



Збірник наукових праць "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" - рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найбільш вагомий 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 ВНЗ у галузі культурології.

Друкується два рази на рік.

"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.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доцент, 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
25.09.2017 (протокол № 2)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Міністерством юстиції України.
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 22614–12514Р від 24.03.2017 р.

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

01601, Київ-601, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43;
(38044) 239 32 22; факс 239 31 28
Інтернет-сторінка журналу: <http://www.uks-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 "Кієво-Могилянська академія"

Т. Кавалаяускас, 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. Сапєнько, д-р філос. наук, професор, Університет Зелена Гура (Польща)

Засновано 2017 року

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. Рукописи та дискети не повертаються.



Теоретична культурологія

Бондаревська І. А. Межі мистецтва.....	5
Буцикіна Є. О. Теоретичне та методологічне обґрунтування культури дизайну	9
Бровко М. М. Культуротворчі виміри художнього образу	12
Герчанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем.....	19
Головей В. Ю. Культуротворчий потенціал сакрального досвіду: теоретико-методологічний аналіз.....	22
Живоглядова І. В. Ментальність як предмет міждисциплінарних досліджень: проблема визначення	26
Матицин О. І. Симфонічність категорій "піднесене" та "прекрасне" у візантійській богословсько-естетичній традиції: семантичний аспект.....	30
Носенок Б. Е. Декаданс-література: специфіка образності.....	34
Павлова О. Ю. До дефініції поняття "культурна індустрія": дескрипція симптомів та аналіз тенденцій.....	39
Рогожа М. М. Філософ у просторі і часі культури (хронотоп життєвчення). Частина I.....	47
Стоян С. П. Символізм візуального образу в філософських концепціях Е. Кассірера та С. Лангер: культурний контекст.....	52

Практична культурологія

Маслікова І. І. Міжнародне співробітництво та соціальне партнерство як механізми забезпечення якості культурологічної освіти	56
Морозов А. Ю. Морально-релігійні мотиви у творчості Дж. Р. Толкієна: культурний контекст	60
Нападиста В. Г. Ідейні засади культурної ідентичності кримських татар: контексти формування.....	65
Оніщенко О. І. Евристичний потенціал діалогу (на матеріалі культуротворчого проекту У. Еко і Ж.-К. Кар'єра "Не сподівайтесь позбавитися книг!").....	69
Пархоменко І. І. Поняття "культурні" та "креативні індустрії" в західноєвропейському науковому дискурсі та урядово-інституційних практиках Великобританії та Європейського Союзу.....	74
Петрова І. В. Особливості становлення й розвитку культурно-дозвіллевих практик Давньої Греції	78
Рихліцька О. Д. Екологія культури: ландшафтний підхід.....	84
Русін Р. М. Тілесність як атрибутивна ознака скульптури (європейський контекст).....	87
Тормахова А. М. Urban studies у контексті теорій візуальних практик.....	93



Theoretical Cultural Studies

Bondarevska I. A. The borders of art.....	5
Bytsykina Y. O. Theoretical framework and methodological concepts of design culture	9
Brovko M. M. Culturological dimensions of artistic image.....	12
Herchanivska P. E. Model of cultural research in the paradigm of theory of systems.....	19
Golovei V. Y. Culture-creative potential of sacral experience: theoretical and methodological analysis	22
Zhyvohliadova I. V. Mentality as a subject of interdisciplinary research: definition issue	26
Matytsyn A. I. Symphonic categories "sublime" and "beautiful" in the Byzantine theological and aesthetic traditions: semantic aspect	30
Nosenok B. E. Decadence-literature: the imagery specificity	34
Pavlova O. Y. To the definition of the concept "cultural industry": description of symptoms and analysis of trends.....	39
Rohozha M. M. Philosopher in space and time of culture (chronotope of maître à penser). Part 1	47
Stoian S. P. The symbolism of the visual image in the philosophical conceptions of E. Cassirer and C. Langer: the cultural context.....	52

Applied Cultural Studies

Maslikova I. I. International cooperation and social partnership as mechanisms of quality assurance of cultural education.....	56
Morozov A. Y. Moral and religious motives in the works of J. R. R. Tolkien: cultural context	60
Napadysta V. G. Ideological grounds of cultural identification of the Crimean tatars: formation contexts	65
Onishchenko E. I. Heuristic potential of the dialogue (on the material of the cultural creation project U. Eco and J.-C. Carrière "Do not hope to get rid of books!")	69
Parkhomenko I. I. The concept of cultural and creative industries in European academic field and policies of the EU and Great Britain.....	74
Petrova I. V. Features of becoming and development of cultural and leisure practices in Ancient Greece.....	78
Rykhlytska O. D. Ecology of culture: landscape approach.....	84
Rusin R. M. Corporality as an attribute of sculpture (European context).....	87
Tormakhova A. M. Urban studies in the context of theories of visual practices	93



Теоретическая культурология

Бондаревская И. А. Границы искусства.....	5
Буцыкина Е. А. Теоретическое и методологическое обоснование культуры дизайна	9
Бровко М. М. Культурологические измерения художественного образа	12
Герчановская П. Е. Модель культурологического исследования в парадигме теории систем	19
Головей В. Ю. Культурологический потенциал сакрального опыта: теоретико-методологический анализ	22
Живоглядова И. В. Ментальность как предмет междисциплинарных исследований: проблема определения	26
Матыцин А. И. Симфоничность категорий "возвышенное" и "прекрасное" в византийской богословско-эстетической традиции: семантический аспект	30
Носенок Б. Э. Декаданс-литература: специфика образности	34
Павлова Е. Ю. К дефиниции понятия "культурная индустрия": описание симптомов и анализ тенденций	39
Рогожа М. М. Философ в пространстве и времени культуры (хронотоп жизнеучения). Часть 1	47
Стоян С. П. Символизм визуального образа в философских концепциях Э. Кассирера и С. Лангер: культурный контекст.....	52

Практическая культурология

Масликова И. И. Международное сотрудничество и социальное партнерство как механизмы обеспечения качества культурологического образования.....	56
Морозов А. Ю. Морально-религиозные мотивы в творчестве Дж. Р. Толкиена: культурный контекст	60
Нападистая В. Г. Идейные основы культурной идентичности крымских татар: контексты формирования.....	65
Онищенко Е. И. Эвристический потенциал диалога (на материале культуротворческого проекта У. Эко и Ж. Карьера "Не надейтесь избавиться от книг!")	69
Пархоменко И. И. Понятие "культурные" и "креативные индустрии" в западноевропейском научном дискурсе и правительственно-институциональных практиках Великобритании и Европейского Союза.....	74
Петрова И. В. Особенности становления и развития культурно-досуговых практик Древней Греции	78
Рыхлицкая О. Д. Экология культуры: ландшафтный подход.....	84
Русин Р. М. Телесность как атрибутивный признак скульптуры (европейский контекст).....	87
Тормахова А. Н. Urban studies в контексте теорий визуальных практик	93

ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.01:32.019.5

І. А. Бондаревська, д-р філос. наук, проф.
Національний університет "Кисво-Могилянська академія"
вул. Григорія Сковороди, 2, Київ, 04655, Україна
bondarevska@gmail.com

МЕЖІ МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто питання розмежування мистецтва і немистецтва як актуальне для сучасної культури. Аналіз здійснено з поглядом на номіналістичну теорію Тьєррі де Дюва, в якій висунуто ідею імені мистецтва як перформативу, що здійснює досліджуване розмежування. Сам акт іменування регулюється естетичним судженням, яке зберігає свої традиційні характеристики і функції, але змінює сам предмет. Наша мета – перевірити ці теоретичні припущення. На підставі аналізу ми доводимо, що перформативна сила іменування мистецтвом обумовлена не естетичною природою судження, а соціальними та культурними чинниками, а судження про мистецтво і судження про красу є відмінними за своєю суттю. Причому судження "це – мистецтво" належить розглядати як політичне, оскільки воно регулює не лише розмежування мистецтва і немистецтва, але й розмежування соціальних позицій та прав на судження.

Ключові слова: Тьєррі де Дюв, межі мистецтва, мистецтво, немистецтво, естетика, політика, мистецтво як соціальна система, естетичне судження.

Постановка проблеми. Словосполучення "межі мистецтва" може здаватися таким, що конфліктує з наявною ситуацією, адже очевидно, що сьогодні мистецтво не має меж, в тому сенсі, що все може бути мистецтвом. Проте таке твердження, як виявилось, є не зовсім точним. Бельгійський теоретик Тьєррі де Дюв звертає увагу на інше: будь-що дійсно може бути мистецтвом, проте не все стає мистецтвом [7, с. 81]. Таким чином, ставиться питання про механізм розмежування мистецтва (що може бути мистецтвом, а що ні). Суть і підстави цього розмежування були, імпліцитно, в центрі дискусій про дефініцію мистецтва в англо-американській філософії другої половини ХХ ст. І дійти згоди в цьому питанні не вдалося. Але очевидним залишається – не все стає мистецтвом. Отож, хтось здійснює відбір і покладає межу. Хто це? На які підстави посилається? І яку мету переслідує?

Аналіз досліджень і публікацій. У 1964 році, переймаючись розв'язанням питання про межу між мистецтвом і немистецтвом, Артур Данто висуває гіпотезу, яка дає початок інституційній теорії. Він стверджує, що межу мистецтва визначає "мистецький світ" шляхом досягнення внутрішнього консенсусу [9]. Суть у тому, що ми не можемо шукати те, що розмежує мистецтво і немистецтво, в самих об'єктах, все залежить від згоди комунікуючих суб'єктів. Відтак відповідь на питання "де пролягає межа?" потрапляє в залежність від суб'єктивних оцінок і домовленостей, отже, стає проблематичною. Перехід від немистецтва до мистецтва чинить опір описанню, проте його можна легко констатувати як факт. Майже в цей самий час французький соціолог П'єр Бурдьє намагається описати механізм переходу (розмежування) і проголошує, що він реалізується як привласнення специфічного погляду, навички спостерігати мистецькі об'єкти не так, як ми спостерігаємо буденні речі, і що ця навичка є культивованою певними соціальними інституціями, ритуалами, мовою [2]. Паралельно німецький теоретик Ніклас Луман формулює проблему описання феномена межі як методологічну проблему: ми не можемо спостерігати межу і перехід як процес, оскільки існують лише дві можливі позиції спостереження – ззовні та зсередини. Межа з'являється як результат рефлексії різних станів у самоспостереженні [10]. Я бачу об'єкт як немистецький, потім вже бачу його як мистецький, і таким чином з'являється межа. Якщо йдеться не про зміни в об'єкті, а про зміну погляду на об'єкт, то така операція залишається для дослідника невидимою. Не існує *третього* погляду для відстежування переходу. "Оперативна замкненість систем" не

припускає цього. Межа з'являється *post factum*, отож її існування можна лише констатувати. Правда, доступними для дослідження залишаються умови, за яких з'являється мистецький погляд на речі, і в цьому напрямку, власне, відкриваються певні теоретичні перспективи. Тьєррі де Дюв пішов далі констатації існування інституційних системних чинників і поставив питання про роль мови і судження у процесі перетворення речі на мистецький об'єкт. Не контексти і структури, а спосіб іменування має наблизити нас до розуміння ключового моменту у конституюванні "початку" мистецтва: від якого моменту і завдяки якому чиннику відбувається перетворення (розмежування мистецтва і простої речі). Якщо мистецькі інституції і ритуали підтримують певний погляд на речі, то смисл і значення їхнього існування задається мовними практиками. Завдяки теорії де Дюва у центр дискусій про мистецтво потрапляє акт іменування мистецтвом. Це означає, що достатньо назвати об'єкт мистецтвом, щоб він перетворився на мистецький твір? Якою мірою виправданим є такий підхід?

Мета статті полягає в тому, щоб перевірити основну тезу де Дюва і довести, що перформативна сила іменування мистецтвом обумовлена не естетичною природою судження "це – мистецтво!", а соціальними та культурними чинниками, від яких сам дослідник намагається відсторонитися.

Виклад основного матеріалу дослідження. "Мистецтво", відповідно до теорії де Дюва, належить тлумачити не в епістемологічному, а в перформативному значенні. Фраза "це – мистецтво!" не відображає якостей об'єктів, не виражає прихованої в них сутності або універсальної сутності мистецтва. Вона належить до розряду тих тверджень, які започатковують існування чогось з моменту, коли з'являється це твердження. Останнє завжди має певного суб'єкта – знавця, митця, любителя мистецтва, які володіють різними шансами на те, щоб бути почутими, проте спираються у своїх судженнях фактично на одне й те саме – на власний внутрішній "музей", який включає всі випадки особисто здійснених суджень, які в сукупності редукують суб'єктивну непередбачуваність іменування. Де Дюв наголошує, що саме акт іменування є ключовим, оскільки він перетворює об'єкт на твір [7]. Запозичуючи основну ідею у Марселя Дюшана ("живописний номіналізм") [6], він проектує її на все мистецтво, що є, на наш погляд, цілком правомірним. Якщо існують два абсолютно ідентичних об'єкти, проте лише один з них є мистецьким твором, має бути позначення того, що річ належить

спостерігати як мистецький твір. Це може бути слово. Але це також може бути контекст експозиції твору – галерея, журнал, заява критика. Вони функціонують як матеріалізоване судження "це – мистецтво". Отже, іменування мистецтвом позначає момент переходу, початок існування об'єкта як мистецтва. Слово ж "мистецтво" набуває значення перформера, який не розкриває, а встановлює існування кордонів.

Щоб розібратися з тим, що є продуктивне і що спірне в цій теорії, скористаємося допомогою кіно. Воно, сподіваємось, дасть нам наочну модель для верифікації теоретичних міркувань. Таку модель, на наш погляд, знаходимо у фільмі "Національний гімн" (перший епізод серіалу "Чорне дзеркало" – Charlie Brooker & Otto Braturst, 2011). Його сюжет якнайкраще підтверджує перформативну силу твердження "це – мистецтво", але спростовує інші аспекти теорії. Сам сюжет дуже далекий від мистецької проблематики, але він допомагає майже фізично відчутти межі між мистецтвом і немистецтвом через те, що дає можливість чітко відслідкувати зміну ставлення до однієї події внаслідок самого лише оперування словами.

Фільм розповідає кримінальну історію і спочатку апелює лише до наших моральних почуттів. Невідомий злочинець чи терорист влаштує грандіозне медійне шоу. Він викрадає юну представницю королівської родини – всенародну улюбленицю (алюзії на принцесу Діану цілком доречні), та вимагає, щоб прем'єр-міністр країни зробив певні дії в обмін на її життя. Відео злочинців з'являється в Мережі і транслюється по телебаченню. Дівчина, захищаючись від сліз, зачитує вимоги викрадачі. Висунуті вимоги шокують усіх. Прем'єр-міністр повинен здійснити статевий акт зі свинею і забезпечити пряму трансляцію цієї події. Дехто з його оточення вважає, що це жарт, проте викрадачі на підтвердження серйозності своїх намірів надсилають прем'єр-міністру відтятий закривавлений палець принцеси. Напруга досягає апогею, адже сумнівів немає – це не жарт. Причому спроби виявити викрадачів і звільнити принцесу силами спецслужб провалюються, час спливає, і прийняття остаточного рішення стає невідворотним. Так чи ні? "Ні" означає, що принцеса загине. І сумніватися в цьому немає підстав. "Так" означає, що прем'єр публічно зганьбить себе, хоча і в певному сенсі стане героєм. Настрої у суспільстві поступово схиляються у бік "так", адже на кін поставлено життя молодшої дівчини. Суспільний тиск і моральні резони роблять свою справу. У результаті вся країна і світ спостерігають мерзенне дійство. Тим часом на одній з вулиць знаходять викрадену дівчину. Вона ціла і здорова, а відтятий палець, як з'ясувалося, належить представнику чоловічої статі. Здається, інцидент вичерпаний, якщо не брати до уваги моральні втрати очільника уряду. І раптом, за декілька хвилин до кінця, сталося несподіване. Голос за кадром повідомляє, що організатором викрадення є відомий художник, який відтяв собі палець і, відпустивши принцесу, вчинив самогубство. Все, що відбулося, було задумано як мистецький твір. А відомий художній критик висловив думку, що це є найвидатніший мистецький твір сучасності, і ця заява спричинила палку дискусію у мистецькому середовищі.

Уважний глядач, який інтегрований у кодову систему модерних цінностей і володіє певним художнім досвідом, не може не помітити стрімкої зміни свого ставлення до репрезентованих подій. Він відчує не тільки зміну в ставленні, але й також зміну всього порядку спостереження, ніби відбулося переміщення в іншу реальність. Від його уваги не сховається низка важливих речей: має місце тотальна зміна характеру споглядання – змінилася вся атмосфера спостереження, зникла (або послабла) будь-яка мотивація щодо компенсації обу-

рення покаранням злочинця (тепер вже митця), майже зовсім розсіялася напруга морального оцінювання подій. Залишається цілком відсторонене, спокійне спостереження й осмислена інтерпретація події як мистецького послання. Не моральне засудження, а естетичне переживання виходить на перший план.

Найбільше здивування мало б викликати усвідомлення того, що все відбулося під впливом одного слова – "мистецтво". Саме воно запустило механізм трансформації факту злочину і його *репортажного* дублювання у фільмі у форму мистецького об'єкта, який вже належить сприймати як значущий об'єкт, а не об'єкт з певним значенням. Незаперечно скандальна історія миттєво трансформується промовленою фразою у повідомлення з відкритою перспективою інтерпретації. Злочин став оповіданням про злочин, обурення стало печаллю від споглядання одвічних людських бідувань. Утворилася дистанція між спостерігачем і подією, на кшталт тієї, яку описав Ортега-і-Гассет у праці "Дегуманізація мистецтва" [8]. Глядач ніби відключився від звичайних людських переживань і опинився перед величезним скляним екраном, на якому у вигляді вигадливих візерунків з'являються проєкції людських вчинків. Він вже не учасник, він спостерігач. Різниця між "до" і "після" є вражаючою. І все завдяки одному промовленому слову.

Основна ідея номіналістичної теорії де Дюва знаходить своє підтвердження у наведеному прикладі. Іменування мистецтвом – це ключовий акт, який визначає і код сприйняття, і саму його реалізацію. Назване мистецтвом стає мистецтвом. І кожен любитель мистецтва, в певний спосіб сконцентрувавши свою увагу, може перевірити силу перетворення на запропонованому прикладі або будь-якому іншому. Для Артура Данто, як відомо, таким прикладом стали картонні коробки Енді Ворхола [9]. Ось ви бачите картонну коробку, а ось вона вже мистецький об'єкт. Філософ припустив, що спрацьовує контекст "мистецький світ", ми ж разом з де Дювом додамо, що спрацьовує сама фраза, репрезентована контекстом. Речі спонукають до певного способу спостереження і поведінки так само, як заклик, наказ, вимога. Наразі стіни галерей, сцена театру, концертний зал вимагають того самого, що і твердження "це – мистецтво". Вимога, яка впливає з контексту, є такою мірою всевладною, що можна робити на сцені сплутати з акторами, а забути відвідувачем речі в художній галереї сприйняти як мистецький твір. Існує багато кумедних історій з цього приводу, і всі вони засвідчують силу іменування мистецтвом, яке покладає чітко визначену межу між мистецтвом і немистецтвом.

Проте, намагаючись прояснити джерело сили фрази "це – мистецтво", де Дюв стверджує, що цим джерелом є естетичне судження [5], яке, з одного боку, спирається на певний досвід як невинного підставу. Це є досвід вживання фрази "це – мистецтво", тобто особистий "музей" того, що було вже визнано мистецтвом. З іншого боку, судження спрямовується до спільного почуття, спільного знаменника людських уподобань. Причому і "музей", і актуальне судження сакралізуються завдяки піднесеному очікуванню, спрямованому у непевне майбутнє: кожен, хто є людиною, здатний на подібний досвід (почуття). Таким чином, через розрізнення мистецтва і немистецтва шляхом судження ми впливаємо на формування межі людського і нелюдського. Спробуємо перевірити обґрунтованість цих пропозицій.

Помітно, що де Дюв наслідує Кантову критику естетичного судження. Проте він не звертає уваги або ігнорує нормативний характер такого підходу, адже у Канта в § 60 "Критики здатності судження" йдеться про "культуру душевних сил" як умову судження. Претензія на всезагальність не є орієнтованою на егалітарний консенсус,

вона вказує на існування норми людського почуття, відмінного від простого індивідуального уподобання. Тобто судження не тільки розрізняє, що варто, а що не варто називати прекрасним, але й вказує на розрізнення уподобань, а, відповідно, і здатностей. Вони імпліцитно позначаються як правильні і неправильні, зразкові і пересічні, накреслюючи вихід на інший аспект аналізу, де нас чекають певні соціалізовані суб'єкти, а не людина взагалі. Де Дюв намагається дистанціюватися від цих речей. Отож, маємо рухатись у цьому напрямку самостійно.

Розрізнення почуттів (здатностей) ставить питання про суб'єкта естетичного судження. Точніше – про суб'єктів. Таких суб'єктів має бути принаймні два. Адже нееквівалентний розподіл почуттів і здатностей і сигналізує про наявність соціального розподілу можливостей.

Отож, робимо висновок, що існують дві типові позиції (як мінімум), з яких здійснюється судження. Це – позиція колективного суб'єкта і позиція одиничного суб'єкта. Колективний суб'єкт насправді є одиничним суб'єктом, який має особливі повноваження щодо здійснюваних ним оцінок. Він має право висловлюватися від імені спільноти і формувати стандарт судження. Де знайти цього суб'єкта? Він зовсім поряд. Це – куратор, галерист, критик, колекціонер тощо. Вони реально визначають, що є мистецтвом, а що ні. Проте таких повноважень не має пересічний любитель мистецтва. Де Дюв добре усвідомлює це [5], але оцінює як чужорідний мистецтву додаток. А ми, продовжуючи наше міркування, доходимо висновку: якщо існує розподіл повноважень суб'єктів, тобто соціальні і культурні розмежування, продовжувати говорити про судження взагалі означає відтворювати утопічний погляд на реальність.

Індивідуальне рішення вважати щось мистецтвом, якщо ви не куратор, галерист, критик тощо, завжди є вторинним. У нашому "кіношному" прикладі вирішальними стали слова "мистецтво" і "митець" та посилення на статус суб'єкта судження – "відомий художній критик". Ці слова сформували ставлення до об'єкта, вислів "це – мистецтво" у своїй деперсоналізованій узагальненості перетворив злочин на твір без участі самого глядача. Останньому і так відомо, як *належить* ставитися до мистецьких творів і що це питання не в його компетенції.

Щоб перевірити все це, уявімо протилежне. Якби все насправді залежало від судження кожного, межі мистецтва не були б проблемою. Межа встановлювалася б кожним наступним судженням як нескінченна жива комунікативна стрічка взаємодії вільних і рівноправних суб'єктів. Кожен індивід був би господарем ситуації, а консенсус впливав би з відкритої дружності стосунків, предметом яких є обмін досвідом без претензій на винятковість. Межа між мистецтвом і немистецтвом була б дуже заплутаною і мінливою, але безпроблемною. Проблема виникає тому, що існує розподіл повноважень, а межа, яка задана експертним судженням, знаходиться у конфліктній ситуації до судження звичайного любителя мистецтва. Судження нерівноцінні. Причому судження експертів подають усім іншим суперечливі сигнали. З одного боку, вони нагадують, що не все є мистецтвом, встановлюючи чіткі межі матеріально втіленим корпусом мистецьких творів, а з іншого – вони формують такий горизонт суджень, який з усією очевидністю підтверджує, що все може бути мистецтвом. І межа ніби зникає. В арсеналі сучасного мистецтва вже є бляшанка з екскрементами (П'єро Мандзоні), демонстративно-принизливе татування бідних людей за гроші (Сантьяго Сьєрра), прибивання власних геніталій до бруківки (Петро Павленський). Конфлікт між розмиканням меж мистецтва і їх замиканням, вибір-

ковістю експертного судження помножується на неспроможність пересічного любителя досягнути запропонований суспільству вибір і приєднатися до консенсусу. Внаслідок цього під знаком запитання опиняється легітимність встановлених меж. Пересічна людина дійсно має проблеми з розумінням того, чому все це є мистецтвом. Але таке розуміння поставлено перед нею як завдання, яке дратує своєю одночасною обов'язковістю і нездійсненністю. Умовно колективне судження, за яким стоїть ціла соціальна інституція, переважає в силі індивідуальне. Але це не стосується судження про красу.

Можливо, де Дюв намагається повернути гуманістичну складову у номіналістичне тлумачення мистецтва і робить ще одне припущення. Воно полягає в наступному: судження "це – мистецтво" заміщує в сучасності більш давнє "це – прекрасне" [5]. Тобто перетворення речі на мистецький твір відбувається на підставі *естетичного* судження, аналогічного судженню про красу. Дослідник переконаний, що в результаті заміщення зберігається така особливість естетичного судження, як його претензії на всезагальність (в кантіанській інтерпретації), тобто очікування, що це судження має розділити з нами кожний. Судження посилається на *sensus communis* і, таким чином, встановлює, на його думку, ключову антропологічну норму. Ми несемо відповідальність за розрізнення між мистецтвом і немистецтвом, пише Т. де Дюв, оскільки таке розрізнення апелює до людської здатності мати *подібні* почуття і доходити згоди. Воно навіть покладає "квазіморальний обов'язок" мати такі почуття, щоб підтверджувати єдність людської природи [6]. Проте відмінність суджень є помітною вже в першому наближенні. Людям легше дійти згоди про красу, ніж про мистецтво.

Урівнюючи два судження, варто звернути увагу, що прекрасне не обмежене тільки автономною сферою мистецтва, воно є невід'ємною частиною людського існування в цілому. Воно вихоплює найдорожче і найцінніше у потоці людського існування [3; 11]. І хоча судження про красу потребує стандарту, він існує тільки як ідея в душі кожної окремої людини, про що пише Кант у § 17 "*Критики здатності судження*". Мати таку ідею, або ідеал, – цілком природно (у сенсі – необхідно для життя). Інакше з мистецтвом. Його з кінця XVIII ст. пов'язують з існуванням автономної соціальної системи, яка має розвинену інфраструктуру. Нагадаємо яскраве порівняння Леррі Шайнера [12]. Запитання "Це мистецтво?" до Нового часу тлумачили як "Це штучна чи природна річ?". З початком модерності почали тлумачити як запитання про приналежність речі до певного шанованого класу предметів неутилітарного призначення, які сприяють духовному розвитку людини. Неможливо сьогодні судити про мистецтво, не маючи уявлення, що це за сфера людської діяльності. Це з одного боку. З іншого – питання "Чи можна вважати це мистецтвом?" не є питанням людського існування як такого. Більшість людей взагалі не цікавляться мистецтвом і мають проблеми щодо власної думки про нього. Їм бракує знання мистецького "канону" і власного досвіду ("уявного музею") для судження. Проте й саме судження не є необхідним, якщо ви не маєте безпосереднього стосунку до мистецтва, не є його агентом. Отож, коли людина запитує про прекрасне, це стосується самої суті її існування. Коли ж вона запитує про мистецтво (сьогодні), це стосується розподілу речей і діяльності, класифікації об'єктів та функцій. Врешті яка різниця, вважаю я щось мистецтвом чи не вважаю. Головне для мене, що я вважаю це прекрасним, тобто непересічно важливим для свого життя.

Судження "це – прекрасне" цілком у кантіанському сенсі апелює до ідеальної спільноти і не залежить безпосередньо від суджень інших людей. Нікого не здивує твердження "Краса – то суб'єктивна річ", але сказати так про мистецтво: "Мистецтво – то суб'єктивна річ (кожен по своєму розуміє мистецтво)", – навряд чи хтось наважиться. І для любителів, і для експертів є очевидним, що це не так. За словом "мистецтво" завжди височить велична конструкція – історична і ментальна. Інша назва цієї конструкції – традиція. Здається, мистецтво існувало до висловлювання будь-якого суб'єкта. Воно у своїх самоописаннях постає як неспростовний об'єктивний факт, як умова самого судження. І здається, що мистецтво з'являється не у наслідок судження, а існує само по собі. І відповідно, експерти судять від імені мистецтва, а не про саме мистецтво. Цей аспект нашої теми потребує окремого дослідження. Відзначимо лише, що де Дюв намагається довести автономію мовних практик стосовно самого мистецтва, продемонструвати їх визначальний характер. Але цей антиесенціалістський дослідницький проект підривають намагання його автора відкинути соціальну і культурну складову як нерелевантну предмету дослідження. Де Дюв наполягає не просто на розмежуванні, а на протиставленні мистецтва як культурної цінності і мистецтва як такого, тобто великого мистецтва [4; 5]. Стосовно першого завжди можна сказати, що там панує "ситуативно-прагматична" логіка поведінки [1, с. 227], в той час як друге налаштовує на спілкування з вічністю. Перше, вважає де Дюв, робить мистецтво придатним для маніпуляцій політичних і фінансових. Друге – пов'язує мистецтво з універсальною людською природою. Це, як ми намагалися довести, повертає на теоретичну сцену старих міфологічних персонажів.

Щоб відчуті перформативну силу імені "мистецтво", не потрібно особистого судження, яке б пов'язувало одного суб'єкта з іншим у горизонті всезагального консенсусу. Одного акту іменування достатньо, щоб погляд, опосередкований знанням того, що означає сприймати об'єкт як мистецький твір, набув відповідної якості.

Висновок. На підставі поведеного аналізу ми доходимо висновку, що судження "це – мистецтво" є політичним і що саме цей політичний аспект відкриває нові можливості розробки теми.

Той факт, що все може бути мистецтвом, проте не все стає мистецтвом, вказує на існування межі, яка сьогодні бентежить і знавців, і любителів. Проте для звичайного приватного судження вона, як було обґрунтовано, існує як культурна норма, виражена у судженнях її легітимних представників, наділених повноваженнями здійснювати культурну політику. Їх підтримує відповідна соціальна інституція, яка і постає у досвіді як об'єктивно існуюча реальність, незалежна від судження позначення межі між мистецтвом і немистецтвом. Індивід сприймає цю межу у вигляді готової матриці споглядання, яка підключається миттєво як реакція на фразу "це – мистецтво". У такому сенсі судження любителя про мистецтво завжди зумовлене (афектоване) зразковим судженням, навіть тоді, коли виступає в опозиції до нього. Тьеррі де Дюв намагається усунути цей політичний аспект, наголошуючи на гуманістичній ілюзії відмінності справжнього мистецтва і мистецтва як культурної цінності [5]. Але коли ми відокремлюємо мистецтво від культури, щоб зберегти ідею справжнього "великого мистецтва", ми знову опиняємося в обіймах есенціалізму, від якого тільки-но позбавилися завдяки номіналістичному підходу. І відтак, автоматично відтворюється віра у не обмежене культурними упередженнями естетичне судження й абстрактне поняття людини.

Цілком слушною є ідея, що межа, яка розділяє мистецтво і немистецтво, покладається судженням. Оскільки це судження не може посилається на певні якості і відношення, воно є суб'єктивним судженням, яке встановлює і перевстановлює лінію розмежування. Це робить її ніби нескінченно гнучкою теоретично, але практично, як було показано, вона контролюється мистецькими інституціями, які упереджують і дисциплінують будь-яке приватне судження. Що до визначення характеру судження, то ми ставимо його під знак запитання. Наведені в статті аргументи спростовують твердження де Дюва, що це естетичне судження.

Взаємозв'язок мистецтва з естетичним судженням залишається відкритим питанням. Він має бути предметом подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсеньев П. Как совершать художественные действия с помощью слов (Тьерри де Дюв. Живописный номинализм) / П. Арсеньев // Логос. – № 4 – М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. – С. 225–234.
2. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Електронний ресурс] / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd-pr.html>
3. Гумбрехт Г. У. Похвала спортивной красе / Г. У. Гумбрехт. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 216 с.
4. Дюв Т. де. Авангард и потеря ремесла – простое объяснение / Т. де Дюв // Философский журнал. – 2013. – № 1 (10). – С. 89–96.
5. Дюв Т. де. Глобальное и сингулярное. Размышление об искусстве и культуре в глобальном мире [Електронний ресурс] / Т. де Дюв // Художественный журнал. – № 84, 2011. – Режим доступу: <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177>
6. Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Т. де Дюв. – М.: Изд. Института Гайдара, 2012 – 368 с.
7. Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности / Т. де Дюв. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 192 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Деинициализация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX в. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – С. 230–263.
9. Danto A. The Artworld / A. Danto // The Journal of Philosophy. – 1964. – Vol. 61, Issue 19. – P. 571–584.
10. Luhmann N. Art as a Social system / N. Luhmann. – Stanford, Stanford University Press, 2000 – 422 p.
11. Nehamas A. Only Promise of Happiness / A. Nehamas. – Princeton and Oxford: Princeton University Press. – 2007. – 186 p.
12. Shiner L. The Invention of Art. A Cultural History / L. Shiner. – Chicago, University of Chicago Press, 2001. – 352 p.

REFERENCES

1. Arsenev, P. (2015) Performing artistic acts using words. *Logos*. Moscow, 4, 225–234. (In Russian).
2. Bourdieu, P. (2003) The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *New Literary Observer*, 60. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd-pr.html> (In Russian).
3. Gumbrecht, H. U. (2005) *In Praise of Athletic Beauty*. Kyiv, Duh i Litera (In Ukrainian).
4. Thierry de Duve (2013) Avant-gard and lost of craftsmanship - a simple explanation. *Philosophy Journal*, 1 (10), 89–96. (In Russian).
5. Duve, de T. (2011) The Global and the Singularity. Reflections on Art and Culture in the Global World. *Art Journal*. № 84. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177> (In Russian).
6. Duve, de T. (2012) *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*. Moscow, Gaidar Institute Press (In Russian).
7. Duve, de T. (2014) *Imenem iskusstva. K archeologii sovremennosti [The name of the art. To the archeology of the contemporaneity]*. Moscow, The Higher School of Economics Publishing House.
8. Ortega y Gasset, J. (1991) *The Dehumanization of Art*. Retrieved from <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt> (In Russian).
9. Danto, A. (1964) The Artworld. *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, 19, 571–584.
10. Luhmann, N. (2000) *Art as a Social system* / Niklas Luhmann. Stanford, Stanford University Press.
11. Nehamas, A. (2007) *Only Promise of Happiness*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
12. Shiner, L. (2001) *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago, University of Chicago Press.

И. А. Бондаревская, д-р филос. наук, проф.
Национальный университет "Киево-Могилянская академия"
ул. Григория Сковороды, 2, Киев, 04655, Украина

ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

В статье рассмотрен вопрос разграничения искусства и неискусства как актуальный для современной культуры. Анализ осуществлен со ссылкой на теорию Тьерри де Дюва, который выдвинул идею имени искусства как перформатива, который осуществляет размежевание. Сам акт именованья регулируется эстетическим суждением, которое сохраняет свои традиционные характеристики, но изменяет свой предмет. Наша задача – проверить эти теоретические допущения. На основании анализа доказывается, что перформативная сила имени искусства обусловлена не эстетической природой суждения, но социальными и культурными факторами, а суждение о прекращении и суждение об искусстве являются различными по сути. Причем суждение "это – искусство" следует рассматривать как политическое, ведь оно регулирует не только разграничение искусства и неискусства, но и размежевание социальных позиций и права судить.

Ключевые слова: Тьерри де Дюв, границы искусства, искусство и неискусство, эстетика и политика, эстетическое суждение.

I. A. Bondarevska, Doctor of Philosophical Science, Professor
National University of Kyiv-Mohila Academy
2, Hryhoriy Skoboroda Street, Kyiv, 04655, Ukraine

THE BORDERS OF ART

The paper examines delimitation art and non-art as a crucial issue in contemporary philosophy of art. This thesis is developed with a special reference to Thierry de Duve's nominalistic theory and is argued that this theory traces some opportunity for seeking answer the question indicated in the title. The author agrees with the main idea that name of an art is a performative, which makes changes in our mind and transform a mere thing into a work of art. This is an actual way to create the borders of art, which means to accept a unique point of view with a unique attitude to the world. The article states that the provocative statement "all can be art, but not all is art" gives us necessary tension to overcome the traditional essentialist mode of thinking. However, the author puts in question the ideas, which have implicit essentialist connotations.

Duve's theory argues that aesthetic judgement is a main condition for establishing the borders of art. The theory explores a crucial change of judgement about art. The judgment "this is art" is functioning like the judgment "this is beautiful" in the previous time and they two have equivalent attributes in the art and human life. I refute these ideas as not convincing and prove the alternative theses: the name of art performative power is determined primarily with social and cultural factors (not aesthetic judgement). The author offer the TV show episode The National Anthem (Black Mirror) as a model for testing the theory. It is evident that modern notion of art is tied to existence of the autonomous social "artworld" (Arthur Danto), or cultural field (Pierre Bourdieu) or social system (Niclas Luhmann). Any judgment about art cannot escape its destiny to divide people and social opinion. As a result, we have at least two subjects (instead of one) with different statuses and authority to say and to be heard. The author concludes that judgment "this is art" is political as such but judgment "this is beautiful" is not.

Key words: Thierry de Duve, name of art, borders of art, art and non-art, system of art, art and policy, aesthetic judgment.

УДК 008.74

Y. O. Bytsykina, PhD, Assistant Professor
Taras Shchevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
gudzenkozh@gmail.com

THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGICAL CONCEPTS OF DESIGN CULTURE

The article is devoted to introducing new theoretical frameworks and methodological concepts from the field known as science and technology studies (STS) and discussing their potential for design history. The concepts of design and culture are analyzed and compared within the article, providing the possibility of developing the complex concept of "design culture". The study shows that design can be considered as a social and cultural phenomenon, that design historians may find that the sociology and the history of technology can provide an appropriate theoretical framework and methodological repertoire for studying design, not only as the part of art history. The article introduces main concepts from science and technology studies that might be of particular value to design history and culture, focusing on actor-network theory, script analysis and domestication.

Key words: design, design culture, design history, art history, actor-network theory, script analysis, domestication.

Formulation of the problem. Trends in the study areas of design spread beyond consideration about it as historiography of "good designers" and "good design objects". In the twentieth century, design is not just a set of phenomena, though it appears to researchers in manifold aspects of the interaction of its elements: from the idea to the planning, production and consumption. The interweaving of tangible and intangible elements of everyday life traditionally belongs to the complex of discourse, actions, structures and relationships, derived by modern historians and cultural studies researchers as a separate academic field delineated as a "culture of design". The study of the field reached the theoretical level, focusing on the methodological and conceptual aspects of the discipline.

Design culture as a new field of academic research provides new ways of social and cultural studies, revealing the material world, which reflects the system of body, emotional, aesthetic and economic discourse.

Analysis of research and publications. The theoretical framework of the design culture conceptualization is built within the concept Modern, modernity and modernism by Jean Baudrillard, episteme by Michel Foucault and discourse by Mihail Bakhtin. Among the researchers of the design history and design culture Judy Attfield, Anna Calvera, David Carlson, Kjetil Fallan, Garry Julier, Victor Margolin and John Walker are the most significant.

Purpose of the article. The purpose of the study is built in a historical paradigm containing multi-conceptual components, addressing its proposes defining new paths not only within the history of art (which recently claimed the definition of design in the narrow frame of applied arts), but through implementation problems of design as substantive field of cultural studies, sociology, history, technology, aesthetics and social philosophy.

Exposition of the main material of the study. Design today is considered not only as the aspect of everyday life, but also as the complex theoretical field of cultural and social studies. It allows researchers to see the most prominent paradoxes of modern society and culture. Nowadays it is the discussion on the level of ideas and the meanings they mediate, which helps constitute a rich conceptual material for cultural history. Coming this way, the first thing we need to do is to provide a comparative analysis of the design and culture terms, as D. Carlson does. "Design and culture have always been closely interrelated, but in many instances design is flaunted as the true measure of culture, rather than belonging to part of cultural context of the society. Design has become the embodiment of a larger process of creative 'culture-mongering' that has become a means to capture ideation, innovation and enterprise and made to stand for cultural identity" [3].

There are some conceptual issues within analyzing the both terms together, in connection with each other. That is why the researcher need to make a terminological reduction: "Design has become synonymous with the labelling of culture; 'designed culture', now represents not only the emblem of cultural prosperity, but is considered as a means to legitimize whole areas of urban regeneration, and for gaining international recognition as well as mediating for social change" [3].

The term of design culture cannot be studied without the framework of design history – the concept which also need explication. Design history was traditionally considered as the history of designed objects of high (aesthetic) quality and the designers, ideas, movements and institutions that conceived those objects. But today we associate this term with practices and phenomena, as it becomes more and more difficult to maintain or establish neat definitions and categorizations of what makes up the subject matter for design history. As V. Margolin explains, "Design history as an academic subject received its first major impetus in the early 1970s in Great Britain. When design history first began to emerge in Great Britain, those involved felt it important to mark the subject "design" with boundaries that would shape the development of its historical accounts" [7, p.34-35]. Modern researcher find two main locations for design history – one in relation to the "discourse and particular concerns of its own practitioners" and the other in "relation to the wider field of design discourse", where it can contribute to the ongoing research about design and its future.

John Walker describes the term 'design' as one with complex meaning and structure, with changing attributes and connotations. Today we know this word having several key meanings: "...like most other words, 'design' causes ambiguities because it has more than one common meaning: it can refer to a process (the act or practice of designing); or to the result of that process (a design, sketch, plan or model); or to the products manufactured with the aid of a design (designed goods); or to the look of overall pattern of a product ("I like the design of that dress")" [8, p.42].

That is why, there is a need to provide a wide study of these concepts within three aspect of disciplinary reflexivity – historiography, theory and methodology, and epistemology. In this article historiography, theory and methodology are being analyzed, concerning the interdisciplinarity of the subject.

Historiographical survey presents a brief outline of the development of the design field, theoretical and methodological survey discusses a selection of recent perspectives and concepts appropriated from other fields of study and how it may enrich design history research.

Talking about the general field of design history, K. Fallan says that it is "...normally thought to encompass a far wider subject matter, including pre-industrial and non-industrial manufacture, and spanning graphic design, fashion, textiles, interior design and craft" [4, p.4].

It is important to remember the sources that played their big role in design history conceptual formation. For example, it was the journal *Block*, which was established in 1979 (and discontinued in 1989). Inspired in particular by French social theorists such as Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard and Michel Foucault, this new journal provided the articles where art history, cultural studies and design history were exposed. Also, the authors of this journal did not agree with rejection of academic approaches of art history influencing the subject. They explained design history as 'the undergrowth of visual culture' [4, p.7].

Another important journal was the *Journal of Design History* has showed design history in variety of its representations, including articles about history of creative ideas and matching them with studies of economic and political history and post-colonial, feminist/social and cultural context, combining with history of technology and business history. Other sciences presented in the journal were ethnology and psychoanalysis. The *Journal of Design History* enlightened such crucial subjects as "legal matters of designs (intellectual property problems), consumption, propaganda films and television, design journalism, aviation design, participative design processes, eco-design, period furniture, toys, import trading, bicycles, packaging, product photography, computers, artificial limbs and do-it-yourself boat building have been probed" [4, p.7]. The great number of topics and methods represented in that journal makes it ever more complicated to find the exact meaning of design, design history and design culture. But with the help of such diversity there is a big chance to discuss and understand as much aspects of this theoretical field as we can.

Talking about the meaning of design history within the theoretical discourse, Judy Attfield, a prominent design historian, has taken a particular interest in material culture studies and considered one of the prime virtues of material culture studies approach to design history to be 'that it does not exclude any artefact or part of the mundane everyday object-world and meant venturing into territories that were once considered beyond the pale' [1, p.373].

The historiographical survey shows the importance of exploring how design history has developed over the XXth and XXIst centuries and has included some of the influential debates and concerns that have shaped the field.

The theoretical and methodological concepts should be explored more thoroughly in design history. They can transform the reception and vision of design history beyond than just the discipline of art history or technology history. The narrative of design history usually stuck to formal and aesthetic aspects, although it needs the contextualization that can be different and more interesting one.

One of the most popular method of design history research is actor-network theory: the networks is a large and intricate field of connections and communication between actors (actants), and the roles of the various actors highly dissimilar. K. Fallan explains the principle of the theory in details: "But who are these actors? Imagining the analysis of the design process, a general, tentative, and far from exhaustive list could look something like this; company management and board, product planners, product management, in-house designers, consultant designers, engineers, technicians, production workers, sales department, marketing department, advertising agency, trade unions, interest groups, media, distribution systems, sales channels and a multitude of user groups. The list can no doubt be expanded and modified, depending on the character of the case study, but it can at least indicate the contours of a network's complexity" [4, p.69].

There is a challenging problem within this theory, concerning the issues of interactions between human and non-human actants inside the common network. Though it can develop into promising perspective of analyzing design processes, products and their meanings in the writing of a cultural history of design. Another problem is that researcher can be seduced by the agency of the co-called "great human actors", losing sight of the other inhabitants – humans as well as non-human – of the actor network, as K. Fallan also admits. "Designers thus refine actors with specific tastes, competences, motives, aspirations, political prejudices, and the rest, and they assume that morality, technology, science and economy will evolve in particular ways. A large part of the work of innovations is that of 'inscribing' that vision of (or prediction about) the world in the technical content of the new object. I will call the end product of this work a 'script' or 'scenario'" [4, p.79].

This methodological possibility while analyzing the cultural history of design is called “script analysis”. This theory can be a very convenient tool if researcher wants to get how a user of a product functions, aesthetic expressions, social meanings and cultural identities are constructed. Therefore, the script analysis verifies the highest possibilities that design sphere in its historical perspective.

Both actor-network theory and script analysis aim at moving back and forth between the sphere of production and the sphere of consumption/use in order to understand the co-production of meaning. Consumers/users play active roles in forming their lives through creative manipulation of objects, meaning and social systems according to their needs, desires and abilities. As K. Fallan says, “In their daily lives people use products by integrating and consuming them. At the same time, people are consumed by the products as they respond to them and engage with their properties, functions and forms” [4, p.90-91]. This specific relationship between human and non-human actors (people and products) is what the British sociologists (e.g. R. Silverstone) name as the final stage of a “process of domestication”, which is another methodology used within design cultural history research.

The process of domestication means that consumers transform the things they use so they suit their needs and desires in the best possible way (utilitarian, emotional, and symbolic). And this is a reciprocal process: consumers behavior, feelings, and attitudes are transformed by the artifacts they own. When the products’ meaning has been negotiated, constructed and stabilized, it can function as a personal expression for the user. K. Fallan provides a definition of domestication concept: “Domestication is a multidimensional process of negotiation that involves human and non-human actants and is characterized by conflict collaboration. ... Domestication is thus neither a harmonious nor a linear process – it is normally conflict-ridden and dynamic. ... Needs and desires might change, external symbolic codes might be internalized or new users might be enrolled. Such situations can lead to redomestication of the artifacts. ... Using the concept of domestication as a prism can provide new insight into what the consumption and use mean” [4, p.92].

This methodological theory in some cases can be the best way for the researcher: some kind of intermediate position arise, where parts of the script is subscribed to and other parts rejected or misunderstood (de-inscribed), and a process of negotiation commences where both product and user are adapted and transformed until a satisfactory degree of domestication is achieved.

There is an interesting example about old American automobiles are not only changed and adapted by their owners in Cuba, but also, though they are everywhere on the Cuban streets and in whole Cuban culture and everyday life, the cars also change and adapt their users. This process is what domestication is all about.

The concept of domestication is a methodological tool used to analyze how consumers turn things in their artificial environment into useful things, memorable objects and valuable symbols. “One of its most attractive qualities is that it follows the artifacts way past the purchase phase and thus facilitates studies not only of consumption but also of use” [4, p.97]. Agreeing with K. Fallan, we can say that the feature of domestication can reveal its deep meaning in design cultural history.

More interesting is the concept of “domestication of ideology” created by Anna Calvera. Her idea is that contents, forms and meanings of ideas, theories and knowledge are transformed by their consumers – just as with the domestication of artefacts [2]. But researchers find some problems in this theory: “What is lacking in Calvera’s de-

scription to make it domestication proper, however, is that such a process entails not only the adaptation of the ideas/aesthetics/technologies but also the adaptation to the ideas/aesthetics/technologies. Domestication is relational, dialectic, reciprocal – it is co-production” [4, p.100].

Looking at all the possibilities of research, design history has a vast tradition in appropriating theoretical perspectives and methodological approaches from other conceptual fields, from the material of art history, or cooperating with material culture studies today. The methodological theories provided here are aimed to support the theoretical possibilities of design history, to make it better analyzed to meet the challenges of present and future.

Design in all its controversy, from conceptual contents to historical paradigms, from production, through mediation and to final use. Its subject matter has expanded far beyond the narrow attention to “good design” and “great designers” that once were the most significant within the discipline that it might perhaps be beneficial to use term “design culture”. G. Julier defines “Design Culture enquiry traces a cartography that exposes and analyses the linkages of artifacts that constitute information flows and the spaces between them. Second, while one might dwell on individual artifacts, this process requires these to be seen relationally to other artifacts, processes, and systems. Third, it may be mobilized not merely as analysis, but as a generative mode that produces new sensibilities, attitudes, approaches, and intellectual processes in design practice. In this way, it promises a critical and knowing pathway toward the amelioration of this runaway world” [5, p.76].

Conclusion. Today the most prominent researchers admit that design history does not have a very well-defined theoretical framework and methodological apparatus, nor has this seemed to be a particularly prioritized area of inquiry. But critical discussion of the discipline’s own history is therefore essential to its present and future practice. First of all, it lies out of the critique of the heritage from art history. But now we know that the theoretical field of design history is better suited to deal with a subject matter far beyond the applied arts. And then it develops into the broader academic domain of cultural studies and the humanities, still remaining in various relations to design practice and design research.

In such way, the aspect of design history got from material culture studies before ending up arguing for a cultural history of design with design culture as an object of study. As Fallan states, “...that includes both the material and the immaterial aspects of everyday life. On one level it is articulated through images, words, forms and spaces. But at another it engages discourses, actions, beliefs, structures and relationships. This shift in the focus and practice of design history is grounded and reflected in changes in the theoretical and methodological aspects of the discipline” [6, p.16].

We can’t expect that all humanities and social sciences will be charged within design culture as their point of empirical convergence. But if design history is thought of as “the history of design culture” or as “the cultural history of design”, then it will be relevant to the humanities and social sciences more and more and appropriately, and it will also help integrate the field design history with cultural and social disciplines and integrate their research of new problematic and methodological instruments.

D. Carlson says that “There is an opportunity ... to employ an approach to combine the knowledge of indigenous people’s and ethical ecological design, to permit an exemplary form of sustainable ‘cultural permaculture’ to be evolved. Central to this new concept would be to develop an approach to Culture that maintains an au-

thenticity and meaningful use of identity, through a broad based and holistic approach. This progression involves a paradigm shift in the nature of cultural dependence – from relying primarily on universal globally imported cultural criteria, to more specific, locally based, and the referencing of native traditions, rituals and symbolism. It is necessary to look further and include values such as authenticity, aesthetics, affectivity and compatibility, and to see the real value of culture as designing through the lens of humanity, to create memorable experiences, and emotionally rewarding objects [3].

Following these prominent ideas, there is assurance in the vast perspectives of design cultural history research. And after the discursive levels of historiography, theory and methodology, there is a need to talk about epistemological level of design culture perception.

REFERENCES / СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Attfield J. Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History / J. Attfield. // *Journal of Design History*. – 1999. – С. 373–380.
2. Calvera A. Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues to Be Faced with Constructing Regional Narratives / A. Calvera. // *Journal of Design History*. – 2015. – С. 371–383.
3. Carlson D. Design + Culture – A Return to Fundamentalism? [Electronic resource] / D. Carlson // *David Report*, Issue 13. – 2011. – Retrieved from: <http://davidreport.com/the-report/design-culture-time-cultural-fundamentalism/>.
4. Fallan K. *Design History: Understanding Theory and Method* / K. Fallan. – New York: Oxford Press, 2010. – 224 c.

5. Julier G. From Visual Culture to Design Culture [Electronic resource] / G. Julier // *Design Issues: Volume 22, Number 1*. – 2006. – Retrieved from: <http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVisCultDesCult.pdf>.
6. Julier G. *The Culture of Design*, 3rd edition / G. Julier. – Los Angeles: Sage, 2014. – 672 c.
7. Margolin V. *Design History and Design Studies* / V. Margolin // *Design studies: A reader* / Victor Margolin. – New York: Oxford Press, 2009. – С. 34–41.
8. Walker J. *Defining the Object of Study* / J. Walker // *Design studies: A reader* / J. Walker. – New York: Oxford Press, 2009. – С. 42–48.

REFERENCES (APA)

1. Attfield, J. (1999) Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History. *Journal of Design History*, 12/4, 373–380.
2. Calvera, A. (2015) Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues to Be Faced with Constructing Regional Narratives. *Journal of Design History*, 18/4, 371–383
3. Carlson, D. (2011) Design + Culture – A Return to Fundamentalism? Retrieved from <http://davidreport.com/the-report/design-culture-time-cultural-fundamentalism/>
4. Fallan, K. (2010) *Design History: Understanding Theory and Method*. New York, Oxford Press
5. Julier, G. (2006) From Visual Culture to Design Culture. *GA Design*, 22(1), 64–76. Retrieved from <http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVisCultDesCult.pdf>
6. Julier, G. (2014) *The Culture of Design*, 3rd edn., Los Angeles, Sage
7. Margolin, V. (2009) *Design History and Design Studies*. In *Design studies: A reader*. Edited by hazel Clark and David Brody (pp. 34–41). New York, Oxford Press.
8. Walker, J. (2009) *Defining the Object of Study*. In *Design studies: A reader*. Edited by hazel Clark and David Brody (pp. 42–48). New York, Oxford Press.

Received Editorial Board 18.05.17

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

ТЕОРЕТИЧНЕ ТА МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КУЛЬТУРИ ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена введенню нових теоретичних основ і методологічних концепцій з галузі, відомої як науково-технічні дослідження, та обговоренню їх потенціалу для розробки історії дизайну. У статті здійснюється порівняльний аналіз понять дизайну та культури, що забезпечує можливість розробки комплексної концепції "культури дизайну". Дослідження показує, що дизайн може розглядатися як соціальне і культурне явище, історики дизайну вважають, що соціологія та історія технології можуть забезпечити відповідну теоретичну основу й методологічний інструментарій для вивчення дизайну не лише в якості аспекту історії мистецтва. У статті представлені основні поняття з галузі науково-технічних досліджень, які мають важливе значення для розробки історії та культури дизайну, увага зосереджується на акторно-мережеві теорії, сценарному аналізі та теорії одомашнення.

Ключові слова: дизайн, культура дизайну, історія дизайну, історія мистецтва, акторно-мережева теорія, сценарний аналіз, теорія одомашнення.

Е. А. Буцикіна, канд. філос. наук, асист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ДИЗАЙНА

Статья посвящена введению новых теоретических основ и методологических концепций из области, известной как научно-технические исследования, и обсуждению их потенциала для разработки истории дизайна. В статье осуществляется сравнительный анализ понятий дизайна и культуры, обеспечивающий возможность разработки комплексной концепции "культуры дизайна". Исследование показывает, что дизайн может рассматриваться как социальное и культурное явление, историки дизайна полагают, что социология и история технологии могут обеспечить соответствующую теоретическую основу и методологический инструментарий для изучения дизайна не только в качестве аспекта истории искусства. В статье представлены основные понятия из области научно-технических исследований, имеющие важное значение для разработки истории и культуры дизайна, внимание сосредоточивается на акторно-сетевой теории, сценарном анализе и теории одомашнивания.

Ключевые слова: дизайн, культура дизайна, история дизайна, история искусства, акторно-сетевая теория, сценарный анализ, теория одомашнивания.

УДК 130.2

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

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Дослідження культуротворчих вимірів художнього образу є актуальною проблемою естетичної науки внаслідок того значення, якого набувають мистецькі образи в сучасній культурі, а також нових культуротворчих підходів до сфери мистецтва, котрі зумовлені новими реаліями у сфері культурного буття людини у світі. У вітчизняній науці є усталеною і загальноприйнятною тезою про те, що мистецтво, переважно у своїй образній формі, стає активною культуротворчою силою, що безпосередньо діє на духовно-емоційний світ людини. Водночас, на нашу думку, культуротворча активність мистецтва може виявлятися і поза безпосередньо образним втіленням художньої ідеї. Твір мистецтва у своєму змісті здатний відбити науково-теоретичні, моральні, правові й інші

© Бровко М. М., 2017

суспільні ідеї, які можуть впливати на людей саме в такій їх іпостасі. Значною мірою спираючись на сучасну, і не лише сучасну, мистецьку практику, а також враховуючи теоретичні напрацювання, ми можемо впевнено говорити про рівні образності і рівні активності культуротворчої природи мистецтва.

Ключові слова: культуротворчість, художній образ, рівні образності, активність мистецтва, твір мистецтва.

Постановка проблеми. Звернення до питання вимірів художнього образу залишається надзвичайно актуальним у просторі сучасних естетико-культурологічних досліджень зважаючи на надзвичайно важливу роль мистецької образності у процесі культуротворення. Як зазначається в монографії сучасної дослідниці К. Шевчук, "образне висловлення в деяких випадках (стосується це головним чином якісного світу) є найефективнішим засобом передачі знання" [7, с. 226]. Твори мистецтва є ретрансляторами моральних, правових, релігійних та інших світоглядних ідей, що впливають на формування культурного простору людини.

Слід зазначити, що менш ефективними, але це знову ж таки лише в певних вимірах, виявляються ті рівні активності мистецтва, його культуротворчий потенціал, котрі є, з одного боку, чимось таким, що відрізняє їх від засобів науки, моралі, права, релігії тощо, а з іншого, виводять за межі художнього образу як цілого, що втілюється в конкретному творі мистецтва. Мова йде у даному випадку про рівні образності мистецтва, його активного культуротворчого буття в структурі соціокультурної реальності. Важливим буде зауважити, що така диференціація здійснюється у межах самого мистецтва, яке в усіх виявах є насамперед художньо-образною духовною структурою, котра відображає як внутрішній, так і зовнішній світ людини. Як вірно зазначає С. П. Стоян, "мистецтво, у тому числі й образотворче, постає складним феноменом, завдяки якому людина створює уявлення про себе і світ у чуттєвих, наочних образах, в яких водночас міститься й інформація про навколишню дійсність, і відображається внутрішній світ митця" [6, с. 261]. Якщо спробувати навіть суто теоретично розірвати цілісність художнього образу, то це досить непроста справа як з позицій загальнометодологічного підходу, так і конкретно-естетичного аналізу.

Будемо справедливими, коли зазначимо, що науково-теоретична обґрунтованість специфіки природи мистецтва іще не так давно безпосередньо пов'язувалась із цілісним художнім образом і зумовлювалась значною мірою постулатом, суть якого зводилася до того, що у своїх об'єктивних тенденціях мистецтво дійсно передовсім на шляхах розвитку в реалістичному руслі. Все інше, особливо західне мистецтво ХХ–ХХІ століть, яке у своїй динаміці було далеким від принципів реалізму, вважалося сурогатом культури, відхиленням від магістрального шляху розвитку справжнього мистецтва. У художніх пошуках митці поза рамками реалізму намагались знайти такі засоби, які б дозволили по-новому підійти до проблем духовного буття людини, осмислення духовно-перетворювального, культуротворчого, трансформаційного потенціалу мистецтва, що так чи інакше спрямоване на зовнішню предметність, підпорядкування її людським соціокультурним смислам і значенням. Окреслений шлях пов'язаний із виходом на авансцену сучасної культури поп-арту. І навіть у рамках самого реалізму стали спочатку несміливо, а потім усе впевненіше пробиватись тенденції до більшого урізноманітнення художньо-виражальних засобів, що виводило його на інший, вищий рівень художньої образності і, відповідно, соціокультурної активності. Досить специфічне тлумачення активно-перетворювальної, трансформаційної природи мистецтва і його образної культуротворчої природи пропонує мистецтво авангарду. В епоху постіндустріальної культури мистецтво зазнає суттєвих

трансформацій. Як вірно показує Р. Русін, "все більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва артефактів, які найбільш яскраво свідчать про те, що "просунуте мистецтво" прагне не наслідувати життя, а бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості. Постіндустріальна культура в цілому орієнтована на світ уяви, сновидінь, підсвідомого, якнайбільш відповідного хаотичності, абсурду, ефемерності постмодерністської картини світу" [4, с. 137].

Значною мірою спираючись на сучасну мистецьку практику, а також враховуючи теоретичні напрацювання, ми можемо впевнено говорити про рівні образності і рівні активності культуротворчої природи мистецтва. Про рівні образності і, відповідно, активності слід говорити тому, що не одне й те ж, коли під образом розуміють увесь твір мистецтва і окремі образні засоби: метафори, алегорії, порівняння тощо, що однаково притаманні і мистецтву, і науці, і релігії й іншим формам духовності людини. Щодо релігії, права, моралі та інших форм духовності, то це менш розроблена проблема, а відносно порівняння мистецтва і науки існують значні теоретичні дослідження. Складалась певна традиція в естетичній науці, коли художній образ переважно досліджується як специфічна форма відображення дійсності. На цьому шляху естетика має значні досягнення. Вивчаються форми відображення, художньо-естетичні способи ідеального відтворення об'єктивної реальності, досліджуються через співставлення образності в мистецтві і понятійності в науці художня і теоретична діяльність.

Раніше до художнього образу застосовували передусім методологію, сформовану в межах філософської теорії відображення, й інтерпретували його переважно в суто споглядально-відображувальному, а фактично в пасивному плані. З розробкою культурологічної методології відкрилась небачена раніше можливість дослідити активні, культуротворчі форми буття образу в структурі сучасного соціуму. На образ подивились не лише як на пасивну форму віддзеркалення всього того, що потрапляє до "поля зору" мистецтва, а як на специфічну форму конденсації соціально-історичного досвіду культури, а значить, стало можливим побачити зворотний, активно-трансформаційний, культуротворчий вплив мистецтва на всі сфери людського життя. Виявилось, що художній образ має специфічні параметри активно-трансформаційного функціонування у структурі соціокультурної реальності, що він постійно виходить у своїй дії за межі мистецтва, де його самодостатність виявилась значною мірою умовною.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробка цих та інших проблем, пов'язаних із природою художнього образу, одержала розвиток у працях цілого ряду вчених, наприклад в монографіях М. М. Бахтіна, В. В. Бичкова, Г. Д. Гачева, К. Горюнова, К. М. Долгова, В. В. Кожінова, Л. Т. Левчук, Ю. Г. Легенького, Ю. М. Лотмана, В. І. Мазепа, В. І. Панченко, О. П. Поліщук, Р. М. Русіна, С. П. Стоян та ін. Мова йде про підхід до художнього образу, який сформувався в межах розвитку методології культури і який прокладав свій шлях у тісній взаємодії естетики і філософії. Позначилось це на підході до усієї естетичної проблематики і, звичайно, справило значний вплив на розуміння місця, ролі і природи художнього образу.

Із розгортанням у сучасній вітчизняній науці дискурсу постмодернізму потужно заявила про себе концепція Ж. Бодрійяра, у якій ключовим поняттям стає

поняття "симулякр". У порівнянні з поняттям відображення поняття "симулякр" кардинально міняє уявлення про природу мистецтва, і, звичайно, у зв'язку з проблемою активно-трансформаційної, культуротворчої природи мистецтва виникає в естетичній науці інша ситуація, яка потребує окремого дослідження.

Мета статті полягає у тому, щоб з'ясувати культуротворчий потенціал художнього образу, що фокусує в собі найважливіші сутнісні параметри культуротворчого потенціалу мистецтва в цілому.

Художній образ завдяки своєму змісту постійно входить у структури соціальної практики.

Аналіз художнього образу внаслідок об'єктивних причин, що зосереджені в природі цього стрижневого компонента мистецтва, виводить дослідження на якісно інший рівень. При цьому слід зазначити те, що художній образ може бути предметом наукового інтересу з різних аспектів. З одного боку, художній образ виступає як готовий результат відповідної діяльності, а з іншого – він постає не лише для його сприйняття окремим індивідом як "образ-процес", а й для суспільства в цілому або багатьох індивідів. Точніше кажучи, саме в його активному бутті в соціумі він якраз і виявляє себе в якості культурно-духовного феномена, що перебуває в стані постійного пульсування, життя, яке з кожним новим поступом культури набуває все нових смислосзначимих форм свого буття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для того щоб накреслити шляхи аналізу художнього образу як особливого феномена культури, його культуротворчого потенціалу, потрібно передовсім розібратись з тим, що собою являє образ як цілісне культурно-духовне утворення, якому притаманні певні властивості, якості, котрі відрізняють його від усіх інших духовних феноменів. Звичайно, для цього обов'язково потрібно з'ясувати структурно-типологічні особливості, котрі, з одного боку, характеризують його як специфічну складову мистецтва, а з іншого – містять у собі те, що постійно виводить художній образ за межі мистецтва.

Ті особливості образу, які розривають його внутрішньо-змістовні межі і виходять у світ екстеріорних закономірностей соціокультурного буття людини, зумовлюють вияви якостей, котрі стверджують його насамперед як феномен культури. У цьому плані необхідна відповідна термінологічно-понятійна "операція", котра здатна забезпечити з позицій категоріально-методологічного інструментарію проникнення в сутність процесів культурно-історичного функціонування художнього образу.

У матеріалах дослідження сучасного стану проблеми художнього образу ми знаходимо досить установлену класифікацію функціональних етапів, або стадій, розгортання образу. У більшості наукових досліджень переважно виділяють "трьохфазну" схему руху художнього образу. Відповідно вивчають у своїх художньо-функціональних характеристиках "образ-процес", "образ-твір", "образ-сприйняття". Однак ця схема поряд з важливими позитивними моментами має і низку недоліків, котрі обмежують можливості аналізу художнього образу в ряді надзвичайно суттєвих його виявів. Вона не дозволяє проаналізувати художній образ як цілісний феномен культуротворчого буття людини. У ній на першому місці стоять ті об'єктивно важливі аспекти, котрі дійсні в параметрах взаємодії індивідуалізованого твору мистецтва і окремого індивіда, точніше кажучи, в межах, що охоплюються поняттям "художнього сприйняття". Підкреслимо, що це надзвичайно важливий, цікавий предмет естетичного дослідження, але він жодною мірою не здатний замінити категоріально-методологічний інструментарій, котрий зміг би зафіксувати закономірності соціокультурної

активності художнього образу. Тому потрібно сформулювати адекватне поняття, котре було б спроможне виконати місію термінологічно-понятійного інструмента осягнення типологічних особливостей активного буття художнього образу в структурі культурно-історичної реальності, його культуротворчого потенціалу.

На нашу думку, це може бути поняття "образ-дія". Саме це поняття, з одного боку, сприяє осягненню ряду особливостей мистецтва, котрі характеризують його як спосіб духовно-практичного освоєння людиною дійсності, з усіма наслідками, що випливають із цієї особливості мистецтва, а з іншого – відкриває можливість аналізу з позицій його активного буття в соціумі як феномена культури, що володіє властивостями впливати на процес культуротворення в найрізноманітніших сферах буття людини.

Поняття "образ-дія" може певною мірою завершувати "трьохфазну" схему руху художнього образу, бути четвертою фазою. Але разом з тим воно є таким, що, завершуючи динаміку розгортання, одночасно схоплює в цілісності всі інші етапи руху. Справді, на певному етапі – формування образу, втілення в матеріальні форми, його сприйняття – він виступає як певна дія. Інакше він не може існувати, якщо не перетворюється у щось інше – символ, знак чи ще щось, що не обов'язково має художні властивості. Як цілісний феномен культури образ завжди виступає як "образ-дія". І, звичайно, в цьому ми можемо відшукати й ті характерні його властивості, котрі є основою його духовної активності, культуротворчої функції в структурі соціокультурної реальності.

Нерідко виведення специфіки художнього образу відбувається при зіставленні форм художньої та пізнавальної діяльності. Досить часто зусилля вчених спрямовуються на те, щоб підкреслити різницю між образами мистецтва, які більше наповнені конкретно-чуттєвим змістом, і поняттями науки, характерною особливістю яких є об'єктивно-істинне знання.

Очевидно, факт органічного взаємозв'язку образів мистецтва і пізнання може свідчити про те, що в механізмах детермінації образів і теорій існують чинники, однаково притаманні як художній, так і пізнавальній діяльності.

Характерним для мистецтва є те, що соціокультурним змістом буття людини в суспільстві, хоч і в опосередкованій формі, але входять у спосіб художнього відображення життя. Осягнути цей спосіб можливо лише за умови розуміння механізмів самого суспільного життя. Однак це не слід розуміти лише як лінійний процес, тобто як формування механізмів художнього відображення реалій життя. Відображення, яким би активним у своїй внутрішній змістовності воно не було, все ж значною мірою залишається пасивною формою освоєння світу. Мистецтво, уся його образна структура володіє не лише здатністю до простого відтворення соціокультурної реальності. Воно здатне активно входити в механізми руху самої цієї реальності. Тому тут існує безпосередній взаємозв'язок між механізмами руху соціокультурної реальності й механізмами функціонування художнього образу. З розвитком і ускладненням механізмів руху соціуму ускладнюються і механізми активної дії художнього образу в культурі, соціумі. З того часу, як виникає соціум, він фактично не може обходитись без художніх образів, їх активного функціонування в його структурі. Правда, в історії розвитку людського суспільства можна спостерігати періоди, коли роль мистецтва, художнього образу значною мірою нівелювалась. Були спроби навіть витіснити художній образ із сфери суспільного буття.

Принаймні образи окремих видів чи жанрів мистецтва намагались замінити іншими образами: релігійними, науковими тощо. Однак практика реального життя відкидала подібні нігілістичні щодо художнього образу прагнення. Художній образ, як міфічний птах Фенікс, оживав з новою, небаченою раніше магічною силою впливу на суспільство, його культуру, внутрішній світ окремої особистості.

До речі, активна культуротворча роль художнього образу в культурно-історичному процесі, незважаючи на значні наукові розробки, потребує нових пошуків, наукових розвідок. Активна роль художнього образу в соціокультурному процесі – це лише певний зріз активного його буття в історії. Без філософсько-теоретичного узагальнення, відповідної методології неможливо осмислити і його функцію в історичному процесі.

У західноєвропейській науці проблема творення художнього образу, як правило, інтерпретується через абсолютизацію певних його структурних компонентів.

Коли за одиницю відліку взяти визначення образу, що виходить із однієї об'єктивної сфери суб'єктивного, то неможливо з'ясувати об'єктивні підстави активності художнього образу в культурі. Так, семантична теорія Е. Кассіра – С. Лангер пояснює образ кризь призму психології індивідуальної свідомості. Така інтерпретація художнього образу залишає за межами художньої діяльності значення досягнень людської культури, досвіду, що відображає в собі передусім соціокультурні характеристики. Фактично тут абсолютизується індивідуальний досвід митця. І хоча зазначається, що індивідуальному досвіду надається певна узагальненість, це не усуває основного недоліку семантичної школи. У семантичній естетичній концепції природні характеристики індивіда начебто універсалізуються, але при цьому не беруться до уваги соціально-практичні параметри функціонування мистецтва.

Значний науковий, продуктивно-творчий потенціал мають ті естетичні концепції, в яких інтерпретація художнього способу освоєння дійсності пов'язується із соціально-практичним способом буття людини. Мистецтво поза історією розвитку суспільства не має своєї власної історії. Тому характер творчої діяльності в мистецтві безпосередньо відображає соціокультурний зміст життя людини, що завжди діє у конкретних історичних вимірах.

Художній образ справді стає активним тоді, коли в ньому відображається момент самого життя людини, і нерідко в ньому відтворюються ті явища і процеси, що за певних обставин самі зазнають культуротворчого впливу нових образів мистецтва. Ось чому творчий процес, спрямований на формування художнього образу, детермінується закономірностями самого життя людини: вони входять у нього як структурні компоненти механізму детермінації і водночас – механізму зворотного активного, культуротворчого впливу на той соціальний процес, в якому вони виникають.

Механізми зворотного культуротворчого впливу художнього образу на соціокультурну реальність знаходяться не в автономії і самодостатності мистецтва. Вони виникають, формуються і діють на межі взаємозв'язку художнього досвіду мистецтва і реалій життя соціуму. Тут як в найзагальніших, так і в конкретних випадках спостерігається безпосередній зв'язок процесуальності самого життя і процесуальності художнього образу. Культуротворча функція художнього образу не є надто абстрактною, вона завжди має конкретно-реальні форми свого вияву і здійснюється лише завдяки здатності його суб'єктивного сприйняття і пе-

реживання людиною. Для цього потрібно, щоб процеси реального життя знайшли своєрідну форму перекодування в художній зміст, реконструйований реципієнтом тоді, коли він буде в найважливіших моментах, що мають насамперед культурно-смыслову значимість, відповідати загальному культурному контексту розвитку суспільства. І якщо реципієнт не здатний зрозуміти загальний культурний контекст, в якому створювався образ, ні про яку адекватність активності художнього образу, його культуротворчої місії не може бути й мови. Потрібно зазначити в зв'язку із сказаним, що активність образу дійсна лише за умови її активного сприйняття окремим читачем, глядачем, слухачем, хоча у своїх сутнісних параметрах вона не обмежується дією, що завершується подіями індивідуального виміру. Однак "перевірити наявність функції образу можна тільки – і лише так – в душі читача, і ніде більше. Якщо поет, письменник завершив роботу, художнього образу поза межами сприйняття читачем уже не існує. Читач, діяльність його мозку під час читання – найсуттєвіший і абсолютний необхідний елемент функції художнього образу" [2, с. 73]. І все ж активність образу було б неправомірно зводити лише до процесу його розпредмечування в процесі художнього сприйняття. Соціально-історичне, культурне буття художнього образу важливо побачити в тому, як він діє на культуру загалом, на окремі форми її функціонування. Тоді, коли відмічається, що "твір як у "часових", так і в "просторових" мистецтвах вбирає в себе досвід переживань митця, який у "знятому" вигляді входить в задане ним бачення світу як необхідна передумова останнього" [3, с. 17], то, як нам здається, треба цей досвід прийняти в об'єктивній його данності. А це означає, що досвід суб'єкта вбирає в себе не лише те, що сформувався як дане у процесі індивідуального буття, а насамперед квінтесенцію культури загалом і окремих її фрагментів. Це вже буде більше досвід об'єктивний, а не суб'єктивний, хоч без суб'єкта про його розпредмечування не може бути й мови. Такий досвід здатний передати, транслювати закономірності соціально-історичного порядку, які, звичайно ж, формуються у процесі практичного спілкування, активного життя суб'єктів діяльності. Саме в такому ракурсі бачення культуротворчих особливостей художнього образу можна простежити сутнісні параметри природи мистецтва як духовного феномена суспільного буття. При цьому значимо, що для художнього образу і для мистецтва загалом найважливішим є те, щоб як на стадії творення, так і на стадії його сприйняття він став предметом людського переживання. Враховуючи всі вказані особливості культуротворчого буття художнього образу, його можна визначити як такий духовний феномен, котрий виявляє себе в якості активного способу естетичного буття, культурно-історичного функціонування мистецтва, окремих його творів, як динамічну систему, котра здатна виявляти весь свій духовно-активний потенціал кризь призму людського переживання.

Зазначимо, що найбільш суттєвою соціальною активною детермінантою художньої діяльності є естетичний ідеал і його адекватна реалізація в структурі художнього образу. Адекватність об'єктивної естетичного ідеалу у своїй основі визначається соціально-історичними обставинами. Митець досить часто черпає натхнення в ідеалах, які є принципово здійснюваними в самому житті. Тому він, зображуючи правду життя, зображує і його красу. І навпаки, стверджуючи ідеал, художник вільно і природно виражає правду життя. Соціальна необхідність диктує худож-

ньому образу бути завжди новою (правдиво відображеною) дійсністю, яка у найбільш досконалій формі віддзеркалює тенденції руху об'єктивного світу.

Художня інтерпретація дійсності має ту перевагу, що вона виражає не однобічно спрямований людський інтерес, а крізь призму художнього бачення – цілісність як усього переживання людини, так і предмета, що об'єктивується в образній структурі художнього твору. Цілісність як сутність і необхідна властивість структури художнього образу характеризує не просто структуру, що виникає перед митцем раптово як щось єдине і ціле. Вона насамперед постає як таке ціле, в якому відбивається в єдності свого функціонального буття необхідність художнього змісту, що укорінена в структурах соціального буття людини. Тому цілком виправданим є аналіз структури художнього образу не просто як готового результату діяльності, а такого, що виражає розвиток художнього змісту. Розвиток художньо-образного змісту фактично реалізується як формування цілісного уявлення, суть якого не в абсолютному порівнянні з реальним предметом споглядання, а в такій структурній організації, смисл якої значною мірою зумовлюється естетичним ідеалом. Специфічно художньою дією є та, котра безпосередньо виражає цей ідеал.

Цілісність образу зумовлюється не предметом як цілим. Вона насамперед є результатом переживання людиною свого буття у світі, що детермінується тим, що повинно бути, тобто майбутнім. Художній образ внаслідок своєї естетичної природи координується як із сучасним, так і з минулим і майбутнім. Цілісність і синтетичність структури художнього образу виявляється в процесуальності, оскільки в самому формуванні образної структури художнього твору і його сприйнятті реципієнтом образ виступає як предмет думок і почуттів людини, як щось таке, що знаходиться у процесі становлення і знаходить свою реальність у діяльних здібностях людини. Семантичне багатство розпредмечуваного змісту образу значною мірою залежить від кристалізованого досвіду культури людства, що виявляє свою об'єктивність лише в результаті контакту митця з дійсністю. Процесуальність і цілісність образу в творчій діяльності митця та його сприйняття і переживання глядачем, слухачем, читачем не тотожні.

Вияв цілісності людського світовідношення – а саме така цілісність і організує структуру художнього образу – залежить не стільки від багатства людської суб'єктивності, скільки від реальних можливостей, що містяться в самій об'єктивній дійсності.

Специфіка мистецтва виявляє себе в здатності відкривати можливості створювати образ саме як художній образ, що є концентрацією досвіду всього практичного життя людини, котрий не просто містить у собі інформацію про світ і людину, а виступає образом-дією, діяльністю, що реалізується за певним законом – на рівні як творчості, так і співтворчості.

У структурі такого образу людська діяльність постає як справді вільна і творча, оскільки вона тільки і можлива як діяльність, що здійснюється внаслідок закономірностей розгортання суспільної сутності людини. Структура художнього образу саме і виражає реалізацію такого роду необхідності і закономірності. В цьому смислі художній образ є не лише правдивим відображенням предмета, а результатом об'єктивної цілісного аспекту буття людини, активних форм її утвердження в світі. Як відомо, естетична свідомість людини не тільки відображає існування об'єкта, а й водночас виражає особливості суб'єкта, що має певне відношення до об'єкта. А життя суб'єкта у своїх сутнісно-визначальних моментах є творчістю, перетво-

ренням сущого у відповідності із сформованими уявленнями не окремою індивідуальністю, а насамперед індивідуальністю, що фокусує на собі суспільні, практичні способи життя. Власне, соціально активна форма буття художнього образу на творчій сутності останнього і ґрунтується. Творча сутність мистецтва є тією необхідністю, без якої говорити про активні, культуротворчі форми функціонування образу немає сенсу.

Розглядаючи у такому аспекті структуру художнього образу, можна визначити кульмінаційний, сутнісний зріз його культуротворчого потенціалу в соціумі. Це можливо тому, що тут знаходиться точка перетину "зовнішніх" законів і "внутрішніх" закономірностей, котрі диктуються логікою розвитку самого мистецтва.

Процес формування структури художнього образу незалежно від першопочаткових задумів є об'єктивним процесом, і в естетичній літературі він завжди викликав певний резонанс. Інколи така непідвладність художнього образу бажанням і прагненням митця інтерпретується як вияв "суб'єкта" – суб'єкта художнього твору, "квазісуб'єкта", що протистоїть справжньому суб'єкту художньої діяльності. Звичайно, справа не в термінах, і від того, яким словом ми назвемо існуючий факт художньої практики, мало що зміниться. Річ, слід думати, полягає у тому, як ми зможемо пояснити внутрішні механізми утворення такої логіки, яка не залежить ні від бажання окремого митця, ні від його творчої волі.

Параметри розгортання структури художнього образу зумовлені тими основами, котрі знаходяться у підвалах самої природи мистецтва. Ці висхідні принципи функціонування художньої діяльності пов'язані зі світом життєво-практичних суб'єктивних характеристик буття людини. Художній образ стає таким за умови існування потреби в активній людині, що вимагає, з одного боку, відповідного способу людського переживання / (і відображення) світу, а з іншого – значною мірою специфічного інструменту, що допомагає втілювати в реаліях життя ті духовні цінності, котрі сформувались у певний період історії людської культури. Означений аспект проблеми став предметом осмислення тоді, коли в історії людства стали достатньою мірою очевидними факти своєрідного переходу від сфери художньо-ідеального в сферу соціально-практичну. В даному випадку ми маємо на увазі період новітньої історії людства. Перша половина ХХ століття знаменується такими подіями, котрі наочно демонструють реально-практичний смисл тих художніх образів, котрі із сфери духовно-художнього життя стали переселятись у життя реальне. У цей період були створені рядом письменників такі твори мистецтва, герої яких стали перебиратись у світ реального буття. Як зазначає К. А. Свасьян, "відбувається щось неймовірне, більш неймовірне, ніж це могло здатись найбезвідповідальнішому любителю парадоксів: іще за життя цих письменників на світ стали народжуватись їх герої, і притому в такій густій статистиці, що із ретроспективи уже 20-х, 30-х років майбутнього століття можна було б з більшою чи меншою математичною ймовірністю визначити кількість, скажімо, російських бісів, що народились в рік публікації роману "Бесы", чи бісів германських, метрика яких збігалася б з періодом роботи над фрагментами книги, скомпанованої і опублікованої згодом під заголовком "Воля до влади". Учорашні вигнанці і психопати, сьогодні вони вже задавали тон, бо сьогоднішня дійсність виявилась усього лише скрупульозно скопійованою з їх учорашніх "поетичних" і "белетристичних", в цілому несамовитих вчинків, на

ділі, лише прогнозів, що прямо передбачили близькі нечувані зміни і які вигукували на всі лади голос волаючого в пустелі Предтечі: "Зміниться!" [5, с. 11].

Світ відображається не лише у формах теоретичної діяльності, а водночас у формах потреб та інтересів суб'єкта діяльності. Художній образ при цьому може досягти своєї об'єктивності не простим копіюванням зовнішньої предметної дійсності, а насамперед дійовим відображенням реальності згідно із покладеним у ньому певним людським інтересом і конкретно-історичним ідеалом. У ньому більше відображається усвідомлення предметної дійсності з позиції конкретного людського смислу, що об'єктивно виникає. Тому зовсім не обов'язковим для художньої творчості є формування художньої реальності, абсолютно адекватної за зовнішньою формою дійсності. Важливо те, якою мірою в тому чи іншому образі мистецтва виражена ідея, в якій насамперед виражений людський інтерес до життя, його даність за мірками загальнолюдського ідеалу. А звідси, власне, виникнення і певної логіки, художньої необхідності в структурі художнього образу. При цьому останній, щоб стати таким, може не обмежуватись окремою індивідуальністю, а залучити до своєї орбіти інші образи, котрі в цілому створюють систему образів, зв'язаних внутрішньою логікою руху і певною необхідністю, яка більше виходить з інтересів не окремого митця, а інтересів взагалі, що відповідають в цілому тенденції розвитку життя, його осмислення з позиції естетичного ідеалу.

Структура художнього образу певним чином відображає конкретно-історичну форму активності, культуротворчого потенціалу мистецтва.

Аналіз структури художнього образу дозволяє з'ясувати момент перетворення тих можливостей, котрі вносять чисто художній аспект, у художню реальність. Однак тут особливою є механіка переходу можливості в реальність, що визначається природою як самих цих можливостей, так і художньої реальності.

Перш за все художня значущість тих або інших можливостей, що реалізуються в контексті твору, залежить від рівня розуміння сутності відношення людини до світу, а також від загального життєвого досвіду, що об'єктивується в структурі художнього образу. У цьому розумінні результат об'єктивації здатний передати глибину тих значень і смислів, що детерміновані передусім сутністю людської діяльності. Структура художнього образу носить при цьому характер не об'єктивної дійсності, а суб'єктивної реальності, що набуває характеру дійсності, лише будучи співвіднесеною з естетичним досвідом людини. Сприйняття художнього образу також поєднує в собі відображення дійсності та її творче відтворення, особливу інтерпретацію. Митець, залежно від конкретних своїх світоглядних орієнтацій, сприймає і переживає світ, і це знаходить свій вияв у структурі певного художнього образу.

Створюючи художньо завершений твір, митець, хоче він того чи ні, вибирає весь соціальний і духовний досвід певної епохи, що виявляється у процесі індивідуального прилучення до художніх та інших культурних форм, використовує його як своє власне багатство у тому смислі, що цей досвід стає засобом його художньої творчості.

Цей набутий індивідом духовний досвід виявляється в тому, що вже існують деякі найбільш загальні параметри руху цього художнього образу, його активного буття за певними законами, що мають у своїй основі соціально організовані принципи та закономірності розвитку. Іншими словами, активно-діяльне формування структури художнього образу змушене реалізуватись уже за тією "зовнішньою" логікою, котра йому задається різними опо-

середковуючими чинниками, що виступають для окремого індивіда засобами освоєння зовнішнього світу. І, як вірно зазначає Ю. Г. Легенький, "що б не створювала людина, вона вибудовує світ (в образі, проекті, технології, побудові, малюнку, картині тощо), облаштовує, передовсім, поле можливостей бути людиною" [1, с. 5].

Виявляється, що творчість є найбільш необхідною формою прилучення до світу людських цінностей, норм культури, таким способом освоєння зовнішньої дійсності, завдяки якому тільки і можливе створення справді художньої, необхідної для людського суспільства цінності. У цьому виявляється спадкоємність існуючих традицій у художньому розвитку суспільства, безпосереднє вираження живого контакту митця із світом людських цінностей, існуючих предметних форм культурного розвитку людини. Вибір тих або інших цінностей реалізується як акт вияву відносної свободи митця, оскільки він завжди детермінований певною соціальною, моральною, естетичною позицією того, хто творить мистецтво. Цей акт відносної свободи у мистецтві являє собою форму абсолюту, тому що вибір цінності і зміст останньої повинні відповідати соціальній сутності людини. Цей вибір відповідає досягненню справді художніх відкриттів у мистецтві.

Свобода митця досягається не на шляхах відходу від реального життя в усій його складності, а насамперед у розумінні загальної тенденції такого життя і здатності відображати його у специфічно художніх формах. Митець має свободу вигадувати що завгодно, і при цьому він необмежений, особливо в наш час, використовувати для цього яку завгодно форму – сюрреалістичну, символічну, реалістичну. Але при цьому, відтворюючи дійсність, митець одночасно створює нову естетичну реальність, природа якої є творчою за своєю суттю і яка володіє потенціалом примножувати і одночасно верифікувати можливі варіанти дійсних практик.

Характерним для мистецтва є те, що тут не просто примножуються суто в кількісному відношенні можливі варіанти людського буття. Найголовнішим тут є можливість моделювання людиною, якщо вона увійшла в конкретну ситуацію культурно-смыслового контексту розгортання соціальних подій, художньо обґрунтованих продовжень духовно-практичного здійснення Людини.

Художність визначається не просто "красивістю" форм і зображенням предметів, які потрапили в поле зору митця, а наданням певному продукту свідомості людини та її фантазії такої форми, яка здатна викликати у неї співчуття і співпереживання. Якщо ж твір мистецтва цього не досягає, він втрачає або не набуває рис художності.

Співпереживання виникає тоді, коли в художньому образі певна потреба цілісного сприйняття й освоєння світу збігається із загальним людським інтересом і його естетичним ідеалом. Таким чином, певна логіка руху образу задається передусім тією формою відображення реальності, яка виражає в собі конкретно-історичні потреби й інтереси людини.

Однак, окрім необхідності, що виражає в основних пунктах загальний шлях руху художнього образу, в мистецтві існують і свої внутрішні закономірності, відповідно до яких художній образ набуває своєї активної культуротворчої сили в соціумі. Ця "внутрішня" визначеність художнього образу є здатністю відтворювати реальні проблеми дійсного життя суспільства у такому вимірі, котрий дозволяє пізнавати їх, оцінювати, активно діяти відповідно до них, а фактично творити нові культурні форми, зумовлювати незвичні культурні практики.

Висновок. Культуротворчий потенціал художнього образу ґрунтується на певних його властивостях. Однією з важливих властивостей мистецтва є емоційно-виховний вплив художнього образу. У своєму змісті художній образ завжди виражає не лише те, що було, але й те, що потенційно можливе. Більше того, природа художнього образу така, що він завжди відображає в собі те, що повинно бути, тобто в його змісті завжди міститься певний суспільний ідеал, відповідно до якого і сам митець, і той, хто сприймає твір мистецтва, оцінює навколишній світ, своє місце в цьому світі та й, зрештою, самого себе у контексті того соціального часу, в якому він живе. Емоційна насиченість художнього образу може бути використана як на благо людині, так і на шкоду їй. Приклад останнього дає нам сучасне західне, а тепер уже й вітчизняне масове мистецтво. І хоча тут є предмет для дискусій, але те, що масове мистецтво не дало за всю свою не таку вже й коротку історію справжніх шедеврів високого мистецтва, може свідчити про його обмеженість. Масове мистецтво в основному виходить із тієї передумови, що визначальним у художньому образі є психофізіологічна, біологічна природа людини. Оскільки ж художній образ є відбитком позасоціальних факторів, він з необхідною закономірністю активно діє насамперед на психофізіологічну структуру людської свідомості, тобто його культуротворча роль надто обмежена. Самі позасоціальні детермінанти художньої творчості, як правило, є вираженням аморальної природи людини – її агресивності, грубого егоїзму, мізантропії, залежності, відчуженості від інших людей, а також усього негативного, що є в людському суспільстві. Художні образи, що насичені зображенням аморальних явищ, відповідно можуть активно негативно впливати на тих, хто їх сприймає, розтлівати свідомість. Образи із активним позитивним потенціалом сприяють іншому, гуманістичному впливу на людину. Отже, система художніх образів мистецтва здатна активно виконувати естетичні завдання, які ставить перед людиною життя, справляти гуманістичний, культуротворчий вплив на її свідомість, волю та прагнення.

М. М. Бровко, д-р филос. наук, проф.
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
ул. Городецкого, 1/3, г. Киев, 01001, Украина

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Исследование культуротворческих измерений художественного образа является актуальной проблемой современной эстетической науки вследствие того значения, которое приобретает художественные образы в современной культуре, а также новых культуротворческих подходов к сфере искусства, которые предопределены новыми реалиями в сфере культурного бытия человека в мире. В отечественной науке является устоявшимся и общепринятым тезис о том, что искусство, преимущественно в своей образной форме, становится активной, культуротворческой силой, которая непосредственно действует на духовно-эмоциональный мир человека. В то же время, по нашему мнению, культуротворческая активность искусства может оказываться и вне непосредственно образного воплощения художественной идеи. Произведение искусства в своем содержании способно отражать научно-теоретические, моральные, правовые и другие общественные идеи, которые могут влиять на людей именно в такой их ипостаси. В значительной степени опираясь на современную, и не только современную, художественную практику, а также учитывая теоретические наработки, мы можем уверенно говорить об уровнях образности искусства и уровнях активности культуротворческой природы искусства.

Ключевые слова: культуротворчество, художественный образ, уровни образности, активность искусства, произведение искусства.

M. M. Brovko, Doctor of Philosophical Science, Professor
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
1/3, Gorodetskyo st., Kyiv, 01001, Ukraine

CULTUROLOGICAL DIMENSIONS OF ARTISTIC IMAGE

Research of the cultural artistic image is the issue of the nowadays of contemporary aesthetics. As a result, of that value that is acquired by artistic images in a modern culture, and new creative opportunities of cultural development, in the sphere of arts that is redefined by new realities in the field of cultural existence of man in the world. In Ukrainian scientific research withstand and accept thesis the point that art, mainly in the form of image, becomes active, culture-creative force that acts directly on spiritual-emotional world of a person. At the same time, culture-creative activity of art can appear beyond and pose vivid embodiment of artistic idea. A work of art is able to reflect theoretical, moral, legal and other public ideas that can influence on people exactly in such their hypostasis. To a large extent relying on modern, and not only modern, artistic practice, and taking into account theoretical works, we can confidently talk about the levels of vividness of art and levels of activity, cultural-creative nature of art. An important moment in terms of clarifying the cultural specificity of the artistic image is that it, thanks to its content, is constantly included in the structure of social practice. In order to outline the way of analyzing the artistic image as a special phenomenon of culture the essential features of which are expressed in its cultural potential, it is firstly necessary to understand what the image represents an integral cultural and spiritual formation that has certain properties and qualities distinguishing it from all other spiritual phenomena.

It is necessary to clarify the structural and typological features, which, on the one hand, characterize it as a specific element of art, and on the other – contain something that constantly displays the artistic image beyond the boundaries of art. The concept of the "image-action" is able to grasp by its content a number of artistic features that characterize it, on the one hand, as a way of spiritual and practical mastering by a person of reality in accordance with all the consequences that stem from this feature of art. With the other – with the possibilities of analysis open from the standpoint of its active being in society as a phenomenon of culture, its cultural dimensions.

Key words: cultural creation, artistic image, levels of imagery, the activity of art, a work of art.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенкий Ю. Мир как культура. Культура как мир. Очерки дифференциальной культурологии / Ю. Легенкий. – К.: НПУ им. М. П. Драгоманова, 2012. – 486 с.
2. Малахов В. А. Творческая природа и социально-культурная обусловленность художественного образа / В. А. Малахов // Искусство и творческая деятельность. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 68–130.
3. Нечкина М. В. Функция художественного образа в историческом процессе / М. В. Нечкина. – М.: Наука, 1982. – 321 с.
4. Русин Р. Художний образ: від класики до постмодерну / Р. Русин. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2015. – 206 с.
5. Свасьян К. А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу / К. Свасьян // Шпенглер. Закат Европы. Т. 2 – М.: Мысль, 1993. – 833 с.
6. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві / С. П. Стоян. – К.: Міленіум, 2014. – 358 с.
7. Шевчук К. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст. / К. Шевчук. – Рівне: РДГУ, 2016. – 355 с.

REFERENCES

1. Legen'kij, Ju. (2012). *Mir kak kul'tura. Kul'tura kak mir. Oчерki differentsial'noj kul'turologii. [The world as a culture. Culture as the world. Essays on differential cultural studies]*. Kyiv, NPU im. M.P. Dragomanova.
2. Malahov, V. A. (1979) *Tvorcheskaja priroda i social'no-kul'turnaja обусловlennost' hudozhestvennogo obraza. [Creative nature and socio-cultural conditionality of the artistic image]. Iskusstvo i tvorcheskaja dejatel'nost'*. Kyiv, Nauk. dumka.
3. Nechkina, M. V. (1982) *Funkcija hudozhestvennogo obraza v istoricheskom processe. [The function of the artistic image in the historical process]*. Moscow, Nauka.
4. Rusin, R. (2015) *Hudozhnij obraz: vid klasiki do postmodernu. [Artistic image: from classics till postmodern]*. Kyiv, Vidavnichopoligrafichnij centr "Kiivskij universitet"
5. Savos'jan, K. A. (1993) *Osva'd Shpengler i ego rekvium po Zapadu [Oswald Spengler and his requiem for the West]*. In O. Shpengler. *Zakat Evropy [The Decline of the West]*, Vol. 2. Moscow, Mysl'.
6. Stojan, S. P. (2014) *Kul'turno-istorichni metamorfozi simvolizmu v evropejs'komu obrazotvorchomu mistectvi. [Cultural-historical metamorphoses of symbolism in European fine arts]*. Kyiv, Vidavnictvo "Milenium".
7. Shevchuk, K. (2016) *Estetichne perezhivannja ta jogo cinnist' u pol'skij estetiki pershoj polovini 20 st. [Aesthetic experience and its value in the Polish aesthetics of the first half of the twentieth century]*. Rivne, RDGU.

Надійшла до редколегії 08.06.17

УДК 168.522

П. Е. Герчанівська, д-р культурології, проф.
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
вул. Лаврська, 9, м. Київ, 01015, Україна
nikipolly@hotmail.com

МОДЕЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В ПАРАДИГМІ ТЕОРІЇ СИСТЕМ

Стаття присвячена розробці методологічної моделі культурологічного дослідження соціокультурного феномена на підставі принципів теорії систем. Аналіз ґрунтується на концептуальній парадигмі: соціокультурний об'єкт є системою, що складається з окремих частин, пов'язаних між собою певними відносинами; система знаходиться у безперервному розвитку та взаємодії з зовнішнім середовищем. У статті визначені особливості системного аналізу в культурології; здійснена класифікація культурних систем; поданий алгоритм їх дослідження; проаналізовані моделі розвитку соціокультурних систем, які регулюються, а також тих, що самоорганізуються (синергетична модель); розглянуто процес міжкультурної взаємодії крізь призму системного аналізу. Розкритий потенціал теорії систем у полі культурології для вирішення теоретичних та практичних завдань.

Ключові слова: теорія систем, системний аналіз, культурна система, синергетична модель, міжкультурна взаємодія.

Постановка проблеми. Поява численних наукових теорій і гіпотез, що внесли важливі зміни в концептуальну схему культурології, актуалізувала проблему розробки фундаментальних методів дослідження соціокультурних об'єктів. Одним із перспективних методологічних напрямків у цьому ракурсі є системний аналіз, що сформувався шляхом перенесення в проблемне поле культурології основних принципів теорії систем, котра поєднала класичний і некласичний дослідницькі підходи природничих наук. Розкриття потенціалу теорії систем сприятиме вирішенню як теоретичних, так і практичних завдань культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. Одна з перших спроб застосування системного методу в культурології належить Л. Уайту. У своїх роботах [4–6] він розглядає культуру як цілісну систему, що складається з матеріальних і духовних елементів. Розвиваючи ідею щодо системного характеру культури як інтегрального цілого, Б. Маліновський пише: "Культурний процес, який містить у собі матеріальний субстрат культури (тобто артефакти), соціальні узи, які зв'язують людей (тобто стандартизовані способи поведінки), і символічні акти (тобто вплив, що здійснюється одним організмом на інший за допомогою умовних рефлексів), являє собою щось цілісне, тобто *самостійну систему*" [2, с. 687]. У межах системного методу Е. Кассіпер розвинув теорію про єдність пізнання, згідно з якою "різні напрямки знання в усьому їх визнаному багатоманітті й самостійності складають *систему*, окремі члени якої взаємообумовлюють і припускають один одного" [1, с. 167].

Мета статті полягає в розробці методологічної моделі культурологічного дослідження на підставі принципів теорії систем.

Виклад основного матеріалу дослідження. Багато понять, які необхідні для розуміння функціонування соціокультурних систем, їх класифікація, як й сама теорія систем, прийшли в культурологію з термодинаміки. І. Пригожин відзначав: "Звернення до наук, що вивчають складність світу, зовсім не означає, що ми пропонуємо "звести" гуманітарні науки до фізики. Наше завдання полягає не в редукції, а в досягненні згоди" [3, с. 16]. В основі системного аналізу лежить парадигма: соціокультурний об'єкт є системою, тобто цілісною сукупністю підсистем та елементів, між якими існують стійкі відносини (зв'язки); зв'язки між елементами мають закономірний характер й зумовлюють залежність властивостей одного елемента від властивостей інших елементів системи; система знаходиться у безперервному розвитку та взаємодії з зовнішнім середовищем.

Системний аналіз у культурології спирається на комплекс універсальних і загальнонаукових методів дослідження (структурний, компаративний метод, методи

формалізації та моделювання тощо), застосування кожного з яких обумовлено метою дослідження й конкретним завданням. Алгоритм системного аналізу містить: осмислення основної мети й функцій досліджуваної системи; вибір варіанта членування системи на складові (підсистеми, елементи), оптимального для вирішення поставленої дослідницької мети; введення ієрархії частин в структурі системи; виявлення функцій кожної підсистеми та зв'язків між ними; виявлення зв'язків системи із зовнішнім середовищем (або іншими системами); вивчення характеру змінності системи, її здатності до розвитку, адаптації до зовнішнього середовища.

Класифікація соціокультурних систем залежить від обраного критерію, зокрема: від природи елементів, їх походження; мінливості властивостей; ступеня складності; ставлення до середовища; від реакції на впливи; характеру поведінки й ступеня участі людей в реалізації керівних впливів. Залежно від природи елементів системи диференціюються на *реальні й абстрактні*. *Реальними (фізичними) системами* є об'єкти, що складаються з матеріальних елементів. *Абстрактні системи* утворюють елементи, що не мають прямих аналогів у реальному світі, це – наслідок людського мислення (ідеї, теорії, концепції, гіпотези тощо). Виходячи з їх походження, розрізняють *природні та штучні системи*. *Природні системи* є продуктом розвитку самої природи (клімат, живі організми, Сонячна система тощо). *Соціокультурні системи* є штучними системами – результатом творчої діяльності людини.

За ступенем складності системи поділяються на *прості, складні й великі*. *Проста система*, як правило, має однорівневу структуру, зв'язок між елементами якої описується простими (лінійними) функціями. *Складна система* містить певне число взаємопов'язаних і взаємодіючих підсистем, кожна з яких, своєю чергою, може бути розчленована на окремі елементи. Така система характеризується багатомірністю, ієрархічною структурою, різноманіттям природи елементів, зв'язків, різномірністю структури. Вибір критерію членування такої системи залежить від поставленої дослідницької мети. Наприклад, ґрунтуючись на принципі соціокультурного групування, культуру можна поділити на такі підсистеми, як: світова, локальна, національна, етнічна, регіональна. Особливістю складних систем полягає в тому, що їх інтегративні властивості відрізняються від властивостей окремих складових елементів. Інтегрування складних систем веде до утворення *макроскопічної (великої) системи*.

Залежно від ступеня мінливості властивостей системи можна поділити на *статичні й динамічні*. До *статичних* відносять системи, при дослідженні яких можна знехтувати змінами у часі їх істотних властивостей. На відміну від статичних, *динамічні системи* змінюють свій стан у часі (дискретно або безперервно)

під впливом зовнішніх і внутрішніх сил. Динамічні системи бувають *стійкими* й *нестійкими*. *Стиійка система* здатна повертатися до вихідного стану після припинення впливу, який вивів її з *рівноваги* (стану, що характеризується постійністю параметрів системи у часі). У *нестійкій динамічній системі*, навпаки, навіть незначна зміна параметрів структури або характеру зв'язків між її елементами призводить до *нерівноважного стану* системи у цілому. Динамічні системи також поділяються на ті, що *регулюються* (внутрішніми або зовнішніми силами), й ті, що *самоорганізуються*.

Внутрішня соціокультурна регуляція зазвичай пов'язана з вирішенням таких завдань, як: підтримка певного рівня консолідованості соціуму; забезпечення колективних форм життєдіяльності людей для задоволення їхніх індивідуальних та групових інтересів і потреб; зняття протиріч і напруги, що виникають при спільній життєдіяльності людей і посилюються в процесі розвитку системи. Процес регулювання системи здійснюється на основі прагматичних цілей з урахуванням накопиченого соціального досвіду спільноти (закріпленого в ціннісних орієнтаціях, звичаях, законах, нормах, правилах, ідеології, віруваннях, традиціях тощо).

Форми й механізми регуляції відбивають специфіку досягнутого соціумом рівня соціокультурного розвитку. Наприклад, у традиційному суспільстві домінують конвенційні регулятори у вигляді комплексу звичаїв і традицій, в той час як у сучасному суспільстві переважає інституціональна форма регуляції. Спираючись на технології масової маніпуляції (друковані та електронні ЗМІ, рекламу тощо), інституційні структури здійснюють інформаційно-психологічний вплив на маси. Важливим механізмом регуляції соціокультурної системи є масова культура, що веде до максимальної стандартизації не тільки норм соціального життя та діяльності, а й ідейно-світоглядних орієнтацій людей. Не заперечуючи ролі внутрішніх регулюючих факторів, слід звернути увагу на те, що не менш важливе значення в даному процесі належить зовнішнім силам, бо соціокультурна система, що ізольована від зовнішніх впливів, позбавлена стимулу до подальшого розвитку.

Перш ніж розглядати зовнішній регулятивний інструментарій соціокультурної системи, звернемося до питання диференціації систем, основним критерієм якої є ступінь зв'язку системи із зовнішнім середовищем. Виходячи з цього критерію системи можна поділити на *ізольовані*, *закриті* й *відкриті*. Якщо *ізольована* система не може обмінюватися з зовнішнім середовищем ні енергією, ні речовиною, ні інформацією, а *закрита система*, маючи жорсткі фіксовані межі, відносно незалежна від оточуючого соціокультурного поля, то *відкрита система* орієнтована на діалог з ним. Таким чином, коли мова йде про регульовану систему, мається на увазі, що система є відкритою для комунікації з іншими системами (сприйняття ідей, співпраці тощо), що часто приводить до заповнення елементів інокультури, її цінностей, норм тощо.

Зовсім інші процеси відбуваються всередині систем, які *самоорганізуються*. Основною рисою цих систем, за Г. Хакеном, є те, що вони "набувають властивих їм структур або функцій без будь-якого втручання ззовні" [8, с. 2], що приводить до утворення якісно нових структур у макроскопічних масштабах. Вивчення цих систем породило новий науковий напрям, що отримав назву *синергетика*, засновниками якої були німецький фізик Г. Хакен та бельгійський фізик, лауреат Нобелівської премії (1977) І. Пригожин.

Синергетика (грец. *synergeia* – співробітництво, сприяння, співучасть) є міждисциплінарним напрямком наукових досліджень, завданням якого є вивчен-

ня природних явищ і процесів (в тому числі й соціокультурних) на основі принципів самоорганізації складних систем. За Г. Хакеном, "синергетику можна розглядати як частину загального системного аналізу, оскільки як у синергетиці, так і в системному аналізі основний інтерес представляють спільні принципи, що лежать в основі функціонування системи" [8, с. 361].

У ракурсі синергетичної моделі культура та суспільство постають як відкриті, нерівноважні, нелінійні системи, що *самоорганізуються*. Відкритість системи є необхідною, але недостатньою умовою для її самоорганізації: не всяка відкрита система самоорганізується. Для цього необхідна наявність двох протилежних начал – начала, що *творить* структуру, та начала, що *руйнує* її, приводячи до неврегульованих процесів у системі, хаосу (*дисипації*). Боротьба цих двох начал – *порядку* й *хаосу* – становить механізм перебудови старої та формування нової соціокультурної системи, що обумовлює її саморозвиток у цілому.

Розглянемо алгоритм процесу самоорганізації соціокультурної системи та механізми його породження. Як зазначає А. Флієр, інтегрує ядро будь-якого соціуму "являє собою порівняно жорстко структуровану й ієрархічну систему ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуляції, мов та каналів соціокультурної комунікації, комплексів культурних інститутів, стратифікованих способів життя, ідеології, моралі, церемоніальних і ритуальних форм поведінки, механізмів соціалізації та інкультурації особистості, нормативних параметрів її соціальної й культурної адекватності спільноті, прийнятних форм інноваційної й творчої діяльності тощо" [7, с. 392].

Однак у процесі розвитку системи починають проявляти себе ентропійні явища: знижується функціональна цілісність, системно-ієрархічна структурованість, збалансованість як окремих підсистем, так і культурного комплексу спільноти в цілому. Зростання ентропійних процесів призводить до кризи ідентифікації людей, втрати ціннісних орієнтирів, традиційної моралі. Зона дії історично сформованих і закріплених у культурній традиції й інституційних нормативах соціально прийнятних патернів свідомості та поведінки людей поступово зменшується, набувають популярності протизаконні й кримінальні методи вирішення соціальних, економічних та інших проблем.

Водночас розширюється зона впливу "маргінальних полів" культури, де управління формами життєдіяльності людей здійснюється з боку маргінальних квазісистем (типу "злодійського закону", "хіпових тусовок", ритуалів езотеричних сект тощо). Причини виникнення ентропійних процесів, як правило, пов'язані з цілим комплексом проблем у різних сферах суспільного життя, в тому числі в його соціокультурному секторі. *Соціокультурна система з рівноважного стану входить у нерівноважну фазу свого розвитку*, починається процес якісної перебудови її властивостей.

Спочатку зміни носять уповільнений, поступовий характер. З поглибленням ентропії посилюється рівень нерівноваги, що породжує дисипацію в системі й одночасно провокує сплеск нових ідей у суспільстві. Саме в цей період складається нова смислова цілісність культури, викристалізовується її нова парадигма. *Таким чином, стан хаосу – це креативна за своєю суттю фаза розвитку соціокультурної системи, в рамках якої йде переоцінка її смислового ядра й пошук нової, більш ефективною конфігурації*.

У результаті кумуляції внутрішніх сил системи ентропія досягає критичного стану, що призводить до *біфуркації* – стрибкоподібної якісної перебудови системи. Революційні процеси – це типові процеси біфуркації, причому хід пост-революційного розвитку системи залежить від

безлічі ймовірнісних факторів (внутрішніх, зовнішніх), що часто призводять до декількох альтернативних сценаріїв її еволюції. Приклад тому – багатовекторність шляхів розвитку країн на пострадянському просторі.

За біфуркацією настає *релаксація*, тобто поступове повернення системи в стан рівноваги, але вже в оновленому вигляді. Цей процес незворотний. Слід зазначити, що тривалість періоду релаксації системи, як і фази її нерівноважного стану, значно перевищує біфуркаційний період.

Таким чином, самоорганізація соціокультурної системи є нелінійним процесом, що являє собою послідовність фазових переходів від стану рівноваги через нерівноважну фазу й дисипацію до біфуркації й релаксації системи. У процесі самоорганізації відбувається безперервне руйнування старих і виникнення якісно нових структур, що характеризуються іманентними властивостями. Отже, через хаос і руйнування структури відбувається народження нового порядку в системі.

Теорія систем розкриває також можливість осягнення проблем, що безпосередньо пов'язані із взаємодією культур як фактором їх розвитку. Розглянемо процеси, які відбуваються в результаті контактів соціокультурних систем, й осмислимо основні принципи міжкультурної комунікації.

Алгоритм дослідження має таку послідовність: 1) системно-структурний аналіз кожної культури, що вступає в контакт; 2) вивчення зовнішнього середовища, на тлі якого відбувається взаємодія соціокультурних систем; 3) аналіз моделі взаємодії систем (рівноправна – нерівноправна, одностороння – двостороння); 4) визначення механізмів, за допомогою яких здійснюється контакт (мирний шлях або внаслідок військових конфліктів); 5) вивчення динаміки процесу взаємодії та її наслідків для кожної системи.

Аналіз соціокультурної системи спрямований на визначення, зокрема: типу культурної системи (національна, етнічна, регіональна); ступеня відкритості системи (закрита – відкрита); рівня орієнтованості соціокультурної системи на діалог з іншими культурами; умов для засвоєння інших культурних практик (спільність або відмінність культурних ареалів, типів світоглядів, форм соціальної організації контактуючих систем; їх місця в ієрархії світового співтовариства тощо). Саме ці фактори впливають на модель та динаміку міжкультурної взаємодії, визначаючи її кінцевий результат.

Необхідною й обов'язковою умовою міжкультурної взаємодії є відкритість соціокультурної системи. Через варіативність параметрів контактуючих систем у хронології, динамічність та гетерогенність зовнішнього середовища, що детерміновані об'єктивними факторами, процес взаємодії систем є історично обумовленим, а його результат часто набуває ймовірнісного характеру.

Цей процес ініціює широкий діапазон трансформацій в системі-реципієнті: від актів індивідуальної свідомості до зміни типів світогляду й форм соціальної та культурної організації. Породження нового супроводжується частко-

вою й навіть повною (асиміляція) втратою традиційної для цього соціуму культури. Водночас, в силу зворотного зв'язку, система-реципієнт впливає на систему-донора, детермінуючи її якісні зміни. У сучасних умовах оптимальною моделлю даного процесу бачиться реалізація принципу діалогу й толерантності у взаєминах культур.

Висновок. Розглянуті приклади свідчать про великий потенціал теорії систем і широкі можливості її застосування в полі культурології як для вирішення теоретичних завдань (зокрема, для вивчення закономірностей соціокультурного розвитку суспільства), так і для розробки прикладних проектів (вироблення стратегії державної культурної політики, моделювання міжкультурної взаємодії в сучасних реаліях тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер // Культурология. XX век: Антология. – Москва: Юрист, 1995. – С. 163–212.
2. Малиновский Б. Функциональный анализ / Б. Малиновский // Антология исследований культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 681–702.
3. Пригожин И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–52.
4. Уайт Л. Наука о культуре / Л. Уайт // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 141–156.
5. Уайт Л. Понятие культуры / Л. Уайт // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 17–48.
6. Уайт Л. Энергия и эволюция культуры / Л. Уайт // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 439–464.
7. Флиер А. Я. Энтропия социокультурная / А. Я. Флиер // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2 – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 447 с.
8. Хаген Г. Синергетика: иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Г. Хаген; [пер. и ред. Ю. А. Данилов, Ю. Л. Климонтович]. – Москва: Мир, 1985. – 425 с.

REFERENCES

1. Cassirer, E. (1995). Philosophy of Symbolic Forms. In *Cultural Science. XX Century: Anthology*. S.Ya. Levyt (Ed.). Moscow, Yurist (in Russian).
2. Malinovsky, B. (2006). Functional Analysis. In *Anthology of Cultural Studies. Interpretation of Culture*. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg, St. Petersburg University Press (in Russian).
3. Prigogine, I. (1991). Philosophy of Instability. *Questions of Philosophy*, 6, 46-52 (in Russian).
4. White, L. (2004). Selected Works. In *Anthology of Cultural Studies. Interpretation of Culture*. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg, St. Petersburg University Press (in Russian).
5. White, L. (2006). The Concept of Culture. In *Anthology of Cultural Studies. Interpretation of Culture*. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg, St. Petersburg University Press (in Russian).
6. White, L. (2004). Energy and Evolution of Culture. In *Anthology of Cultural Studies. Interpretation of Culture*. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg, St. Petersburg University Press (in Russian).
7. Flier, A.Ya. (1998). Socio-cultural Entropy. In *Encyclopedia Culturelogy. XX century*. (Vol. 2). S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg, University Book (in Russian).
8. Haken, H. (1985). *Synergy: the hierarchy of instabilities in self-organizing systems and devices*. (Yu.A. Danilov, Yu.L. Klimontovich, Trans.). Moscow, World (in Russian).

Надійшла до редколегії 19.05.17

П. Е. Герчановская, д-р культурологии, проф.
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств
ул. Лаврская, 9, г. Киев, 01015, Украина

МОДЕЛЬ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В ПАРАДИГМЕ ТЕОРИИ СИСТЕМ

Статья посвящена разработке методологической модели культурологического исследования социокультурного феномена на основе принципов теории систем. Анализ базируется на концептуальной парадигме: социокультурный объект является системой, состоящей из отдельных частей, связанных между собой определенными отношениями; система находится в непрерывном развитии и взаимодействии с внешней средой. В статье определены особенности системного анализа в культурологии; осуществлена классификация культурных систем; дан алгоритм их исследования; проанализированы модели развития регулируемых и самоорганизующихся (синергетическая модель) социокультурных систем; рассмотрен процесс межкультурного взаимодействия через призму системного анализа. Раскрыт потенциал теории систем в поле культурологии для решения теоретических и практических задач.

Ключевые слова: теория систем, системный анализ, культурная система, синергетическая модель, межкультурное взаимодействие.

P. E. Herchanivska, Doctor of Cultural Studies, Professor
The National Academy of Culture and Arts
9, Lavra Street, Kyiv, 01015, Ukraine

MODEL OF CULTURAL RESEARCH IN THE PARADIGM OF THEORY OF SYSTEMS

The article is devoted to the development of culturological studies methodological model of the socio-cultural phenomenon based on the theory of systems principles. The analysis is based on a conceptual paradigm: Sociocultural object is a system consisting of separate parts, interconnected by certain relationships; the system is in continuous development and interaction with the external environment.

The algorithm of system analysis contains: understanding the basic purpose and functions of the system; the choice of most optimal variant for partitioning system on components (subsystem, elements); introducing of the hierarchy of parts in the structure of the system; detection of function of each subsystem and linkages between them; definition of the system connections with the environment (or other systems); study of the nature of the variability of the system, of its ability to development and adaptation to the environment. The classification of the sociocultural systems depends on the selected criteria, for example: on the nature of the items, their origin, the variability of properties, the degree of difficulty, the attitude to the environment, etc.

The article reveals the features of system analysis in cultural studies, as well as the potential of the theory of systems in the field of culturology for solving theoretical and practical problems. In the view of the synergetic model, the algorithm of the process of self-organization of the socio-cultural system and the mechanisms governing this process are analyzed. The article shows that the self-organization of a sociocultural system is a nonlinear process that is a sequence of phase transitions from an equilibrium state through a nonequilibrium phase and dissipation to bifurcation and relaxation of the system. The process of intercultural interaction is considered through the prism of system analysis. The article shows that the openness of the socio-cultural system is a necessary and indispensable condition for intercultural interaction.

Key words: theory of systems, system analysis, cultural system, synergetic model, intercultural interaction.

УДК 111.1/.852:17

В. Ю. Головей, д-р філос. наук, проф.
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки
пр. Волі, 13, м. Луцьк, 43025, Україна
v_golovey@ukr.net

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ САКРАЛЬНОГО ДОСВІДУ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Метою статті є аналіз культуротворчого потенціалу сакрального досвіду та висвітлення основних методологічних підходів до його дослідження. Сакральний досвід експлікується як досвід співвіднесення із абсолютним виміром буття, його переживання й осмислення. Поняття "досвіду священного" окреслює культурно-організований простір, який набуває специфічної для кожної культури форми і структурується як осмислений і облаштований ієрархічний світ, сповнений духовно-символічних значень. Стверджується, що досвід священного вирізняється онтологічним змістом і характером. Це досвід символічних актів трансцендування, які утворюють онтологічний горизонт буття. Водночас – це досвід культуротворення і самоторення, в якому формуються смисложиттєві засади людського існування, розкривається й утверджується людська сутність. Втрата потужності і конститутивної сили сакрального виміру трактується як прояв своєрідного "ослаблення буття", деонтологізації культури, що супроводжується вивільненням симулятивних та деструктивних потенцій і призводить до зниження інтенсивності та якості культурного розвитку.

Ключові слова: сакральний досвід, культура, сакральне, профанне, релігійний, секулярний.

Постановка проблеми. Якщо у природничих науках поняття "досвід" набуло чіткості й визначеності, то в гуманітарних дослідженнях досить часто простежується упередженість стосовно правомірності використання понять "релігійний досвід", "сакральний досвід", "містичний досвід" як наукових термінів. І на це є вагомі причини. "Поняття досвіду належить, – на думку Г.-Г. Гадамера, – хоч як парадоксально це звучить, – до найменш з'ясованих понять із числа тих, що ми маємо в нашому розпорядженні. ...Дійсний недолік попередньої теорії досвіду... полягає саме в тому, що вона цілком зорієнтована на науку й тому втрачає з поля зору внутрішню історичність досвіду" [3, с. 321–322]. Безумовно, концепція досвіду як заснованого на практиці чуттєво-емпіричного пізнання дійсності не відповідає ситуації в деяких важливих сферах людської духовної діяльності – історичній і філософській, естетичній і релігійній. Стосовно ж цих сфер досвіду проблематично створити єдину концептуальну основу, що зумовлює потребу експлікації понять, які б означували різновиди духовного досвіду. Поглиблення розуміння духовного досвіду від його джерел і в його головних проявах означає просування вперед наших загальних знань про людину. Саме тому ця проблематика є важливим напрямком гуманітарних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливі аспекти досліджуваної проблематики висвітлені у відомих роботах В. Джеймса, В. Соловйова, С. Франка, Е. Кассіра, М. Мамардашвілі, О. Розенштока-Хюссі, П. Тілліха, Є. Торчинова, в яких розглядаються типологія та специфіка релігійного досвіду, його органічний зв'язок із такими символічними формами духовної культури, як

мова, міфологія, мистецтво. Онтологічний вимір релігійно-містичного досвіду аналізується в наукових розвідках С. Хоружого. Поняття "внутрішнього", або "граничного", досвіду концептуалізується Ж. Батаєм і М. Фуко; "граничний досвід" у цьому дискурсі безпосередньо співвідноситься з поняттями "трансгресія" та "суверенність". Серед сучасних українських досліджень різновидів духовного досвіду слід передусім виділити ґрунтовні доробки М. Мінакова, О. Павлової та ін. Що ж до поняття "сакрального досвіду", то до сьогодні воно не отримало належної наукової концептуалізації, яка б надала можливість здійснити його поглиблену експлікацію.

Метою статті є аналіз культуротворчого потенціалу сакрального досвіду та висвітлення основних методологічних підходів до його дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розмірковування про сутність сакрального досвіду слід починати з більш загального питання: яким чином ми можемо бачити в речах і поза ними відносини, які емпіричний досвід сам по собі не здатен там виявити? Слід визнати, що в таких випадках ми маємо справу з безпосередніми даними духовного досвіду. Духовне начало – принципово відмінне від усіх емпіричних характеристик якості, яка визначає людську сутність. Людина є людиною саме тому, що вона є чимось більшим, ніж емпірично-природна істота. Трансцендентне виявляється в досвіді, проте цей досвід особливий, якісно відмінний від емпіричного. У ньому "об'єктивна, надіндивідуальна реальність дана нам не у формі предметної дійсності ззовні як об'єкт, що протистоїть як трансцендентна реальність "суб'єкту" і

його зовнішньому світу, а у формі реальності, яка присутня в нас самих, споріднена з нами зсередини й нам розкривається. Такою є реальність Бога, як вона дана нам у первинному містичному досвіді – незалежно від того, як ставлення людини до Бога виражається в подальшій рефлексії, у похідних богословських доктринах", – зазначав С. Франк [11, с. 72–73].

Як відомо, уперше на необхідності якісної диференціації досвіду наголосив Р. Бекон, який виділив два різновиди досвіду – емпіричний і надемпіричний (містичний). Значну увагу поглибленій експлікації цієї категорії приділили Дж. Локк, І. Кант, Гегель. Проблема-тизація поняття "досвід" у класичній німецькій філософії уможливила його перетворення з інструментального поняття на одне з основних понять західної філософії. Зокрема, трансцендентальне тлумачення досвіду у філософії Канта, засноване на думці про те, що досвід є цілісністю спонтанно-рецептивних спроможностей суб'єкта, створило епістемологічну основу для аналізу відповідних теорій. Тут філософське вивчення досвіду отримало настанову мислити як підстави власної можливості, так і умови тотальності мисленнєвого простору в поняттях, які забезпечують найменшому досвідному актові присутність у ньому всієї структури досвіду взагалі [9].

Згідно з авторитетною думкою Гегеля, "цей діалектичний рух, який здійснюється свідомістю у самій собі, як відносно свого знання, так і щодо свого предмета – оскільки для нього виникає з цього новий істинний предмет, є, власне кажучи, тим, що називається досвідом" [4, с. 48]. Отже, структура досвіду, за Гегелем, полягає в повороті свідомості, а сам досвід є її діалектичним рухом, скерованим на висвітлення суцього в його істині. Здійснюючи цей діалектичний рух у процесі усвідомлення чогось нового, свідомість відкриває нові горизонти пізнання, до меж яких і розширюється досвід.

Безумовно, досвід є результатом практичної і теоретичної діяльності, багатогранної взаємодії людини та світу. Він об'єктивується в предметній і мовній формах, у цінностях культури. Однак досвід – це не тільки те, що здобувають і нагромаджують у процесі практики та світопізнання, а й водночас те, що переживають. Ця подвійність досвіду найбільш повно експлікована у феноменології Е. Гуссерля у контексті аналізу досвіду інтенціональності з приводу конституювання структур трансцендентальної інтерсуб'єктивності. На думку Гуссерля, за посередництвом такого досвіду "его містить у собі й може завжди заново формувати такі нові інтенціональності, які наділені буттєвим змістом, завдяки чому воно повністю трансцендує своє власне буття... Йдеться про те, щоб вивчити цей досвід та інтенціонально розкрити спосіб, яким він набуває смислу" [5, с. 208–209]. У феноменології та герменевтиці особливо наголошується на недопустимості недооцінки онтологічного виміру досвіду, адже цей вимір визначається буттєвою улаштуваністю досвіду як відкритої структури смислопородження.

У методологічному плані важливою є і концепція Е. Кассіра, сфокусована на визначенні первинного щабля досвіду в культурних формах. Філософія символічних форм Е. Кассіра визнає культурний досвід за фундаментальний, на підґрунті якого можуть бути описані будь-які інші регіони досвіду. Виразальна функція досвіду визначена як принцип культури, який полягає в необхідності історичних форм синтезу різноманітних виразальних можливостей, притаманних людському духові та рецептивно-спонтанній даності людського життя [7, с. 26].

Передусім потрібно визначити, який же зміст ми вкладаємо в поняття "досвід священного", у чому полягає його специфіка. Сакральний досвід – це досвід співвіднесення зі священним, абсолютним виміром буття, досвід одкровення, який має універсальний людський характер. Це також досвід творення символів священного, його переживання й осмислення. Поняття "досвіду священного" окреслює культурно-організований простір, який набуває специфічної для кожної культури форми і структурується як осмислений і облаштований ієрархічний світ, сповнений духовно-символічних значень. У цьому просторі люди вступають у комунікацію особливого роду, виконуючи особливі ролі та функції: шамана, чаклуна, жерця, пророка, містика, відлюдника, паломника й навіть жертви. Такий досвід може мати різнопланові форми вияву: екстатичні, споглядально-медитативні, тілесно-експресивні, раціонально-рефлексивні тощо.

На нашу думку, досвід священного передусім вирізняється своїм онтологічним змістом і характером. Це досвід символічних актів трансцендування, які утворюють онтологічний горизонт буття. Особливістю людської присутності у світі є те, що вона виступає за межі суцього. Таке виступання за межі суцього Гайдеггер і називає трансценденцією [13, с. 22]. Трансцендування – особлива, єдина свого роду дія онтологічного начала; його "завершеність" і "актуалізація" (якщо взагалі про них можна говорити) також особливого роду. Вони означають актуалізований у повноті, доконаний перехід в інший онтологічний горизонт, з іншими фундаментальними предикатами.

Пауль Тілліх вважає за необхідне виділити два головних елементи, які визначають будь-який досвід священного. Один із цих елементів – це хронотоп присутності, тобто присутність священного тут і тепер. Сакральне освячує місце й реальність свого прояву. Воно охоплює душу своєю чарівною і водночас загрозливою силою. Воно вривається в повсякденну реальність, потрясає її, підбурює її до виходу за власні межі в екстатичний спосіб. Воно задає правила, за якими тільки й можна до нього наблизитися. Щоб пережитися в досвіді, священне має бути присутнім і відчуватися як присутнє. Водночас воно може виступати і як святе, тобто вимагати особистого прагнення ідеалу святості в смислі довершеності, справедливості й любові. Святості, яка стверджує моральний обов'язок на рівні категоричного імперативу, можна набути лише в сакральному досвіді. Перший структурний елемент Тілліх називає онтологічним (священність суцього), а другий – моральнісним (особистісна святість) і наголошує, що "в досвіді священного онтологічний і моральнісний елементи нерозривні по суті" [10, с. 178].

Досвід священного ґрунтується на безпосередньому переживанні вічності й тотальності буття як живої реальності. Такий досвід є "досвідом буття", вираженням первинної буттєвої настанови, глобальної антропологічної орієнтації. Він інтегрує духовні доміанти в систему орієнтування людини у світі й у систему розуміння самої себе. Маючи активну формотворчу, духовно-енергійну природу, цей досвід виступає провідним фактором сапієнтизації, духовного становлення людини й культури, що забезпечується буттєвою улаштуваністю досвіду як відкритої структури смислопородження. Тому основними функціями такого досвіду є генеративна, або породжувальна, а також анагогічна (від гр. *anagogicus* – поступове сходження), тобто така, яка підносить духовно від чуттєвого до надчуттєвого виміру. Сакральний досвід імпліцитно присутній в основі всіх вагомих

людських починань, сприяє формуванню самої людськості. Цей досвід пронизує всю історію, як вертикаль, як вісь земна, що завершується в трансцендентному вимірі – там, де людина ввіряє себе абсолюту (Богові, буттю, благу, вічності тощо). Можна сказати, що будь-яка реалізована антропологічна стратегія або модель має своїм генеруючим ядром певний сакральний досвід. Сферу сакрального досвіду становлять явища не стільки унікальні та надзвичайні, скільки такі, які можна назвати онтологічно пограничними, коли йдеться про подолання кордонів емпіричної реальності та вихід на межі онтологічного горизонту. На думку С. Хоружого, у такому досвіді здійснюється "онтологічний вихід", своєрідна трансформація, "перевершення фундаментальних предикатів наявного буття" [14, с. 198]. Тобто вимір сакрального досвіду можна трактувати як горизонт онтологічно граничних явищ, який ототожнюється з горизонтом актів трансцендування. У цьому контексті доречними будуть зіставлення визначень цих духовних станів із деякими спорідненими поняттями сучасної філософської думки. "Пограничні ситуації", про які говорить екзистенціалізм, не мають із ними особливої близькості, оскільки залишаються в горизонті наявного буття. Їм властива скоріше психологічна, ніж онтологічна "граничність". Однак цілком виправданими будуть зіставлення сакрального досвіду із поняттями "внутрішнього", або "граничного", досвіду як досвіду "неможливого" у французькій філософії ХХ ст. (Ж. Батай, М. Фуко).

У теоретичних концепціях цих філософів "граничний" досвід характеризується максимально інтенсивним зусиллям подолання наявного образу буття, постановкою його під питання. "Досвід – це палка і тужлива постановка під питання (на випробування) всього, що відомо людині про справу буття", – зазначає Ж. Батай [1, с. 18]. На думку М. Фуко, граничний досвід – це спроба досягнути максимуму інтенсивності й максимуму неможливості. "У цьому розумінні внутрішній досвід є цілком досвідом неможливого (оскільки неможливе є тим, на що він скерований і що його конститує)" [12, с. 115]. Йдеться про глибинний вимір нашого досвіду, який Батай називає "сокровенністю". Такий досвід переживається за відсутності суб'єктно-об'єктних відносин, які зумовлюють розрив – свідому дистанцію між "Я" і "Ти" (що, за М. Бубером, рівнозначно переходу на рівень "Я" – "Воно"). Прагнення людини до цілісності, "пошуки втраченої сокровенності" визначають, на думку Батая, саму суть сакрального досвіду.

Особливої гостроти і трагічності досвід священного набуває в умовах смерті Бога, яку не слід розуміти як кінець його історичного панування або ж як остаточне свідчення його неіснування. "Ця смерть утворює віднині усталений простір нашого досвіду" [12, с. 115]. Вона позбавляє наше існування межі Безмежного і приводить до такого досвіду, в якому вже ніщо не може провіщати про зовнішнє буття, а отже, до досвіду внутрішнього й суверенного. Смерть Бога – це жертвоприношення, у якому жертвують усім. Це той діалектичний рух, словами Гегеля, той "поворот свідомості", що скеровує нас від обмеженого правилами й заборонами позитивного світу до світу негативного, який руйнує межі та саморуйнується в акті ексцесу, зловживання, надмірності, богохульства, святотатства – в акті трансгресії.

Поняття "граничний досвід" у цьому дискурсі співвідноситься з поняттям трансгресії (з лат. – перехід, переступання меж). Ж. Батай зазначав, що трансгресія не має нічого спільного із примітивною сваволею: "вона відкриває доступ по той бік границь, яких зазвичай

прийнято дотримуватись, проте зберігає ці границі" [2, с. 536]. Трансгресія порушує, але не руйнує межу між сакральним і профанним. Граничний досвід можливий лише для людини, яка радикально ставить під питання саму себе й межі можливого. На думку М. Фуко, шлях до священного, до божественного пролягає саме через трансгресію: "...вона заодно з божественним, або, точніше, виходячи з тої межі, що позначає свяченство, вона відкриває простір, у якому розгортається божественне" [12, с. 119]. У такому розумінні трансгресія іманентна самій структурі сакрального, містичного досвіду як повноцінний онтологічний акт, у якому актуально долається, перевершується біологічна природа людини.

Саме на цьому шляху людина може досягнути справжньої суверенності, того "граничного досвіду", у якому проявляє себе абсолютний суб'єкт. Це вищий ступінь свободи, наскільки він взагалі можливий в реальній дійсності. Через амбівалентність сакрального суверенними можуть бути не тільки монах або аскет, які в екстазі упиваються Богом, а й людина "суверенного мистецтва", митець-бунтар, філософ-бунтар на зразок Війона, маркіза де Сада, Бодлера, Ніцше або Батая, які перетворили своє життя у свідоме порушення заборон, у саморозтрату, саморуйнування всупереч успішному та прибутковому самоствердженню. Однак це вже доволі специфічний досвід сакрального – поза релігією, без догматів і офіційних ритуалів, – це екзистенціально-особистісне, максимально напружене, естетично-насичене й водночас кощунне переживання граничних засад людського існування. У такому кощунному, богоборчому досвіді відроджується первісна повнота сакрального в його амбівалентності й виражається життєвий протест духовної істоти проти закоснілості, буденності, формальності нормативних ритуалів, які провокують нещирість, подвійне життя, затаврувавши поняттям "гріх" несамовиті поривання людської душі.

Для людини, для людської культури сакральний досвід є долученням до динамічної вічності (термін М. Мамардашвілі), що потребує надзвичайних зусиль, вертикалізму, "бодрствования". Мамардашвілі виразно акцентував цей аспект в курсі лекцій, опублікованих під назвою "Естетика мислення", у контексті міркувань про "покоління, яке не проходить", тобто таке покоління, яке не прогавило історичну мить, мужньо відповіло на її виклик звитягою і творчими зверненнями, започаткувавши нові культурні обрії, новий світ. Це сучасники кайросу, які доводили свої дії до довершеної форми, коли стани часу та їхніх душ перетворювалися на стани історії. На думку філософа, "не проходить покоління, яке складається з людей, здатних тримати думку й час, – адже потік тече, все уносячи, – щоб тим самим скувати його вічністю..." [8, с. 209]. Скувати потік вічністю здатна тільки вертикальна людина, яка "бодрствує", не спить. Саме такі люди вершать історіали, моменти інтенсивного часу – "акти, які є не станами часу або душі, а станами історії і здатні потім підштовхувати людину в напрямку її піднесення над своєю власною тваринною натурою" [8, с. 229].

Вимір інтенсивного часу, динамічної вічності відкриває людина, яка співвідносить себе з граничним. Таке співвіднесення можливе лише за допомогою символів. Люди, які руйнують або втрачають символи (дуже часто через власну нездатність або небажання підтримувати їх живими, дієвими), втрачають "органи" розуміння і конституювання смислів, а отже, здатність до живого, справжнього, повноцінного культуротворення. Зі заміною символів симулякрами, а символічної репрезентації симуляцією культура перетворюється на посткультуру.

Співвідносячись із сакральною подією, ми долучаємося до динамічної вічності, стаємо учасниками божественної і людської драми, яка триває споконвічно. У цьому контексті Мамардашвілі нагадує фразу Паскаля, яка, на його думку, містить у собі цілу онтологію світу: "Агонія Христа буде тривати до кінця світу, і увесь цей час – не можна спати". Звичайно, цей вислів не слід розуміти буквально, як емпіричний рецепт поведінки. Мамардашвілі виділяє тут два таких моменти: "Перше – існують фундаментальні онтологічні акти, які ми не можемо вважати такими, що відбулися, завершеними, і друге – вони весь час відбуваються і ми не повинні спати, тому що від цього залежить, у яку сторону, в якому напрямку піде світ" [8, с. 210]. Людина прагне повноти свого потенційного існування, а також реалізувати себе в термінах людської гідності. Але людська гідність не є якістю, яка може бути здобута назавжди. Її потрібно весь час здобувати заново. "Ось цей клубок речей умовно можна назвати динамічною вічністю, тому що ми, як смертні істоти, не можемо перебувати всередині цієї вічності, не здійснюючи зусиль" [8, с. 208].

Парадоксальність досвіду священного – у тому, що він виводить на рівень актуальної безкінечності, неможливої як сукупність завершених дій (страждання прикутого Прометея, агонія розп'ятого Христа, як і його народження, не є завершеними актами, вони тривають). Якщо й існують абсолютні смисли, то саме в цьому просторі – просторі актуальної безкінечності. На феноменальному рівні вони репрезентовані в сакральних символах, творення і живлення яких (а вони живі тільки в постійному співвіднесенні з граничним, абсолютним) вимагає від людини максимальної напруги її творчих сил. Саме вихід (прорив) на рівень абсолютних смислів і відкриває людині простір, у якому можливе духовне самотворення, самозародження. Культура не має кумулятивного ефекту; не існує культурних генів, які б можна було успадкувати фізично. Кожна людина від її фізичного народження, кожне покоління, етнос, відна культура мають пройти свій шлях "народження згори", свій шлях плекання власної гідності, духовного, культурного самоствердження.

Висновок. Отже, поняття досвіду священного окреслює культурно-організований простір, який набуває специфічної для кожної культури форми і структурується як особливий, осмислений і обласований ієрархічний світ, сповнений духовно-символічних значень. Через досвід священного стає досяжним основоположний стан людського буття, в якому людина приходиться до повноти власної сутності. Сакральний досвід – це досвід духовного освоєння світу через символічне співвіднесення з Абсолютом, зі смисложиттєвими домінантами людського буття, які наділяються абсолютним, священним, статусом. Водночас це досвід духовного процесу трансцендування, у якому розкривається і справджується сама природа людини. Він ґрунтується на безпосередньому переживанні вічності й тотальності буття як живої реальності. У потоці такого досвіду, розміченого символами священного, відбувається духовне становлення людини та творення культури.

В. Ю. Головей, д-р филос. наук, проф.
 Восточноєвропейский национальный университет им. Леси Украинки
 проспект Воли, 13, г. Луцк, 43025, Украина

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ САКРАЛЬНОГО ОПЫТА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Целью статьи является анализ культуротворческого потенциала сакрального опыта и освещение основных методологических подходов к его исследованию. Сакральный опыт эксплицируется как опыт соотношения с абсолютным измерением бытия, его переживания и осмысления. Понятие "опыта священного" определяет культурно-организованное пространство, которое приобретает специфическую для каждой культуры форму и структурируется как осмысленный иерархический мир, наполненный духовно-символическими значениями. Это опыт символических актов трансцендирования, которые образуют онтологический горизонт бытия. В то же время – это опыт культуротворчества и самосозидания, в котором формируются смыслообразующие основы человеческого существования, раскрывается и

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай ; [пер. с фр. С. Л. Фокин]. – СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
2. Батай Ж. Эротика / Ж. Батай ; [пер. с фр. Е. Д. Гальцева] // "Проклятая часть": Сакральная социология / Ж. Батай. – М. : Ладомир, 2006. – С. 491–701.
3. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. У 2-х т. – Т. 1: Герменевтика / Г.-Г. Гадамер; [пер. з нім. О. Мокровольський] – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
4. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа / Г.-В.-Ф. Гегель. – СПб. : Наука, 1999. – 443 с.
5. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль ; [пер. с нем. Д. В. Скляднева]. – СПб. : Наука, 1998. – 316 с.
6. Джемс У. Многообразие религиозного опыта / У. Джемс ; [пер. с англ. У. С. Элбакян] // Мистика. Религия. Наука : Антология. – М. : Канон+, 1998. – С. 149–173.
7. Кассирер Э. Логика наук о культуре / Э. Кассирер ; [пер. с нем. и коммент. С. О. Кузнецов и Б. Вимер] // Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М. : Гардарики, 1998. – С. 7–154.
8. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – 416 с.
9. Мінаков М. Історія поняття досвіду / М. Мінаков. – К. : Парапан, 2007. – 380 с.
10. Тиллих П. Динамика веры / П. Тиллих ; [пер. с англ. Т. И. Вевюрко] // Избранное: Теология культуры / П. Тиллих. – М. : Юрист, 1995. – С. 132–215.
11. Франк С. Л. Духовные основы общества / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 511 с.
12. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко. // Танатография эроса. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 111–131.
13. Хайдеггер М. Что такое метафизика / М. Хайдеггер ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. В. В. Библихин] // Время и бытие: Статьи и выступления. – М. : Республика, 1993. – С. 16–27.
14. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы / С. С. Хоружий – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.

REFERENCES

1. Bataj, Zh. (1997). *Vnutrennij opyt [Internal Experience]*. St. Petersburg, Aksioma, Mifril.
2. Bataj, Zh. (2007). *Erotika [Eroticism]. "Proklataja chast": Sakral'naja sociologija*. Moscow, Ladomir.
3. Gadamer, G.-G. (2000). *Istyna i metod [Truth and Method]*. Vol. 1. Kyiv, Junivers.
4. Gegel', G.-V.-F. (1999). *Fenomenologija duha [Phenomenology of the Spirit]*. St. Petersburg, Nauka.
5. Gusserl', E. (1998). *Kartezijskie razmyshleniia [Cartesian Reflections]*. St. Petersburg, Nauka.
6. Dzhems, U. (1998). *Mnogooobrazie religioznogo opyta [The Varieties of Religious Experience]*. In *Mistika. Religija. Nauka: Antologija*. Moscow, Kanon. 149–173.
7. Kassirer, E. (1998). *Logika nauk o kul'ture [The Logic of the Sciences of Culture]*. In *Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Favorites. The Logic of the Humanities]*. Moscow, Gardarika.
8. Mamardashvili, M. K. (2000). *Eestetika myshleniia [Aesthetics of Thinking]*. Moscow, Moskovskaja shkola politicheskikh issledovaniy.
9. Minakov, M. (2007). *Istoriia poniattia dosvidu [History of the Concept of Experience]*. Kyiv, Parapan.
10. Tilih, P. (1995). *Dinamika very [The Dynamics of Faith]*. In *Izbrannoe: Teologija kul'tury [Favorites: Theology of Culture]*. Moscow, Jurist.
11. Frank, S. L. (1992). *Duhovnye osnovy obshhestva [Spiritual Foundations of Society]*. Moscow, Respublika.
12. Fuco, M. (1994). *O transgressii [About Transgression]*. In *Tanatografija erosa [Tanatography of Eros]*. St. Petersburg, Mifril.
13. Haidegger, M. (1993). *Chto takoe metafizika [What is Metaphysics]*. In *Vremia i bytie: Stat'i i vystupleniia [Being and Time: Articles and Speeches]*. Moscow, Respublika. 16–27.
14. Horuzhij, S. S. (1998). *K fenomenologii askezy [To the Phenomenology of Asceticism]*. Moscow, Izd-vo gumanitarnoj literatury.

Надійшла до редколегії 26.05.17

утверждается человеческая сущность. Потеря мощности и конститутивной силы сакрального измерения трактуется как проявление своеобразного "ослабления бытия", деонтологизации культуры, сопровождающейся высвобождением симулятивных и деструктивных потенциалов, что приводит к снижению интенсивности и качества культурного развития.

Ключевые слова: сакральный опыт, культура, сакральное, профанное, религиозный, секулярный.

V. Y. Golovei, Doctor of Philosophical Science, Professor
Lesia Ukrainka Eastern European National University
13, Prospect Voli, Lutsk, 43025, Ukraine

CULTURE-CREATIVE POTENTIAL OF SACRAL EXPERIENCE: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ANALYSIS

The purpose of the article is to analyze the cultural potential of sacred experience and highlight the main methodological approaches to its study. The sacred experience is explicated as an experience of correlation with the absolute dimension of being, its experience and comprehension. The concept of "Sacred experience" defines a culturally organized space that acquires a specific form for each culture and is structured as a meaningful hierarchical world full of spiritual and symbolic meanings. The experience of the sacred is based on direct experience of eternity and the totality of existence as a living reality. This experience is "the experience of being" the primary expression of existential guidance, global anthropological orientation. It integrates the dominant spiritual orientation in the human world and understanding of the system itself. Sacred experience based implicitly in present most important human endeavour, promotes the formation of the humanity. This experience permeates the entire story as vertical as the Earth's axis, culminating in the transcendent dimension - where a person entrusts himself to Absolute (God, being, good, eternal, etc.). We can say that any strategy or implemented anthropological model has its core generating a sacred experience. The author asserts that the experience of Holy is distinguished by ontological content and nature. It is an experience of symbolic acts of transcendence that create ontological horizon of being. At the same time, this is an experience of cultural creation and self-creation, which forms the sense foundations of human existence, reveals and confirms the human nature. Loss of sacred power and constitutive force of the sacred dimension interpreted as a manifestation of a kind of "weakening being", de-ontologization of culture, that accompanied the release of simulative and destructive potential and leads to a decrease in the intensity and quality of cultural development.

Key words: Sacral experience, culture, sacred, profane, religious, secular.

УДК 00:130.2

I. В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
irinavictz@gmail.com

МЕНТАЛЬНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ

У статті проаналізовано ментальність як суттєвий механізм культурних і суспільних процесів, підходи до визначення цього феномена. Мета статті – реконструкція історії досліджень суспільної та гуманітарної спрямованості, які присвячені вивченню проблеми ментальності, розробці її теорії та конкретно-практичного аналізу, культурфілософського потенціалу. Застосовуються історичний, системний, компаративний та типологічний методи аналізу. Основними висновками є: знання про ментальність різноманітним представленим аспектам розгляду даного феномена засвідчують широту меж його прояву в різних сферах людської життєдіяльності. Дослідження своєрідності ментальності, її структури і механізмів, функціональної наповненості, діалектики взаємодієнь між духовними структурами затверджують право на самостійне існування, розкривають "людський" смисл цього феномена в якості особливого репрезентанта духовної активності людини.

Ключові слова: духовність, ментальність, менталітет, національний характер.

Постановка проблеми. В останні десятиліття питання трансформаційних змін культури і людської свідомості, відповідних можливостей міжкультурного діалогу обумовили підвищення уваги до знаходження їх дійсних механізмів і важелів. У зв'язку з цим поглиблюється розуміння того, що будь-які зрушення у сфері реформування суспільства і держави неможливі без врахування ментальної складової культури. Від її здатності до трансформації, виходу за наявні межі залежить успіх будь-яких інновацій в економічній, політичній та інших сферах людського буття. Це розуміння не відкидає знання щодо темпів і неоднозначності змін у ментальних сферах, в яких історія напрацьовує і накопичує системи цінностей, звичок і вполюбовань, стереотипів та інерцій свідомості і які, своєю чергою, приховані під поверхнею актуального буття, визначають характер конкретної культури, її історичних шляхів.

Аналіз досліджень і публікацій. Необхідність дослідження функціонування ментальності пов'язана не тільки із запитом культурфілософської теорії на сучасному рівні її розвитку, але й з рішенням актуальних проблем, пов'язаних зі створенням і розвитком наукового дискурсу, освоєнням нових підходів, що ґрунтуються на синтезі знань різних наук – філософії, культурології, етнології, соціальної психології, політології тощо – задля їх взаємозбагачення і доповнення.

У наш час проблемі ментальності приділяється значна увага з боку представників різних сфер наукового знання. Питання, що стосуються даної проблема-

тики, активно розробляються у сучасній психологічній, політологічній, філософській, культурологічній, етнологічній, історичній, навіть в економічній і юридичній літературі. Знання про ментальність, що існують, спираються на великий фактологічний матеріал, який різноманітним представленим аспектам розгляду даного феномена засвідчує широту меж його прояву в різних сферах людської життєдіяльності. Ментальність і політична сфера культури, політичний менталітет і національний характер, архетипи і коди національних політичних культур, владні та експресивні виміри в ментальності, економічна, правова ментальності з відповідними специфічними нормами і зразками взаємодії, організаційних і поведінкових форм, стереотипних уявлень і мотивацій – на ці питання, особливо на сучасному етапі самоідентифікації націй і народів, знову і знову шукають відповіді як на теоретичному, так і на дієво-практичному рівнях.

Відповідно – зростає кількість розвідок як українських (О. Донченко, А. Карнаух, Ю. Романенко), так і іноземних (М. Бородіна, Д. Полежаєв, М. Ракитянський, С. Шомова, І. Яковенко) науковців, які, звертаючись до ментального підґрунтя людської життєдіяльності, аналізують важелі і перспективи суспільно-політичної сучасності і майбутнього. Вивчається своєрідність даного феномена. І на основі аналізу його структури і механізмів, функціональної наповненості, діалектики взаємодієнь між духовними структурами затверджуються

право ментальності на самостійне існування в якості особливого репрезентанта духовної активності людини. Але треба зазначити, що, незважаючи на велику кількість наукових розвідок, природа ментальності як суттєвого механізму культурних, суспільних і цивілізаційних процесів залишається ще до кінця не розкритою.

Історія накопичення величезного матеріалу, який дозволяє змістовно розглядати питання природи і функціонування ментальності, засвідчує складність наукового дискурсу навколо останньої.

Мета статті. Реконструювати історію досліджень суспільної та гуманітарної спрямованості, які присвячені вивченню проблеми ментальності, розробці її теорії та конкретно-практичного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У багатьох розвідках звертається увага на те, що теоретична оформленість проблеми ментальності склалася у ХХ столітті. Постановка ж цієї проблематики в її часткових питаннях мала місце в окремих сферах людської мисленнєвої культури на попередніх етапах розвитку наукової думки.

Духовне життя не вичерпується філософськими, естетичними, політичними чи релігійними теоретичними роздумами, адже всі ці ідеї та вчення часто залишаються здобутком інтелектуальної еліти, що під час масового поширення і впровадження диференціюється і трансформується відповідно до "ментального ґрунту" [1]. Останнє розуміється в якості ментальних установок того чи іншого прошарку суспільства. Образ світу, що наперед задається мовою, віруваннями, вихованням, суспільною практикою людей, є незалежним утворенням, яке може змінюватися навіть непомітно для своїх носіїв. Тому під час вивчення цивілізації середньовічного Заходу Жак Ле Гофф наголосив на необхідності звернення до "ментальної моделі" [6] при вивченні будь-якої культури.

А. Гуревич характеризує французького дослідника як історика ментальності. "Mentalities" у розумінні Ле Гоффа є "не сформульованими чітко і не зовсім свідомими (або ж зовсім несвідомими) манерами мислити, позбавленими логіки розумових образів, що характерні для певної епохи або соціальної групи" [6, с. 355].

Щодо етимології базисних для нашого дослідження термінів "ментальність" та "менталітет", то треба зазначити, що починаючи з XIV століття у мові середньовічних схоластиків використовується прикметник *mentalis* від латинського слова "mens" – "розум". Цікаво, що це поняття є полісемантичним і не обмежується лише позначенням процесів мислення (*thinking*), розуму (*mind*) та міркування (*thought*). У словнику іншомовних слів знаходимо і такі, не менш вагомні, визначення вищезазначеного поняття: 1) образ думок, настроїв, характер (*mens animi* – душевний настрої); 2) серце, душа (*animi, qui posterae mentis sunt* – почуття нашої душі); 3) бадьорість, відвага; 4) думка, погляд (*longe mihi alia mens est* – я зовсім іншої думки); 5) намір, план [7].

Історична динаміка розвитку та впровадження у науковий обіг даних понять – суперечлива. Ще у середині XIX століття термін "ментальність" зустрічається у працях американського філософа Р. Емерсона, який надав йому метафізичного значення душі як першоджерела цінностей та істин. Надалі, наприкінці XIX століття, відомий психолог та етнограф Л. Леві-Брюль у таких своїх працях, як "Первісна ментальність" та "Ментальні функції в нижчих суспільствах", закладає фундамент для подальшого введення в науковий термінологічний апарат категорії "mentalité", яка у подальшому активно розробляється гуманітарною наукою ХХ століття.

Вчених французької історіографічної школи "Анналів" вважають першими мислителями, які означили менталітет як наукову категорію, заявили про необхідність брати до уваги історію ідеологій та цінностей в якості підґрунтя історичного розвитку ментальності. Дослідники, які об'єдналися навколо журналу економічної та соціальної філософії (М. Блок, Л. Леві-Брюль, Л. Февр, а також М. Фуко, М. Шелер), запровадили у науковий дискурс проблематику аналізу ментальних структур життя суспільства в ту чи іншу епоху, розуміючи під менталітетом особливу, підсвідому, не піддану логічному осмисленню форму сприйняття людиною оточуючого світу та своєї "ніші" в природі та суспільстві.

У той же час представники вищезазначеної школи Л. Февр ("Проблема зневіри в XVI столітті: релігія Рабле") та М. Блок ("Королі-чудотворці...") у пошуку базисних, стійких основ політичного, економічного та культурного простору в ту чи іншу епоху визначали ментальність як систему взаємозалежних уявлень про світ, своєрідну "колективну психологію". Інший представник французької школи "Анналів" Л. Леві-Брюль, здійснивши порівняльний аналіз способів мислення африкансько-австралійських племен та європейців, виокремив два типи ментальності: паралогічний, дологічний (що спирається на віру в надприродні сили, містичність світосприйняття) та логічний (сучасний раціональний). Він вперше підкреслив складність спроб осягнути колективний світ неписьменних народів, де магія, ритуали, сновидіння, бачення, гра передають первісній людині певний містичний досвід, з якого вона вичерпує знання, зокрема про потойбічний світ.

Специфіку примітивної ментальності намагався охарактеризувати і Е. Кассіерер. На його думку, вона визначається тим, що ідентифікація людини відбувається завдяки уявленню себе нащадком певного виду тварини, для якої глибоке почуття єдності сильніше за емпіричні відмінності, які примітивна людина хоч і помічає, але визнає другорядними.

Більш широке визначення менталітету надавалося представниками російської філософської та соціально-політичної думки, такими як М. Данилевський (компаративний аналіз слов'янського і германороманського менталітетів), В. Соловйов, А. Зінов'єв, А. Горський, Л. Пушкарьов (ототожнення понять "ментальність" та "духовний світ") та ін. Під терміном "менталітет" розумілося не лише свідоме суб'єктивне, особистісне сприйняття людини, але й її цілісне психічне та суспільне життя.

У вивченні феномена ментальності та менталітету науковці часто звертаються до таких важливих опозицій, як: природне і культурне, емоційне і розумове, ірраціональне і раціональне, індивідуальне і групове. До однієї з таких опозицій у своїй науковій статті, присвяченій теорії ментальності, звертається видатний український філософ М. Попович. Він аналізує "протологічні й протолінгвістичні механізми у нормальній сучасній людині в певних сферах, які у неї перебувають поза межами вербальної культури й логічного контролю". Можливо, саме в цьому, вважає науковець, явлені "індивідуальні і групові, у тому числі й національні, особливості ментальностей" [9, с. 16].

Поширеним є визнання менталітету еквівалентом духовної культури, яка зумовлена ціннісними орієнтаціями етносу, потребою в самоактуалізації й ідентифікації та пошуками етнокультурної ідентичності. Як наслідок – менталітет виявляється у найрізноманітніших сферах життя народу, нації та

суспільства: у національній культурі, у специфіці соціально-економічних, суспільно-політичних відносин та процесів, у процесах соціального і культурного відтворення, наслідування тощо.

Зв'язок феномена менталітету з національною культурою, мовою та художньою творчістю детально розробляється українською філософською думкою. Традиція національної вдачі народу (Н. Григорієв), "народного світогляду" (Д. Чижевський), "української психіки" (О. Кульчицький) виявляється переважно у вивченні духовності українського народу, різних аспектів українського національного менталітету (М. Костомаров, О. Кульчицький, Ю. Липа, В. Липинський, І. Лисяк-Рудницький, І. Мірчук, В. Янів, С. Ярема).

Розширення можливостей вивчення даної проблеми потребує уваги до співставлення понять "менталітет" та "ментальність", які виступають у якості як синонімічних (В. Буяшенко, І. Дубов та ін.), так і цілком протилежних категорій залежно від галузі знань, в якій досліджуються дані поняття, та підходу, який використовують для трактування цих категорій науковці.

У словнику культурологічних термінів значення "ментальності" прирівнюється до "менталітету" і визначається як "загальна духовна налаштованість, відносно цілісна сукупність думок, вірувань, навичок духу, що створює картину світу і скріплює єдність культурної традиції. Це те спільне, що народжується з природних даних і соціально обумовлених компонентів і розкриває уявлення людини про життєвий світ" [1, с. 271].

Згадані вже представники французької історичної школи "Анналів" термін "менталітет" виводили лише зі значення "mens" як "способу мислення, розуму людини", звідси й різномірність тлумачення даних термінів.

А. Кармін звертається до такої категорії, як "ментальне поле" – своєрідний "дух культури", обґрунтовуючи необхідність розрізнення понять "ментальність" та "менталітет". Вчений впевнений, що завдяки ментальному полю в суспільстві формується стійка система звичаїв, відчуттів, настроїв, побуту, яка є характерною для певного народу чи культури. І говорячи про соціальну групу, яка об'єднана у даний спосіб, ми використовуємо термін "менталітет". А у випадку характеристики окремого індивіда слід вживати термін "ментальність". Хоча треба зазначити, що А. Кармін не вважає за необхідне проводити чітке розмежування між цими поняттями і у своїх дослідженнях найчастіше використовує саме термін "менталітет" у якості "образу думок", "умонастрою" та "стилю культури" [3].

У свою чергу, О. Савицька пропонує таке розрізнення даних термінів: "Ментальність – це система образів, які містяться в основі уявлень індивіда про світ і власне місце у ньому, що визначають вчинки і поведінку людей (за Ж. Дюбі)" [10]. Тоді як менталітет О. Савицька вважає синонімічним світорозумінню – "це інтегративна характеристика спільноти людей з певною культурою, що дає змогу описати своєрідність бачення цими людьми оточуючого світу і пояснити специфіку їх реагування на нього" [10].

Обґрунтовуючи нетотожність понять "ментальність" і "менталітет", більшість науковців (О. Єромасова, В. Козловський, В. Нестеренко, М. Пірен та ін.) акцентують увагу на системності й упорядкованості останнього. "Менталітет – це притаманна певній групі людей деяка система неусвідомлюваних регулятивів життя й поведінки, яка безпосередньо впливає з відповідної ментальності й, у свою чергу, підтримує цю ментальність... Свій вияв менталітет має у звичаях, традиціях, стереотипах поведінки, стандартних реакціях на якісь значущі події тощо" [8, с. 36]. Тоді як ментальність

розуміється як певна "сукупність сталих неусвідомлюваних форм світосприйняття, які притаманні якійсь групі людей і які визначають спільні риси ставлення й поведінки цих людей щодо феноменів їхнього буття – життя й смерті, здоров'я й хвороби, праці й споживання, природи, дитинства й старості, сім'ї й держави, минулого й майбутнього" [8, с. 36].

В основу розрізнення менталітету і ментальності закладаються й інші підґрунтя. Так, К. Абульханова-Славська, М. Горбунова, О. Єромасова, А. Кармін цю основу вбачають у суб'єкті-носії. Відповідно – "менталітетом" володіє певна спільнота людей, національно-етнічна, соціальна, тоді як термін "ментальність" використовується по відношенню до окремої людини.

Відомо, що виникненню поняття "менталітет" передували вчення про "колективне підсвідоме" (К. Юнг, В. Паулі, С. Гроф), дослідження в межах структурної антропології (К. Леві-Строс, Л. Леві-Брюль) та етнічної психології (В. Вундт, Г. Лебон, І. Храмов). Дійсно, виявлення психологічних особливостей, що формуються в процесі життєдіяльності людини і реалізуються в її діяльності та суспільній поведінці, постає необхідним для дослідження її ментальних установок. На думку Г. Лебона, "глибокі відмінності, що існують між психологічним складом різних народів, призводять до того, що вони відчують, міркують і діють зовсім по-різному" [5, с. 119–120].

Визначаючи особливості психіки представників людей різних народів та культур, проблеми національних особливостей світовідчуття і світогляду та закономірності формування національного характеру, етнопсихологія надає матеріал для подальших філософсько-антропологічних та культурологічних розвідок. Філософсько-антропологічний аналіз ментальності та менталітету як способів світорозуміння (О. Єромасова, О. Савицька) дозволяє дослідникам визначити їх вкоріненість у колективне несвідоме, консервативність, повільність змінності, стійкість до трансформацій та інертність. (Хоча залишається питання коректності поряд з попередніми рисами в якості типологічної риси національної ментальності визначати (як це робить О. Єромасова) національний дух чи "душу нації"). А. Кравченко доповнює їх пасіонарністю, архетиповістю, багатогранністю, генетичною спадковістю.

Віокремлюються когнітивний, епістемологічний, аксіологічний та архетипічний рівні ментальності (О. Плебанек), емоційний, когнітивний (вербальний) та поведінковий елементи (О. Савицька). Залежно від складу і характеру носія ментальність поділяється на національну, вікову, статеву, професійну (В. Нестеренко). На основі розгляду інтенціонального і субкультурного підґрунтя міста і села як специфічних психосоціальних утворень досліджується своєрідність відповідних регіональних ментальностей (О. Лозова).

Поряд з цим обґрунтовується протилежна думка щодо доцільності видової диференціації менталітету (на економічний, правовий, політичний, релігійний, побутовий тощо). Виходячи з його розуміння як цілісного, системного духовного утворення А. Кравченко доводить неправомірність його внутрішньої диференціації, в результаті чого, на думку дослідниці, відбувається некоректне ототожнення менталітету з формами суспільної свідомості, звуження цього феномена до понять світосприйняття і світорозуміння. (В дійсності ж мова повинна йти про виявлення національного менталітету у різних сферах людської життєдіяльності – від політики до побуту).

Особливу увагу сучасних науковців привернуло питання суспільного прогресу, шляхів і способів модернізації культури, їх можливостей і специфікації в залеж-

ності від ментального простору, ступеня домінування традиційних форм культури (І. Яковенко). Неоднозначність підходів до розуміння природи і специфіки ментальності виявилася в трактуванні її як системи обмежень, бар'єрів на шляху суспільного розвитку (А. Коніков), що сприяє гомогенізації свідомості.

Наприкінці XIX століття теорії щодо "народного духу" (М. Лацарус, Х. Штейнталь), згідно з якими кожен народ володіє певними духовними якостями, які раз і назавжди визначають його можливості, змінилися на біологічну інтерпретацію національного характеру, яка розглядала його як феномен, що обумовлений генетично і може передаватися у спадок. Тому надалі для кращого тлумачення понять "менталітет" та "ментальність" ми вважаємо за необхідне звернутися до характеристики зазначених дефініцій за допомогою такого поняття, як "національний характер", що панувало у розвідках гуманітаріїв на початку XX століття і сприймалося у значенні "національної ментальності".

Істотно важливою групою джерел, в яких розглядаються філософські основи дослідження проблеми нації і національного характеру, є роботи класиків європейської думки: О. Бауера, М. Бердяєва, Дж. Віко, Г.-В.-Ф. Гегеля, К. Гельвеція, Л. Гумільова, М. Данилевського, І. Канта, Ш. Монтеск'є, В. Соловйова, Д. Юма, І. Фіште. Ще Дені Дідро зазначав, що "у кожного народу, як і в кожній людині, є свій характер; і цей загальний характер утворюється з усіх вхідних рис, які природа і звичка накладає на жителів однієї країни всупереч усім їх відмінностям" [2, с. 181]. У подальшому праці Зигмунда Фрейда демонструють шляхи переходу до вивчення колективної психології, звернення до "архаїчної спадщини", що впливає на формування особистості. Колективна свідомість народу була також предметом аналізу французького науковця А. де Токвіля, який прагнув з'ясувати природу національного характеру американців, вивчаючи першопричини загальноприйнятих забобонів, звичок і пристрастей, поширених у даному суспільстві [4].

Дослідницький аналіз національного характеру як вираження ментальності займає особливе місце в українській науковій думці. Проблема архетипічних рис національного, українського зокрема, характеру, неоднороззначність зв'язків між колективними національними архетипами і конкретною індивідуальною поведінкою, особливості етнокультурних стереотипів, їх крос-культурної взаємодії (українці, поляки, угорці, американці та ін.) докладно, з прилученням цікавої, великої за обсягом та ґрунтовної за аргументацією, інформації вивчається вітчизняними науковцями (В. Бех, А. Бичко, І. Бичко, В. Горський, Р. Додонов, Ю. Канигін, В. Касян, О. Киричук, М. Міщенко, В. Москалець, В. Нестеренко, І. Патлах, І. Поліщук, М. Попович, В. Пролєєв, О. Соколїна, І. Старовойт, М. Степико, О. Стражний, В. Храмова, К. Шкуренко, В. Янів та багато ін.). Національний характер переважно розглядається в якості зовнішньосимволічного відбитка ментальності нації, її видимого прояву в діяльності через особливості емоційно-чуттєвого освоєння світу, темперамент, спосіб життя [11].

Крім того, на думку сучасних дослідників, риси національного характеру, на відміну від ментальності, можуть передаватися не лише соціально-психологічним (звичаєвим), але й генетичним способом.

Висновок. Отже, сучасне ускладнення та урізноманітнення шляхів людської взаємодії на різних рівнях світового культурного простору, проблема сучасного діалогу культур, створення на його основі можливостей не просто виживання людства, але – його крокування

шляхом взаєморозуміння і взаємоповаги з необхідністю актуалізують дослідження взаємообумовленості ментальностей, їх виявлення в різних сферах культури (економіка, політика, мистецтво, повсякденність), світоглядних архетипів і вищого рівня менталітету (національної і цивілізаційної самосвідомості), національного характеру як вираження культурної ментальності.

У нашому підході до вивчення ментальності ми виходимо з тих уявлень про культурні функції даного феномена, в яких він постає в якості важливої складової духовної реальності. Ми підтримуємо спрямованість тих досліджень, які намагаються розкрити "людський" смисл цього феномена. Розширення знань відносно природи, способів формування, засвоєння та відтворення ментальних комплексів дозволяє на їх основі типологізувати культури, що, в свою чергу, сприяє виявленню та осмисленню дійсних механізмів культурних і цивілізаційних процесів, які приховані від звичайного ока.

Ментальність – рівень дискурсу культури, який, як правило, ховаючись за її поверхневими шарами, залишає за собою далеко не останнє слово у підтримці її життєспроможності. Вивчення ментальності дає можливість зрозуміти насамперед, не стільки "що" людина чи певне угруповання знає, уявляє, думає, скільки "яким чином", "як" переживає, осмислює, діє. Не випадково більшість науковців розглядають ментальність в якості особливої метамови певної культури, яка, формуючись в процесі генези останньої, визначає характер розуміння, переживання та дій як окремої людини, так і цілих угруповань. Саме ментальність є одним з визначальних факторів відтворення суспільства своїх носіїв, від її можливостей функціонувати в цій якості залежить існування конкретної своєрідної культури в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуревич П. С., Шульман О. И. Ментальность, менталитет / П. С. Гуревич, О. И. Шульман // *Культурология. XX век. Словарь*. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 271–273.
2. История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера; [Перевод и примечания Н. В. Ревуненковой] / [Под общей редакцией А. Д. Люблинской]. – Л.: Наука, 1978. – 318 с.
3. Кармин А. С. *Культурология*. 2-е изд., перераб. и доп. / А. С. Кармин. – СПб.: Издательство "Лань", 2003. – 928 с.
4. Кравченко А. Г. Менталітет як об'єкт соціально-філософського дослідження: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: 09.00.03 "Соціальна філософія та філософія історії" [Електронний ресурс] / А. Г. Кравченко. – К., 2000. – 19 с. – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/mentalitet-kak-obekt-sotsialno-filosofskogo-issledovaniya>.
5. Лебон Г., Тард Г. *Психология толп. Мнение и толпа* / Г. Лебон, Г. Тард. – М.: Институт психологии РАН, КСП+, 1998. – 416 с.
6. Ле Гофф Ж. *Цивилизация средневекового Запада* / Ж. Ле Гофф. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 356 с.
7. Менталітет, ментальність: Словник іншомовних соціокультурних термінів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/39/53404/260833.html>
8. Нестеренко В. Г. Вступ до філософії: онтологія людини: Навчальний посібник / В. Г. Нестеренко. – К.: Абрис, 1995. – 336 с.
9. Попович М. Теорія ментальності / М. Попович // *Проблеми теорії ментальності*. – К.: Наукова думка, 2006. – 404 с.
10. Савицька О. В., Співак Л. М. *Етнопсихологія: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* [Електронний ресурс] / О. В. Савицька, Л. М. Співак. – К.: Каравела, 2011. – 264 с. – Режим доступу: <http://westudents.com.ua/knigi/501-etnopsihologiya-savitska-ov.html>
11. Токвиль Алексис де. *Демократия в Америке* [Електронний ресурс] / [Пер. с франц. / Предисл. Гарольда Дж. Ласки] / Алексис де Токвиль. – М.: Прогресс, 1992. – 554 с. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/tokv

REFERENCES

1. Gurevich, P. S., Shul'man, O. I. (1997). *Mental'nost', mentalitet [The mentality]*. In *Kul'turologija. XX vek. Slovar'* [Culturology. The XX century. Dictionary]. Sankt-Peterburg, Universitetskaja kniga.
2. *Istorija v Enciklopedii Didero i d'Alamberta [The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert]* (1978). *Perevod i primechanija N. V. Revunenkovoj. Pod obshchej redakciej A. D. Ljublinskoj*. Leningrad, Nauka.
3. Karmin, A. S. (2003). *Kul'turologija [Culturology]*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo "Lan".



4. Kravchenko, A. G. (2000). Mentalitet jak ob'jekt social'no-filosofskogo doslidzhennja: Avtoreferat dysertacii na здобuttja naukovoogo stupenja kandydata filosofskiyh nauk [The mentality of the object of social and philosophical studies: Abstract dissertation for the degree of Ph.D.]. Kyiv. Retrieved from <http://cheloveknauka.com/mentalitet-kak-obekt-sotsialno-filosofskogo-issledovaniya>

5. Lebon, G., Tard, G. (1998). *Psihologija tolpy. Mnenie i tolpa* [Psychology of the crowd. Opinion and crowd]. Moscow, Institut psihologii RAN, KSP+.

6. Le Goff, Zh. (1992). *Civilizacija srednevekovogo Zapada* [Medieval Civilization]. Moscow, Progress-Akademija Press.

7. Mentalitet, mental'nist': Slovnyk inshomovnyh sociokul'turnyh terminiv [The mentality: Dictionary of foreign social and cultural terms]. Retrieved from <http://slovopectia.org.ua/39/53404/260833.html>.

8. Nesterenko, V. G. (1995). *Vstup do filosofii': ontologija ljudyny: Navchal'nyj posibnyk* [Introduction to Philosophy: Ontology man: Manual]. Kyiv, Abrys.

9. Popovych, M. (2006). Teorija mental'nosti [The theory mentality]. In *Problemy teorii' mental'nosti* [Problems of theory mentality]. Kyiv, Naukova dumka.

10. Savycka, O. V., Spivak, L. M. (2011). Etnopsihologija [Ethnopsychology]: Navch. posib. dlja stud. vyshh. navch. zakl. Retrieved from <http://westudents.com.ua/knigi/501-etnopsihologija-savitska-ov.html>.

11. Tokvil' Aleksis de (1992). *Demokratija v Amerike* [Democracy in America]. Moscow, Progress. Retrieved from: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/tokv.

Надійшла до редколегії 21.05.17

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

МЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ: ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Проанализирована ментальность как существенный механизм культурных и общественных процессов, подходы к определению этого феномена. Цель статьи – реконструкция истории исследований общественной и гуманитарной направленности, которые посвящены изучению проблемы ментальности, разработке ее теории и конкретно-практического анализа, культурно-философского потенциала. Применяются исторический, системный, компаративный и типологический методы анализа. Основными выводами являются: знания о ментальности своим многообразием свидетельствуют о широте ее проявлений в разных сферах человеческой жизнедеятельности. Исследования своеобразия ментальности, ее структуры и механизмов, функциональной наполненности, диалектики взаимоотношений между духовными структурами утверждают право на самостоятельное существование, раскрывают "человеческий" смысл этого феномена в качестве особенного репрезентанта духовной активности человека.

Ключевые слова: духовность, ментальность, менталитет, национальный характер.

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

MENTALITY AS A SUBJECT OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH: DEFINITION ISSUE

Mentality as an essential mechanism of cultural and social processes, approaches to the definition of this phenomenon are analyzed. The purpose of the article is the reconstruction of the history of social and humanitarian focused research that is devoted to the problem of mentality, the development of its theory and specifically practical analysis. Historical, systematic, typological and comparative analysis methods are applied. The variety of knowledge about mentality demonstrates the breadth of the limits of its manifestation in different spheres of human activity. The mentality originality research within different sectors of social and humanitarian knowledge, analysis of its structure and mechanisms of functional fullness, dialectic interrelation between spiritual entities claim the right to the independent existence of this phenomenon as a special representant of spiritual activity. We support the focus of studies that attempts to reveal the "human" sense of this phenomenon. Expanding knowledge of the nature, methods of formation, assimilation and simulation mental complexes allows to differentiate cultures, that in turn facilitates the identification and understanding of the actual mechanisms of cultural and civilizational processes. Research of mentality makes it possible to understand not so much "that" some person or group knows, imagines, thinks, but how much "how", "whereby" it experiences, interprets, operates. Not by chance, most scientists consider the mentality as a special metalanguage of certain specific culture that determines the nature of the understanding, emotions and actions both individual and entire groups. It is mentality that is one of the determining factors of society recreation, the existence of a particular kind of culture in general depends on its ability to function in this capacity.

Key words: spirituality, mentality, national character.

УДК 130.122

О. І. Матицин, канд. філос. наук, викл.
Шепетівська дитяча художня школа
вул. Героїв Небесної Сотні, 54, Шепетівка
Хмельницька область, 30400, Україна
aleksejmatytcin@yandex.ua

СИМФОНІЧНІСТЬ КАТЕГОРІЙ "ПІДНЕСЕНЕ" ТА "ПРЕКРАСНЕ" У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ БОГОСЛОВСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто визначення категорій "піднесене" та "прекрасне". Виявлено основні риси категорій "піднесене" та "прекрасне". Проаналізовано, у чому полягає симфонічність даних категорій. Показані можливості та контекст їх використання. Доведено, що діалектична природа процесу розгортання цих понять у контексті естетичної думки Візантії зумовлена наявністю елементів, аналогічних тим принципам, які в сучасній гуманістиці визначено як принципи, що характеризують симфонізм як особливу якість мислення. Визначені такі універсальні характеристики візантійської культури, як симфонічність і канон. Представлено розгорнуте пояснення зв'язку між категоріями "піднесене" та "прекрасне" у контексті візантійської богословсько-естетичної традиції. Доведено, що зв'язок між категоріями "піднесене" та "прекрасне" може відбуватися і відбувається в рамках візантійського канону через їхню симфонічність, співзвуччя у контексті божественного.

Ключові слова: піднесене, прекрасне, естетика, мистецтво, сакральне, культура.

Постановка проблеми. Візантійська богословсько-естетична традиція – це складний комплекс, система, що побудована з алегорій, символів, образів, знаків культури у всьому їх нескінченному багатстві та різноманітті. Для нас, у рамках даної статті та у контексті богословсько-естетичної традиції Візантії, постає важливим аналіз естетичних категорій "піднесене" та "прекрасне", що входять у число таких, що "найменше

піддаються дискурсивному опису" [3, с. 158]. Особливий статус даних категорій зумовлений, у першу чергу, тим місцем, яке вони займають у візантійській богословсько-естетичній традиції взагалі та естетиці зокрема. Нижче ми докладно розглянемо категорії "піднесене" та "прекрасне", роблячи особливий наголос на їх схожості та відмінності, але зараз слід сказати саме про їхню симфонічність (грец. *συμφωνία* – "співзвуччя").

Аналіз досліджень і публікацій. Серед джерел, в яких, власне, у контексті християнської традиції починають розроблятися питання естетичного характеру, необхідно виділити праці Плотіна, Квінта Флоренса Тертуліана, Діонісія Ареопіта, Іоанна Дамаскіна, Іоанна Ліствичника, Макарія Єгипетського, Афанасія Великого, Василя Великого, Ісаака Сиріна, Симеона Нового Богослова, Іоанна Златоуста, Феодора Студита, Григорія Синаїта, Григорія Палами та ін.

Для подальшої розробки теми статті важливе значення мають дослідження, присвячені розгляду естетики Візантії, зокрема праці В. Бичкова, О. Демуса, Е. Кісінджера, Д. Беляєва, А. Грабара, Ш. Діля, Ф. Терновського. Ґрунтовний філософсько-культурологічний аналіз цієї доби здійснюється у роботах С. Аверінцева, Д. Ліхачова, О. Лосєва, Ю. Лотмана, В. Лур'є. Вони складають концептуальну основу статті й допомагають відтворити модель естетичної думки Візантії.

Мета статті. Дослідити специфіку симфонічності категорій "піднесене" та "прекрасне" у візантійській богословсько-естетичній традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. У першу чергу слід відзначити, що діалектична природа процесу розгортання цих понять у контексті естетичної думки Візантії зумовлена наявністю елементів, аналогічних тим принципам, які в сучасній гуманістиці визначено як принципи, що характеризують симфонізм як особливу якість мислення. Власне, сама естетика Візантії тут постає як струнка, логічно вибудована композиція, де здійснюється послідовне, поетапне розкриття центральної ідеї-образу на основі сталих універсальних принципів. Таким універсальним принципом, зокрема, є і симфонічність як принцип мислення, що керується законами діалектики і якій притаманна динамічна процесуальність.

Ще однією універсальною характеристикою візантійської культури є її канонічність. Кожна подія і кожен образ у системі східнохристиянського світорозуміння сприймалися як позачасове і позапросторове, незмінне у реальності. Природно, що візуальна структура зображень у сакральному мистецтві Візантії повинна була відображати їх метафізичну сутність – тобто мислилася постійною. Тому структурним принципом візантійського (і всього східнохристиянського) мистецтва став іконографічний канон, який грав роль структурної доміанти творчого методу візантійських майстрів.

Високий ступінь всебічної канонізації візантійського мистецтва дозволяє нам припустити, що канон був однією із найбільш значущих естетичних категорій візантійської культури. Канон практично закріплював всі головні структурні закономірності візантійського мистецтва, відбиваючи специфіку східнохристиянського художнього мислення і виконуючи функцію однієї з важливих категорій (характеристик) в системі візантійської естетики. Канон (грец. κανών – правило, зразок, зібрання зразкових творів) у Новому Заповіті – правило життя. Як поняття, що означає правило (норму) життя, термін "канон" використовують й Іриней Ліонський ("Проти ересей") та Климент Олександрійський ("Стромати"). Іоанн Златоуст ("Бесіди на книгу Буття") терміном "канон" позначає комплекс священних книг.

О. Лосєв визначає канон як "кількісно-структурну модель художнього твору такого стилю, котрий, будучи певним соціально-історичним показником, інтерпретується як принцип конструювання відповідної кількості творів" [7, с. 351–399]. З цієї позиції ми і будемо у подальшому розглядати візантійський канон, який являє собою, перш за все, змістовно-символічний догмат. Одразу ж слід зауважити, що мова йде про

іконографічний канон як такий, що є основою богословсько-естетичної традиції Візантії. У візантійському варіанті іконографічний "канон" являє собою канон-символ, для якого важливою є не тільки зовнішня форма, але й вираз внутрішнього, глибинного сенсу релігійного догмату" [11, с. 445].

Саме в контексті двох вищевказаних характеристик ("симфонічність" та "канон") ми і будемо говорити про категорії "піднесене" та "прекрасне" у візантійській богословсько-естетичній традиції. Та спершу треба розмежувати ці, на перший погляд, дуже схожі поняття. Відмітимо, перш за все, що термін "піднесене" аналогічний у давньогрецькій мові термінам "чудовий", або "пречудовий", або "надзвичайно чудовий".

Тут ми бачимо вживання терміну у найвищому ступені порівняння, який, як правило, означає, що окрема ознака виявляється більшою мірою, ніж інші. До прикладу, М. Чернишевський так визначав поняття піднесеного: "... піднесене те, що є набагато більшим від предметів, з якими порівнюємо його ми" [10, с. 82]. "Піднесене є те, що є набагато більшим від близького та подібного" [10, с. 83]. "Піднесеним здається людині те, що є набагато більшим від предметів або набагато сильнішим від явищ, з якими порівнюється людина" [10, с. 170].

В. Бичков визначає категорію "піднесене" як таку, що "характеризує комплекс неутілітарних взаємин суб'єкта і об'єкта, як правило, споглядального характеру, в результаті яких суб'єкт відчуває складне відчуття захоплення, тріумфу, благоговіння і одночасно жаху, священного тремтіння перед об'єктом, що перевершує всі можливості його сприйняття й розуміння" [3, с. 158]. Псевдо-Лонгін у своєму трактаті "Про піднесене" перераховує найважливіші духовні джерела το ὑψος (грец. – τὸ ὕψος), тобто піднесеного: надзвичайні думки і пристрасті та красу мови у поєднанні з великими думками. Він також акцентує увагу на незмістовно-емоційному впливі τὸ ὕψος на суб'єкта, що сприймає.

Вже згаданий нами М. Чернишевський так розмежовує (на наш погляд, досить вдало) категорії "піднесене" та "прекрасне": "Піднесене (і момент його, трагічне) не є видозміненим прекрасним; ідеї піднесеного і прекрасного абсолютно різні між собою..." [10, с. 171]. (Єдине зауваження тут може викликати лише термін "абсолютно", у першу чергу, завдяки своїй категоричності. На наш погляд, використання терміну "різні" було б доречніше). І тут саме симфонічність, співзвуччя виступає елементом, що об'єднує категорії "піднесене" та "прекрасне". Найбільш яскраво це проявляється, власне, у контексті саме візантійської богословсько-естетичної традиції.

Для більшого прояснення цього зв'язку між категоріями "піднесене" та "прекрасне" у контексті візантійської богословсько-естетичної традиції спробуємо дати визначення і поняттю "прекрасне". Платон в діалозі "Гіппій Більший" наголошує на тому, що прекрасне є за своєю природою різноманітним, найдосконалішим, найкращим у своєму роді, воно є конкретністю, якій водночас притаманна всебічність. Це "прекрасне" цілком можливо сприймати саме чуттєво [8, с. 7–43]. Прекрасний (грец. – ὠραῖος) – термін, близький за своєю суттю поняттю "краса" (καλός), і як καλός – ὠραῖος також може сприйматися чуттєво.

Феномен прекрасного у візантійській естетиці полягає, як це не парадоксально, саме у цій його чуттєвій складовій. "Преκрасне" є в естетиці Візантії однією із форм насолоди. Характерною рисою цієї насолоди є її підкреслена нематеріальність, тобто від-

сутність у ній елементу матеріального, який передбачає захоплення або милування предметами матеріального світу як такими, без урахування їх знакового та символічного навантаження. Завдяки цій підкресленій нематеріальності у візантійській естетиці і формується та формулюється метафізичне визначення краси та, зокрема, поняття "прекрасне", що передбачає вихід за рамки даного поняття і звернення у процесі цього виходу до вищої сутності (у візантійській богословсько-естетичній традиції такою сутністю є Бог).

Прекасне як аналог краси має функцію, що структурує. Таке розуміння краси і прекрасного привноситься у ранньохристиянську богословсько-естетичну традицію та богословсько-естетичну традицію Візантії з філософії Плотіна. Краса (маємо на увазі розуміння Плотіном краси чуттєвої) – це те, що оформлює, структурує безформну та безобразну (не "потворну", а "без-образну", тобто не оформлену) матерію. Як пише П. Блонський, цитуючи Плотіна: "Таким є чуттєво красиве: воно – образи та тіні, які ніби роблять вилазку в матерію, прикрашають її та захоплюють нас" [2, с. 65].

До речі, вже Василій Великий вважав потворним те, що не має форми. Зауважимо, однак, що будь-яка форма містить у собі деяку інформацію, отже, беззмістовних форм не існує. Встановлення відповідності між формою і змістом є основним принципом існування та розвитку явищ. Прекрасне – термін, в якому форма та зміст знаходяться у відношенні цілковитої відповідності. Альбертом Великим краса (прекасне) описується як сяйво "форм" речі в її матеріальному втіленні.

Піднесене, на відміну від прекрасного, сприймається переважно не чуттєво, а за допомогою *ratio*. І. Кант, який зіставляв ці дві форми естетичного, відзначав, що якщо прекрасне доставляє насолоду саме по собі, то піднесене доставляє насолоду, тільки будучи осмисленим за допомогою ідей розуму. Оскільки вплив піднесеного не є безпосереднім, а осмислюється за допомогою *ratio*, то на відміну від прекрасного, яке в природі виявляється тільки у предметах, що відрізняються досконалістю форми, почуття піднесеного може породжуватися і предметами, що не мають досконалої форми.

Однак відзначимо, що, на думку того ж Канта, "піднесене хвилює, прекрасне захоплює" [6, с. 88]. "Піднесене завжди повинно бути значним, прекрасне може бути і малим. Піднесене повинно бути простим, прекрасне може бути ошатним та витонченим" [6, с. 89]. Тут ми розглядаємо піднесене вже під кутом чуттєвого, надаємо цій категорії емоційного забарвлення. Недарма Е. Берк визначає піднесене як: "...найбільш сильну емоцію, яку душа здатна відчувати" [1, с. 72]. Згідно із Берком, елементи візуального сприйняття дійсності – світло, колір та простір – здатні за певних умов викликати в людині відчуття піднесеного.

У контексті візантійської естетики ми можемо виділити два напрями розробки та використання поняття "піднесене" та "прекасне": це – літературний текст та сакральне мистецтво (архітектура, фреска, мозаїка, іконопис). У текстах Отців Церкви, в церковній поезії, агіографії, у візантійському іконописі Бог постає в якості антиномічного, неосяжно-осяжного об'єкта духовного споглядання, що викликає у віруючого переживання піднесеного (жаху й захвату, духовного (і душевного) тремтіння і невимовної радості та інших подібних станів).

Естетична свідомість у візантійському культурному ареалі була наче підкреслена феноменом піднесеного, тому на перший план в естетиці Візантії виходять такі поняття, як образ, символ, знак, що викону-

ють перш за все аналогічну, тобто духовно-звеличувальну, функцію, а прекрасне осмислюється як символ Божественної Краси і шлях до Бога. Хоча зауважимо, що мистецтво й естетична сфера у Візантії функціонували, у переважній більшості, саме в модусі піднесеного. На підсилення цього відчуття у віруючих спрямовані сакральні архітектурні комплекси (такі як *Ἁγία Σοφία* (Свята Софія) в Константинополі), монументальні фрескові та мозаїчні композиції (мозаїчне зображення Христа та Богородиці *Πανάχραντα* в *Ἁγία Σοφία*), численні іконографічні пам'ятки (візантійські ікони типу *Ελεούσα* (Елеуса), *Οδηγίτρια* (Одигітрія), *Οραντα* (Оранта) тощо).

Отже, підбиваючи попередній підсумок, можемо стверджувати, що зв'язок між категоріями "піднесене" та "прекасне" може відбуватися і відбувається у рамках візантійського канону через їхню симфонічність, співзвуччя у контексті божественного. Вищевказані категорії наскрізно проходять через весь текст візантійської культури. Ще однією їх характерною рисою є надзвичайна знакова та символічна наповненість. Саме завдяки їй категорії "піднесене" та "прекасне" є певними базовими "точками прибуття" – термами (термін Л. Ємслева та Х. Ульдалля) у контексті художньої мови візантійської естетики.

Ця мовна суть категорій "піднесене" та "прекасне" найбільш повно та чітко розкривається у рамках семантичного поля. Семантика (грец. *σηματικός* – той, що позначає) як наука, що вивчає значення одиниць мови (у контексті лінгвістики), співвідношення змісту і значення, змісту мистецтва і форми зображення, а також відносини образотворчих форм між собою (у контексті естетики), цілком правомірно може і повинна використовуватися нами в якості методу вивчення ролі та місця категорій "піднесене" та "прекасне" у структурі візантійської естетики. Саме семантика найбільш повно розкриває взаємозв'язок та взаємовплив цих двох категорій. Семантика, у контексті даної роботи, і є тим універсальним інструментом, що допомагає успішно подолати ці труднощі.

Необхідність використання семантичного методу в рамках даного дослідження зумовлена, у першу чергу, зверненням у процесі роботи до теоретичного й емпіричного аналізу специфіки семантики естетичних категорій взагалі та, безпосередньо, категорій "піднесене" та "прекасне" у структурі візантійської естетики. Вивчення семантичної складової даної проблеми дозволяє виявляти універсальні та специфічні особливості процесу розвитку категорій "піднесене" та "прекасне", що робить можливим удосконалення вербальної моделі візантійської естетики взагалі (слово, висловлювання, текст) з метою підвищення її інформативності на фоносемантичному рівні.

Для семантичного аналізу категорій "піднесене" та "прекасне" використаємо модель аналізу "семантичних категорій", застосовану Елеонорою Рош у своїх працях [12; 13]. Але перш ніж перейти безпосередньо до аналізу даних категорій, визначимо сам термін "категорія" з позиції семантики.

Під категорією зазвичай розуміють таку групу понять, у середині якої простежуються певні ієрархічні (за принципом "вище – нижче") структури. Категорія у мовознавстві – це мовні значення, взаємопов'язані на підставі загальної семантичної ознаки і такі, що представляють собою замкнуту систему елементів цієї ознаки. У нашому випадку категорії "піднесене" та "прекасне" включають у себе весь спектр елементів, які ми називаємо при визначенні даних понять.

Зауважимо, що у контексті естетики Візантії ми можемо говорити про складний метазнак, який утворює (в якості одного з елементів) категорії τὸ ὕψος (піднесене), ὡραῖος (прекрасне) та κάλος (краса). Цей метазнак умовно можна назвати "значення" (νόημα) та визначити як складне ціле, що складається з предмета, який позначається (знак, символ), суб'єкта, що сприймає, та поняття про цей предмет (категорія). Графічно його можна позначити у вигляді трикутника Огдена – Річардса [5, с. 55], де вершини трикутника це символ (знак) – думка (поняття, категорія) – суб'єкт, що сприймає.

Пунктирна сторона цього трикутника поєднує символ (або знак) із суб'єктом дійсності. Це означає, що зв'язок між ними є опосередкованим. Безпосередньо ж символ пов'язаний із поняттям (категорією) і тільки через неї з суб'єктом дійсності. Це пояснює необхідність використання категорій взагалі та категорій "піднесене" та "прекрасне" зокрема у рамках візантійської естетики (особливо естетики сакрального). Пересічна людина не здатна безпосередньо (напряму) сприймати символи Божественного Одкровення. Завдяки використанню поняття додається та ланка, що поєднує символ та суб'єкта, що сприймає, у логічну структуру.

Зауважимо, що термін "Одкровення" (саме як Supernatural Revelation, не як ἴλα – "відкривати", а швидше як ἰκρ – "бачити" та ὑπ – "пізнавати") у східнохристиянській екегегетиці у найзагальнішому тлумаченні означає надприродне відкриття Богом непізнаваних істин людям. Одкровення Бога у його діях і явищах слугує однією з центральних тем талмудичної літератури та книг Старого Заповіту, причому основна увага приділяється "слову Господа", хоча зовнішні атрибути Одкровення також піддаються розгляду. У контексті даної статті символи Божественного Одкровення – це елементи, за допомогою яких ми можемо отримати певного роду знання – знання про Бога (тут саме Одкровення ми розглядаємо як своєрідний текст – звідси і певною мірою формалізований підхід до аналізу сприйняття символів Божественного Одкровення).

Зауважимо однак, що у середині вищезгаданого метазнаку, як і в нашій свідомості, категорії "піднесене" та "прекрасне" мають нерівноправний статус. Дана нерівноправність носить об'єктивний онтологічний характер, а її відображенням є те, що окремі категорії цього метазнаку, в залежності від контексту їх використання, можуть носити більш виражені ознаки, ніж інші. Спільною рисою категорій "краса", "прекрасне" та "піднесене" у рамках естетики Візантії є не тільки включення їх у якості елементів до метазнаку "значення" (νόημα), але й у першу чергу (завдяки цьому включенню) використання їх в якості вищезгаданої додаткової, проміжної ланки у зв'язку символ (в естетиці Візантії це переважно художній символ) – людина, що є центральною віссю естетики Візантії.

Значення художнього зображення як знаку або символу виникає в результаті уявного співвіднесення сенсу творчості з контекстом творчого процесу. На думку Е. Рош, "внутрішня структура категорії повинна впливати на когнітивні процеси, що зумовлюють оперування значеннями (концептами) відповідних імен" [9, с. 50]. Тут когнітивність (лат. *cognitio* – пізнання, вивчення, усвідомлення) розуміється як здатність до розумового сприйняття і переробки зовнішньої інформації, в даному випадку означає здатність людини (у контексті певної традиції) замінювати символи-об'єкти на символи-слова. Одразу ж відмітимо велике значення у цьому процесі *Einfühlung* (термін Ф. Фішера), тоб-

то "вчувствования" (рос.) – перенесення на художній об'єкт відчуттів та настроїв, які він викликає) художнього зображення у візантійській естетиці.

Е. Рош також пропонує вертикальну ієрархічну структуру категорій – "внутрішню структуру". Предметом аналізу тут є не однорівневі відношення "об'єкт – об'єкт", а відношення типу "об'єкт – узагальнююче ім'я" [9, с. 56]. У контексті нашого дослідження цю "внутрішню структуру" можна представити як відношення "символ – суб'єкт, що сприймає, – категорія – метазнак "значення"", де метазнак "значення" є узагальнюючим ім'ям. Це відношення типу "об'єкт – узагальнююче ім'я" у контексті естетики Візантії носить більш чуттєвий, ніж раціональний характер. Цитуючи думку В. Хатчесона, ми можемо сказати, що, відчуваючи картину (ікону, фреску, мозаїку тощо) як "прекрасну", ми "бачимо", що вона прекрасна.

Тут для нас важливим є сам аспект "бачення", що має певну тяглість у візантійській естетиці (і в естетиці загалом) та тісний зв'язок з естетичними категоріями. Г. Вольфлін говорить навіть про "історію бачення", що сама вже "... виводить нас за межі чистого мистецтва" [4, с. 281]. Цей "вихід за межі" стає можливим саме завдяки введенню і використанню категорій "краса", "прекрасне" та "піднесене".

Висновок. Візантійські уявлення про прекрасне в основному формувались у пізньоантичний період і ґрунтувались, у першу чергу, на естетичних поглядах Філона Олександрійського, ранніх християн (апологетів) та неоплатоніків. Антична філософія в період пізнього еллінізму через співставлення суб'єкта та об'єкта приходить до цілісного світобачення. Перехід від буквального розуміння знаку або символу до метафоричного вимагає розуміння певних правил та умовностей, які викликають у процесі цього переходу. І тут особливо важливою є саме симфонічність, співзвуччя категорій "прекрасне" та "піднесене", що, будучи надзвичайно багатоплановими за своїм змістом, у той же час уможливають сприйняття звичайною людиною складних знаково-символічних систем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного; [пер. с англ. / Общ. ред., вступ. статья и коммент. Б. В. Мееровского] / Э. Берк. – М.: Искусство, 1979. – 237 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
2. Блонский П. П. Философия Плотина / П. П. Блонский. – Москва, Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1918. – 368 с.
3. Бычков В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
5. Кронгауз М. А. Семантика: Учебник / М. А. Кронгауз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр "Академия", 2005. – 352 с.
6. Кант И. Сочинения в 8-ми томах; [под общ. редакцией А. В. Гулыги] / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. Т. II. – 1994. – 429 с.
7. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев. // "Вопросы эстетики" – М., 1964. – № 6. – С. 351–399.
8. Платон. Гиппий Большой // Полное собрание творений в XV томах. Т. 9; [пер. А. В. Болдырева] / Платон. – Ленинград: Academia, 1924. – 144 с.
9. Семантика и категоризация / [Фрумкина Р. М., Михеев А. М., Мостовая А. Д., Рюмина Н. А.]. – М.: Наука, 1991. – 164 с.
10. Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения; [авт. вступ. статьи и коммент. У. А. Гуральник] / Н. Г. Чернышевский. – М.: Искусство, 1978. – 560 с.
11. Яковлев Е. Г. Эстетика: Учебное пособие / Е. Г. Яковлев. – М.: Гардарики, 2003. – 464 с.
12. Rosch E. Natural categories // *Cognitive psychology*. 1973. – Vol. 4. – P. 328–350.
13. Rosch E. Principles of Categorization // *Cognition and Categorization*. – Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1978. – P. 27–48.

REFERENCES

1. Burke, E. (1979). *Philosophical study of the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Moscow, Art (In Russian).

2. Blonsky, P. P. (1918). *Filosofia Plotina [Philosophy of Plotin]*. Moscow, Tovarishestvo tipografii A. I. Mamontova.
3. Bychkov, V. V. (2012). *Aesthetics: a textbook*. Moscow, Knorus (In Russian).
4. Velflin, G. (2009). *Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art*. Moscow, V. Shevchuk (In Russian).
5. Cronhaus, M. A. (2005). *Semantika: Uchebnik [Semantics: Text-book]*. Moscow, Publishing Center "Academy".
6. Kant, I. (1994). *Works in 8 volumes*, Vol. II. Moscow, Choro (In Russian).
7. Losev, A. F. (1964). *Hudogestvennye kanony kak problema stylya [Artistic canons as a problem of style. "Questions of aesthetics"*. Moscow, 6, 351–399.
8. Plato (1924). *Hyppia Greater. Complete collection of works in XV volumes*, Vol. 9. Leningrad, Academia (In Russian).

А. И. Матыцин, канд. филос. наук, препод.
Шепетовская детская художественная школа
ул. Героев Небесной Сотни, 54, Шепетовка, Хмельницкая область, 30400, Украина

СИМФОНИЧНОСТЬ КАТЕГОРИЙ "ВОЗВЫШЕННОЕ" И "ПРЕКРАСНОЕ" В ВИЗАНТИЙСКОЙ БОГОСЛОВСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Рассмотрена специфика категорий "возвышенное" и "прекрасное" в контексте византийской богословско-эстетической традиции. Проанализировано, в чем заключается симфоничность данных категорий. Показаны возможности и контекст их использования. Доказано, что диалектическая природа процесса развертывания этих понятий в контексте эстетической мысли Византии обусловлена наличием элементов, аналогичных тем принципам, которые в современной гуманистике определяют симфонизм как особое качество мышления. Определены следующие универсальные характеристики византийской культуры: симфоничность и канон. Дано развернутое объяснение связи между категориями "возвышенное" и "прекрасное" в контексте византийской богословско-эстетической традиции. Доказано, что связь между категориями "возвышенное" и "прекрасное" может происходить и происходит в рамках византийского канона через их симфоничность, созвучие в контексте божественного.

Ключевые слова: возвышенное, прекрасное, эстетика, искусство, сакральный, культура.

A. I. Matytsyn, PhD, teacher
Shepetivska Children's Art School
54, Heroes of Heaven Hundreds Street, Shepetivka, Khmelnytsky region, 30400, Ukraine

SYMPHONIC CATEGORIES "SUBLIME" AND "BEAUTIFUL" IN THE BYZANTINE THEOLOGICAL AND AESTHETIC TRADITIONS: SEMANTIC ASPECT

The article is devoted to the considering of the definition of categories of "sublime" and "beautiful". The basic features of the categories of "sublime" and "beautiful" as an extremely complex and have a large volume. The symphonycity of these categories is analyzed. The possibilities and the context of their use are shown. It is proved that the dialectical nature of the process of the unfolding of these concepts in the context of the aesthetic thought of Byzantium is due to the presence of elements similar to the principles of modern humanism are defined as principles that characterize symphonism as a special quality of thinking. The following universal characteristics of Byzantine culture are defined as symphonic and canon. A detailed explanation of the connection between the categories "sublime" and "beautiful" is given in the context of the Byzantine theological-aesthetic tradition. The article proves that the connection between the categories "sublime" and "beautiful" can and does occur within the framework of the Byzantine canon through their symphony, consonance in the context of the divine. It is determined that the transition from a literal understanding of a sign or symbol to metaphorical one requires an understanding of certain rules and conventions that arise in the course of this transition. It is especially important that the symphony, the harmony of the categories "beautiful" and "sublime", that being extremely voluminous in their content, at the same time make it possible for the ordinary man to perceive complex symbolic systems. The common feature of the categories "beauty", "beautiful" and "sublime" within the aesthetics of Byzantium is not only the inclusion of the sign "value" (voñca) as elements in the goal, but also their use. As an additional, intermediate link in the connection symbol (in the aesthetics of Byzantium it is more of an artistic symbol) - a person who is the central axis of the aesthetics of Byzantium. It is proved that the category in linguistics has linguistic meanings that are interconnected because of the common semantic features, and they are such that represent a closed system of elements of these attributes. In our case, the categories "sublime" and "beautiful" include the entire spectrum of elements that we call when defining these concepts.

Key words: Beautiful, the sublime, aesthetics, art, sacred, culture

УДК 82. 09 / 7. 01

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

ДЕКАДАНС-ЛІТЕРАТУРА: СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОСТІ

Стаття присвячена проблемі образності літератури межовості, одним із проявів якої є декаданс-література. Пропонується здійснити аналіз образності, виходячи з контексту модерністського тлумачення образу. Тут образ звільняється від своєї миметичності та перетворюється на певну "безпосередню онтологію". Класична структура образу (сюжет, фабула, композиція) перестає грати провідну роль, поступаючись місцем самому письму, впускаючи до літератури візуальне. Відтак у дослідженні образності відбувається зсув: від онтології образу до образу як онтології. Важливим є також використання методології, яка пропонується Жоржем Діді-Юберманом та Полем Вірільйо: поєднання герменевтичного підходу у філософії образу з елементами психоаналізу, а також метод дромології, що знаходиться на межі фізики, математики та філософії. Образність декаданс-літератури відрізняється символізмом, імажинізмом (породжуючи навіть однійменний напрям), жанровим перевертництвом. Велику роль тут грає особистість письменника-автора: декаданс-література просякнута психологізмом та, у тому чи іншому вигляді, біографізмом. Це вираження світу неприкаяних особистостей, що пояснюється принципом творення з відсутності, порожнечі, депресивних та меланхолійних станів (ностальгії, втоми, солодкої туги).

Ключові слова: образ, література, декаданс, межовість, візуальне, "жахлива далекодія", пам'ять, забуття.

Постановка проблеми. Перехід між епохами породжує окрему епоху, яка завжди повторюється і вважається занепадом. Але, наприклад, М. Александров вважає, що декаданс – це не точка в історії на межі, а повто-

рюваний цикл. Це явище завжди виникає на переходах великих ментальних циклів [1, с. 2–4]. За більше ніж 100 років багато що змінюється. Україна, як і зображений в романі А. Марієнгофа "Циніки" Петербург, знаходиться на

те щоб в ситуації, коли "не можна буде дістати французької фарби для губ... і як же тоді жити?" [22], але в тому стані, коли нівелюються самі бажання, які часто вискупають мотивацією та порухом життя. Молодість зникає.

Втома декадансу напряму пов'язана з візуальним. Більшість людей сприймають лише те, на що дивляться. Людино-модерн – дивний та маргінальний вимір інтелектуала – мешканця старих комунальних квартир, загублений в часі. Візуальне породжує "народ безодні", коли люди, "не зупиняючись, ходили на зорі, коли їм нарешті можна було лягти на землю там, де ніхто не ризикував би на них натрапити" [8, с. 5–37]. Холод візуального породжує втому та втрату кінестетичності: колишні теплі кінестетики перетворюються на втомлених та розчарованих дискретів, які намагаються уникати зорового контакту в процесі комунікації. Зовнішнє візуальне дискрети перетворюють у внутрішнє. Відбувається трансформація людського сприйняття, що не є чимось виключним, поза-як завжди супроводжує епохи декадансу (межовості).

Ці особливості втілюються в образності декаданс-літератури.

Аналіз досліджень та публікацій. При написанні статті були використані праці Р. Барта ("Риторика образу"), Ж. Батая та К. Пеньйо ("Сакральне"), Г. Башляра ("Мрії про повітря", "Поетика простору", "Земля та мрії волі"), П. Вірільйо ("Машина зору"), П. Гардінера ("Артур Шопенгауер. Філософ германського елінізму"), Ж. Діді-Юбермана ("Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас"), Р. Кайуа ("У глибину фантастичного", "Міф та людина"), Л. Керрола ("Пригоди Аліси у Країні Чудес", "Сильвія та Бруно"), К. Томкінса ("Марсель Дюшан: Післяполудневі бесіди"), Ж. Дюрана ("Антропологічні структури імажинеру"), С. Хокінга ("Світ в горіховій шкаралупці"), Е. Чорана ("Після кінця історії"), М. Александрова ("Декаданс та стагнація"), О. Гольдштейна ("Сперечання про успіх негарні"). Ці праці заторкують проблему образу, виходячи з його глобальності та всюдисущості. Але все ще існує необхідність культурологічного аналізу образності, яка представлена фрагментарно як предмет дослідження філософії, літературознавства і навіть фізики.

Мета статті.

1. Означення загальної характеристики праць П. Вірільйо "Машина зору" та Ж. Діді-Юбермана "Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас".

2. Дослідження онтології образу у контексті його модерністського тлумачення.

3. Виокремлення основних особливостей декадансу.

4. Препарування образності декаданс-літератури.

У даному дослідженні були використані наступні методи: загальнофілософська методологія (феноменологічний метод), загальнонаукова методологія (методи теоретичного дослідження: гіпотетико-дедуктивний, єдності логічного й історичного; загальнологічні методи: аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення, індукція, дедукція), методологія міждисциплінарних досліджень (метод культурологічної науки), спеціально-наукові методи (літературно-критичний метод), а також метод *дромології* Поля Вірільйо.

Виклад основного матеріалу. Спроби з'ясувати сутність, специфіку існування образу породжують появу дискурсу, який звужує проблему образу до сфери образотворчого мистецтва. Так виникає, наприклад, "Онтологія фотографічного образу" А. Базена. Але образ виявляє себе і в літературі, музиці, в архітектурі – в усьому тому, що А. Шопенгауер назвав "необразотворчим мистецтвом" [9]. Тому доречно було б звернутися навіть не до онтології образу, а до

образу як деякої "безпосередньої онтології" (термін Г. Башляра). Образ можна розглядати не лише з позиції розуміння його як імітації, наслідування (з точки зору етимології даного поняття, що й зазначає Р. Барт у праці "Риторика образу" [4, с. 297–319]), а швидше у контексті модерністських конотацій образу, як, зокрема, в працях авторів так званого кола "соціології уяви": Г. Башляра (1884–1962), Р. Кайуа (1913–1978) та Ж. Дюрана (1921–2012), в роботах яких образ відділяється від своєї імітативної природи. На думку Г. Башляра, образ завжди у момент своєї появи вимагає присутності: "Поетичний образ – це рельєф психіки, що з'явився випадково <...> Поетичний образ – не результат поштовху чи імпульсу. Він – не ехо минулого <...> Поетичний образ з властивими йому новизною та активністю наділений власним буттям, власною динамікою. Образ належить області безпосередньої онтології <...> Отож, щоб визначити сутність образу, необхідно <...> відгукнутися на нього" [7, с. 8]. Поетичний образ потребує певного подолання знання – забуття. Образ як присутність протистоїть холодній пам'яті, оскільки пам'ять фактом своєї наявності репрезентує скінченність (ми пам'ятаємо те, чого/кого вже немає), обертає погляд у минуле. Динаміка розгортання образу вимагає забуття як метафори "ковзання погляду": недарма Ж. Діді-Юберман говорив, що "бачити – значить втрачати" [13, с. 13], тобто втрачати – все одно, що забувати: образ переходить з одного стану в інший, так само, як людина переходить з одного місця й часу в інше місце й час, коли гуляє вулицями, або як "люди, що вальсують" змінюються іншими людьми, "які стають біля штурвалу корабля під час бурі" [11, с. 19]. Г. Башляр також встановлює зв'язок між образом та відсутністю. Уява тоді виявляється не формуванням, а деформацією образів. Образи уяви заперечують міметичну модель: вони не тотожні інформації, яку людина отримує у процесі сприйняття навколишнього світу через органи чуття. Образ виникає в порожнечі уяви та відсилає до деякої відсутності: "Якщо присутній образ не викликає думок про образ відсутній, якщо взятий навмання образ не обумовлює <...> відхилень, що призводять до спалаху образів, то уяви знову ж таки немає. Є сприйняття, спогад про сприйняття, звичні спогади, звичка до кольору й форм", – пише філософ [5, с. 15]. Образи існують у полі уяви, а сама уява виявляється не станом, "але самим людським існуванням" [5, с. 16]. Завдяки тому, що може бути уявлено (завдяки "l'imaginaire" – поняття Ж. Дюрана [27]), уява володіє характеристиками відкритості та невловимості, що відповідає у психіці людини переживанню новизни. Г. Башляр тим самим торує шлях дослідженню літературної уяви як уяви висловленої, проговореної, яка "формує тканину духовності в часі", а значить – "виділяється" з реальності [5, с. 16]. Образ же, який втрачає рухомість, уподібнюється простому сприйняттю. Уява в своєму творенні образів деформує сприйняття. Це можна творити на прикладі творчості Дж. Арчімбольдо. Р. Кайуа зазначає, що картини Дж. Арчімбольдо вражають екстравагантністю: уява ніби лише використовує те, що доступне зоровому сприйняттю, для конструювання зовсім нового, того, що не має жодного відношення до предметів, які людина бачить перед собою [18, с. 25–26]. Образи художні породжує уява творча. Тут Г. Башляр звертається до Новаліса, погоджуючись із ним у думці, що "з творчої уяви слід виводити всі здібності, всі види діяльності зовнішнього та

внутрішнього світу" [6, с. 18]. Новизна як відмітна характеристика поетичного образу виявляється у здатності літератури дивувати. Міметична модель тут більше не здатна одухотворити: тому що в копії картини може бути цінність, але уявити двічі в полі літератури неможливо, позаяк в копіюванні літературного твору немає цінності.

Як писав Г. Аполлінер:

Рука в руці постіймо очі в очі,
Під мостом рук
Вода тече хлюпоче,
Од вічних поглядів спочити хоче... [2]

Пов'язаність образу з відсутністю та присутністю робить важливою тему пам'яті та забуття. Можна розкрити її на прикладі творчості М. Пруста. А. Беген зазначав, що твір мистецтва, такий, яким його уявляє собі М. Пруст, керується метафізичною потребою [23]. Твір мистецтва – єдина форма вічності, в яку вірив М. Пруст. Філософія "У пошуках утраченого часу" – не що інше, як вчення про час, вічність, пам'ять, забуття, перебої почуттів. Останній роман епопеї недарма завершується словами: "Я опишу людей, навіть якщо в результаті вони будуть схожими на чудовиськ, і їхнє місце, біля такого обмеженого, відведеного їм у просторі, місце, навпаки, безмірно витягнуте, оскільки вони синхронно торкаються, як гіганти, занурені в роки, найвіддаленіших епох, між якими може вміститися стільки днів – у Часі" [25]. М. Пруст – це певна манера воскресіння минулого, яке відбувається через *безпосереднього відчуття та якогось спогаду*. Для того щоб розуміти, що відбувається тоді в площині Часу, треба пуститися в роздуми над тим, що являє собою відносно Простору *стереоскоп*. Людині показують у ньому два зображення, які не є повністю однаковими, оскільки кожне призначене для одного ока – саме тому вони й не є ідентичними. Вони викликають у людини відчуття реальності: бо предмет з реальною об'ємністю наші очі бачать по-різному. Звідси – ілюзія просторової об'ємності, яка створюється стереоскопом. М. Пруст, таким чином, відкрив, що поєднання безпосереднього відчуття та далекого спогаду є у часовому відношенні тим же, чим стереоскоп – у просторовому. Це поєднання створює ілюзію часової об'ємності: дозволяє *віднайти час*. Культура ока визначає поетику простору й часу [21].

Життя починається з періоду імен – створення ілюзій. Далі слідує період реальності: тут зі всієї безлічі чудес та можливостей залишається щось одне, якась одна площина. Не лише Марсель як виразник декадансу, межовості, перехідності епох займається через площину літератури пошуками втрачених, дитячих відчуттів, *пошуками втраченого часу*. Ми – теж, позаяк наш час – декаданс. Знову ж таки А. Моруа вдало сказав, що "те життя, яке ми ведемо, не має ніякої ціни, воно всього лише втрачений час" [24, с. 203–229]. Мистецтво пам'яті змушує говорити: як зазначає П. Вірільйо, *ментальні образи* засновуються не на тому, що діється зараз, в цей момент часу, а саме на спогадах: вони самостійно, як у дитинстві, заповнюють пусті місця та й власне голову образами, які створюються апостеріорі. Тому й набуття ментального образу ніколи не буває миттєвим: воно являє собою консолідоване сприйняття [28]. Переживання періоду реальності, котре супроводжується втратою відчуття всечарівності світу, має й іншу сторону – це перебої почуттів. Декаданс йде поряд з розпадом класичних почуттів, всевідомістю. Настає велика та довга розслаблена втома. І здається, що чекати іншого (чого саме – невідомо) залишилося зовсім недовго: майже вічність.

Виходить кінострічка Дж. Джармуша "Вживуть тільки коханці": під гаслом "Безсмертя втомлює" [12]. Пам'ять виявляється покаранням, безсмертям. Пам'ять більше не робить людину. Людину відтепер робить декаданс – забуття. На противагу пам'яті, забування постає "потужним знаряддям пристосування до дійсності, тому що поступово руйнує в нас минуле, яке ще вціліло" [22, с. 217]. Це вціліле минуле знаходиться в постійному протиріччі з процесом забуття. Забуття породжується вже знайомими "перебоями почуттів": "Тому що до помутніння пам'яті додаються перебої почуттів" [22, с. 218]. Процес забуття-одужання починається з декадансу. Як пише А. Моруа, процес одужання відбувається поетапно. Спочатку ми відчуваємо біль втрати, коли те, що ми любимо, зникає з нашого життя. Але ми не віримо в цю втрату, хоча й усвідомлюємо її. Лише потім особливо чуттєві люди відчувають жах втрати [23]. О. Гольдштейн недарма пов'язує пам'ять та уяву: "Пам'ять, переконався я, не відрізняється від уяви, складаючи з нею той двоєдиний стан, для якого Юрій Лейдерман знайшов чудове ім'я – "галюцинаторна меморіальність". Дай тільки їй волю, і вона придумає все, про що згадає" [10]. У відкладанні "на потім", до календ, людина забуває про свою кінцевість, вважаючи себе вічною, такою, що ніколи не перестане бути. Декаданс виявляється терапією-забуттям, на противагу старій традиції-пам'яті виявляючи свою сутність молодості. Цей парадокс метафорично описав Б. Шульц, коли пропонував читачам уявити собі землю, де живуть корені дерев. Нижче ж від цих коренів – мертві людські тіла, захоронені в землю. Ці тіла й самі виглядають, наче корені: такі ж почорнілі та пригнилі. А під ними – "Ахеронт, Оркус, Підземне царство" [26, с. 167], власне – традиція. Чим постає тоді забуття? "На давніх історіях протягом ночі виросла нова зелень, м'який зелений наліт, світле й густе брунькування <...> Як зеленіє весна забуття, як оті старі дерева віднаходять солодке й наївне невідання, як вони будяться гілками, що не обтяжені пам'яттю, корені тримають зануреними у старих історіях! Та зелень буде ще раз читати їх як новеньких – по складах і спочатку, й від неї, від зелені, замолодіють історії й почнуться ще раз, наче ніколи ще не відбувалися" [26, с. 171].

Повернімося до Дж. Джармуша та його кінострічки "Вживуть тільки коханці". Там згадується цікаве фізичне явище, яке часто називають "жахливою далекодією". Інакше це називається *заплутаними квантовими станами атомних систем*. Саме слово "заплутані" (англ. *entanglement* – заплутаність) тут стосується корельованості фізичних систем, які знаходяться у таких квантових станах, деякі їх взаємопов'язаності та "переплетеності". Це своєрідний *телеологічний феномен*. Мовою квантової *оптики*, це поняття відповідає спільному стану двох дворівневих атомів. Цікавим узагальненням квантової телепортації, яка виходить з "жахливої далекодії", є перенос заплутаності (*entanglementswapping*), мета якого – створити заплутаний стан двох частинок без прямої взаємодії між ними [3]. "Жахлива далекодія" втілюється в техніці телеграфування. Іншими словами: якщо поділити заплутану частку на дві половини та почати віддавати їх одну від одної, то, навіть якщо зупинити їх в двох протилежних кінцях Всесвіту, з другою з частин буде відбуватися рівно те ж, що буде відбуватися з першою. "Логістика сприйняття дозволяє погляду невідомим раніше чином [рос. мовою "ОБРАЗом!"] пересуватися, зіштовхує далеке та близьке, породжує прискорення, яке перевертає наше знання про відстані та виміри" [8, с. 5–37]. Все це дає зовсім нове

розуміння простору та часу, чи, швидше, єдиного часо-простору. "Що таке час? Чи є він тим потоком, що змиває всі наші мрії?.." – пише С. Хокінг в книзі "Світ у горіховій шкаралупці" [18]. Загальна теорія відносності об'єднує часовий вимір з трьома вимірами простору та утворює те, що ми називаємо *простором-часом*. Оскільки гравітація викликає тяжіння, речовина завжди викривляє простір-час так, що промені світла згинаються один до одного. Якщо простежити світловий конус нашого минулого назад у часі, в ранньому Всесвіті він стягнеться під впливом речовини. Весь Всесвіт, який доступний нашим спостереженням, міститься в області, кордони якої стискаються до нуля в момент Великого вибуху. Це й буде *сингулярність*, місце, де щільність матерії повинна зрости до нескінченності, а класична загальна теорія відносності перестає працювати. Це – найстрашніше, що може статися з думкою, це усвідомлення сингулярності, ілюзорності нашого сприйняття, усвідомлення того, що наш кінець – те ж саме, що й початок. Тому Ч. Лемб в XIX ст. й писав: "Ніщо не спантеличує мене так, як час і простір. І ніщо не турбує мене менше, ніж час і простір, оскільки я ніколи не думаю про них" [27]. Це той самий метафізичний жаж.

В дійсності зупинок не існує: час не зупиняється. Безперервність можна представити через закони фізики, але її здатен зобразити і художник, що вже було показано на прикладі М. Пруста. Але це лише один бік – література. Можна згадати і про інші форми мистецтва. Як ілюстрація даного твердження відразу згадується М. Дюшан. Ідея руху, повністю виражена в творі "Млинок для шоколаду", стоїть, безперечно, в центрі творчості Дюшана. "Але ідея руху – не знаю, звідки вона взялась <...> У моїй версії кубізм був таким повтором паралельних, дуже схематичних ліній, він ніяк не враховував анатомію чи перспективу. Але такий паралелізм може й описувати рух, ніби нашаровуючи різні пози моделі" [26, с. 99–102]. Простір, місце, час, швидкість пов'язані зі світлом, яке, саме не маючи образу, все ж їх створює. "Де світло, там і люди", – пише П. Вірільйо. Світ світла дуже швидко щезає, його важко вловити. Сучасність, новий декаданс породжує безліч ментальних образів, дає безліч світла від ілюмінації, ліхтарів, в цьому безумному бажанні перетворити ніч на день. Око тепер не вдивляється, погляд лиш ковзає. Оком пам'яті став *об'єктив*. Образ тепер – приціл, а ми – окремі від світу, від світла. Тому люди можуть нарешті забути, можуть стати смертними, щоб позбутися втоми.

Ж. Діді-Юберман заклав основу теоретико-філософського конструкту під назвою "візуальний поворот". Його робота "Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас" присвячена аналізу саме досвіду бачення. Знову тут ми стикаємося з апелюванням до руху, позаяк бачення постає *динамічним* актом, ситуацією взаємодії суб'єкта й об'єкта бачення, іноді загостреної аж до протистояння [14]. Зовсім не випадково, що вже згадувана праця Ж. Діді-Юбермана розпочинається цитатою з С. Беккета (зі "Спустошувача"): "Світло. Його слабкість <...> Його всюди присутність <...> Задишка, що струшує світло. Воно раз у раз переривається, немов останній подих. Тоді всі застигають. Можливо, їх перебування тут закінчується <...> Наслідки цього світла для *погляду*, який *шукає*. Наслідки для погляду, який вже не шукає, а впирається в підлогу або піднімається до самої стелі, де нікого немає і бути не може" [13, с. 5]. Погляд розпадається на тисячі часток. Ж. Діді-Юберман доповнює С. Беккета: "Відкриємо очі й відчуємо те, чого ми не бачимо, чого ми більше не побачимо <...>

відчуємо, що те, що ми не бачимо з усією (зримою) очевидністю, проте дивиться на нас як наслідок (візуальний наслідок) *втрати* <...> модальність зримо-го стає невід'ємною – тобто приреченою на питання про буття, – коли бачити означає відчувати, що щось неодмінно вислизає від нас; <...> коли бачити означає втрачати" [13, с. 13]. Візуальний об'єкт показує втрату, загибель, знищення. І породжує стан втоми, межовості епох. У тому, що на нас дивиться, відчувається деяке спустошення. Ми уявляємо собі світ (математично) саме тому, що він є відкритим для наших очей, для нашого погляду, з тої пори, як вони, очі, відкриті світлу. П. Вірільйо цією логікою змушує розмежувати пасивний (*бачення*) та активний (*вдивляння*) стан погляду. Ж. Діді-Юберман же взагалі фіксує це розділення в самій своєї книги: *те, що ми бачимо, те, що на нас дивиться*. Можна навести ще один вдалий приклад руйнування старого способу організації простору зором. Образ чаювання у домі, що падає, який конструює Л. Керролл у своєму творі "Сильвія та Бруно", руйнує звичні уявлення про часо-простір так, як руйнує їх і сама поява осмислення явища "жахливої далекодії" [20].

Таким чином, можна завершити цією фразою М. Мерло-Понті, лише трохи розширивши її: "Все, що я бачу, в принципі є досяжним для мене (принаймні для мого погляду), є присутнім на карті "я можу"" [8, с. 5–37].

Висновок. Зір, погляд – лише одна можливість нашого сприйняття. Але образ являє собою єдність усіх можливостей, граней, аспектів сприйняття. П. Вірільйо неодноразово наголошує, що погляд та його просторово-часова організація передують жесту, мові та мовленню, їх координаті у пізнанні, пізнаванні, навчанні [8, с. 5–37]. Але це помічають не лише французи, а, наприклад, ще й китайці: "Лист паперу – це поле битви; пензлі – списи та мечі; чорнила – розум, головнокомандуючий; здібності та майстерність, вправність – його помічники; композиція – стратегія" [19, с. 5]. Наша стратегія-композиція напряму залежить від зору та певних практик бачення. Сьогодні, в епоху/епохи декадансу, композиція руйнується зором. Зір більше не є цілісним, він тепер – фрагментарний, делокалізований. "*Фланкуюча походка*" дозволяє приділити кожному обличчю лише один погляд, тому наш зір, зір декадансу – це постійне вислизання, ковзання, тому бачити означає втрачати. Ми більше не покоління топографічної пам'яті, ми втрачене покоління межовості, що намагається радше віднайти Час у практиках саморуйнування, ніж зробити себе безсмертними. Тому що безсмертя втомлює. Нас тепер, як і колись Марінетті, надиhaє телеграфна передача: разом з іншими техніками топографічної амнезії (вбухівка, літаки, швидкісні автомобілі...) вона – "жахлива далекодія". Це стан квантової заплутаності часток, заплутаності атомних систем. *Заплутаності*. Образність декаданс-літератури народжується з символізму, імажинізму, стану неприкаяності, відсутності, станів меланхолії (ностальгії, втоми, солодкої туги).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров Н. Н. Декаданс и стгнация / Н. Н. Александров. – М.: Академия тринитаризма, 2011. – 68 с.
2. Аполлінер Г. Міст Мірабо. [Електронний ресурс] / Г. Аполлінер – Режим доступу: <http://www.zarlit.com/short/3g647.html>.
3. Баргатин И. В., Гришанин Б. А., Задков В. Н. Запутанные квантовые состояния атомных систем / И. В. Баргатин, Б. А. Гришанин, В. Н. Задков // Успехи физических наук: журнал. – М., 2001. – Т. 171. – № 6. – С. 625–647.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; [Пер. с франц. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 614 с.
5. 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.

B. E. Nosenok, 1st year student of the educational level "Master"
Faculty of Philosophy, Branch of Culturology
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60 Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

DECADENCE-LITERATURE: THE IMAGERY SPECIFICITY

This article is devoted to the imagery problem of the decadence-literature (as a general phenomenon that periodically repeats itself) and of the literature of the decadency (as an oeuvre of crisis developments in art of the late 19th and early 20th century). The decadence-literature is a manifestation of the irreducibility. It is proposed to analyze the imagery based on the context of the modernist interpretation of the image / icon. Before the image was considered together with its mimetic foundation – as an imitation of the external world. But here the image is freed from its mimetism, and it turns into a kind of "immediate ontology" (it is the Gaston Bachelard's term). The classical structure of the image (plot, storyline, composition) ceases to play a leading role, and gives way to a writing. The decadence-literature image lets visual elements into literature. Therefore, there is a displacement from the ontology of the image to the image as an ontology in the research of imagery. It is also important to use the methodology proposed by Georges Didi-Huberman and Paul Virilio: the combination of the hermeneutic approach in the philosophy of image with elements of psychoanalysis, and the method of dromology, which is the connection of special aspects of the physics, mathematics and philosophy. The methodology of the School of Sociology of Imagination is also appropriate. The image of the decadence-literature is marked by symbolism, imaginism (it is also known the same direction in literature – with the same name). There is also the "genres-werewolves" when a work is called, for example, poetry in prose. A personality of the writer-author plays a great role here: the decadence-literature is saturated with a psychology and a biography that is turned inside out. It is the expression of the world of unforgiven, restless personalities, which is explained by the principle of creation from an absence, emptiness, depressive and melancholic states (nostalgia, fatigue, sweet melancholy). It's interesting that decadent moods contribute to creation here. Distinctive features of the authors of decadence-literature: soreness, tenderness, hypersensitivity, a difficult life path and an unstable world. The imagery that is generated by creativity of these individuals is marked by a special attitude to time and space, it is also directed to the past in an attempt to find a lost paradise - that existed before the crash.

Key words: image, literature, decadence, irreducibility, visual, "spooky action at a distance", memory, oblivion.

УДК 379.82(477)

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 03022, Україна
invinover19@gmail.com

ДО ДЕФІНІЦІЇ ПОНЯТТЯ "КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ": ДЕСКРИПЦІЯ СИМПТОМІВ ТА АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ

Стаття присвячена аналізу такого феномена сучасності, як культурна індустрія, який містить дві зустрічні тенденції: індустріалізацію виробництва об'єктів культури й культурофікацію індустрії. Перша передбачає наявність таких симптомів сучасності, як модерністський варіант комодифікації об'єктів культури (творів мистецтва, університетської освіти тощо), а також їх масове тиражування. Крім того, зазначена тенденція містить наступні позиції: комодифікація споживання, втрата культурними об'єктами регулятивної і критичної функцій, а також проєктивність культурного виробництва. Зворотна тенденція культурофікації індустрії містить наступні аспекти: редукція комерційних цілей культурного виробництва, "економіка знаків"; зростання ролі культурної компетенції у процесі власне індустріального виробництва, зменшення вартості матеріальної складової продукції.

Ключові слова: культурна індустрія, індустріалізація культури, культурофікація індустрії, індустрія, виробництво, споживання, сигніфікація.

Постановка проблеми. Культурну індустрію зазвичай визначають у перспективі індустріалізації культури (1). Проте не менш важливою є протилежна позиція – культурофікація індустрії ("culturification of industry", термін С. Леша) (2). Нетотожність обох тенденцій відзначав ще Т. Адорно, фундатор концепту культурної індустрії, що був уперше сформульований у їх спільній з М. Хоркхаймером роботі "Діалектика Просвітництва", потім вони неодноразово поверталися до даної проблематики. Критичному характеру позиції представників Франкфуртської школи, що розглядали культурну індустрію як спосіб створення та маніпуляції масами (нова антропологічна модель), був протиставлений науково-освітній проєкт представників Бірмінгемської школи Cultural studies. У його межах була здійснена спроба реабілітації "масової культури" як продукту творчості народу та підстави демократизації культури. Зокрема, цей сенс був укладений у концепцію "довгої революції" Р. Вільямса [11]. Обидві школи підкреслювали особливу роль мистецтва та способу його тиражування для процесу функціонування культури індустріальним способом. Ця теза не є випадковою, оскільки в європейській культурі власне художнє поле було авангардом формування секулярної культури, у найбільш наочній формі пройшло етап інституалізації, зокрема стало втіленням високої культури та, нарешті, найшвидше позбавляється претензії на автономію (ніж інші форми духовної культури, зокрема наука та мораль). Саме "дегуманізація мистецтва" стала не лише підставою рефлексії, а й лабораторією для "повстання мас". Тому ми в даному дослідженні куль-

турної індустрії обмежимося аргументацією зсувів в естетичній сфері. Хоча домінування в постсучасності настанов корпоративної етики або формування технопарків як інтегративного вектору розвитку науки та промисловості можна також визначати в термінах індустріалізації культури (як і багато інших тенденцій).

Аналіз досліджень і публікацій. Інтерес до економічної ефективності сфери культури виникає в таких економістів, як В. Баумоль, В. Боуен, М. Блауг, В. Гінзбург, А. Кламер, П. Сакко, А. Скот, Д. Тросбі, Р. Тьюз, Б. Фрей, Д. Хезмондалш. Їх дослідження були переважно зорієнтовані не на природу даного феномена, а на управлінські проблеми з метою отримання більшого прибутку. З іншого боку, виникає інтерес у сфері соціології культури щодо перспектив організаційного та економічного функціонування зазначеної сфери. У цьому ракурсі варто відмітити роботи Т. Адорно, П. Бурдьє, Т. Веблена, Р. Вільямса, С. Леша. Для розуміння специфіки культурної індустрії та режиму її сигніфікації важливо звернутися до робіт таких теоретиків мистецтва, як В. Беньямін, П. Вірільйо, Г. Гадамер, Б. Гройс, М. Гайдегер, Я. Мукаржовський, П. Рікер, Ж.-П. Сартр.

Мета статті: сформулювати базові настанови зазначених тенденцій становлення культурної індустрії та визначити підстави їх диференціації, синтезу та способу сигніфікації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальнокультурною очевидністю сучасності є така тенденція, як індустріалізація об'єктів культури (1), чий симптоми ми розглянемо окремо й більш докладно.

1.1. Модерністський варіант комодифікації культурних об'єктів

Останню не слід плутати з просто товарним обігом об'єктів культури, зокрема творів мистецтва. Формування "ринку символічної продукції" є умовою становлення автономії художнього поля, тобто звільнення продуктів високої культури від контролю ремісничих корпорацій. Це має своїм наслідком диференціацію закритого та відкритого художнього виробництва, його соціальних структур, а також становлення інституту художньої критики як посередника між ними. Як переконливо доводить французький дослідник П. Бурд'є, твір мистецтва функціонує у двох вимірах: як товар (гетеронімія ринку, що самоорганізується) і як образ (автономія художнього поля, що здійснюється через дисфункціоналізацію речі й формування принципу "вираження" (Г. Гадамер)). Обіг творів мистецтва як об'єктів культури, з одного боку, руйнує диктат ремісничої корпорації з її вимогами шедевра, але водночас "виставляє" (з усіма гайдеггерівськими негативно-оціночними конотаціями) твір мистецтва як товар на продаж. Для того щоб твір мистецтва міг здійснюватися як товар, він, по-перше, повинен мати змогу пересуватися з публічного простору в приватний (саме цим пояснюється успіх "малих голландців"), а по-друге, художник як найманий робітник утілює у твір мистецтва певну вартість (в єдності мінової-споживчої вартості й цінності). І лише тоді художня цінність як єдність майстерності зображення прекрасної форми та оригінальності художнього змісту втіленого образу є підставою претензії на автономію поля мистецтва. Тобто апріорність принципу певної критичної здібності передбачає дисфункціональність речі. Образ у режимі "естетичного реалізму" (С. Леш) являє собою репрезентацію одного типу сутностей іншим типом сутностей. Тим самим автономія означає культивування власної логіки художньої сфери та дуалізм реальностей.

Британський дослідник С. Леш підкреслює, що, на відміну від цього, символізм премодерних цивілізацій не передбачає окремих реальностей. Символи, як доводять представники Cultural studies, зокрема С. Холл [9], отримують означення іманентно, тоді як трансцендентний статус образу свідчить не лише про диференціацію культурного та соціального, але й диференціацію сфери секулярної культури. Так, образ культивує художню реальність тим, що розриває зв'язок із повсякденним, соціальним, а також з науковим та моральним. Він має претензію виражати тільки внутрішній світ митця. Обидві реальності створюють та зберігають свою власну цілісність та порядок речі.

На субстанціональний статус речі претендує і сам художній образ. Ж.-П. Сартр пояснює: "Колір, який став річчю, він (художник) переносить на полотно та здійснює єдину трансформацію: перетворює в уявний об'єкт. Таким чином, він не розглядає кольори й звуки як мову. Те, що може бути застосовано до елементів художньої творчості, можна застосувати й до більш складних їх комбінацій: художник не збирається зобразити на полотні знаки, він хоче створити річ" [7]. Тому цей французький філософ правомірно описує функціонування слів у поезії як речей, а не знаків. Навпаки, в структурах літературного тексту слова функціонують як знаки. З цим погоджується відомий чеський естетик Я. Мукаржовський. Останній зазначає відмінність поетичної та літературної норми та помилковість розгляду поетичної мови як різновиду літературної [6, с. 326]. Референціальна семантика образу здійснюється через заперечення гетеронімії (соціального, релігійного, наукового та мораль-

ного). Художній твір здійснюється як річ. Художній образ претендує вказувати лише на самого себе, але досягається це тим, що апріорний принцип доцільності художньої сфери як форми високої культури здійснюється лише через заперечення соціального. Виробництво в художній сфері отримує статус творення як способу самовираження творця як генія. Споживання нівелюється до споглядання та судження смаку, якому можна навчитися. Отже, художнє споглядання є другорядним до принципу вираження та оригінальності творення образу. Міра секуляризації культури та автономії художньої сфери корелює зі зсувом у способі сигніфікації від символізму до реалізму (терміни С. Леша).

Останній ставить проблему майстерності митця при створенні певного художнього змісту. Художня творчість як майстерність значно трансформується в умовах технізації виробництва зображень. Науково-технічний розвиток суттєво впливає на конфігурацію художнього поля:

1) Розвиток залізних доріг робить легким пересування та близькими раніше недосяжні простори. Художня лабораторія із закритого простору майстерні переноситься на відкрите повітря. Пленер значно розширює кольорову палітру живопису, дозволяє розкрити нові можливості зображення природи.

2) Розвиток хімічної промисловості створює новий тип фарб, а також спосіб їх упаковки. Широко відоме висловлювання П.-О. Ренуара про те, що без тюбика не було б ані К. Моне, ані П. Сезанна, ані імпресіонізму взагалі. Так само як технологія олійних фарб уможливила художню своєрідність станкового живопису, художні фарби на хімічній основі в тюбиках забезпечили прорив імпресіонізму.

3) Особливу роль у промисловому виготовленні речей та їх продажу відіграє синтез естетичного та функціонального. Проте проблема дизайну, яка є симптомом руйнування автономії художнього та формоу трансформації "демонстративного споживання" (Т. Веблен), на нашу думку, є дуже складною, потребує окремого вивчення й зазначається нами лише як окрема дослідницька перспектива.

4) Виникнення фотографії робить безглуздим майстерне відтворення всіх деталей та дрібниць, дозволяє зафіксувати тіло в таких неймовірних позах, яких ніколи б не змогла забезпечити вимушена статичність натурщиків.

5) Наступна жертва технізації зображення – це художня композиція. Французький дослідник П. Вірільйо говорить про те, що фотографічний ракурс як "фіксація точки зору" принципово відрізняється від легітимної "картини світу". Технічні можливості фотографії зберігають певним чином ефект рамки, проте здійснюють девальвацію позиції індивіда, результатом якої стає руйнація композиції як засадничої основи живопису, а також "розпад погляду" [2]. Висловлювання французького мислителя є дуже близьким до позиції В. Беньяміна, який говорить, що "фотографія готує тотальне відчуження між людиною і її оточенням, відкриваючи вільне поле, в якому будь-яка близькість поступається місцем точному відображенню деталей" [1].

6) Наступний крок у розвитку синтетичних мистецтв, що в першу чергу передбачає синтез мистецтв, техніки, кіно, приводить до реставрації іншого феномена світу мистецтва – колективного глядача. Останній багаторакурсністю масового споживача створює "орнамент маси" (З. Кракауер), що принципово не вписується в "картину світу". В. Беньямін у "Скороченій історії фотографії" пояснює це так: "Кіно пропонує матерію (предмет) одночасного колективного сприй-

няття, як це було з давніх часів з архітектурою" [1]. Тим самим кіномистецтво, як і архітектура, не передбачає індивідуального глядача та, відповідно, легітимації погляду на світ. Хоча екранне мистецтво ще зберігає "ефект рамки" (Г. Зіммель). Проте самі функції рамки також трансформуються та потребують додаткової опори для власного здійснення.

Класичні твори мистецтва не потребували оформлення виставковим простором музеїв та галерей для підтвердження статусу своєї художньої цінності. Їх спосіб здійснення, тобто художній статус, був загальнокультурною очевидністю. Достатньо було "ефекту рамки" для здійснення всезагального змісту естетичного судження та виокремлення художнього твору з простору приватності. Для того щоб стати художником, тобто виробником художньої цінності, що втілена у твір мистецтва, майстер мав здійснити емансипацію від корпорації ремісників, як яскраво зумів довести це П. Бурдьє. Тим самим (ринковий) обіг художніх творів як об'єктів культури є умовою становлення в епоху раннього Модерну самого "прекрасного мистецтва". Поза формуванням ринку символічної продукції такого не могло статися, оскільки всезагальність стихії ринку служила підставою єдності для протиставлення автономії художньої сфери. Переміщення картини як продукту виробництва закритого художнього поля в приватний простір вимагало підтримки "ефектом рамки" навіть за наявності антиномії смаку. Переміщуючись з церкви в дім буржуа, культурний об'єкт з предмета культури перетворюється на художній твір. Лише рамка картини втримує його від просідання в повсякденність. Для отримання статусу знаку вже просто ефекту рамки не вистачає. Такий культурний об'єкт додатково потребує простору музею або галереї для підтримання власного статусу, тобто вимагає інституціональної підтримки.

Технологія фотографії і технізація процесу формування образу (що постає як можливість самовиробництва культурного змісту) спричинює зсув статусу автора. Відтепер образ як спосіб легітимації ракурсу погляду на світ не потребує удосконалення технічних можливостей ремісника. Копіювання дійсності делегується технічним винаходом та редукується до моменту фіксації минулого, як зазначає В. Беньямін. Тепер будь-яка людина з фотоапаратом здатна створити певне зображення. Вона може не лише зафіксувати певні копії своїх ракурсів світу, але й скласти власний образ життя з цих уривків за допомогою монтажу. Отже, творчість полягає не просто/лише у створенні зображень, а в їх певному функціонуванні. Тим самим технологізація зображень делегує певний вимір акту творення масовому споживачу й закладає основи де-диференціації виробництва та споживання.

Але чи є таке зображення образом? Деякі дослідники намагаються обґрунтувати презумпцію художньої фотографії. Творчість модерністських митців підштовхує до негативної відповіді на це запитання. Привілей автора відтепер зміщується від майстерності уречевлення оригінального образу як носія альтернативної, автономної реальності до надання художнього статусу наявній речі, підкреслює сучасний дослідник Б. Гройс.

В епоху технізації виробництва зображень виникає необхідність нових стратегій виробництва образу. Для того щоб бути не просто найманим робітником художнього виробництва, стає необхідним новий крок на шляху до емансипації творчості, що девальвується з боку технічних засобів. Митець не може просто втілювати свою творчу силу в речі, надаючи їм прекрасної форми. Відтепер пафос творчості зміщується від вироблення до комерції зображення. Художник вчиняє не

як робітник, а як комівоєжер, тобто пересуває наявні культурні об'єкти з однієї сфери в іншу: з банальності приватної сфери в надзвичайність публічності. Класичним є приклад з "Фонтаном" М. Дюшана, але багато хто, починаючи з футуристів і аж до сьогодні, намагається дотримуватися цієї логіки комерціалізації образу. Митець діє вже не як виробник речі, а як комерсант. Він переводить річ з того місця, де вона не мала загальної значимості (тільки функціональну, приватну), у сферу, де вона не зводиться до свого утилітарного, матеріального втілення. Але завдяки співвіднесенню з іншим контекстом культурний зміст стає полісемантичним. Тим самим митець стає не виробником художнього твору як носія символічної вартості, а є комерсантом, підприємцем, що пересуває культурний об'єкт в інший культурний простір і тим самим надає йому символічну вартість. Спекуляції навколо символічного змісту культурного об'єкта є достатніми для багатьох дослідників культурної індустрії. Символічність культурної продукції виявляється "священною короною", рефлексія над природою якої виявляється непотрібною. Символічність додаткової вартості виникає не як результат опредметнення людської діяльності, а як зсув об'єкта в інший культурний простір. Необхідно мати певний культурний капітал митця, щоб легітимно здійснити дану художню комерцію. Така собі форма художньої спекуляції, але вона потребує розуміння та обґрунтування. Без претензії на художність аналогічну комерцію намагається здійснити реклама.

Подібне відбувалося у процесі секуляризації культури. Предмети релігійного культури при переміщенні у профанну сферу залишалися без своєї сакральної функції, тобто дис-функціоналізувалися. Вони починали здійснюватися в секулярній культурі як твори мистецтва. Спочатку це відбулося з раритетами Античності. Вони вже в християнській культурі не були священними, але зберігали свій демонічний потенціал язичницької спокуси. Вченість ренесансних гуманістів позбавила їх поганської небезпеки, але разом з тим забрала й останні шари священного.

Між тим і християнські за змістом артефакти при пересуванні в приватну сферу відтепер могли претендувати лише на ауротичність мистецтва. Тим самим, доводить В. Беньямін, художня сфера постала як світська форма священного. Проте автономія художньої сфери забезпечувала самореферентність і водночас необхідність уречевленості образу. Так, пам'ятки архітектури були надто коштовними для того, щоб бути до кінця предметом "прекрасного мистецтва", а тому залишалися певною мірою в логіці утилітаризму, потлача та "демонстративного споживання", тобто інших типів культурних практик, ніж власне автономне художнє поле.

З іншого боку, контекстуальність і дискретність культурного об'єкта як знаку водночас передбачають здійснення художньої цінності не в процесі уречевлення, тобто виробництва художнього твору, а як розкриття його семантичного значення, проявлення інтенції художнього в наявному. Проте семантика художнього в модернізмі припиняє бути референційною.

Митець у даному контексті виступає власником зазначеної "додаткової символічної вартості" (Б. Гройс) та висуває мету гонити за нею головним сенсом своєї діяльності. Тим самим з робітника митець перетворюється на представника дрібної (або не дуже) комерції. Саме в цьому полягає претензія С. Далі на художню цінність його розпису як витвору мистецтва. Тим самим уже на рівні авангарду відбувається комодифікація мистецтва як крок на шляху до індустріалізації куль-

тури. Виробництво художньої цінності відтепер проявляється не у виробництві речі, а у формуванні контексту як середовища. Іntenціональність стає альфою та омегою культурного виробництва.

Проте, як правильно помітив Б. Гройс, теоретик мистецтва залишається таким самим виробником ідеї, критичного змісту, що потребує безпосереднього матеріального втілення. Тим самим художня практика вже стала індустрією культури, у той час як рефлексія (поза її де-диференціацією в художній сфері та інших видах культурних практик) залишається на організаційному рівні капіталізму XIX століття як: 1) виробництво письма (тобто слів як речей); 2) викладацька діяльність, тобто в логіці формування громадянина національної держави. Лише в інтернет-сфері, перетворюючись на видовище, освітня діяльність починає функціонувати за логікою підприємництва. Комерціалізація освіти, з одного боку, зменшує перспективи університету як сфери виробництва нації (у першу чергу за рахунок академічної мобільності), а з іншого боку, підвищення рівня зацікавленості, розважальності підриває дисциплінарність практики "героїв розуму" та пропонує інший вердикт у "суперечках про факультети" (І. Кант).

Отже, модерністський спосіб комодифікації об'єктів культури полягає не в тому, що вони стають товарами, як пропонують розуміти більшість сучасних дослідників культурної індустрії. Цей етап формування ринку символічної продукції був необхідним кроком ще в епоху матеріального втілення творів мистецтва, тобто на етапі раннього Модерну. Навіть модерністська комодифікація передбачає не просто інтенсивність товарообігу об'єктів культури (тобто лише в кількісному сенсі), а комерціалізацію образу (і навіть спекуляцію) як спосіб виробництва об'єктів культури. Це означає реорганізацію художнього виробництва замкнутого типу та домінування режиму сигніфікації знаку. Після перемоги жесту дебаналізації як привілею статусу митця логічним чином виникає необхідність розуміння специфіки наступного кроку індустріалізації культури – масового тиражування образів.

1.2. Масове тиражування культурних об'єктів

Ця "альфа і омега" тез про індустріалізацію культури, починаючи з базової роботи В. Беньяміна, є не просто технічною можливістю необмеженого копіювання, але також іншим виміром принципової зміни настанов художнього виробництва та статусу митця. Художник раннього Модерну відрізнявся від ремісника тим, що його продукція мала статус високої культури. В іншому, зокрема в самій технології виробництва, він залишався робітником, що об'єктивує свої зусилля та здібності в певному матеріальному продукті. Від ремісника його відрізняла лише якість підготовки. Дуже влучним у цьому контексті є оповідання, в якому багатій висловлює обурення з приводу ціни за картину, яку митець намалював за три дні. На що художник йому відповідає, що він учився двадцять років для того, щоб зробити твір за цей короткий термін.

Модерністський тип комодифікації передбачає зміну способу сигніфікації, зсув здійснення культурних об'єктів від образу до знаку у двох вимірах. Привілей авторської позиції в пізньому Модерні постає як виокремлення двох перспектив: перша – який жест повсякденності буде вирваний з контексту життєвого світу та виставлений на всезагальний розгляд (те, що було розглянуто в 1.1), а з іншого боку, який саме зміст буде тиражуватися в повсякденності (сюрреалізм, реклама).

Другий жест модерністської комерціалізації видається протилежним першому: дещо не буде вирвано зі сфери приватності, а, навпаки, оригінальний художній

образ актом тиражування може потрапити зі свого унікального "імагінативного простору" в будь-яку ситуацію, у будь-який контекст. Це означає розширення його аудиторії, проте приховує небезпеку баналізації. Проте обидві стратегії модернізму: дебаналізація та баналізація образу, не дивлячись на зовнішню можливість протиставлення, побудовані на єдиному способі сигніфікації – зміні контексту. Дана процедура підриває претензію на самореферентність образу й встановлює домінуючий контекстуальності знаку.

1.3. Реабілітація споживчої вартості

Комодифікація в культурі раннього Модерну була результатом домінування мінової вартості в продуктах виробництва. Проте економіка культури не обмежується функціонуванням лише у режимі виробництва, але й містить обов'язковий момент споживання – не лише як зовнішній та похідний по відношенню до мінової вартості. С. Леш формулює наступний склад елементів "економіки культури": 1) особливі взаємозв'язки у створенні об'єктів культури; 2) особливі умови сприйняття об'єктів культури; 3) особливі інституційні рамки, що виступають посередниками між створенням об'єктів культури та сприйняттям; 4) особливий спосіб, за допомогою якого відбувається обіг об'єктів культури [4, с. 11–12]. Можна погодитися з тезою цього британського мислителя про необхідність реабілітації споживання для розуміння специфіки де-диференціації соціального та культурного. Проте в даній цитаті споживання є редукованим до сприйняття, що тягнє до споглядання, тобто до духовної форми споживання.

Ми вже відмітили дві тенденції зміни настанов споживання: 1) його колективізація, тобто, якщо можна так сказати, виникнення "орнаменту маси" як колективної форми споживання; 2) технізація зображення призводить до масовізації виробництва копій (реальних речей (1.1) та художніх репродукцій (1.2)). Отже, можна говорити про перетворення споживання на вид виробництва. Проте зміна статусу споживання в модерністському варіанті комодифікації та індустріалізації культури потребує пояснень.

Безумовно, рання модерна форма домінування мінової вартості над споживчою, яка зокрема проявляється в тому, що виробництво зорієнтоване на власні потужності, а не можливість споживання, проявляється у відсутності загальноприйнятих термінів. Так, британський дослідник Р. Вільямс говорить про проблеми нездатності прямого стягування плати за "кожне використання" в процесі комодифікації медіа. Уточнення споживання як використання медіа-продуктів відповідає процесу відновлення значимості останнього. Саме реставрація ролі споживання постає у зв'язку з процесом втрати важливості уречевлення мінової вартості та регулятивності ціннісної настанови.

Економіка послуг має своє продовження і в дії посередника як соціальної структури (що, наприклад, відбувалось при інституалізації художньої критики), і при її технізації. Тобто коли функція медіума делегується власне предмету. Проблема комодифікації послуг ускладнюється при розмиванні використання окремої речі в мережу або серію предметів, що яскраво описував Ж. Бодрійяр у роботі "Суспільство споживання". Відповідно, відбувається не просто комодифікація споживання, а де-диференціація мінової та споживчої вартості. Це означає, що споживання не є просто матеріальним використанням як знищенням (відомий гегелівський приклад із чоботами), але не є і духовним споживанням як спогляданням. Відтепер рівновага мінової вартості та цінності полягає в реабілітації споживчої вартості. Це є умовою нової реінкарнації "демонстративного спожив-

вання" як виробництва самого тіла суспільства поза антитезою матеріального та духовного. Це також передбачає проблему комодифікації процесу споживання як моменту індустріалізації культури. Сама форма "символічного обміну" є симптомом домінанти семантичного типу зв'язку.

1.4. Втрата культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій

Вона є похідною від процесу де-диференціації культурного та індустріального. Висока культура й була критичною позицією по відношенню до такого стану речей, який являла собою індустрія. Так, доцільність як апріорний принцип рефлексивної здібності судження передбачала, у першу чергу, заперечення корисності. Комодифікація образу є показником того, що мистецтво втрачає свою претензію на автономність та трансцендентальний статус свого базового принципу. Останнє виражається у втраті культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій. Втрата референціальної семантики художнім містить певну "заангажованість" (Ж.-П. Сартр, П. Бурдьє), проте втрачає претензію на неупередженість, регулятивність, критичність, якими характеризувалися судження смаку.

1.5. Проективність культурного виробництва

Призводить до обумовленості художнього та в цілому культурного виробництва розміром фінансування. Б. Гройс описує, що вибір технічного втілення, тобто матеріального носія, в логіці індустріалізації культури зумовлений розміром кредитування самого процесу художнього виробництва. У залежності від суми гранту обирається вид художнього втілення. Найбільш коштовним виступає відеопроєкт, більш дешевим – фотографія. Найменшого рівня кредитування потребує малюнок, шуткує Б. Гройс. Тобто від свободи підприємництва художній жест модернізму рушив у царину проективності. Це відповідає тенденції повернення до художнього замовлення, що передбачає згортання вільної самоорганізації ринку символічної продукції.

Але слід зазначити, що це повернення до ринку замовлення є більш характерним для художнього поля. Виробництво "естетики існування" поза масштабами можливостей самого виробництва здійснюється в Інтернеті. Більш точно, масштаби можливостей творчості розкриваються у віртуальному просторі самовиробництва, що приватизується в логіці індивідуалізації (З. Бауман, С. Леш). В інтернет-мережі, не дивлячись на те, що вона є "крематорієм дематеріалізації" [3], самовиробництво стає настільки щільним, що майже всі (усі користувачі мережі) отримують статус творців власного профілю. Щільність такого самопродукування підкреслює те, що кількість публіки також тяжіє до нуля. Самоспоглядання порушується рідкими лайками близького кола переважно невіртуальних знайомих. Навіть професійні митці не мають більше успіху, ніж аматори та неофіти. Саме тому віртуальне мистецтво як художня практика залишилося нездійсненою мрією часів початку становлення інтернет-середовища, вважає арт- та медіа-критик Б. Гройс. Водночас навіть те, що має успіх у віртуальному просторі/мережі, відповідає не настановам художнього поля, а швидше естетичним практикам "демонстративного споживання" (Т. Веблен).

У цьому сенсі важливим є те, що парадоксальна незацікавленість рефлексивного судження, класично сформульована І. Канта, що слугує підставою апріорного принципу доцільності сфери мистецтва, є принципово протилежною заангажованості демонстративного споживання. Останнє має своєю метою

естетичними засобами вибудовувати соціокультурну ієрархію через позиціонування статусу привабливості свого носія. А тому вихідна зацікавленість демонстративного споживання не вписується в антимію чистого судження смаку. Вона є принципово "варварською" у визначенні І. Канта, оскільки саме зворушливе та збудливе є необхідним для отримання задоволення, а також покликана підтримувати приватний інтерес. Так, відомість, завжди жадана, але миттєва, стає метою позиціонування в інтернет-просторі. Процес отримання віртуального статусу відомості, що є провідною формою мотивації індивідуалізованого суспільства, яскраво описує З. Бауман. Прагнення відомості симетричне до бажання слави в героїчному епосі Премодерну. Така слава виступає базовою формою культурного капіталу, що має більшу символічну вартість, ніж безпосереднє майнове багатство. Так, король Марк у кельтському епосі про Тристана та Ізольду звинувачує свого племінника в першу чергу не в тому, що він звабив його молоду дружину, а в тому, що забрав його славу воїна.

У практиках демонстративного споживання як отримання символічної вартості відомості важливою є форма релятивізації суб'єкт-об'єктної опозиції, оскільки демонстративне споживання є специфічним видом синтезу людини та речі. Специфіку його премодерної форми дуже добре пояснює медієвіст А. Гуревич у роботі про сагу через зрощення епічного героя зі своєю зброєю, конем та іншими атрибутами. У Постмодерні віртуальне позиціонування людини стає можливим завдяки посередництву нових медіа, що являють собою синтез технічного, соціального та культурного. Тим самим у процесі індустріалізації культури поступово проступає зворотна тенденція де-диференціації, що має інші виміри.

2. Тепер зупинимось на протилежній тенденції **культурофікації індустрії**, що містить у собі наступні моменти.

2.1. Втрата комерційних цілей культурного виробництва

Принаймні процес виробництва так ускладнюється й опосередковується, що втрачає безпосередність зв'язку з прибутком. Ще Т. Адорно висував дану тезу, але більш підкреслював значення ідеології, що випадає з логіки прямого прибутку через абсолютизацію регулятивності. Проте декоммерціалізація в процесі культурної індустрії містить інші конотації. Наприклад, кіновиробництво має достатньо пряму комерційну віддачу. Телебачення більше пов'язане з доходами від реклами. Інтернет-продукція має настільки складну та опосередковану форму відплати, що далеко виходить за межі реклами.

2.2. Економіка знаків

Визначення культурної індустрії як "економіки знаку" або "символічного обміну" є базовою настановою сучасних дослідників (Ж. Бодрійяр, П. Гай, С. Леш, М. Прайк, Д. Тросбі). Дану тезу ми б хотіли розглянути лише в одному ракурсі. Перспектива проблематизації речі відповідає її характеру дискретності як матеріального носія. У чому полягає відмінність дискретності речі та дискретності знаку в процесі обміну? Знак – це проблема межі сенсу з вказівкою на інший сенс. Проблема обмеженості, визначеності (встановлення межі, за Б. Спінозою) речі в її матеріальних параметрах. Річ у логіці абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції передбачає субстанціональний статус. Зсув у режим сигніфікації модернізму передбачає проблематизацію референціальної семантики та підкреслення самореферентності знака. З цього пункту, власне, й починав Ф. де Соссюр.

Знак завжди також вказує на інше (інший знак), тобто завжди є контекстуальним. Але він: 1) вказує на себе, а на інше, передбачає культивування відмін-

ності; 2) проте саме цей певний спосіб вказування, а не інший передбачає перспективу специфікації знаку. Знак являє собою апроксимацію проблеми змісту та актуалізацію проблеми форми (як формалізму) саме тому, що сама вказівка може бути репрезентована різними знаками. І навіть від питань прагматики – між якими суб'єктами ці знаки циркулюють та як їх способи вказування функціонують – також можна певним чином відсторонитися. Тим самим "план семантики" (П. Рікер) домінує над прагматикою. Колообіг знаків опосередковує саме відношення між знаком та суб'єктом комунікації. Таким чином економіка товарів як матеріальних носіїв у режимі сигніфікації модернізму та відповідної моделі економіки культури перетворюється в економіку знаків. Останні характеризуються "підвищенням швидкості обігу та зменшенням строку служби суб'єктів та об'єктів" [5, с. 51]. Саме в цьому контексті Г. Гадамер підкреслював значимість "актуальності прекрасного", оскільки в художньому творі не здійснюється девальвація речі.

2.3. Зростання ролі культурної компетенції

Навіть у процесі власне індустріального виробництва вже сформувалися стандарти початкової грамотності як первісної форми культурної компетенції. При зростанні знакового характеру виробництва дана характеристика посилюється. Ось як це описує С. Леш: "Зростаючий простір дозволяє подібній критичній рефлексивності розвиватися почасти завдяки більш активному поширенню культурних компетенцій [cultural competencies], а частково – у силу тенденції руйнування довіри до "експертних систем" нового порядку. У першу чергу ця зростаюча рефлексивність є невід'ємною частиною радикального посилення індивідуалізації в епоху пізнього Модерну. Іншими словами, йде безперервний процес детрадиціоналізації, у ході якого соціальні агенти все більше "звільняються" від гетерономного контролю або спостереження з боку соціальних структур і замість цього залучаються до процесів самоспостереження або саморефлексії. Ця прискорена індивідуалізація є процесом, у ході якого дія вивільняється зі структури. У цьому процесі самі структурні зміни, які супроводжують модернізацію, підштовхують суб'єктів дії до того, щоб захопити владу, яка раніше належала соціальним структурам. Як наслідок ми бачимо, як структурні зміни в господарстві спонукають індивідів, наприклад, до звільнення від структурної жорсткості фордистського процесу праці. Іншими словами, те, що робоча сила все більше тяжіє до самоспостереження [self-monitoring] й рефлексує з приводу правил і ресурсів створення робочого місця, стає все більш важливою передумовою структурних господарських змін і умовою накопичення капіталу. Тому ми досить уважно розглянемо, як розвивається процес рефлексивного накопичення [reflexive accumulation] в господарському житті" [5, с. 51]. Роль культурної компетенції кожного споживача культурної продукції означає, що він стає виробником власного життєвого середовища. Тобто виробництво образу як комерціалізація зображення також втрачає свій елітарний статус та претензію на здійснення художнього поля як закритого типу соціального виробництва. У мережевому суспільстві творчістю є не комерціалізація образу, що працює в режимі знаку. Відбувається повернення до режиму означення символу, символу потоку.

2.4. Зменшення вартості матеріальної складової продукції

Це також означає підвищення вартості ідейної вишуканості (інноваційної, організаційної, дизайнерської) продукції. Це дозволяє ще більш спекулювати вартістю в цілому. Втрата речового втілення продукції культуріндустрії сприяє відриву товарного капіталу від виробничого, а фінансового від товарного.

Іншим виміром даної характеристики є зростання естетизації культурних об'єктів. "У виробництві естетизація проявляється в тому, що вартість товару значною мірою визначається його дизайном, а характер трудового процесу вже не настільки важливий для виробництва доданої вартості. Це стосується навіть промислового виробництва – нині більш "дизайноємного" й пов'язаного з інтенсивною науковою дослідницькою діяльністю. Причому остання часто несе важливе естетичне навантаження – наприклад, стосовно таких товарів, як одяг, взуття, меблі, автомобілі, електроніка тощо. Споживчі товари тривалого користування постають свого роду вбудованим "мікросередовищем" будівель, приміщень, офісів, автомобілів тощо" [5, с. 52].

Художня цінність, що є втіленою в річ, у грі контекстів функціонує як знак. Тим самим сенс здійснюється не систематично, а структурно. Окремі сенси в контекстуальному зв'язку є дискретними. Вони ґрунтуються швидше не на закономірності, а на випадковості авторитету відомості. Тим самим ідеологія як претензія свідомості на самодостатність, незаангажованість перетворюється на культурну гегемонію, тобто владу здійснювати зв'язок контекстів.

Реабілітація речі від її лише товарного статусу є базовою характеристикою постмодерністських розробок – від "парламенту речей" (Б. Латур) до "культурної біографії речі" (І. Копітофф). Дані позиції вказують як на підрич надзвичайного статусу суб'єкта, його самодостатності, так і на надання певних акторних функцій самим речам.

Наочна тенденція "естетизації повсякденності" вже була розглянута в пункті 1.1. "Фонтан" М. Дюшана поза виставковим контекстом перетворюється на банальність. Саме ця здатність до тиражування як включення в повсякденність або, навпаки, виставлення у позаповсякденність галерейного простору і є головною креативною потужністю митця. Тим самим постає митця та експерта/критика розмивається. Здатність втілити в матеріальній формі особливий сенс перетворюється на можливість його розмноження як втілення в різні контексти або, навпаки, виштовхування того, що вже втілене, в матеріальний простір публічності. Тим самим ідеологія як демонізація суспільної свідомості, творення як втілення в певному шматку матерії особливого статусу перетворюються в умовах культурної гегемонії у творення самого статусу.

Проте естетизація повсякденності проявляється не лише в прикрашенні речі або певного середовища як "системи речей". Мистецтво не обмежується виробництвом речей, а претендує на виробництво естетичної події. Це було зазначено вже в тезах "мистецтва майбутнього" Р. Вагнера. Проте найбільш повно "естетика існування" як самовиробництва, як зазначалося вище, здійснюється у віртуальному просторі. Тут потоки образів життя затоплюють та навіть знищують не лише глядацьку аудиторію, а й розмивають ірраціональний залишок суб'єкт-об'єктної опозиції, на якому трималося "жорстке ядро Модерну". Сама парадоксальність культурних індустрій заснована на модерному протиставленні людини та речі. Проте етимологічний аналіз терміну "індустрія" виявляє, що так було не завжди.

Р. Вільямс визначає поняття індустрії як одне з ключових для культурних досліджень. Він присвячує йому окрему статтю у своїй авторській енциклопедії та звертається до етимологічного аналізу даного терміну в англійській мові. Цей авторитетний представник Cultural Studies говорить, що industrie можна зустріти з XV століття. Уже в XVI столітті у роботі відомого англійського дипломата та мислителя Т. Еліота "Наставник"

(Thomas Elyot "The Boke Named the Governour") зазначається, що дане слово не так давно для тих часів увійшло в обіг англійської мови. Воно визначається як здатність людини до сприйняття нових винаходів і порад. Така спритність та працьовитість певною мірою протиставляється лінощам і тупості, що свідчить про певний ментальний характер описуваного феномена.

Латинське коріння *industrius* англійського терміну *industria*, *industrius* означає "той, що будує в глибині, усередині". У християнській традиції воно пов'язане з концептом "божого промыслу" з профетичним відтінком провіденціалізму. Секуляризація змісту терміну виявляє актуалізацію практичних умінь людини.

Такий наголос на спритності та вмільності раннього модерного сенсу англійського терміну *industrie* є близьким до синкретизму слов'янського "промысел", в якому дієслово "промышляти" пов'язане з конотаціями полювання/риболовства та навіть грабування. Тобто це були швидше різновиди збирання та навіть привласнення, ніж власне виробництво. Лише поступово дрібне та кустарне ремісництво, як доповнювали в аграрному суспільстві першу історичну форму розширеного виробництва, отримують назву промислу. Досі промисловість, що зорієнтована на видобування природних ресурсів, зберігає свій премодерний зв'язок з привласненням, труднощами ручної праці та налаштованістю на важкий результат "праці та днів".

Ці конотації добродесної працьовитості довго зберігаються в англійській мові: "Industrious, що означає або майстерний (вмілий), або посидючий, був загальнопоширеним прикметником у XVI столітті. З XVI століття з'являються виведені (*industrial*) фрукти, у сенсі розрізнення культивованих (*industrial*) і природних рослин. Термін *Industrial* тоді застосовувався рідко або зовсім відсутній до XVIII століття, коли почався розвиток, який зробив його загальним з XIX століття. Можливо, було нове запозичення з французької мови" [10, p. 165]. Англійське *industrial* – нове втілення римської *cultural*.

Лише поступово модерний сенс індустрії проступає в цьому слові. Хоча воно ще довго використовувалося як антонім лінощів і тупості, як синонім працьовитості, проте формується й більш вузький зміст – як методу роботи або пристрою. Помітні пуританські конотації поміркованості та наполегливості, у протилежність отіуму (священному нічого неробленню Премодерну). А також відтінок праці з пристроєм, річчю, інструментом. Те, що в подальшому буде розгортатися, тягнати до індустріального, машинного виробництва. "Саме з XVIII ст. виникає смисл *industry* як інституту або сукупності інститутів, що почали виникати. У цьому було значення "Коледжу індустрії для всякої корисної торгівлі й землеробства" в 1696 році і подальших "шкіл" індустрії, пов'язаних з недільною школою. Але найбільш широкого використання набув у XVIII ст. "будинок промисловості", робітний дім, де ідеї примусового застосування й корисної/успішної роботи прийшли разом. Тоді, в Адама Сміта, сформульоване модерне узагальнююче використання поняття: "...кошти, призначені для підтримки промисловості/індустрії" ("Багатство народів", 1776). З 1840 р. та пізніше це використання терміну стало загальним: Б. Дізраелі – "наші національні галузі промисловості/індустрії" (1844); Т. Карлейль – "лідери промисловості" (1843). Сенс терміну "індустрія" як людської якості, а не установи/інституту продовжує використовуватися, але був підпорядкований попередньому сенсу після цього періоду" [10, p. 166].

Р. Вільямс ретельно розбирає використання конотації "індустрії" в роботах А. Безансон [8], а також В. Вордсворта, Ф. Енгельса, Р. Оуена. Він зупиняє увагу на введених термінах "індустріалізм" Т. Карлейлем у 1843 р. та "індустріальна революція" А. Тойнбі – у 1881-му. З цього часу загальнокультурною очевидністю стали "два різні (хоча перехресні) сенси: серії технічних винаходів (у якому ми можемо говорити про другу чи третю промислову революцію); а також у більш широкому, але й більш історично специфічному сенсі соціальних змін – інституту індустріалізму, або промислового капіталізму" [10, p. 167]. Р. Вільямс зазначає, що співвідношення між індустріалізмом та капіталізмом є проблематичним та потребує уточнення. Відмінності між цими термінами зустрічається й у інших дослідників. Так, наприклад, відомий автор світ-системного аналізу І. Валлерстайн також відрізняє фази аграрного та індустріального капіталізму в історії європейської світ-системи.

Специфіка нового порядку виробництва, що починався з конкуренції економічних ефектів та технічних пристроїв, корелює з новим типом організації соціуму в цілому. Модерному ладу індустріальне суспільство відповідає своєю спрямованістю на модус часу. Адже економічна ефективність виробництва тут заснована на ідеї перманентного технічного оновлення, яке має випереджати "суспільно необхідний робочий час". Промисловий порядок організації соціуму разом із загальною настановою раціональної організації машинного виробництва формує власну соціальну структуру – промисловці та робочі. Сукупність різновидів промисловостей (легкої, важкої, вугільної) не суперечить організаційній єдності соціуму. Адже суспільний характер розподілу праці забезпечує "органічний тип" солідарності. Аграрна сфера, яка довго залишалася немеханізованою (навіть при тотальній залученості в капіталістичні структури в більшій частині світу), стала індустріальною організованою лише в першій третині XX століття, що остаточно систематизувало (тобто зробило єдиним на засадах певного принципу) матеріальне виробництво. Опозиція "промисловці та робочі" була екстрапольована на більш широкий соціальний контекст – роботодавці та (наймані) робітники. Дана опозиція замінила собою класичну тричастинну структуру Премодерну (*oratores, bellatores, laboratores*) та унаочнила модерне протиставлення соціального та культурного.

Де-диференціація даної опозиції здійснюється в американській за походженням термінології: індустрія святкова/розваг/дозвілля. Такі поняття формуються вперше в такому розділі сучасної західної економічної науки, як "економіка культури" (*Economics of Culture*). Зазначені дослідження фіксують необхідність раціоналізації та уніфікації (останню Т. Адорно вважає навіть більш важливим атрибутом для культурної індустрії, ніж технізацію) сфери духовного виробництва. У цілому тенденції культурологізації індустрії та індустріалізації культури не суперечать аутентичному сенсу індустрії, якщо не забувати про її витoki та подвійне значення, на якому наголошує Р. Вільямс: "Є два основних сенси індустрії: (I) людська якість сталих прагнень або зусиль; (II) установа або сукупність інститутів для виробництва або торгівлі. Два сенси можна обережно розділити їх сучасними прикметниками працьовитий/вмілий (*industrious*) і промисловий (*industrial*)" [10, p. 166]. Адже промисловість є не лише використанням природного середовища, а й "неорганічним тілом людини".

Висновок. Таким чином, така загальнокультурна очевидність сучасності, як індустріалізація виробництва об'єктів культури (1), передбачає наявність таких сим-

птомів сучасності: 1). модерністський варіант комодифікації об'єктів культури (творів мистецтва, університетської освіти тощо), а також 2) їх масове тиражування. Крім того, зазначена тенденція містить у собі наступні позиції: 3) комодифікація споживання; 4) втрата культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій; 5) проєктивність культурного виробництва.

Зворотна тенденція культурологізації індустрії (2) містить наступні аспекти: 1) втрата комерційних цілей культурного виробництва; 2) "економіка знаків"; 3) зростання ролі культурної компетенції в процесі власне індустріального виробництва, 4) зменшення вартості матеріальної складової продукції.

Запропонована класифікація тенденцій та симптомів культурної індустрії не претендує на вичерпність та довершену систематичність. Вона покликана прояснити логіку становлення зазначеного феномена культури не лише як форми де-диференціації культурного (висока культура) та індустріального (історична форма суспільного), а й де-диференціації культурного та соціального взагалі.

Французький дослідник Г. Тард пропонував термін "суперсоціальне", сенс якого передбачає певне протиставлення власне соціальному (яке абсолютизує індустріальна організація суспільства). Але таке протиставлення є не замиканням окремої соціальної складової як елітарної, а формуванням іншого типу суспільного в його синтетичній єдності з культурним. Зокрема, даний процес є синтезом людини та речі (як "парламент речей"), де-диференціацією матеріального та духовного, виробництва та споживання, отже, соціального та культурного. Культурна індустрія прояснює сенс культури як способу буття людини в ракурсі усталеності її зусиль, способу їх інституалізації та сигніфікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямин В. Краткая история фотографии [Електронний ресурс] / В. Беньямин; [пер. с нем. С. Ромашко] // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – Москва: Медиум, 1996. – С. 66-91. – Режим доступа: <http://www.academyphotos.ru/library/benjaminskrayaistoriya.pdf>

2. Вирильо П. Машина зрения [Електронний ресурс] / П. Вирильо; [пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб: Наука, 2004. – 140 с. – Режим доступа: https://monoskop.org/images/1/19/Virilio_Paul_Mashina_Zreniya.pdf

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 03022, Украина

К ДЕФИНИЦИИ ПОНЯТИЯ "КУЛЬТУРНАЯ ИНДУСТРИЯ": ОПИСАНИЕ СИМПТОМОВ И АНАЛИЗ ТЕНДЕНЦИЙ

Статья посвящена анализу такого широко изучаемого феномена современности, как культурная индустрия, которая включает две встречные тенденции: индустриализацию производства объектов культуры и культурологизацию индустрии. Первая предполагает наличие таких симптомов современности, как: модернистский вариант комодификации объектов культуры (произведения искусства, университетского образования и т. п.), а также их массовое тиражирование. Кроме того, указанная тенденция включает в себя следующие позиции: комодификация потребления, потеря культурными объектами регулятивной и критической функций, проєктивность культурного производства. Обратная тенденция культурологизации индустрии содержит следующие аспекты: редукция коммерческих целей индустриального производства, "экономика знаков"; возрастание роли культурной компетенции в процессе собственно индустриального производства, уменьшение стоимости материальной составляющей продукции.

Ключевые слова: культурная индустрия, индустриализация культуры, культурологизация индустрии, индустрия, производство, потребление, сигнификация.

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

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT "CULTURAL INDUSTRY": DESCRIPTION OF SYMPTOMS AND ANALYSIS OF TRENDS

The article is devoted to the analysis of such extensively studied phenomenon of modernity as cultural industry, which includes two opposite tendencies: the industrialization of cultural objects production and the "culturification" of industry. The former presupposes the presence of such symptoms of modernity as: a modernist version of the commodification of cultural objects (works of art, university education, etc.) as well as their massive reproduction. In addition, this tendency includes the following positions: the commodification of consumption, the loss of cultural objects of their regulatory and critical functions, the projectivity of cultural production.

The reverse tendency – "culturification" of industry – contains the following aspects: the reduction of commercial goals of industrial production, the "economy of signs": an increase in the role of cultural competence in the process of actual industrial production, a reduction in the cost of the material component of the production.

The proposed classification of tendencies and symptoms of the cultural industry does not claim for exhaustiveness and completed systematicity. It is designed to clarify the logic of the formation of this phenomenon of culture, not only as a form of de-differentiation of cultural (in the sense of high culture) and industrial (as a historical form of social), but also as the de-differentiation of cultural and social ones in general.

3. Гройс Б. В сущности, современное искусство является теологией музея [Електронний ресурс] / Б. Гройс. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/10713>

4. Леш С. Социология постмодернизму / Леш С.; [пер. з англ. Ю. Олійник]. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.

5. Лэш С., Урри Дж. Хозяйства знаков и пространства. Введение / С. Лэш, Дж. Урри [пер. М.С. Добряковой] // Экономическая социология. – 2008. – Т. 9. – № 4. – С. 49–56.

6. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / Я. Мукаржовський // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М.Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 324–343.

7. Сартр Ж.-П. Что такое литература? [Електронний ресурс] / Ж.-П. Сартр [пер. с фр. М. Драко]. – Минск: Попурри, 1999. – 448 с. – Режим доступа: http://lib.ru/SARTR/s_literatura.txt

8. Bezanson A. The Early Use of the Term Industrial Revolution [Електронний ресурс] / A. Bezanson // The Quarterly Journal of Economics. – 1922. – Vol. 36, № 2. – P. 343–349. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1883486.pdf>

9. Hall S., Resistance Through Rituals / S. Hall. – London: Hutchinson, 1976. – 178 p.

10. Williams R. Keywords: a Vocabulary of Culture and Society / R. Williams. – New York: Oxford University Press, 1983. – P. 165–168.

11. Williams R. The Long Revolution. / R. Williams. – Tonawanda: Broadview Press, 2001. – 399 p.

REFERENCES

1. Benjamin, W. (1996). A Short History of Photography (in Russian). Retrieved from <http://www.academyphotos.ru/library/benjaminskrayaistoriya.pdf>

2. Virilio, P. (2004). The Vision Machine (in Russian). Retrieved from https://monoskop.org/images/1/19/Virilio_Paul_Mashina_Zreniya.pdf

3. Groys, B. (2016). V sushnosti, sovremennoe iskustvo yavlyayetsa teologiyey museya [In Fact, Contemporary Art is Theology of the Museum]. Retrieved from <http://www.colta.ru/articles/art/10713>

4. Lash, S. (2003). *Sociology of Postmodernism*. Lviv, Kalvariya (in Ukrainian).

5. Lash, S., Urry J. (1994). Ekonomika znaka i prostranstva. Vvedeniye [Economies of Signs and Space. Introduction]. In *Economicheskay sociologiya [Economic sociology]*, 4, 49–56.

6. Mukařovský, J. (1996). Mova literature ta mova poezis [Literary Language and Poetic Language]. In *Anthology Svitovoy Literatury, critichoy dumki XX stolitly [Anthology of the world literary critique of the XX century]*. Lviv, Litopis.

7. Sartre, J.-P. (1999). Chto takoe literatura? [What is Literature?]. Retrieved from http://lib.ru/SARTR/s_literatura.txt

8. Bezanson, A. (1922) The Early Use of the Term Industrial Revolution. The Quarterly Journal of Economics. Vol. 36, 2. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1883486.pdf>

9. Hall, S. (1976). *Resistance Through Rituals*. London, Hutchinson.

10. Williams, R. (1983). *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*. New York, Oxford University Press.

11. Williams, R. (2001). *The Long Revolution*. Tonawanda, Broadview Press.

Надійшла до редколегії 24.05.17

The industrial society, whose existence is the basis for the absolutization of the industry autonomy, is one of the historical forms of the social itself. In this type of society, cultural autonomy is realized as the closure of an elitist social structure. Withdrawal from an industrial society implies "Reassembling the social", a synthetic unity of social and cultural. In the logic of "liquidity of Modern" (opposite to solidity) and of the subject-object opposition, this process manifests itself in the process of human and things synthesis (as a "Making things public"), that is, in the de-differentiation of material and spiritual production and consumption, is therefore in social and cultural. The definition of the cultural industry clarifies the meaning of culture as a way of being a human in the perspective of the sustainability of his efforts, the kind of their institutionalization and signification.

Keywords: cultural industry, industrialization of culture, culturalization of industry, industry, production, consumption, signification.

УДК 130.2:101.1:17.023:179.9(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

ФІЛОСОФ У ПРОСТОРИ І ЧАСІ КУЛЬТУРИ (ХРОНОТОП ЖИТТЄВЧЕННЯ). ЧАСТИНА I

Стаття присвячена осмисленню філософського способу життя як інваріанта західної культури. У статті містяться відповіді на питання: який вплив на особу, яка мислить, мають час і місце її життя і чи взагалі можливо ставити питання таким чином? Вказується, що біографічний метод історико-філософського дослідження уможливило культурологічне прочитання життєдіяльності філософа в контексті унікальності місця і часу як хронотопу життєвчення. Хронотоп як "часпростір" (М. М. Бахтін) задає у певний період часу згушення його прикмет, у результаті чого у певному місці культурного простору народжується унікальний образ мислителя. Хронотоп задає неповторність філософських запитів мислителя. Розгляд його концепції крізь призму прожитого життя дає можливість зіставляти обгрунтоване і практиковане і за їх збігу вести мову про життєвчення філософа. У першій частині статті розглядаються "часпростори", в яких відбуваються мислителі домодерної культури: Сократ, Плотін, Фома Аквінський і Сігер Брабантський.

Ключові слова: життєвчення, хронотоп, духовні вправи, філософ, Сократ, Плотін, Фома Аквінський, Сігер Брабантський.

Постановка проблеми. Г. Арендт у промові на честь присвоєння їй премії Зоннінга за внесок в європейську культуру (1975) [5] оприлюднила свої міркування щодо місця філософа в сучасному світі. Вона зауважила, що традиційний для філософа споглядальний спосіб життя (*vita contemplativa*) у ХХ ст. поступається місцем активній включеності у громадське життя в модусі *vita activa*. Вся її мислинне діяльність концентрувалася на суспільно-політичному житті Заходу, вона осмислювала резонансні політичні події і надавала свої тексти не лише спеціально підготовленій аудиторії, але і широкій освіченій публіці переконливо і нетривіально. Пережите, відчуте і продумане знайшло відбиток у всіх її текстах, а сформульовані на основі цього ціннісні регулятиви визначили форму і зміст її публічних дій.

Цей конкретний приклад осягнення філософом своєї місії дає привід замислитися над питанням призначення філософа у світі. Така, на перший погляд, суто філософська проблематика може бути розглянута в культурологічному ключі: який вплив на особу, яка мислить, мають час і місце її життя і чи взагалі можливо ставити питання таким чином?

Аналіз досліджень і публікацій. Почнемо з останнього питання, воно носить радше методологічний характер. В історико-філософських дослідженнях наявні дві взаємовиключні точки зору на особистісний фактор в історико-філософському пізнанні. Одна з них у сучасній англійській літературі називається компартменталізмом (з англ. *compartment* – розділення на відсіки, дроблення) і полягає в утвердженні філософії як стрункої концептуальної системи, "чистої філософії", заняття, що "має свій цілком самобутній та раз і назавжди встановлений предмет, свої самодостатні методи, свій фіксований дисциплінарний та інституційний статус" [17, с. 3]. Відповідно, "життя філософа абсолютно нічого не дає для розуміння його вчення, отже, їх потрібно розглядати окремо" [15, с. 3].

За іншою точкою зору, у життєдіяльності мислителя убачається ключ до розуміння його філософії. Духовне життя філософа, ангажованість певними проблемами зумовлюють його мислення, визначають розгортання теоретичних пошуків. В історико-філософських дослідженнях така індивідуально орієнтована тенденція отримала назву "біографічний поворот" [16, с. 23]. Саме ця, друга точка зору уможливило культурологічне прочитання життєдіяльності філософа в контексті унікальності часу і місця.

Чому людина відчуває потребу у мисленні, у філософському розмислі? Г. Арендт у вже згадуваній промові зазначала, що потреба у філософії виникає тоді, коли "питання, що стосується головних умов людського життя, яке саме по собі, по суті, таке ж старе, як людський рід, набуває надзвичайної гостроти" [5, с. 40]. Історичні обставини, злами особистої долі, визначені ними, зумовлюють специфіку мислення, постановку філософських питань. Арендт підкреслювала, що філософські питання ставляться наодинці: "З часів Платона мислення визначається як беззвучний діалог із самим собою; тільки так я можу скласти собі компанію і бути нею задоволений. Філософія – це самотня справа" [5, с. 40].

До цієї думки, незалежно від Арендт, прийшов її молодший сучасник М. Мамардашвілі, міркуючи про буття людини в культурі. Питання про людину в культурі є питанням про реальні духовні запити. "Відповідь на нього не може бути остаточною, завершеною хоча б тому, що ми самі собі його адресуємо" [14, с. 148]. У статті "Думка в культурі" у світлі розглядуваної проблематики важливо зафіксувати два моменти. По-перше, наявність майже тождної арендтівській позиції щодо філософування як діалогу з самим собою. По-друге, очевидним є вихід так заданої проблематики на розмисли про духовні витoki, про європейську культуру взагалі. "Я хочу сказати, що якщо ми його (це питання – М.Р.) адресуємо, то, значить, питаємо себе про свої витoki, тобто шукаємо возз'єднання з нашою духовною батьківщиною, а саме з... європейською культурою" [14, с. 148]. (Слід зазначити, що у тексті Мамардашвілі вказано "з християнською європейською культурою". Очевидно, у цьому формулюванні відбилосся повсякчасне звернення інтелектуалів пізнюрадянського часу до цінностей християнства як невід'ємної складової європейської культури, що заперечувалося радянською ідеологією протягом тривалого часу. Але оскільки у даній статті означення "християнський" потребуватиме додаткових пояснень і зайве ускладнить текст, то його наразі опущено). Таким чином філософ проводить думку про історичну зумовленість мислення, особистісний вимір філософування, про його конкретизацію у просторі і часі західної культури.

Тут варто пригадати категорію хронотопа, запропоновану М. М. Бахтіним для дослідження структури художнього твору. "Хронотоп – часпростір, сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо осмислених в літературі" [6, с. 341]. Бахтін ззна-

чав, що запозичив цей термін з теорії відносності, майже не зважаючи на контекст його застосування. Принциповим став той смисл, який йому надав сам Бахтін у літературознавстві, не закривши можливості іншим галузям культури залучати його для позначення нерозривності часу і простору в осмисленій і конкретній цілісності. "Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет і характеризується художній хронотоп" [6, с. 341]. Залишаючи за дужками власне художній текст як "прописку" хронотопа, спробуємо задіяти його для осягнення єдності часу і місця як смислоутворюючої основи формування унікальних філософських запитів особистості. У теорії Бахтіна хронотоп задає образ людини. Можна говорити, що у певний період часу відбувається згущення прикмет часу (за Бахтіним, часу людського життя й історичного часу взагалі), в результаті чого у певному місці (на ділянці культурного простору) народжується унікальний образ мислителя.

С. С. Аверінцев під впливом бахтінської ідеї "великого часу" культури представив опис мислителя таким, яким він став відомий у час своєї появи у Давній Греції. Там філософом називали "не винахідник[а] нових розумових конструкцій, а то[го], хто любить мудрість і живе цією любов'ю, а тому і життя у нього не зовсім таке, як у інших, чужих цій любові" [1, с. 370]. У такому самому ключі змальовує філософування П. Адо, також посилаючись на античні витоки цієї діяльності. Філософія є не сферою чистої теорії, уможливаючих концептуальних схем і чистого спекулятивного мислення, а способом життя людини, здійснюваним нею свідомо життєвим вибором. Відповідно, філософом є той, "хто спроможний бути уважним до того, що цікавить кожну людину, тобто, в кінцевому рахунку, до практики" [3, с. 173]. Звернення до Античності як витoku філософування у західній культурі є наразі цілком виправданим і дає можливість в унікальності часу і місця окреслити образ філософа доби.

Метою статті є осмислення філософського способу життя як інваріанта західної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Образом античного філософа є Сократ. Йдеться саме про образ – досліджуючи його парадигмальність, Адо дійшов висновку, що не історична постать, а міфологізований образ спричинив потужний вплив на західну культуру. Адо звернувся до рецепції життєдіяльності Сократа у філософській спадщині М. Монтеня, І. Канта, Ф. Ніцше. Але можна згадати і найраніші свідчення про життя Сократа, надані у текстах Платона і Ксенофонта, які зобразили його принципово відмінним чином. Ксенофонтів Сократ – це доброзичливий дивак, котрий вів бесіди дидактичного характеру. У Платона акцентується не дидактичний, а пізнавальний характер бесід, а сам образ Сократа постає як бунтівний, він виведений баламутом суспільних звичаїв. Саме це має на увазі В. І. Менжулін, коли вказує, що "багатьма античними біографами дані стосовно того чи іншого філософа наводилися не стільки з метою відтворити його реальне життя, скільки заради пропаганди... його філософії та заохочення інших людей слідувати її принципам... (як теоретичним, так і життєвим)" [15, с. 9–10]. У різний спосіб Платон і Ксенофонт популяризували життєдіяльність свого вчителя. Сократ став взірцем філософа, ним захоплювалися. Він привертав до себе увагу не стільки вченням (яке записане ним власноруч не було), скільки самим своїм життям і зразковою за античними мірками смертю. Яким же було це життя?

Перш ніж відповісти на це питання, слід окреслити місце, де проходило життя Сократа. Він жив у полісі. Поліс – це місто, обнесене міськими мурами, і при-

легла до нього сільська місцевість, Афіни і Атика відповідно. Головним місцем у місті була ринкова площа "агора" – там проходили зібрання громадян. Її оточували громадські будівлі (храми, театр, стадіон). Але самі греки вважали, що поліс – не тільки і не стільки будівлі, а люди, об'єднання громадян, яке власне його й утворює. Громадянин міста – це земле-власник, за ним закріплені права і обов'язки (право на земельну власність, обов'язок захищати місто від ворогів, обов'язок брати участь в управлінні містом).

Зовні життя Сократа було звичайним для афінського громадянина. Він брав участь у військових кампаніях і народних зібраннях, прогулювався агорою і вів дружні бесіди з учнями і всіма охочими поспілкуватися з ним. Від Платона і Ксенофонта відомо, що місцем розмов були площі, вулиці, лавки ремісників тощо. Але було і внутрішнє життя, яке назовні розкривалося лише частково, але несло на собі потужний заряд духовної праці. Платон згадував про повивальне мистецтво, яке Сократ перейняв від своєї матері-повитухи. На відміну від матері, Сократ допомагав співрозмовникові розкрити глибини себе, своє приховане знання і закріпити його.

В "Апології Сократа" платонівський Сократ промовляє: "Я захищаюсь тепер зовсім не заради себе..., а заради вас... вам нелегко буде знайти ще таку людину, яка... приставлена богом до нашого міста... Бог і послав мене у це місто, щоб я, цілий день ганяючись скрізь, кожного з вас будив, умовляв, докоряв неупинно" (30С–31А) [18, с. 102]. Увесь свій час Сократ присвятив громадянам міста. То був час вчених бесід, час дозвілля. Давньогрецьке слово *σχολή* (лат. *schola*) означає дозвілля, а також "школу і особливо філософську школу" [9, с. 193]. Тож спершу школа – не інституція, а проведення часу, просвітницьке дозвілля громадян, друзів, однодумців.

Школа мудрості і доброчесності Сократа – це святокове дозвілля, звільнене від буденності, спрямоване на духовну зібраність і напруження творчих сил [8, с. 94], орієнтоване на самопізнання, автономію людини, розкриття нею своєї сутності як розумно-моральної і вільної істоти [11, с. 107]. Сократ виховував городян, ставив їм незручні питання, провокував до мислення, допомагав на шляху пізнання доброчесності і власним прикладом захолював до її практики. При тому повчання адресувалися не тільки і не стільки тим, хто вважав себе філософом, а пересічним громадянам. У такому сенсі "навчання філософії нерозривно пов'язане з філософським вихованням і саме в такому сполученні... філософська освіта являла собою фундаментальний компонент античної культури" [15, с. 10]. Живучи відповідно до того, як і що проповідував, Сократ так само гідно прийняв і смерть, відмовившись втекти з міста і врятуватися від смертної кари, до якої він був засуджений за безглуздим звинуваченням. П. Адо вважав, що власне така практика повсякденного життя і була справжньою сократівською філософією [3, с. 160]. Продовжуючи цю думку, В. І. Менжулін вказав, що "спосіб життя давав право називати людину "філософом" незалежно від того, чи є у неї особлива "філософська теорія" або ні" [15, с. 4].

Пізнавальна діяльність у такому ракурсі виступає лише як частина так званих "духовних вправ". За допомогою поняття "духовна вправа" П. Адо позначив "вольову особистісну практику, призначену для здійснення перетворення індивідууму, самотрансформацію" [3, с. 140]. Прояснюючи зміст вправ, Адо вказував, що духовні вправи – це система, в якій наявна єдність фізіологічної (режим харчування), дискурсивної (діалог, бесіда) і медитаційної (споглядальної) складових. Зрештою, філософське життя як таке є комплексом духов-

них вправ. Філософія Античності як духовна вправа втілювалася у філософському житті, в якому є місце і "внутрішньому мовленню" [3, с. 141], діалогу наодинці з собою. Сократівські бесіди – результат внутрішньої роботи, проведеної філософом і винесеної на публічний розсуд. Дух публічності, невід'ємна складова життя у полісі, зробив Сократа філософом агори, мислителем, який все життя і свою смерть віддав людям.

Вже на злеті Античності практична орієнтованість філософії зводиться до споглядання. Найяскравіше такий розворот прослідковується в етичній програмі Плотіна, в якій шлях доброчесності представлено як сходження від найнижчих до найвищих чеснот. Найнижчими (чуттєвими) виступають ті чесноти, що традиційно в Античності становили основу громадянського життя: розумність, мужність, розважність, справедливість. На другому (аскетичному) рівні відбувається трансформація розумності в інтуїцію, мужності у готовність відділити душу від тіла, розважності у безстрашшя, справедливості у вигнання з душі всіх кумирів, окрім розуму. Третім, ще вищим, рівнем є споглядальний, на якому чесноти формуються завдяки заняттям філософією, яка убачається чистим мисленням. Четвертий, найвищий, рівень є рівнем уподібнення Богу, коли людина у містичному екстазі споглядає Бога, зливається з ним [10, с. 444–445]. Справа філософа в такій перспективі – у своїй діяльності розвернутися від практичного здійснення в громадянському житті до містико-екстатичних переживань у процесі споглядання Бога.

Життєвий шлях самого Плотіна є прикладом такої переорієнтації. Він соромився своєї плотської природи, нічого не повідомляв про своє походження і молоді роки. Про нього відомо, що він викладав своє вчення у власній школі в Римі. Постійно удосконалюючи теорію й ознайомлюючи з нею лише близьке коло учнів, Плотін вивіряв її практичність на собі. Його учень Порфірій засвідчив, що вчитель за життя пережив принаймні три містичні екстази, а перед смертю сказав: "Прагну піднести божественне в мені до божественного у всьому" [Цит. за: 2, с. 45].

Споглядання і концентрація на теоретичних питаннях як зміст життєвого шляху філософа повною мірою розкрилися в добу Середньовіччя, коли "християнська теологія замінила філософію і розчинила в собі одночасно і античне філософське мовлення, і античне філософське життя" [3, с. 177]. Слід зазначити, що майже до XIII ст. із словообігу зникли і самі терміни "філософія", "філософ". Однак відсутність самоназви не означала зникнення запиту на філософське мислення. За традицією західної культури, потреба у філософії відчувалася тоді, коли поставала необхідність в обґрунтуванні і доведенні положень, які у Середньовіччя концентрувалися на теологічних проблемах християнської догматики.

Змінилося місце філософування – з публічного простору, з агори філософія спочатку перемістилася у монастир. Монастир у Середньовіччі – віддалене від населених пунктів, добре укріплене й економічно незалежне місце усамітнення груп християн, які присвятили все своє життя Богу, проводячи його в постах, молитвах, у фізичній та інтелектуальній праці. До XIII ст. монастирі були провідними, а то і єдиними інтелектуальними центрами Європи.

У XIII ст. інтелектуальний простір Європи змінюється і за формою, і за змістом. До цього часу відбувається ріст середньовічних міст. З невеличких поселень вони перетворюються на потужні економічні і почасти політичні центри. Ці процеси супроводжуються посилен-

ням їх культурної ролі, в першу чергу зумовленої появою університетів. Університет – унікальне явище середньовічної культури. Як освітній і науковий центр він не мав нічого спільного зі школою Античності.

Утворені корпораціями викладачів (магістрів) і студентів як самоврядні організації, університети поступово перейшли під патронат церкви; метри (викладачі) у переважній більшості мали духовний сан і жили з бенефіцій (прибуткових церковних посад). Філософські факультети називалися факультетами мистецтв і були першою сходинкою у здобутті теологічної освіти. Викладання базувалося на читанні і коментуванні в аудиторії праць визнаних церковних авторитетів. Середньовічна культура здебільшого була анонімною, визнання авторства на коментарі, аргументи та їх спростування не стояло на порядку денному викладацького загалу. Важливіми були логічність і витонченість доведення. Виконуючи службову функцію, метри факультету мистецтв, максимально знеособлені, готували студентів для подальшого опанування теології. Дружні контакти між викладачами і студентами не практиковалися. Згадки про яскраві персоналії університетського світу лише підтверджують загальний порядок речей в Середньовіччі.

Саме в лоні середньовічних університетів почалося відродження філософської думки і філософського життя як такого. Термін "філософія" повернувся в європейський культурний простір через вчення арабських мислителів, знайомство з якими відбулося після відвоювання Іспанії і Сицилії в арабів. Праці Аристотеля, на століття втрачені для європейської культури, були добре відомі на арабському Сході. Філософія лежала в основі вчень аль-Фарабі, Авіценни, аль-Газалі, які і поширилися у XIII ст. в європейських університетах, в першу чергу в Парижі.

Мірою розповсюдження аристотелівського вчення і серед магістрів, і серед студентів знаходилися такі, хто став дивитися на філософію не як на щабель опанування теології, не як на ремесло, а почав убачати в ній особливий досвід пізнання і доброчесності. В університетських колах зріло переконання, що "філософія мала скласти щастя людини у спогляданні, і, відповідно, філософія, незалежна від теології, могла бути способом життя" [3, с. 179]. Прихильників таких поглядів було мало, і врешті їх прагнення засуджувалися, діяльність показово каралася, тексти піддавалися цензурі і осуду. В умовах панування влади авторитетів, підпорядкованості філософії потребам теології ці одинаки не могли отримати перемогу. Але тим виразніше є їхній життєвий шлях.

Унікальність життєвого шляху філософа Середньовіччя можна простежити на двох парадигмальних прикладах – Фоми Аквінського і Сігера Брабантського. Взаємовиключність їх доль лише підкреслюється агіографічністю викладення в першому випадку і використанням жанру *exempla* – у другому. Жанри середньовічних життєписів – агіографія і *exempla* – несуть дидактичне, моралізуюче навантаження. Отже, знову, як і в Античності, йдеться не про реальні біографії діячів, які мало вартували в анонімній культурі Середньовіччя, а про два образи мислителя доби, котрі в конкретності випадку могли продемонструвати повчальну за характером історію і зафіксувати її моральну складову.

Фома Аквінський – доктор Церкви, людина, життя якої, за численними свідченнями, сповнене тихою працею на славу Божу. З дитинства він жив у монастирі, потім навчався в університеті Неаполя. Прагнучи поєднати життя з домініканським орденом, він зіткнувся із спротивом родини, пережив два роки ув'язнення, але не полишив своєї рішучості. Ставши нарешті домініканським монахом, за традицією ордену багато мандрував: навчався в Парижі, надалі – у

Кельні, отримав посаду викладача університету в Парижі, потім у Римі, був радником з теології при папській курії. За переказами, за мовчазний і замкнений характер Фому називали "німим буйволом" [19, с. 135]. Все його життя було сконцентроване на служінні Богу, яке він убачав в інтелектуальній праці. Він розробляв теологічні постулати, дискутував на теологічні і філософські теми, брав активну участь у боротьбі проти філософських ухилів аверроїстів, зокрема Сігера Брабантського. Його сумлінність, рішучість у відстоюванні християнської догматики дали можливість написати великі за обсягом тексти за порівняно недовге життя. Фома помер у дорозі, прямуючи на церковний собор. Джерела свідчать, що наприкінці життя під час меси він пережив містичний стан. Після цього він перервав роботу над "Сумою теології" і сказав своєму секретареві, що більше писати не буде, бо "перед тим, що я бачив і що мені було відкрито, все, що я написав, – як солома" [Цит. за: 12, с. 7].

У такій системі життєвих координат прагнення людини спрямовані поза межі людського життя – на возз'єднання з Богом. Тому сенс життя – максимального наблизитися до Бога, щоб стяжати блаженство в житті прийдешньому. Як зазначає фахівець із середньовічної філософії О. В. Апполонов, ми звикли говорити про Фому як філософа, але він був у першу чергу теологом, а тому його позиція щодо ролі філософії була суто теологічною: "Роль філософії в житті людини допоміжна: філософія є службовою наукою, вона має забезпечувати "більшу дохідливість положень теолога"... ніяке філософське знання не є рятівним і не підводить людину до її істинної мети, яка знаходиться за межею її земного життя" [4, с. x].

Так, очевидно, що життєвий шлях Фоми пройшов у просторовому вимірі між монастирем і університетом, двома провідними інтелектуальними центрами епохи. У змістовному плані він втілював панівну за Середньовіччя установку на досягнення блаженства у возз'єднанні з Богом, за якою земне життя є лише підготовкою до цієї кінцевої мети і його слід проводити у богоугодних справах.

Сігер Брабантський – мислитель, який у добу панування теології шукав і утверджував філософські засади життєдіяльності. Його життя було пов'язане з Паризьким університетом, де він викладав основи філософії, підкреслено відмежовуючи її від теології і наголошуючи на необхідності інтелектуальної праці над собою на шляху пошуку істини. У Авіценні він вичитав, що ріст знань – це щоденний прогрес у пізнанні, він досягається працею і є святою справою. Тому місією філософа є духовна інтелектуальна праця, споглядання. Це передбачає роботу над собою і означає практикування доброчесності, оскільки мудрість і доброчесність нерозлучні. "Добра справа – це те, що відповідає здоровому розуму, зла справа – те, що йому не відповідає. Здоровий же розум є таким, що відповідає благу людського роду" [Цит. за: 7, с. 142].

Теза Сігера, щодо якої Фома виступив опонентом, полягала у перенесенні мети людського життя із майбутнього життя у теперішнє. Сігер та його однодумці-аверроїсти "прийшли до ідеї щодо можливості щасливого життя на землі, такого мислинневого життя, яке передбачило б блаженство обраних у небесній вітчизні" [13, с. 90]. Розуміючи під щастям блаженство моральнісного задоволення, він вказував, що "умогляд, стимулюючи моральну поведінку, приносить радість. Воля творить добро за велінням розуму, і, творячи його, людина здобуває щастя" [7, с. 142–143].

Моральні чесноти підпорядковуються інтелектуальним чеснотам, а метою філософського життя є теологічне споглядання світобудови. "У таких умовах філософ повинен імперативно обрати свій спосіб існування, що

найменше віддаляє його від інтелектуальної досконалості, якої він прагне" [13, с.181]. Міркуючи про зміст філософського життя, Сігер визначив його складові. У першу чергу це аскетизм, безшлюбність, статевая помірність. Як такі вони кидали виклик християнському аскетизму, оскільки Фома зобов'язував ними лише монахів, а Сігер задавав всім філософам. Окрім цього, Сігер вказував на "доброчесне себелюбство", що полягало у спільності духу філософського товариства [13, с. 317]. Філософ – вільна, шляхетна людина, яка підпорядковується повелінням свого розуму.

Лекції і виступи Сігера мали великий успіх серед студентів і слухачів. Його філософія пропонувала особливий спосіб життя, він сам жив життя, сповнене теоретичної мудрості. Церквою то було розцінено як небезпечна зухвалість. Легатом інквізиції йому було наказано залишити Париж і переїхати у папську резиденцію в Орвієто на довічне ув'язнення під наглядом монаха, який виконував при ньому функції секретаря. Через декілька років ув'язнення Сігера було вбито секретарем.

У своєму дослідженні А. де Лібера наводить ряд версій останнього періоду життя Сігера, що поширювалися після його смерті. За однією версією, він був святотатцем, що спокусився пекельними видіннями, врешті постригшись у монахи. За іншою версією, він втік з Парижа, де його життя було під загрозою, оселившись у папській курії, де і був убитий збожеволілим секретарем [13, с. 113–114].

Дидактична спрямованість цих версій була розрахована, в першу чергу, на студентів і молодих домініканців, які ще пам'ятали славетного метра, могли захопитися його концепцією філософського життя і знехтувати життя релігійне. Як вказує де Лібера, відміна розрізень між такими способами життя, здійснена Сігером, була теоретичною загрозою для теолога наприкінці XIII ст. [13, с. 200].

Висновок. Фома Аквінський і Сігер Брабантський – сучасники й опоненти у філософському дискурсі Високого Середньовіччя. Кожен з них своїм життям втілював шлях доброчесності, запропонований ним у теоретичних викладах. Звісно, університет ніс дух нової міської культури доби, але свобода самовираження в умовах громадянської відкритості, власне публічність, що надихала Сократа і подальшу античну філософію, була відсутня попри прилюдний характер діяльності викладачів університету. Водночас слід зазначити, що Середньовіччя не полишило духовних вправ як особистісної практики, винайденої у філософському середовищі античної доби. Змістилися акценти, змінилося змістове наповнення фізіологічної (пости, статевая помірність), медитаційної (споглядальної) та дискурсивної (комунікативно-пізнавальної) складових. Особливо помітною стало переформатування дискурсивної складової на суто теоретико-пізнавальну. Життя мислителя сконцентрувалося на внутрішній роботі, пізнанні, спогляданні. Не йшлося про присвяту свого життя людям – панувала орієнтація на служіння Богу чи копітку роботу на шляху інтелектуальної досконалості. Але обидва ці мислителі прожили своє життя відповідно до того, що вони формулювали у своїх теоретичних працях і в університетських лекціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. В стихии "большого времени" / С. С. Аверинцев // Собрание сочинений. Связь времен; [под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова]. – К.: Дух і літера, 2005. – С. 366–371.
2. Адо П. Плотин, или Простота взгляда / П. Адо; [пер. Е. Штоф]. – М.: Греко-римский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. – 142 с.
3. Адо П. Философия как способ жить. Беседы с Ж. Карлие и А. Дэвидсоном / П. Адо; [пер. В. А. Воробьева]. – М.–СПб.: Степной ветер; Коло, 2005. – 288 с.
4. Апполонов А. В. Фома Аквинский и антиаверроистская полемика / А. В. Апполонов // Фома Аквинский Сочинения. 2-е изд. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – С. v–xxx.

5. Арндт Х. Пролог / Х. Арндт; [пер. Д. Аронсона] // Арндт Х. Ответственность и суждение. – М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2013. – С. 34–46.

6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.) – М.: Языки славянских культур, 2012. – С. 340–511.

7. Быховский Б. Э. Сигер Брабантский / Б. Э. Быховский. – М.: Мысль, 1979. – 183 с.

8. Васильева Т. В. Афинская школа философии / Т. В. Васильева. – М.: Наука, 1985. – 160 с.

9. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.

10. История этических учений: Учебник / под ред. А. А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2003. – 911 с.

11. Кессиди Ф. Х. Сократ / Ф. Х. Кессиди; 2-е доп. изд. – М.: Мысль, 1988. – 220 с.

12. Коплстон Ф. Ч. Аквинат. Введение в философию великого средневекового мыслителя / Ф. Ч. Коплстон; [пер. В. П. Гайденок]. – СПб.: Вестком, 1999. – 275 с.

13. Либера А., де. Средневековое мышление / А. де Либера; [пер. О. В. Головой, А. М. Руткевича]. – М.: Праксис, 2004. – 368 с.

14. Мамардашвили М. К. Мысль в культуре / М. К. Мамардашвили // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. 2-е изд., пер. и доп.; [под ред. Ю. П. Сенокосова]. – М.: Прогресс; Культура, 1992. – С. 142–153.

15. Менжулін В. І. Біографія філософа як парадокс / В. І. Менжулін // Актуальні проблеми духовності: зб. наук. праць; [ред. Я. В. Шрамко]. Вип. 11. – Кривий Ріг, 2010. – С. 3–23.

16. Менжулін В. І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення / В. І. Менжулін // Наукові записки НаУКМА. – Т. 115. Філософія і релігійознавство. – 2011. – С. 18–25.

17. Менжулін В. І. Філософська "контрабанда": автобіографічний, біографічний і психоаналітичний аспекти / В. І. Менжулін // Наукові записки НаУКМА. – Т. 128. Філософія і релігійознавство. – 2012. – С. 3–8.

18. Платон. Апологія Сократа / Платон; [пер. М. С. Соловьева] // Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 1. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. – С. 83–115.

19. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 2. Средневековье / Дж. Реале, Д. Антисери; [пер. С. А. Мальцевой]. – СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1994. – 368 с.

REFERENCES

1. Averincev, S. S. (2005). V stihii "bol'shogo vremeni" [At the element of "great time"]. In *Sobranie sochinenij. Svjaz' vremen* [Collected works. Connection of times], (pp. 366–371). Kyiv, Duh i litera.

М. М. Рогожа, д-р филос. наук, проф.
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
 ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ФИЛОСОФ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРЫ (ХРОНОТОП ЖИЗНЕУЧЕНИЯ). ЧАСТЬ 1

Статья посвящена изучению философского образа жизни как инварианта западной культуры. В статье содержатся ответы на вопросы: какое влияние на мыслящего субъекта оказывают время и место его жизни и можно ли вообще задавать вопрос таким образом? Биографический метод историко-философского исследования позволяет осуществить культурологическое прочтение жизнедеятельности философа в контексте уникальности места и времени как хронотопа жизнеучения. Хронотоп как "времяпространство" (М. М. Бахтин) задает в определенный период времени сущение его признаков, в результате чего в определенном месте культурного пространства рождается уникальный образ мыслителя. Рассмотрение концепции мыслителя через призму прожитой жизни позволяет сопоставлять обобщаемое и практикуемое и при условии их совпадения вести речь о жизнеучении философа. В первой части статьи рассматриваются "времяпространства", в которых состоялись мыслители домодерной культуры: Сократ, Плотин, Фома Аквинский и Сигер Брабантский.

Ключевые слова: жизнеучение, хронотоп, духовные упражнения, философ, Сократ, Плотин, Фома Аквинский, Сигер Брабантский.

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

PHILOSOPHER IN SPACE AND TIME OF CULTURE (CHRONOTOPE OF MAÎTRE À PENSER) PART I

The paper deals with the research of philosophic way of life as an invariant of the Western culture. The author tries to reveal the answers to the questions: What is the influence of the time and place of life on a thinking person? Is it possible to put a question in such a way?

The first part of the paper gives methodological explanation for such putting the questions. Two conceptual strategies of thinking in the contemporary history of philosophy are mentioned – compartmentalism and biographical method. The latter one allows to understand philosophizing through research of maître à penser. Such approach makes possible cultural studies prospect for the life of a philosopher in the context of unique time and space. To designate the uniqueness of time and space, the category of chronotope (M. Bakhtin) is introduced in the paper. Chronotope sets condensed signs in a definite period at the result of which a unique image of a thinker is born in a definite cultural space.

The Antiquity image of philosopher is Socrates. Not a biographical person but a mythologized image, Socrates entered the great time of culture and influenced on the Western civilization. Since Socrates, the philosophizing of Antiquity is considered as the spiritual exercises (P. Hadot), in which the spirit of publicity is combined with the inner dialogue with oneself. Late Antiquity changed practical orientation of philosophy by contemplative one. Plotinus is considered as the example of such life style. Medieval culture transmits philosophizing from agora to the monastery, and since the 13th century, philosophizing came back to the city space again – to medieval university. Two opposite images of medieval philosophers are considered, Thomas Aquinas and Siger de Brabant, who were didactic examples, full of moral content. Stories about Siger's life were spread at once after his death as the warning from inheritance; later on he was forgotten. Thomas Aquinas' life is known as hagiography, didactic story free from details of private life.

Key words: maître à penser, chronotope, spiritual exercises, philosopher, Socrates, Plotinus, Thomas Aquinas, Siger de Brabant.

2. Hadot, P. (1991). *Plotinus or the simplicity of vision*. Moscow, Greko-rimskij kabinet Ju. A. Shichalina (in Russian).

3. Hadot, P. (2005). *Philosophy as a way of life*. Moscow-St. Petersburg (in Russian).

4. Appolonov, A. V. (2004). Foma Akvinskij i antiaverroistskaja polemika [Thomas Aquinas and Anti-Averroistic polemics]. In *Foma Akvinskij Sochinenija 2-e izd. [Thomas Aquinas. Writings. 2nd ed.]*. Moscow, Editorial URSS.

5. Arendt, H. (2013). Prologue. *Responsibility and Judgment*. Moscow, Haidar Institute Publishing House (in Russian).

6. Bakhtin, M. (2012) Forms of time and of the chronotope in the novel. In *Collection of writings. Vol.3. Theory of novel* (pp. 340–511). Moscow, Jazyki slavjanskij kul'tur (in Russian).

7. Byhovskij, B. E. (1979). *Siger Brabantiskij [Siger de Brabant]*. Moscow, Mysl'.

8. Vasil'eva, T. V. (1985). *Afinskaja shkola filosofii [Athenian school of philosophy]*. Moscow, Nauka.

9. Gurevich, A. J. (1972). *Categories of Medieval culture*. Moscow, Iskusstvo (in Russian).

10. *Istorija jeticheskijh uchenij: Uchebnik* (2003). Pod red. A. A. Gusejnova. [History of ethical doctrines, ed. by A. A. Gusejnov]. Moscow, Gardariki.

11. Kessidi, F. H. (1988). *Socrat [Socrates] 2nd ed.* Moscow, Mysl'.

12. Koplestun, F. Ch. (1999) Aquinas. *An introduction to the life and work of the great medieval thinker*. St. Petersburg, Westkom (in Russian).

13. Libera, A. de (2004). *Penser au moyen age [Medieval thinking]*. Moscow, Praksis.

14. Mamardashvili, M. (1992). Mysl' v kul'ture [Thought in culture]. In *Kak ja ponimaju filosofiju [How do I understand philosophy] 2-oe izd.* (pp. 142–153) Moscow, Progress, Cultura.

15. Menzhulin, V. I. (2010). Biografija filosofa jak paradoks [Biography of thinker as paradox]. *Aktual'ni problemy duhovnosti: zb. nauk. prac'*, 11, 3–23.

16. Koplestun, F. Ch. (1999) Aquinas. *An introduction to the life and work of the great medieval thinker*. St. Petersburg, Westkom (in Russian).

17. Menzhulin, V. I. (2012). Filososfska "kontrabanda": avtobiografichnyj, biografichnyj i psichoanalychnyj aspekt [Philosophic "smuggling": autobiographical, biographical and psychoanalytical aspects]. *Naukovyi zapysky NaUKMA. Philosophy and religious studies*, 128, 3–8.

18. Plato. (2006). The apology of Socrates. In *Writings in four volumes*. Vol. 1. (pp. 83–115) St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko (in Russian).

19. Reale, G., Antiseri, D. (1994). *Historia da filosofia [History of philosophy]*. Vol. 2. St. Petersburg, TOO TK Petropolis.

Надійшла до редколегії 18.05.17

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
sstoyan1974@gmail.com

СИМВОЛІЗМ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ Е. КАССІРЕРА ТА С. ЛАНГЕР: КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У статті здійснюється аналіз філософсько-культурологічних концепцій Е. Кассірера та С. Лангер у контексті образотворчого символізму. У XX ст. спостерігається активізація уваги до питання символічної основи людської культури. Погляди Кассірера постають одними із основних методологічних підвалин нашого дослідження, адже людська культура у цілому для вченого має глибоко символічний характер й складається із різноманітних символічних форм, серед яких окреме місце займає мистецтво. Продовжуючи лінію Кассірера щодо визнання символічної сутності людського існування й погляду на людину як на "символічну тварину", С. Лангер поряд із аналізом символізму мови, який вона визначає як дискурсивний, розглядає символізм візуальних форм, який називає презентативним, або недискурсивним. Зазначені концепції демонструють потужний інтерес з боку науковців до питання символізму людської культури й підкреслюють актуальність звернення до зазначеної проблематики.

Ключові слова: символізм, символ, символічна форма, символічна тварина, культура, мистецтво, образ.

Постановка проблеми. Загальноєвропейська атмосфера підвищеної цікавості до проблем символу й символізму в просторі культури XX ст. сприяє виникненню низки філософських розвідок, спрямованих на переосмислення функціонування культурної сфери, а також усього людського існування з позицій символізму. Подібний "вибух" символічних теорій є не випадковим, адже взаємопроникнення, взаємовплив і взаємодія різних пластів культури – літератури, образотворчого мистецтва, театру, філософії тощо – не могли залишити питання символу на узбіччі філософських роздумів, оскільки романтичне захоплення цією проблематикою, спроби літературних узагальнень повинні були урешті-решт абсолютно логічно завершитися формуванням більш емних і систематизованих філософських бачень цієї проблематики. Аналіз образотворчого символізму крізь призму концепцій Е. Кассірера та С. Лангер дає можливість з'ясувати місце візуального образу в просторі культури, а також розширити уявлення про структуру та функціонування символічних форм, однією із яких є мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. У другій половині XX ст. – поч. XXI ст. до аналізу проблематики символу й символізму в контексті праць Е. Кассірера та С. Лангер зверталися у своїх працях наступні сучасні науковці: Акімова Д. В., Верен Д. Ф., Коваленко Є. М., Королева С. В., Мітіна В. О., Розін В. М., Савицька С. В., Свасьян К. А., Соболева М. Є., Сичова С. Г.

Серед українських дослідників проблематику символу й символізму в контексті зазначених теорій розглядали Вячеславова О. А., Головей В. Ю., Гончарова І. М., Демчук Р. В., Ковальчук Н. Д., Колесник О. С., Кретов П. В., Кримський С. Б., Личковах В. А., Остащук І. Б., Панченко В. І., Тімохов О. В., Щербань О. О., Шумка М. Л. та ін.

Мета статті. Проаналізувати ставлення до візуального образу Е. Кассірера та С. Лангер у рамках їх символічних концепцій, що надасть можливість поглибити уявлення про місце образотворчості в системі символічних форм культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Потужною концепцією, яка дає нам уявлення про глобальну символічну основу культури, є теорія Е. Кассірера, яку він викладає у праці "Філософія символічних форм", розгортаючи зазначену проблематику й у подальшому циклі робіт, зібраних під назвою "Досвід про людину". Погляди Кассірера постають одними із основних методологічних підвалин нашого дослідження, адже людська культура у цілому для дослідника має глибоко символічний характер й складається із різноманітних символічних форм, серед яких окреме місце займає мистецтво. Культура не є чимось задалегідь заданим, вона твориться людиною, яка поступово відділяється від природного світу

саме завдяки своїй здатності до постійного продукування символів. Як зазначає Кассірер, "людська культура не є чимось даним й само собою зрозумілим, але є дивом, що потребує тлумачення" [1, с. 9]. Як зазначає у своєму дослідженні "Проблема символу в філософії" С. Сичова, "Ернст Кассірер використовує поняття "символ", "символічна форма" й "символічна функція". Символи суть наповнення символічних форм як результатів дії єдиної символічної функції" [6, с. 5].

Намагаючись встановити відмінності, завдяки яким ми маємо змогу говорити про унікальність світу людини й його особливу специфіку по відношенню до тваринного світу, дослідник звертається до численних теоретиків і практиків, у тому числі й до експериментів І. Павлова, щоб чітко окреслити причини й сутність цих рис. Кассірер стверджує, що провідною відмінністю між природним і людським світом є неможливість осягнення й створення символічної сфери тваринами, у життєдіяльності яких функціонує лише система знаків, сигналів, що й довели досліди Павлова із собаками. Однак "сигнали і символи належать до двох різних універсумів дискусії: сигнал є частиною світу фізичного буття; символ – частина людського світу значень. Сигнали – "оператори"; символи "десигнатори" [2, с. 477]. Дослідник аналізує теорії, в яких людина розглядається як "недостатня істота", адже по відношенню до тваринного світу із його потужною системою інстинктивного виживання людина явно програє. Кассірер доходить висновку, що чим більш розгалуженою і багаторівневою стає система символічних форм, створених людиною, тим більше вона віддаляється від природи, втрачаючи безпосередній зв'язок із нею. Людські адаптаційні здібності тепер пов'язані із удосконаленням символічної системи, а не із природною інстинктивною адаптацією до навколишнього світу. "В людському світі ми знаходимо й нові особливості, які складають відмінну рису людського життя. Функціональне коло людини є набагато ширшим, але справа тут не тільки у кількісних, а й у якісних змінах. Людина змогла відкрити новий спосіб адаптації до навколишнього світу. У неї між системою рецепторів й ефektorів є ще третя ланка, яку можна назвати символічною системою" [2, с. 470]. Кассірер зазначає, що, на відміну від тварин, людина живе в зовсім іншій реальності, в іншому, символічному, вимірі, який структурується й ускладнюється в міру розвитку самої людини. Як зазначає Х. Елемер у своєму дослідженні "Страхи й символи. Введення у дослідження західної цивілізації", Кассірер використовує поняття "символічна тварина", розуміючи під цим усіх людей у цілому, й акцентує увагу на тому, що її характерною особливістю є здатність створювати

й використовувати символічні системи" [7, с. 54]. Агнес Петоц у своєму дослідженні особливостей символізму також акцентує увагу на надзвичайно важливій ролі кассірівського дослідження у визначенні символічної основи людської сутності, яка відмежує нас від тваринного світу, адже "створення й використання символів займає центральне місце і є тим, що нас відрізняє, у нашій поведінці й розумовому житті" [8, с. 1].

Однією із перших, найбільш важливих символічних форм, які створює людина, є міф, завдяки якому навколишній природний світ набуває зовсім іншого, трансформованого, вигляду і значення. "В міфі усе природне буття виражається мовою людського, соціального буття, усе соціальне – мовою природного буття" [3, с. 200]. Міф характеризується синкретизмом, нероздільною єдністю усіх пластів людського буття. Поряд із міфом Кассіер виділяє такі символічні форми, як мова, мистецтво, наука, завдяки яким також продукуються необхідні складові символічної реальності людини. Саме міфу, мові та проблемі наукового знання дослідник приділяє основну увагу в праці "Філософія символічних форм", побіжно згадуючи мистецтво в контексті розгляду специфіки зазначених символічних сфер.

Міф постає для нього відправною точкою у подальшому розгортанні й ускладненні символічної реальності, яка продовжує розвиватися у цьому напрямку завдяки виникненню мови, мистецтва і науки. Ці сфери не є тотожними, вони відображають різні аспекти символічної реальності людини, мозаїчно вибудовуючи складну систему людського буття. Існування міфу стає можливим завдяки його реалізації через світ образів, "він не може виразитися й розкритися інакше, аніж через цей світ – однак чим далі він просувається, тим більше самий цей прояв стає для нього чимось зовнішнім, не повністю адекватним його власній волі до виразу" [3, с. 246]. Саме у цей момент, на нашу думку, відбувається оформлення нової символічної сфери – сфери мистецтва, яка, особливо на перших етапах розвитку людини, є надзвичайно близькою до міфу, органічно із ним поєднаною, але не повністю тотожною.

Кассіер наголошує на тому, що "коли ми визначаємо мову, міф, мистецтво як "символічні форми", то цим висловлюванням, здається, вже передбачається, що усі вони, як духовні утворення, сходять до якогось первинного, глибинного шару дійсності, що просвічує крізь них, немов крізь певне чуже для нього самого середовище-медіум. Дійсність тоді схоплюється нами не інакше, ніж через своєрідність цих форм; але із цього не виходить, що дійсність так само ховається цими формами, як і відкривається ними" [4, с. 11]. Ми можемо провести певні паралелі між даним твердженням та думкою візантійських теоретиків, яка стосувалась здатності символу, з одного боку, відкривати, а з іншого – приховувати божественну сутність, замість якої у Кассієра постає реальна дійсність, яку, немов крізь скло, людина може побачити крізь призму різних символічних форм. Тобто реальна дійсність постає у нашій свідомості лише як символічний продукт, особливості якого будуть залежати від призми тієї чи іншої символічної форми, за допомогою якої ми її розглядаємо. "Мова, міф, мистецтво – усі вони виробляють із себе світ породжень, які не можуть бути зрозумілими інакше, аніж вираження самодіяльності, "спонтанності" духу. (...) Таким чином, не стільки Я відображається у речах, мікрокосм у макрокосмі, скільки Я створює у своїх власних продуктах свого роду "світ, що протистоїть", що уявляється йому цілком об'єктивним, суто предметним" [3, с. 245]. Сама лю-

дина продукує власну символічну реальність, в якій містяться як відбитки самого об'єктивного світу, так і особливості власне людської, суб'єктивної природи. Х. Елемер зазначає, що, відповідно до кассірівської концепції, "люди відкривають новий вимір у реальності; вони створюють космос символів, який стає їх власним світом. Людина не може жити своїм життям, не виражаючи життя у символах" [7, с. 54].

Й сама людина не постає якоюсь заданістю із певним набором характеристик, вона творить себе і світ, реалізуючись у конкретній діяльності, завдяки якій ми і можемо вести мову про саму людину і світ її культури. У другому томі "Філософії символічних форм" Кассієр зазначає, що "мистецтво було першою силою, яка, сприяючи знаходженню людиною свого власного образу, у певному роді відкрила й специфічну ідею людини як такої" [3, с. 203]. В усвідомленні себе людина рухається від магично-ритуальних зображень первісності до синтезованих образів людинобогів в єгипетській пластиці та розписах, поступово переходячи до втілення божественного у суто людській подобі в античному мистецтві, а згодом і до повного відділення світського образу від будь-якого зв'язку із трансцендентним.

Мистецтво, у тому числі й образотворче, постає складним феноменом, завдяки якому людина створює уявлення про себе і світ у чуттєвих, наочних образах, в яких водночас міститься й інформація про навколишню дійсність, і відображається внутрішній світ митця. Кассієр критично ставиться до численних теорій наслідування, розкриваючи їх внутрішні протиріччя й неповноту. Кожний художник не просто відображає, наслідує природі, навіть із привнесенням у твори своєї власної фантазії, він завжди народжує нове бачення, нову реальність, яка створює нові виміри символічного й перетворює світ. "Це відображення "найвищих миттєвостей явища" не є ані наслідування фізичним речам, ані просто паводок сильних почуттів: це інтерпретація реальності, але не у поняттях, а за посередництвом інтуїції; не через посередництво думок, а через посередництво чуттєвих форм" [2, с. 613]. Філософ наводить приклад із спогадів художника Людвіга Ріхтера, який розповідає про те, як вони разом із трьома колегами малували однаковий пейзаж, намагаючись максимально наближено до дійсності відтворити усі його нюанси. У результаті, незважаючи на один оригінал, вони отримали абсолютно різні за манерою і внутрішніми особливостями картини.

"Жоден художник не може зображувати природу, не виражаючи свого власного Я за допомогою цього ж зображення; й немає художнього вираження свого Я без появи перед нами предметності в усій її об'єктивності й пластиці. Для того щоб народився великий художній твір, потрібно, щоб суб'єктивне і об'єктивне, почуття й чіткий образ пройнялися одне одним і злилися повністю воедино. Звідси витікає пояснення того, що твори мистецтва ніколи не можуть бути всього лише відображенням або суб'єктивним, або об'єктивним, або світу душі, або предметного світу. Навпаки, тут здійснюється справжнє відкриття і того, й іншого – відкриття, яке за своїм загальним характером стоїть на одному рівні з будь-яким теоретичним пізнанням" [1, с. 38]. Таким чином, на думку Кассієра, художній твір виступає синтезованою символічною формою, що містить у собі як об'єктивні характеристики світу, так і суб'єктивні особливості митця, не поступаючись при цьому у свої пізнавальних можливостях теоретичним рефлексіям. Але, говорячи про обов'язкову необхід-

ність зображення митцем об'єктивної предметності, без якої, на думку автора, немає художнього вираження, Кассієр не враховує тих тенденцій, які вже зароджувались у мистецтві початку ХХ ст. і полягали у відмові від предметності на користь абстрактних форм. Однак перехід до подібних інноваційних форм виразу лише продовжує ідею самого ж Кассієра, хоча й у дещо іншому контексті, про те, що будь-який твір мистецтва – це завжди народження чогось нового, небаченого, навіть у найбільш реалістичних зображеннях. "Достатньо кинути погляд на дійсно великі твори мистецтва усіх часів, щоб зрозуміти цю основну особливість. Із кожним із цих творів ми розлучаємось, виносячи відчуття, що зустрілися із чимось новим, раніше не відомим. Те, із чим ми стикаємось, – не просто наслідування або повторення; скоріше, будь-який раз нам здається, що світ відкривається новим чином і з нової точки зору" [1, с. 39]. Саме у тому, що мистецтво дає нам можливість в індивідуальному відчутті об'єктивне, а об'єктивне забарвити власними індивідуальними переживаннями, і полягає, на думку Кассієра, його найважливіша функція. Кожний великий твір мистецтва – це нове відкриття, яке відкриває цей світ за допомогою інтуїції. Подібно до вченого, художник у чуттєво-інтуїтивних формах відкриває, а не просто механічно наслідує природний світ.

Окрім цього, як зазначає Кассієр, завдяки мистецтву, так само як і мові, відбувається процес усвідомлення світу, а також самоусвідомлення, в якому задіяні два протилежні процеси – аналіз і синтез, об'єднання яких відбувається саме у процесі творчості. Також мистецтво постає як самокритика, самоаналіз, для ілюстрації яких філософ обирає автопортрети Рембрандта різних періодів його життя, що дають нам візуальне підтвердження внутрішніх трансформацій автора, а також вказують на можливість і майстерність їх переосмислення і відображення самим художником.

Філософ вказує на комунікативну функцію мистецтва, яка стає надзвичайно важливою у ХХ столітті в контексті активного залучення глядача до процесу співтворчості. Кассієр зазначає, що "подібно до процесу мови, художній процес є діалогічним і діалектичним. Жоден глядач не грає тут лише пасивну роль. Ми не можемо зрозуміти твір мистецтва, хоча б до певної міри не повторивши й не відтворивши творчий процес, який викликав до життя цей твір" [2, с. 616]. Мистецтво повинно завжди стимулювати розвиток, динамізм, а не просто сприяти народженню емоцій. Завдяки динамізму воно має трансформувати символічний світ людини, завжди вносячи у нього щось нове, відкриваючи його наново.

Але цей динамізм притаманний і внутрішній структурі символу, який не завмирає у нерухомій статистиці, а схильний до постійних трансформацій. "Символ не тільки універсальний, а й надзвичайно мінливий" [2, с. 482], і, звісно, це спричиняє постійну рухливість і динамічність усіх символічних форм, що складають основу культури. "Справжній людський символізм характеризується не одноманітністю, а саме своєю мінливістю: він не жорсткий і статичний, а рухливий" [2, с. 482].

Однією із найважливіших характеристик символізму стосовно мистецтва, що відрізняє концепцію Кассієра від попередніх символічних концепцій, особливо середньовічних, є те, що, на його думку, "мистецтво насправді символічне, але символізм мистецтва повинен розумітися не у трансцендентному, а в іманентному смислі. Краса є "безкінечне, виражене в скінченному", згідно із Шеллінгом. Справжній предмет мистецтва – це, однак, не безкінечне Шеллінга й не абсолютне Гегеля. Предмет мистецтва – це фундаментальні структурні елементи

самого нашого чуттєвого досвіду – лінії, обриси, архітектурні й музичні форми. Ці елементи, можна сказати, всюдисущі. Позбавлені будь-якої таємниці, вони явні й неприховані – видимі, чутні, осяжні" [2, с. 626]. Так Кассієр виносить "за дужки" своєї символічної концепції будь-який містицизм, переносячи проблему символу й символізму до іманентного світу людини.

Продовжуючи лінію Кассієра щодо визнання символічної сутності людського існування й погляду на людину як на "символічну тварину", С. Лангер у роботі "Філософія у новому ключі: Дослідження символіки розуму, ритуалу й мистецтва" поряд із аналізом символізму мови, який вона визначає як дискурсивний, розглядає символізм візуальних форм, який називає презентативним, або недискурсивним, відносячи до нього і сферу образотворчого мистецтва. "Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції тощо – так само здатні до артикуляції, тобто до складного поєднання, як і слова. Але закони, що керують подібного роду артикуляцією, повністю відрізняються від тих законів синтаксису, що керують мовою. Найбільш докорінна відмінність полягає у тому, що візуальні форми є недискурсивними" [5, с. 85], як і символіка, що їх репрезентує у чуттєвому виразі. Але при цьому Лангер віддає перевагу мові перед візуальними, недискурсивними формами, вважаючи їх символічну значущість менш досконалою й нижчою. "Мова – це найбільш висока форма символізму; презентативні форми набагато нижчі, ніж дискурсивні, й оцінка значення, напевно, відбувається раніше, ніж його вираження" [5, с. 100]. Лангер також вважає, що мистецтво не має відношення до реальної дійсності, воно є продуктом фантазії й створює у своєму просторі ілюзорний світ, який вона називає віртуальним.

Висновок. Відповідно до символічної теорії Е. Кассієра, культура не є чимось заздалегідь заданим, вона твориться людиною, яка поступово відділяється від природного світу завдяки своїй здатності до постійного продукування символів. Поряд із міфом Кассієр виділяє такі символічні форми, як мова, мистецтво, наука, завдяки яким також продукуються необхідні складові символічної реальності людини. Однією із найважливіших характеристик символізму стосовно мистецтва, що відрізняє концепцію Кассієра від попередніх символічних концепцій, є те, що, на його думку, мистецтво насправді символічне, але символізм мистецтва повинен розумітися не у трансцендентному, а в іманентному смислі. С. Лангер ставить на більш високий щабель символізм мови, який вона відносить до дискурсивної форми, на відміну від менш досконалого вираження символізму в візуальних образах.

Проаналізовані дослідження свідчать про ґрунтовну розробку проблематики символізму в філософсько-культурологічній рефлексії ХХ століття, що закладає потужну основу для подальших розвідок щодо місця візуального символізму в просторі сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кассієр Э. Логика наук о культуре / Э. Кассієр // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
2. Кассієр Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассієр // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
3. Кассієр Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассієр. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.
4. Кассієр Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания / Э. Кассієр. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.
5. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер; [пер. с англ. С. П. Евтушенко]. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
6. Сычева С. Г. Проблема символа в философии / С. Г. Сычева. – Томск, Изд-во ТГУ, 2000. – 197 с.
7. Hankiss E. Fears and symbols. An Introduction to the Study of Western Civilization / Elemer Hankiss. – Budapest: Central European University Press, 2001. – 317 p.

8. Petocz A. Freud, Psychoanalysis, and Symbolism / Agnes Petocz. – London: Cambridge University press, 1999. – 284 p.

REFERENCES

1. Cassirer, E. (1998). Logika nauk o kul'ture [The Logic of the Cultural Sciences]. In *Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Favorites. The Logic of the Humanities]*. Moscow, Gardarika.
2. Cassirer, E. (1998). Opyt o cheloveke. Vvedenie v filosofiju chelovecheskoj kul'tury [The experience of a man. Introduction to the philosophy of human culture]. In *Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Favorites. The Logic of the Humanities]*. Moscow, Gardarika.
3. Cassirer, E. (2002). *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. 2: *Mythical Thought*. Moscow, Universitetskaja kniga (In Russian).

4. Cassirer, E. (2002). *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. 3: *The Phenomenology of Knowledge*. Moscow, Universitetskaja kniga (In Russian).

5. Langer, S. (2000). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Moscow, Respublika (In Russian).
6. Sycheva, S. G. (2000). *Problema simvola v filosofii [The Problem of Symbol in Philosophy]*. Tomsk, Izd-vo TGU.
7. Hankiss, E. (2001). *Fears and symbols. An Introduction to the Study of Western Civilization*. Budapest, Central European University Press.
8. Petocz, A. (1999). *Freud, Psychoanalysis, and Symbolism*. London, Cambridge University press.

Надійшла до редколегії 21.05.17

С. П. Стоян, д-р филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

СИМВОЛИЗМ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В ФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ Э. КАССИРЕРА И С. ЛАНГЕР: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

В статье осуществляется анализ философско-культурологических концепций Э. Кассирера и С. Лангера в контексте образительного символизма. В XX в. наблюдается активизация внимания к вопросу символической основы человеческой культуры. Взгляды Кассирера являются одной из главных методологических основ нашего исследования, поскольку человеческая культура в целом для ученого имеет глубоко символический характер и состоит из разнообразных символических форм, среди которых особое место занимает искусство. Продолжая линию Кассирера в признании символической сущности человеческого существования и взгляде на человека как на "символическое животное", С. Лангер, наряду с анализом символизма языка, который она определяет как дискурсивный, рассматривает символизм визуальных форм, который называет презентативным, или недискурсивным. Рассмотренные концепции демонстрируют повышенный интерес со стороны ученых к вопросу символизма человеческой культуры и подчеркивают актуальность обращения к указанной проблематике.

Ключевые слова: символизм, символ, символическая форма, символическое животное, культура, искусство, образ.

S. P. Stoian, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THE SYMBOLISM OF THE VISUAL IMAGE IN THE PHILOSOPHICAL CONCEPTIONS OF E. CASSIRER AND C. LANGER: THE CULTURAL CONTEXT

It's mentioned that the European atmosphere of increased interest in the problems of symbol and symbolism in the cultural space, giving rise in the second half of the XIX century to the registration of symbolism in art direction also contributes to a number of philosophical studies to the rethinking of the functioning of the cultural sphere, as well as the whole of human existence from the standpoint of symbolism.

A powerful concept that gives us an understanding of the global symbolic basis of culture is the theory of E. Cassirer, which he outlines in his work "The Philosophy of symbolic forms", expanding these issues in further series of works collected under the title "An Essay on Man". Cassirer's views are one of the main methodological foundations in our research, because the human culture has deeply symbolic character and consists of various symbolic forms, among which art takes a special place. Culture is not something predetermined; it is created by a person who is gradually separated from the natural world precisely because of its ability for continuous production of symbols.

Along with the myth Cassirer distinguished such symbolic forms as language, art, science, through which the essential components of the symbolic reality of man are also produced. In work "Philosophy of Symbolic Forms", the art is mentioned in the context of consideration of the specificity of these symbolic realms and researcher focuses on myth, language and the problem of scientific knowledge.

The philosopher indicates the communicative function of art, which becomes extremely important in the twentieth century in the context of the active involvement of the viewer in the process of co-creation. One of the main characteristics of symbolism about art that it distinguishes the concept from the previous Cassirer's symbolic concepts, particularly medieval, in his opinion, that art is really symbolic, but the symbolism of art should be understood not in transcendental but immanent sense.

S. Langer in "Philosophy in a new key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art", continuing the Cassirer's line on the recognition of the symbolic nature of human existence and the view of man as the "symbolic animal", along with an analysis of the symbolism of language, which it defines as discursive, consider the symbolism of visual forms, which he calls presentations, or rediscussion, referring to him the sphere of art.

Analyzed concepts demonstrate strong scientific interest to the question of symbolism in human culture, and emphasize the relevance of treatment to this issue.

Key words: symbolism, symbol, symbolic form, symbolic animal, culture, art, image.

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 001.2; 378

I. I. Маслікова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
i.i.maslikova@gmail.com

**МІЖНАРОДНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО ТА СОЦІАЛЬНЕ ПАРТНЕРСТВО
ЯК МЕХАНІЗМИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

У статті розкривається зміст механізмів забезпечення якості культурологічної освіти та зростання ролі гуманітарного знання як в Україні, так і в країнах ЄС. В якості таких механізмів розглядаються міжнародне співробітництво та соціальне партнерство у системі вищої освіти. Описується позитивний досвід реалізації міжнародного співробітництва та соціального партнерства в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, учасниками якого були європейські університети, роботодавці, представники органів державної влади та студенти. Зазначаються професійні компетентності, яких набули випускники відділення культурології КНУТШ завдяки навчальним програмам, що були створені в процесі такого співробітництва. Стверджується, що механізми міжнародного співробітництва та соціального партнерства дозволяють здійснювати обмін досвідом, забезпечують мобільність персоналу, допомагають впроваджувати нові педагогічні методи, сприяють введенню нових навчальних дисциплін, здатних формувати у студентів необхідні для ринку праці знання та навички, відповідати високим стандартам забезпечення якості у Європейському просторі вищої освіти.

Ключові слова: гуманітарна освіта, культурологія, міжнародне співробітництво, програма "Темпус", проект HESDeSPI, соціальне партнерство, забезпечення якості освіти.

Постановка проблеми. Прийняття у 2015 році Закону України "Про вищу освіту" змусило вищі навчальні заклади змінити Статути, підготувати та прийняти нові стандарти вищої освіти, відповідно здійснити суттєві зміни в освітніх, освітньо-професійних, освітньо-наукових програмах, внести значні зміни в навчальні плани та навчальні курси [3]. Такі заходи покликани не лише подолати негативні явища українського освітнього простору, в якому часто студенти вивчали нормативні курси, які не відповідають вимогам та потребам національної економіки [1], що врешті-решт призводило до нездатності випускників працевлаштуватися на первинні посади, до яких їх готували вищі навчальні заклади [13]. Розробка нових освітніх програм в межах кожної спеціальності покликана уможливити вирішення низки взаємопов'язаних проблем: запровадити компетентнісний підхід у навчанні, розвинути культуру академічної автономності, сприяти впровадженню в навчальний процес новітніх знань, створити надійну основу для європейської та світової інтеграції [10, с. 4].

Очевидно, що з такими викликами стикнулася гуманітарна освіта, зокрема ВНЗ, що готують фахівців за спеціальністю "Культурологія". Філософський факультет Київського національного університету імені Тараса Шевченка з 2011 року готує бакалаврів та з 2015 року – магістрів за спеціальністю "Культурологія". В основу діючого освітнього процесу на факультеті були покладені результати комплексного наукового дослідження змісту сучасної фахової освіти в галузі культурології та позитивний досвід міжнародної співпраці і соціального партнерства у межах міжнародного проекту HESDeSPI.

Аналіз досліджень і публікацій. Звернення до теоретичних розвідок у галузі "економіки культури" (О. Долгін, І. Каленюк, А. Рубинштейн), аналітичних робіт, в яких висвітлюються проблеми вищої освіти (Р. Апресян, М. Ларіонова), нормативної бази, що регламентує освітню діяльність в Україні (вітчизняні законодавчі та нормативні акти) та в Європейському освітньому просторі (міжнародні документи), методичних рекомендацій щодо розробки нових освітніх програм та професійних стандартів, практики проекту HESDeSPI дозволяє дослідити механізми, які вже сьогодні здатні бути дієвим ресурсом для забезпечення якості та конкурентоспроможності гуманітарної освіти.

Мета статті полягає у висвітленні механізмів забезпечення якості культурологічної освіти та зростання ролі гуманітарного знання в суспільстві.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Освітньо-наукова діяльність є однією із значних галузей духовного виробництва, що продукує спільне благо. Зрозуміло, що йдеться не про конкретні матеріальні блага, а про "освітні послуги", які надаються шляхом здійснення різноманітної діяльності – педагогічної, наукової, організаційно-управлінської – з метою задоволення освітніх потреб окремих людей та всього суспільства в цілому [4, с. 83–90]. Всім відомо, що фундаментальна роль освіти в суспільному бутті полягає у розвитку людини як особистості. Результати освітньої діяльності (як і властивість будь-якого культурного блага) пов'язані із побудовою персональної картини світу, "сенсопородженням" та самопізнанням, формуванням способу життя [2, с. 61, 83].

Незважаючи на те, що здобуття освіти є індивідуальним актом людини, що вчиться, у процесі привласнення освітніх послуг відбувається подвоєння позитивних ефектів. В якості первинних екстерналій формується свідомою особистістю, в якості вторинного соціального ефекту здійснюється покращення соціального середовища – зростання соціального капіталу, підвищення якості життя, інтелектуальний та культурний розвиток всього суспільства. Отже, освіта продукує для суспільства в цілому значні позитивні соціальні ефекти, відіграє вирішальну роль у підтримці соціального згуртування, економічного зростання та глобальної конкурентоспроможності, будучи "істотною складовою соціально-економічного і культурного розвитку" [11, с. 77–92]. У такому сенсі зрозумілим постає зв'язок між розвитком сфери освіти та економічним зростанням, оскільки "структурний зсув на користь освіти та науки являє собою цивілізаційний тренд та є умовою формування нової економіки, в якій людина, що володіє знаннями, інтелектом та інформацією, постає її найважливішим активом" [11, с. 371].

Тому достатньо переконалими є положення "Національної доктрини розвитку освіти", які виходять з того, що "освіта є стратегічним ресурсом поліпшення добробуту людей, забезпечення національних інтересів, зміцнення авторитету і конкурентоспроможності держави на міжнародній арені" [7]. Отже, вища освіта сприяє досягненню позитивних соціокультурних ефектів не лише на рівні національної економіки, але й великих культурно-політичних та географічних регіонів. Так, сьогодні урядовці більшості країн Європи визнають, що оскільки "вища освіта знаходиться на перехресті освіти, досліджень та інновацій, вона є ключем до конкурентоспроможності Європи" [16].

Таким чином, навчання покликане не лише формувати соціально свідомих громадян, освітня діяльність виконує ще не менш важливу прагматичну роль. Освіта є засобом просування професіоналів, що здобули освіту, на ринку праці в умовах конкуренції з іншими суб'єктами сучасної економіки. Спільний ринок праці, який активно розвивається в останні роки в країнах Європи, повинен бути забезпечений мобільним кваліфікованим персоналом, що, в свою чергу, вимагає взаємного визнання професійних та академічних кваліфікацій. Саме це в якості пріоритетів розвитку Європейського простору вищої освіти було визначено у 2009 р. Другою конференцією міністрів освіти, що відбулася у Льовені та Лувен-ла-Ньове [14]. Зрозуміло, що освіта дійсно, а не декларативно буде впливовим чинником створення Європейської економічної спільноти лише за умови об'єднання зусиль держав, співпраці різних інституцій, задіяних в освітньому процесі.

Таке співробітництво вже сьогодні з'являється у різних сферах освітнього простору, де застосовуються нові механізми, інструменти та програми, які дозволяють трансформувати спільні європейські цілі в національні культурні політики із урахуванням регіональної специфіки. Міжнародне співробітництво має усунути перепони та забезпечити широкий доступ до якісної вищої освіти, яка повинна базуватися на принципах демократії й незалежності університетів, їхньої наукової і дослідницької самостійності. Партнерські стосунки в галузі вищої освіти здатні активізувати мобільність студентів та науково-педагогічних кадрів, тим самим здійснюючи підготовку молоді до активного життя в демократичному суспільстві, закласти міцні засади для професійної кар'єри й особистого розвитку.

Ефективним інструментом міжнародної співпраці у сфері вищої освіти та професійної підготовки є низка програм ЄС: Erasmus, Socrates, Comenius, Eurydice, Lingua Action, Leonardo da Vinci, Grundtvig. Метою цих освітніх програм є формування та реалізація спільної освітньої політики для забезпечення соціально-економічного розвитку Європейської економічної спільноти, а саме створення конкурентної та динамічної економіки, заснованої на знаннях, здатної до сталого розвитку із зростаючою кількістю робочих місць, з високим рівнем соціальної згуртованості. Реалізація даної мети передбачає взаємне визнання дипломів і сертифікатів про набуті формальні кваліфікації серед країн ЄС, розширення академічної мобільності та між університетської співпраці, підвищення якості навчання та викладання європейських мов, розвиток інноваційних методик [5, с. 136–217].

З січня 2010-го до липня 2013 року в Україні реалізувався проект Програми Темпус "Розвиток системи вищої освіти заради поліпшення соціального партнерства та конкурентоздатності гуманітарних наук – HESDeSPI" (Higher Education System Development for Social Partnership Improvement and Humanity Sciences Competitiveness, № 159338-TEMPUS-1-2009-1-LV-TEMPUS-SMHES), в якому партнерами виступали ВНЗ таких країн, як Вірменія, Грузія, Італія, Латвія, Молдова і Португалія. Основна мета проекту полягала у створенні і розвитку загального, доступного й успішного комплексу методичних рекомендацій, які мають сприяти збільшенню конкурентоспроможності фахівців у галузі гуманітарних наук і залученню до цього соціальних партнерів [8].

Виконання завдань проекту в Україні відбувалося в тісній взаємодії з Інститутом інноваційних технологій, Міністерством освіти і науки України, Київським національним університетом імені Тараса Шевченка,

Східноукраїнським національним університетом ім. Володимира Даля, Таврійським національним університетом ім. В. І. Вернадського.

Основними завданнями проекту були:

- налагодження співпраці у сфері гуманітарних наук, у тому числі в галузі культури і художньої освіти, між Україною, Молдовою, Вірменією, Грузією та університетами Євросоюзу і соціальними партнерами для модернізації освітніх підходів; допомога країнам-партнерам в оцінці існуючої ситуації, адаптації навчальних планів та методик, ґрунтуючись на кращих зразках університетів ЄС і соціальних партнерів;

- розробка методичних рекомендацій для модернізації освітнього підходу та вдосконалення соціальної співпраці в підвищенні конкурентоспроможності фахівців у гуманітарній сфері;

- розробка професійного освітнього стандарту у гуманітарній сфері на прикладі спеціальності "Менеджмент соціокультурної діяльності" за напрямом 0201 "Культура";

- підготовка матеріалів для участі в European Qualification Framework, яка є загальною європейською структурою, що об'єднує кваліфікації європейських країн в єдину систему;

- забезпечення участі галузевих міністерств, організацій, працедавців і неурядових організацій у втіленні розробленої методики освітнього підходу, що в цілому позначиться на конкурентоспроможності фахівців у галузі гуманітарних наук.

Протягом трьох років були здійснені візити членів робочої групи до Інституту менеджменту інформаційних систем (Латвія, Рига), університету Мінью (Португалія, Брага), Болонського університету (Італія, Болонья) з метою ознайомлення з роботою адміністративних підрозділів і гуманітарних факультетів, а також з політикою у галузі освіти. Зокрема, стажування викладачів в ІМІС (Латвія) дозволило ознайомитися з педагогічним досвідом університетів ЄС у галузі гуманітарних наук, технологіями практико-орієнтованого навчання, методами розробки нових курсів або суттєвого оновлення існуючих для перевірки діяльності в університетах-партнерах. Протягом двох тижнів відбувалися тренінги для модераторів щодо розвитку професійних стандартів; семінари з корпоративної соціальної відповідальності, Європейської рамки кваліфікацій, компетенції випускників гуманітарних закладів і співробітництва з ринком праці, досліджень економічних секторів/галузей, участі соціальних партнерів у процесі освіти, перспектив управління культурою і творчими галузями, ролі університету в професійній орієнтації та працевлаштуванні випускників.

Тренінги персоналу в Португалії були присвячені вимогам Болонського процесу щодо навчальних програм, викладання та навчання у системі вищої освіти. Особлива увага приділялася інформаційним технологіям у навчанні, консультуванню та оцінюванню у вищій освіті. Викладачі Університету Мінью ділилися своїм досвідом щодо електронного навчання: можливостей електронної пошти, академічного порталу, wіfі, блогів, електронних енциклопедій, платформ для електронного навчання.

Стажування в Болонському університеті включало: по-перше, знайомство із діючим зв'язком між системою освіти в Італії та ринком праці на базі міжуніверситетського консорціуму AlmaLaurea; по-друге, численні зустрічі з представниками культурних інституцій (Болонської школи журналістики; Регіонального інституту культурної спадщини регіону Емілія-Романья; Лабораторії менеджменту виконавчих мистецтв та ін.). Під час цих

зустрічей обговорювалися актуальні питання функціонування культурних інститутів, зокрема впровадження нових технологій, створення баз даних, залучення коштів до менеджменту культурного туризму.

Таким чином, відбулося поліпшення кваліфікації науково-викладацького складу, обмін досвідом, покращення координації та організації проекту, встановилися міжособистісні контакти між учасниками консорціуму та представниками ринку праці багатьох країн.

До обговорення проблем сучасної вищої освіти, необхідних компетенцій фахівців, які вимагає сьогодні ринок праці у сфері духовного виробництва, наповнення навчальних програм для бакалаврів спеціальності "Культурологія" активно залучалися соціальні партнери. Зустрічі з представниками місцевих органів самоврядування (керівниками відділів та управлінь культури обласних та районних державних адміністрацій), засновниками, директорами, кураторами мистецьких закладів і культурних інституцій (Центр сучасного мистецтва, Фонд сприяння розвитку мистецтва, PinchukArtCentre, галерея "РА", Асоціація арт-галерей України, музеї сучасного мистецтва України, арт-центр "Я Галерея" та інші) дозволили не лише налагодити діалог, але й здійснити перші кроки у забезпеченні узгодження та реалізації спільних інтересів шляхом соціального партнерства. Результатом такого широкого обговорення проблем як освіти, так і специфіки діяльності організацій культури були вироблені спільні підходи до формування навчального плану підготовки культурологів у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка з урахуванням регіональної специфіки ринку праці м. Києва.

Підготовлені у межах проекту навчальні модулі "Менеджмент соціокультурної діяльності" та "Менеджмент персоналу в сфері культури", в які були включені 8 програм навчальних курсів, пройшли експертизу у фахівців київських закладів культури. Особлива увага приділялася погодженню розуміння основних принципів, методів і механізмів організації адміністративно-господарської та художньо-творчої діяльності організацій культури. Досвід соціальних партнерів із різних організацій культури у практиці управління соціокультурної діяльністю, зокрема в царині art-менеджменту та event-менеджменту, надав робочій групі великий матеріал для аналізу проблем управління персоналом та оптимального вирішення організаційно-адміністративних і кадрових питань закладів культури. Всі ці моменти є вкрай важливими для вироблення необхідних компетенцій у студентів спеціальності "Культурологія" для того, щоб вони по-справжньому були затребувані ринком праці у сфері культури.

У рамках реалізації завдань проекту та апробації нових курсів студенти взяли участь у здійсненні ряду культурних проектів. Прямим наслідком такої залученості до безпосередньої практичної діяльності стало формування профорієнтованих навичок у студентів. Студенти, приступаючи до практики, вже чітко уявляли етапи підготовки проекту та механізми його реалізації. Більш очевидною стала свідомо мотивована студентів на заявлену професійну орієнтацію роботи в художніх організаціях та проектну діяльність. Все це, безсумнівно, вплинуло на встановлення більш тісної взаємодії між представниками ринку праці та викладачами і керівниками практики.

Досвід університетів ЄС, діалог із соціальними партнерами та розроблений нашими колегами з Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського проект професійного стандарту "Спеціаліст з організації соціокультурних проектів і програм" [9] дозволили робочій групі Київського національного університету імені

Тараса Шевченка розробити спочатку навчальний план підготовки бакалаврів за спеціальністю "Культурологія" (2011 р.) та згодом навчальний план підготовки магістрів за спеціальністю "Культурологія" (2015 р.).

Досвід впровадження розроблених нових навчальних програм у 2011–2016 роках дозволяє стверджувати, що вони сприяють формуванню у майбутніх фахівців навичок і компетенцій, які відповідають вимогам сучасного ринку праці [6; 15]. Так, випускники освітнього ступеня бакалавр, що здобули спеціалізацію "Теоретична культурологія", вже здатні аналізувати науково-історичну, філософську, культурологічну та правову літературу, використовуючи різноманітні методи теоретичного осмислення феномена культури; формулювати актуальні наукові проблеми дослідження культури та окреслювати шляхи їх можливого вирішення; аналізувати будь-яку соціокультурну ситуацію, виявляючи чинники її виникнення, перспективи розвитку та можливості цілеспрямованого впливу на неї; готувати різні види науково-дослідних робіт (реферати, аналітичні довідки, описи) з культурологічної тематики; презентувати результати проведених досліджень у відповідних формах. Випускники, що спеціалізувалися з "Практичної культурології", здатні мати системне бачення розвитку культури, аналізувати будь-яку соціокультурну ситуацію, виявляючи чинники її виникнення та перспективи розвитку; розробляти стратегії та тактики цілеспрямованого впливу на діяльність у сфері культури, використовуючи інструменти та механізми менеджменту соціокультурної діяльності, у т.ч. менеджменту персоналу, маркетингу та PR-технологій; здійснювати проектну діяльність у сфері культури, організовувати проектні команди, залучати до співпраці спонсорів та меценатів; аналізувати наслідки реалізації культурного проекту; готувати різні види науково-дослідних робіт з тематики прикладної культурології та презентувати результати проведених досліджень у формах доповіді, опису, експертного висновку.

Випускники, що здобули диплом магістра з культурології, здатні мати системне бачення функціонування культури та визначати тенденції її розвитку; вільно аналізувати будь-які культурні феномени, явища, соціокультурні процеси та ситуації; проводити експертизу об'єктів культурної матеріальної та нематеріальної спадщини, художніх цінностей, культурних проектів, науково-дослідної та освітньої діяльності, чинного законодавства України в галузі культури; здійснювати аналітико-прогностичне дослідження культурної політики України; презентувати результати проведених наукових досліджень у формах тез наукових доповідей, статей у фахових журналах, кваліфікаційних робіт; проводити навчальні семінарські та практичні заняття з культурології під керівництвом професорсько-викладацького складу вузу.

Таким чином, вже сьогодні соціальне партнерство у сфері гуманітарних наук постає інструментом стратегічного планування та механізмом досягнення спільних цілей для всіх учасників такої взаємодії: для робочих груп університетів ЄС та країн Східної Європи, органів державної влади та місцевого самоврядування, роботодавців та студентів.

Перехід до нової якості відносин всіх суб'єктів партнерства приводить і до трансформації системи цінностей. Патерналістські цінності представників освітнього простору, з одного боку, та ліберальні орієнтації роботодавців, що працюють в умовах ринку, з другого боку, починають замінюватися чіткою орієнтацією на взаємодію. Врахування вимог роботодавців для представників освіти означає гарантію працевлаштування випускників, тим самим й реалізацію для них соціальної захищеності. Роботодавці починають усвідомлювати, що партнерство



14. Communiqué of the Conference of European Ministers Responsible for Higher Education, Leuven and Louvain-la-Neuve (2009). Retrieved from http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/bologna/conference/documents/Leuven_Louvain-la-Neuve_Communique_9_April_2009.pdf

15. *Project Manual Tempus program project "Higher Education System Development for Social Partnership Improvement and Humanity Sciences Competitiveness* Nr: 159338-TEMPUS-1-2009-1-LV-TEMPUS-SMHES (2013). Riga, SIA Landmark, Information Systems Management Institute.

16. The European Higher Education Area – Achieving the Goals. Communiqué of the Conference of European Ministers Responsible for Higher Education, Bergen. (2005). Retrieved from <http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bergen.pdf>.

Надійшла до редколегії 16.05.17

И. И. Масликова, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО И СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО КАК МЕХАНИЗМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КАЧЕСТВА КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье раскрывается содержание механизмов обеспечения качества культурологического образования и роста роли гуманитарного знания как в Украине, так и в странах ЕС. В качестве таких механизмов рассматриваются международное сотрудничество и социальное партнерство в системе высшего образования. Описывается положительный опыт реализации международного сотрудничества и социального партнерства в Киевском национальном университете имени Тараса Шевченко, участниками которого были европейские университеты, работодатели, представители органов государственной власти и студенты. Обозначаются профессиональные компетентности, которые получили выпускники отделения культурологии КНУТШ благодаря учебным программам, созданным в процессе такого сотрудничества. Утверждается, что механизмы международного сотрудничества и социального партнерства позволяют осуществлять обмен опытом, обеспечивают мобильность персонала, помогают внедрять новые педагогические методы, позволяют вводить новые учебные дисциплины, способные формировать у студентов необходимые для рынка труда знания и навыки, соответствовать высоким стандартам качества в Европейском пространстве высшего образования.

Ключевые слова: гуманитарное образование, культурология, международное сотрудничество, программа "Темпус", проект HESDeSPI, социальное партнерство, обеспечение качества образования.

I. I. Maslikova, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

INTERNATIONAL COOPERATION AND SOCIAL PARTNERSHIP AS MECHANISMS OF QUALITY ASSURANCE OF CULTURAL EDUCATION

The article focuses on the problems of modern higher education in Ukraine and the EU. A special attention is paid to issues of the mechanisms for internal Quality Assurance of education and for increase of the role of the humanities in both Ukraine and the EU. As such mechanisms are considered international cooperation and social partnership in higher education. The paper describes the positive experience of realization of international cooperation and social partnership in Taras Shevchenko National University of Kyiv in the framework of the HESDeSPI project (2010-2013), the participants of which were European universities (Armenia, Georgia, Italy, Latvia, Moldova, Portugal, Ukraine), employers from Kyiv and Simferopol, government, public and administrative agents (especially Ministry of Education and Science of Ukraine and Ministries of partner countries), and students. Special attention is given to the tasks of the project, the stage of its implementation and the results, which had a significant impact on the formation of curricula for bachelors of cultural studies (2011) and masters of cultural studies (2015) at the Faculty of Philosophy of the Kyiv University. These mechanisms helped project-team first of all to determine the set of professional competences of bachelors of cultural studies and masters of cultural studies, and then to form these professional competencies of students in the educational process. Thus, it can be argued that the mechanisms of international cooperation and social partnership allow the exchange of experience in the modernization and reform of the higher education system with the EU universities, provide staff mobility in order to exchange teaching and scientific experience, provide information on the labor market in the cultural sector, help to introduce new academic disciplines and progressive teaching methods, organize training and practices. These actions allow graduates to be ready to the demands of the labor market and allow our higher education to meet the high quality standards of the European Higher Education Area.

Key words: higher education, humanitarian education, cultural studies, international cooperation, Tempus program, HESDeSPI project, social partnership, quality assurance of education.

УДК 130.2

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

MORAL AND RELIGIOUS MOTIVES IN THE WORKS OF J.R.R. TOLKIEN: CULTURAL CONTEXT

The main moral and religious themes of J. Tolkien's novels "The Lord of rings" and "The Silmarillion" are observed in the article. It is analyzed that Tolkien followed Christian tradition, sharing st. Augustine's conception of evil as the absence of good. It is clarified Tolkien's anti-Nietzschean position where evil is equal to the will to power, while the good is associated with humility and serving. It is shown an author's interpretation of Socratic classic inquiry: would people live virtuous life if they achieve omnipotence and why moral life is preferable than immoral one. According to Tolkien, human moral obligations are closely connected with the awareness of freedom and mortality which are regarded as a gift to a man, enabling to escape from senseless "bad infinity" (Hegel) of material determinant existence. In its turn, a notion of "gift" refers to metaphysical model of world that assumes divine being and his providential intervention in the course of earthly history. One of this divine providence's manifestation is so called "eucatastrophe", unexpected salvation from tragedy, therapeutic consolation that returns to a man the feeling of meaningfulness and joy of being. It is suggested that salvation can be interpreted in romantic way as coincidence point of trajectories of art and nature, where fairy tale embodies in life, and life starts to be built according to the laws of fairy tale.

Keywords: virtue, evil as absence of good, will to power, death as a gift, providence, salvation.

The formulation of the problem. The well-known writer Tolkien was a professor of English and literature in Oxford, but not a professional philosopher. However, in his field of philology and linguistics, he was the leading scientist and has friends among many prominent intellectuals of the time, including K. Lewis, C. Williams,

O. Barfield and others. In communication and correspondence, they touched upon many questions that went beyond the narrow scope of research on literature and ancient languages: themes of myth and fairy tales, cosmology and eschatology of various folks, problems of ecology and technology, the relationship of science and relig-

ion, etc. Moreover, as a faithful adherent of Roman Catholicism, Tolkien was interested in eternal philosophical and metaphysical questions about the struggle between good and evil, fate and freedom, the salvation and providence, the fear of death and eternal life, service and virtue as the condition of happiness. And Tolkien embodied his vision of the solution of these philosophical and religious problems in veiled artistic form in his famous novels *The Lord of the Rings* and *The Silmarillion*. So unveiling the hidden philosophical intentions of the writer is useful for deeper understanding of his heritage.

The analysis of research and publications. The cultural analysis of literary works of Tolkien was carried out by such western thinkers as Ch. Tolkien, S. Caldecott, R. Purtill, H. Carpenter, G. Bassham, E. Bronson and others. The profound philosophical and religious interpretation of Tolkien's opus magnum "The Lord of rings" was given by famous English writer C. Lewis. Tolkien debates with nihilistic position of F. Nietzsche and shares the metaphysical views of Plato, St. Augustine and G. Chesterton. So it is important to compare and parallel these thinkers.

The purpose of our article is to identify the main ethical problems of J. Tolkien's works, such as good and evil, mortality and immortality, destiny and providence, to reveal their deep philosophical and religious roots, which goes either explicitly or implicitly to a Christian foundation.

The main statements of the study. As we all remember, the central symbol of the novel is the magic ring of invisibility, so called the One Ring of omnipotence, around which the basic intricacies of the plot unfold. Tolkien puts the philosophical question: if a living being got this ring, would he live a moral (virtuous) life, would he remain the same? Does the right to own a ring neglect ethical norms? The problem is that the owner of the Ring of Sauron is a creature endowed with unlimited power. And he has the opportunity to carry out immorally acts with impunity and fearlessness. It is interesting that Tolkien's story about the Ring was partly borrowed from Plato's famous dialogue "The Republic" [6]. Plato describes the story of tzar Gyges, who found the magic ring that made him invisible and used it to penetrate the palace, kill ruling king Candaules, seduce the queen and become the ruler of the country. So here we have a problem, previously formulated by Plato: does unlimited power and supernatural opportunities abolish the need to be moral? It is clear that the owner of the ring follows uncontrolled satisfaction of desires, without thinking about the interests of others. And even righteous man would not avoid the temptation to do whatever he likes, knowing that his crimes would never be revealed.

It is also obvious from the point of view of common sense that immoral life is seemed to give more advantages and privileges than moral one. Immorality and permissiveness lead to wealth, prosperity, strength, power, while virtue and obedience to the rules mean poverty, feebleness and dishonour. So who chooses the moral way of life? "Why should we follow the moral laws?" [6, p. 34] - asks Socrates in *The Republic*. In the dialogue Socrates argues with his opponent Glaucon, who claims that people obey to moral norms only because of fear of punishment. If we had the chance to escape punishment, we would not follow the moral principles, we would not control our desires and not even think about the evil and suffering inflicted on others. So, according to Glaucon, morality exists for the weak-willed and fearful men, while immorality is the privilege of the strong and the brave ones. The arguments of Socrates are based on the religious postulate of the existence of

an immortal soul. It is the soul that protects us from cynicism and preserves righteousness. By Socrates, immoral life is worse than virtuous, because it destroys the soul of man. And this means that freedom from moral obligations and constrains leads to complete misfortune and unhappiness. Power over the world, wealth and glory do not compensate the psychic and spiritual emptiness, the "existential vacuum" (in terms of V. Frankle). Righteousness, but not sensual pleasure, leads to harmony with oneself, peace and happiness. So, according to Socrates, a righteous man will never use a ring, but reject it.

Tolkien stands on the side of Socrates. He shares his opinion that a "conflict of absolute power and moral behavior is inevitable" [1, p.17]. First of all, Tolkien affirms that the use of a ring is a complex moral and existential choice. Is it possible to use the ring of omnipotence against evil forces? In other words, is it possible to fight evil with the help of evil? These are the key questions of the novel. The characters in different ways make their existential choice: for example, some of them refuses to use the ring (Gandalf, Galadriel, Sam), someone uses it partially (Frodo, Bilbo), someone is completely enslaved and destroyed by the ring (Gollum); and finally there is someone, on whom it does not work at all (Tom Bombadil).

Secondly, Tolkien shows that if the final choice is made in favor of the Ring, we see that it perverts the soul of its owner. A vivid illustration to this thesis is the image of Gollum. Tolkien describes him as miserable, cowardly, pitiful creature. Gollum does not have a home, friends, he is constantly looking for a lost precious ring. He is ready to kill anyone to get it back. Another character, brave and noble warrior Boromir decides to use the ring for good purposes, in order to destroy dark power of Sauron. However, other participants in the campaign respond to this proposal with a refuse:

"- Valour needs first strength, and then a weapon. Let the Ring be your weapon, if it has such power as you say. Take it and go forth to victory!", said Boromir.

- Alas, no,' said Elrond. 'We cannot use the Ruling Ring. That we now know too well. It belongs to Sauron and was made by him alone, and is altogether evil. Its strength, Boromir, is too great for anyone to wield at will, save only those who have already a great power of their own. But for them it holds an even deadlier peril. *The very desire of it corrupts the heart.* Consider Saruman. If any of the Wise should with this Ring overthrow the Lord of Mordor, using his own arts, he would then set himself on Sauron's throne, and yet another Dark Lord would appear. And that is another reason why the Ring should be destroyed: *as long as it is in the world it will be a danger even to the Wise. For nothing is evil in the beginning. Even Sauron was not so. I fear to take the Ring to hide it. I will not take the Ring to wield it*" [10, p. 103].

So as we see, the forces of good can't use the ring of omnipotence. As long as it exists, the threat to be tempted by the unlimited will to power remains even for a wise and virtue man. As it was already mentioned, the use of the evil power ruins the soul (i.e. the moral nature of a man). The ring can corrupt even a brave, strong and virtuous person (and we see how Boromir tries to take the ring from Frodo by force, breaking his promises). It should be stressed upon the fact, that owner of the Ruling Ring little by little becomes its slave, completely losing his freedom of choice. It becomes obvious, especially if we remember the goal of the creator of the ring Sauron, who forged the One: to dominate, enslave, impose his will everywhere in the world. In these attempts to enslave the world, Sauron tried to take the place of God the Creator, thus becoming a new god. As Tolkien explains in his

letters, "Sauron wants to be not just a king, but a "king-god", and his servants support him in this... If he won, he would demand a divine honor from all living beings, and absolute power over the whole world" [2, p. 51]. So, *the conflict of the novel is not just a moral, but of deep religious significance: it contrasts the pride that pretends to be an all-powerful force, denying freedom, and a realism of humility that understands its real place in the world and value of the freedom of the will.*

In fact, Sauron embodies this pride, the will to absolute power. The Ring guarantees his vital energy, his life essence, for destroying the One, you deprive Sauron of much of his energy. And here it is necessary to remember the German philosopher F. Nietzsche and his concept of will to power. "What is good? All that heightens the feeling of power in man, the will to power, power itself. What is bad? All that is born of weakness. What is happiness? The feeling that power is growing, that resistance is overcome" [5, p. 30]. Nietzsche maintained human desire for power, because the essence of life is considered to be taming and pressure of weak men by strong ones. "The "exploitation" is not part of a deprived or incomplete and primitive society: it belongs in the essential nature of what is living, as a basic organic function; it is a consequence of the real will to power, which is simply the will to live" [5, p. 259]. Thus, according to the philosopher, the essence of all life is the will to power and the will to live, resulting in a necessary exploitation. Man of Christian morality (Nietzsche calls it "slave morality") acts against its nature. But anyway strength and, therefore, desire to dominate, to rule, to manipulate are inherent to the nature. "To require of strength that it should not express itself as strength, that it should not be a wish to overpower, a wish to overthrow, a wish to become master, a thirst for enemies, antagonisms and triumphs is just as absurd as to require of weakness that it should express itself as strength" [4, p.27].

Nietzschean super-man, who is the embodiment of the strength and will to power, is similar to Tolkien's Sauron. Both are beyond good and evil (or rather rejecting notions of good and evil of society). But the fatal consequence of this rejecting is that super-man must replace God. Philosopher explains that God is not a value for modern society, and "faith in the Christian God is no longer something that is trustworthy". According to him, "death of God" does not mean revolt against God, but the human understanding of his initial absence. If there is no God, there is no reasonable and objective purpose, appropriateness, general meaning and sense neither in a world history, nor in personal biographies. Nietzsche affirms that people have invented the concepts of goal and purpose to overcome the alienation in the world and to explain the suffering that have no meaning or justification indeed. That is because the truth about the absurd and aimless world is unbearable, leading to the suicide or disgust. The death of god Nietzsche regards as positive new: "God is dead! God remains dead! And we have killed him! How shall we console ourselves, the most murderous of all murderers? The holiest and the mightiest that the world has hitherto possessed, has bled to death under our knife, - who will wipe the blood from us? With what water could we cleanse ourselves? ... Shall we not ourselves have to become Gods, merely to seem worthy of it?" [3, p. 125]. For Nietzsche death of God does not cause the despair. We must accept godless life as a challenge.

Tolkien demonstrates his vivid anti-nietzschean worldview. The message of Tolkien as a Christian is clear. The danger of nihilism is not only in denying God and reality of eternal values of truth, good and beauty. In fact nihil-

ism ruins human nature. Thus, a struggle against evil, that pretends to become absolute and replace God, is actually the struggle for a man, for humanity. This is the defence of the sense of life and general meaningfulness of the history. Everything, even illness and suffering, has its deeper sense and purpose. Nothing happens in vain. What Nietzsche says so perfectly characterizes him as a man of modernity, who does not know anything supernatural, that would exceed the capabilities of nature. Christianity claimed that there is possibility of overcoming nature and "natural" as spoiled by sin. Moreover, this possibility is essential tasks of morality. Speaking allegorically, a cultivation of natural is like cultivation of weed. There is nothing human in it. But the raising of roses requires tremendous effort, as well as raising of humility, overcoming pride and strength as manifestation of sinful nature. For Tolkien humility as taming will to power - is not weakness, but extraordinary strength that belongs to the supernatural level of being. Nietzsche distorted and misinterprets Christianity as well as Sauron misinterprets and exaggerates his role in the history of Middle-earth. Hence we see the roots of nihilism and rebellion against the existing order of things.

It should be added about Tolkien's views on the nature of evil. The ruling ring has its power only because it was created by Sauron to conquer the world. The cause of evil is a "distorted will", or "wicked will", the thirst to conquer the world instead of serving the good. This means that "the ring itself is not the Manichean independent substance of evil in the world" [9, p. 80]. It is the product of the endless "will to power", but it is not an absolutely evil thing in itself. After all, the very substance from which the ring is made is not evil. In the world of Tolkien there is no "evil metal" or "evil matter". If the same metal was used by someone else, it would not become a ring of omnipotence, so evil is something secondary. And even Sauron himself is not an example of absolute evil power. Sauron is a spoiled, morally corrupted, depraved creature, but he was not created as such. As Tolkien writes, "transformation always begins little by little, and Sauron was not born a villain" [2, p.13]. So, for the existence of evil, the presence of good is necessary, just as light enables shadow or health enables the illness. Good is primary and unconditional, evil is secondary and parasitizes on good. This understanding of evil is typically Christian. Tolkien shares the views of St. Augustine, who claimed that all good is from God. Tolkien writes in a letter: "There is no Absolute Evil in my history. I do not think that it exists, because it is zero" [2, p.17]. Let us compare it with St. Augustine's affirmation: "Neither the good desired by sinners, nor the free will itself are not the evil ... for evil is a betrayal of eternal values and an appeal to transient (ephemeral) values. This betrayal and this appeal end in a just misfortune, because they are committed not forcibly, but voluntarily" [8, p. 96]. So, for St. Augustine (and for Tolkien) evil comes from the freedom of the will, which substitutes God for itself, and distorts desire. Commenting on St. Paul's thesis that the "love of money is the root of all evil" (1 Timothy 6:10), Augustine explains that avarice (extreme greed for wealth and material gain) is "any passion that makes a person desire more than is necessary. Sinful will is the cause of all evil" [8, p.99]. But at the same time evil is not self-sufficient and it is not all-mighty.

It is necessary to examine another important philosophical and religious problem of mortality, which has been always considered to be the most awful evil for humanity. When the time comes, the body of a man is not capable of supporting life because of old age, illness or injury. In

Tolkien's imaginary land, when the human bodies die, their souls leave the world. However the elves have a different destiny: their bodies can be worn or damaged during the thousands of years, but their souls can't leave the world, they remain "inside the circle of life". Sages and elves in the world of Tolkien regard mortality as a gift to people. The elves themselves are granted immortality, which lasts until the end of time. Elves envy the human opportunity to die, while people envy everlasting existence. Immortality in Tolkien's work is associated with longing for the Golden Age, the lost divine light. "Death is the loss of former greatness, a sign of universal entropy, aging, exhaustion and decrepitude". [7, p.19]. It is symptomatic that the ring of omnipotence promises physical immortality – but it is just an extension of aging, decaying and fading away. This is potential infinity, or as Hegel said, a bad infinity, as if a piece of butter was spread over a very large slice of bread (Tolkien's analogy). Real immortality is not a stretching of time, but a way out of it, transcendence into eternity.

Immortality of elf is also reminiscent of Hegel's bad infinity, where everything is conjugated with yearning and melancholy, with a never-ending memory of what once happened, but already had gone. Immortality is associated with a sense of loss, anguish and fleetingness. This sensation absorbs the music of the elf, their songs that are trying to capture the time flow, to keep it. The significance of the present and the future fades, and all attention of elves is directed to the past. Elves are tied to the Earth until the end of times. On the other hand, people mostly look into the future – they are tempted not by the desire to stop time, like the elves, but to prolong it, delaying death. Men's destiny lies outside the world. As Tolkien writes in *Silmarrillion*, "Ilúvatar [God-creator] sat alone in thought. Then he spoke and said: 'Behold I love the Earth, which shall be a mansion for the Quendi [elves] and the Atani [people]! But the Quendi shall be the fairest of all earthly creatures, and they shall have and shall conceive and bring forth more beauty than all my Children; and they shall have the greater bliss in this world. But to the Atani I will give a new gift.' Therefore he willed that the hearts of Men should seek beyond the world and should find no rest therein; but they should have a virtue to shape their life, amid the powers and chances of the world... But Ilúvatar knew that Men, being set amid the turmoils of the powers of the world, would stray often, and would not use their gifts in harmony; and he said: "These too in their time shall find that all that they do redounds at the end only to the glory of my work.'... It is one with this gift of freedom that the children of Men dwell only a short space in the world alive, and are not bound to it, and depart soon whither the Elves know not. Whereas the Elves remain until the end of days, and their love of the Earth and all the world is more single and more poignant therefore, and as the years lengthen ever more sorrowful. *For the Elves die not till the world dies, unless they are slain or waste in grief (and to both these seeming deaths they are subject); neither does age subdue their strength, unless one grow weary of ten thousand centuries; and dying they are gathered to the halls of Mandos in Valinor [immortal realm in Tolkien's works], whence they may in time return. But the sons of Men die indeed, and leave the world; wherefore they are called the Guests, or the Strangers. Death is their fate, the gift of Ilúvatar, which as Time wears even the Powers shall envy. But Melkor [evil spirit] has cast his shadow upon it, and confounded it with darkness, and brought forth evil out of good, and fear out of hope*" [11, p. 15]. Here we see a reminiscence of St. Augustine's

thought: "You [The Lord] created us for Yourself. And our heart does not rest until it calms down in You" (The Confession). The difference between Tolkien and St. Augustine is that death in Middle-earth is not a punishment for original sin, but a gift and an integral part of human nature. People are destined to leave the world and not come back, and ahead of them there is a mystery which is "more than memory". Therefore, for men the way to the immortal country of Valinor is closed. "Our withdrawal is full of sorrow, but there is no despair in it. For we are not eternally attached to this world, and beyond it there is more than memory" [10, p. 920]. Thus, death releases from a tiring endless existence, from the circle of life and eternal repetition and return, which is aimless and vain (see F. Nietzsche's concept of eternal return).

Gifts to elves and people are different. The notion of "gift" refers to metaphysical model of world that assumes divine being and his providential intervention in the course of earthly history. So we need to say a few words about providence and its significant function. In Tolkien's novel, providence is a set of circumstances, a series of supposedly accidental events and coincidences that turn the course of history to help the good against evil. Moreover, due to providence good is born out of evil, and evil serves as the foundation of good. Evil character Gollum was a toy in the hands of Providence. The story goes that he bites off his finger with a ring and then accidentally falls down into the mouth of the volcano. And thus the ruling ring is destroyed along with him. So Gollum as negative character was needed, because Frodo himself could not destroy the Ring, and everything would be in vain without presence of Gollum. Providence is the supreme power that uses evil will but works for the sake of good. It was predestined that the ring would be found exactly by the hobbit Bilbo, and not by man, elf or troll, and it was doomed that the ring would be perished. The positive characters of the novel are characterized by an awareness of their incompleteness, subordination of their own role to some higher task. Thus author shows that the ultimate destiny is not in human hands. As St. Augustine affirms, if evil is really an independent force in the universe, then divine providence becomes questionable, since the existence of such a force denies the omnipotence of God. But the fact is that evil is merely a part of a greater masterplan. When Frodo regrets that Bilbo did not kill Gollum, Gandalf replies: "Gollum is not quite a lost creature ... In his heart he had a cherished corner, into which light penetrated, like the sun through silk: light from the past ... Alas, for him, there is little hope" [10, p. 70]. The image of Saruman, a magician who became the servant of dark power, shows that evil not only parasitizes on good, but also devours itself. The death of Saruman from the hand of his flunky shows that evil deeds turn against their creator. An adequate response to evil is courage, hope for the best and patience, but when evil is seemed to win and triumph, then suddenly happens the unexpected fortune and lucky coincidence. This unexpected turn causes delight, joy and gratitude. Providence begins to protect the guardians of the Ring at the very moment when they most need it, when their strengths are exhausted and they are almost filled with despair. In the Tolkien universe, the individual always has the certainty that there is a high cosmic order to be learned and a mission to be fulfilled, since in the world of providence human history has a plot and a clear dramatic unity. Happy-end is the manifestation of the providence and we may suggest that it can be interpreted in romantic way as coincidence point of trajectories of art and nature, where fairy tale embodies in life, and life starts to be built according to the laws of fairy tale.

It is generally accepted that literary work can be called religious only if the nature of God is examined in it, peculiarities of faith is analyzed or cult practice is described. According to these criteria, the Lord of the Rings is a completely non-religious book. However, in the broader sense of the word, it can be called religious and metaphysical. First, it should be mentioned that Tolkien worked out his own cosmology according to which the real Lord of Middle-earth and supreme being of all existence is God the Creator, Eru Iluvator. He created out of nothing the immortal creatures of the Ainur, similar to angels and archangels in the Christian tradition. With their help Iluvator created the physical world and all beings in the cosmic symphony of divine music. The main difference and discord between good and evil began with the fall of Melkor, one of the highest of the Ainur, who introduced the first dissonance into music. However, Iluvator was able to turn this dissonance into a higher harmony. At the end of this musical symphony of Creation, "Iluvatar arose a third time, and his face was terrible to behold. Then he raised up both his hands, and in one chord, deeper than the Abyss, higher than the Firmament, piercing as the light of the eye of Iluvatar, the Music ceased. Then Iluvatar spoke, and he said: 'Mighty are the Ainur, and mightiest among them is Melkor; but that he may know, and all the Ainur, that I am Iluvatar, those things that ye have sung, I will show them forth, that ye may see what ye have done. And thou, Melkor, shalt see that *no theme may be played that hath not its uttermost source in me, nor can any alter the music in my despite. For he that attempteth this shall prove but mine instrument* in the devising of things more wonderful, which he himself hath not imagined" [11, p. 10]. Here we may compare Melkor with Mephistopheles, who is described as "a part of the power who wills evil always but always works the good" (Goethe).

Secondly, we may recall S. Kierkegaard who believed that the essence of religious faith is the promise of salvation, which we can't achieve by our own efforts and which is possible only with the help of a divine miracle. In this context let us remember what the magician Gandalf says to the governor of Gondor Denethor: "In this world, I am responsible for everything that is worth saving" [10, p.720]. The idea of salvation in real life is embodied in a fairy-tale form of a happy ending. In fact, happy end, according to Tolkien, is the answer to the question: do our actions have meaning, do our sufferings and deprivations have significance? A true fairy tale answers this question affirmatively. Happy-end gives a delay to the approaching catastrophe, a consolation and the joy of getting rid of the forthcoming threaten and disaster. Tolkien calls this "eucatastrophe" - the opposite of tragedy and the highest form of manifestation of a fairy tale. In his essay "On fairy tales", Tolkien writes: "Joy from the happy ending of a fairy tale ... - this is one of the blessings that a magic fairy tale puts on people ... This joy is unexpected and miraculously descending grace ... Joy denies complete and final defeat of man and in this sense is an Evangelical good news, giving a feeling ... of joy that transcends this world" [12, p.183]. The world is full of evil and imperfection, but the tale helps to rise above the situation and gives an unexpected respite due to divine grace or favor. "The Gospels contain a fairy tale, or rather, a universal narrative, containing the essence of all fairy tales" [12, p.190]. The resurrection of Christ is, in Tolkien's terms, "eucatastrophe", unexpected relief and joy, when everything seems to be lost, and evil and death are going to triumph. We can only add that in case of Tolkien's personal life and biography we face

with romantic worldview where nature imitates art (Oscar Wilde), and ordinary existence embodies the miraculous logic of eucatastrophe.

Conclusion. So, works of Tolkien, especially his novel Lord of the Rings, is not just a fiction, but a synthesis of an epos and a fairy tale that touches upon serious questions of morals and religion, cosmology and eschatology. Here, tragedy and sadness are combined with "eucatastrophic" consolation, evil and death with the hope of winning of the forces of good and belief in immortality and eternal life. And this is the religious, more precisely Christian pathos of the whole work. The happy-end or "eucatastrophe" refers not only to the external turn of the plot, but also to the inner turn, the moral transformation of the inner world of the character as well as the healing of the inner world of reader, its recovery, when a person begins to "look at the world as through a cleanly washed window" [12, p.194]. We also see here a result of romantic paradigm, where life imitates art. In his works, Tolkien connects the return of freshness of perception with recovery, when we can clearly see the world, freeing ourselves from the banality and illusion of omniscience. It is the fairy tale that gives admiration and freshness of perception, healing from "spiritual blindness". It is here that we acquire the ability to see and admire the providential unity of human existence, the temporality of evil, mortality and freedom as God given gift, and the ultimate essence of things beyond the phenomena.

REFERENCES / СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Caldecott S. A Secret Fire. The Spiritual Vision Behind Tolkien / S. Caldecott. - Chicago: Darton Longman and Todd Ltd, 2003. - 310 p.
2. Carpenter, Humphrey; Tolkien, Christopher, eds. The Letters of J. R. R. Tolkien. - London: George Allen & Unwin, 1981. - 324 p.
3. Nietzsche F. The Joyful Wisdom. [Electronic resource] / F. Nietzsche. Transl. by Thomas Common. - New-York, 1924. Retrieved from: <https://archive.org/details/completenietasch10nietuoft>
4. Nietzsche F. The Genealogy of Morals. [Electronic resource] / F. Nietzsche. Transl. by Horace B. Samuel. - New-York, 1931. Retrieved from: <https://archive.org/stream/genealogyofmoral>
5. Nietzsche F. The Antichrist. [Electronic resource] / F. Nietzsche. Retrieved from: <https://archive.org/details/theantichrist19322gut>
6. Plato. The Republic / Plato. - London, 2008. - 250 p.
7. Purtil R. J. R. R. Tolkien: Myth, Morality and Religion / R. Purtil. - New-York, Ignatius press, 2003. - 235 p.
8. Saint Augustine (Bishop of Hippo.) Confessions. / Augustine, st. - Hackett Publishing, 2006. - 320 p.
9. The Lord of Rings and Philosophy, edited by Gregory Bassham and Eric Bronson. - Oxford: Carus Publishing company, 2003. - 278 p.
10. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings / J. R. R. Tolkien. - London: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2013. - 1256 p.
11. Tolkien J. R. R. The Silmarillion / J. R. R. Tolkien. Ed. By Christopher Tolkien. - London: Allen and Unwin, 1977. - 280 p.
12. Tolkien J. R. R. The Monsters and the Critics, and Other Essays / J. R. R. Tolkien. - Houghton Mifflin, 1983. - 275 p.

REFERENCES (APA)

1. Caldecott, S. (2003) *A Secret Fire. The Spiritual Vision Behind Tolkien*. Chicago, Darton Longman and Todd Ltd.
2. Carpenter, Humphrey, Tolkien, Christopher, eds. (1981) *The Letters of J. R. R. Tolkien*. London, George Allen & Unwin.
3. Nietzsche, F. (1924) *The Joyful Wisdom*. New-York. Retrieved from <https://archive.org/details/completenietasch10nietuoft>
4. Nietzsche, F. (1931) *The Genealogy of Morals*. New-York, Retrieved from <https://archive.org/stream/genealogyofmoral>
5. Nietzsche, F. *The Antichrist*. Retrieved from <https://archive.org/details/theantichrist19322gut>
6. Plato. (2008) *The Republic*. London.
7. Purtil, R. (2003) *J. R. R. Tolkien: Myth, Morality and Religion*. New-York, Ignatius press.
8. Saint Augustine (Bishop of Hippo.) (2006). *Confessions*. Hackett Publishing.
9. *The Lord of Rings and Philosophy*, edited by Gregory Bassham and Eric Bronson (2003). Oxford, Carus Publishing company.
10. Tolkien, J. R. R. (1977) *The Lord of the Rings*. London, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
11. Tolkien, J. R. R. (1977) *The Silmarillion*. London, Allen and Unwin.
12. Tolkien, J. R. R. (1983) *The Monsters and the Critics, and Other Essays*. Houghton Mifflin.

А. Ю. Морозов, д-р філос. наук, доц.
Київський національний торговельно-економічний університет
вул. Кіото, 19, м. Київ, 02156, Україна

МОРАЛЬНО-РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. Р. ТОЛКІЄНА: КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У статті розглядаються головні моральні та релігійні теми романів Толкієна "Володар перстенів" та "Сільмариліон". Проаналізовано, що Толкієн дотримується християнської традиції, розділяючи погляди св. Августина на зло як нестачу добра. Проявляється антицивилізаційна позиція Толкієна, де зло прирівнюється до "волі до влади", а добро асоціюється з чеснотами покорності і служіння. Показана авторська інтерпретація класичного софратівського запитання: чи будуть люди вести добродетельне життя, отримавши всемогутність, і чому моральне життя краще за аморальне. За Толкієном, моральні обов'язки людини тісно пов'язані з усвідомленням нею свободи і смертності, які розглядаються як дар, що уможливує вихід за межі абсурдності "дурної безкінечності" (Гегель) матеріального детермінованого існування. У свою чергу, поняття дару відсилає до метафізичної картини світу, де визнається божественне буття і його провиденційне втручання в хід земної історії. Одне з проявів божественного Провидіння – т. зв. "евкатастрофа" (Толкієн), дивовижне спасіння від трагедії, цілюща розрада, що повертає людині осмисленість і радість буття. Висловлюється думка про те, що спасіння можна тлумачити в романтичному ключі як точку перетину траєкторій мистецтва й природи, коли чарівна казка втілюється в життя, а життя починає будуватися за законами чарівної казки.

Ключові слова: чеснота, зло як відсутність добра, воля до влади, смерть як дар, провидіння, спасіння.

А. Ю. Морозов, д-р филос. наук, доц.
Киевский национальный торгово-экономический университет
ул. Киото, 19, г. Киев, 02156, Украина

МОРАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Р. ТОЛКИЕНА: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

В статье рассматриваются главные моральные и религиозные темы романов Дж. Толкиена "Властелин колец" и "Сильмариллион". Проанализировано, что Толкиен следует христианской традиции, разделяя концепцию св. Августина о зле как недостатке добра. Проявляется антицивилизационная позиция Толкиена, где зло приравнивается к "воле к власти", а добро ассоциируется с добродетелью смирения и служения. Показана авторская интерпретация классического сократовского вопрошания: будут ли люди вести добродетельную жизнь, получив всемогущество, и почему моральная жизнь предпочтительнее аморальной. Согласно Толкиену, моральные обязательства человека тесно связаны с осознанием им свободы и смертности, которые рассматриваются как дар, делающий возможным выход за пределы бессмысленной "дурной бесконечности" (Гегель) материального детерминированного существования. В свою очередь, понятие "дар" отсылает к метафизической картине мира, где признается божественное бытие и его провиденциальное вмешательство в течение земной истории. Одно из проявлений божественного Промысла – т. н. "евкатастрофа" (Толкиен), чудесное спасение от трагедии, исцеляющее утешение, возвращающее человеку осмысленность и радость бытия. Высказывается мнение о том, что спасение можно трактовать в романтичном ключе как точку совпадения траекторий искусства и природы, когда волшебная сказка воплощается в жизнь, а жизнь начинает строиться по законам волшебной сказки.

Ключевые слова: добродетель, зло как отсутствие добра, воля к власти, смерть как дар, провидение, спасение.

УДК 130.2 (=512.19)

В. Г. Нападиста, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
napadistaya@ukr.net

ІДЕЙНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРИМСЬКИХ ТАТАР: КОНТЕКСТИ ФОРМУВАННЯ

У статті йдеться про актуальні для сьогодення ідейні засади культурної ідентичності кримських татар, досліджується історичний контекст їх ідейного формування та здійснюється порівняльний аналіз діяльності перших інституційних суб'єктів кримськотатарського національного руху – Національного руху кримських татар та Організації кримськотатарського національного руху; визначається їх роль у продукуванні, розширенні, поглибленні та практичному втіленні задекларованих ідейних засад у програмних документах названих організацій; розглядаються відмінності у стратегічних орієнтирах та тактичних кроках, які стали причиною різновекторної спрямованості інституційних суб'єктів у процесі культурної ідентифікації кримськотатарського народу, ідейним підґрунтям якої є національна державність, репатріація та національно-культурне відродження.

Ключові слова: кримські татари, культурна ідентичність, культурна ідентифікація, кримськотатарський національний рух, ідейні засади.

Постановка проблеми. Повернення кримських татар на історичну батьківщину порушило цілу низку різнопланових питань як перед українською спільнотою, насамперед її державними та представницькими органами центрального і місцевого рівнів так і перед самими репатріантами. Найгостріше проявлялися проблеми економічного забезпечення процесу репатріації, які стали серйозним випробуванням для новонародженої держави, що залишилася наодинці з економічними проблемами, неспівмірними з її фінансовими потужностями. Спроби задіяти лише економічні інструменти для вирішення комплексу кримськотатарських питань неодмінно демонстрували потребу політико-правового забезпечення, яке також мало серйозні перешкоди для реального здійснення. Причиною тому були нестійкість нової політичної системи, мала ефективність впливу центральної влади на автономну політику регіональних владних структур Криму і,

найголовніше, – радянський ідейний бекграунд чиновників та народних обранців центрального та місцевого рівнів, який не дозволяв сприйняти репатріацію кримських татар, насамперед, як акт відновлення історичної справедливості щодо понівечених прав цілого народу. Проблеми економічного та політико-правового характеру, що випали на долю репатріантів, поглиблювалися пошуком ідейних союзників на переважно радянському (хоч і з новими акторами) політичному полі у боротьбі за відновлення своїх прав. Таким чином наявна низка питань вкорінювалася в ідейний контекст двох зацікавлених сторін. Проблеми, що призвели до окупації Криму та перебіг подій в умовах окупаційного періоду стали також яскравою ілюстрацією явно недооцінки значущості ідейного фактора у житті кримчан загалом та кримських татар зокрема. Це, у свою чергу, ще раз підтвердило, що історичний поступ народу/нації та продуктивність його/її життєвості

визначається не лише природними умовами, а й породженими/запозиченими/інтер'єоризованими у суспільній свідомості та активованими у повсякденній практиці ідеями. Сукупність ідей, напрацьована в національно-культурному просторі певного народу, законсервована в історичній пам'яті як стратегічний ресурс (або "токсичний" ідейний продукт) чи актуалізована в реальній суспільно-політичній діяльності, визначає тактику його сьогодення та стратегічні орієнтири у майбутньому.

З огляду на вищезазначене, вважаємо доцільним розгляд домінуючих, актуальних для сьогодення, ідейних засад культурної ідентичності кримських татар, які впливають на визначення пріоритетів, стратегічних підходів та тактичних кроків інституційних суб'єктів, що беруть участь у процесі культурної ідентифікації кримськотатарського народу.

Аналіз досліджень і публікацій. Зацікавленість наукової спільноти незалежної України кримськотатарським питанням підтверджується численною бібліографією у різних сегментах наукового знання. Здійснено огляд історії кримських татар (Ю. І. Зінченко); досліджено особливості зародження та розвитку кримськотатарського національного руху (О. Г. Бажан, С. Н. Бекіров, Г. Т. Бекірова, Ю. З. Данилюк, С. А. Кокін, О. А. Лошицький); проаналізовано повернення, соціально-економічну та міжетнічну інтеграцію репатріантів в українське суспільство (О. Я. Калакура, В. О. Котигоренко, М. І. Панчук, О. О. Рафальський); розглянуто діяльність громадсько-політичних організацій кримських татар та їхню участь у політичному житті Автономної Республіки Крим (Н. А. Драпушко, Р. Халілов); реконструйовано релігійну та колективну ідентичність кримськотатарського народу (О. Є. Бойцова, М. І. Кирюшко, Б. П. Труношук).

Варто зазначити, що дослідницька традиція кримськотатарського питання, що склалася за часів незалежності України, віддавала перевагу аналізу проблем економічного, міжетнічного характеру та їхнім похідним. Питання ідейних детермінант культурної ідентичності кримських татар тривалий час залишалося поза увагою дослідників.

Мета статті полягає у виокремленні домінуючих для сьогодення ідейних засад культурної ідентичності кримських татар та аналізі специфіки їх практичного втілення суб'єктами кримськотатарського національного руху. Виокремлення ідей, що живили/живлять процес культурної ідентифікації кримських татар; визначення динаміки ідейних пріоритетів його суб'єктів та особливостей їхнього практичного втілення; аналіз ідейних суперечностей/протистоянь між репрезентантами ідейних засад культурної ідентичності кримських татар, що обумовили розбіжність їхніх стратегічних орієнтирів і, відповідно, пошук та співпрацю з різними політичними партнерами як в межах України так і поза нею, сприятиме, на наш погляд, баченню/розумінню/побудові проектних моделей повернення та реінтеграції Криму, а також пошуку дієвих сил на окупованій території для відновлення територіальної цілісності нашої держави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Провідні ідеї, що живлять процес культурної ідентифікації певного народу, завжди вкорінені в його історичному минулому і значимо детермінуються ним у сьогоденні. Це вимагає бодай побіжного огляду генези актуальної ідейної матриці кримськотатарського народу, історії становлення її інституційних втілювачів та їхніх взаємозв'язків. Варто зазначити, що сучасний її образ має тривалу історичну тяглість. Стрижнева ідея культурної ідентичності кримських татар – відродження державності – має більш аніж столітню історію. Вона проголошувалася не лише в теоретичних напрацюваннях інтелектуалів

(І. Гаспринський) та агітаційних проектах національних політичних акторів ("Міллі Фірка"), а мала певний час і практичне втілення.

Активізація діяльності кримськотатарського національного руху розпочалася після Лютневої революції 1917 р. в Російській імперії. У березні 1917 р. було скликано Все-кримський Мусульманський з'їзд, на якому було обрано Тимчасовий кримсько-мусульманський виконавчий комітет (Мусвиконком, керувати ним доручили Н. Челебіджіхану). Мусульманський виконком зайнявся управлінням внутрішнього життя кримських татар, передусім у системі освіти, видавничій, військовій діяльності, налагоджував зв'язки з національними рухами інших народів Росії.

У вересні 1917 р. Мусвиконком провів з'їзд представників кримськотатарських організацій, на якому було прийнято рішення про скликання Курултаю, національного з'їзду (розпочав свою роботу 26 листопада 1917 р.), для визначення подальшої долі Криму за нових політичних обставин. Делегати І Курултаю проголосили створення Демократичної Кримської республіки, прийняли її Конституцію та державну символіку [1, с. 22]. Як зазначають сучасні дослідники, прийнята Конституція містила досить багато суперечностей, принциповою серед яких було фактичне "декретування" створення нової держави і, разом з тим, визнання того, що форма правління в Криму може бути визначена Кримськими установчими зборами [2, с. 51].

Проголошена Демократична Кримська республіка не була визнана більшовицьким урядом Росії, що призвело до її поразки у січні 1918 р.. Згодом постановою ВЦВК та РНК від 18 жовтня 1921 р. було декретовано утворення Автономної Кримської Соціалістичної Радянської Республіки у складі РСФРР. Конституції цієї республіки (1921, 1929, 1937 рр.) проголошували державними мовами російську та кримськотатарську [3, с. 185, 220; 4;]. Корінними народами у новоствореній автономній республіці визнавалися кримські татари та караїми [5, с. 1012]. Місця компактного проживання народів Криму отримали статус національних районів. На початку 1930-х рр. із двадцяти адміністративних районів Криму шість було визнано кримськотатарськими (Фоті-Сальський, Бахчисарайський, Балаклавський, Ялтинський, Алуштинський і Судакський) [6].

Національно-територіальній автономії кримськотатарського народу, формально проголошеній у конституційних актах радянських часів та частково підтримуваній у державній практиці радянської влади (політика "татаризації", офіційний статус кримськотатарської мови, визнання кримських татар одним із корінних народів), було завдано нищівного удару депортацією кримськотатарського населення у травні 1944 р.

Ідейне пробудження кримських татар на територіях спецпоселень, прискорене/активоване низкою державних документів 1954 – 1956 рр. стосовно депортованих народів, в яких кримськотатарська трагедія не знаходила бажаного політичного рішення на відміну від інших постраждалих народів [7], стало поштовхом для організації масштабного національного руху. Біля його витоків стояли представники колишньої "державної та культурної еліти кримськотатарського народу (партійні працівники, військові, письменники) [8]. Уже в одному із перших звернень до владно-партійних радянських інституцій, листі п'яти кримськотатарських комуністів, було окреслено основні ідеї кримськотатарського народу – повернення на батьківщину, відновлення Кримської автономії у складі УРСР, а також повернення чи компенсація майна, залишеного при виселенні [9, с. 287].

З другої половини 1950-х років на підприємствах, за місцем проживання масово створювалися "ініціативні групи" кримських татар (своєрідна форма самоорганізації народу), які початково займалися збором підписів під різноманітними зверненнями, а згодом стали "унікальною в радянських умовах формою соціальної мобілізації, що дозволила досягнути легалізації несанкціонованої громадської активності" [8], основною метою якої було здійснення "організованого повернення та компактного розселення народу на історичній батьківщині, відновлення автономії, національних шкіл, створення умов збереження кримськотатарської мови та культури" [8].

Накопичення організаційного та політичного досвіду "ініціативними групами" кримськотатарського народу в боротьбі за відновлення історичної справедливості та створення умов для реалізації права на національне самовизначення, а також зміна політичного клімату в колишньому СРСР стали поштовхом для активізації кримськотатарського національного руху та надання йому більш досконалої структурної та організаційної впорядкованості.

У червні 1965 р. відбулася перша зустріч представників ініціативних груп з місць спецпоселень, результатом якої стало організаційне утворення – Національний рух кримських татар (НРКТ), згодом очолений Ю. Османовим. У прийнятому на зустрічі документі, "Наказі народу", визначалися головні завдання та принципи діяльності НРКТ, а саме: повернення народу на історичну батьківщину, "відновлення декрету революції – Декрету Леніна від 18 жовтня 1921 року про Кримську АСРР – національної соціалістичної державності..." [10]. Варто звернути увагу на категоричність формулювання у цьому документі щодо суб'єкта-представника інтересів народу: "Будь-який представник, що висловить свою незгоду з викладеним у цих пунктах, у якій би формі, місці та причині це не відбулося, автоматично перестає бути представником народу та втрачає його довіру" [10]., що давало підстави для забезпечення монополії у представництві знівечених прав кримських татар виключно НРКТ.

На протипагу настроям співпраці та реалізації національно-реабілітаційних дій у межах, визначених комуністичним керівництвом колишнього СРСР (як зазначалося в преамбулі "Наказу народу", він був схвалений керівництвом країни при тому, що його підписали 65 тис. кримських татар) з'явилися носії іншої, більш радикальної парадигми боротьби за відновлення прав кримськотатарського народу, об'єднанні в Центральну ініціативну групу (ЦІГ) під керівництвом М. Джемілева. Завдяки її організаційним зусиллям у квітні 1987 р. у Ташкенті відбулася Перша Всесоюзна нарада представників ініціативних груп, яка оприлюднила Звернення кримськотатарського народу до Генерального секретаря ЦК КПРС М. Горбачова з лейтмотивом репатріації та відновлення державності [9, с. 215-216]. У травні 1989 р. на V Всесоюзній нараді представників ініціативних груп у м. Янгіюль (Ташкентська область Узбецької РСР) було прийнято рішення про створення ще одного, окрім НРКТ, центру для відстоювання прав депортованого народу – Організації кримськотатарського національного руху (ОКНР) зі своєю структурою (її керівний орган, Центральну раду, очолив М. Джемілев) та Статутом, в якому чітко окреслювалася мета національного руху та основні методи боротьби за їхнє досягнення [7]. Найперше – це повернення та облаштування кримських татар на своїй історичній батьків-

щині, наступне – відновлення державності та відродження національної культури, яка "знавала тотально-го знищення протягом багатьох десятиліть" [11].

НРКТ та ОКНР на кінець 1990-х років були єдиними інституційними очільниками кримськотатарського національного руху на території СРСР, хоч, на думку М. Джемілева, повне представництво кримськотатарського народу перейшло до ОКНР з моменту її створення [12]. Та варто зауважити, що лідери НРКТ, зокрема Ю. Османов, мали статус уповноважених на той час представників кримськотатарського народу як у процесі підготовки постанови Президії ВР СРСР від 28 листопада 1989 р., яка визнала законним право кримськотатарського народу повернутися на історичну батьківщину (чим відкрила політичну можливість масової репатріації кримських татар), так і на початкових етапах її реалізації (Ю. Османов очолював, як тимчасово виконувач обов'язків, Комітет у справах депортованих народів, що займався організацією процесу повернення кримськотатарського народу на історичну батьківщину).

Спочатку латентний конфлікт між НРКТ та ОКНР, зумовлений множинними чинниками (які наврайд чи можна достеменно визначити зовнішньому спостерігачеві), що переважно проявлявся у різній тактиці дій стосовно організаційних моментів процесу репатріації кримських татар, згодом вийшов у широкий публічний простір через відмову НРКТ брати участь у підготовці та проведенні Курултаю, зиніційованого ОКНР. На 50-й Всесоюзній зустрічі представників НРКТ (30.04. – 01.05 1991 р.), "незважаючи на спроби окремих представників та посланців ОКНР схилити учасників форуму на користь участі НРКТ в Курултаї" було прийнято "рішення не брати участь в Курултаї" [13]. Така позиція обґрунтувалася тим, що, на переконання Ю. Османова, ОКНР була створена "саме для того, щоб зірвати цей курс (Державну програму переселення кримськотатарського народу – В.Н.), перехопити ініціативу та закріпити розчленування народу", а Меджліс, з його погляду, – це штучно сформований орган "туземної адміністрації" [14, с. 13]. Більше того, існувала думка, що "ідея скликання курултаю була задумана в надрах партійно-бюрократичного апарату і вела до дезорієнтації кримських татар" [15]. Заради справедливості зазначимо, що послідовники ОКНР також не відзначалися особливою прихильністю та толерантністю у висловах щодо НРКТ [16].

Як бачимо, національний рух кримських татар не був (і не є) монолітним явищем. Дві головні його ідейно-опозиційні гілки, початково представлені Національним рухом кримських татар та Організацією кримськотатарського національного руху, хоч стратегічно організовували свою діяльність, керуючись ідейною тріадою, що визначала основні параметри процесу культурної ідентифікації кримських татар – *репатріація, національна державність, національно-культурне відродження*, – але в тактичних питаннях, зокрема у виборі форм та методів боротьби, ідеологічних союзників, мали суттєві розходження. Якщо НРКТ прагнув відновлення державності згідно з Ленінським декретом 1921 р., тобто в межах РРФСР, і розраховував на "розумні та сприятливі для кримських татар рішення радянської влади та Комуністичної партії", то ОКНР була орієнтована на ліквідацію всього тоталітарного режиму разом із радянською владою та диктатурою Комуністичної партії [17].

Це принципове тактичне розходження перших організацій зумовило їхню подальшу історичну долю та інших, згодом інституціалізованих суб'єктів кримськотатарського національного руху, а також і особли-

вості процесу та форми суспільно-політичної участі задля реалізації ідейних засад культурної ідентичності кримських татар у соціально-політичному просторі незалежної України.

Висновок. Культурна ідентичність кримських татар сьогодення детермінована ідейною тріадою – *національна державність, репатріація, національно-культурне відродження*. Первинне і домінантне місце у цій сукупності ідейних засад посідала і продовжує займати ідея національної державності, активно втілювана очільниками національно-визвольного руху кримських татар у реалії політичного процесу в Російській імперії після Лютневої революції 1917 р., та наполегливо проголошувана усіма суб'єктами кримськотатарського національного руху (співмірно з масштабами своїх політичних та організаційних можливостей) на різних політичних рівнях упродовж другої половини ХХ століття і до теперішнього часу. Активізація процесу культурної ідентифікації кримських татар, розширення/поглиблення його ідейного підґрунтя здійснювалися завдяки організаційно-політичним зусиллям Національного руху кримських татар (НРКТ) та Організації кримськотатарського національного руху (ОКНР) – перших інституційних представників кримських татар у боротьбі за відновлення політичних прав народу у період після депортації. Посилена артикуляція ідеї репатріації чи національно-культурного відродження відбувалася залежно від особливостей суспільно-політичних та економічних реалій історичного контексту, що обумовлювали ефективність практичного втілення заявлених ідейних засад. Зменшення інтенсивності актуалізації ідеї репатріації на даний момент зумовлене як певною мірою її практичного втілення, так і сучасними політичними реаліями – окупацією Автономної Республіки Крим. Натомість посилюється надважливість ідеї національно-культурного відродження, яка за наявних політико-правових та економічних обставин стає головною умовою реалізації національної державності – стрижневої ідеї культурної ідентичності кримськотатарського народу.

Необхідність дослідження ідейних засад культурної ідентичності кримських татар, відмінностей у стратегічних цінностях та тактичних кроках різноманітних суб'єктів кримськотатарського національного руху зумовлена пошуком моделей дієвих проєктів з повернення та реінтеграції окупованих територій України, які включали б і гуманітарну складову, ґрунтовану на певних ідейних та ціннісних засадах, а не обмежувалися б лише економічними та політичними заходами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Национальная Конституция (Основной закон) крымскотатарского народа, принятая на (2) общекрымском Курултае (съезде) 13 (26) декабря 1917 г. // Крымскотатарское национальное движение. В 2-х т. – М., 1992. – Т. II. – С. 22–25.
2. Зарубин А. Г. Без победителей. История гражданской войны в Крыму / А. Г. Зарубин, В. Г. Зарубин. – Симферополь, 1997. – 350 с.
3. Копиленко О. Л. Конституція Автономної Республіки Крим: проблеми прийняття, затвердження, реалізації / О. Л. Копиленко. – Київ: Таксон, 2001. – 362 с.
4. Конституция Крымской Автономной Социалистической Советской Республики, принятая VI Всекрымским Съездом Советов. Раздел I. Общие положения. Гл. 1. ст. 6. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://sevkrimrus.narod.ru/ZAKON/1929.htm>
5. Крымская АССР // Малая советская энциклопедия [гл. ред. С. Б. Ингулов, Н. Л. Мещеряков]. Второе издание. – Т. 5. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1937. – С. 1012.
6. Хаяли Р. И. Численный состав крымскотатарского народа в структуре населения // Хаяли Р. И. Очерки истории общественно-политической и культурной жизни крымских татар в XX веке / Р. И. Хаяли. – Симферополь: Издательство "Доля", 2008. – С. 126 – 144.

7. Бажан О. Г. Кримськотатарський національний рух (друга половина 40-х – початок 90-х років) [Електронний ресурс] / О. Г. Бажан. – Режим доступу: <http://history.org.ua/LiberUA/5-7702-0774-4/3.pdf>
8. Бекірова Г. "Признать нецелесообразным предоставление национальной автономии татарам..." [Электронный ресурс] / Г. Бекірова. – Режим доступу: <http://ru.krymr.com/a/27217094.html>
9. Крымскотатарское национальное движение: В 2-х т. – М., 1992. – Т. II. – 340 с.
10. Наказ народа. [Электронный ресурс] – Режим доступу: <http://www.ndkt.org/nakaz-naroda1965-god.html>.
11. Коротко о крымскотатарском вопросе [Электронный ресурс] // Авдет. – 1990. – № 2. – Режим доступу: <http://cidct.org.ua/avdet/avdet-2-1-serpnya/>
12. Кара-Мурза В. Кримські татари: трагедія нації [Електронний ресурс] / В. Кара-Мурза. – Режим доступу: <http://ua.krymr.com/a/27705707.html>
13. Абдураимов В. Когда нас начали побеждать [Электронный ресурс] / В. Абдураимов. – Режим доступу: <http://www.milli-firka.org/c/DBAGFHHC>
14. Османов Ю. Б. Белая книга национального движения крымских татар / Ю. Б. Османов. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. – 512 с.
15. Бекіров С. Н. Дифференціація національного руху кримських татар (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) [Электронный ресурс] / С. Н. Бекіров. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jm/Soc_Gum/Grani/2010_1/P-5.pdf
16. "Системная статья" от И. Умерова: О единстве в национальном движении. [Электронный ресурс] – Режим доступу: <http://maidan.org.ua/arch/oldkrym/1042858762.html>
17. Червоная С. М. Крымскотатарское национальное движение (1994-1996) [Электронный ресурс] / С. М. Червоная. – Режим доступу: <http://tatar-history.narod.ru/krim-tatar.htm>

REFERENCES

1. *Nacional'naja Konstitucija (Osnovnoj zakon) krymskotatars'kogo naroda, prinijataja na (2) obshhekrjmskom Kurultae (s#ezde) 13 (26) dekabrja 1917 g. (1992)* [National Consitution – Main law of the Crimean Tatar people, adopted at the (2) all-Crimean onvention on 13 (26) December 1917]. Krymskotatarskoe nacional'noe dvizhenie. Vol. 2, 22–25.
2. Zarubin, A. G., Zarubin, V. G. (1997). *Bez pobeditelej. Istorija grazhdanskoj vojny v Krymu* [Without winners. History of the civil war in the Crimea]. Simferopol'.
3. Kopilenko, O. L. (2001). *Konstitucija Avtonomnoj Respubliki Krim: problemi prinijattja, zatverdzhennja, realizacii* [Constitution of the Autonomous Republic of Crimea: adoption, approval and implementation problems]. Kiiv, Takson.
4. *Konstitucija Krymskoj Avtonomnoj Socialisticheskoj Sovetskoj respubliki prinijataja VI Vsekrjmskim S#ezdom Sovetov. Razdel I. Obshhie polozenija. Gl. 1. st. 6.* [Constitution of the Autonomous Socialistic Soviet Republic of Crimea, adopted by the VI All-Crimean Congress of Soviets. Section I. General Provisions]. Retrieved from <http://sevkrimrus.narod.ru/ZAKON/1929.htm>
5. Krymskaja ASSR (1937). In *Malaja sovetskaja jenciklopedija*. gl. red. S. B. Ingulov, N. L. Meshherjakov. Vtoroe izdanie [Crimean ASSR. In *Small Soviet Encyclopedia*, Vol. 5, p. 1012]. Moscow, OGIZ RSFSR.
6. Hajali, R. I. (2008). Chislennyj sostav krymskotatarskogo naroda v strukture naselenija [Number of the Crimean Tatar people in the structure of the population]. *Očerki istorii obshhestvenno-politicheskoj i kul'turnoj zhizni krymskih tatar v XX veke*. Simferopol', Izdatel'stvo "Dolja", 126 – 144.
7. Bazhan, O. G. Krim'skotatars'kij nacional'nij ruh (druga polovina 40-h – pochatok 90-h rokov) [Crimean Tatar national movement]. Retrieved from <http://history.org.ua/LiberUA/5-7702-0774-4/3.pdf>
8. Bekirova, G. "Priznat' necelesoobraznym predstavlenie nacional'noj avtonomii tataram..." ["Recognize the national autonomy to the Crimean Tatars as unpractical..."]. Retrieved from <http://ru.krymr.com/a/27217094.html>
9. *Krymskotatarskoe nacional'noe dvizhenie*, T. 2 (1992). [Crimean Tatar national movement, Vol. 2]. Moscow.
10. Nakaz naroda [Peoples order]. Retrieved from <http://www.ndkt.org/nakaz-naroda1965-god.html>
11. Kоротко о крымскотатарском вопросе (1990). [Briefly about the Crimean Tatar issue]. Avdet, 2. Retrieved from <http://cidct.org.ua/avdet/avdet-2-1-serpnya/>
12. Kara-Murza, V. Krim'ski tatar: tragedija nacii [Crimean Tatars: the tragedy of the nation]. Retrieved from <http://ua.krymr.com/a/27705707.html>
13. Abduraimov, V. Kogda nas nachali pobezhdat [When we began losing]. Retrieved from <http://www.milli-firka.org/c/DBAGFHHC>
14. Osmanov, Ju. B. (2011). *Belaja kniga nacional'nogo dvizhenija krymskih tatar* [The White Book of the national movement of the Crimean Tatars]. Simferopol', Biznes-Inform.
15. Bekirov, S. N. Diferenciacija nacional'nogo ruhu krims'kih tatar (kinec' XX – pochatok XXI st.). [Differentiation of the national movement of the Crimean Tatars]. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/old_jm/Soc_Gum/Grani/2010_1/P-5.pdf
16. "Sistemnaja stat'ja" ot I. Umerova: O edinstve v nacional'nom dvizhenii ["System Article"] by I. Umerov: On the unity in the national movement]. Retrieved from <http://maidan.org.ua/arch/oldkrym/1042858762.html>
17. Chervonnaja, S. M. Krymskotatarskoe nacional'noe dvizhenie (1994-1996) [The Crimean Tatar national movement (1994-1996)]. Retrieved from <http://tatar-history.narod.ru/krim-tatar.htm>

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

ИДЕЙНЫЕ ОСНОВЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КРЫМСКИХ ТАТАР: КОНТЕКСТЫ ФОРМИРОВАНИЯ

В статье рассматриваются актуальные идейные основы культурной идентичности крымских татар; исследуется исторический и политический контексты их идейного формирования, а также осуществляется сравнительный анализ деятельности первых институциональных субъектов крымскотатарского национального движения – Национального движения крымских татар и Организации крымскотатарского национального движения – выразителей идейных стремлений своего народа; определяется их роль в выработке, расширенные, углублении содержания и практическом воплощении задекларированных идейных основ в программных документах указанных организаций; рассматриваются их различия в стратегических ценностных ориентирах и тактических шагах, которые стали причиной разнонаправленности названных институциональных представителей крымскотатарского народа в процессе культурной идентификации, определяющей единством идейных основ – национальной государственностью, репатриацией и национально-культурным возрождением.

Ключевые слова: крымские татары, культурная идентичность, культурная идентификация, крымскотатарское национальное движение, идейные основы.

V. G. Napadysta, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

IDEOLOGICAL GROUNDS OF CULTURAL IDENTIFICATION OF THE CRIMEAN TATARS: FORMATION CONTEXTS

The article describes the current ideological grounds of the cultural identity of the Crimean Tatars; the historical and political contexts of their formation is studied, comparative analysis of the activity of the first institutional bodies of the Crimean Tatar national movement – National movement of the Crimean Tatars and Organization of the Crimean Tatar national movement – representations of the ideological longings of the nation, is performed; their role in the creation, expansion, extension of the meaning and practical implementation of the ideological grounds stated in program documents of the named organizations, are determined; it analyzes their differences in the strategic value landmarks and tactical steps, stipulated by them, which have become the reason of different vectors of the mentioned institutional representatives of the Crimean Tatar people in the process of cultural identification, based on unified ideological grounds – national identity, repatriation and national-cultural revival.

This study articulates the value of the ideological grounds of the cultural identification of the Crimean Tatars in solving a whole range of problems, caused by the return of the Crimean Tatars to their historical motherland. The traditional orientation of the power establishments of the independent Ukraine on the economic, inter-ethnic, religious segments of the integration process of the Crimean Tatars into the Ukrainian community, neutralized the role of their value orientations and ideological longings, which in its turn did not allow to see the Crimean Tatars as the most pro-Ukrainian power in the Autonomous Republic of Crimea.

The importance of the analysis of the ideological grounds of the cultural identity of the Crimean Tatars, differences in strategic values and tactical steps of the various establishments of the Crimean Tatar national movement, is stipulated by the search of models of efficient projects to return and re-integrate the occupied territory of Ukraine, which would include the humanitarian components, based on specific ideological and valuable grounds, but not limited to the economical and political measures.

Key words: the Crimean Tatars, cultural identity, cultural identification, the Crimean Tatar national movement, ideological grounds.

УДК 18:7.01

О. І. Оніщенко, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
вул. Ярославів вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
kafedra.eec.dep@gmail.com

ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДІАЛОГУ (НА МАТЕРІАЛІ КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЕКТУ У. ЕКО І Ж.-К. КАР'ЄРА "НЕ СПОДІВАЙТЕСЬ ПОЗБАВИТИСЯ КНИГ!")

У статті здійснюється аналіз культуротворчого проекту Ж.-К. Кар'єра та У. Еко "Не сподівайтесь позбавитися книг!". Метою є дослідження евристичного потенціалу діалогу та розкриття на його основі специфіки творчого процесу. Методологія дослідження включає використання міждисциплінарного підходу, який би спирався на здобутки культурології, естетичної теорії, праці як вітчизняних, так і західних авторів. Наукова новизна полягає у розкритті специфіки книги як культуротворчого феномена, наголошенні на значному потенціалі діалогу для розуміння динаміки та специфіки творчого процесу, емоційного стану митця, стимулі його творчості, феномена фантазії. Діалог "Не сподівайтесь позбавитися книг!", окрім власне культурної самоцінності, має потужне стимулююче начало, а його аналіз здатний активізувати теоретичні пошуки, розширюючи, а інше – і оновлюючи, спектр сучасної української гуманістики.

Ключові слова: діалог, культуротворчість, У. Еко, Ж.-К. Кар'єр, книга.

Постановка проблеми. Активні пошуки, що відбуваються на гуманітарних теренах протягом останніх десятиліть, дозволяють доволі чітко визначити певні тенденції, що найбільш виразно характеризують їх специфіку. Серед них особливе місце посідає міждисциплінарний підхід, який вже настільки довів свою продуктивність, що фактично став невід'ємним чинником сучасних методологічних основ. Водночас можливості, які він містить, спричинили досить своєрідну, а подекуди – навіть парадоксальну ситуацію, коли його застосування при дослідженні певних проблем відкриває такі теоретичні перспективи, що врешті-решт робить їх предметом самостійного аналізу тієї чи іншої гуманітарної дисципліни. До них, вочевидь, варто віднести феномен діалогу, вивчення якого є безперервним у просторі і часі гуманітарного руху.

Аналіз досліджень і публікацій. Станом на сьогодні явище діалогу перебуває у полі підвищеної уваги різних галузей гуманістики: психології, мистецтвознав-

ства, педагогіки, але передусім – філософського знання, зокрема – етики, естетики, соціальної філософії, культурології, що сприяє накресленню нових орієнтирів у дослідженні діалогізму, діалогічного мислення, а отже – у галузі діалогіки – сучасній 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 діалогу (на матеріалі культуротворчого проекту У. Еко і Ж.-К. Кар'єра "Не сподівайтесь позбавитися книг!").

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні роки можна спостерігати значний інтерес до феномена діалогу, проте ця тенденція містить, на нашу думку, і певну загрозу, оскільки "авторитетність" джерельної бази та бібліографії аналізу діалогу значною мірою гальмує авторські розвідки, поступово перетворюючи їх на відверте реферування та компіля-

цію. Така ситуація дедалі стає все очевиднішою, що засвідчують відповідні спостереження фахівців з цієї проблематики. Так, наприклад, український культуролог Є. Більченко відзначає: "Ефективним шляхом підвищення наукового та світоглядного авторитету діалогістики за умов зняття її окремих застарілих положень є інтерпретація *діалогічної філософії в дискурсі культурології*. Специфіка культурологічного підходу до діалогістики полягає у виокремленні *ціннісно-смыслових аспектів діалогу* на ґрунті категорій культурної семантики й семіотики: тексту, смислу, картини світу, архетипів та універсалій культури. У дискурсі культурології учасники діалогу з простих комунікативних "акторів" перетворюються на носіїв *культурних смислів*" [2, с. 1]. У процитованому фрагменті показовими є принаймні три моменти, що відбивають "культурологічну специфіку" проблеми діалогу, накреслюючи шляхи її відпрацювання. І якщо перший – відмова від застарілих, а відтак – необхідність пошуку нових напрямків дослідження – може сприйматися як установлення "наукова декларація", два наступні – визначення "ціннісно-смыслових аспектів діалогу" та акцентуація на "учасниках діалогу як носіях культурних смислів" – досить чітко характеризують сутність культурологічного аналізу цієї проблеми, дозволяючи визначити структуру діалогу та проаналізувати такі його різновиди, як інтертекстуальний та інтерсуб'єктивний. Обґрунтовуючи ці змістовні складові, Є. Більченко показує, так би мовити, логіку їх становлення, підкреслюючи: "У залежності від учасників цих відносин (люди або тексти) та способів їх взаємодії (єднання чи диференціація) в історії культури Заходу виокремлюються інтертекстуальний... та інтерсуб'єктивний види діалогу" [2, с. 16]. Останнє положення, безсумнівно, відбиває сутність даної проблеми як такої, адже саме "фігуранти" діалогічного процесу спонукають, а за великим рахунком – уможливають відповідні теоретичні та методологічні "наслідки". Це загалом очевидне твердження, черговий раз підтверджує блискучий діалог "Не сподівайтесь позбавитися книг!", який розгорнули видатні представники європейської культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття: У. Еко (1932–2016) і Ж.-К. Кар'єр (нар. у 1931).

Книга як культуротворчий феномен, що відбито на рівні назви цього гуманітарного проекту, формально є його ключовою проблемою, але фактично учасники діалогу виходять у вельми широкий гуманітарний контекст, що цілком закономірно, зважаючи на численні похідні питання, які виникають у процесі їхнього обговорення, пропонуючи читачеві віртуозні "ігри розуму". Характеризуючи специфіку даного проекту, Ж.-Ф. де Тонна – його фактичний медіатор – відзначає у своїй передмові, що, обговорюючи низку проблем, культуротворче значення яких неможливо переоцінити, У. Еко, італійський філософ і письменник, та Ж.-К. Кар'єр, французький письменник і сценарист, часто-густо перетворюються на "веселих спостерігачів та хронікерів всіх перипетій на цьому шляху. ...Бавлячись, вони показують, як книга, не дивлячись на втрати, що були завдані їй жорнами часу, врешті-решт пройшла крізь всі тенета – до кращого чи гіршого" [1, с. 4]. Взагалі унікальний паритет: серйозних концептуальних висновків та іронічної форми їх подання, за великим рахунком, і створив дивовижну атмосферу цього діалогу, що, безсумнівно, став визначним культурологічним явищем першого десятиліття ХХІ століття.

Під час роботи над монографією "Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей" (К., 2011) ми зверталися до деяких думок, що були висловлені У. Еко і Ж.-К. Кар'єром у процесі обговорення. Їхні

розмисли та спостереження, які є вкрай цікавими самі по собі, водночас містять значний потенціал, що слід кооптувати у теоретичну площину, адже мають неабияке значення для розуміння динаміки культуротворчого руху, специфіки творчого процесу, емоційного стану митця, стимулів його творчості, феномена фантазії та ін. Відтак діалог "Не сподівайтесь позбавитися книг!", окрім власне культурної самоцінності, має ще одну показову особливість – потужне стимулююче начало, що здатне активізувати теоретичні пошуки, розширюючи, а іноді – і оновлюючи, спектр сучасної української гуманістики. Наразі зосередимося на деяких ідеях У. Еко і Ж.-К. Кар'єра, які є дотичними до проблем, що в різні історичні періоди формували концептуальне поле принаймні трьох гуманітарних наук – естетики, мистецтвознавства та культурології, однак були інтерпретовані італійським письменником і французьким сценаристом у досить несподіваних ракурсах, що дозволяє виявити їх нові зрізи та аспекти. Зокрема, на сторінках діалогу "Не сподівайтесь позбавитися книг!" досить активно обговорюється феномен бароко, що не тільки плумачить його учасниками у досить своєрідний спосіб, але й зумовлює вихід у площину супутніх проблем, що, у процесі їхнього обміну думками, врешті-решт набувають самоцінного концептуального значення.

Підхоплюючи і розвиваючи тему бароко, порушену Ж.-К. Кар'єром, У. Еко відверто зізнається: "Я належу до того покоління, яке тільки в університеті... знову відкрило для себе період бароко. Мене це... надихнуло написати роман "Острів напередодні", події якого розгортаються у той час" [1, с. 31–32]. Навіть тільки це – вкрай лаконічне твердження письменника – може стати потужним аргументом для дослідників проблеми художньої творчості щодо акцентуації значення "теоретичного контексту" у пошуках митця. Проте для самого У. Еко воно фактично стає преамбулою для подальших роздумів стосовно явища бароко, а відтак – до виходу, завдяки діалогічному формату, у нові концептуальні площини. Зокрема, італійський письменник, своєрідним чином полемізуючи з цього приводу із своїм французьким колегою, обстоює думку, що "...французи так і не відкрили для себе бароко, а... італійці змушені відкривати його заново – це, окрім всього, наслідок того, що у Франції не було справжнього архітектурного бароко. Французьке ХVІІ століття вже було класичним, тоді як в Італії у ту саму добу були Берніні, Бороміні, що їхня архітектура повною мірою відповідала тій поезії. Тобто ви не пройшли крізь сп'яніння архітектурою" [1, с. 32]. Це твердження У. Еко, імовірно, може стати приводом для розмислів мистецтвознавців і, у разі його прийняття, відкриє неабиякі можливості щодо визначення нових теоретичних перспектив на теренах дослідження феномена бароко, проте і у разі його заперечення – уможливить розгортання діалогу/дискусії, що так само сприятиме розширенню концептуальних підходів. Водночас позиція У. Еко дозволяє активізувати розвідки і у просторі естетики та культурології, зокрема – стосовно проблеми актуального виду мистецтва. Час від часу ми зверталися до неї у своїх працях, поділяючи позицію тих науковців, що відстоюють ідею домінування у певну художню добу того чи іншого виду/видів мистецтва. При цьому, на нашу думку, питання актуалізації мистецького різновиду може поставити не тільки у зв'язку з конкретним історичним періодом, але й певним художнім напрямком, як, наприклад, загальновідомим є визнання поезії і музики пріоритетом німецького романтизму. Проблема акту-

ального виду мистецтва, у свою чергу, відкриває можливості співвіднести її з ідеєю "актуального твору" Г.-Г. Гадамера, стимулюючи розглянути цю відповідність як рух від загального до одиничного.

Висновки У. Еко щодо бароко та його особливої ролі в італійському культуротворенні дозволяють визначити ще одну ланку у цьому концептуальному ланцюзі, а відтак – порушити проблему актуального художнього напрямку, розширюючи та теоретично ускладнюючи понятійну послідовність: *актуальний вид мистецтва – актуальний напрямок – актуальний твір*. При цьому слід враховувати, що проблема актуальності певного мистецького різновиду, так само як і актуальності певного твору, пов'язана із часовим чинником; тоді як проблема актуальності художнього напрямку, імовірно, зумовлює вихід і у просторовий контекст. Позиція У. Еко наразі більш ніж передбачувана, адже найвизначніші здобутки епохи бароко він ототожнює виключно з італійським мистецтвом. З одного боку, письменника навряд чи можна звинуватити у необ'єктивності, зважаючи на художні прориви його співвітчизників, до творчості яких він апелює. Проте з другого – вочевидь, не можна недооцінювати й інші досягнення у межах цього напрямку, зокрема – великі здобутки фламандського мистецтва, передусім – творчість П. Рубенса та Рембрандта. Відтак позиція У. Еко і контраргументи, які вона провокує, знову спонукають повернутися до питання актуальності виду мистецтва, що пов'язане із конкретним художнім напрямком, адже для італійського культуролога та письменника феномен бароко насамперед ототожнюється із пошуками на теренах архітектури. Водночас ця ідея може відкрити й інший ракурс, якщо буде трансформована у контекст позитивістської естетики, а саме – площину теорії "головного характеру", що належить співвітчизнику "діалогічного візаві" італійського ученого – французькому теоретику І. Тену.

Як відомо, серед засадничих чинників, що визначають сутність цього концепту, – питання середовища, яке інтерпретується науковцем і у географічному (клімат, рельєф), і у політичному, і у соціальному вимірі. Дві останні складові, на нашу думку, показовим чином віддзеркалює висновок У. Еко: "Я бачу... причину, що могла б пояснити, чому бароко розквітає... у тому чи іншому місці. Бароко виникає у період політичного занепаду, так як це було в Італії, у той саме час, коли центральна влада у Франції, навпаки, помітно посилюється. Занадто могутній король не може дозволити архітекторам давати волю своїй фантазії. Бароко – це вільнодумство, анархізм" [1, с. 32]. Отже, позиція У. Еко спонукає до численних інтерпретацій, що можуть розгортатися і у соціокультурному, і в естетико-мистецтвознавчому вимірах водночас. Так, пов'язуючи здобутки барокового мистецтва із добою політичних криз, У. Еко дає новий поштовх до розуміння специфіки барокового ідеалу людини, який полягає у тому, що "вона переживає "вакхічну радість" від найбільш крутих піруетів руху і запаморочливих зигзагів боротьби" [3, с. 331]. Відтак можна говорити про своєрідне прагнення барокового мистецтва компенсувати на емоційно-чуттєвому рівні наслідки ситуації політичного занепаду, що, на думку італійського культуролога, власне і викликала його до життя. Концептуальний наголос письменника на "соціокультурній залежності" бароко від політичної кризи, що активізує вільнодумство і його похідні, стимулює виокремлення ще одного естетико-мистецтвознавчого ракурсу, який пов'язаний із проблемою "соціального замовлення".

Тривалий час вона була прерогативою радянської естетики і, природно, аналізувалася з позиції марксистської методології, що відверто звужувало, а за великим рахунком – спотворювало її теоретичний потенціал. Це наразі підтверджує позиція У. Еко, для якого замовлення/соціальне замовлення є соціокультурною проблемою, що поставала в різні періоди європейського культуротворення.

Формально замовлення гальмує свободу творчості, руйнує такі її важливі чинники, як фантазія та натхнення, прирікаючи митця на чітке виконання поставленого завдання. Проте історія світового мистецтва володіє значною кількістю прикладів, коли саме замовлення, у тому числі і соціальне, ставало потужним стимулом до творчості. Показовою є плідна співпраця у цьому напрямі між родиною Медічі та папою Юлієм II і Мікеланджело Буонаротті, що її наслідком стали шедеври великого митця. Проте зіставлення імен Юлія II і Мікеланджело у діалозі "Не сподівайтесь позбавитися книг!" відбувається і в дещо іншому контексті, відкриваючи теоретичні обрії для естетико-психологічних, культурологічних та мистецтвознавчих пошуків.

Наразі ініціатива в обговоренні ідеї від Ж.-К. Кар'єра, котрий на своїй – кінематографічній – території ділиться враженнями від кінострічки М. Антоніоні "Погляд Мікеланджело", зважаючи його "однією з найпрекрасніших кінокартин у світі! У 2000 році Антоніоні зняв цей фільм, що триває не більше п'ятнадцяти хвилин, де немає жодного слова і де єдиний раз у житті він закарбував самого себе" [1, с.167]. Слід зазначити, що апелювання Ж.-К. Кар'єра до цієї картини італійського кінорежисера видається вкрай цікавим з кількох причин. По-перше, у зв'язку з проблемою актуального виду мистецтва – актуального художнього напрямку – актуального твору мистецтва, що конкретизується на рівні визнання французьким сценаристом кінематографічних пріоритетів 40–70-х рр.: "Для мого покоління кращим у світі протягом двадцяти п'яти – тридцяти років було кіно італійське. Кожного місяця ми чекали виходу двох-трьох італійських фільмів... Вони були частиною нашого життя, навіть більше, ніж наша власна культура" [1, с. 39]. По-друге – цей фільм М. Антоніоні фактично перебуває на маргінесах вітчизняного кінознавства, а отже – звернення до нього Ж.-К. Кар'єра відкриває його як яскравий естетичний факт, спонукаючи до різноманітних інтерпретацій. Саме інтерпретаційний вимір фільму "Погляд Мікеланджело" є третьою – імовірно, найважливішою – причиною, яка актуалізує наше звернення до нього і виокремлення у контексті діалогу У. Еко – Ж.-К. Кар'єра.

Висловлюючись з приводу цієї картини, французький кінематографіст акцентує, можливо, її найголовнішу особливість – тотальне мовчання: "... він (М. Антоніоні – О.О.) один входить у церкву Сан-П'єтро-ін-Вінколи в Римі, повільно наближується до могили Юлія II. Весь фільм – це діалог без слів, обмін поглядами між Антоніоні і "Мойсеєм Мікеланджело" (виділено мною – О.О.)" [1, с. 39]. Цю стрічку італійський режисер зняв у 2000 році, що, мабуть, для нього – вісімдесятивосьмирічного класика європейського кіно – мало більш ніж символічне значення. Входячи у третє тисячоліття, він ніби підбивав підсумки і власного життя, і власної творчості. І хоча відхід великого кіномитця відбудеться через сім років – у 2007-му, – це, вочевидь, фільм-прощання: "Він більше не повернеться, він це знає. Він... прийшов з останнім візитом до незбагненого шедевра, що існуватиме завжди"

[4, с. 39]. Ця короткометражна стрічка М. Антоніоні, на нашу думку, може стимулювати розгорнені, не тільки мистецтвознавчі, але й естетико-культурологічні та психологічні розвідки, що спрямовані у площину дослідження специфіки художньо-образного мислення митця. Зокрема, фільм "Погляд Мікеланджело" стимулює міркування щодо осмислення його важливого чинника – асоціації, яка, за великим рахунком, стала підмурком цієї картини М. Антоніоні.

Як відзначають науковці, "у психологічному сенсі під асоціацією розуміється явище викликання одним уявленням іншого за подібністю, відмінністю чи суміжністю" [4, с. 93]. Означені психологічні виміри асоціації, на нашу думку, можуть бути безпосередньо транспоновані у площину аналізу художньо-образного мислення італійського режисера задля обґрунтування причин створення фільму "Погляд Мікеланджело". Це, безсумнівно, вимагатиме опертя на принцип біографізму, активного залучення статей та есе режисера і, ясна річ, його блискучого твору, який являє собою симбіоз щоденника, роману та сценарію, – "Той кегельбан над Тібром". Водночас асоціативне поле, що формує образну систему цієї картини, може бути розглянуто й у суто психоаналітичному вимірі, що його специфіка так само передбачає залучення біографічного методу. Проте наразі обмежимося суто зовнішнім фактором – іменами митців, – який актуалізує подвійне тлумачення назви фільму, що фактично є його камертоном. Дві видатні особистості, життя і творчі долі яких розділяють століття великої культури Італії, мали однакове ім'я – *Мікеланджело*, що для Антоніоні, імовірно, було більш ніж символічним. Свого часу "залежність від імені" стала основою психоаналізу Наполеона, здійсненого З. Фрейдом. Наразі ми не збираємося фундаментально відпрацювати прийом віденського психіатра стосовно персоналії М. Антоніоні, проте і не можемо проігнорувати цю показову концептуальну асоціацію. Відтак, обмежимося припущенням, що, так само, як, на думку З. Фрейда, одруження Наполеона з Жозефіною Богарне було зумовлене її іменем, обрання *Мікеланджело* Антоніоні задля прощання із своєю великою культурою творіння *Мікеланджело* Буонаротті було зумовлене іменем геніального скульптора.

Взагалі слід відзначити, що теоретико-практичний паритет, який уособлюють У. Еко і Ж.-К. Кар'єр, зумовлює органічний та майже непомітний перехід співбесідників з однієї теми на іншу, спонукаючи читача замислитися з приводу певних культуротворчих питань, які іноді виявляються більш ніж парадоксальними. Подібних тем, що порушуються у цьому діалозі, доволі багато, однак одна з них привертає особливу увагу вже на рівні своєї назви – "Книги, яких ми не читали". Приводом для її обговорення стає твір П. Байяра "Як говорити про книги, що ви їх не читали", котрий викликає дивовижний ентузіазм і У. Еко, і Ж.-К. Кар'єра. Наразі відзначимо, що окрім вражаючих інтелектуальних сплесків, які, здається, ніколи не зупиняться, їхні спостереження просякнуті дивовижним почуттям гумору, а подекуди – і відвертої іронії, що у сукупності створює дивовижний ефект чесності із собою, який є привілеєм виняткових особистостей. Першим у розмову вступає У. Еко, котрий, не приховуючи свого задоволення від запропонованої теми, завважує: "Я брав участь у Нью-Йорку в дискусії з П'єром Байяром і гадаю, що... він говорить дуже вірні речі. У світі стільки книг, що нам не вистачить всього життя, навіть аби їх тільки погортати" [1, с. 95]. Цей відвертий висновок У. Еко, що справляє неабияке враження сам по собі, дістає розвитку у спостереженні письменника,

в якому він визначає найбільш важливі для світового культуротворення книги, що, принаймні у повному обсязі, ніхто ніколи не прочитав: "На нас глибокий вплив мають твори, яких ми не читали, котрі ми не встигли прочитати. Хто, насправді, читав "Поминки по Фіннегану", – я маю на увазі, від першого до останнього слова? ... Зізнаюсь, я прочитав "Війну і мир" тільки в сорок років. Але, головне, про цю книгу я знав ще до того, як її прочитав. ... Байяр каже, що ніколи не читав "Улісса"... , але здатний розповідати про нього своїм студентам... Він знає всі... подробиці, які, не дивлячись на те, що він не читав книгу, абсолютно вірні" [1, с. 95]. Виходячи з цього, У. Еко чітко формулює питання, на яке не менш чітко відповідає, пропонуючи і раціональні, й ірраціональні варіанти тлумачення: "Як можна знати книги, яких ми не читали? Перше пояснення містичне, що є для мене неприйнятним: від книги на вас розповсюджуються певні хвилі. Друге пояснення: невірно, що за всі ці роки ви жодного разу не відкривали книгу, ви багато разів переставляли її, можливо, навіть гортали, але ви цього не пам'ятаєте. Третє відповідь: за ці роки ви прочитали безліч книг, де цитувалася ця книга, і зрештою вона стала для вас знайомою" [1, с. 95]. Навряд чи можна заперечити якийсь з наведених аргументів, але передусім – останній, що, на нашу думку, актуалізує важливий концепт, який безпосередньо пов'язаний з теоретичною спадщиною У. Еко-ученого, а саме – з його відомою працею "Відкритий твір: Форма і невизначеність у сучасній поезії". Адже всі перелічені ним книги волею своєї культуротворчої долі здобули статус відкритих, а відтак – були, є і залишаються стимулом для відкритої інтерпретації.

Позицію У. Еко повною мірою підтримує, але – найголовніше – оригінально розвиває у площині свого виду мистецтва Ж.-К. Кар'єр: "Я так само ставлю запитання: чи бачив я насправді ті фільми, що, як мені видається, я дивився? Мабуть, я бачив уривки по телебаченню, читав книги, де про них йдеться. Я знаю їх зміст, мені розповідали друзі" [1, с. 96]. Наслідуючи У. Еко, Ж.-К. Кар'єр також конкретизує свої спостереження щодо фільмів, які він не бачив: "Скажімо, "Нібелунги", німий фільм Фріца Ланга: у мене перед очима образ Зігфрида, котрий вбиває дракона у розкішному саду, що побудований у студії. Древа там – ніби з цементу. Але чи дивився я цей фільм? Чи тільки цей уривок?" [1, с. 96]. "Далі йдуть фільми, що їх я стовідсотково не дивився, – продовжує щиро зізнаватися Ж.-К. Кар'єр, – але з приводу яких я можу говорити так, ніби їх бачив. Іноді навіть занадто впевнено" [1, с. 96]. Слід відзначити, що наразі ця впевненість французького сценариста є суголосною його почуттю гумору, адже саме у такому вимірі слід сприймати відвертість митця стосовно проблеми, що обговорюється: "Якось ми з Луї Малем опинилися у Римі у компанії французьких та італійських друзів. Зав'язалася розмова щодо фільму Вісконті "Леопард". Ми з Луї дотримувалися різних позицій, і, оскільки ми професіонали, кожний намагався взяти гору. Одному з нас фільм подобався, інший його ненавидів: я вже не пам'ятаю, хто був за, хто проти. Неважливо. Всі... нас слухали. І раптом у мене виникла підозра, і я запитав Луї: "А ти бачив цей фільм?" Він відповідає: "Ні. А ти?" – "Я теж ні" [1, с. 96].

Можна зробити припущення, що іронічне начало, яким просякнута ця оповідь Ж.-К. Кар'єра, було своєрідною відповіддю У. Еко на його спостереження щодо книг, яких він не читав: "Коли мене запитують, читав я ту чи іншу книгу, я завжди обережно відповідаю: "Знаєте, я не читаю книг, я їх пишу" [1, с. 95]. Проте почуття гумору, що значною мірою впливає на формування дивови-

жної атмосфери діалогу У. Еко та Ж.-К. Кар'єра, тільки підкреслює глибину думок, які висловлюються протягом цієї інтелектуальної гри. Серед них – питання екфрасису, що останнім часом стає предметом дослідження у різних галузях гуманістики. Вочевидь, ця проблема настільки складна і багатоаспектна, що поверхнєве звернення до неї є принаймні науково некоректним. Однак ми дозволимо собі це зробити, зважаючи на несподівані акценти, що виявляються у процесі її обговорення У. Еко та Ж.-К. Кар'єром і які, можливо, у подальшому стимулюють наші пошуки у цьому напрямі.

Як відомо, згідно з "офіційним" визначенням, екфрасис (від грецького – *висловлюю, виражаю*) є описуванням творів архітектури, скульптури та живопису в літературному тексті, класичним прикладом якого є опис щита Ахіллеса в "Іліаді" Гомера. Теоретичні можливості, що відкривалися у процесі аналізу цього феномена, стимулювали розвідки щодо специфіки переходу з мови зображальних видів мистецтва та архітектури на мову літератури, переважно "вписуючи" екфрасис у поле семіотичної проблематики. Це, у свою чергу, зумовило роздуми стосовно відтворення одного виду мистецтва засобами іншого, виявляючи, таким чином, нові аспекти у дослідженні проблем синтезу і сінестезії. Спостереження, які висловлюються на сторінках діалогу "Не сподівайтесь позбавитися книг!", не тільки розширюють, але й значною мірою змінюють ракурси аналізу екфрасису. Пріоритет у його обговоренні формально на боці У. Еко, котрий безпосередньо оперує цим терміном, зважаючи, що деякі скульптури і живописні твори античності відомі нам тільки за описами. Ці описи називалися "екфрасис". Коли у Римі за часів Мікеланджело було знайдено статую Лаокоона, що відносилася до елліністичної доби, її ідентифікували, спираючись на описи, які залишив Пліній Старший.

Однак до міркувань щодо екфрасису італійського культуролога фактично спонукає Ж.-К. Кар'єр, котрий, розповідаючи У. Еко про іранського палітурника і каліграфа Х ст. аль-Надіма, акцентує увагу на "похідних" його основної роботи: "...ця людина цікавилася книгами, до яких йому доручали зробити палітурку, читала їх і для кожної робила конспект. Станом на сьогодні книги, що їх він переплітав, у більшості своїй втрачені, і у нас залишилися тільки конспекти цього палітурника, його каталог, який було названо "Фіхрист" [1, с. 25]. Про цей "культурологічний факт" Ж.-К. Кар'єру оповів батько його дружини – відомий іранський учений Р. Теджадод, котрий порушив у даному зв'язку принципове питання: "про що достеменно ми

можемо дізнатися, коли дивимось крізь призму суб'єктивного відбору – яким неминуче виявлялася безцінна праця палітурника, – про книги, які він тримав у руках і про існування яких нам відомо тільки завдяки йому" [1, с. 25]. Наразі виявляється досить провокаційний момент, коли інтерпретація, що формально вступає у протиріччя із автентичним началом, фактично виконує важливу культуротворчу функцію. Саме на цьому співвідношенні автентичного-інтерпретаційного й акцентує увагу У. Еко, зважаючи його визначальним чинником екфрасису.

Висновок. Повертаючись до проблеми "книг, що не були прочитані" та "фільмів, що не були переглянуті", яка, власне, і стимулювала нас зосередитися на специфіці обговорення Ж.-К. Кар'єром та У. Еко феномена екфрасису, можна зробити висновок про надання ними особливого значення потенціалу інтерпретаційного начала, що, імовірно, може вважатися ознакою художнього мислення, актуалізуючи нові виміри відпрацювання цієї складної естетико-психологічної проблеми. Вочевидь, концептуальне безмежжя, що містить культурологічний проект "Не сподівайтесь позбавитися книг!", відкриває значні можливості для дослідницької роботи, стимулюючи долучитися до роздумів двох метрів сучасної європейської культури, діалог яких є виявом як інтелектуального, занадто інтелектуального, так і людського, занадто людського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! / Ж.-К. Карьер, У. Эко – СПб.: Симпозиум, 2010. – 336 с.
2. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософського діалогу: Чужий. Інший. Близький. Третій. Автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 / Є. В. Більченко. – К., 2011. – 28 с.
3. Бранский В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
4. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс / О. Поліщук. – К.: ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

REFERENCES

1. Karer, Zh.-K.; Eco, U. (2010) *Ne nadeytes izbavitsya ot knig! [Do not hope to get rid of books]*. St. Petersburg, Simpozium.
2. Bilchenko, E. V. (2011) *Kulturologichnyi diskurs filosofskogo dialogu: Chuzhyy. Inshyy. Blizhniy. Tretyy. [Cultural Discourse of Philosophical Dialogue: Alien. Another. Neighbor]*. Kyiv.
3. Branskiy, V. P. (1999) *Iskusstvo i filosofiya*. [Art and philosophy]. Kaliningrad, Yantarnyy skaz (In Russian).
4. Polischuk, O. (2007) *Hudozhne mislennya: estetiko-kulturologichnyi diskurs [Artistic thinking: aesthetic-culturological discourse]*. Kyiv. PARAPAN.

Надійшла до редколегії 27.06.17

Е. І. Онищенко, д-р филос. наук, проф.

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. Карпенко-Карого
ул. Ярославов вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДИАЛОГА (НА МАТЕРИАЛЕ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА У. ЭКО И Ж. КАРЬЕРА "НЕ НАДЕЙТЕСЬ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ КНИГ!")

В статье проводится анализ культуротворческого проекта Ж. Карьера и У. Эко "Не надейтесь избавиться от книг!". Целью является исследование эвристического потенциала диалога и раскрытие на его основе специфики творческого процесса. Методология исследования включает использование междисциплинарного подхода, который бы опирался на достижения культурологии, эстетической теории, работы как отечественных, так и западных авторов. Научная новизна заключается в раскрытии специфики книги как культуротворческого феномена, акцентировании на значительном потенциале диалога для понимания динамики и специфики творческого процесса, эмоционального состояния художника, стимулов его творчества, феномена фантазии. Диалог "Не надейтесь избавиться от книг!", кроме собственно культурной самооценности, имеет мощное стимулирующее начало, а его анализ способен активизировать теоретические поиски, расширяя, а иногда – и обновляя, спектр современной украинской гуманитаристики.

Ключевые слова: диалог, культуротворчество, У. Эко, Ж. Карьер, книга.

E. I. Onishchenko, Doctor of Philosophical Science, Professor
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University
40, Yaroslavov Val Street, Kyiv, 01054, Ukraine

HEURISTIC POTENTIAL OF THE DIALOGUE (ON THE MATERIAL OF THE CULTURAL CREATION PROJECT U. ECO AND J.-C. CARRIÈRE "DO NOT HOPE TO GET RID OF BOOKS!")

The article analyzes the culture-creative project by J.-C. Carrière and U. Eco "Do not hope to get rid of books!" The aim is to study the heuristic potential of the dialogue and to reveal the specifics of the creative process based on it. The methodology of the study includes the use of an interdisciplinary approach that relies on the achievements of cultural studies, aesthetic theory by both Ukrainian and foreign authors. Theoretical and practical

parity personified by U. Eko and J.-C. Carrière leads to organic and almost imperceptible, the transition of the interlocutors from one topic to another, prompting the reader to reflect on certain "cultural issues", which, at times, are more than paradoxical. The scientific novelty lays in the disclosure of the specifics of a book as a cultural phenomenon, accentuating significantly. The potential of dialogue for understanding the dynamics and specifics of the creative process, the emotional state of the artist, the stimulation of his creativity, the phenomenon of fantasy. The theoretical possibilities discovered in the process of analysis of this phenomenon stimulated exploration of the specificity of the transition from the language of the figurative types of art and architecture to the language of literature, mainly "fitting" the extrasis in the field of semiotic issues. This, in turn, led to the speculation regarding the reproduction of one type of art by means of another, thus revealing new aspects in the study of synthesis and sinews. Observations that are expressed in the pages of the "Do not Expect to Get Rid of Books!" dialogs not only expand, but also, to a large extent, change the angle of the analysis of the extrasis. The interpretation, which formally conflicts with the authentic principle, actually plays an important cultural role. It is on this correlation of the authentic and interpretative and emphasizes U. Eko's attention, considering it as the determining factor of the extrasis. The practical importance of the dialogue "Do not expect to get rid of books!", except for the cultural worth, has a powerful stimulating start, and its analysis is able to activate theoretical research, expanding, and sometimes - updating the range of modern Ukrainian humanitaristics.

Key words: dialogue, cultural creation, U. Eko, J.-C. Carrière, book.

УДК 130.2:330.163.14

I. I. Пархоменко, асп., каф. етики, естетики та культурології, філософський факультет
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
ireneparkhomenko@gmail.com

ПОНЯТТЯ "КУЛЬТУРНІ" ТА "КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ" В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ТА УРЯДОВО-ІНСТИТУЦІЙНИХ ПРАКТИКАХ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ

Розглянуто сучасні наукові та урядово-інституційні підходи європейських вчених та управлінців до визначення поняття "культурні" та "креативні індустрії", яке наразі активно вживається на теренах країн – розвинутих демократій: Великобританія, країни Європейського Союзу, США та інші, з метою з'ясування його змісту. Проаналізовано існуючі моделі культурних та креативних індустрій, щоб визначити, в чому їх відмінність. З'ясовано, що ресурсом виробництва культурних індустрій є креативна діяльність індивіда або колективу й при цьому креативна діяльність може бути складовою виробництва інших індустрій, що здійснюють випуск продукції насамперед з метою її функціонального використання споживачами та мають комерційну направленість як першочергову. Підкреслено, що культурні індустрії, відповідно до документів ЄС та конвенції ЮНЕСКО, постають в якості різноманітних форм культурного вираження, кінцевий продукт яких містить передусім культурну цінність.

Ключові слова: культурні та креативні індустрії, Європейський Союз, культурний продукт, економіка культури, форми культурного вираження.

Постановка проблеми. Сучасне українське суспільство потребує якнайшвидшого переосмислення сфери культури в розумінні її як сукупності культурних індустрій з огляду на те, що, відповідно до діяльності міжнародних організацій (зокрема ЮНЕСКО і ООН) та національних урядів сучасних країн – демократій, сприяння розвитку цих індустрій є інструментом економічних, культурних та соціальних перетворень в суспільстві. Означений вектор актуальний в зв'язку з євроінтеграційним курсом української держави. Поставлене завдання вимагає зосередження уваги науковців в галузі теоретичної та практичної культурології на розробці методології і методів дослідження для визначення пріоритетних для України культурних та креативних індустрій, а також тісної взаємодії науковців-експертів з урядовими інституціями, що здійснюють економічну та культурну політику. Варто говорити про вихід за межі політики пріоритету підтримки промислових підприємств та поступове впровадження політики креативних та культурних індустрій, адже виробництво інноваційних та культурних продуктів, як показує приклад Великобританії та країн ЄС, здатне сприяти сталому економічному зростанню за рахунок участі у світовому ринку ідей, соціальній та культурній єдності громадян. Все це стимулює розвиток регіонів та дає підґрунтя до творення так званих креативно-культурних кластерів. Крім того, в умовах актуалізації євроінтеграційних процесів в Україні необхідно досліджувати та концептуалізувати поняття "культурних та креативних індустрій" з метою їх ефективного використання в українському науковому дискурсі та практичній площині, зокрема в сфері законотворення.

Аналіз досліджень та публікацій. З огляду на те, що поняття "культурних та креативних індустрій" з'являється тільки в середині ХХ ст. в західноєвропейському науковому дискурсі, то для того, щоб з'ясувати зміст цих понять, слід звертатися до праць таких нау-

ковців, як: Т. Адорно, В. Беньямін та М. Хоркхаймер (представники Франкфуртської школи та критичної традиції в філософсько-культурологічному дискурсі); Д. Тросбі (економіка культури), Б. Мьєж (французький фахівець у сфері медіа). Засадничим підґрунтям цього культурологічного дослідження є наукові праці представника Бірмінгемської школи "культурних досліджень" Р. Вільямса, політекономічні розробки К. Маркса та сучасного представника політекономії у сфері культури Н. Гарнема, а також канадського дослідника Р. Бейба з приводу правомірності співвідношення культурних досліджень та політекономії.

Щоб дослідити урядово-інституційні практики використання поняття "культурні" та "креативні індустрії", необхідно вивчити політичний досвід насамперед Великобританії та країн Європейського Союзу, що наразі втілюють політику креативних та культурних індустрій в межах реалізації політичного проекту "креативна економіка", який у Великобританії розпочинається з діяльності уряду Т. Блера на початку 90-х рр. ХХ ст., і – економіки знань та інновацій в ЄС. Для цього буде опрацьовано основні нормативно-правові акти.

Мета статті. З'ясувати зміст понять "культурні" та "креативні індустрії" в контексті їх появи в науковому західноєвропейському дискурсі та кризь призму урядово-інституційних практик ЄС та Великобританії, що провадять відповідну політику.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, поняття "культурна індустрія" вперше вживають представники критичної філософської думки Франкфуртської школи Т. Адорно та М. Хоркхаймер у своїй праці "Діалектика Просвітництва" (1947). Основна їх теза стосується насамперед критики процесів індустріалізації та комодифікації у культурно-мистецькій сфері. Означені процеси вважаються негативними, а поняття "культурна індустрія" покликане наголосити на непорушності "елітарності" як форми сприйняття мистецтва та культури в суспільстві. Що не менш важливо, висвітлюючи подіб-

ним чином поняття "культурна індустрія", вчені ще не розрізняють окремих видів культурного виробництва. Технічні засоби, що множать копії – фотоапарати чи кінопроектори, як намагається довести їх колега В. Бенямін: "...виводять предмет, який репродукують, зі сфери традиції. Репродукція звільняє твір мистецтва як такий від його ритуальної основи творення. Окрім того, тиражування репродукції підмінює унікальність твору мистецтва, продукуючи його масове сприйняття та руйнуючи "ауру" [2, с. 27]. Наукові праці представників Франкфуртської школи спрямовані на підтримку існуючої дихотомії "елітарної" (високої) та "масової" (низької) культури, зміст якої – критично оцінювати можливість не тільки використання технічних засобів творення копій, але й критикувати становлення економічних відносин у сфері культури в умовах появи відповідного ринку.

Згідно з дослідженнями сучасного канадського науковця Р. Бейба, вищеозначена критика була обумовлена тим, що Т. Адорно в низці своїх праць розглядає масове виробництво культурної індустрії, або індустрії розваг, як складову домінування так званого "еліт" в капіталістичному суспільстві. Зауважимо, що в країнах Західної Європи такі погляди, що базуються на питанні класової диференціації, були поширеними на час виходу праці Т. Адорно та М. Хоркхаймера в 1947 р., адже були відповіддю, головним чином, на фашистську ідеологію часів Другої світової війни. Масове виробництво культурного продукту, що розповсюджується за допомогою медіа, розуміється як інструмент ствердження певного класу та підтримки певної ідеології. Критика Т. Адорно була спрямована на виробництво медіа-продукту, який в умовах контролю зі сторони держави та великих корпорацій слугував опорою панівної ідеології. Відповідно, в західноєвропейському науковому дискурсі Т. Адорно вважають засновником критичної політ-економії у сфері медіа.

Варто додати, що такі критичні погляди також були намаганням протистояти марксистському вченню щодо функціонування суспільства як такого, яке К. Маркс описував в категоріях виробництва: матеріального та духовного. Як відомо, сфера матеріального виробництва – базис (basis) – розглядалася як основоположний чинник виробництва суспільства та його інститутів. Відповідно, культура розумілася в якості вторинного фактора, або надбудови (superstructure). Представники Франкфуртської школи відходять від такого положення економічного детермінізму та вивчають культуру і медіа, виробництво цих сфер, у співвідношенні з інститутом влади, досліджуючи домінування певного класу. Ця традиція знаходить свій розвиток в британському проекті "культурних досліджень" (Cultural studies), очільником якого вважається Р. Вільямс.

Однак, не дивлячись на критичні погляди, саме починаючи з наукової діяльності Т. Адорно та М. Хоркхаймера варто говорити про формування в науковому західноєвропейському дискурсі культурно-індустріального підходу (cultural industries approach) до розуміння функціонування сфери культури як сукупності культурних індустрій, що максимізують власні прибутки за рахунок виробництва культурного продукту. Саме таке розуміння сфери культури у 80-х рр. ХХ ст. пропонує Б. Мьєж. Вчений говорить про існуючі на той час хиби в теорії культурних індустрій. Мова йде про те, що вищеозначені вчені концентрують свою увагу перш за все на сфері мистецтва та художніх практиках й зацікавлені в питанні ринків мистецької продукції, а не в індустрії як такий. На до-

даток Б. Мьєж зауважує, що застосовуване ними поняття "культурна індустрія" значно звужує поле досліджень науковців, адже ті розуміють його як єдине гетерономне поле, тоді як сферу культури слід розглядати як сукупність індустрій (виробництв), де діє певна логіка виробництва [11, с. 80]. На думку вченого, існує три логіки, за допомогою яких можна розрізнити специфіку виробництва культурних індустрій: по-перше, publishing logic, або та, яка потребує розвиненої мережі розповсюдження через різноманітні мережі збуту: продукти музичної та кіноіндустрії, книги; по-друге, flow logic, або логіка, побудована на постійній трансляції серійного продукту телебачення та радіомовлення, що потребує лояльної аудиторії; по-третє, logic of press, або логіка, що передбачає регулярну періодичність випуску культурної продукції: друкована преса – газети, журнали.

Розуміємо, що критика процесів індустріалізації та комодифікації у сфері культури Т. Адорно та М. Хоркхаймером не зупиняє динамічного розвитку цих процесів в суспільстві, навпаки, з другої половини ХХ ст. спостерігаємо їх приріст. Інтенсивне виробництво культурних індустрій стає можливим насамперед завдяки розвитку технологій (в тому числі і гуманітарних), що забезпечують масштабність і масовість виробництва, та супутнім процесам розподілу праці, формуванню стійкого запасу культурних активів (продуктів) – відповідного капіталу. Масове виробництво культурного продукту, що за своєю природою є інформаційним, забезпечується передусім медіа як технології розповсюдження інформації в якості посередника. Саме в такому означенні культурний капітал з другої половини ХХ ст. може розглядатися як сукупність нематеріальних культурних продуктів (активів), які за допомогою медіа-технологій стають товаром, коли транслюються через певний носій. Безумовно, не виключаємо і матеріальних культурних продуктів, які можуть бути представлени у вигляді конкретних культурних об'єктів: пам'яток архітектури, творів живопису, скульптури тощо.

Отже, про появу культурних індустрій та про економіку культури слід говорити вже в добу Модерну (остання третина ХІХ ст.). Хоча, як бачимо, саме поняття "культурна індустрія" з'являється в середині ХХ ст. та приводить до формування критичної наукової традиції, в означенні якої поняття "культурна індустрія" вживається з метою негативної оцінки цього виробництва як масового, серійного та стандартизованого випуску культурного продукту, що є бізнесом для власників цих підприємств-індустрій. Б. Мьєж пропонує власну модель культурних індустрій, не даючи оцінки процесам індустріалізації та комодифікації у сфері культури, адже культурні індустрії в 80-х рр. ХХ ст. доводять функціонування сфери культури в якості економічної реальності, що потребує не критики, а детального вивчення. Науковець розглядає культурні індустрії як конкретні підприємства, що орієнтовані на продаж своєї продукції та отримання прибутку, і як соціокультурні інституції, адже продукт виробництва таких індустрій (він же культурний) створює суспільне та спільне благо, окрім суто індивідуальних. В цілому специфіка природи культурного продукту полягає в його ціннісній складовій. Згідно з останніми дослідженнями сучасних науковців – представників західноєвропейського наукового дискурсу В. Гінзбурга, А. Кламера, Д. Тросбі, Б. Фрея, М. Хаттера та багатьох інших, – культурна цінність, яку містить у собі продукт культурних індустрій, детермінує економічну цінність. Тому виробництво культурних індустрій, яке слід означити як культурне, є об'єктом сучасних міждисциплінарних наукових досліджень.

Особливої уваги потребує модель культурних індустрій Д. Тросбі – провідного фахівця у сфері економіки культури, яку він розробив вже у 2000-х рр. Модель являє собою концентровані кола, які є вкладеними одне в одне: в центральному колі знаходяться різні види мистецтв, що по суті мають найменший рівень комерціалізації та потребують фінансової підтримки; в інших колах – комерційна складова культурного виробництва постійно зростає. Крім того, Д. Тросбі зауважує, що кінцевим результатом культурного виробництва є культурний продукт, в основі якого лежить креативна діяльність індивідів – конкретних виробників (творців) або їх колективу, що створюють ідею, а потім розробляють технологію її втілення у вигляді матеріального носія символічного контенту, послуги чи самої технології (в тому числі й гуманітарної) й провадять серійне виробництво з метою отримання прибутку. Робимо висновок, що Д. Тросбі розглядає креативну діяльність індивіда або колективу як здатність продукувати та втілювати ідею на основі власних здібностей. Тому креативна діяльність є не тільки складовою виробництва, яке здійснюють культурні індустрії, але й інших видів діяльності, зокрема і промислового виробництва. Отже, вчений використовує поняття "культурні індустрії" з метою означити специфічну діяльність у сфері культури, що має економічний, соціальний та культурний характер, й розробляє власну модель концентрованих кіл з метою структурування видів культурної діяльності.

Отже, можемо зробити висновок про те, що поняття "культурні індустрії" по суті є вужчим за інше, не менш вживане в науковому та інституційно-урядовому вимірі, – "креативні індустрії", адже останні підприємства-індустрії провадять креативну діяльність з метою інноваційно-технологічного виробництва продукту, що містить передусім утилітарну цінність (корисність). Мета їх діяльності – це максимізація прибутку, хоча, безумовно, такий бізнес може бути соціально орієнтованим (наприклад, корпорація Google) та слугувати ресурсом для втілення соціокультурних проектів.

Якщо змістити фокус дослідження в міжнародну політико-правову сферу, то принагідно слід сказати, що сучасні урядово-інституційні практики країн ЄС та Великобританії зосереджують увагу на втіленні та розвитку політики креативних та культурних індустрій, вживаючи насамперед поняття "креативні індустрії". Вперше це поняття використовує у своїй стратегічній та законотворчій діяльності уряд Великобританії під керівництвом Т. Блера в 90-х рр. XX ст. Як відомо, Великобританія є однією з перших країн у світі, яка обирає курс на впровадження креативної економіки. Політичний курс Т. Блера мав за мету об'єднання досить широкого кола видів діяльності, в основі яких лежать три основоположні компоненти: креативність (особисті таланти); інтелектуальне виробництво та власність; цифрові технології, за допомогою яких відбувається виробництво та розповсюдження креативного продукту. В умовах демократизації сфери культури політика креативних індустрій є маніфестацією принципу різноманітності (diversity) [10, с. 23] як принципу здійснення політики, що корелює з міжнародними принципами розуміння культури як вільного простору самовираження [5].

Модель "англійської креативності" як політичний вектор розвитку, що передбачає економічне і культурне зростання Великобританії, відображена в низці важливих документів, які було розроблено під егідою Департаменту культури, медіа та спорту: 1) Create the future: a strategy for cultural policy, arts and the creative economy (1997) – Маніфест впровадження креативної економіки уряду Т. Блера; 2) Creative industries mapping document

(1998) – перший офіційний документ, де визначено перелік креативних індустрій (реклама, твори мистецтва та антикваріат, архітектура, ремесла, дизайн, мода, фільми, комп'ютерні та відеоігри, музична індустрія, виконавчі мистецтва, видавництво, програмне забезпечення, ТВ та радіомовлення); 3) Creative industries mapping document (2001) – тут здійснюється перегляд та розширення переліку тих видів діяльності, які слід відносити до креативних індустрій, та визначено механізми їх зростання. У цьому документі креативні індустрії розташовано в порядку зайнятості населення в них: програмне забезпечення та комп'ютерний сервіс, видавництво, музична індустрія, ТВ та радіомовлення, реклама, дизайн, виконавчі мистецтва, фільми та відеоіндустрія, ринок антикваріату та арт-ринок, ремесла, архітектура, комп'ютерні та відеоігри, мода. Окрім цього, Документом визначено, що механізми зростання креативних індустрій полягають в залученні до креативної діяльності молоді; розробці змін в шкільних програмах та програмах вищої школи, які були б націлені на виявлення й розвиток талантів та здібностей дітей та молоді; забезпеченні фінансової підтримки у секторах креативних індустрій; підвищенні рівня соціальної відповідальності громадян щодо захисту та дотримання інтелектуального права [5]; 4) Culture and creativity. The next ten years (2001) є обґрунтуванням урядової політики Т. Блера щодо політики креативних індустрій, основоположним принципом якої є поєднання креативності, культури та бізнесу. Уряд не намагається пришвидшити розвиток креативних індустрій, проте створить механізми, які підтримуватимуть їх розвиток. Для цього були зроблені наступні кроки: 1) сфера освіти – програма "Креативне партнерство" – об'єднання освітніх та культурних інституцій з метою надати можливість дітям та молоді з депресивних регіонів розвинути свої таланти та здібності; 2) сфера мистецтва – програма "Вивільнення довершеності" – підтримка кращих британських художників та надання визнанням культурним інституціям спрощеної схеми ведення та організації економічної діяльності; 3) сфера культури – програма "Вільний доступ" – забезпечення вільного доступу для кожного в національні галереї та музеї.

Як бачимо, в розглянутих нами нормативно-правових документах Великобританії з приводу втілення політики креативних індустрій використано саме поняття "креативні індустрії". Проте, якщо поглянемо на ті види діяльності, які урядовці відносять до таких індустрій, то побачимо, що до переліку відносять і види мистецтва, і галузь ІТ-технологій. Отже, креативна діяльність є ресурсом для здійснення культурно-мистецької та науково-інноваційної діяльності. Уряд Т. Блера інноваційно поєднує виробництво "елітарної" (високої) та "масової" (низької) культур, що свідчить про спробу об'єднати до того не поєднуване "мистецтво" та "індустрію", а також про перегляд критичних поглядів щодо культурної індустрії Т. Адорно та М. Хоркхаймера.

Сучасний вектор розвитку гуманітарної політики Європейського Союзу розглядає креативні та культурні індустрії передусім в якості ресурсу регіонального розвитку та втілення політики єдності. Сучасна регіональна та культурна політика ЄС відображена в наступних документах: 1) Європейська програма співпраці у сфері культури (European agenda for culture) від 2007 р.; 2) Програма креативної Європи – The Creative Europe Programme (2014–2020); 3) Робочі плани щодо пріоритетних напрямків в галузі культури по роках; 4) Резолюція Європейського Парламенту щодо культурних та креативних індустрій (2013). Необхідно зауважити, що новітня модель економіки країн ЄС розглядає виробництво креативних та куль-

турних індустрій не тільки в символічному вимірі – як фактор формування європейської ідентичності та інституту європейського громадянства, але й в якості джерела економічного зростання в умовах реалізації економіки знань та інновацій (knowledge-based economy) відповідно до Європейської стратегії розвитку – 2020, прийнятої у 2010 р. Документи ЄС у сфері гуманітарної політики засвідчують, що інтенсифікація культурного виробництва не тільки приводить до комодифікації у сфері культури, але є каталізатором креативності та інновацій. Окрім того, креативні та культурні продукти ініціюють перетворення в різних суспільних вимірах. Наприклад, спостерігаємо, як за допомогою креативних ідей змінюється вигляд міста та його позиціонування. Можемо говорити про міський арт-брендинг. Варто сказати, що у Стратегії розвитку Європи – 2020 немає конкретного положення, де б було вжито поняття "культурні індустрії". Однак Документ Європейської Комісії, так званий Green Paper (2010), зазначає, що креативні та культурні індустрії створюють робочі місця, є інвестицією в становлення смарт-суспільства та виступають ресурсом відновлення та перетворення міст. До того ж в означеному Документі з'являється теза щодо культурного підприємництва.

В Green Paper (2010) зазначається, що законотворець розширює та доповнює поняття "культурні" та "креативні індустрії", відсилаючи до Документу зі статистики від 2000 року. В останньому Документі говориться, що сектор культури складається з таких видів діяльності, як: художня та культурна спадщина, архіви, бібліотеки, книги та преса, візуальні мистецтва, архітектура, виконавчі мистецтва, аудіо- та аудіовізуальні мистецтва; а також до цього сектору слід відносити наступні функціональні практики: збереження, створення, виробництво, торгівля та освіта. Green Paper визначає "культурні індустрії" як "ті індустрії, що продукують та розповсюджують товари і послуги, які в той же час розроблені й вважаються такими, що містять специфічну ознаку (приналежність), корисність чи намір, які містять культурне вираження, незалежно від комерційної складової їх діяльності. Крім традиційних видів мистецтва та практики збереження (виконавчі, візуальні мистецтва, культурна спадщина, включаючи державні практики підтримки) до культурних індустрій входять: виробництво фільмів, DVD та відео, телебачення та радіо, відеоігри, нові медіа, музична індустрія, книговидавництва та преса" [8]. До того ж зазначено, що таке визначення зроблено відповідно до Конвенції ЮНЕСКО (2005) щодо захисту та промоції форм культурного різноманіття і вираження. Можна робити висновок про те, що культурні індустрії в європейській урядово-інституційній практиці постають у вигляді конкретних форм культурного вираження, які було перераховано вище. Про "креативні індустрії" в Green Paper зазначено наступне: "Креативні індустрії – це ті індустрії, які використовують культуру як виробничий ресурс (input) і мають культурний вимір, хоча результат їх діяльності – кінцевий продукт (output) є головним чином функціональним (створюється з метою функціонального використання споживачами. – Авт.). Сюди слід відносити архітектуру та дизайн, які інтегрують креативні елементи в більш широкі процеси, відомі як такі підсектори – графічний дизайн, модний дизайн і рекламна діяльність" [8]. Відповідно, європейські урядово-інституційні практики наразі використовують поняття "культурні" та "креативні індустрії" (KKI) з метою підкреслити новітню модель суспільного розвитку, яка зосереджує увагу на зростанні та підтримці креативного та культурного секторів економіки. Зокрема, в 2013 р. Європейський Парламент прийняв Резолюцію

щодо промоції культурних та креативних секторів як джерел створення робочих місць, а також ефективного інструмента відновлення регіональних економік.

Висновок. У ході дослідження змісту понять "культурні" та "креативні індустрії" в науковому дискурсі було з'ясовано, що сучасні західноєвропейські фахівці відійшли від критичної традиції інтерпретації культурної індустрії, яку пропонували представники Франкфуртської школи в середині ХХ ст. Науковці розробляють понятійний та термінологічний апарат з метою з'ясування методології дослідження функціонування сфери культури як економічної реальності, що відображається в конкретних урядово-інституційних практиках Великобританії та ЄС, а також діяльності ЮНЕСКО. Культуру та креативність розглядають як виробничий ресурс та інструмент економічної, соціальної та культурної трансформації на національному та регіональному рівнях. Розглянуті моделі культурних та креативних індустрій пропонують логіку їх розрізнення на основі ціннісної складової, а саме: кінцевий продукт креативної діяльності слугує більшою мірою утилітарній цілі споживання (корисність), тобто має функціональну приналежність; проте, оскільки креативна діяльність передбачає створення ідей на основі талантів та здібностей індивіда, вона, безумовно, є основою культурної діяльності, що передбачає культурне вираження у вигляді різноманітних форм (відповідно до Конвенції ЮНЕСКО, ст. 4, п. 1), незалежно від комерційної складової діяльності вищезначених культурних індустрій. Кінцевий продукт культурної діяльності містить у собі насамперед культурну цінність. При цьому культурний продукт є результатом креативної діяльності індивіда. Отже, поняття "креативні індустрії" є ширшим за "культурні індустрії" в розглянутих моделях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Дialeктика Просвещения / Т. Адорно, М. Хоркхаймер; [пер. с нем. М. Кузнецова]. – М., СПб: Медиум, Ювента, 1997. – 257 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные сое / В. Беньямин; [Пред., сост., перевод и примеч. С. А. Ромашко]. – М.: Немецкий культурный центр имени Гете, "Медиум", 1996. – 239 с.
3. Конвенція ЮНЕСКО про захист та заохочення різноманіття форм культурного вираження (2005). [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919r.pdf>. – 10.06.2017 (загл. з екрану).
4. Babe R. E. Cultural studies and political economy: Toward a new integration / R. E. Babe. – USA, Lanham, MD: Rowman and Littlefield. – 2009. – 238 p.
5. Creative Industries Mapping Document (2001). [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>. – 10.06.2017 (загл. з екрану).
6. Frey Bruno S. Art: the Economic Point of View / Frey Bruno S. // Arts and Economics. – 2003. – P.19–34.
7. Garnham N. Political Economy and Cultural Studies: Reconciliation or Divorce? / N. Garnham // Journal Critical Studies in Mass Communication, Volume 12. – 1995. – P. 60–71.
8. GREEN PAPER. Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries (2010). [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:52010DC0183>. – 10.06.2017 (загл. з екрану).
9. Hesmondhalgh D. Cultural and Creative Industries / D. Hesmondhalgh // The SAGE Handbook of cultural analysis / Bennett T., Flow J. – London: SAGE Publications Ltd, 2008. – P. 552–570.
10. Roodhouse S. The Creative Industries: Definitions, Quantification and Practice / S. Roodhouse // Cultural Industries. The British Experience in International Perspective / C. Eisenberg, R. Gerlach, C. Handke (eds.) // Humboldt-Universität zu Berlin, 2006. – p.13–33.
11. Sommerville J.C. The News Revolution in England: cultural dynamics of daily information / J.C. Sommerville. – New York: Oxford University Press, 1996. – 197 p.
12. Throsby D. The Concentric Circles Model of the Cultural Industries / D. Throsby // Cultural Trends, 17(3), 2008. – P. 147–164.
13. Williams R. Culture and Society 1780–1950 / R. Williams. – New York, 1960. – 375 p.

REFERENCES

1. Adorno, T.; Horkheimer, M. (1997). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Moscow, Medium (In Russian).
2. Benjamin, W. (1996) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Moscow, Medium (In Russian).



3. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005). Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919r.pdf>.

4. Babe, R. E. (2009) *Cultural Studies and Political Economy: Toward a New Integration*. USA, Lanham, MD: Rowman and Littlefield.

5. Creative Industries Mapping Document (2001). Retrieved from <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>

6. Frey Bruno, S. (2003) Art: the Economic Point of View. *Arts and Economics*, 19–34.

7. Garnham, N. (1995) Political Economy and Cultural Studies: Reconciliation or Divorce? *Journal Critical Studies in Mass Communication*, 12, 60–71.

8. GREEN PAPER. Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries (2010). Retrieved from <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:52010DC0183>

9. Hesmondhalgh, D. (2008) Cultural and Creative Industries. In *The SAGE Handbook of cultural analysis*. Bennett T., Flow J. London, SAGE Publications.

10. Roodhouse, S. (2006) The Creative Industries: Definitions, Quantification and Practice. In *Cultural Industries. The British Experience in International Perspective*. Humboldt-Universität zu Berlin, 13–33.

11. Sommerville, J. C. (1996) *The News Revolution in England: cultural dynamics of daily information*. New York, Oxford University Press.

12. Throsby, D. (2008) The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural Trends*, 17(3), 147–164.

13. Williams, R. (1960) *Culture and Society 1780–1950*. New York.

Надійшла до редколегії 10.06.17

И. И. Пархоменко, асп., каф. этики, эстетики и культурологии, философский факультет Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ПОНЯТИЕ "КУЛЬТУРНЫЕ" И "КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ" В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ И ПРАВИТЕЛЬСТВЕННО-ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ЕВРОПЕЙСКОГО СОЮЗА

Рассмотрены современные научные и правительственно-институциональные подходы европейских ученых и управленцев к определению понятия "культурные и креативные индустрии", которое сейчас активно используется на территории стран – развитых демократий: Великобритания, страны Европейского Союза, США и другие, с целью выяснения его содержания. Проанализированы существующие модели культурных и креативных индустрий, чтобы определить, в чем их отличие. Выяснено, что ресурсом производства культурных индустрий является креативная деятельность индивида или коллектива и при этом креативная деятельность может быть составляющей производства других индустрий, осуществляющих выпуск продукции прежде всего с целью ее функционального использования потребителями и имеющих коммерческую направленность как первоочередную. Подчеркнуто, что культурные индустрии, в соответствии с документами ЕС и конвенциями ЮНЕСКО, рассматриваются в качестве различных форм культурного выражения, конечный продукт которых содержит прежде всего культурную ценность.

Ключевые слова: культурные и креативные индустрии, Европейский Союз, культурный продукт, экономика культуры, формы культурного выражения.

I. I. Parkhomenko, PhD candidate in philosophy Philosophical Faculty, Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies Taras Shevchenko National University of Kyiv 60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THE CONCEPT OF CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES IN THE EUROPEAN ACADEMIC FIELD AND POLICIES OF THE EU AND GREAT BRITAIN

Current European integration course in Ukraine requires rethinking Ukrainian scientific and policies meaning of the cultural sphere as the set of cultural industries, which produce and distribute goods or services with special cultural value, irrespective of the commercial value they may have. According to the main UN Resolutions, UNESCO Conventions and legal activity of the European Commission since 90th of XX century cultural assets are considered to be - an instrument and resource of economic, cultural and social sustainable development of states, cities and regions. New conditions require scientific methods for modelling Ukrainian cultural industries, identification of the priority industries. Besides the concept of cultural industries European scientists and governmental officials, use the concept of creative industries, especially, for the policymaking. All that show the need for clarification of these concepts in Ukrainian scientific field and policies making practice for governmental purposes.

The purpose of this article is to study the meaning of the concepts of cultural and creative industries according to the European scientific discourse and policies making documents in the EU and the UK. The article shows that modern European scientists do not use the tradition of critical interpretation of the cultural industry, which was offered by representatives of the Frankfurt School in the mid-twentieth century. Scientists improve concepts to identify the sphere of culture as an economic reality, which is reflected in the specific governmental documents of the UK, the EU and UNESCO for policies making to improve sustainable development. The models of cultural and creative industries offer a logic of distinction according to the basis of the value component: the output of the creative activity has utility that is more functional for the consumers; it could be a component of the production of other industries, not only cultural industries. Cultural output has cultural value. The purpose of the creative industries is to produce goods and services for the commercial trade. Cultural industries produce cultural content, which embodies or conveys cultural expressions.

Keywords: cultural and creative industries, EU, cultural goods and services, cultural economy, cultural diversity and expressions

УДК 008:379.8

І. В. Петрова, д-р культурології, проф.
Київський національний університет культури і мистецтв
вул. Чигоріна, 14, м. Київ, 01042, Україна
petrovaiw@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Метою статті є аналіз особливостей, які вплинули на розвиток культурно-дозвіллевих практик в Античній Греції. Автором обґрунтовуються передумови, що сформували відповідну ієрархію життєвих цінностей стародавнього грека й створили основу для розвитку давньогрецького дозвілля. Провідними визначено абсолютний космологізм, релігійність та політеїзм, психологічні особливості античних греків та агон грецького життя, культуротворчу активність особи, полісну систему державоустрою, особливе сприйняття свободи, наявність вільного часу. Розкрито сутність таких культурно-дозвіллевих практик, як симпосії, гімнасії, професійні, релігійні та політичні гуртки, агони, театральні вистави, відвідання агори й організація свят. Доведено, що на систему організації дозвілля в античній Греції вплинула загальна патріархальна орієнтація грецької цивілізації. Обґрунтовано думку про те, що значення дозвілля визначалося його роллю у сприянні суспільній рівновазі: між тенденціями до інтеграції й диференціації суспільства, до його об'єднання та ієрархізації.

Ключові слова: дозвілля, культурно-дозвіллеві практики, давньогрецька культура, свобода, обов'язок, необхідність, цивілізація дозвілля.

Постановка проблеми. Соціальні й культурні зрушення в суспільстві, суттєво змінивши ціннісні орієнтації сучасної людини, спонукають до осмислення тих питань, які привертають прискіпливу увагу не

лише культурологів, але й філософів, психологів, істориків, соціологів та педагогів. Чи може людина в сучасному суспільстві бути вільною? Чи існує свобода у сфері вільного часу чи, можливо, йдеться лише про

© Петрова І. В., 2017

вибір тих варіантів дозвіллевої поведінки, які зумовлені суспільними цінностями і нормами? Чи повинно дозвілля мати соціальне навантаження? Чи диктує суспільство особі, якими видами дозвіллевої діяльності їй займатися, якщо останні вирішують важливі для функціонування держави завдання? Чи доречно обстоювати думку про застосування критеріїв "раціонального дозвілля"?

Відсутність чітких відповідей на ці запитання породжує складну культурологічну проблему, в основі якої лежать суперечності: між необхідністю самостійно, вільно обирати певний вид дозвіллевої діяльності й відсутністю життєвого досвіду в організації свого дозвілля; між загальноприйнятною системою людських цінностей і реальним їх засвоєнням; між морально-етичними ідеалами і життєвою орієнтацією окремої людини. Тому поняття "свобода" і "дозвілля" в культурологічному контексті пов'язані з необхідністю формувати у людини вміння користуватися свободою вибору, оцінювати її й усвідомлювати значення свободи у дозвіллевому просторі, самостійно організовувати своє дозвілля. Відповідь на означені питання, на нашу думку, необхідно шукати в Стародавній Греції, яку вчені-антикознавці беззастовідно називають "цивілізацією дозвілля".

Аналіз досліджень і публікацій. Сприйняття світу, яке формувало відповідну ієрархію життєвих цінностей і стереотипів, вплинувши на співвідношення свободи і необхідності у дозвіллевих практиках античної Греції, розглянуто нами за епічними творами Гомера і Гесіода, поезіями Теокрита і промовамі Лукіана, філософськими й історичними працями Фукидіда, Ксенофонта, Платона, Аристотеля, у яких відбилися релігійно-міфологічна свідомість античних греків, їх ставлення до колективних святкувань, спортивних, музичних чи поетичних змагань, свят на честь певного божества.

Різновиди дозвіллевих практик античної Греції реконструйовано завдяки працям В. Буркерта, В. Віндельбанда, Ф. Зелінського, Б. Рассела, Е. Фролова. Особливо необхідно відзначити роботу Г. Арендт, яка, здійснивши аналіз понять "свобода" і "дозвілля" в античному й сучасному суспільствах, наголошує на суттєвих розбіжностях між ними. Якщо для масового суспільства "свобода" означає передусім економію часу, який людина витрачає на споживання, то в античному світі дозвілля (як свобода) передбачало утримання передусім від споживання і праці.

Водночас питання специфіки дозвіллевих практик античної Греції висвітлено недостатньо й обмежується поодинокими науковими розвідками А. Вілла, О. Генкіної, О. Гончарової, Т. Кендо, Ф. Солмсена та інших вчених.

Метою статті є аналіз особливостей становлення й розвитку культурно-дозвіллевих практик в античній Греції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основу давньогрецької культури становив абсолютний, одухотворено-розумний та чуттєво-матеріальний космологізм (О. Лосев). Думка античних греків ґрунтувалася на тому, що в космічному просторі вже існує світова гармонія. Необхідно лише вміти розвинути здібності для того, щоб досягнути таємниці цієї гармонії, відкрити закони буття. Таке сприйняття світу формувало відповідну ієрархію життєвих цінностей: споглядання переважало над перетворювальною активністю. Діяльність в античній Греції розуміли не як процес і динаміку, а як уже здійснене, статичне, втілене в результатах. Тому й вільне знання, на опанування якого спрямовувалося дозвілля вільнонародженого, мало незрівнянно більшу цінність, ніж технічні нововведення. Цей потяг до знання

заради самого знання цінувався передусім як засіб досягти задоволення, і лише настільки, наскільки це необхідно, щоб зберегти "світлу безтурботність духу". Додамо, що греки не знали гнітчого страху перед надприродними силами, на відміну від людини Сходу. У своїх зацікавленнях вони не наштотувалися на штучні перешкоди, але й не втрачали почуття поборності.

Реальна культурна практика античного грека – це жертвоприношення у дні святкувань не одному, а кільком богам. Так, під час свята Елевсіній вшановували таких божеств, як Феміда, Деметра, Ферефат, Гестія, Афіна, Харіті, Гермес, Гера, Зевс, Посейдон, Артеміда. Досить часто храми і святилища, відведені кільком богам, були взаємопов'язані. Такий політеїзм відбивав багатоманітну реальність, у якій перебувала людина Античності.

Верства жерців у Греції, не маючи панівного становища (виняток становить хіба що Дельфійська колегія), виконувала переважно літургічні та церемоніальні обов'язки, не відіграючи значної ролі гаранта моральності у світі, у регульованні поведінки людини в суспільному й особистому житті. Проте поклоніння певному божеству (загальноеллінському чи місцевому) було обов'язковим для всіх громадян полісу, а неповага до культу богів суворо каралася, аж до смертного вироку [3, с. 430–431]. Тому релігійний обряд був нормою, яка впливала на ціннісні орієнтації греків і визначала стереотип їхньої поведінки, зокрема й у сфері дозвілля. Культове служіння було водночас і священнодійством, і святом, що дає підстави стверджувати: ранні форми дозвілля беруть початок у релігійній обрядовості. Життерадісні боги греків любили розкішні святкування, дивовижні вистави, спортивні змагання, а надто – свята на свою честь: Афіна, "зрадивши танцювальній забаві, не вважала за доречне звеселятися з порожніми руками, а прикрасившись зброєю, виконала свій танок" [12, с. 247].

Культові свята перетворювалися на агональні види дозвілля: випробування священних царів – на атлетичні змагання; діонісійські ритуали – на театральні видовища; трапези на честь божества – на симпозії. Свята на честь богів олімпійського пантеону мали у житті античних греків величезне значення: вони відрізнялися від буденного життя, переривали цілеспрямовану трудову діяльність, а звичайний розподіл ролей втрачав свою силу під час загального "відпочинку" [3, с. 181].

Своєрідність дозвіллевих практик зумовлювалася психічними особливостями давніх греків, для яких були характерні своєрідні діалектичність і оптимістичність світовідчуття. Готовність до змін, вміння радіти життю, безмежна цікавість і гедонізм із схильністю до естетизму парадоксально поєднувалися із заповзятливістю, бережливістю, силою волі, цілеспрямованістю, об'єктивним усвідомленням трагічних сторін буття. Духовне життя греків характеризувалося, за словами російського історика-антикознавця Ю. Андрєєва, "феноменом роздвоєної свідомості", існуванням одночасно у двох різних вимірах: буттєво-практичному та ідеально-героїчному. І саме цей специфічний аспект менталітету греків став однією з головних передумов їх схильності до життя в дозвіллі, яке не призвело до неробства, байдкування чи марного витрачання часу (Геродот: "Греція пройшла школу бідності"). Як зазначав Ф. Зелінський, завдяки своєму дозвіллю антична Греція виробила ідеали духовної культури, які неможливі без дозвілля, а створені, стали здобутком усього народу [6, с. 68].

Греки досить рано усвідомили небезпеку, яку приховують надмірні розкоші, неймовірні багатства, необмежені насолоди та пов'язана з ними зманіженість. Ідеал

інтелектуального самовияву індивідуальності й критерії прекрасного вважалися невіддільними від моральної поведінки. Тому прикметними видаються слова Перікла, виголошені ним під час поховання грецьких воїнів: "Ми любимо красу з простою і мудрість без кволості. І багатство буває потрібне нам при нагоді більше для діла, а не для того, щоб хвалитися ним. І не сором у нас визнавати себе бідним, а ганебним вважається не уникати бідності працею" [20, с. 285]. Скромність у побуті, невибагливість в одязі та їжі, на відміну від східних розкоші, надавали можливість грекам працювати шість годин на день, що зафіксовано у відомій епіграмі: "Шість для роботи годин пристосовані, ті, що за ними Символом знаків своїх смертному кажуть: "живи" [6, с. 133–134]. Вони підтверджені сентенцією Софокла, який стверджував, що немає людини, не обтяженої працею, але блаженнішою є та, у якій її найменше.

На становлення античної моделі дозвілля впливав агон грецького життя, який стимулював творчі досягнення і культурний розвиток Греції. Дух суперництва пронизував політику, економіку, війну, культуру і дозвілля. У праці Лукіана Солон вказує на користність для усієї держави участі греків у змаганнях, бо: "...якби хтось, Анахарсисе, втратив у житті прагнення до слави, що залишилося б у нас гарного? І хто б старався здійснити щось велике?" [9, с. 226]. У суспільній свідомості античної людини формувалося сприйняття агоністичних успіхів як найважливішої мети життя вільнонародженого. "Найбільш грецький із грецьких поетів" Піндар, змальовуючи змагання аристократії, у першій Піфійській оді переконував, що найголовнішим у житті людини є досягнення доброї слави.

Окрім чотирьох загальногрецьких змагань (Олімпійських, Піфійських, Німейських та Істмійських) Піндар згадує майже про тридцять змагань місцевого значення – у Фівах, Егіні, Афінах, Мегарі, Аргосі, Тегей, Кірені та інших містах. Результати цих змагань, відбиваючи взаємозв'язок людини й античного божества, залежали від "родовитості" предків переможця, зусиль грека і волі й милості богів, які дарували йому перемогу. Про важливість агону, як доброго відпочинку від праці, йдеться й у поминальній промові Перікла [20, с. 285].

Агоністика як суспільна установка на виявлення і демонстрацію "найкращого", аристократичного способу життя, найвищого щастя, доступного людині, підтримувалася спонукальними мотивами, серед яких головними були бажання успіху і слави, суспільного визнання й вищості над іншими. Уже в Гомера бенкети і призи, що розігрувалися у змаганнях, змальовувалися як вияв багатства і престижності. При цьому дозвілля сприймалося як умова тривалих систематичних тренувань, пов'язаних з неабияким напруженням і самообмеженням, що було запорукою успішної участі в агоні. Водночас в описі Еллади Павсанія серед багатьох богів (Асклепія, Гігії, Ареса, Плутона, Діоніса) згадується й ім'я Агона [10, с. 45], що дає можливість пов'язати агон (змагання) з релігійно-міфологічною свідомістю античних греків.

Пробудження духовних сил грецького народу виявлялося у небувалому злеті творчої активності особи. Якщо у країнах Сходу кожна людина виконувала заздалегідь призначену їй роль (воїна, майстра-ремісника, землероба тощо), то громадяни грецького поліса могли одночасно займатися і землеробством, і політикою, і військовою справою, і атлетичними змаганнями, і мистецтвом. Мистецтво, архітектура, релігія, філософія, музика, позначені самоцінністю й самодостатністю особи, багатогранністю її духовного і фізичного світів, яскраво відрізняються від культурних досягнень інших давніх держав. "У результаті, коли на європейському континенті панувала ще грубість звичаїв, тут почало вже пробуджуватись

розуміння краси життя та його вищих інтересів. Дух, звільнившись від турбот про щоденні потреби, "жартуючи", породжує твори шляхетного дозвілля, мистецтва, науки; а це вже ознака освіченого розуму – у години дозвілля не піддаватись неробству" [4, с. 29]. Саме значення свідомого творчого духу дає підстави вважати Стародавню Грецію "цивілізацією дозвілля" [19, с. 9].

Каталізатором культуротворчих зусиль на дозвіллі стала система грецьких полісів, які розвивалися, поєднуючи індивідуумів із спільним минулим, спільною культурою та спільним способом життя. Полісна система виховувала у греків особливе світосприйняття: найвищою цінністю була спільнота, що забезпечувала добробут кожного громадянина, доброчесність і гідність якого, відповідно, залежали від державної цінності людини. Тому приватне життя індивіда розчинялося у громадському, а сімейне – переміщалося у відкрите для сторонніх очей внутрішнє подвір'я – атриум.

Ідея єдності громади та окремої особи передбачала реалізацію творчих потенцій людини лише на благо античного суспільства. Наявність багатства та народження від благородних предків сприймалися не тільки як важливі елементи гідності, а й як сприятливі умови для вищих, одухотворених форм життя. Заслуга перед державою та вищість над іншими могли виявлятися у тих життєвих інтересах, які, на глибоке переконання греків, перебували під особливою опікою Муз, тобто у мистецтві, науці, філософії. Відповідне розуміння гідності стало життєвим ідеалом конкретного індивіда, внаслідок чого у Стародавній Греції виховання мало на меті сформувати громадянина, справедливого до виконання суспільних справ, покладених на нього державою, самостійного і вільного у розумінні свого соціального обов'язку і водночас мужнього, витривалого і фізично сильного.

Ознакою повноцінного громадянина визнавалося право на володіння земельною ділянкою, військовою службою, участь у політичному житті. Громадським обов'язком (!) – участь у загальнодержавних святах, народних зібраннях, релігійних урочистостях, атлетичних заняттях та змаганнях, супроводжуваних всенародними процесіями, трапезами, релігійними обрядами, тобто організацією "мимовільного" дозвілля¹. Участь греків у державних святкуваннях сприймалася як засіб єднання, зміцнення політичної свідомості, відданості полісу та поширення морально-політичної ідеології.

Однак усі розглянуті чинники не набули б реально-го відображення у дозвіллевих практиках, якби не наявність часу, не зайнятого рутинною буденною діяльністю і турботами про задоволення нагальних щоденних потреб. Саме це стало передумовою для формування "дозвіллевого класу", без якого "людство ніколи б не вирвалося із стану варварства" [15]. Характерною ознакою античної Греції, заснованої на полісних засадах, була невідома іншим суспільствам форма рабовласництва, спрямована не на виробництво "засобів існування", а на забезпечення дозвіллям значної частини громади. Рабство у Стародавній Греції мало на меті виключити працю з умов життя, адже самодостатність можлива лише у дозвіллі [1, с. 109].

Наявність дозвілля залежала від розуміння античними греками значення свободи як стану відсутності яскраво вираженого панування над людиною та жорсткої регламентації поведінки індивіда, його особистісної ініціативи, відносного невтручання "духовної

¹ Поняття "вимушене", або "мимовільне", дозвілля введено до наукового обігу О. Генкіною і розглядається як таке, яке виникає незалежно від бажань та волі учасників дозвіллевої діяльності, зазвичай пов'язане з цінностями агональності, релігійними культурами та віддзеркалює рудиментарні форми релігійного служіння.

цензури" у вигляді всепроникного контролю жерців за настроями і поведінкою кожної людини, що притаманне країнам Стародавнього Сходу. Таке сприйняття свободи викликало відчуття своєї самоцінності та унікальності. Проте особиста ініціатива античних греків заохочувалася лише в межах, жорстко лімітованих інтересами колективу, який був важливим регулятором поведінки індивіда у всіх її конкретних проявах, поширюючись і на сферу дозвілля. Забезпечуючи вільному греку умови для саморозвитку, породжуючи сильних і незалежних особистостей, античне суспільство з підозрою ставилося до тих, чий здібності й устремління перевищували честолюбну посередність (афінський сикофант та остракізм – це теж грецький винахід). Особиста свобода не мала суперечити розвитку суспільства в межах встановленого державного порядку. Звідси – державна підтримка і винагороди, контроль над сферою дозвілля або ж використання дозвіллевих форм для вирішення політичних завдань. І все ж саме в античній Греції розвивалися небачені досі особисті свободи, формувалися права громадянина, були створені реальні можливості для споживання й творення культурних цінностей.

Так, найяскравішою формою дозвілля у Стародавній Греції були симпосії. На відміну від змагань, покровителем яких вважалися різні божества олімпійського пантеону, бенкети відбувалися під "патронатом" одного, досить непередбачуваного, нестримного у своїх пристрастях і загадкового божества – Діонісія (Вакха, Бромія, Загрея). Вино, як його дарунок людям, символізувало межу, що розділяла гармонію і хаос, розслаблення і збудження, спокій і діонісійське шаленство. Мету "зразкового" симпосію визначив Іон Хіоський (V ст. до н. е.) стислою формулою: "пити, грати й розум зберігати" [7, с. 285]. Програма "зразкового" симпосію передбачала філософські диспути, розваги, ігри, веселощі, музично-поетичні змагання, танці і навіть невеличкі театральні вистави [11, с. 11–13].

Священним простором, вільним від буденних життєвих турбот і призначеним для гри у різних її проявах, був для вільних греків гімнасій, первинне призначення якого – служіння фізичному розвитку. З часом у гімнасії запанував особливий духовний "мікроклімат", спрямований на розкриття не лише фізичних, а й творчих потенцій особи. Численні згадки античних мислителів вказують на те, що гімнасії трансформувалися у місце для зустрічей художників, поетів, ораторів, філософів [13, с. 269], відіграючи роль своєрідного культурно-просвітнього центру. Такими закладами були Академія Платона та Лікей, заснований Аристотелем.

Створення професійних, релігійних, політичних гуртків різними, зокрема й неможливими, верствами населення мало на меті спільно вирішувати соціальні й господарські проблеми, а також спільно проводити дозвілля (розваги, трапези, релігійні свята, відправлення культів). У межах цих об'єднань реалізувалася компенсаторна функція дозвілля, спрямована на зняття суперечностей між особистісно-психологічними проблемами та соціально-практичними реаліями життя. Головним регулятором поведінки був не інтеріоризований кодекс цінностей, а орієнтація на оцінку своєї референтної групи. Прикладом такого співтовариства є гетерії, які існували в античному світі від часів Гомера до занепаду Римської імперії, або ж культові товариства, адже ані політика, ані філософія, які

цікавили передусім еліту суспільства, не могли змагатися з релігією як найуніверсальнішою формою суспільної свідомості.

Серед професійних об'єднань важливу роль відігравали спілки технітів – "майстрів" Діоніса, – життєвий цикл яких розпочався у III ст. до н. е. і тривав більш як п'ятсот років. "Техніт" – це узагальнена назва професійних акторів, музикантів, співаків, поетів, постановників театральних вистав, рапсодів. У період свого розквіту спілки технітів охоплювали майже усіх діячів культури, безпосередньо впливаючи на перебіг полісного культурного життя [18, с. 224].

В елліністичну епоху зростає популярність музичних і сценічних агоній. Посилення видовищної складової свята, а також пасивна участь місцевих жителів у його проведенні (останні все частіше відігравали роль глядачів) вимагали для організації урочистостей значної кількості професіоналів, роль яких і виконували техніти. Значення їхніх спілок посилювалося розпочатою в середині III ст. до н. е. реорганізацією місцевих свят з метою надання їм статусу загальноеллініських. Поліси, намагаючись утвердити свій авторитет за допомогою дозвіллевих форм, прагнули отримати "асилії" (офіційно визнана недоторканість святилища чи полісу загалом), активізувати дипломатичну співпрацю (а отже, зміцнити міжполісні дружні зв'язки) і поживити економічну діяльність (святкування, привертаючи увагу значної кількості людей з різних міст, одночасно відігравали роль великих ярмарків [16, с. 421]).

Панеллініські свята, з втратою грецькими полісами повної або часткової самостійності, ставали засобом самоствердження еллінів завдяки їх культурній єдності. Це виявлялося у відповідному ставленні до спілок технітів, зокрема в наданні їм привілеїв недоторканості та пільг матеріального характеру (звільнення від сплати податків і літургій), у звільненні від військової служби та наданні права вільно пересуватися під час військових дій. Цікаво, що привілеї технітів підтверджувалися й римлянами, незважаючи на те, що статус артистів в античному Римі був досить низьким.

Дозвілля вільних греків не обмежувалося їх участю у гуртковій, агональній чи видовищній діяльності. Справжнім центром суспільного життя була агора – символ грецького міста, його найважливіша стрижнева складова – незалежно від того, йдеться про демократичні Афіни чи про олігархічну Спарту. Агора виконувала кілька функцій – релігійну, політичну, торговельну і дозвіллеву, що матеріалізувалося у відповідних спорудах (храмах, місцях для зборів, торговельних ятках, портиках). Агору відвідували з багатьох причин: "Адже кожен з нас має звичай куди-небудь заходити: один – у парфумерний магазин, другий – у цирульню, третій – до чоботаря, четвертий – куди завгодно; а найчастіше заглядають куди-небудь поблизу ринку і дуже рідко далеко від нього" [13, с. 235]. Агора – це ще й місце народження чуток та неправдивої інформації. Тому мудреці Платона "...дороги ні на агору, ні в суд, ні в Раду, ні у будь-яке інше громадське зібрання" не знали; "законів і постанов, усних та письмових не чули й не бачили" [14, с. 230].

Розвиток суспільного життя виявлявся й у святковому дозвіллі, участь в якому була обов'язковою. Щоправда, грецькі свята не були "святами" в сучасному розумінні цього поняття: греки не зрозуміли б, чому бога шанують неробством. Святкове дозвілля сприймалося як служіння, яке має принести божеству задоволення і тому є джерелом радості. Серед відомих свят були: у липні – на честь Аполлона

Кронії, Сінекії та Панафінеї; у серпні – свято Геракла; у вересні – Великі Містерії Деметри в Елевсіні; у жовтні – Піанопсії та Осхофорії, Тесеї, Епітафії, Фесмофорії, а також Апатурії і свято на честь Гефеста; у грудні – Сільські Діонісії; у січні – свято Феогамії та Лінеї; у лютому – Анфестерії та Малі Містерії; у березні – Великі Діонісії; у квітні – Дельфінії, Муніхії та Бравронії; у травні – Фаргілії, Калінтерії й Плінтерії та інші. Цей вияв одухотвореної радості, сконцентрований у святковому дозвіллі, більше ніколи не повториться в історії людства [6, с. 131].

Окрім календарно-міфологічних і релігійних урочистостей справжнім святом, безпосередньо пов'язаним із життям громади, було відвідування театру. Сягаючи корінням обрядових дій на честь Діоніса, театр уже на початку класичного періоду порушував у своїх виставах проблеми світоглядного і релігійного характеру, закликаючи підтримати чи засудити полісні цінності, напрями державної політики чи діяльність громадських діячів. Популярність театральних вистав підтримувалася безпосередньою участю населення: першість на театральних змаганнях визначали судді, обрані серед простих громадян; програмні моменти свята узгоджувалися на проагоні (офіційній церемонії напередодні вистави); по завершенні театральних вистав глядачі збиралися на позачергове народне зібрання (еклесію), під час якого обговорювали позитивні і негативні моменти святкування. Та й у процесі самої театральної вистави глядачі неодноразово висловлювали своє ставлення: плакали (йдеться про описану у Геродота постановку трагедії Фрініха "Взяття Мілету"), сміялися (комедії Аристофана), аплодували, лементували або свистіли [12, с. 152], жаліли чи боялися [2, с. 308]. Незважаючи на те, що з початку елліністичної епохи у театральних виставах увагу привертало не їх зміст, а технічно-видовищні моменти, театр як святкова альтернатива реальному життю відігравав важливу культурну місію у перетворенні людини і світу.

В організації дозвілля в античній Греції відбилася загальна патріархальна орієнтація грецької цивілізації. Повноправними членами поліса вважалися лише вільні греки: з політичної і соціально-культурної сфер виключалися жінки, метеки і, звісно, раби. Це зумовило значні відмінності у змісті дозвіллевих практик для різних верств населення. Якщо вільні греки мали свободу обирати дозвіллеві форми, то соціально-культурна діяльність жінок обмежувалася окремими релігійними святами (Панафінеї, Флоралії, Гераїди), переглядом трагічних вистав, а також "домашнім" дозвіллям – заняттями музикою, ткацтвом, прядінням, іноді – читанням. Окремі жінки брали активну участь у філософському дозвіллі чоловіків (гетери) і у розвагах, пов'язаних із задоволенням плотських утіх (повії, орфістки, танцівниці, гімнастки). Невиправданим видається й твердження про повноцінне дозвілля бідних верств населення. Хіба можна вважати дозвіллям співання пісень за ткацьким верстатом від зорі до зорі? Чи рибальство, щоб не загинути з голоду? Адже, як пише Теоокрит, "бідність сама, Діофанте, пробуджує в людах мистецтва: // Справжній учитель вона; трудящому навіть заснути // Клопіт лихий не дає..." [17, с. 348].

Загалом, в античній Греції набули поширення різні форми дозвілля – наукові заняття, художня творчість, спортивні змагання, участь у бенкетах, полювання, прогулянки, читання, музикування, споглядання тощо. Усі форми дозвілля можна умовно розподілити на державно-общинні, участь у яких була обов'язковою (театральні вистави, релігійні свята, вшанування відомих осіб, агони), й приватні, тобто такі, участь у яких залежить від

вибору людини в її вільний час. Зокрема, найдавнішими в античних греків були гра у м'яч та петейя, описані ще у Гомера, настільні ігри – котаб, астрагал і гра в кості ("Мене він, бідолашну, вже геть зубожив // Ігрою в мідяки. Замало гри в кості!", – скаржитья учителю Метротіма на свого сина [5, с. 331]).

Висновок. Становлення й розвиток дозвіллевих практик відбулися в античній Греції завдяки синтезу умов, серед яких головними визначено абсолютний, одухотворено-розумний і чуттєво-матеріальний космологізм давніх греків; релігійний характер суспільства; особливості психологічного складу давніх греків, яким були притаманні своєрідний діалектизм й оптимістичність світовідчуття; змагальність грецької культури з її культом слави і культом перемоги; особиста творча активність. Однак усі ці чинники не набули б реального відображення у дозвіллевих практиках, якби не наявність часу, вивільненого від рутинної буденної діяльності і турбот про задоволення щоденних потреб, а також розуміння античними греками значення свободи як відсутності пригнічення людини й тотальної регламентації її поведінки. Тобто античні греки були одночасно і вільні, і підкорені необхідності. Свободу дозвілля, з одного боку, визначали потреби і цінності, якими керувалася окрема особа у вільний час, а з іншого, функції, які покладалася на дозвілля громадою.

Значення дозвілля визначалося його роллю у сприянні суспільній рівновазі: між тенденціями до інтеграції та диференціації суспільства, до його об'єднання та ієрархізації. Тому у дозвіллі співіснували форми, пов'язані протилежними суспільними тенденціями: одні дозвіллеві вияви були прийнятими для всіх (чи для багатьох) верств суспільства, вони об'єднували і зміцнювали його; інші – обмежені певними вимогами, вони поглиблювали соціальні, культурні та політичні відмінності. Звідси й розподіл дозвіллевих практик на приватні (у яких могла брати участь окрема людина відповідно до своїх інтересів) і суспільні (колективні); обов'язкові (участь у яких була примусовою) та довільні (вибір яких залежав лише від бажань людини); "високі" (спрямовані на духовний і фізичний розвиток людини) і "бездіяльні" (пасивний відпочинок, розваги чи тілесні задоволення).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арендт Х. *Vita Activa, или О деятельной жизни* / Х. Арендт; [пер. с нем. и англ. В. В. Библихина. Под ред. Д. М. Носова]. – СПб. : Алетей, 2000. – 437 с. – (Высшее образование. Программа).
2. Аристотель. *Поэтика* / Аристотель // *Античная литература* : зразки старогрецької та римської художньої літератури; [Упоряд. О. І. Білецький]. – К. : Рад. школа, 1938. – С. 304–313.
3. Буркерт В. *Греческая религия: Архаика и классика* / В. Буркерт; [пер. с нем. М. Витковской, В. Витковского]. – СПб. : Алетей, 2004. – 584 с.
4. Виндельбанд В. *История древней философии* / В. Виндельбанд; [вступ. ст. А. Г. Тихолова; пер. с нем. под ред. А. И. Введенского]. – К. : Тандем, 1995. – 365, [1] с. – (Janua Antiqua).
5. Герод. *Учитель / Герод* // *Античная литература* : хрестоматія; [упоряд. О. І. Білецький]. – 2-ге вид. – К. : Рад. школа, 1968. – С. 331–333.
6. Зелинский Ф. Ф. *История античной культуры* / Ф. Ф. Зелинский; [ред. и прим. С. П. Заикина]. – 2-е изд. – СПб. : Марс, 1995. – 380 с. – (Кн. серия "Modus vivendi").
7. *Ион Хиосский // Эллинистические поэты VII–III вв. до н. э.* Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Хиосский Ион; [отв. ред. М. Л. Гаспаров]. – М. : Ладомир, 1999. – С. 285–286.
8. Лисий. *Речь о том, что не дают пенсии инвалиду, XXIV* / Лисий; [пер., ст. и комментарии С. И. Соболевского; предисл. Л. П. Маринович, Г. А. Кошеленко] // *Речи*. – М. : Ладомир, 1994. – С. 232–236.
9. Лукиан Самосатский. *Анахарсис, или Об упражнении тела* / Самосатский Лукиан; [пер. А. Н. Сергеевского] // *Сочинения* : в 2 т. Т. 1 / под общ. ред. А. И. Зайцева. – СПб. : Алетей, 2001. – С. 214–228.

10. Павсаний. Описание Эллады. Книги V–X / Павсаний; [пер. с древнегр. С. П. Кондратьева; под ред. Е. В. Никитюк; отв. ред. Э. Д. Фролов]. – СПб.: АЛТЕИЯ, 1996. – 538 с.

11. Платон. Бенкет / Платон; [пер. з давньообр. У. Головач; наук. ред. Р. Паранько]. – Львів: Укр. катол. ун-т, 2005. – 176 с. – (IN VIA).

12. Платон. Законы / Платон; [пер. с древнегр.; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; авт. ст. в примеч. А. Ф. Лосев; примеч. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1999. – 832 с. – (Классическая философская мысль).

13. Платон. Лисид / Платон // Диалоги; [Пер. с древнегр. С. Я. Шейнман-Топштейн; сост., ред. и авт. вступит. статьи. А. Ф. Лосев; авт. примеч. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1986. – С. 269–295.

14. Платон. Тезет / Платон // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2; [общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; пер. с древнегр.] – М.: Мысль, 1993. – С. 192–274.

15. Рассел Б. Похвала праздности [Электронный ресурс] / Б. Рассел. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/rassel_bertran/pohvala_prazdnosti.

16. Страбон. География в 17 книгах / Страбон; [пер., статья и комментарии Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко]. – М.: Наука, 1964. – 941 с.

17. Теокрит. Рибалки / Теокрит // Античная литература: хрестоматия; [упоряд. О. И. Билецкий]. – 2-е вид. – К.: Рад. школа, 1968. – С. 348–349.

18. Фролов Э. Д. Альтернативные социальные сообщества в античном мире / Э. Д. Фролов, Е. В. Никитюк, А. В. Петров, А. Б. Шарнина. – СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2002. – 320 с.

19. Фролов Э. Д. Факел Прометея: очерки античной общественной мысли / Э. Д. Фролов. – Л.: ЛГУ, 1981. – 160 с.

20. Фукидид. Промова Перикла / Фукидид; пер. А. Билецкого // Античная литература; [хрестоматия / Упорядник О. И. Билецкий]. – 2-е вид. – К.: Рад. школа, 1968. – С. 283–288.

REFERENCES

1. Arendt, H. (2000). *Vita activa or about exciting life*. St. Petersburg, Aletejja (In Russian).

2. Aristotel. (1938). *Poetyka. Antychna literatura: zrazky starohretskei ta rymskoj khudozhnoi literatury [Poetics. Ancient literature: examples of the Greek and Roman fiction]*. Kiev, Soviet school.

3. Burkert, V. (2004). *The Greek religion: antiquity and classics*. St. Petersburg, Aletejja (In Russian).

4. Vindel'band, V. (1995). *History of the ancient philosophy*. Kiev, Tandem (In Russian).

5. Herod. (1968). *Uchytel. Antychna literatura: khrestomatija [Teacher. Ancient literature: chrestomathy]*. Kiev, Soviet school.

6. Zelinskij, F. F. (1995). *Istorija antichnoj kul'tury [History of the ancient culture]*. St. Petersburg, Mars.

7. Ion Hiosskij. (1999). *Jellinskie pojety VII–III vv. do n. je. Jepos. Jelegija. Jamby. Melika [Hellenic poets VII–III centuries BC. Epos. Elegy. Iambus. Melik]*. Moskow, Ladomir.

8. Lisij. (1994). *Rech' o tom, chto ne dajut pensii invalidu, XXIV [It's about that they don't give retirement benefits for disabled person, XXIV]*. Moskow, Ladomir.

9. Lukian Samosatskij. (2001). *Anaharsis, ili ob uprazhnenii tela [Anaharsis or about body gymnastic]*. St. Petersburg, Aletejja.

10. Pavsaniy. (1996). *Hellas's description. V–X books*. St. Petersburg, Aletejja (In Russian).

11. Platon. (2005). *Banquet*. Lviv, Ukraine Catholic University (In Ukrainian).

12. Platon. (1999). *Legislation*. Moskow, Mysl' (In Russian).

13. Platon. (1986). *Lysidus. Dialogues*. Moskow, Mysl' (In Russian).

14. Platon. (1993). *Theatet. Collection of works*. Moskow, Mysl' (In Russian).

15. Russell, B. Praise of idleness. Retrieved from http://royallib.ru/read/rassel_bertran/pohvala_prazdnosti (In Russian).

16. Strabon. (1964). *Geografija v 17 knigah [Geography in 17 books]*. Moskow, Nauka.

17. Teokrit. (1968). *Rybalky. Antychna literatura: khrestomatija [Fisherman. Ancient literature: chrestomathy]*. Kyiv, Soviet school.

18. Frolov, Je. D. (2002). *Al'ternativnye social'nye soobshhestva v antichnom mire [Alternative social communities in ancient world]*. St. Petersburg, St. Petersburg university.

19. Frolov, Je. D. (1981). *Fakel Prometeja: ocherki antichnoj obshhestvennoj mysli [Prometheus flame: essay of ancient social thought]*. Lviv, Lviv National University.

20. Fukiid. (1968). *Promova Perikla. Antychna literatura: khrestomatija [Pericles speech. Ancient literature: chrestomathy]*. Kyiv, Soviet school.

Надійшла до редколегії 06.06.17

И. В. Петрова, д-р культурологии, проф.
Киевский национальный университет культуры и искусств
ул. Чигорина 14, г. Киев, 01042, Украина

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРАКТИК ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Целью статьи является анализ особенностей становления и развития культурно-досуговых практик в античной Греции. Автор обосновывается предпосылки, которые сформировали соответствующую иерархию жизненных ценностей древнего грека, создав основу для развития системы древнегреческого досуга. Ведущими из них определены абсолютный космологизм, религиозность и политеизм, психические особенности античных греков, агональность, культуротворческая активность личности, полисная система государства, особенное восприятие свободы, наличие свободного времени. Раскрыта сущность таких культурно-досуговых практик, как симпозиы, гимнасии, профессиональные, религиозные и политические кружки, агоны, театральные представления, посещения агоры и организация праздников. Доказано, что на систему организации досуга в античной Греции повлияла общая патриархальная ориентация греческой цивилизации. Обоснована мысль о том, что значение досуга определялось его ролью в содействии общественному равновесию: между тенденциями к интеграции и дифференциации общества, его объединению и иерархизации.

Ключевые слова: досуг, культурно-досуговые практики, древнегреческая культура, свобода, обязанность, необходимость, цивилизация досуга.

I. V. Petrova, Doctor of Cultural Studies, Professor
Kyiv National University of Culture and Arts
14, Chigorin Street, Kyiv, 01042, Ukraine

FEATURES OF BECOMING AND DEVELOPMENT OF CULTURAL AND LEISURE PRACTICES IN ANCIENT GREECE

The analysis features of becoming and development of cultural and leisure practices in Ancient Greece is the goal of the article. The author justifies the preconditions which formed the appropriate hierarchy of life values of ancient Greek and reated the base for leisure development in Ancient Greece. It has been determined the leading preconditions such as absolute kosmoloizm, religiosity and polytheism, mental features of ancient Greeks and agon of Greek life, human cultural activity, polis political system, special perception of freedom as condition of absence of bright expressed domination over the human and strict regulation of the individual behavior, his personality initiative, existence of free time that isn't occupied by routine and care of urgent daily needs. It has been revealed the essence of such cultural and leisure practices as symposiya, gymnasiya, professional, religious and political groups, agons, theatrical performances, visiting of agora and organization of events. It has been argued that the general patriarchal orientation of Greek civilization affected the system of leisure organization in Ancient Greece. It has been justified the opinion that value of leisure was being determined by its role in the aid of social balance: between the tendencies to integration and differentiation of society and to its unification and hierarchy. Therefore, there were coexistent leisure forms connected with the opposite social tendencies: some leisure demonstrations were acceptable for all (or for most) groups of population, they united and consolidated it, and others, limited by some requirements, extended social, cultural and political differences. Consequently there is a distribution of leisure practices on private (in which people could to participate according to their interests), and social (collective); obligatory (the participation was compulsory), and voluntary (choice of which depended only on desires of people); "high" (addressed only to mental and physical development of people), and "inactive" (passive recreation, entertainment or bodily pleasure).

Key words: leisure, cultural and leisure practices, Greek culture, freedom, obligation, necessity, leisure civilization.

О. Д. Рихліцька, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
o.rykhlitska@ukr.net

ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ: ЛАНДШАФТНИЙ ПІДХІД

У статті здійснюється аналіз філософсько-культурологічних аспектів становлення екології культури у контексті різноманітних напрямків. Сучасність актуалізує певні процеси екологізації культурології, що обумовлюється в першу чергу тим, що традиційно сферою дослідження культурології були "людина – суспільство", але виключення природи у сферу духовного життя завбачає зміну парадигми розвитку сучасного суспільства, певну корекцію світоглядних цінностей та людської свідомості. Методологічною основою дослідження є концепція Д. Ліхачова, яка стосовно відношення до природи і до культури вимагає загальних правил морального усвідомлення себе як частини природи і як частини культури, а також розгляд екології культури у контексті ландшафтного підходу, де культурний ландшафт розглядається як феномен, що самовизначається, існує та досягається по-різному – в культурних практиках, установах, орієнтирах. Що в цілому демонструє неабияку увагу до нової галузі культурологічного знання та підкреслює її нагальність у сучасній культурі.

Ключові слова: екологія, природа, культура, культурологія, екологія культури, екокультура, екологічна естетика, ландшафт, ландшафтний підхід.

Постановка проблеми. Останні десятиліття остаточно розвіяли міф про можливість незалежності людства від навколишнього середовища – Природи та про кінцеву підкореність природи потребам людей. А вже сучасність опинилася перед вибором кардинальної перебудови ціннісних основ, ствердження абсолютно нових способів вирішення соціально-культурних протиріч. Саме тому сучасні тенденції глобалізації екологічних, соціальних, економічних, сенсожиттєвих проблем вимагають розширення предметного поля культурології, яка у сьогоднішній виступає особливою наукою, що з різноманітних точок зору здатна розглядати основні проблеми взаємодії природи та людини. А вже з позиції культурологічного дискурсу культура є важливою формою буття людини, але іншою, і не менш важливою, формою буття є Природа. Зміни в розумінні екологічних проблем є настільки суттєвими, що абсолютно правомірним є цілісний та комплексний розгляд проблеми екології та культури. Незаперечним є факт, що до неї зверталися мислителі як в минулому, так і в сьогоднішній, намагаючись визначити місце та роль людини в Універсумі. В аспекті даної проблеми зростає актуальність філософського та культурологічного осмислення екології культури у контексті аналізу багатопланових проявів: від біологічних – до ідеї охорони пам'яток традиційної культури як основного підґрунтя у формуванні людини та світу.

Аналіз досліджень і публікацій. До аналізу проблематики екології культури в її початкових проявах зверталися представники течії російського космізму кінця XIX – початку XX століття: М. Кірієвський, В. Соловйов, М. Бердяєв, М. Федоров, П. Флоренський; американського інвайронменталізму: У. Пауел, Дж. Піншо, Е. Іст, О. Леопольд, Дж. Марш, Е. Рос, М. Ганді, А. Швейцер й ін. Розвідки з екології культури в різноманітних напрямках представлені у працях: Д. Вінера, Л. Гумільова, Г. Ковнца, Ч. Елтона, В. Гайдена, Т. Дрідзе, І. Назарова, М. Моїсеєва, Ю. Одума, Т. Жессона, Н. Маньковської, А. Печей. В межах українського наукового простору проблеми екології природи розглядали Ф. Канак, М. Кисельов, О. Коннов, В. Крисаченко, І. Огородник, Л. Сидоренко, М. Хилько; взаємозв'язок екології культури та екологічної естетики аналізується у працях В. Борейка, Л. Ляшко, Л. Стеценко. Соціокультурний вимір репрезентували українські дослідники Л. Бабушка, М. Бровко, Р. Шульга; дослідження екології культури як культурологічної дисципліни здійснювали: О. Генісаретський, В. Каганський, В. Кутирьов, М. Маклуен.

Мета статті. Проаналізувати основні аспекти розвитку екології культури та її трансформації у контексті ландшафтного підходу як способу організації простору сучасної культури, що дозволить поглибити вивчення механізмів функціонування культурних середовищ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Превалюючим фактором у забезпеченні рівноваги у взаємодіях людини-природи-суспільства, поєднуючи природу і культуру, зберігаючи культурну спадщину і духовне життя людства, що виходить на авансцену філософсько-світоглядних пошуків, виступає екологія культури. Так, термін "екологія культури" (від грец. oikos – дім, батьківщина, і logos – поняття, вчення), як і "моральна екологія", вперше був вжитий російським дослідником, академіком Д. С. Ліхачовим в 1979 році у статті "Екологія культури", що була присвячена збереженню навколишнього культурного середовища, моральності, моралі і культури, а також значенню реставрації та збереження пам'яток архітектури. "Дім", в якому живе людина, складається не лише з природного комплексу, а й з комплексу культури. Людина, перебуваючи у середовищі історичних пам'яток, витворів мистецтва, результатів наукових та технічних досягнень, є частиною створеної тисячоліттями культури. Загинути людство і природа в цілому, на думку Д. Ліхачова, може не лише зі знищенням всього живого, а й внаслідок загибелі культури. У такій ситуації діє право нерозумного найсильнішого, а відсутність духовної людини, що являє собою "самосвідомість всесвіту", знімає смисл існування не лише людини, а й всього сущого. Тому екологія культури в розумінні дослідника – це збереження традиційної культури, це відродження народної традиції й ідеалів. "Збереження культури – завдання не менш важливе, ніж збереження природи. Якщо природа необхідна людині для її біологічного життя, то культурне середовище також необхідне для її духовно-морального життя, для її "духовної осілості" [4, с. 22].

Однак потрібно зазначити, що сам дослідник застерігає від поєднання понять "екології культури" та реставрації пам'яток культури. Культурна спадщина має розглядатися в цілому, а не частинами. За Д. Ліхачовим, відношення до природи і культури вимагає загальних правил морального усвідомлення себе людиною як частини природи і як частини культури. "Людина може втратити свій дух і померти як людина ще при фізичному житті. Абсолютно не виключено, що так само, як раптово може відкритися і розширитися до критичних розмірів озонова діра, яка фізично знищить життя на Землі, так і прогресуюче забруднення культурно-духовного середовища може призвести до відродження людської культури, а разом з нею і людини як духовно наповненої істоти. Навколишнє середовище людської свідомості невинно забруднюється, і кількість рано чи пізно може перейти в якість. Відбутися ця духовна екологічна катастрофа може значно раніше, ніж природна екологічна катастрофа" [4, с. 23].

Д. Ліхачов черпав свої ідеї в течії російського космізму кінця XIX – початку XX століття, а саме в працях М. Кірієвського, В. Соловйова, М. Бердяєва, М. Федорова, ідеї яких можна назвати своєрідними передте-

чами екології культури. "...тільки від моральності людства залежить відношення людства до навколишнього світу. Людина – це єдина істота, що володіє мовою та розумом. Це закликає її до того, що вона має говорити і відповідати за все живе в світі, за збереження екологічного та культурного середовища" [6, с. 7]. Центральною ідеєю дослідників було те, що людина є складовою частиною Природи і їх потрібно розглядати лише в єдності, що людина (як природна і культурна істота) і все, що навколо неї, – це частини єдиного, Всесвіту. Протиріччя між розумом та Природою неминучі, але саме Розум відповідальний за вирішення протиріч. Російський космізм обґрунтував необхідність нової моральної основи у взаємодії природи і людини. "Цивілізація експлуатує, а не відновлює не може мати іншого результату, крім швидкого кінця", – ця думка, висловлена ще в 90-х роках ХХ століття М.Федоровим, стала однією із ключових у дослідженнях.

Надзвичайно тонко розумів й оригінально тлумачив органічний зв'язок природного та соціального світів видатний вітчизняний науковець В. Вернадський [2]. Він був одним із тих дослідників, в ідеях яких прослідковується інтеграція, здатність бачення загального, що відіграло неабияку роль в осмисленні даної проблеми. Адже природа, людське суспільство і наука думка розглядалися в нероздільній єдності. Наприклад, життя він бачить не як окреме, самостійне явище, не в його внутрішній складності, а у функціональному зв'язку з зовнішніми процесами неживої природи. Тому що життя не є випадковим у світовій еволюції, а міцно пов'язаним з нею наслідком, зазначав В. Вернадський, розуміючи живе в системній єдності з небіологічним, відстоюючи ідею універсального взаємозв'язку, цілісності еволюції природи, яка розглядалась дослідником саме як системна цілісність, що і підтверджувалося вчечням про біосферу, ноосферу як рівні цілісності. Своєрідним продовженням ідей В. Вернадського є дослідження Д. Ліхачовим історичних ландшафтів та міркування про біосферу як специфічну оболонку землі, про сферу культури – як своєрідну історичну "ноосферу" землі, яка здійснювала та здійснює перетворювальну дію на біосферу. Дослідник наголошує на гармонійному співжитті природи і людини на екологічних началах, що являє собою своєрідну цілісність людського буття, яка поєднує в собі як природне, так і культурне начало.

За досить короткий час екологія культури стає ключовим поняттям в багатьох біологічних, філософських та культурологічних роботах, що, звичайно, вимагало специфічного культурологічного інструментарію. Перебуваючи на етапах самовизначення та проходячи шлях становлення і розвитку, екологія культури все ж розширювалася і видозмінювалася. Про це свідчать безліч праць як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, що дають своє власне розуміння екології культури (що криється в поєднанні антимомії природного і культурного в єдине ціле). Потрібно зазначити, що, з одного боку, це сприяло актуальності нової галузі знання та народженню ряду інноваційних термінів – "екологія мови", "екологія душі", "екологія спілкування" й ін., а з іншого – призвело до нівелювання початкових ідей.

Сьогодні представляє наступну багатовекторність екології культури, що знаходить своє відображення в таких напрямках, як культурна екологія, що вивчає зв'язок між природними умовами і культурою певного регіону або народу, між природою і культурою. Яскравими її представниками є: Д. Вінер, Л. Гумільов, Г. Ковнц, Ф. Разумовський, Ч. Елтон. Серед дослідників проблематики екології культури є автори, які викори-

стовують поняття екокультура, поєднуючи екологію та культуру, що характеризує загальний рівень культури людини, в тому числі і спроможність розумного природо-користування, і економічну культуру, що завбачає здатність людини до ефективного здійснення господарсько-економічної діяльності. Екологічна культура вивчає відносини культури і суспільства з навколишнім середовищем (В. Гайдено, Т. Дрідзе, М. Кисельов, В. Крисаченко, І. Назаров, М. Моїсєєв, Ю. Одум, М. Рац, Л. Юрченко). Ще одним, не менш цікавим напрямом екології культури, що ставить за мету пошук особливої методології та виходить далеко за межі традиційного розгляду природи в мистецтві, пов'язаний зі спробами побудови філософської моделі естетики природи і має міждисциплінарний характер, оскільки ґрунтується на досягненнях філософської, культурологічної, історичної, філологічної, етнографічної та мистецтвознавчої думки, – є екологічна естетика, що вивчає естетичне сприйняття навколишнього середовища (Т. Біноклі, А. Гермен, Т. Жессон, Н. Маньковська, А. Печеї, О. Яницький); серед вітчизняних дослідників можна назвати дослідження В. Борейка, Л. Ляшко, Л. Стеценко, О. Сулацкової, Н. Філяніної.

В багатоманітті наведених вище поглядів на екологію культури відображаються не лише інтереси дослідників, а й різноманітність їх світорозуміння. Звичайно, що це пов'язано насамперед зі становленням екології культури, яка не відкидає існування самої культури, народженої ще на зорі цивілізації, і свідчить про гармонійне взаємовідношення "природи і людини", "людини і суспільства", "людини і культури".

Проблема екології культури є досить широкою і стосується різних питань, до яких відносяться також співвідношення екологічної естетики і філософії мистецтва, естетичної цінності природи, вивчення навколишнього середовища як естетичного об'єкта, оцінка естетичної цінності природних ландшафтів з метою створення заповідних зон тощо. Тому досить цікавими, на нашу думку, є наукові розвідки, які виводять на новий рівень розгляд глобальних проблем. Так, на думку української дослідниці Л. Ляшко, своєрідною спробою осмислення культури і природи є естетика довкілля, яка в "поєднанні з екологією культури виступає обґрунтуванням та втіленням в практику ідей "екологічного гуманізму" та "цінностей довкілля" [5].

Потрібно зазначити, що більшість даних напрямків культурологічної думки поєднують досить широку буттєву сферу: від фізіології до культурних та духовних явищ, надаючи при цьому особливу увагу розгляду таких форм знання, як: екологічна культура, екологія культури, екологічна етика, екологічна естетика, культурна екологія, культура і глобальні проблеми людства тощо. Ці грані є складовими, на основі яких вибудовується культурно-екологічна свідомість, що відіграє неабияку роль у розвитку, виживанні та збереженні духовного. Саме звідси випливає основне завдання екології культури – розробка стратегії переходу всіх сфер життя людей: технічної, економічної, виробничої, освітньої, гуманітарної, – на новий рівень процесу розвитку суспільства, до нового витку антропогенезу.

У такому розумінні екологія культури є новою міждисциплінарною формою науки, що інтегрує соціальне, культурологічне та біологічне знання. І хоча екологія культури є досить молододою наукою, об'єкт та предмет дослідження якої постійно перебувають у стані осмислення, все ж багатоманітність досліджень у сфері екології культури дає нам змогу констатувати ряд етапів у її становленні: у 80–90 роки ХХ століття вона постає як наука, що ґрунтується на трьох підвалинах: природне (біологічне), культурне (самостійні культурні середови-

ща) та їх взаємодія (коеволуція, етика Землі, інвайронменталізм); у першій половині 90-х рр. ХХ століття у формі стрижня як у світогляді людини, так і у системі наук, природне поступово перетворюється з об'єкта в сутність культурного; до другої половини 90-х рр. знімається опозиція культури і природи, а екологія культури сприймається як вивчення механізмів функціонування культурних середовищ.

Досліджуючи основні етапи розвитку екології культури, особливу увагу звертаємо на те, що починаючи з 90-х років її розглядають як науку, що вивчає й одночасно творить екокультурні ландшафти. Так, в дослідженнях російського дослідника Володимира Каганського ландшафт виступає деякою абстрактною моделлю, до якої не можна доторкнутися і просто побачити, її потрібно проживати і переживати як єдність простору, речей та смислів. "Життя в ландшафті – це один із способів набуття – відновлення, нарощування єдності власного життєвого світу [3, с. 143].

В умовах "екологізації" постає потреба збереження культурного середовища, яке так потрібне людині для життя, але в першу чергу – духовного. Екологія культури розглядає середовище проживання людини як єдину природно-культурну цілісність – внутрішньокультурний феномен. Звичайно, незаперечним є те, що вчення про культуру та вчення про ландшафт виникли історично досить давно, але майже не пов'язані, хоча люди живуть як в ландшафті, так і в культурі. Тому культурний ландшафт – це простір, що освоєний утилітарно, ціннісно та символічно. Це єдність природних та культурних компонентів, просторових форм та культурних смислів. Ландшафт виступає не лише як фон для культури і її фактор, це одночасно її джерело, як "дім", просякнутий смислом. Сьогодні ландшафт вбачається всеоб'ємним феноменом, а культурний ландшафт містить як культурні, так і природні елементи, що є взаємодоповнюючими.

У контексті екології культури сучасність популяризує охорону пам'яток і культури, але при цьому призводить до своєрідного відкидання, а не переживання ландшафту. Ландшафт існує та досягається різними культурними практиками. Вирізняються наступні напрямки: натуралізм, геоморфізм, наука про ландшафт, естетизм, проєктизм, ескапізм, де культурні ландшафти існують окремо та як дещо специфічне, особливе.

Таким чином, культурний ландшафт – це феномен, що самовизначається, існує та досягається по-різному – в культурних практиках, установках, орієнтирах. Так, наприклад, в натуралізмі ландшафт – це взаємовідношення з природою, де ландшафт окультурюється. Але ландшафт як культурна цілісність не усвідомлюється і розуміється як "природа". Культурний сенс геоморфізму полягає в підтримці різноманітності місць культурного ландшафту як цінності. Що стосується науки про ландшафт, то даний підхід розглядає ландшафт як об'єкт дослідження, що вказує на його обмеженість внаслідок відсутності онтологічної специфіки, окрім того, він є територіально, історично та культурно локальним. Досить конструктивним підходом до ландшафту, що відроджує цінності в окремих речах/місцях, є проєктизм. Естетизм, розглядаючи ландшафт як картину, знаходить свої прояви в етиці, естетиці, літературі та мистецтвознавстві. Особливим середовищем діяльності виступає ландшафт в ескапізмі, що чітко відображає лише інструментальний підхід. Дані підходи, або культурні практики, за В. Каганським, виділені умовно на основі відношення до ландшафту, щоб образи ландшафту і модуси культури були більш відчутні. Адже тією мірою, як людина поринає в переживання ландшафту, відбувається відродження божественного начала в її душі, зростає духовність [7]. А на думку канадського екофіло-

софа Аллена Карлсона, залежно від сприйняття ландшафту проявляються якості та цінності об'єкта, які викликають глибокі етичні асоціації [8].

Різноманітність культурного ландшафту як культурної цінності підтримує такий підхід, як геоморфізм. Адже його носії – це живі посередники між більшістю людей та більшістю ландшафтів Землі. "Рефлексія (не лише раціональна) життя/перебування в ландшафті як універсальному середовищі збігається в даному підході з особливим, нестандартним, нетривіальним (не притаманим місцевим жителям) способом життя – подорожуванням (в сенсі пересування в ландшафті для досягнення його різноманітності та поєднання трьох основних компонентів – простору ландшафту, знання про нього і його переживання)" [3, с. 164]. Особливе, своєрідне включення в ландшафт, основна цінність якого – це цінність міжособистісної комунікації з приводу ландшафту, не зводиться до візуалістики. Це свого роду створення нової культурної реальності, в яку людину занурена, а простір культури стає простором ландшафту.

Висновок. Таким чином, розуміння екології культури як науки про вивчення або творення ландшафтів синтезує ідею національного ландшафту, естетики довкілля, екологічної естетики, екологічної етики, єдності біологічного, соціального, культурного і універсального, особистого і суспільного, семантичного, символічного та утилітарного. Екологія культури спрямовує свідомі і цілеспрямовані зусилля на відтворення різноманітності культурного середовища проживання, утворюючи єдине природно-семіотичне середовище. У процесі дослідження означено основні напрямки розвитку екології культури, що творить ландшафт, дає можливість побудови культурологічного дослідження з принципово нових позицій щодо його місця та ролі в сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борејко В. Філософі дикої природи і природоохорони / В. Борејко. – К.: Київський еколого-культурний центр, 2002. – 160 с.
2. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – М.: Академия, 1989. – 389 с.
3. Каганский В. Л. Ландшафт и культура [Електронний ресурс] / В. Л. Каганский. – Режим доступу: <http://ecsocman.hse.ru/data/911/927/1217/014Kaganskij.pdf>
4. Лихачев Д. С. Экология культуры / Д. С. Лихачев // Русская культура. – М.: Искусство, 2000. – 440 с.
5. Ляшко Л. І. Теоретичні засади "екологічної естетики" (А. Берлеант, Е. Брейді, А. Карлсон, Ю. Сепанмаа, Р. Хепберн: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.08 / Л. П. Ляшко; КНУТШ. – К., 2016. – 17 с.
6. Соловйов В. Оправдание добра: моральная философия / В. Соловйов. – М.: Республика, 1996. – 479 с.
7. Юрченко Л. І. Еколого-естетичне виховання як підстава формування екологічної культури / Л. І. Юрченко // Гуманітарний часопис. – 2008. – № 4. – С. 144–149.
8. Carlson A. Environmental Aesthetics [Електронний ресурс] / A. Carlson // Routledge Encyclopedia of Philosophy. – London: Routledge, 1998, 2011. – Режим доступу: <http://www.rep.routledge.com/article/M047>

REFERENCES

1. Borejko, V. (2002) *Filosofy dykoi pryrody i pryrodoohorony [Philosophers of wild nature and worm-in]*. Kiev, Kyiv's'kyj ekologo-kul'turnyj cent.
2. Vernadskij, V. (1989) *Biosfera i noosfera [Biosphere and noosphere]*. Moscow, Akademiya.
3. Kaganskij, V. (1997) *Lindschaft i kul'tura [Landscape and culture]* Retrieved from <http://ecsocman.hse.ru/data/911/927/1217/014Kaganskij.pdf>.
4. Lihachev, D. (2000) *Ekologyya kul'tury [Ecology of culture]*. Moscow, Iskusstvo.
5. Ljashko, L. (2016) *Teoretychny zasady "ekologichnoi estetyky"* (A. Berleant, E. Brejdi, A. Karlson, Ju. Sepanmaa, R. Hepbern: [Theoretical principles of "ecological aesthetics": A. Berleant, E. Brady, A. Carlson, Y. Sepanmaa, R. Hepburn] avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja kand. filosof. nauk: 09.00.08 / L.P. Ljashko; KNUSSH.
6. Solovjov, V. (1996) *Opravdanie dobra: moral'naja fylosofyja [Justification of good]*. Moscow, Respublyka.

7. Jurchenko, L. (2008) Ekologo-estetychne vyhovannja jak pidstava formuvannja ekologichnoi' kultury [Ecological and aesthetic education as founding of forming of ecological culture]. *Gumanitarnyj chasopys*, 4, 144–149.

8. Carlson, A. (1998, 2011) *Environmental Aesthetics* Routledge Encyclopedia of Philosophy. London, Routledge. Retrieved from <http://www.rep.routledge.com/article/M047>

Надійшла до редколегії 06.06.17

О. Д. Рыхлицкая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ: ЛАНДШАФТНЫЙ ПОДХОД

В статье осуществляется анализ философско-культурологических аспектов в становлении экологии культуры в контексте различных направлений. Современность актуализирует некоторые процессы экологизации культурологии, которые обусловлены в первую очередь тем, что традиционно сферой исследования культурологии были "человек–общество", но включение природы в сферу духовной жизни предполагает смену парадигм развития современного общества, некоторую коррекцию мировоззренческих ценностей и человеческого сознания. Методологической основой исследования выступают концепция Д. Лихачева, которая в отношении как к природе, так и к культуре требует общих правил морального осознания себя как части природы и культуры, а также рассмотрение экологии культуры в контексте ландшафтного подхода В. Каганского, где культурный ландшафт рассматривается как феномен, который самоопределяется, существует и познается по-разному – в культурных практиках, установках, ориентирах, что в целом демонстрирует особое внимание к новой сфере культурологического знания и подчеркивает его актуальность в современной культуре.

Ключевые слова: экология, природа, культура, культурология, экология культуры, экоккультура, ландшафт, ландшафтный подход.

O. D. Rykhlytska, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

ECOLOGY OF CULTURE: LANDSCAPE APPROACH

The article represents the analysis of the philosophic-cultural aspects of establishment of the culture ecology in the context of various directions. The modern times actualize specific processes of cultural studies ecologization, which in its turn is stipulated first of all the fact that the traditional sphere of the cultural studies was "human-society", but the inclusion of the nature into the spiritual life sphere envisages the change of the modern society paradigm, certain correction of world-view values and human consciousness. The methodological basis of the study is the concept, offered by D. Likhachov, which in relation to nature and culture requires general rules of moral awareness of oneself as a part of the nature and as a part of the culture, as well as the analysis of the culture ecology in the context of landscape approach, offered by V. Kaganskyi.

Studying the historical-cultural landscapes, a famous cultural specialist D. Likhachov sees the biosphere as a specific envelope of the Earth. He thinks about the cultural sphere as a certain historical "noosphere" of the planet, which has been performing the changing effect on the biosphere, that naturally required specific cultural study instruments. That is why in a very short period the cultural ecology has become a key factor in many biological, philosophical and cultural papers, which is supported by a large number of national and foreign researchers, who offer their own understanding of the cultural ecology. In the context of cultural ecology the landscape exists and is understood by different cultural practices and is a type of an abstract model, which cannot be touched and seen, it needs to be lived and experienced as the unity of space, things and meanings. V. Kaganskyi states that modern popularization of the monuments and culture protection results in a peculiar discarding of landscape, instead of experiencing it. In his analysis of various directions, V. Kaganskyi determines a special approach - geomorphism, which supports the variety of the cultural landscape places, as cultural value (where three components - landscape space, knowledge about it and experiencing it - are united). The main value of which is the value of inter-personal communication. This can be regarded as the creation of a new cultural reality, in which a person is immersed, and the cultural space becomes the landscape space (this is the unity of natural and cultural components, spatial forms and cultural meanings). Thus, the cultural landscape is seen as a phenomenon, which identifies itself, exists and is understood in different ways - in cultural practices, establishment of landmarks, which in general attracts the attention to the cultural knowledge, cultural ecology in particular, and stresses its importance in the modern culture.

Key words: ecology, nature, culture, cultural studies, cultural ecology, eco-culture, landscape, landscape approach.

УДК 111.853:73(4)

Р. М. Русін, канд. філос. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
rusinr71@gmail.com

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК АТРИБУТИВНА ОЗНАКА СКУЛЬПТУРИ (ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ)

Історичний розвиток мистецтва розглядається як зміна парадигм. В рамках кожної парадигми виробляється особливе розуміння мистецтва, що характеризується як самим актом творчості, так і оцінкою його результатів. Особливої актуальності набуває завдання виявити витоки цих змін, позначити їх етапи, визначити спрямованість еволюції художньої творчості. В цьому контексті тілесність як мистецька парадигма європейської скульптури розглядається в статті в конкретно-історичному вимірі від класики до постмодернізму.

Ключові слова: тілесність, скульптура, класичне мистецтво, модернізм, постмодернізм, художній образ, симулякр.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлюється змінами, яких зазнало за останні століття мистецтво не тільки з точки зору формують принципів, але і в аспекті буття твору мистецтва. Особливості сучасної художньої творчості породили ситуацію неоднозначності в розумінні та оцінці творів мистецтва сучасними художніми практиками й естетичними концепціями, що утверджують принципи полістилістики і варіативності при побудові художнього цілого, а декларація розриву між мистецтвом минулого і мистецтвом ХХ і ХХІ ст., між класикою, модернізмом, авангардом і постмодернізмом поставила під сумнів саме поняття "мистецтво". Реальна практика мистецтва виступила свідченням принципово нової ситуації в художньому житті. Не випадково сьогодні естетика все більше уваги звертає на реальну практику мистецтва,

новий художній досвід. Водночас багатогранність і неоднозначність художнього процесу в різних видах і напрямках мистецтва вимагає прояснення щодо можливості використання сьогодні таких понять, як "мистецтво", "твір мистецтва", "пластичне мистецтво".

Аналіз досліджень і публікацій. Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення творів пластичного мистецтва і насамперед скульптури мають роботи В. Арсланова, Ж. Бодріяра, І. Биховської, П. Бурдье, А. Волинського, Б. Віппера, О. Геніса, А. Григоряна, Н. Дмитрієвої, І. Кулікової, Н. Малініної, А. Михайлової, О. Лосева, М. Рикліна, А. Шопенгауера.

Серед українських дослідників проблематику пластичного мистецтва розглядали Л. Левчук, В. Панченко, М. Бровко, А. Костенко, В. Личковах, О. Оніщенко, О. Павлова, І. Живоглядова та ін.

Мета статті. Проаналізувати тілесність як атрибутивну ознаку скульптури в античному мистецтві, Середньовіччі, Відродженні, модернізмі і постмодернізмі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття "мистецтво" не дано арґіогі, воно невіддільне від історичних умов власної реалізації і наповнюється різним змістом. В античній традиції, звідки бере свій початок теоретичне осмислення мистецтва, передбачається розуміння мистецтва як діяльності міметичної. Для пластичного мистецтва давніх греків людина була втіленням всього суцього, прообразом всього створеного і створюваного. Людське тіло в прекрасній формі було майже єдиною моделлю мистецтва, й естетично греки мислили його не інакше як в статуарній завершеності. "Постійною моделлю, – зазначає О. Лосєв, – тут було виступає саме людське тіло. Воно взяте як досконала форма вираження життя і було моделлю всякої краси" [13, с. 762].

У давньогрецькій культурі все – космос, держава і людина – сприймається через категорію тілесності, яка, за визначенням О. Лосєва, виходить далеко за межі тіла, розширюючись до меж чуттєво-матеріального космосу. Тіло виступає аналогом світобудови, воно утримує в собі всі сили природи, гармонію фізичних стихій. Тіло забезпечує вбудованість людини в цілісну систему світу, який сам є досконалим одухотвореним тілом. Добре організоване красиве людське тіло сприймається як відображення космічної енергії. Онтологічний статус тілесності підносить красу людського тіла до культу.

За визначенням В. Подороги, "грецьке тіло – універсальний знак космосу, космос – продукт формування скульптурної сили грецької тілесності" [16, с. 316]. Тільки у греків всі елементи культури знаходились в повній гармонії з природою, тільки в них існувала повна гармонія духу і тіла, а в живих витворах мистецтва моральнісні ідеали народу знайшли собі для всіх зрозуміле і для всіх чарівне вираження. "У житті греків, – зазначає В. Любке, – немає штучно створених протиріч; у них все гармонійне, все вилилось з одного і того ж джерела – їх істинно людської освіченості, а тому і залишилось життєвим і зразком назавжди" [14, с. 5]. На відміну від пластики Сходу, наприклад Єгипту, у греків кожен витвір мистецтва отримує моральнісне значення для всього людства, оскільки греки піднялись на такий високий щабель розвитку, що стали зразком для всіх часів і народів. Це стосується не тільки грецької пластики, а й поезії та архітектури. Моральну основу творів грецького мистецтва складають гармонія і міра в усьому, яка і могла з'явитись в суспільстві, в основі якого була покладена свобода, де дух не пов'язаний догматичними приписами, а вільно діє у відповідності з власними законами.

Дух свободи окриляв сили кожного, пробуджував діяльність на всіх поприщах духовного розвитку. Лірична поезія підноситься в кінці цієї епохи до урочистих гімнів Піндара, а у мистецтві трагедії геній Есхіла, Софокла і Евріпіда доходить до найвищого значення. Дух свободи породжує і в галузі пластичного мистецтва відомих художників: Фідія, Поліклета, Скопаса, Лісіппа, Праксітеля. Ці художники, починаючи з витоків, з архаїки, оживляють, роблять гнучкими заковані форми, вдихають в них новий дух. Постійно вдосконалюють мистецтво, доводять його до тієї стадії, коли воно досягає повного звільнення від традиційних форм і підноситься на вищий ступінь досконалості, єдності духовного і тілесного.

Уже Сократ говорить про можливість відтворення в мистецтві того, що не має ні пропорції, ні кольору, ні форми, тобто духовних властивостей людини, або ж

"стану душі". "Все це можливо відтворити, – відзначає він, – оскільки духовні якості і "стани душі", – ворожість, нахабство, грубість, велич, добродійність, скромність тощо, просвічуються і в обличчях, і в жестах людей, чи стоять вони, чи рухаються" [12, с. 8]. Філософ вважає, що скульптура, як і інші мистецтва, повинна виражати стан душі.

Платон вважає, що всі види дійсності стають видами художньої діяльності тільки тому, що в них всюди просвічується їх внутрішній ідеальний зміст; і чим сильніше він просвічується, чим глибше отожднюється дійсність з їх ідеєю, тим більш художніми вони стають. Таким наперед є людське тіло. Чим менше розуміється нами його внутрішня ідея і призначення, тим воно менш за все художнє. Твір мистецтва, на думку Платона, сам по собі є камінь, фарби, звуки тощо, але він тому є мистецтво, що втілює в собі всезагальне органічне життя або який-небудь його момент. Сходження до чистої краси у бажаючих прилучитися до мудрості починається з прекрасного тіла, переходить до багатьох прекрасних тіл і вже потім переходить до тієї краси, яка об'єднує всі тіла. Істинну красу людського тіла Платон знаходить в гармонії тіла і душі [10, с. 183].

Для грека мова тіла була мовою душі, хоча давньогрецька пластика ще не знала того аналізу характерів, того культу індивідуального, які так притаманні мистецтву Нового часу. Проте греки, як зазначає Н. Дмитрієва, "володіли мистецтвом передачі типової психології – вони передавали різноманітну гаму душевних станів узагальнених людських типів" [7, с. 86]. Навіть малюнок "Орфей, що грає на лірі" – психологічний. Він передає екстаз, ніжність, зворушеність музиканта і слухачів. Про картину живописця Тімомаха "Медея" античні автори писали, що художник виразив у ній роздвоєність душі, боротьбу двох протилежних почуттів – ревнивого гніву й жалості до дітей; про силу "Ерота" Праксітеля – що він вражає не стрілами, а лише невідпороною силою свого мисного погляду. А на скульптурі Піфагора "Філокетет" глядачі скаржились: скульптор зобразив Філокетета кульгавим, так що вони, дивлячись на нього, самі відчувають біль. Античне тіло характеризується А. Волинським як тіло, яке "само по собі говорить, співає, кричить іноді голосніше і повніше, ніж людські слова". "Красномовність тіла – це чисто античне уявлення" [4, с. 29–30].

Пластику, кінетику античного тіла можна розцінювати як складники деякої семантичної структури, особливої мови, як свого роду міміку. Пластика новоєвропейської скульптури демонструє протилежне античній класиці, властиве християнській традиції співвідношення душі і тіла. Панування позицій індивідуалізму в культурі, домінантність образу духовного над тілесним призводить до того, що тіло редується і портрет починає домінувати над живою фігурою. Коли "люди стали ховати свої тіла... тіло втратило свою мову. Пластика стала простішою" [4, с. 29–30].

З християнством вступила в свої права внутрішня індивідуальність людини. Тілесна краса втратила свою привабливість і стала предметом зневаги. Вищою метою мистецтва тепер стало вираження чистоти душевної, святості почуттів. "За таких суворих вимог історію пластики, – вважає В. Любке, – треба було б закінчити давнім світом і все, що створено пластикою під впливом християнства, віднести до занепаду, до виродження; одні тільки твори в античному стилі мали б право на життя... Але щоб бути справедливим відносно християнського мистецтва, не потрібно забувати, що поряд зі скульптурою існував і живопис, в творах якого духовний зміст християнської епохи виражається більш повно і виразно... і який досяг

свого вищого розвитку завдяки християнству" [14, с. 4]. Це визначило призначення живопису і, очевидно, відняло у пластики її зміст в античному розумінні.

Античність не знала, як вже відзначалось, дуалізму духу і тіла, і своїх богів вона не мислила інакше, як в тілесному втіленні. Християнство принесло з собою дуалізм, узаконивши та увівши в систему історично закономірний розпад раннього наївного монізму світовідчуття. Боги стали духовними істотами, вільними від тенет плоті. Іоанн Дамаскін у своїй праці "Три захисні слова проти тих, хто заперечує святі ікони" доводить, що ікона як образ є відтворенням божественного "архетипу". Тому, коли ми поклоняємося іконі, ми здійснюємо поклоніння не матері, а тому, хто зображений, бо честь, яку ми віддаємо образу, переходить до первинного образу. "Образ, – відзначає Іоанн, – є подобою, і прикладом, і зображенням чого-небудь, що вказує на те, що на ньому зображено. Але в усьому образ цілком подібний до первинного образу, тобто зображеного, але одне є образом, а друге – зображенням, і відмінність їх цілком очевидна, хоч і те, і друге є одним і тим самим" [6, с. 399]. Природа мистецтва в естетичній концепції Іоанна полягає в прославленні сокровенного, божественного як прообразу всього існуючого. "Всякий образ є одкровенням і виявленням прихованого", – вважає І. Дамаскін [6, с. 300]. Тілесна краса в усій її досконалості, зображення якої складало мету і зміст пластики, втратила для перших християн всяку ціну, навіть пробуджувала в них відразу та страх перед тим розгулом чуттєвості, що так притаманний пізній Античності.

Слід зазначити, що пластика не була остаточно витіснена з християнського мистецтва, незважаючи на відразу до неї. Невдовзі вона намагається посісти місце в утраченій області. І цього вона зможе досягнути, відмовившись від своїх найголовніших завдань. Вона підкоряється новому світогляду, забуває про досконалу красу людських форм і ставить перед собою завдання відобразити духовний світ індивідуальної людини як вираження звільненої, спокутуваної душі. Скульптура намагається виразити своїми засобами внутрішній світ людини, духовну індивідуальність зі всіма її характерними особливостями, створеними новим віровченням. Це стало можливим тоді, коли імперія Карла Великого розпалась внаслідок нестримного прагнення германських племен до свободи. І коли ці племена заявили про свою самостійність, відкинули догматику візантійського канону, демократизувавши його народним світовідчуттям, дух свободи оживив пластичне мистецтво і відкрив йому шлях до подальшого розвитку.

Водночас слід зазначити, що зміст цих образотворчих богословських енциклопедій був настільки розпливчатим, алегоричним і умовним, що в його межах знаходили собі місце різноманітні сюжети і мотиви. Алегорії гріхів і гріховних пристрастей були зручним приводом для зображення казоквих, язичницьких чудовиськ, які здебільшого не мали ніякого відношення до церковної концепції світобудови. Єпископ Бернард Клервоський у XII столітті казав: "...для чого ж в монастирях перед очима читаючих братів ця сміхотворна диковинність, ці дивовижно-потворні образи, ці образи потворного? До чого тут брудні мавпи? До чого дикі леви? До чого напівлюди? Тут над головою бачиш багато тіл, там, навпаки, на одному тілі – багато голів. Тут, дивись, у чотириноного хвіст змії, там у риби – голова чотириноного. Настільки велика врешті-решт, настільки дивовижна всюди строкатість різноманітних образів, що люди на-

дають перевагу читати по мармуру, ніж по книзі, і цілий день розглядають їх, дивуючись, а не роздумують про закон Божий, навчаючись" [9, с. 282–283].

Ці дивовижні образи прийшли до пластичного мистецтва з язичницьких народних культур, із казок, із тваринного епосу і "засіли" там на багато століть. Ми мало чого зрозуміємо в середньовічному мистецтві, якщо не відчемо, не оцінимо в ньому пафос земного, простого, безпосередньо і прямо пов'язаного з життям простих людей. Христу співчували, тому що він страждав, як страждають бідняки. Божу Матір любили, тому що бачили в ній заступницю простих людей. Потойбічне життя уявляли як земне, тільки більш справедливе.

Якщо античні статуї стверджують, що прекрасний дух може бути тільки в прекрасному тілі, то статуї середньовічних храмів, які далекі від довершених тілесних форм, примушують думати, що тільки душевне світло облагороджує тіло. Статуї Христа та Марії з собору в Реймсі нікому не здадуться некрасивими, вони, безперечно, для всіх прекрасні. Тут новим у порівнянні з Античністю є те, що зовнішня краса сприймається як відблиск внутрішньої духовної краси. Навіть найбільш неприваблива для нас за своєю формою середньовічна пластика здається зрозумілою і прекрасною, оскільки дивовижно наближена до нашого світовідчуття своєю психологічною правдивістю.

У мистецтві Європи в епоху Відродження, внаслідок переосмислення християнською традицією античного досвіду, народжується тенденція до зображення ідеальних форм тіла, зорієнтованих на класичні зразки. Італійське мистецтво, звільнившись від спіритуалізму, що був основною рисою Середніх віків, поступово звільнилось і від середньовічного пластичного стилю, в якому все більше проявлялась невідповідність змісту і форми, і попрямувало шляхом до реалізму. Відродження, засвоївши античну архітектурну систему, створило для пластики, на відміну від Середньовіччя, "скульптурний простір". У ньому пластичний твір міг розкритися в повній красі, міг утримати за собою самостійне значення, стати в пряму протилежність до архітектури і з'єднатися з нею в гармонійному ансамблі. Пластика епохи Відродження прийняла відтінок пластичної визначеності Античності, перетворила людське тіло засобами скульптури в досконале, надавши йому індивідуальної духовної визначеності.

Якщо епоха, що керується спіритуалістичними почуттями, починає прагнути до ясності і визначеності форми, то перші кроки в цьому напрямку були зроблені скульптурою. У неї першої, оскільки вона створює свої образи з твердого матеріалу, виникає потреба довести їх до життєвої правди. Живопис засвоює результати, здобуті пластикою, і вчиться зображувати свої фігури в просторі. Спочатку скульптура вказувала дорогу живопису і керувала ним, а потім, в свою чергу, поступилась йому першістю. Живопису як мистецтву переважно християнському дістається першість у цьому змаганні – це зрозуміло само по собі. Він краще і швидше може покрити величезний простір зображеннями, пробудити зацікавленість у глядача. Окрім того, різноманіття кольорів дає йому можливість передавати душевні зміни. Відомий італійський архітектор і теоретик мистецтва Л. Альберті характеризує живопис наступним чином: "Живопис утримує в собі деяку божественну силу, він не тільки змушує відсутніх здаватися присутніми, але більше того: він змушує мертвих здаватися живими, навіть коли минує багато віків, так що ми впізнаємо їх, отримуємо велике захоплення художником і велику насолоду" [1, с. 319].

Світоглядні установки на сприйняття тілесного як другорядного пояснюють той факт, що ані Класицизм, ані Просвітництво, незважаючи на те, що в цілому орієнтувались на Античність, не стали скульптурними епохами. Художники, як відзначає А. Михайлов, "хоч і вивчають оголену натуру, але не мислять тілесно, на відміну, наприклад, від Мікеланджело" [2, с. 72]. Тут наочне кардинальне розходження світоглядних установок епох: пластичності античної свідомості протистоїть новоєвропейська парадигма, в якій, за словами І. Биховської, тіло ніби "випадає в осад" із сфери духу.

У середині XIX століття під впливом нового погляду на людську тілесність відбувається звернення до Античності на якісно новому рівні у зв'язку з наростаючими тенденціями "натуралізації" людини в культурі і критичного відношення до попередніх історичних періодів. З приводу останніх О. Геніс писав: "Декарт відрізав людину від тіла, а значить, від усього оточуючого світу. Досліджуючи зовнішній світ, ми забули про природу, яка міститься в нас. Природа стала об'єктом вивчення, а людина – суб'єктом, який її вивчає. За непорушністю кордонів між ними – між одухотвореною матерією і свідомістю – була зобов'язана стежити наука. Вона відучила західну людину "мислити" всім тілом. Вона втратила примітивні, а можна сказати природні навички контакту зі світом" [5, с. 150–151]. Свою роль в процесі повернення до тіла зіграло і посилення ірраціоналістичних тенденцій, що вступили в протидію з панівним "гіперраціоналізмом" з його моделлю людини, в якій гіпертрофоване розумне начало протистояло позасутнісній, а тому неіснуючій плоті, тобто людина-розум як суб'єкт та людина-тіло як пасивний об'єкт були принципово розділені. Реабілітація тілесного чуттєвого начала знайшла своє безпосереднє вираження в ідеях Л. Фейєрбаха. В антропології Л. Фейєрбаха категорія тілесності цінується дуже високо; тут стверджується, що тіло людини входить в його сутність і, таким чином, складає "основу, суб'єкт особистості". Дуалізм тіла і духу розглядається Л. Фейєрбахом як проекція метафізичної помилки в сферу психології і оцінюється як неправомірний, "тому що психологія людей ланцюгами прикована до фізіології, оскільки лише в людському тілі може бути людська душа" [8, с. 31]. Поступово мова пластики звільняється від сухого, описового академічного натуралізму, на зміну приходить нове художньо-пластичне мислення і розкріпає пластику. Особливе значення для пластичного мистецтва має поняття середовища, оточуючого простору, а також життєвої реальності, на відтворення якої воно орієнтується. Наприкінці XIX століття скульптурі відводиться активна роль в організації простору. Як зазначає І. Шмідт: "Скульптура починає активно втілюватись в просторі, навколишньому середовищі, ... скульптура все сміливіше виходить на вулицю" [21, с. 259]. Ще одна грань взаємовідносин скульптури з оточуючим середовищем розкривається через співвідношення пластики з архітектурою. Нове мистецтво намагається повернутись до "ансамблевого" мислення, яке було так притаманне грецькій класиці. Антична скульптура і архітектура взаємодоповнювали одна одну. Як зазначає Б. Віппер: "У грецькому мистецтві архітектура дає скульптурі обрамлення, ідеальну арену діяльності, сама ж будівля збагачується органічною динамікою скульптури" [3, с. 140]. Антична архітектура пластична, в грецькому храмі колони утворюють просторове тіло. Давньогрецькі атланти і каріатиди – водночас і скульптурні форми, і несучі деталі архітектурної конструкції. Усвідомлення наприкінці XIX століття важливості для скульптури поєднатись з архітектурою – факт,

що змінює її кардинально. Скульптурні образи і композиції набувають вигляду чітких архітектонічних структур. Людська фігура в скульптурі втрачає натуралістичний вигляд і інтерпретується узагальнено. За якістю і лаконізмом фігур вгадується їх конструктивність, за спрощеною сюжетикою – ідея "безпредметності форми", закладеної в природу архітектури. В особливій увазі скульпторів до законів архітектоніки знайшла своє вираження загальна тенденція трансплантувати, на думку М. Кагана, "в образотворчі за їх походженням і природою мистецтва мову необразотворчих, частково архітектури, орнаментики" [11, с. 269], – стратегія, що у XX столітті надасть можливості реалізуватись абстрактним, нефігуративним стилям модернізму. Наростання творчої активності, творчого мислення, уяви приводить до ствердження плюралізму шляхів, багатоманітності пластичних форм у мистецтві.

У зростаючій креативності, пошуках нових скульптурних форм неможливо не побачити ролі філософії та ідей А. Шопенгауера зокрема. Відповідно до концепції А. Шопенгауера, "тіло – суть втілена воля", воно служить видимістю реальності, що міститься у волі, яка без тіла не може бути представлена: "Все тіло є нічим іншим, як об'єктивацією, тобто волею, яка стала уявленням" [22, с. 23]. Тілесний вигляд втілюється у скульптурному зображенні, і основною якістю пластичного образу вважаються "сила і повнота", його експресія, рівно як "краса і грація", що трактується А. Шопенгауером, відповідно, як форми об'єктивації волі у просторі і часі. За пластичним мистецтвом визнається здатність передавати переміщення фігур у просторі і часі. "Скульптура робить спроби, – зазначає Б. Віппер, – перенести рух із тілесних функцій в царину тілесних явищ" [3, с. 113] і передати в пластичних формах різноманітні почуття і стани людини. Збагачення скульптури динамічною координатою було великим часом, свого роду реакцією на ризикований темп життя. Нові уявлення про швидкість актуалізують динаміку пластичного образу. Це знаходить вираження у характері зображень, які під впливом динамічного моменту кардинально змінюються, наприклад у футуризмі, кубізмі, експресіонізмі. Деформація тілесного руху, як і самого тіла, цілком відповідає новим уявленням про простір, час і рух. Тому художня достовірність немислима без деформації як методу динамічного схоплення процесуальності.

Нове конструювання тілесності є підґрунтям для формування самоідентичності, де тіло є висхідною точкою моделювання і передбачає подвоєну проєктивність фізичного і духовного. Пластичний образ у мистецтві традиційно був зорієнтований на конкретизацію тілесного, під цим розумілася природна форма, зміст якої визначався досвідом глядача. Пластичність, наприклад, образів Мікеланджело інтерпретувалась у відповідності із сюжетом, де Мойсей завжди залишався Мойсеєм. В інтерпретації цього твору З. Фрейдом висловлюється думка тільки про внутрішній глибинний зміст жесту пророка. Жест розглядається тільки як знак, що поміщений в "текст" скульптурного зображення. Скульптура XX століття апелює до чуттєвості, інтерпретація тілесної форми не є необхідною. Глядач отримує імпульс асоціативних зв'язків, де художній об'єкт буде осмислюватись у просторі внутрішнього досвіду, в структурі власних переживань.

Модернізм був неоднозначним. З визнанням коласальних можливостей людини, свободи індивіда, простору для широкої творчої активності модернізм, за визначенням Х. Ортега-і-Гассета, – це ще й "триумф над людським", "втрата людської якості", "олюдненості"

мистецтва і світу. Про парадоксальність даної ситуації свідчить той факт, що паралельно із зростанням цінності окремої людини відбувається знецінення людського життя в цілому. Нарівні з виокремленням деміургічних потенцій людини має місце відмова трактувати людину як "зліпок" Бога і, як наслідок, кардинальне переосмислення самої суті і направленості гуманізму. Даючи характеристику сучасному мистецтву, Х. Ортега-і-Гассет у своїй праці "Дегуманізація мистецтва" писав: "Мистецтво, про яке ми говоримо, негуманне не тільки тому, що воно не містить в собі "людських" речей, але і тому, що активність його перебуває в дегуманізації... Справа не в тому, щоб намалювати що-небудь, що було б зовсім не схоже на людину, дім або гору, але в тім, щоб намалювати людину, котра якомога менше була б схожою на людину... Естетична радість для нового художника виникає з цього триумфу "над людським...". Відшукаючи найбільш загальнородову і характерну рису нової творчості, я знаходжу тенденцію дегуманізації мистецтва" [15, с. 514–515]. І далі: "Всі великі епохи мистецтва уникали "людського" як центру тяжіння в своїх творіннях... Отже: стилізувати – означає деформувати реальне, дереалізувати. Стилізація включає в себе дегуманізацію" [15, с. 517]. Як сказав Ренато Гуттузо про мистецтво початку ХХ століття, "так сталося, що перестали помічати людину, від неї відвернулись" [20, с. 259].

В культурі ХХ століття достатньо актуальною є позиція антропологічного негативізму. Обґрунтування цінності окремої людини привело до відсутності єдиних норм, оскільки сама нормативність стала сприйматись як посягання на індивідуальність. Децентрована культура звертається не до формування ідеальної моделі, а до розгляду особливостей, що являють цінність як відхилення від норми. Згідно з цією позицією формується і художній образ, який відходить від "ідеальних" норм краси, від чіткості, закінченості і цілісності. По суті справи, такий пластичний образ ігнорує форми людського тіла, йдучи по шляху все більшої дегуманізації. Вірно помітив М. Бланшо: "Єдине променіюче прозорість і незворушністю рівне собі створіння в людському світі – це труп. Неперехідність його стану не підлягає сумніву. Решта відноситься до нюансів з освітленням, до машинерії, за допомогою якої дещо постає як прозоре; такою є вся сфера ефектів або наслідків, що стали байдужими до дії власних причин" [19, с. 49]. Тут ми можемо спостерігати межу вираженої стійкості тілесного образу. Саме від нього і намагається відійти сучасний пластичний образ, звертаючись до чуттєвості форми, фрагментованості, руйнування гармонійної єдності. Руйнування-творення постає одним із найважливіших принципів пластики, де граничним виразом володіє видовищність трансформера, який виступає сучасною метафорою thing-in-itself (річ-в-собі). Новий тип динамічних відносин між формою і оточуючим середовищем фіксується в мистецтві футуристів, і зокрема в скульптурі Боччоні, де мотив руху володіє формою, порушує її внутрішню статичність, розтягує фігуру по "силових лініях" і деформує її. Намагання вписати динамічні процеси в форму стає причиною її руйнування, ось чому в пору "оживлення" форм – згадаємо бароко – деформація набуває тотального характеру. В контексті модерністського мистецтва, сутність якого можна визначити, скориставшись словами П. Пікассо, як "суму руйнувань", прагнення до заперечення, демонтажу, самоусунення отримує якнайширше розповсюдження і

виявляє себе рівною мірою як в стилістиці творів, так і, наприклад, в бажанні долати щойно створене. Таким чином, можна сказати, що викривлення форми повністю відповідає специфіці модернізму і служить вираженням його висхідних, зорієнтованих на заперечення тенденцій. Постмодерністська тілесність, семіотизована, орієнтована текстуально і практично ізоморфна текстуальності, піддана символічному розчленуванню. За твердженням Р. Барта, "будучи аналітичною, мова захоплює тіло тільки тоді, коли воно роздрібнене; цілісне тіло – поза мовою; єдине, що досягає письма, – шматки тіла; для того щоб зробити тіло видимим, необхідно або змістити, відобразити в метонімії його одягу, або звести його до однієї з його частин" [17, с. 833]. З іншого боку, в структуралістському дискурсі розрізненість і прагнення до дефрагментації призводять до формування об'єкта. Виявлення структури представляє власну діяльність людини, що визначається як "здатність уявлення".

Насильство мови над тілом розгортається у філософії В. Беньяміна як "сліпа подоба розуму". Перехід від тіла до його фрагмента розглядається В. Беньяміном в світлі дії прийому алегоризації, який полягає, по суті, в розчленуванні органічного (тіла) в ім'я оголення схованого в ньому значення (тексту): "Людське тіло не могло бути виключенням з закону, який вимагав розчленування на шматки в ім'я того, щоб витягти з цих уламків істинне, зафіксоване і письмове значення" [23, с. 233]. За допомогою витягнення із тіла тексту відбувається перехід організму в розряд речі, іншими словами, вбивство тіла. Виступаючи на перший план, мова в процесі алегоризації несе з собою розпад цілого, розчленування, а отже, момент смерті. На несумісність рефлексивного підходу з досвідом живого тіла вказував М. Мерло-Понті, який розглядав "тіло в ідеї" і "тіло в реальності" як поняття, що віддалені одне від одного. Силою, для тіла не менш "руйнівною", ніж мова, є еротичне бажання, проблематика якого на певному етапі стає надзвичайно актуальною. Вона відображена у "Ляльках" Г. Беллмера, в фігурах яких спотворення тілесної схеми передане у особливо рафінованій формі: це, по суті, жіночі персонажі, розчленовані, а потім знову змонтовані з набору елементів. Змодульовані ніби силою сліпого бажання, їх "комбіновані тіла" далекі від анатомічних норм людської моделі. Здійснена в них перестановка частин тіла спровокувала порушення тілесного порядку, встановленого самою природою. При цьому в характері даної трансформації чітко простежується порнографічна тенденція, що виявилась в підкресленні генітальної частини жіночого тіла за допомогою прийому збільшення кількості певного роду деталей, з чого легко можна вивести розповсюджене положення про причетність беллмерівських "ляльок" до сексуального фетишизму і проблеми оприлюднення латентних фантазій.

Якщо говорити про образне вираження концепції "тіла без органів", про форми її проявлення в мистецтві, то перш за все слід згадати ім'я Х. Арпа і характерний для нього тип скульптури – "людські конкреції", або, в іншому варіанті читання, "людські зрощування". Ця скульптура являє собою деякий природний об'єкт в тому сенсі, що її арсенал складають біоморфні форми, повільне перетікання яких відтворює ситуацію "вічної течії" і перетворення. "Конкреції Х. Арпа скомпоновано із окремих, наповнених життєвими соками об'єктів, що мають в собі фактор процесуальності, в них втілені глибинні процеси органічного життя, такі, наприклад, як

процес внутрішнього росту або процес твердіння матерії. Завдяки рельєфу вібрируючих поверхонь створюється відчуття того, що форми ростуть і, поступово наповнюючись життям, концентруються в об'ємних згущеннях. За словами Е. Трієра, адресованими одній із таких скульптур, тут "м'яко текучі форми, імітуючи хвилеподібний рух, знаходяться в стані від одного значення до іншого. Їх можна тлумачити як парафраз рослини, яка піднімається з землі, або плавлення антропоморфних форм" [18, с. 141].

Висновок. Постмодерністські експерименти стимулюють стирання меж між традиційними видами і жанрами мистецтва. Перегляд канонічних уявлень про творення і руйнування, порядок і хаос у мистецтві свідчить про свідому переорієнтацію з класичного розуміння художньої творчості на конструювання артефактів-симулякрів, що є характерною ознакою творчості сучасних художників, починаючи від поп-арту і до сьогодення. Деконструкція тіла, перекомутація його елементів за принципом хаотичного колажу, трактування людського тіла як відстороненої від самої людини окремої субстанції, що подається як феномен масової культури, стали основою творчого методу сучасного пластичного мистецтва. Ідеї філософів-постмодерністів Жака Дерріда, Жюльєна Делеза, Фелікса Гваттарі, Жана Бодрієра та інших знайшли своє візуальне втілення в сучасних мистецьких практиках.

Тілесна краса в усій її досконалості, зображення якої складало мету і зміст пластики Античності і Відродження, втратила в мистецтві постмодернізму всяку ціну і привабливість і стала предметом зневаги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Альберти Леон-Баттиста. – М. : Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. – Т. 1. – 391 с.
2. Быховская И. М. Homo somatikos: аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. – М. : Едиториал УРСС, 2000. – 208 с.
3. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
4. Вольтский А. Л. Книга ликований / А. Л. Вольтский. – М. : АРТ, 1992. – 299 с.
5. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с.
6. Дамаскин Иоанн. Полное собрание творений Св. Иоанна Дамаскина / Иоанн Дамаскин. – СПб., 1913. – Т. 1. – 442 с.
7. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. В трех выпусках / Н. А. Дмитриева. – [3-е изд., доп.]. – М. : Искусство, 1987. – Вып. 1. – 319 с.
8. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров ; [отв. ред. В. П. Яковлев]. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГУ, 1988. – 126 с.
9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. ; [отв. ред. М. Ф. Овсянников]. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 682 с.
10. История эстетической мысли : в 6 т. / [под ред. М. Ф. Овсянникова, Т. В. Любимовой; сост. В. В. Бычков / Ин-т философии АН СССР; сектор эстетики]. – М. : Искусство, 1985. – Т. 1. – 464 с.
11. Коган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Коган. – СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 544 с.
12. Ксенофонт Афинский. Домострой // Сократические сочинения: Воспоминания о Сократе / Ксенофонт Афинский; [пер. с греч. С. И. Соболевского]. – М.-Л. : Academia, 1935. – 456 с.
13. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – [1 изд.]. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.
14. Любке В. История пластики с древнейших времен до настоящего времени / В. Любке ; [пер. с нем. В. Чаева]. – М. : Изд-во К. Т. Солдатенкова, 1870. – 650 с.
15. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 586 с.

16. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.

17. Постмодернизм. Энциклопедия; [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

18. Рид Г. Краткая история современной живописи / Г. Рид ; [пер. с англ. ; послесл. ; авт. ст. Э. Буллт ; пер. Т. Скоробогатова]. – М. : Искусство-21 век, 2006. – 317 с.

19. Рыклин М. К. Искусство как препятствие / М. К. Рыклин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 222 с.

20. Художники XX века. – М. : Советский художник, 1974. – 320 с.

21. Шмидт И. М. Русская художественная скульптура конца XIX – начала XX века / И. М. Шмидт // Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. – М. : Искусство, 1980. – 560 с.

22. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : Собрание соч. : в 6 т. / А. Шопенгауэр. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб "Республика", 1999-2001. – Т. 1. – 1999. – 496 с.

23. Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский ; [научное приложение под ред. С. Зенкина]. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – Вып. VII. – 332 с.

REFERENCES

1. Alberti Leon-Battista. (1935) *Ten Books on Architecture*. Vol.1. Moscow, Publishing house of the All-Union Academy of Architecture (In Russian).
2. Bykhovskaya, I. M. (2000) *Homo somatikos: the axiology of the human body*. Moscow, Editorial URSS (In Russian).
3. Vipper, B. R. (1985) *Introduction to the historical study of art*. Moscow, Arts, (In Russian).
4. Volynsky, A. L. (1992) *Book of Glee*. Moscow, Art (In Russian).
5. Genis, A. (1997) *The Tower of Babel. The Art of the Present. Essays*. Moscow, Nezavisimaya gazeta (In Russian).
6. Damascene, John. (1913) *Complete collection of the works of St. John of Damascus*. St. Petersburg.
7. Dmitrieva, N. A. (1987) *A Brief History of Arts*. In three issues. Issue. 1. Moscow, Art (In Russian).
8. Zharov, L. V. (1988) *Human Corporeality: a Philosophical Analysis*. Rostov-on-Don, Publishing house of the Russian State University (In Russian).
9. *Istorija jestetiki. Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli* : v 5 t., t.1 (1962) [*History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought*: in 5 tons] / [otv. red. Ovsjannikov M. F.]. Moscow, Publishing House of the Academy of Arts of the USSR.
10. *Istorija jesteticheskoj mysli*: v 6 t., t.1 (1985) [*History of aesthetic thought*: in 6 vol.] pod red. M. F. Ovsjannikova, T. V. Ljubimovoj; sost. V. V. Bychkov / In-t filosofii AN SSSR; sektor jestetiki. Moscow, Art.
11. Kagan, M. S. (1997) *Aesthetics as a philosophical science*. St. Petersburg, LLP TC "Petropolis" (In Russian).
12. Xenophon of Athens. (1935) *Domostroj* [Domostroy]. In *Socratic works: Memoirs of Socrates* [*Socratic works: Memoirs of Socrates*]. Moscow, Academia.
13. Losev, A. F. (1979). *The history of ancient aesthetics. Early Hellenism*. Moscow, Art (In Russian).
14. Ljubke, V. (1870) *History of plastic from ancient times to the present*. Moscow, K.T. Soldatenkov (In Russian).
15. Ortega y Gasset, H. (1991) *Dehumanization of art*. Moscow, Rainbow (In Russian).
16. Podoroga, V. (1995) *Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology. Materials of the lecture courses of 1992-1994*. Moscow, Ad Marginem (In Russian).
17. *Postmodernizm. Jenciklopedija* (2001) [*Postmodernism. Encyclopedia*] sos. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpresservice; The Book House.
18. Reed, G. (2006) *A Brief History of Modern Painting*. Moscow, Art-21st century (In Russian).
19. Ryklin, M. K. (1997) *Art as an Obstacle*. Moscow, Ad Marginem (In Russian).
20. *Artists of the XX century* (1974). Moscow, Soviet artist (In Russian).
21. Shmidt, I. M. (1980) *Russkaja hudozhestvennaja skulptura konca XIX – nachala XX veka* [Russian art sculpture late XIX – early XX century]. In *Izobrazitel'noe iskusstvo. Arhitektura. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [*Fine Arts. Architecture. Decorative and applied arts*]. Moscow, Art.
22. Schopenhauer, A. (1999) *The World as Will and Representation*: Collection op.: In 6 Vol. Vol.1. Moscow, TERRA - Book club "Republic" (In Russian).
23. Yampolsky, M. (1996) *Demon and Labyrinth. (Diagrams, Deformations, Mimesis)*. Moscow, New literary review, VII (In Russian).

Надійшла до редколегії 18.05.17

Р. М. Русин, канд. филос. наук
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ТЕЛЕСНОСТЬ КАК АТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК СКУЛЬПТУРЫ (ЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ)

Историческое развитие искусства рассматривается как смена парадигм. В рамках художественной парадигмы вырабатывается особое понимание искусства, которое характеризуется как собственно творческим актом, так и оценкой его результатов. Особенно актуальной является задача выявить истоки этих изменений, обозначить их этапы, определить направленность эволюции художественного творчества. В этом контексте телесность как парадигма европейской скульптуры рассматривается в статье в конкретно-историческом измерении от классики до постмодернизма.

Ключевые слова: телесность, скульптура, классическое искусство, модернизм, постмодернизм, художественный образ, симулякр.
R. M. Rusin, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyev
60, Volodymyrska Strit, Kyev, 01033, Ukraine

CORPORALITY AS AN ATTRIBUTE OF SCULPTURE (EUROPEAN CONTEXT)

The historical development of art is a change of paradigms. Each paradigm contains a special understanding of art, defined both by the act of creativity itself and by the evaluation of its results. It is especially important to identify the origins of these changes, identify their stages, and determine the direction of the evolution of artistic creativity. In this context, corporeality as an artistic paradigm of European sculpture is considered in an article in the historical dimension from classics to postmodernism.

Background research driven by changes that have suffered over the past century art not only in terms of formative principles, but also in terms of being a work of art. The term "art" is not given a priori; it is inseparable from the historical conditions of its own realization and filled with different content. In ancient tradition, from which theoretical understanding of art originates, provides an understanding of art as mimetic activity. For plastic art of the ancient Greeks man was the epitome of all things, the prototype of all creation and the created. The human body in great shape was almost the only model of art aesthetic. The Greeks thought it only as a stature completeness.

For the Greeks, body language was the language of soul, although Greek plastics did not know what analysis characters the cult of the individual, which is typical for the art of modern times. Plasticity, the ancient body kinetics can be regarded as some elements of the semantic structure of a particular language as a kind of mimicry. Plastic modern European sculpture shows opposite to the ancient classics, Christian traditional relationship of mind and body. Antiquity knew dualism of mind and body, and provided perception of the gods only in the body incarnation. Christianity brought a legislated dualism and brought early naive monism attitude into the historically natural decay. In the art of the Renaissance in Europe, due to rethinking of ancient Christian tradition, experience acquires the tendency of forming an image of ideal body oriented on classic examples.

In the mid-nineteenth century, under the influence of a new understanding of human corporeality was an appeal to antiquity qualitatively new level due to the growing trend of "naturalization" in human culture and criticism concerning the previous historical periods.

In the culture of the twentieth century, there was a quite relevant anthropological stance of negativism. Justification of individual values has led to a lack of uniform standards, because it was perceived as an encroachment on personality. The natural beauty in all its perfection, the image of which was the purpose and content of Antiquity plastics and the Renaissance art lost all its worthiness and has become a subject of neglecting within the postmodernism.

Key words: corporeality, sculpture, classical art, modernism, postmodernism, artistic image, simulacrum.

УДК 1:316.334

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

URBAN STUDIES У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЙ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

Одним з провідних напрямків сучасних культурологічних досліджень є Urban studies. Метою статті є дослідження кола проблем, пов'язаних з існуванням, функціонуванням різноманітних візуальних практик в міському просторі, та розкриття специфіки комунікації, що здійснюється за їх посередництвом. Методологія дослідження включає використання міждисциплінарного підходу, який би спирався на здобутки практичної культурології, Urban studies, естетичної теорії у працях як вітчизняних, так і західних авторів. Наукова новизна полягає в аналізі зв'язку актуальних візуальних практик, представлених в міському просторі, та інтернет-активності, що сприяє взаємовпливу цих сфер. Практична значимість полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані для розвитку сфери урбаністики зокрема, а також актуалізації необхідності організації міського середовища та конструювання образу міста.

Ключові слова: міський простір, візуальні практики, комунікація, Urban studies, метамодернізм.

Постановка проблеми. Актуальною тенденцією сучасного культурологічного дискурсу є зростання наукового інтересу до Urban studies. В межах цього напрямку досліджень здійснюється багатоаспектний аналіз простору людського існування: місто розглядається як суперечливе поєднання соціальних, політичних та естетичних вимірів; розкривається взаємодія урбанізації, міграції та расової/етнічної ідентичності; наголошується на зв'язку формування ринків праці та населення; акцентується увага на процесі формування у місті культурного життя та природного середовища тощо. Одним з аспектів вивчення міста є розкриття специфіки становлення його візуальних форм та їх зв'язку з комунікативними практиками. Цей підхід до аналізу міського простору є недостатньо розкритим в культурологічній думці, що й зумовлює звернення до нього.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка метамодерних наративів, які характеризують стан сучасного розвитку культури загалом та мистецтва зокрема, представлена у розробках нідерландських культурологів Т. Вермьюліна і Р. Аккера. Основні напрямки становлення перспективних Urban studies окреслюють іноземні автори, зокрема У. Боуен, Р. Данн, Д. Касдан, Р. Харріс та М. Сміт. Аналіз специфіки взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій здійснюється українським дослідником О. Чепелик. В роботах вітчизняного автора А. Беломесяцева розглядаються філософські, правові та еко-

номічні основи архітектури. Розвідки, пов'язані з дослідженням міського простору та його візуального компонента, здійснюють такі сучасні культурологи, як А. Костіна, Д. Южакова. Комунікативні практики та їх роль в аналізі суспільства представлені у праці В. Зотова, В. Лисенка. Проте багато аспектів, пов'язаних з візуальними практиками міста, а саме: специфіка комунікативного процесу та його зв'язок з іншими візуальними формами – залишаються мало дослідженими та потребують наукового обґрунтування.

Мета статті. Метою статті є окреслення кола проблем, пов'язаних з існуванням, функціонуванням різноманітних візуальних практик в міському просторі, та розкриття специфіки комунікації, що здійснюється за їх посередництвом.

Виклад основного матеріалу. Більшість авторів, які займаються візуальними дослідженнями, стверджують, що в умовах сьогодення зростає роль практик, а не мистецтв. Комунікативні практики – це постійне відтворення систем комунікацій різного рівня, "впорядковані сукупності зразків раціональної діяльності, спрямованої на передачу/прийом соціально значимої інформації" [2, с. 54]. Візуальні практики безпосередньо пов'язані з повсякденністю, адже вони присутні в людському житті щодня. Так, міський простір, що є місцем постійного перебування значної частини суспільства, постійно видозмінюється. Візуальне обличчя міста може зазнавати як значних змін, що будуть мати постійний характер, так і незначних, тих, що досить швидко минуть. Проте всі вони впливають на

сприйняття людиною міського простору і, будучи безпосередньою частиною життєсвіту, віддзеркалюють зміну смаків, демонструють виникнення нових тенденцій, реагують на значні події культурного, політичного, економічного вимірів суспільного існування та, відповідно, є важливим об'єктом для культурологічного дослідження.

В міському просторі наявні такі форми, як монументальна архітектура, міська скульптура, ілюмінація, зовнішня реклама, садово-паркове мистецтво, стріт-арт, графіті та ін. Ці артефакти культури стають предметом аналізу різних дисциплін – естетики, культурології, основ дизайну, мистецтвознавства. Можна зазначити, що в останні десятиліття значного розвитку здобуває такий напрямок, як урбаністика (Urban studies), основним об'єктом дослідження якого виступає саме місто. У. Боуен, Р. Данн та Д. Касдан у своїй праці зазначають, що перші розробки, які можна віднести до сфери урбаністики, з'явилися в 1960-х роках. Проте досить важко казати про академічний характер подібних досліджень. "Це поле було засновано на двох пропозиціях, що приблизно формулюються наступним чином: по-перше, міський простір – явище, гідне дослідження, а по-друге, розвиток знань конкретно про міський простір може допомогти у вирішенні міських проблем. Незважаючи на інтелектуальну узгодженість цих положень, сфера міських досліджень піддається критиці за те, що недостатньо осмислюється, обмежена і вузька, щоб отримати статус офіційної академічної дисципліни" [6, р. 199]. На думку культурологів, Urban studies можна розподілити на такі ланки, як: міська соціологія, географія, економіка, управління і планування, екологічні дослідження, розвиток житла та околиць. Р. Харріс та М. Сміт переконані, що до цього переліку необхідно додати також таку сферу, як Urban history (історія міста), аналіз якої буде мати міждисциплінарний характер та потребуватиме знань історичного, археологічного, культурологічного, економічного характеру [7]. Варто відмітити, що в українському культурологічному дискурсі інтерес до Urban studies лише починає намічатися і на даний момент відсутній системний підхід до вивчення різноманітних явищ, пов'язаних з міським простором.

Аналізуючи міський простір, досить рідко можна казати про наявність ансамблю чи хоча б певної злагодженості форм, представлених у ньому. Кожна практика, як правило, транслює своє власне, самостійне повідомлення, спрямоване до адресата, проте не має жодного стосунку до інших об'єктів, що знаходяться поруч із ним. "Візуальні практики в міському середовищі враховують дану особливість психології сприйняття жителя мегаполіса і надають йому нескінченну кількість образів, що транслюють найрізноманітніші повідомлення" [3, с. 142]. Отже, образи, які передаються завдяки візуальним об'єктам, створюють хаотичну, яскраву, калейдоскопічну картину, що не підпорядкована єдиній логічній лінії. Так, більшість новобудівель контрастують з більш старими будинками. Спільності досягнути принципово неможливо, адже автори проектів абсолютно різні, а міські адміністрації не займаються проблемою співмірності, гармонійності та комплексності забудівель. Наріжкою проблемою є надмірність рекламного контенту, який додає своїх "барв". Внаслідок змін політико-економічних чинників відбувається відмова від того чи іншого візуального контенту міста – зникають одні скульптурні композиції, а на їх місце приходять інші, більш актуальні. А. Беломесяцев, аналізуючи процеси, які відбуваються в українському міському просторі, зазначає, що сучасне прагнення "покращити" житлові мікрорайони 1960–1970-х рр. за допомогою зведення в них нових споруд йде не

на користь житловим утворенням. "В цих мікрорайонах вже існує десятиліттями сформована своя "мікроаура", усталені стосунки між поколіннями мешканців, усталена інфраструктура, форми організації доквілля тощо. І внесення у цей середовищний мікроклімат нової незвичної (сучасної) архітектурної форми не тільки не сприятиме його покращанню, а й ризикує значно спаллювати містобудівну і соціально складену форму. До речі, так і відбувається, коли у "радянські мікрорайони" теперішні забудовники, не рахуючись з точкою зору мешканців, прагнуть "втюхати" оригінальну за формою новобудову (саму по собі й непогану за функцією), тим самим провокуючи "збудовну війну" між мешканцями мікрорайону, районною та міською владою, в якій, як правило, перемагають мешканці" [1, с. 9–10]. Цікавим аспектом для культурологічного дослідження візуального оформлення міського простору є аналіз тих практик, в яких превалює художньо-естетична функція, а не прикладна, тобто мистецьких арт-об'єктів.

Якщо звернутись до аналізу найбільш "молодих" візуальних практик, представлених в міському просторі Києва, одними з перших на згадку приходять муралі, кількість яких за останні чотири роки надзвичайно зросла. Більшість з них розташована в історичній частині міста, яка не надто потребує подібного "прикрашення". Менша ж частина муралів розташована у "спальних" районах, їх естетична функція в даному випадку є значно більшою, адже розмальовуючи однотипні сірі панельні будинки, зведені у радянські часи, митці з України, Іспанії, Аргентини, Австралії, Німеччини, Британії та Португалії прагнуть змінити образ міста. Проте не завжди вибір художників відповідає характеру місцевості, де розташовується малюнок, а також багато з них створюються похапцем, не враховуючи атмосферні умови та час проведення робіт. Наприклад, один з найновіших чорно-білих муралів "Дівчина зі скрипкою", створений наприкінці 2016 року, ще до свого завершення зазнав впливу опадів та почав "танути", що аж ніяк не намагався виправити чи певним чином скорегувати його творець – український митець Олександр Корбан.

Проблема соціальної відповідальності митця все більш активно постає якраз у питанні оформлення міського простору. Неабиякий суспільний резонанс викликала будівля Київського академічного драматичного театру на Подолі, автором реконструкції якого став Олег Дроздов. Проект, який в технічному відношенні повинен був задовольнити потреби театральних вистав ХХІ століття, не відповідає загальному обличчю архітектурного комплексу Андріївського узвозу. Сутністю запропонованої реконструкції стало намагання розширити глядацьку залу, здійснити ряд технічних нововведень, які б сприяли зростанню можливостей втілення новаторських режисерських рішень. Але, виходячи з зовнішнього антуражу будівлі, яка в нижній частині нагадувала стилістику пластикового оздоблення "євробалконів", а у верхній – куб з ракушняка, її важко уявити посеред будинків, збудованих більше ніж століття тому. Подібний проект корелює з тенденціями, які представлені в закордонній архітектурі. Дана будівля дотична до витворів одного з провідних архітектурних бюро сучасності – Herzog & de Meuron Architekten. Ряд культурологів вказують, що мінімалістичні будівлі цих швейцарських архітекторів відповідають стилістиці метамодернізму. Нідерландські автори Т. Вермьютлін і Р. Аккер зазначають, що онтологічно метамодернізм коливається між модерном і постмодерном, між модерним ентузіазмом і постмодерністською іронією, між надією і тугою, між співчуттям і апатією, єдністю і множинністю, сукупністю і

фрагментацією тощо. Дійсно, саме в коливаннях між модерном і постмодерном полягає сутність метамодернізму. Твори таких архітекторів, як Жак Херцог і П'єр де Мерон, є зразковими в даному випадку, їх проекти швидше за все можна назвати неоромантизмом, на думку Т. Вермьюліна і Р. Аккера. Зовнішній фасад Музею де Янг (Сан-Франциско, 2005) накритий мідними пластинами, які внаслідок окислення поступово будуть зеленіти, інтер'єр Walker Art Center (Міннеаполіс, 2005) поєднує такі природні елементи, як камені і кристали. Бібліотека Бранденбурзького технічного університету (Котбус, 2004) являє собою готичний замок з напівпрозорим фасадом з білими символами; Пекінський національний стадіон (2008) виглядає як "темний і зачарований ліс" зблизка і як гніздо гігантського птаха – на відстані. Ці будівлі намагаються балансувати між такими протилежними полюсами, як культура і природа, кінцеве і нескінченне, звичайне й ефемерне. Автори відзначають, що досить важливим є їх дуалістичний характер, що не дає можливості виділити один з "полюсів". Якщо спробувати уявити у мініатюрі візуальне обличчя сучасного міста, воно якраз і постає як надзвичайно мозаїчне поєднання культурно-історичних пам'яток та багатопверховок, зліплених з бетону та скла.

Творчий метод Herzog & de Meuron Architekten полягає у спробі створити своєрідний місток між минулим та майбутнім у кожній будівлі, "селекціонувати" нове покоління архітектурних споруд, яке б було генетично споріднене з усіма іншими об'єктами у міському просторі та гармонійно виглядало у будь-якій місцевості. Хоча, знову ж таки, варто звернути увагу на те, що більшість робіт цього архітектурного бюро розташовані подалі від історичного центру міста, як правило, розміщуючись на доволі значній території, де ніщо не заважає створити власне враження про архітектурний об'єкт. Якраз ця здатність справити враження альтернативного простору якнайкраще відповідає настановам метамодернізму. "Метамодерн слід розуміти як простір-час, який є одночасно впорядкованим неврегульованим. Метамодернізм поєднує параметри сьогодення з інтересами майбутньої присутності, проте не має майбутнього, він зміщує кордони нашого простору з кордонами сюрреалістичного місця, яке не існує. Доля метамодерну полягає в тому, щоб окреслювати горизонт, який завжди відступає" [8]. На наше переконання, метамодерна тенденція поєднання непоєднуваного, яка широко представлена в мінімалізмі будівель Herzog & de Meuron Architekten, що вражають своєю неординарністю та оригінальністю втілення, в українському варіанті виглядає не зовсім доцільною. І власне проблема постає не у відсутності смаку чи консервативності частини киян, які не здатні оцінити подібну новацію, а скоріше у виборі місця розташування – в старовинній частині міста, гармонійність якої порушується.

Виникнення одних візуальних об'єктів досить часто стає поштовхом до появи інших. Обговорення в медійному просторі будівлі театру сприяло утворенню величезної кількості інтернет-мемів, частина яких стали справжніми шедеврами. Їх спонтанне розповсюдження усіма можливими способами – в особистих повідомленнях, коментарях до новин, на "стіні" у соціальних мережах – підігріває інтерес до проблеми міського простору, яка досить довго не привертала уваги пересічних громадян. Власне поява будь-якої події у медійному просторі потребує швидкого реагування на неї у вигляді коментаря чи хоча б "лайка". На форумах сайтів, на сторінках та у групах в соціальних мережах можна спостерігати різні форми активності учасників. Її про-

явами є візуальні повідомлення, які можуть включати фото та відео арт-об'єкта, що поєднуються з певними "ключовими" фігурами – "носіями інформації": персонажами кінострічок, серіалів, героями рекламних роликів, публічними персонами, політиками, акторами і т.п.

Цікавим явищем сьогодення є велика кількість коубів, виникнення яких так само пов'язане з комунікативним процесом навколо явищ міського простору та його презентацією за посередництвом різноманітних медіа. Коуби – це короткі відеоролики, що виникають як миттєва реакція користувачів мережі Інтернет на найбільш яскраві медіа-події. Сутністю коубів є використання досить короткого, яскравого з позиції інформативної насиченості, "зацикленого" (повторюваного) уривка оригінального відеоряду, на який накладається новий звукоряд. Також можливе поєднання елементів нового, актуального відео з елементами інших, попередніх, проте вже добре відомих глядацькій мережеві аудиторії уривків. Зміст даних роликів пов'язаний з новою інтерпретацією подій, знятих на відео та викладених у Мережу. Досить часто їх сюжети демонструють реакцію на виступи відомих політиків, акторів, персонажів фільмів і, як правило, містять іронічний підтекст. Можливі також коуби, де основою виступає не іронізування, а скоріше акцентуація на якомусь жесті, стані, явищі, придатному для тривалого споглядання. Кількість переглядів попередніми користувачами починає зумовлювати вибір наступних, коли відповідь на запит в пошуковій системі автоматично видає той ролик, який користувався найбільшою популярністю. Ці комунікативні інтернет-практики виникають у Мережі як реакція на "зовнішні" події, проте часто вони виходять "назовні", за межі інтернет-простору – у міське середовище. Місто виступає як феномен, що не обмежується рамками своїх фізичних кордонів, воно продовжується в онлайн-дискусіях і фантазіях про нього, які завдяки Мережі мають тенденцію швидко і неконтрольовано втілюватися в матеріальному світі. Вплив мережевої культури на фізичне існування людини проявляється насамперед у тому, що простір проживання людини стає все менш "природним", "в ньому все менше природних характеристик, факторів клімату і ландшафту. Так, в разі конкретного прикладу "мережевого міста" його місця – моли, парки, транспортні розв'язки – буквально сконструйовані за образом і принципом Мережі" [4, с. 305]. Характерними ознаками Мережі виступають горизонтальний характер комунікації, інтерактивність, мінливість, багатовимірність. Є. Лапіна вказує на те, що для Мережі притаманне заперечення доцентрової структури, але натомість є зони найбільш інтенсивної комунікації, які можна назвати вузлами Мережі, – простори публічної сфери і місця культури споживання.

Варто відмітити, що взаємозв'язок архітектури та новітніх технологій має й інший вектор спрямованості, коли відбувається формування нової моделі урбаністичного простору – медіа-міста. Про це влучно говорить українська дослідниця О. Чепелик: "Взаємодія архітектури і мистецтва інформаційних технологій призводить до появи нових форм і подальшого розвитку різних художніх і соціальних комунікативних систем у громадських місцях міста: – public art; – медіафасади, структурні елементи архітектурного об'єкта; – імерсивні середовища" [5, с. 257]. Прикладом такого медіа-міста може служити створення імерсивних просторів, які утворюються шляхом трансформації мультимедійного середовища у реальний часопростір. Одні з перших

подібних проектів створював Рафаель Лозано-Хеммер – канадський художник, який поєднував фізичні будівлі та штучні віртуальні конструкції, що призводило до балансування між реальною та віртуальною архітектурою. Він "збільшував" будівлі, додаючи до них аудіовізуальні елементи заради розширення історичного, політичного чи естетичного контексту. Таким чином формується глобальне урбаністичне медіа-поле, що змінює архітектурний і суспільний простір міста.

Власне, можна відзначити, що міський простір поступово стає не тільки інтерактивним, а повною мірою перебирає на себе характеристики WEB 2.0, що означає активне переосмислення і трансформацію довкілля, включеність міських жителів до процесу прийняття рішень, які стають нормами повсякдення. Внаслідок активного освоєння міського простору відбувається зміна звичного образу міста. Візуальні повідомлення митців, втілені у різних типах практик, часом "лунають" наче оркестрові інструменти, налаштовані у різних тональностях, створюючи какофонію, а не гармонію, що наголошує на необхідності вироблення єдиного обличчя міста, в процесі розробки якого має брати участь усе суспільство.

Висновок. Urban studies є одним з найбільш перспективних напрямків сучасного культурологічного знання. Хоча в англо-американській традиції він вже отримав академічне забарвлення, в сучасному українському дискурсі розробка різних аспектів, пов'язаних з міським простором, лише починає набувати актуальності. Місто – це своєрідний текст, який у візуальній формі віддзеркалює зміну смаків, культурних, політико-ідеологічних, економічних чинників. Це середовище людського існування, яке виступає джерелом та формою комунікативного процесу. Місто та міські публічні простори відіграють значну роль у формуванні взаємодії в межах суспільства. Однією з нагальних проблем практичної культурології загалом та сфери урбаністики зокрема має бути питання організації міського середовища та конструювання образу міста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беломесяцев А. Б. Економічні основи архітектури / А. Б. Беломесяцев. – К.: Фенікс, 2008. – 400 с.
2. Зотов В. В., Лысенко В. А. Коммуникативные практики как теоретический конструкт изучения общества / В. В. Зотов, В. А. Лысенко // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 3. – С. 53–55.

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

URBAN STUDIES В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИЙ ВИЗУАЛЬНЫХ ПРАКТИК

Одним из ведущих направлений современных культурологических исследований является Urban studies. Целью статьи является исследование круга проблем, связанных с существованием, функционированием различных визуальных практик в городском пространстве, и раскрытие специфики коммуникации, осуществляемой при их посредничестве. Методология исследования включает обращение к междисциплинарному подходу, который бы опирался на достижения практической культурологии, Urban studies, эстетической теории в работах как отечественных, так и западных авторов. Научная новизна заключается в анализе связи актуальных визуальных практик, представленных в городском пространстве, и форм интернет-активности, способствующей взаимовлиянию этих сфер. Практическая значимость заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы для развития сферы урбанистики в частности, а также актуализации вопроса организации городской среды и конструирования образа города.

Ключевые слова: городское пространство, визуальные практики, коммуникация, Urban studies, метамодернизм.

A. M. Tormakhova, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

URBAN STUDIES IN THE CONTEXT OF THEORIES OF VISUAL PRACTICES

One of the leading trends in contemporary cultural studies is the appeal to the field of visual. The purpose of the article is to investigate the range of problems associated with the existence, functioning of various visual practices in the urban space and the disclosure of the specifics of communication carried out through their intermediation. In urban space, there are many forms, such as monumental architecture, urban sculpture, outdoor illumination, landscape art, street art, graffiti and others. These artifacts are the subject of cultural research within different disciplines - aesthetics, cultural studies, design, and art. It may be noted that in recent decades, significant development gets such a direction as Urban Studies, in which the focus of research serves the city. The methodology of the study includes an appeal to an interdisciplinary approach that relies on the achievements of practical cultural studies, Urban studies, and aesthetics theory by Ukrainian and Western authors. Scientific novelty consists in analyzing the connection of actual visual practices presented in the urban space and forming of Internet activity, which facilitates the mutual influ-

3. Костина Д., Южакова Е. Визуальные практики в городском пространстве: стратегии функционирования и практики освоения / Д. Костина, Е. Южакова // Известия Уральского Федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и искусства. – 2013. – № 1 (110). – С. 141–148.

4. Лапина-Кратасюк Е. "Интерактивный город": сетевое общество и публичные пространства мегаполиса / Е. Лапина-Кратасюк // Микроурбанизм. Город в деталях / Сб. статей; [под отв. редакцией О. Бредниковой, О. Запорожец]. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 300–315.

5. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / О. В. Чепелик. — К.: Хімджест, 2009. – 272 с.

6. Bowen W. M., Dunn R. A., Kasdan D. O. What is "urban studies"? Context, internal structure, and content / W. M. Bowen, R. A. Dunn, D. O. Kasdan // Journal of Urban Affairs. – 2010. – 32(2). – P. 199–227.

7. Harris R., Smith M. E. The history in urban studies: a comment / R. Harris, M. E. Smith // JOURNAL OF URBAN AFFAIRS. – 2011, Volume 33, Number 1. – P. 99–105.

8. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] / T. Vermeulen, R. van den Akker // AESTHETICS & CULTURE, Vol. 2, 2010. – Режим доступу: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>.

REFERENCES

1. Byelomyesyayev, A. B. (2008) *Ekonomichni osnovy arxitektury [Economic fundamentals of architecture]*. Kyiv, Feniks.
2. Zotov, V. V., Lysenko V. A. (2010) Коммуникативные практики как теоретический конструкт изучения общества [Communicative practices as a theoretical construct for the study of society]. *Theory and practice of social development*, 3, 53–55.
3. Kostina D., Juzhakova E. (2013) *Vizual'nye praktiki v gorodskom prostranstve: strategii funkcionirovaniya i praktiki osvoeniya [Visual practices in the urban space: strategies for the functioning and practice of development]*. *News of the Ural Federal University. Series 1. The problems of education, science and art*, 1, 141–148.
4. Lapina-Kratasjuk, E. (2014) "Interaktivnyj gorod": setevoe obshhestvo i publichnye prostranstva megapolisa. [Interactive city: a network society and public spaces of a megacity]. *Microurbanism. City in details*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 300–315.
5. Chepelyk, O. V. (2009) *Vzayemodiya arxitekturnykh prostoriv, suchasnogo mystetstva ta novitnix tehnologij, abo Mul'tymedijna utopiya [Interaction between architectural spaces, contemporary art and the latest technology, or multimedia utopia]*. Kyiv, Ximdzhest.
6. Bowen, W. M., Dunn, R. A., Kasdan, D. O. (2010). What is "urban studies"? Context, internal structure, and content. *Journal of Urban Affairs*, 32(2), 199–227.
7. Harris, R., Smith, M. E. (2011) The history in urban studies: a comment. *Journal of urban affairs*, Vol. 33, 1, 99–105.
8. Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010) Notes on metamodernism. *Aesthetics & culture*, Vol. 2. Retrieved from <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>.

Надійшла до редколегії 16.05.17



ence of these spheres one on another. The author noted that urban space is gradually becoming not only interactive, but also fully assuming the characteristics of WEB 2.0, which means active rethinking and transforming the environment, urban residents involvement in decision-making that becomes a norm of everyday life. City is a kind of text that reflects changing tastes, political and economic factors in visual form. Town and city public spaces play an important role in shaping the interaction within society. One of the pressing problems of practical cultural studies in general and urban areas in particular, should be integrated into organization of the urban environment and design the image of the city. The practical significance lies in the fact that the results of the research can be used in developing the urban sphere in particular and in actualizing the issue of organizing the urban environment and constructing the image of the city.

Key words: urban space, visual practices, communication, Urban studies, metamodernizm.



Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 1(1)/2017

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 5,69. Наклад 300. Зам. № 217-8421.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. **№ Фл11**.
Підписано до друку **24.06.16**

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; тел./факс (38044) 239 3128
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02