

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2015

**МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(21–22 квітня 2015 року)**

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5



Редакційна колегія: **А. Є. Конверський**, д-р філос. наук, проф., акад. НАН України (голова); **С. В. Руденко**, д-р філос. наук, доц. (відп. секр.); **В. А. Бугров**, канд. філос. наук, проф.; **І. С. Добронравова**, д-р філос. наук, проф.; **Д. В. Неліпа**, д-р політ. наук, доц.; **М. І. Обушний**, д-р політ. наук, проф.; **В. І. Панченко**, д-р філос. наук, проф.; **А. О. Приятельчук**, канд. філос. наук, проф.; **М. Ю. Русин**, канд. філос. наук, проф.; **Є. А. Харьковщенко**, д-р філос. наук, проф.; **В. Ф. Цвих**, д-р політ. наук, проф.; **Л. О. Шашкова**, д-р філос. наук, проф.; **П. П. Шляхтун**, д-р філос. наук, проф.

*Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 4 від 30 березня 2015 року)*

"Дні науки філософського факультету – 2015", Міжн. наук. конф. (2015 ; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2015", 21–22 квіт. 2015 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2015. – Ч. 5. – 203 с.

Адреса редакційної колегії: 01601, Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, філософський факультет; ☎ (38044) 239 31 94

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

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2015

Секція

"ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

М. А. Абисова, канд. філос. наук, доц., НАУ, Київ
Nora_@bigmir.net

ЕТИКА ДИСКУРСУ В КОНТЕКСТІ ДИСКУСІЇ МІЖ ЛІБЕРАЛАМИ ТА КОМУНІТАРИСТАМИ

Важливою особливістю нинішньої епохи є скепсис щодо можливості публічного обговорення питання природи суспільних цінностей, обумовлений, з одного боку, зростанням культурних протиріч у реаліях сучасного мультикультурного світу, а з іншого, деградацією традиційних чеснот всередині більш-менш гомогенних соціальних груп. Такий стан справ актуалізує звернення до етики дискурсу Ю. Габермаса як спроби обґрунтування етики у формі моральної аргументації, здатної зайняти критичну позицію відносно існуючих норм.

Мета дослідження полягає в аналізі концепції етики дискурсу Ю. Габермаса крізь призму дискусії між лібералами та комунітаристами з проблеми моральних засад сучасних демократичних суспільств, початком якої вважається вихід у 1971 році "Теорії справедливості" Дж. Ролза. Автор монографії з позиції кантівської деонтології розробляє змістовні принципи справедливості. Застосована ним методологія одночасно традиційна й оригінальна: теорія суспільної угоди отримує доповнення у вигляді математичної теорії ігор. Основним принципом демократії Дж. Ролза називає практику "публічного застосування розуму" [Современный либерализм : Ролз, Берлин, Дворкин, Кимлика, Сэндел, Тейлор, Уолдрон. – М. : Прогресс-традиция, Дом интеллектуальной книги, 1998. – С. 53].

Принципи та ідеї, запропоновані Дж. Ролзом у новому варіанті суспільної угоди, базуються на засадах раціонального прийняття та егалітаризму, а, отже, мають універсальне значення. Деонтологічний лібералізм як теоретичне обґрунтування теорії справедливості Ролза викликав неприйняття з боку комунітаристів. На відміну від лібералів, що перебувають на позиціях морального універсалізму І. Канта, комунітаристи орієнтуються на Аристотелеву етику доброго життя. Ліберальній концепції абстрактного індивіда, що реалізує свій незалежний від соціальних зв'язків вибір, комунітарист М. Сендел протиставляє ідею особистості, конституційованої прихильностями, зумовленими соціальною ідентичністю [Там же. – С. 215]. Отже, значення будь-яких благ соціально обумовлені, їх цінність визначається спільнотою у процесі інтерпретації. Це означає, що необхідно відмовитися від принципу неупередженості, політкоректності, нейтральності при обговоренні проблем спільного життя і визнати важливість і цінність певних чеснот у створенні солідарного суспільства.

Втім, одразу постає питання, у який спосіб можливе мирне співіснування спільнот, кожна з яких керується власними імперативами. На думку, Ю. Габермаса труднощі комунітаризму долаються етикою дискурсу, яка звертається не до партикуляризму локальних спільнот, а ґрунтується на визнанні необмеженої спільноти мовців, пов'язаних між собою мережею симетричних відносин. Намагаючись розробити моральний принцип, еквівалентний принципу індукції в науково-пізнавальному дискурсі, Ю. Габермас зазначає: "Всі когнітивні етики мають у своїй основі ті принципи, що містяться у категоричному імперативі Канта" [*Habermas J. Moral bewußtsein und kommunikatives Handeln. – Frankfurt a/M. : Suhrkamp Verlag, 1983. – S. 207*]. Однак дискурсивній етиці місце категоричного імперативу займає процедура моральної аргументації, відповідно до якої лише ті норми можуть претендувати на значимість, які отримують схвалення всіх можливих учасників практичного дискурсу.

Норми, які мають силу, наслідки й побічні дії, що впливають із загального їх дотримання за умови задоволення інтересів кожного, мають бути прийнятними для усіх без виняткувнаслідок консенсусу. Для досягнення консенсусу сучасне суспільство має, на думку Ю. Габермаса, базуватися на методах універсалістської етики справедливості, що характеризує ліберальний підхід до прав людини, який розглядає всіх індивідів рівними, незалежно від їх етнічної, національної, расової, статевої або класової належності. Лише за дотримання цих принципів можливий процес непорушеної комунікації або інтеракції на основі інтерсуб'єктивності. Умовою дотримання даних принципів виступають комунікативна компетентність суб'єктів і певний рівень розвитку моральної свідомості. Концепція комунікативної компетенції є подальшим розвитком кантівської концепції повноліття або зрілості суб'єкту. Однак у Канта це поняття монологічно. Габермас розширює дане поняття, вводячи у теорію етики дискурсу принципи автономності й універсальності: "... структура комунікації виключає будь-який вихідний ззовні або зсередини примус, що впливає на процес розуміння, окрім кращого аргументу, і нейтралізує всі мотиви, окрім спільного пошуку істини" [*Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб. : Наука, 2001. – С. 207*].

Основними принципами етики дискурсу, поряд із принципами когнітивізму, універсалізму, формалізму й справедливості, Габермас називає принцип солідарності. Він пише: "Ми є тими, хто ми є, за допомогою відношень з іншими. Тому наша морально виправдана мета неминуче стає суспільною метою як за змістом, так і за формою. Солідарність обумовлює універсальність моральних суджень і є підставою для твердження, що думка всіх є загальною думкою..." [*Хабермас Ю. Демократия, солидарность и европейский кризис [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gefter.ru/archive/9221>*]. Виходячи із цього, Ю. Габермас робить висновок: обов'язковий характер норм полягає в тому, що вони втілюють собою загальні інтереси і шляхом дотримання цих інтересів одночасно здійснюється автономія та благополуччя кожного й

благополуччя суспільного колективу. Отже, загальний інтерес – не тільки інтерес спільності, але й дотримання інтересів кожного без порушення інтеграції інтерсуб'єктивно розподіленого життєвого світу.

Підводячи підсумок, слід зазначити, що у дискусії з приводу моральних засад суспільного буття комунітаристи протиставляють: універсальній етиці лібералізму партикулярну етику локальних соціальних груп; безособовим принципам та обов'язкам особисту доброчинність; свободі обирати ту чи іншу форму справедливості – групові проекти щасливого життя; гетерогенному суспільству – гомогенну спільноту. На думку Ю. Габермаса, крайнощі лібералізму та комунітаризму можуть бути зняті у його етиці дискурсу, яка дозволяє замінити договірну етичну модель моделлю інтерсуб'єктивного волевиявлення в умовах вільного раціонального дискурсу, що гарантує перехід від політики "включення" індивідуальних та групових відмінностей до політики "визнання" їх права на існування як інших.

А. Н. Авдеенков, студ., НИУ ВШЭ, Москва, Россия
andrey.avdeenkov@gmail.com

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ: СУЩЕСТВУЮТ ЛИ ПРЕПЯТСТВИЯ ДЛЯ СОТРУДНИЧЕСТВА?

Идея о том, что философия в целом или же политическая философия в частности находится в кризисе, вряд ли может удивить того, кто профессионально (или квази-профессионально) занимается изучением этих областей знания. Кризис в философии или в политической философии многими исследователями трактуется (и во многом справедливо) как нечто ставшее обыденным, как то, что сопровождает философию, в ее разных "ипостасях", включая размышление о политическом, на протяжении всего существования этой "области культуры". Едва ли будет преувеличением утверждать, что почти каждый мыслитель был чем-то недоволен предшествующей философской традицией и старался – при наличии у него соответствующих амбиций и определенного профессионального таланта – эту традицию либо побороть и переосмыслить, либо и вовсе отбросить.

Совсем другое дело – утверждение о *смерти* философии (политической философии). Если кризис трактовался как патологическое состояние, которое необходимо исправить, то провозглашение смерти – это окончательный диагноз, исправлению не подлежащий. Именно поэтому тезис о смерти политической теории, озвученный в середине XX века устами П. Ласлетта, Д. Истона, А. Коббана, Л. Штрауса и др., был воспринят как приговор. Так, Коббан видел основные признаки смерти не в том, что в его эпоху в политической философии не было значительных фигур уровня Аристотеля, Макиавелли, Гоббса, Локка, Канта, Гегеля, Маркса, а в *решительной* тенденции прекращения мыс-

лить об обществе "в терминах политического". Политические идеи, конечно, и ранее были подвержены изменению и преобразованию, но лишь в современную эпоху они окончательно умирают. По утверждению Коббана, "политическая теория заявила о необходимости прекратить дискурс в терминах долженствования; и причина ... во влиянии двух направлений мышления, которые оказались фатальными для этического содержания политической философии. Этими моделями, которые стали доминирующими в современной мысли, являются история и наука" [Cobban. *The Decline of Political Theory // Political Science Quarterly*. – 1953. – Vol. 68, No. 3. – P. 329]. Под "историей" Коббан подразумевает принцип историзма, утверждавший, что не существует абсолютных, вневременных истин, одинаково верных для всех эпох и народов; наше познание исторически детерминировано и несет на себе отпечаток той эпохи, в которой было получено.

Говоря о пагубном влиянии науки на развитие политической философии, Коббан имеет в виду прежде всего методологию зарождавшейся аналитической философии, стремительно набиравшей силу в начале XX столетия.

Основные вопросы политической философии, по словам американского философа Алана Гевирта, это "вопросы относительно того, что человек должен делать по отношению к обществу и правительству, они связаны с выработкой правильного политического порядка и оптимальным функционированием политической власти" [Gewirth A. *Political Philosophy*. – New York, 1965. – P. 12]. Не отстраненное знание, но знание "вовлечено-практическое" отличает политическую философию. И, что немаловажно подчеркнуть, неотъемлемым ее элементом является этика.

Однако морально-этическая проблематика подвергается существенному переосмыслению в аналитической философии. В одном из писем своему другу Л. фон Фикеру Витгенштейн следующим образом высказался о "Логико-философском трактате": "основное содержание книги – этическое... Моя книга состоит из двух частей: одна – это то, что содержится в книге, плюс другая, которую я не написал. И именно эта вторая часть является важной. Моя книга очерчивает границу сферы этического как бы изнутри, и я убежден, что это – единственная возможность строгого задания этой границы" [Цит. по: Сокулер Л. Витгенштейн и его место в философии 20 века. – С. 55]. Основное содержание книги, тема этики, относится к тому, о чем невозможно говорить. Мы помним, что все, что может быть сказано, должно быть сказано ясно, а "о чем невозможно говорить, о том следует молчать" [Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. – С. 7].

Аналитические философы стремились "сделать этику наукой" и отделить ее от философии. Если же мы будем строить этику как науку, то нам необходимо признать, что "наука дает только познание и ничего другого, ее целью является одна только истина, а это значит, что каждая наука как таковая является чисто теоретической. Так и вопросы

етики – чисто теоретические проблемы, и как исследователи этики мы стремимся исключительно к нахождению их правильных правильных решений. Практическое применение этой науки, если оно возможно, оказывается уже за рамками этики. Когда кто-то изучает эти вопросы, чтобы результаты такого изучения находили применение в жизни и деятельности, то хотя его занятия этикой имеют практическую цель, сама этика не имеет иной цели, кроме истины" [Шлик М. Вопросы этики // Логос. – 2008. – № 1(64). – С. 201].

Таким образом, ранняя методология аналитической философии оказалась несовместимой с базовыми принципами политической философии. Не "духовно-практическое" отношение к действительности, а познавательное и теоретическое провозглашали аналитики. Суждения о благе, сущности политики и т. п., являющиеся подлинным фундаментом политической философии, и вовсе были объявлены бессмысленными. Как же тогда изучать политику? Отстраненно, позитивистки, беспристрастно, с ориентацией на опыт. Так, чтобы результаты такого изучения были общезначимы, верифицируемы, проверяемыми эмпирическим путем. Двадцатый век дал тому массу примеров.

О. Є. Амелеченко, студ., КНУТШ, Київ
dredlovely.alexandra@gmail.com

ХРИСТИЯНСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ЗЛА: ТЕОДИЦЕЯ ФОМИ АКВІНСЬКОГО

Сьогодні вкрай актуальною є проблема зла, пояснення його сутності, виявлення його джерел та пошук протидії йому. Розроблене у християнській релігійній думці поняття зла продовжує відігравати значну роль в європейській культурі, оскільки християнська концепція зла відображала та розвивала сутнісні сторони загальнолюдської культури, її протиріччя та парадокси. Для розуміння актуальності релігійного погляду на проблему добра та зла потрібно звернутися до робіт найбільш відомих у сьогоденні середньовічних теологів, зокрема до погляду Фоми Аквінського на проблематику зла.

Представники середньовічної патристики та схоластики по різному підходили до вирішення проблеми виправдання Бога. Аврелій Августин виділяв дві можливі причини існування зла. Першу, спираючись на античну спадщину, пов'язував з творенням світу "з нічого", що обумовлює здатність речей до змін. А мінливість в християнській теології розглядалась як схильність до зла, адже згідно з християнською догмою креаціонізму творення з "нічого" позначилось на схильності всього до небуття. Другу причину існування зла можна назвати теодицеєю класичного середньовічного зразку – "теодицеєю покинутості", як назвав її Ларс Свендсен у своїй роботі "Філософія зла". Цю теорію Августин перейняв у найбільш відомого представника неоплатонізму – Плотіна. В ній прослі-

дковується несубстанційний погляд на зло, як відсутність блага. Відомий російський філософ А. А. Гусейнов іменує цей погляд Августина "естетичною теодицеєю", в якій зло є необхідною складовою досконалого світового порядку. Але в Августина зло є не просто частиною світової гармонії, як ми це побачимо у Фоми Аквінського, а видимістю, яка має негативне значення тільки з обмеженої точки зору людини.

Відомий середньовічний теолог Іоанн Скот Еріугена, спираючись на Орігена та Пелагія, стверджував, що причина зла знаходиться лише у волі людини. Він вважав зло небуттям та виводив його з гріховності людей, тим самим заперечуючи думку Августина "згідно з якою бог заздалегідь зумовлює схильність одних людей до добродетельності, а інших до пороку" [Гусейнов А. А., Иррилиц Г. Краткая история этики. – М. : Мысль, 1987. – С. 245]. Ансельм Кентерберійський вважав зло породженням волі людини, і хоча Бог є творцем цієї волі, він виправдовується, адже із самого початку надав свободі людини її невід'ємну характеристику – жагу до справедливості.

Аналізуючи роботи зазначених авторів, можна прийти до висновку, що для середньовічних християнських теологів характерними є два варіанти теодицеї: визнання зла наслідком гріховності людини та не існуючим актуально, недосконалим благом. Релігійна етика Фоми Аквінського, як здається на перший погляд, побудована на другому варіанті теодицеї. В його працях обґрунтування справедливості Бога базується на запереченні існування зла як субстанційного та незалежного від блага. Зло є важливим фактором гармонії всесвіту, адже вона не може бути цілковито реалізованою, якщо в ній не присутні різні ступені досконалості. Так досконалі речі можуть залишатися такими й ставати вічними, а можуть втратити свою досконалість та стати тлінними.

Етичні погляди Фоми Аквінського й в наш час вважають актуальними, адже саме він заклав фундамент католицької етичної філософії. Аквінат був постаттю, що змінила напрямок рефлексії над проблемою виправдання Бога за існуюче у світі зло. Він переорієнтував християнську етику, спираючись на філософію Аристотеля. До нього теологи наслідували філософські позиції Платона, неоплатонізму, стоїцизму та ін. Його заслугою було відокремлення фізичного та морального зла й відповідно розподіл вини між Богом та людиною. Недосконалість природних речей визнавалась провиною Всевишнього, але моральнісне зло зводилось до актуально нездійсненої волі людини. Сучасний норвезький філософ Ларс Свендсен присвятив значну частину своєї праці "філософія зла" критиці середньовічних теодицей. На його думку, зло потрібно не заперечувати як це прослідковується в незліченних теодицеях, а розглядати його як практичну проблему. Він викриває похибки Аквіната в поясненні того, як саме фізичне зло трансформується в деяке благо, яке вписується в благодійний божий план.

Не дивлячись на значні парадокси в теодицеї Фоми Аквінського, він зробив значний внесок у розвиток етики та переорієнтацію її в самостій-

ну дисципліну, незалежну від теології. Саме Аквінат "зі схоластичною ґрунтовністю запозичив зміст етики Аристотеля і осмислив її крізь призму морального ідеалу християнства", тобто змінив методологію. Він спробував поєднати "земну оптимістичну етику Аристотеля, що звеличує особистість, з моральними догмами християнства" [Там же. – С. 251]. Можливо це і вплинуло на те, що вперше в історії християнської теології два варіанти теодицеї були поєднані, відповідальність за зло у світі була поділена між творцем та людьми. І хоча найбільш серйозне та складне для будь-якої етичної теорії питання про обґрунтування морального вибору і необхідності "моральнісно-активних дій" не було вирішене, але Фома Аквінський вперше показав, що релігійно орієнтоване етичне вчення це питання не може вирішити, тому що мораль та релігія утворюють різні сфери.

Але, на сьогоднішній момент важливим є не стільки питання пояснення зла та його джерела, а скільки проблема запобігання появі зла. Теодицея як спроба примирення зі злом не дозволяє вести з ним активну боротьбу, а навпаки сприяє пристосовуванню до нього, що неминуче зменшує моральнісну чутливість людини. Для активного протистояння злу необхідно виробити чітке розуміння того, як йому протидіяти. І в такому аспекті завдання етики постає не лише в теоретичній площині, а й в практичній. Найбільш гостро ця проблема постає сьогодні, коли в сучасних війнах гине надзвичайна кількість цивільних осіб, а ще більша кількість людей страждає від бойових дій, знущань, політичних утисків, голоду та злиднів.

І. В. Атаманюк, студ., КНУТШ, Київ
ira_ata_1002@mail.ru

ПРОБЛЕМИ МОРАЛІ У РОБОТІ З. БАУМАНА "МИСЛИТИ СОЦІОЛОГІЧНО"

Мораль – один з основних способів нормативної регуляції дій людини. Мораль не виникає в людському суспільстві в певний момент часу, але притаманна йому, в тій чи іншій формі, на всіх стадіях його розвитку. Скрізь і у всі часи воля людини, яка живе в суспільстві собі подібних, визначалася моральними нормами найрізноманітнішого змісту, які мають вигляд звичаїв, релігійних чи державних настанов. Проблеми сутності етики, моралі і моральності, а також їх відмінності та взаємозв'язки вивчали багато філософів і мислителів. Проте ці питання не втратили своєї актуальності і в наш час, тому що мораль у сучасному суспільстві не зникає, а тільки трансформується в нову етичну систему зі своєю системою цінностей. Глибокі зрушення в житті розвинених країн зумовили виникнення нових напрямів у соціальній теорії, метою яких є дати більш точне й об'єктивне осмислення і пояснення явищ та процесів останніх десятиліть. Серед вчених, які вивчають сучасне суспільство,

одним з найвпливовіших є Зігмунд Бауман – відомий британський соціолог польського походження. У роботі "Мислити соціологічно" він осмислює такі поняття як свобода, культура, етика, мораль.

3. Бауман розглядає питання свободи у контексті громадянського суспільства. Він наголошує, що бути громадянином – значить бути не тільки підданим, тобто мати права і обов'язки, які визначені державою, а і мати право голосу у визначенні державної політики, тобто у визначенні цих прав і обов'язків. Повинні існувати межі державного втручання в дії індивіда, тобто держава сама повинна бути обмеженою в здатності обмежувати свого громадянина. Свобода в громадянському суспільстві передбачає взаємне розуміння і терпимість. А соціологічне мислення, на думку З. Баумана, стимулює взаємне розуміння і терпимість як постійні умови загальної свободи. Таким чином, моральність суспільства визначається ступенем свободи кожного індивіда, а моральність громадянського суспільства – ступенем єдності прав і обов'язків громадянина і самої держави, що ґрунтується на взаємному розумінні і терпимості.

Культура розвивається одночасно із формуванням суспільства, народжується ним і впливає на нього. Автор показав, що культура не є універсальною на всі часи, а змінюється разом з розвитком суспільства. Саме культура формує певні моральні установки і принципи поведінки людей у суспільстві взагалі, і в сучасному суспільстві зокрема. Автор наголошує, що свобода морального вибору людини здійснюється в межах моральної діяльності. Це означає, що у ставленні до іншого як до людини суб'єкт морального відношення обирає через мотиви вибору спосіб, яким здійснюється вибір. З. Бауман підкреслює, що "моральними людські відносини можна назвати в тому випадку, якщо вони виникають, народжуються з почуття відповідальності за добробут і благополуччя іншої людини" [Бауман З. Мислити соціологічно / З. Бауман ; [пер. з англ. під ред. А. Ф. Філіппова]. – М. : Аспект-пресс, 1996. – С. 79].

Людина обирає: бути їй моральним суб'єктом, справді суспільним, людським індивідом, чи суб'єктом без моральності. У сучасному суспільстві виникають конфлікти між системами норм і цінностей, тому З. Бауман доводить, що необхідне соціальне навчання, бо природні схильності людей роблять їх спільне існування або неможливим, або дуже небезпечним. Люди вимушені жити з моральними дилемами, моральні конфлікти не можуть бути вирішені, так як відсутні стійкі моральні принципи. Механізм морального контролю припускає цілком законну відмову від моральної відповідальності шляхом відмови від права вибору цінностей і передачі його іншому суб'єкту. У сучасному світі немає сталого раціонального порядку і універсальної, загальної для всіх моралі, проте загальнолюдські цінності були і є основою етичної системи сучасного суспільства з його трансформаціями і тенденціями до індивідуалізації і нестабільності. З. Бауман підкреслює, що хоч як би інколи не спотворювалася роль моральності в суспільстві, важливо розуміти, що мораль насправді ніколи не може бути засобом пригнічення або прини-

ження особи, бо саме вона формує основи її гідності; не може позбавляти її притаманної їй свободи, бо сама на цій свободі ґрунтується. Соціологічне мислення, на думку З. Баумана, стимулює взаємне розуміння і терпимість як постійні умови загальної свободи. Моральність суспільства визначається ступенем свободи кожного індивіда, а моральність громадянського суспільства – ступенем єдності прав і обов'язків громадянина і самої держави, що ґрунтується на взаємному розумінні і терпимості. Автор доводить, що етична проблема, гостро постаючи перед окремими соціумами й перед людством у цілому, все ж за самою своєю суттю залишається передусім проблемою конкретної людської особистості, вибір якої становить основу морального самовизначення суспільства.

В. А. Ворона, асп., КНУТШ, Київ
voronavlada@ukr.net

СПЕСИШИЗМ ЯК ПРОДУКТ АНТРОПОЦЕНТРИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ

Практика спесишизму (англ. speciesism – відоцентризм; дискримінація за видовою ознакою) в суспільстві є можливою тому, що антропоцентрична суспільна мораль не визначає таку практику моральним злом. Відповідь на питання про причини такого стану речей слід шукати в історії становлення такого світогляду як антропоцентризм. В основі антропоцентризму (від грец. anthrōpos – людина і kentron – центр) лежить теза про винятковість та унікальність людини. Теологічне обґрунтування цієї тези в західній культурі належить іудейсько-християнським віровченням, згідно яких людина постає як надприродна істота, як вершина творіння.

Витоки антропоцентризму також можна віднайти в давньогрецькій філософії. Арістотель вважав природу ієрархією, в якій одні менш здібні до мислення істоти, існують заради тих, у кого ці здібності вищі. Але, варто підкреслити, що все ж таки, незважаючи на обґрунтування Арістотелем статусу людини як найбільш досконалої істоти в природі, все ж таки у Арістотеля, і взагалі в давньогрецькій філософії, людина залишається частиною природи. Лише із початком панування християнства, людина перестає мислитися як частина природи, натомість вона постає трансцендентною щодо фізичного світу.

Фома Аквінський розвиває думки Арістотеля про існування менш досконалих істот для задоволення потреб більш досконалих. Він вважав, що співчуття не поширюється на нерозумних тварин, бо в них немає знання, щоб приймати добро. Згідно Фоми Аквінського, гріхів проти тварин не буває.

Не складно простежити характерний зв'язок між тезою Аквінського про відсутність гріхів проти тварин, та подальшим розвитком антропоцентричного світогляду в історії філософії: заклик Ф. Бекона підкорювати природу та експериментувати з нею; зведення тварин до бездушних механізмів,

які не здатні відчувати біль – у філософії Р. Декарта; згідно І. Канта – тварини є лише засобами для досягнення цілі, а головна ціль – людина.

Таким чином, західна культура характеризується прагненням до підкорення природи, спираючись на уявлення про людину, як про розумну істоту, що має особливий статус, що не лише дозволяє їй розпоряджатися всією іншою природою, а й робить цінність життя окремої людини незрівнянно вище, ніж цінність життя будь-якої іншої тварини. Однак, західна культура з її прагненням до підкорення природи, не є універсальною, і суттєво відрізняється від усіх інших культур, які не прагнуть підкоряти природу. Як справедливо зазначає Філіп Дескола: "ми дивимося на інші культури крізь призму нашої власної картини світу, як втіленої культури, що протиставлена єдиній та універсальній природі. Ми визнаємо, що існують різноманітні культури. Але переконані, разом з тим, що вони побудовані за правилами, які притаманні поняттям нашої культури" [Дескола Ф. По ту сторону природи и культуры. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 113]. Це означає, що наша західна культура є лише одним із варіантів серед різноманіття культурних моделей людства.

Формування уявлення про відмінність людей від інших істот починається із руйнації анімізму та десакралізації дикої природи. Анімізм передбачав відмінність фізичних властивостей, але схожість внутрішніх світів. "Світ у цілому уявляється дикуну живим. Деревя і рослини не становлять винятку з правил. Дикун вірить, що вони мають душі, подібні до його власної, і відповідно ставляться до них" – зазначає Дж. Фрезер [Фрезер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М. : Политиздат, 1983. – С. 112]. Згідно анімістичних уявлень, тваринам приписуються такі ж характерні особливості, що і людям, а саме: життя і смерть, волю, судження і здатність бачити привидів у видіннях та снах; анімістичні уявлення передбачають не лише те, що тварини можуть мати душі, подібні до людських душ, але й те, що ці душі могли жити раніше в людській істоті, "так що тварина може в дійсності виявитись їх предком або улюбленим другом" [Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М. : Политиздат, 1989. – С. 235].

Спесишизм є результатом панування антропоцентричного світогляду в релігії та філософії. Але питання про подолання такого світогляду було б не актуальним, якби антропоцентризм був безальтернативним (або природним для людини) поглядом на навколишній світ.

Про природність антропоцентризму можна стверджувати в контексті аналогій з природним світом. Адже для кожного виду, саме індивід цього виду завжди буде важливішим, ніж індивід будь-якого іншого виду. Аргументом проти цієї тези буде факт існування зовсім інших людських культур, які до цього часу не позбулись анімістичних поглядів.

Чи був би можливим антропоцентризм без руйнації анімізму? Те, що сьогодні голістська етика тільки пропонує як ідеал, до якого мають прагнути люди, вже існує в інших людських культурах, для яких звично дивитись на навколишній світ як на свою домівку. Вони не розділяють світ

на "світ людський" і "світ не людський". Ф. Дескола наводить приклади багатьох племен та народів, які не розділяють фізичне і соціальне середовище людини, а вважають їх частинами одного неперервного процесу взаємодії між живими істотами, як людьми, так і не людьми. Ф. Дескола наводить приклади різних регіонів нашої планети (Сибір, Америка, Східна Азія, Полінезія та ін.), так наприклад, народність "чевонгів", що мешкає в тропічних лісах Малайзії під словом "люди" ("beŋ"), розуміють також і багатьох тварин, а також рослин. Подібно до чевонгів, племена Амазонії "ачуари" та "макуна" розуміють під словом "люди" ("masa") не лише людей, але і тварин та рослин [Дескола Ф. По ту сторону природи и культуры. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 38, 21]. Отже, для багатьох людських культур, які сьогодні існують поряд із нашою культурою, антропоцентричний світогляд був би чужим і не природнім.

В рамках антропоцентричного світогляду як етика, так і право в центрі уваги ставить людину. Однак, в самій історії етичних вчень західної культури можна віднайти потенціал до трансформації етичних поглядів у бік розширення моральної відповідальності. Ще з часів, коли вперше з'являється сам термін "етика", переважало уявлення про те, що благо спільноти (полісу) є чимось більшим і важливішим ніж благо окремого індивіда. Зрештою, з часом, з'являється уявлення про те, що благо співтовариства усіх людей є найважливішим, в тому числі і благо людей майбутніх поколінь. Не варто також залишати без уваги, трансформації, яка відбувалась в суспільній моралі щодо жінок або чорношкірих людей. І саме така трансформація в суспільній моральній свідомості була передумовою зміни правового статусу жінок та чорношкірих людей. Тому, вірогідно, що потенціал західної культури полягає в постійній тенденції розширення етичної сфери до все більшого кола суб'єктів. А це є аргументом на користь того, що питання про подолання антропоцентризму, і як наслідок – спесишизму, не є таким вже безнадійним. І цілком можливо, що в майбутньому на зміну антропоцентризму в нашій культурі прийде біоцентризм або голізм.

***І. В. Горохолінська, канд. філос. наук, асист.,
ЧНУ ім. Ю. Федьковича, Чернівці
i.horokholinska@chnu.edu.ua***

СУРОГАТНЕ МАТЕРИНСТВО – ШАНС НА СІМЕЙНЕ ЩАСТЯ ЧИ ТОРГІВЛЯ ЛЮДЬМИ? (Етичні аспекти використання новітніх біотехнологій)

Серед так званих "вічних питань" філософії є й вічні питання етики, відповіді на які незмінно актуальні, і їх важливість часто не прив'язана до часових, географічних чи ментально-культурних рамок, вони турбують і випробовують людську гідність та сумління впродовж усієї історії. Це так звані етичні альтернативи, вибір з-поміж яких не може бути від-

регульований суто нормативно, імперативно чи догматично. Передусім, якщо ми говоримо про етику щастя. І в даному разі не про теоретичний евдемонізм, а про етичні аспекти "щастя" як стану досягнення бажаного, здобуття очікуваних й омріяних результатів, "щастя" як мети діяльності, мети життя, тоді коли бажане є визнаною цінністю в усій множині та повноті своїх атрибутів. І коли ми говоримо про таку "етику щастя", важливим її аспектом є питання: чи всі шляхи прийнятні для досягнення такої цінності, чи за всіх випадків "щастя" і насправді є щастям? "Сучасне ставлення до щастя є переосмисленим віками. Вік, освіта та місце проживання є трьома факторами, які найбільше впливають на рівень задоволеності життям в українських громадян... Сім'я залишається базовою інституцією в масовій свідомості населення в Україні. Саме від неї в більшості, залежить почуття щастя у людини" [Діденко К. Осмислення концепту "щастя" через призму соціологічних надбань // Гуманітарні та соціальні науки : Мат. III Міжн. конф. молодих вчених. – Л. : Вид-тво Львівської політехніки, 2011. – С. 314]. Такий висновок є доволі презентаційним, передусім якщо ми говоримо про щастя жіноче. Якщо більшість громадян України сходяться на тому, що сім'я є основною метою їх життя й джерелом щастя, то для одруженої жінки, в більшості випадків, фундаментом сімейного благополуччя є щастя материнства. Щоправда, останніми десятиліттями спостерігається демографічний спад у західному світі, який часто пов'язують не тільки із феміністичними рухами, "Child-free"-спільнотами (що також має місце), а з екологією, медичними показниками здоров'я жіноцтва, яке не може народити з біолого-фізіологічних причин. Зрозумілим є бажання таких жінок, все ж пізнати "щастя материнства", а тому розвиток новітніх біотехнологій, наразі в багатьох напрямках спрямовується на реалізацію мрії таких жінок. Ми ж маємо на меті обговорити етичні аспекти таких біотехнологій, і, з огляду на формат дослідження, зосередимося на феномені сурогатного материнства.

Медична складова. Медики виділяють два види сурогатного материнства: гестейне (коли жінка, що виношує і народжує дитину не є її генетичною матір'ю) та традиційне, або гендерне (коли сурогатна мама є водночас і генетичною матір'ю дитини чи іншими словами – донором ооцитів). Медики рекомендують той чи інший варіант в залежності від медичних показників жінки, що бажає отримати "шанс материнства" засобами сурогатної матері. Тобто, "*сурогатне материнство*– це одна з репродуктивних технологій, за якою здорова жінка на основі угоди (договору) після штучного запліднення виношує та народжує дитину для іншої сім'ї. Зачаття відбувається в умовах спеціалізованого медичного закладу (без статевого акту), з метою чого можуть використовуватися яйцеклітини та сперма безплідної подружньої пари або донорів" [Айвар Л. К. Правовые основы вспомогательных репродуктивных технологий (суррогатное материнство) [Електронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.trunov.com>].

Правова складова. Дослідники виділяють три форми чи так звані режими правового врегулювання питань сурогатного материнства: альтру-

їстичний, дозвільний та заборонний. Альтруїстичний передбачає договір між сурогатною матір'ю та подружжям, що в матеріальній своїй складовій спрямований на покриття лише медичних витрат сурогатної матері та трат щодо вагітності; дозвільний передбачає правовий дозвіл та контроль певних аспектів сурогатного материнства державою (специфічний у різних країнах); заборонний режим власне передбачає заборону укладання договорів про сурогатне материнство. "Країни, які вирішили прийняти такий режим, керувалися морально-етичними принципами, такими як уникнення перетворення дітей на товар та експлуатації сурогатних матерів, а також з метою захисту їхніх інтересів" [Міжнародний досвід законодавчого регулювання питання використання репродуктивних технологій (включаючи сурогатне материнство) / укл. А. Брашовану. – К., 2013. – С. 10].

Етична складова. Як бачимо, із правовим аспектом сурогатного материнства тісно переплетені етичні чинники цього феномену. Відомо, що часом сурогатні матері розглядають дітей як товар. Проте, є факти, коли і подружжя укладало договір про сурогатне материнство, не задля "щастя батьківства", а з метою забору органу з новонародженої дитини для рятування життя власного хворого дитяти. Подібна практика суперечить усім нормам етики – згадаймо лише категоричний імператив Канта і його заклик ставитися до людини не як до засобу, а як до мети. Окрім цього, є ряд інших сторін цього питання, що вказують на неетичність такого шляху досягнення щастя, навіть за умов чіткого усвідомлення нами відчаю сімей, які бажають народити дитину. Але якщо вважати, що таке бажання є природним і шляхетним, то цілком ясно, що є інші шляхи його реалізації – наприклад всиновлення дитини, що силою обставин позбавлена батьківської опіки. Неприйнятність всиновлення (за умов неможливості самим дати потомство) і віддання переваги сурогатному материнству може бути продиктоване не благородними порухами душі й прагненням "щастя материнства", а до певної мети егоїстичним бажанням "продовження свого генофонду", і такі егоїстичні прагнення мають чітке неетичне спрямування. Неетичним є й формат позбавлення сурогатної матері права "бути матір'ю". Часто сурогатні матері не усвідомлюють, що їх чекає після народження дитини, адже, як свідчать й самі медики, "материнський інстинкт" не завжди пробуджується під час вагітності, а поява дитини може різко змінити настрої сурогатної матері, особливо якщо ми говоримо про гендерний шлях запліднення. Сурогатна мати також виступає тут певним товаром, почуття якого не враховуються. До того ж вона, окрім ризику психо-емоційних розладів, піддається й іншим можливим загрозам (наприклад, невдалі пологи можуть позбавити її змоги народити вдруге). Неетичними є такі технології і щодо потенційної новонародженої дитини, якій не надають шансу на "природний" спосіб власного зачаття, в той же час опісля відривають її від біологічних батьків (обидвох чи одного). Значної уваги заслуговує і релігійна сторона питання, яка вимагає окремого дослідження.

Отже, попри неспростовність природного права людини на щастя взагалі та, зокрема, щастя батьківства, не всі шляхи здобуття щастя є етичними та ціннісно однозначними. Звичайно, що колізії прикладної етики вимагають вивчення окремих, конкретних випадків, але все ж є підстави і для певних узагальнень, особливо, якщо це стосується сурогатного материнства. Такий спосіб "досягнення" щастя видається радше вдалим механізмом торгівлі людьми, ніж шансом на сімейне щастя. Тай Конституція України вказує: "Жодна людина без її вільної згоди не може бути піддана медичним, науковим чи іншим дослідям" (ст. 28). А хто питає згоди ще не народжених дітей? То ж і моральний, і правовий аспекти сурогатного материнства залишають широке поле для дискусії, а людей, що безпосередньо стикаються з перспективою його використання, цей феномен ставить перед серйозним ціннісним випробуванням.

К. В. Кіптенко, студ., КНУТШ, Київ
katyakiptenko@rambler.ru

МЕТАФІЗИЧНА ТЕОРІЯ МОРАЛІ: ПРОБЛЕМА ОБҐРУНТУВАННЯ

Вирішення актуальних етичних завдань сучасності потребує осмислення джерела походження самої моралі, оскільки будь-яка етична теорія без належного філософського обґрунтування постає суто теоретичним описом моральних проблем, нездатною запропонувати шляхів їхнього розв'язання. В даній роботі буде здійснена спроба перегляду одного зі способів пояснення ґенези моралі, який з точки зору його філософських засновків викликає ряд сумнівів та зауважень. Метою зазначеного завдання постає акцентування уваги на проблематичності обґрунтування етики та пов'язаних із цим обставин.

Перш ніж почати введення в окреслену даною темою проблему, слід зазначити в якому сенсі автор розуміє поняття метафізика та метафізичні підстави моралі. Класичне визначення метафізики зводиться до її означення як всезагального вчення про буття і надемпіричні буттєві принципи. Причому, пріоритетним постає намагання досягнути надчуттєві начала, які, зазвичай, мисляться в якості божественної праоснови всього сущого. Саме в сенсі спрямованого "погляду" на Абсолют (як першопринципу) та спроб його осмислення буде надалі вживатись поняття метафізика. Так, згідно з наведеною настановою, началом усього сущого (того, що у будь-який спосіб є) визнається певне абсолютне, надчуттєве, нескінченне буття. У такому контексті абсолютне буття постає й причиною моралі, або її метафізичною підставою.

Прикладами метафізичної теорії походження моралі можуть слугувати філософські концепти Платона (світ вічних ідей), стоїків Марка Аврелія, Епіктета, Сенеки, Цицерона (світовий порядок, якому слід підкоритися), представників середньовічної християнської традиції, зокрема вчення Аврелія Августина, Северина Боеція, Ансельма Кентерберійсь-

кого, П'єра Абеляра, Фоми Аквінського (божественний статус моральності), філософів-раціоналістів Бенедикта Спінози і Рене Декарта, російських релігійних містиків Володимира Соловйова, Миколи Бердяєва, Сергія Булгакова, Семена Франка та інших. До зазначеного переліку можна віднести й абсолютистську теорію моралі Іммануїла Канта.

Для метафізичного обґрунтування характерне уявлення про мораль як трансцендентну емпіричному світові сферу, яка водночас виявляється іманентною для людини. Іманентність моралі щодо людини полягає у її потенційній причетності до світу надчуттєвого (подвійна природа людини), що реалізується через людські інтелектуальну та вольову здібності.

У світлі метафізичного погляду мораль постає автономною щодо чуттєвого світу, адже існує незалежно від емпіричної складової; звідси випливає її наступна ознака – абсолютизм, що передбачає однозначність моральних настанов для усіх, не зважаючи на жодні обставини, така характеристика знімає питання щодо моральнісного релятивізму; ще однією визначальною рисою виступає апіорність моралі в сенсі її напередзаданості людині; до того ж такі атрибути моралі як доброчесність, моральнісна поведінка вже вважаються метою, тобто постають самоцінними.

Однак, подібне осмислення природи моралі зіштовхується із рядом аргументів *contra*, що ускладнюють її вичерпне обґрунтування. Наприклад, оскільки метафізичний погляд на світоустрій передбачає його дуальність, де протиставляються один одному два світи: метафізичний, який у свою чергу виступає ідеальним, абсолютним, та наявний, емпіричний світ, який постає у своїй недовершеності, то зміст морального ідеалу (сфера належного) важко продемонструвати на окремих прикладах, сформулювати індивідуальне моральнісне завдання. Звідси слідує, що такого роду етика є надто відірваною від реальності. До того ж, зважаючи на те, що метафізичний підхід до визначення природи моралі передбачає безумовність моральних постулатів, то навряд чи можливо(якщо, наприклад, відкинути віру в їхню абсолютизм) дати їм раціональне обґрунтування.

Проте, варто зазначити, що метафізичний світ не стільки постає ігноруванням реальності, скільки взірцем для її вдосконалення, в цьому сенсі заданий ідеал виступає не заклик до нівеляції наявних "тут і зараз" речей та явищ, а скоріше орієнтацією на цінності важливіші, абсолютні.

В цілому, окремі заперечення щодо метафізичного походження моралі можливо спростувати, однак основна проблема полягає не в процедурі доведення, а, скоріше, у природі самого способу обґрунтування. Труднощі в обґрунтуванні наявності метафізичного фактору у походженні моралі виникають одразу з двох причин. По-перше, це проблемний статус метафізики як філософської галузі, що в цілому пов'язується зі складністю виявлення її предмету та методу. І, по-друге, вірогідна нездійсненність кінцевого обґрунтування самої моралі, адже за довгу історію існування етики як окремої галузі теоретичного знання жодній з етичних теорій не вдавалося беззаперечно довести істинність своїх постулатів.

ВЗАЄМОДІЯ МОРАЛІ ТА ПОЛІТИКИ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ДЕМОКРАТІЇ

Яке значення має етика в політиці сучасних демократичних країнах? На які сфери вона впливає? Чи взагалі можна назвати політичну етику реально дієвою в сучасних політичних процесах?

На мою думку, саме з реалізацією демократичного ладу пов'язане загострення уваги до питань моралі в політиці. Це спричинено появою громадянського суспільства, в основі якого лежать ідеї свободи і права окремого індивіда та послаблення контролю з боку державного апарату. В таких умовах соціальна етика проникає в політичну сферу і піднімає пласт нових ціннісно-нормативних проблем. Виникає потреба в створенні ціннісного базису як в середині окремих партій, так і на рівні обґрунтування державних цілей та інтересів. Також, відкритість і доступність політики загострює проблеми морального вибору та впливу на політичні рішення з боку суспільства, що, у свою чергу, сприяє посиленню контролю в середині самих політичних інститутів.

Для того щоб краще проілюструвати взаємозв'язок етики і демократії слід розглянути ті цінності, на яких вона ґрунтується. В першу чергу, основним гаслом демократії є свобода громадянина та принцип рівності всіх людей. Завдяки теорії Дж. Ролза в політичній філософії на перший план виходить поняття справедливості, реалізація якого можлива лише в умовах демократичного суспільства. Дж. Ролз стверджує: "Кожна особистість має засновану на справедливості недоторканість, яка не може бути порушена навіть процвітаючим суспільством. З цієї причини справедливість не допускає, щоб втрата свободи одними, була виправдана великими благами інших. Не дозволено, щоб нестатки, вимушено пережиті меншістю, перевищувалися більшою сумою переваг, якими насолоджується більшість. Відтак, у справедливому суспільстві повинні бути встановлені свободи громадян, а права, гарантовані справедливістю, не повинні бути предметом політичного торгу або ж калькуляцією" [Ролз Дж. Теорія справедливості. – Новосибірськ : изд-во НГУ, 1995. – С. 19–20]. Отже, в основі існування демократичного суспільства лежить взаємозв'язок цінностей свободи та справедливості. Не залежно від того прихильники якої політичної доктрини знаходяться при владі (ліберальної, соціал-демократії, консерватизму, тощо.), головним завданням кожної партії є підтримання даних цінностей. Але очевидним розрізненням між ними є шляхи та методи здобуття, які різняться чи навіть суперечать один одному.

Окремо, треба розглянути вплив моралі на політичну діяльність. Якщо ми розглядаємо її як певну політичну практику, яка базується на специфічних інтересах, прагне досягти певних цілей спрямованих на перетворення чи закріплення наявних суспільних відносин, то ми маємо розглянути її в етичній площині. В першу чергу, важливим є узгодженість між прийня-

тим рішенням чи дією та суспільно-моральними ідеалами. Наприклад, політична діяльність не має йти врозріз як з партійними ідеями, так і з цінностями громадянського суспільства. Інший аспект – це моральна відповідальність політичного діяча за результати прийнятого ним рішення. Так, політичний лідер, партія чи громадська організація мають усвідомлювати масштаби впливу політичної діяльності на соціокультурний та економічний простір і відповідати за скоєні вчинки перед суспільством.

Безперечно, політика за своєю сутністю виступає нормотворчим інститутом. Вона задає і контролює виконання громадянських обов'язків індивіда, які в свою чергу мають нормативний характер. Тому політичний процес складається як з визначення та підтримки ціннісних орієнтирів, так і з встановлення нормативних принципів та обмежень.

На даному етапі розвитку етики виникає потреба в інституціоналізації моралі. У зв'язку з цим, в демократичних країнах набуває поширення створення нормативних документів та механізмів, що регулюють відносини в межах самих політичних структур. Така тенденція простежується як і в локальних державних структурах, так і в масштабах міжнародних організацій та об'єднань. Прикладом є етичний кодекс чиновників і держслужбовців Чеської Республіки чи Європейський Кодекс Належної Адміністративної Поведінки (The European Code of Good Administrative Behaviour) створений Європейською Комісією.

Отже, ми бачимо безпосередній вплив моралі на всі сфери політичного та активну її задіяність в реальному демократичному процесі. Тому теоретичне осмислення та створення механізмів практичного застосування політичної етики є необхідним в умовах розвитку демократії.

М. І. Коробко, асп., КНУТШ, Київ
Margota2007@yandex.ru

ПРОБЛЕМА "АЛЬТРУІЗМ-ЕГОІЗМ" В ФІЛОСОФІЇ ОБ'ЄКТИВІЗМУ АЙН РЕНД

Відома американська письменниця Айн Ренд зарекомендувала себе як яскраво виражена поборниця егоїзму та чи найменший ненависник альтруїзму.

В своєму романі "Джерело" (1943) вона викладає своє бачення альтруїзму як зла, яке охопило всі етичні системи сучасності. Вона вважала, що люди, керуючись альтруїзмом, відмовляються від особистих інтересів, думок, прагнень, щастя тощо, та приносять в жертву все своє життя ефемерній формі під назвою "суспільство" або "колектив". В головній промові роману – промові Говарда Рорка на суді, що знаходиться на останніх сторінках цього твору – письменниця протиставляє ідеальну людину-творця (таким є Говард Рорк) та паразита (в "Джерелі" такими є Пітер Кітінг та Елсворт Тухі): "Творець прагне підкорити природу. Паразит прагне підкорити людей. Творець живе заради своєї справи. Він не потребує інших. Первинний ланцюг замкнений у ньому самому.

Паразит живе, харчуючись із чужих рук. Йому потрібні інші. Інші стають єдиним сенсом його існування. Основне, що потрібно творцю, – незалежність. Мисляча особистість не може творити з примусу. Її не можна взяти в шори, урізати в правах або підкорити яким-небудь обмеженням. Їй потрібна повна незалежність в діях і мотивах. Для творця вторинні всі зв'язки з людьми. Головна турбота паразита – полегшити зв'язок з іншими людьми, щоб годуватися самому. Він ставить зв'язки і відносини на перше місце. І проголошує, що людина живе для інших. Він проповідує альтруїзм. Альтруїзм – вчення, згідно з яким людина повинна жити для інших і ставити інших вище себе" [Рэнд А. Источник. Два тома в одной книге [Текст] / Айн Рэнд. – М. : Альпина Паблишер, 2013. – С. 774].

Айн Рэнд вважає альтруїзм основою колективізму та етатизму – державних систем, які вона критикує та засуджує. На думку Айн Рэнд, "піднявши питання допомоги іншим людям на місце центральної та першочергової проблеми етики, альтруїзм знищив ідею будь-якої природної доброї волі людини" [Рэнд А. Добродетель эгоизма [Текст] / Айн Рэнд ; С добавлением статей Натаниэля Брандена. – 2-е изд. – М. : Альпина Паблишер, 2012. – С. 53]. Вона вважає, що дійсно розумна, раціональна людина ніколи не прийме альтруїстичну установку за головну в своєму житті. Бо всі люди від природи егоїсти, і це є абсолютно нормальним. Людина ж, яка керується базовими принципами альтруїзму (християнство є чи ненайяскравішим прикладом альтруїстичної установи), перетворюється на жертвовну тварину, а це є не припустимим. Для того, щоб врятувати людство, і щоб не сталося того, що вона описала в своїх романах "Ми-живі" та "Атлант розправив плечі", всі люди повинні стати розумними егоїстами.

В статті "Айн Рэнд та альтруїзм" Джордж Сміт робить цікавий висновок, що філософія в романі "Джерело" критикує не тільки альтруїзм, але і традиційний егоїзм [Smith G. H. Ayn Rand and Altruism [Електронний ресурс] / George H. Smith. – 2012. – Режим доступа : <http://www.libertarianism.org/publications/essays/excursions/ayn-rand-altruism-part-2>]. Пітер Кітінг та Елсворт Тухі, на його думку, є представниками традиційного егоїзму, бо Кітінг намагався просуватися кар'єрною драбиною, не гребуючи будь-якими необхідними засобами заради цього, а Тухі прагнув до влади над іншими, що також є ознакою традиційного егоїзму.

Письменниця пропагувала індивідуалізм, який може бути побудований тільки в суспільстві розумних егоїстів, таких, які були описані в її останньому художньому романі "Атлант розправив плечі", головною заповіддю яких є: "Клянуся своїм життям та любов'ю до нього, що ніколи не буду жити для когось іншого та не попрошу когось іншого жити для мене" [Рэнд А. Атлант расправил плечи : в 3 ч. [Текст] / Айн Рэнд. – 9-е изд. – М. : АЛЬПИНА ПАБЛИШЕР, 2014. – Ч. III. А есть А. – С. 42]. Тільки людина, яка керується власним Розумом, всі судження перевіряє законами логіки, та все своє життя вибудовує згідно волі своєї власної творчої натури, не дивлячись ні на кого навколо, має право на повноцінне життя, про це говориться в кожній главі кожного художнього твору Айн Рэнд.

І хоча така відкрита відраза Айн Ренд до альтруїзму викликає у більшості читачів, що були виховані в християнських традиціях, достатньо неприємний присмак, але в егоїстичній установці є своє раціональне зерно. Одна з головних заповідей Нагірної проповіді Ісуса Христа: "... люби ближнього твого, **як себе самого**" [Євангеліє від Матея 19:19] чітко показує, що людина в будь-якому разі спершу думає про саму себе, і тільки потім про когось іншого. В Еріха Фромма можна знайти таку цитату: "Сучасна культура вся пронизана табу на егоїзм. Нас навчили тому, що бути егоїстичним грішно, а любити інших доброчесно. Безсумнівно, це вчення знаходиться у кричущому протиріччі з практикою сучасного суспільства, яке визнає, що найсильніше і законне прагнення людини – це егоїзм..." [Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм. – М.: АСТ, 2008. – С. 560]. Ми не можемо захищати чистий альтруїзм та повністю не помічати той егоїзм, який присутній в людині від народження.

В психології є думка, що строгу диз'юнкцію між альтруїзмом та егоїзмом ставити не можна, в реальному світі вони не є антонімами, в реальності чистого альтруїзму ми не можемо зустріти, бо абсолютна альтруїстична дія (дія, яка повністю йде всупереч бажанням людини) є мазохистською, і важко знайти людину, яка буде так жити, скоріше за все, ми її будемо вважати психічно невірноваженою. Психологи вважають, що в будь-якому альтруїстичному вчинку людини можна побачити егоїстичний порив, і це є абсолютно нормальним. Найголовніше, треба уникати крайнощів, бо і чистий егоїзм, і чистий альтруїзм, з точки зору психології, є не зовсім адекватними явищами.

Що ж до Айн Ренд, то вона розглядає сааме крайні форми і егоїзму, і альтруїзму. Вона не сприймає альтруїзм саме в його мазохистській формі, та пропагує егоїзм, який ні в якому разі не може розглядати інтереси інших людей (сааме це ми бачимо у відношенні Дагні Таггерт до Едді Уїллерса в "Атлант розправив плечі"). Але навіть в романі, який був призваний описати ідеальний світ розумних егоїстів, Айн Ренд не змогла повністю відійти від альтруїстичних дій своїх героїв, які вона намагалася завуалювати під егоїстичні, але від того вони все одно не перестали бути альтруїстично направленними. На жаль, в тому і проблема, що абсолютних та ідеальних речей в нашому світі немає, якби пані Ренд не намагалася це довести, а отже немає абсолютних егоїстів та абсолютних альтруїстів. Люди живуть в кольоровому світі, а не в чорно-білому, щоб не говорили деякі філософи.

Е. В. Мандрыка, студ., ДНУ им. О. Гончара, Днепропетровск
ev_mandrika@ukr.net

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В МОРАЛИ: ПОПЫТКА АПОЛОГИИ

В моменты наибольших потрясений человечество склонно к пересмотру главенствовавших ранее убеждений, принципов, ориентиров. Происходящее в Украине, разумеется, относится к событиям, дающим

толчок для подобных размышлений. Поскольку наиболее важными в числе случившихся изменений являются изменения в общественном сознании, кажется логичным вспомнить о его нравственной составляющей, о механизмах, принимающих участие в моральной регуляции человеческого поведения, а также задать себе вопрос, верно ли строится этическая система, существующая в головах людей современности и являющаяся одним из факторов, влияющих на наше восприятие других и на наше отношение к ним. В частности, нами ставится вопрос: какое место в морали занимает эмоциональное, какова его роль и каковы преимущества перед рациональным компонентом.

В истории этики существует два подхода к пониманию взаимосвязи и значения эмоций и разума в моральной деятельности. В первом эмоции расцениваются как источник нравственной мотивации и критерий моральной оценки; непосредственность чувств и эмоций становится гарантией безусловной приверженности ценностям, утверждаемой нравственностью. Второй подход видит в эмоциях угрозу для разумно-волевого контроля над поведением, в котором усматривают суть самой нравственной регуляции, и источником которой, по мнению представителей подхода, необходимо должен быть разум.

Важность эмоционального в составе этических систем несомненна. Во-первых, его присутствие в морали обеспечивает формирование устойчивой субъективной мотивации человека к тому или иному действию вследствие личностного переживания проблемной ситуации. Этика, в которой сделан акцент на эмоциях, ведет к отождествлению морального субъекта с конкретным индивидом, следствием чего является непосредственная включенность индивида в формирование этики; для сравнения, рационализм, напротив, дистанцируется от морального субъекта ради сохранения всеобщности системы. Во-вторых, эмоциональная составляющая является гарантией искренней вовлеченности в процесс реализации собственного морального выбора, что придает важности и содержательности самому акту. В-третьих, эмоция является способом бессознательного, естественным образом проходящего усвоения нравственных норм, в переработанной форме содержащихся в социальных отношениях. И в-четвертых: эмоциональное способно выступать в качестве критерия моральности действия в тех случаях, когда индивид в процессе интериоризации включил содержащиеся в социуме нравственные требования в собственную систему моральных взглядов и оценивает происходящее интуитивно, исходя из уже переработанных положений морали. Главными плюсами эмоционального компонента в морали, таким образом, являются внутреннее проживание нравственных требований, что способствует в дальнейшем их сознательному выполнению, и его способность служить моральным регулятором в обществе даже при условии смутного понимания этических понятий и принципов.

Определенное преобладание эмоционального над рациональным оправдывается также тем, что мораль – это сфера, в которой действия и

решения часто должны осуществляться немедленно, не оставляя времени для рационального осознания ситуации. Потому первая реакция на возникшую ситуацию всегда будет иметь эмоциональный характер.

Даже этическая система, построенная на принципе рациональности, необходимо должна содержать эмоциональный компонент – во всяком случае, для легитимизации индивидом её законодательства: "Если эмоциональный уровень бездействует, то рациональный уровень не будет включен. Чтобы стать предметом размышления, ситуация должна стать предметом эмоции, по крайней мере, вызвать интерес" [Рациональное и эмоциональное в морали / Р. Г. Апресян, В. Н. Назаров, Е. Л. Дубко и др. ; под ред. А. И. Титаренко, Е. Л. Дубко. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1983. – С. 61]. Эмоциональная насыщенность этической системы обеспечивает пристрастность и субъективный смысл мотива, которым будет руководствоваться человек. Устойчивая реакция на соблюдение или нарушение моральных норм является показателем субъективного усвоения этой нормы. Простое описание моральных норм не имеет для индивида никакой побудительной силы: чтобы сформировался мотив, этика должна затрагивать глубинную, индивидуальную, чувственно сопровождаемую мотивацию.

Этические системы, кладущие в основу эмоциональное, в истории этики всегда встречались с пренебрежением: западное мышление склонно к построению четких лаконичных систем, не допускающих двойной интерпретации. Однако реальность не описывается в нескольких непротиворечивых положениях, и если на практике мы наблюдаем, что межчеловеческие отношения проникнуты субъективизмом и сопровождаются богатым эмоциональным спектром, играющими важную роль в регуляции межличностного взаимодействия, нельзя игнорировать эту содержательную наполненность при составлении этического учения. Бессмысленно пытаться исключить эмоциональность из сферы этики, когда она естественно включена в каждый момент принятия человеком морального выбора: как своеобразное отражение потребностей, т. е. мотив; как сопровождение самого поступка, т. е. личностная вовлеченность; как средство для восприятия существующих в социуме норм и непосредственного, неосознаваемого их усвоения; и наконец, как критерий нравственности в условиях моральной подкованности индивида.

На каждом этапе практической реализации этических принципов мы сталкиваемся с дополнительным измерением нашей деятельности, и зачастую игнорируем его по причине неспособности заключить его в рамки рациональной системы. Но, как было показано, без этой части описание человеческой деятельности будет неполным.

Есть, разумеется, и минусы в том, чтобы слишком многое в этике оставлять под руководством чувств: так, преувеличение морального значения эмоционального в морали приводит к утверждению безответственности. С другой стороны, следствием преувеличения роли разума является игнорирование тех сторон личности, которые создают базу

для аморального поведіння: так, "изощенный интеллект может привести десятки доводов, оправдывающих по сути дела безнравственное поведение" [Там же. – С. 67]. Таким образом, даже итогом реализации излюбленной рационалистической установки в этике должно быть не вытеснение чувств разумом, а их гармоничное сочетание.

Ю. В. Манько, курсант, НАВС ІКВС, Київ
ponomarenkojulianna@rambler.ru

ЕТИЧНА СКЛАДОВА ЗАКОНОДАВЧОГО ЗАКРІПЛЕННЯ ПРАВА НА ЕВТАНАЗІЮ

Питання кримінально-правової кваліфікації евтаназії, та загалом законодавчого закріплення, вже протягом багатьох років жваво обговорюється науковцями та законодавцями низки країн світу на базі етичного боку питання. Україна у цій тенденції не є виключенням. Саме щодо відсутності норми, котра б давала змогу кваліфікувати евтаназію як окреме діяння і відбуваються постійні суперечки в наукових колах. І саме етична складова цього явища відіграє, на нашу думку, одну з ключових ролей при вирішенні цих спорів.

Вперше у науковий обіг термін "евтаназія" було введено англійським філософом Ф. Беконом. В його розумінні евтаназія виступала немалим щастям, у формі полегшення болю, спокійної та легкої смерті.

Проаналізувавши чималу кількість визначень такого явища як евтаназія, можемо дати йому наступну дефініцію: евтаназію можна визначити як діяння (дія чи бездіяльність), котре, за проханням хворого, направлене на позбавлення його життя задля припинення нестерпних фізичних та моральних мук як самого хворого, так і його близького оточення.

Вважаємо, що етична складова питання складається з двох чинників: морального та юридичного. У вченнях середньовіччя багато хто вважав, що в загальному людський закон повинен ґрунтуватися на природному законі: заборона людям робити те, що не є для них неправильним – не законотворчість, а тиранство. Але, продовжує він, мораль і ідеальна законність не тотожні. Іноді те, що з точки зору моралі погано, все ж юридично забороняти недоцільно. У той же час те, що допускає мораль, може бути заборонено законом, оскільки часом для загального блага нам доводиться відмовлятися навіть від своїх прав [Нищук М. І. Евтаназія: право і безправ'я вибору смерті / М. І. Нищук // Практична медицина. – 1999. – № 1–2. – С. 114].

Таким чином, якщо підходити до розгляду цієї проблеми з точки зору моральності, то постає питання: які ж якості притаманні людині, котра вчиняє подібні дії? В даному випадку, вважаємо за необхідне звернутися до кримінального права, а саме щодо мотиву вчинення конкретних дій. Так, особа може виконати прохання хворої людини з світлих некорисливих мотивів, аби позбавити останню від нестерпних

страждань. Якщо ж поглянути з іншого боку, то дані дії можуть бути вчинені з корисливих мотивів – тобто, містити ознаки складу злочину. В цьому і полягає інший бік питання – юридичне закріплення евтаназії як кримінально карного діяння. З цього приводу сьогодні ведеться особливо багато суперечок та народжуються різні варіанти закріплення евтаназії в кримінальному законодавстві. Однак, чи є доцільним законодавче регулювання?

Вважаємо, що загалом норма котра буде врегульовувати межі саме евтаназії в її початковому розумінні необхідна, аби в першу чергу відокремлювати тих осіб, котрі переступили межу – моральні якості яких були затьмарені корисними мотивами, а не намірами допомогти страждаючій особі.

Доцільно також звернути увагу і на етичність самого прохання щодо вчинення таких дій. Так, на наш погляд, не кожна особа, яка страждає в змозі попросити про евтаназію, розуміючи можливі наслідки для виконавця. Далеко не кожна людина змусить себе прохати особу про таке, враховуючи моральний, релігійний та законодавчий аспекти. Тому вважаємо, що законодавцю доцільно звернути й на це увагу.

В цьому плані є слушним зауваження Дж. Рейчелса, з приводу розуміння хворим свого стану та свідомою відмовою від лікування, що в подальшому призведе до скорої смерті і передбачає смертельну ін'єкцію у разі настанні нестерпного болю. Ін'єкцію в даному випадку має проводити лікар [Рейчелс Дж. Активная и пассивная эвтаназия // Этическая мысль : науч.-публицист. чтения. – М., 1990. – С. 206]. З приводу цього зауважимо, що така постановка дій є досить вдалою при легалізації евтаназії, в тому числі і в етичному плані, адже вона вирішує ряд етичних проблем (наприклад, моральні устої родичів до яких звертаються з проханням про виконання евтаназії), що можуть виникнути при проведенні евтаназії.

Також, висловлюється чимало зауважень з приводу того, що законодавче закріплення цього процесу у вигляді дозволу, призведе до морального занепаду тяжко хворих осіб. Враховуючи сучасні умови життя в нашій країні, далеко не кожен середньостатистичний громадянин може дозволити собі повноцінне довготривале лікування важких чи невиліковних хвороб. Тому, цей чинник є досить вагомим та потребує подальшого обговорення.

З огляду на все вище сказане, вважаємо, що етичний бік питання щодо законодавчого закріплення евтаназії є найбільш вагомим поруч з юридичним чи політичним. Це пояснюється тим, що саме на моральності будуються людські стосунки, і саме відсутність моральності призводить до вчинення ряду злочинів, а особливо злочинів проти життя. Тому, на наш погляд, етичні сторони евтаназії потребують більш ґрунтовного дослідження, і вже на їх базі мають ґрунтуватись конкретні законодавчі проекти незалежно від того спрямовані вони на дозвіл чи заборону проведення евтаназії.

УТИЛІТАРИЗМ УПОДОБАНЬ В ОБҐРУНТУВАННІ СПІЛЬНОГО БЛАГА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ

Сьогодні є вкрай актуальним вирішення низки завдань соціальних практик-оцінка існуючих соціальних інститутів на предмет їхньої спроможності здійснювати спільне благо для членів суспільства та обґрунтування вибору кращих стратегій щодо перетворення таких інститутів. Відповідно сучасний етичний дискурс спрямований на обґрунтування такої діяльності, в якій суб'єкт сприяв би благу іншого індивіда, групи людей чи суспільства в цілому. При цьому етичні дослідження фокусуються або на обліку наслідків діяльності, спрямованої на максимізацію блага(етичний консеквенціалізм), або на процесі формування уявлень про правильні цілі та їх процедурне здійснення(деонтологічна етика).

Найбільш впливовим напрямком досліджень у межах етичного консеквенціалізму на сьогоднішній момент є "утилітаризм уподобань" (*preference utilitarianism*) або "теорії бажання" (*desire-based theories*), виникнення яких пов'язане з появою в економічному дискурсі теорій добробуту – велферізму. Економічна теорія завжди прагнула до гранично об'єктивного обґрунтування закономірностей господарського життя та вибору стратегій економічної діяльності, зокрема в аспекті максимізації добробуту, який підлягав би чіткій калькуляції. При цьому в велферізмі добробут не пов'язується з суб'єктивним почуттям задоволення, а розглядається як реалізація уподобань чи бажань, зміст яких може бути чітко зафіксований індивідом. У наслідок цього стає можливим побудова рейтингів уподобань, "функцій корисності", методів оцінки ціннісних переваг.

Головною особливістю утилітаризму уподобань є те, що він бере до уваги реальний стан речей, які мають значення для зростання добробуту, а не тільки стан свідомості та сприйняття дійсності. Благо мислиться як унікальне, пов'язане з інтересами та уподобаннями конкретного індивіда, втіленими у конкретних предметних результатах та в конкретній ситуації. Але при цьому метою соціальної взаємодії утилітаризмом уподобань проголошується максимізація блага для найбільшої кількості людей з урахуванням преференцій інших. І тут принципово важливим є те, що уподобання і бажання на відміну від щастя і задоволення класичного утилітаризму підлягають кількісному виразу та виміру, оскільки мова йде не стільки про внутрішні переживання, а про реальні досягнення, матеріальні надбання, які підлягають зовнішній оцінці.

Якщо з формальним трактуванням блага як реалізації бажання є все достатньо зрозумілим, залишається питання його змістовного трактування. Не дивлячись на те, що класичний утилітаризм гедоністичного спрямування піддавався нещадній критиці, тим не менш, сучасні теорії бажання не можуть ігнорувати установки на приємне, задоволення і

задоволеність, які очікуються як результат здійснення бажання. Адже аналіз глибинної мотивації людини виявляє, що її дія в напрямі максимізації добробуту та реалізація її бажань пов'язані прямо чи опосередковано із задоволенням.

І тут неминуче виникає питання вимірювання інтенсивності цього задоволення для того, щоб раціонально упорядкувати бажання-преференції і визначити порядок їх реалізації. Психологи (Л. Т. Тролланд зокрема) ведуть мову про так званий "гедонізм минулого", суть якого зводиться до того, що ступінь бажань відповідає перспективному приємному досвіду, на який екстраполюються приємні переживання подібних ситуацій з минулого досвіду. При цьому справжні бажання і відповідно їх мотиваційна сила залежать від низки чинників. По-перше, від середнього ступеню приємності минулого досвіду і кількості пережитих приємних ситуацій. По-друге, від часу відсутності об'єкта бажання. Тим не менш, таке гедоністичне пояснення валентності об'єктів не позбавлене критичних зауважень. По-перше, не всі бажання можуть бути пояснені попереднім досвідом задоволення, він просто може бути відсутнім. По-друге, труднощі виникають з тим, що надає більший вплив на формування бажань: приємність конкретного минулого досвіду або середня приємність типового досвіду протягом усього життя? По-третє бажання можуть продукуватися не стільки спогадами про пережиту приємність, а очікуванням новизни майбутнього досвіду. Таким чином, гедоністичний теза про пряму залежність інтенсивності бажання і задоволення як результату минулого досвіду ставиться під сумнів у якості пояснювального принципу поведінки, орієнтованої на реалізацію бажань добробуту.

Окрім цього виникає ціла низка проблем, пов'язана із вибором, обліком та реалізацією бажань-преференцій. Використовуючи методологію теорії раціонального вибору, сучасний утилітаризм уподобань (Дж. Харсаньї зокрема) визначає благо-користь в рамках раціоналізованого індивідуального або колективного вибору, що передбачає чіткий математичний розрахунок. Однак, така раціоналізація з неминучістю ставить питання про раціональність самого уподобання чи бажання, які слід максимізувати. У зв'язку із цим виникає низка зауважень. По-перше, завжди існують ризики помилок у визначенні уподобань. По-друге, деякі бажання абсурдні самі по собі і не впливають на максимізацію блага. По-третє, деякі раціональні, але при цьому неправомірні приховані, навіть збочені бажання з погляду утилітаризму уподобань можуть мати повне право на їхню реалізацію, якщо більшість індивідів у суспільстві є їх носіями. В такому сенсі етичну легітимацію отримують різноманітні бої без правил, порнографія, проституція, наркоманія. По-четверте, ряд соціологів і психологів (Ю. Ельстер зокрема) вказують на так званий феномен "адаптивних переваг", суть якого полягає у втраті або трансформації бажання, коли неможливо досягти бажаної мети і задовольнити потребу. У крайній формі такий феномен позначається як "ситуація задоволеного раба", в якій раб адаптується до рабства, обґрунтовуючи

це тим, що він сам не хоче свободи. У практиці ця проблема знаходить свій вираз у нездатності об'єктивно оцінювати політичні інститути на предмет їхньої спроможності задовольняти бажання та уподобання громадян. Прикладом може слугувати не лише високий ступень адаптивних бажань в ЄСРП, але й недавня риторика не тільки російських політиків, але й простих громадян в обґрунтуванні необхідності економічних санкцій проти країн-імпортерів для розвитку секторів власної економіки. Все це свідчить про те, що уподобання індивідів змінюються під впливом соціального середовища, є залежними від особистого досвіду, а так, вони не є непорушними, і відповідно оцінка цілей та результатів дії ґрунтуються на суб'єктивних ціннісних судженнях.

Теоретичну проблему суб'єктивності блага прагнули зняти сучасні утилітаристи шляхом змістовного визначення блага як задоволення раціональних уподобань, заснованих на повній інформації та правильних судженнях. Р. Брандт пропонує використовувати процедуру "когнітивної психотерапії" – процес зіставлення бажання з відповідною інформацією шляхом його багаторазової уявної репрезентації, що здійснюється без тиску авторитетів і примусу. Таким чином, в процесі "когнітивної психотерапії" відбувається виявлення ірраціональних, штучно нав'язаних бажань, які за допомогою роз'яснення придушуються або заміщуються автентичними природними бажаннями, спрямованими на досягнення важливих цілей у особистих відносинах, професії, спорті, бізнесі та ін.

А. Ю. Морозов, канд. філос. наук, НАКККиМ, Київ
insearch2007@yandex.ru

ПРОЗОРИСТЬ ЗЛА

Куди і як далеко проникло зло, – запитує Жан Бодріяр у роботі "Прозорість зла". Питання цілком слушне, адже зло, зазвичай, не називає себе злом, а ховається під різними личинами. У православній традиції з цього приводу є характерне прислів'я: найбільшою пасткою диявола є примусити повірити людину в те, що її не існує. Прозорість зла може бути порівняна із хворобою раку. Ракова пухлина – як в біологічному, так і культурному організмі – як правило, розвивається майже без симптомів, і про неї дізнаються вже на пізніх стадіях хвороби, коли тіло уражене метастазами. Тому в даному випадку філософська рефлексія над злом виконує функцію профілактики хвороби і навіть в якому сенсі терапії, за умов що висловлене і тематизоване в ході цієї рефлексії певним чином зачіплює глибинні екзистенційні шари особистості, а не падає як "зерно при дорозі" з євангельської притчі про сіячів. Зрозуміти для себе хворобу зла та її витоки означає намір одужання, зцілення, тобто інтенцію до повернення до вихідної цілісності світосприйняття, де благо є всім, а зло нічим.

Провідною стратегією зла є не просто "симуляція" (Ж. Бодріяр), введення в оману. Зло – це моральний еквівалент хибі, відмова від істини

буття, а, отже, в якомусь сенсі небуття, те, що маскується під буття, не будучи ним. Отже, зло – це підривна робота небуття. Якщо тлумачити буття нетеїстично, в дусі Мартіна Гайдеггера, то зло означає неавтентичний спосіб існування, забування буття, припинення дивування Ніщо, з якого отримує своє існування все суще. Коли подив зникає, починає царювати саме-собою-зрозуміле, самоочевидне, тривіальне. Якщо під буттям розуміти божественне буття, то зло виражається через гріх як "втрату екзистенційної висоти" (Х. Янарас), передусім – гріх невдячності. Адже "бути" не є результатом необхідності (у небуття набагато більше шансів, аніж у буття), тому буття є дарунком, адекватною реакцією на який може бути лише вдячність, а значить і смиренна радість у благоговінні, що знаходить втілення у молитві, співі, поезії, творчості взагалі. Але питання в іншому: яким чином зло заволодіває нами? Можливо ми перестали бачити реальність такою, якою вона є, і через це втратили подив і вдячність, а з ними і радість буття? В такому випадку, причина зла криється у затьмаренні розуму. Тобто, на перший погляд, проблема лежить в гносеологічній площині. Але що як нам більше *подобається* ілюзія, аніж реальність? Ми знаємо, що зло є злом, та все ж таки хочемо, прагнемо його. Тоді коріння зла лежать не в розумі, а в смаку, а ще глибше – у волі, у серці, що стали спотвореними, розбещеними, проти-природними. Це добровільне налаштування екзистенції на зло. Проте, серце і розум – це дві частини одного цілого особистості, хай і в далекій перспективі, у потенції. Хіба не прагне людина зробити розум сердечним, а серце розумним, поєднати розумову і моральнісні сили душі? І хіба не описується ця єдність в давньогрецькому, а згодом в патристичному понятті – нус? А якщо так, то можливо зло починається з редукції колишньої "субстанціалізованої повноти розуму" (Ю. Габермас), з розпаду єдності нусу на "серце" і "рацію" та подальшої деградації рацію до певних інструментальних обчислюваних функцій, втрати ним морального навантаження. Ціннісна нейтральність рацію, його намагання здаватися "по той бік добра і зла" – не що інше як добре замасковане зло. Слід привернути увагу до зв'язку зла і здорового глузду як здатності, на якій ґрунтуються всі зв'язки життєвого світу повсякденності. Мова йде про апеляцію до здорового глузду, точніше до певних "самоочевидностей", якими оперує здоровий глузд. Для світу повсякденності здоровий глузд є останньою інстанцією, яка не може помилятися. Але у будь-якої інстанції є власні межі компетенції. Проти самовпевненості і самозадоволеності здорового глузду, який постійно прагне вершити суд над тим, що перевищує його можливості, свого часу багато писав Лев Шестов. Для нього критерієм істинності є якраз не-самоочевидність, те, що суперечить здоровому глузду. Моральні максими, до яких дійшла християнська цивілізація, засновані на подібній несамоочевидності, абсолютною непрозорій і незрозумілій для здорового глузду, а отже проголошеній ним чимось абсурдним і ненормальним. Ще раз підкреслимо цю логічну імплікацію: якщо несамоочевидне для здорового глузду, то ненормаль-

не (а значить таке, що підлягає забороні). Достатньо навести два приклади: по-перше, заклик Христа щодо любові ворогів, і по-друге, знамените фаустівське "я частина тієї сили, що бажаючи зла, вічно творить добро". Вищі істини виходять за межі банальності самоочевидностей здорового глузду. Вони є безумством, шаленством та викликом, гостроти якого людство намагається якось пом'якшити, або взагалі елімінувати (це добре показує Ф. М. Достоевський у постаті "Великого Інkvізиторa"). Зрозуміло, що самоочевидність як критерій істинності вельми ненадійний, адже є результатом деякого самовпевненого короткозорого емпіризму. Додамо, що самоочевидності можуть мати декілька градацій чи порядків. Якщо, скажімо, догмат про боговтілення є очевидним для православного аскета-ісіхаста на вищих щаблях духовного розвитку, то це є очевидністю якогось зовсім вищого порядку, яка для здорового глузду виглядає абсолютно несамоочевидною.

На останок коротко розглянемо деякі самоочевидності здорового глузду, на яких ґрунтується сучасна ліберальна демократія. Зупинимось на двох самоочевидних цінностях – свобода і "права індивідів", що вважаються універсальними, і висловимо кілька суттєвих зауважень. По-перше, проголошуючи індивідуума мірою всіх речей, тим самим заперечується універсальний характер цінностей. Індивідуальне (часткове, атомарне) не може бути універсальним, адже останнє за визначенням є *надіндивідуальним*. Якщо особистість, іпостась, образ, лик, "просопон" (буття перед очима Іншого) характеризуються общинністю, відкритістю, універсальністю та позначають рівень над-індивідуальний, універсальний, всезагальний, то "атомон" означає неподільність, індивідуалізованість, замкненість на себе, частковість. Сучасна ліберальна демократія знає лише індивіда з його частковими приватними інтересами, що не сягають спільного блага і Вищого Блага. Воно не знає нічого вищого за свободу індивіда (народ, релігія, стать, природа), а отже позбавлене універсальності. Претензії на універсалізм сучасна секулярна західна цивілізація, яка називає себе пост-християнською, незаконно успадкувала від попередньої християнської цивілізації. Відмовляючись від релігії та метафізичного порядку буття, вона сама відмовила собі у праві бути універсальною, адже джерелом універсальності може бути лише метафізичні поняття, такі як "природа речей", "духовний абсолют" (в широкому, поза-конфесійному сенсі цього слова), Ніщо, Бог. По-друге, стверджуючи історичний (мінливий) характер всіх культурних форм, ліберальне суспільство та його цінності, таким чином, самі стають всього лише однією з таких історичних форм, на зміну якій можуть прийти інші форми. По-третє, суспільство не може називатися вільним, якщо воно не дозволяє сумніватися в істинності своїх основ. Якщо ліберальне суспільство називає свободу вищою цінністю, тоді ця свобода повинна розповсюджуватися на все, в тому числі на вільне право громадянина висловлювати сумнів чи заперечувати цю цінність. По-четверте, свобода не може бути найвищою цінністю, адже вона перед-

бачає перебування в ціннісній системі координат, певного змістовного наповнення. Свобода – це реляційна категорія, що реалізується по відношенню до добра чи зла, а не сама відносно себе. Якщо ліберальне суспільство піддає остракізму чи висміює спроби сумніву у ліберальних цінностях, тоді воно є псевдо-ліберальним. Зло лібералізму маскується під гаслами і деклараціями про свободу, а самоочевидне для ліберальної свідомості виявляється несамоочевидним в іншій системі цінностей.

В. Г. Нападиста, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, Київ
napalistaya@voliacable.com

ІДЕЯ ЛЮДСЬКОЇ ГІДНОСТІ ЯК МОРАЛЬНИЙ ІМПЕРАТИВ СЬОГОДЕННЯ

Етичний аналіз дійсності, що протікає в реальному часі, не є, на перший погляд, таким запитуваним як, скажімо, економічний чи політологічний, котрі покликані дати відповідь на питання, що відбувається та яку застосовувати тактику дій задля виправлення кризового стану. За установленою думкою етичний аналіз не належить до швидких форм реагування, а тим більше до тих способів вирішення нагальних проблем, що потребують почасти миттєвого вирішення. Та при спробі аналізу глибинних причин наявних подій, а відтак суттєво відтермінованих у часі наслідків того, що відбувається "тут і тепер", спробі начерку стратегічних кроків у віддалену перспективу, котрі потребують для реалізації копіткої, масштабної за глибиною проникнення у "суспільний організм" та довготривалої в очікуванні результатів роботи, етичний аналіз є вкрай необхідним. Драматичність та неабияка складність сучасного моменту (не лише у вітчизняному, європейському, а й у світовому масштабі з огляду на те, що сучасний світ зазнає глобального переформатування в політичному, економічному, соціокультурному вимірах) дають очевидний ілюстративний приклад стосовно фундаментальної значимості моральних цінностей у людському життєсвіті.

Філософська етика має справу не стільки з моральними феноменами реальної дійсності як з абстрактними поняттями, що позначають ціннісні виміри людського буття. Основоположні координати морального буття людини визначаються категоріями Добра та Зла. Але для кожного етапу історичного поступу європейської етичної думки характерна певна своя парадигма конкретизації цих конституюючих категорій етики.

Актуалізація певних ідей в історико-етичному контексті обумовлена як логікою закономірностей розвитку власне етичного знання так і запитами історичного моменту соціуму. Так для античної епохи структуруючими категоріями етичного знання були мужність, помірність, мудрість та справедливість. Епоха середньовіччя відповідно до загального принципу підпорядкування етики теології актуалізувала категорію совісті та свободи волі людини. Епоха Відродження, котра породжує людину, "що

стоїть сам на сам зі світом і готова нести на своїх плечах увесь тягар ризику та відповідальності" [*Мамардашвили М. Лекції о Прусте. – М., 1995. – С. 16*] вводить до філософського дискурсу ідею про гідність людини [Див. *Піко делла Мірандола*. Промова про гідність людини // Всесвіт. – 2012. – № 11/12]. Новий час з новими ідеями та інтелектуальними завданнями на фоні нового суспільно-політичного ландшафту надовго привертає увагу філософів до феномену свободи людини. Індустріальне суспільство на початках свого становлення потребувало свободи у всій багатогранності її прояву: від свободи дії, свободи думки, свободи вираження до свободи волі задля реалізації власної сутності. Зріле індустріальне суспільство засвідчило, що для повноти морального буття реалізація свободи в конкретних соціальних практиках є необхідною, але недостатньою. Так друга половина ХХ ст. посилено артикулює проблему справедливості.

Висловимо припущення, що сучасне постмодерне суспільство, сприяє проблематизації в етичній теорії ідеї гідності, як інтегруючого поняття у стосунку добра, свободи, справедливості, довіри в сучасних соціальних практиках.

Філософське розуміння людської гідності бере свій початок ще в часи античності. Еволюція смислового наповнення ідеї гідності людини полягає в трансформації цього поняття від уявлення про моральну диференціацію спільноти до абсолютної рівності членів спільноти як акторів моральної дії. Початково уявлення про гідність людини було невід'ємним від її соціального статусу. Тобто міра гідності визначалася місцем особи в соціальній ієрархії. Джерелами гідності в ієрархізованому традиційному суспільстві виступали "дворянські кодекси честі (належність до вищого суспільного стану), становий етос ремісничих цехів, чи корпоративна свідомість університетів" [*Хабермас Ю. Концепт человеческого достоинства и реалистическая утопия прав человека // Вопр. философии. – 2012. – № 2*]. Сучасне розуміння ідеї людської гідності обґрунтоване ще І. Кантом в його категоричному імперативі тривалий час залишалось в колі утопічних інтелектуальних ідей.

Актуалізація ідеї людської гідності в контексті фундаментальних засновків суспільного життя відбувається після масштабних неймовірно трагічних випробувань, що випадають на долю людства. Поняття людської гідності стає основоположним в міжнародно-правовому дискурсі після Другої світової війни. Точкою відліку є прийняття Декларації прав людини 10 грудня 1948 року, перша стаття котрої утверджує рівність усіх людей в їхній гідності та правах, внаслідок чого уся правова система сучасних демократичних держав ґрунтується на концепті людської гідності. В правовому полі гідність є недоторканою константою особистості.

Гідність – це інтегруюче поняття моральної свідомості, котре артикулює передусім у сфері свідомості (а відтак можна сподіватися і на зміни в практичній діяльності), базові чесноти особистості – відповідальність, справедливість, довіру.

На нашу думку на сьогоднішній день відбувається переформатування стрижневого змісту моральної вимоги. Якщо ще зовсім недавно вона ґрунтувалася на поняттях свободи, справедливості, довірі, то на сьогодні актуалізується поняття людської гідності. Про це свідчить сучасна моральна мова, а відповідно відбувається і актуалізація цього концепту і в моральному мисленні та моральній свідомості як окремого об'єкта так і на рівні суспільної свідомості.

Ідея гідності людини активно входить в сучасний політичний, економічний, політологічний, історичний дискурс. Непомітна, на перший погляд, зміна у наших моральних судженнях та нашій моральній мові, що відбулася за час драматичних подій, а саме актуалізація поняття гідності людини, може бути тією ціннісною засадою, тим моральним імперативом сучасних соціальних практик, котрі забезпечать реалізацію історичних завдань, що стоять перед країною та її народом.

Т. С. Негруб, студ., КНУТШ, Кіев
toma.negrub@gmail.com

КОНЦЕПЦИЯ ДОБРА И ЗЛА У ИСТОКОВ ХРИСТИАНСТВА

Объектом нашего исследования есть духовно-нравственная традиция понятий добра и зла в период раннего средневековья. Предметом – содержание этих понятий и полемика по данной проблеме. Целью – исследование философско-антропологического смысла этой полемики. Работа построена на основе комплексной методологии, которая обусловлена междисциплинарным характером исследования (историко-философский анализ, компаративистский метод, методы обобщения и систематизации). Теоретическими источниками служат произведения, которые относятся к обозначенной духовно-философской традиции. Это – наследие раннего средневековья (Ириней Лионский, Климент Римский, Ориген, Афанасий Великий, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, Аврелий Августин). Разработка данной темы представляется важной и актуальной для прояснения перспектив современного философско-антропологического знания.

Издавна проблема противостояния добра и зла была в центре внимания. Попытки осмысления человеком окружающего мира и самого себя привели со временем к вычленению особой сферы смыслов, характеризующих некоторые внутренние основания и условия человеческой деятельности. В рассмотрении данного вопроса одни апеллировали к Абсолюту и неизменности духовных ценностей, вторые – выводили их из сферы полезности и счастья, третьи – считали их продуктом общественных договоренностей. История показывает, что подобное стремление может указать "универсальные" (квазиабсолютные) ценности и нормы поведения.

При рассмотрении данной проблемы нас также интересует гностицистическая теория, которая связана с христианством. Зло в гностицизме

заключается в забвении, неспособности выявить свою абсолютную природу. Гностик должен восстановить утраченную целостность и познать свою абсолютную природу. В учениях гностиков дуализм несомненен. Гностицизм, сперва в чистом виде, затем в слиянии с манихейством (с III в.) и христианством является долгим спутником Церкви.

В противовес вышесказанному христианская традиция основана на онтологическом монизме и отрицании субстанциональности зла: мир един и целостен, он есть творение всеблагого и всемогущего Бога, порождение Абсолютного Добра. В этом подходе субстанционально только добро, зло – не более чем "убыток", причиняемый благу. Подтверждение этому находим у Августина: "... Оно [зло] есть не что иное, как повреждение либо меры, либо образа, либо порядка природного. Злою, стало быть, называется та природа, которая была повреждена. Но даже и поврежденная, она благая, поскольку она природа, но она злая, поскольку повреждена" [*Аврелий Августин. Против манихеев // Антисери Д., Реале Д. Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Средневековье. – СПб. : ПНЕВМА, 2003. – С. 215*]. Ареопагит в поиске причины зла рассматривает множество вариантов (сущее, Бог, ангелы, демоны, душа, животные, природа, тема, материя), но приходит к тому, что зло как таковое не существует нигде. Оно возникает не от силы, а от слабости. "Зло не имеет субстанции, но лишь ее подобие, появляясь не ради самого себя, но ради Добра. Зло есть ущербность, недостаток, немощь, несовершенство, грех, бесцельность, безобразие, безжизненность, бездеятельность, бессущественность и само никогда никак ничего не-существование" [*Дионисий Ареопагит. О божественных именах. – Гл. 4, §32, 33*].

Тем не менее, добро и зло в порядке вещей. Однажды возникнув, зло включается в структуру порядка и тем служит украшению мироздания, не нарушая его гармонии. В природе человек узнает зло, поскольку имеет определенное представление о добре; он ценит добро, испытав на собственном опыте, что такое зло.

Но от какого начала произошло зло? И почему Бог захотел, чтобы оно появилось? Или Он был бессилен превратить и изменить зло целиком так, чтобы не осталось ничего злого? При поиске ответов на эти вопросы возникает проблема теодицеи. Источник следует искать именно в падшей природе человека, в грехе, ставшем украшением между человеком и Богом. Таким образом, без проблемы грехопадения невозможно понять сущность добра и зла как моральных феноменов.

Согласно книге Бытия, человек был создан по образу и подобию Бога. "После падения человек перестал видеть Образ, стал созерцать зло, не сущее. Уклонившись от созерцания Слова, человек в грехе созерцает только зло" [*архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. – Париж : YMCA-Press, 1950. – Гл. 3. Святоотеческое учение о человеке*]. Св. Иринеи Лионский следующий образом исследовал эту проблему. Бог сам создал человека, дабы тот достиг соединения с Ним и вечной жизни во всей своей целости. Но человек, свободно поддав-

шись искушению со стороны ангела, разрушил чин своего спасения. В работах св. Афанасия Великого сказано, что зло есть удаление от Бога и сосредоточение на самом себе как на тленном и плотском. Человек стал созерцать себя, стал сам против себя примышлять и воображать зло. Зло укоренилось в людях, как привычка ко греху, как некоторое искажение природы. "Согрешающий подобен собаке, бежавшей с куском мяса и увидавшей отражение его в воде: разинув пасть, она бросилась за отражением и уронила настоящее мясо в воду" [*Карсавин Лев*. Святые отцы и учителя церкви. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – Гл. XI. Св. Григорий Нисский, п. 3]. Человек добровольно отпал от Бога в рабство зла, греха, дьявола. Бог, не давая погибнуть Своему творению и не нарушая его свободы воплотился и "*Логос стал человеком, чтобы человек стал богом*" [*Антисери Д., Реале Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Средневековье. – СПб. : ПНЕВМА, 2003. – С. 188]. Для спасения недостаточно понимания зла и противостояния злу; прежде всего необходимо приближение к целомудрию Иисуса Христа, иными словами необходима истинная вера. Бог предоставляет всем свободный выбор между обожанием чрез послушание Воле Божьей и гибелью чрез грех и зло. "Вот, Я предложил твоим очам добро и зло, жизнь и смерть. Избери жизнь". Конечная цель при выборе добра и жизни, одна – в том, чтобы стать другом Богу, в любви к истине" [*Климент Александрийский*. Строматы. – Кн. 5. Достаточные условия для счастья].

Зло должно исчезнуть. Ведь оно бессущностно: живет, паразитируя на добре, в благом создании Божьем. "Нам необходимо знать причины добрых и злых вещей настолько, насколько возможно их знать человеку в этой жизни, полной заблуждений и бедствий, для их же избежания" [*Аврелий Августин*. Энтихиридион. Лаврентию о вере, надежде и любви. – П. 19].

**Г. П. Подолян, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, *Kuiv*
podolyangp@gmail.com**

КОРПОРАТИВНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ

Проблема вивчення корпоративної культури через призму культурологічного аналізу – одна з актуальних і перспективних дослідницьких тем. Процеси становлення і функціонування корпоративної культури та її впливу на весь комплекс господарської діяльності західноєвропейської цивілізації стали об'єктом наукового інтересу ще з другої половини ХХ ст. Але багатогранна природа цього явища містить чимало невивчених аспектів для дослідження,

Розвиток західноєвропейської культури останніх десятиліть ХХ ст. засвідчив появу нових можливостей цілеспрямованого культурного оброблення соціальної реальності, що сприяють інтенсифікації комуніка-

ційних форм спілкування, зростанню продуктивності праці, якості виробленої продукції у різних сферах організаційної, управлінської, ділової, корпоративної, професійної діяльності. У даному зв'язку корпоративна культура постає як стратегічний напрям розвитку сучасних партнерських професійних, соціально-трудових і, врешті-решт, суспільних відносин. Це відкриває значні перспективи для розгортання на основі культурологічних досліджень корпоративної культури не менш важливих, але недостатньо використаних науковцями у цій сфері соціально-філософського, соціально-етичного аналізу даної форми культури.

Корпоративна культура в історико-культурній динаміці часто демонструє ознаки соціокультурного регулятора, що знижує соціальну напругу, згладжує нерівність динамічного і часто суперечливого розвитку суспільства "всезагального добробуту" в умовах приватної власності і ринкових відносин. З другого боку, функціонування корпоративної культури мало і має й протилежні характеристики – потенційно імовірні ситуації нівеляції особистісної ініціативи, значимості особливостей індивідуальної діяльності і прийняття рішень, формування безвідповідальності, підпорядкованості колективістським формам активності і цінностям.

Починаючи з 60–70 рр. XX ст., означені проблемні горизонти стали об'єктами наростаючої уваги як дослідників-теоретиків, так і практиків, зайнятих у галузях організаційно-управлінської, виробничо-господарської і державної діяльності.

Соціокультурний розвиток західноєвропейської культури другої половини XX ст. сприяв практичній реалізації назрілих вимог підвищення професійної підготовки, формуванню і впровадженню ефективних форм організаційної і корпоративної культури у трудовій діяльності.

Перехід до нового типу менеджменту й маркетингу спричинив зростання (як у середовищі науковців, так і в практичній діяльності) пошуків засобів і дієвих способів гуманізації праці, змін в організації, гармонізації відносин із спільнотою і владними структурами, що виходять за межі трудових відносин. Причому "традиційний менеджмент з тягарем адміністрування, адміністративним лідером («людина організації») і пріоритетами виробництва, фінансової логістики, цільового маркетингу поступається соціально-етичному менеджменту і маркетингу, критичним фактором яких стає культура, що приносить величезний ефект" [Капитонов Э. А., Зинченко Г. Л., Капитонов А. Э. Корпоративная культура: теория и практика. – М. : Альфа-Пресс, 2005. – С. 5]. Такі новації розширили можливості і перспективи формування позитивного іміджу соціальної природи корпоративної культури, її соціально-етичних засад. Хоча, звичайно, як і будь-яке культурне явище, вона містить у своїй природі суперечливі, неоднозначні елементи, які так само варто враховувати і вивчати.

У 90-х роках XX ст. у науковий вжиток на основі робіт західних дослідників Р. Аккоффа, Т. Діла, А. Кеннеді, Дж. Коттера, Дж. Тернера і ін. входить поняття "корпоративна культура", яке серед управлінського інструментарію акцентує увагу на корпоративному дусі. У руслі позитивного

розуміння значимості корпоративного духу для успішного функціонування організації формується розуміння необхідності управління духовною стороною життя організації. Вплив на неї дає можливість об'єднувати колектив у єдину команду, досягаючи сталих показників розвитку не тільки фінансової, виробничої потужності, але й створюючи чітку формулу успіху, що надалі відтворюючись у трудовому колективі, стає сукупною культурою організації.

Управління при допомозі корпоративної культури виступає одним з важливих і перспективних завдань сучасних організацій. Задаючи стратегічне спрямування розвитку організаційно-управлінських відносин всередині колективу, корпоративна культура виходить за його рамки, впливаючи на сферу соціально-трудових відносин представників даної організації, наприклад з іншими виробничими одиницями, суспільними суб'єктами і т. д., виявляючи вплив таким чином на формування соціального світу.

З другого боку, вищеозначені негативні аспекти функціонування корпоративної культури, виходячи на новий рівень існування останньої, здобувають нових виявів і метаморфоз, які так само варто брати до уваги прискіпливим дослідникам.

Отже, важливим у цьому зв'язку є виявлення змісту, форм прояву і механізмів функціонування цього маловивченого культурного феномена з позицій соціально-філософського і соціально-етичного аналізу.

Т. П. Продан, асп., ЛНУ ім. І. Франка, Львів
tetyana.nazaruk@gmail.com

ПОНЯТТЯ ГІДНОСТІ В ЕТИЦІ ЧЕСНОТ АРИСТОТЕЛЯ

В етиці Арістотеля поняття гідності розглядається як окремий вияв загальної доброчесності (αρετή). Досліджуючи природу та суть доброчесності, мислитель визначає її наступним чином: "доброчесність є свідомо обраний склад (ἡ ἐξ ἱστροῦ αἰρετική) [душі], що полягає у дотримванні середини по відношенню до нас, причому [середини], визначеної таким судженням, яким визначить її розсудлива людина (ο φρόνιμος). Середина знаходиться між двома [видами] зіпсутості, один з яких – від надлишку, другий – від недостатчі... Саме тому по суті (κατά τῆ οὐσίας) і по поняттю (κατά το νόον), що визначає суть її буття, доброчесність є дотримання середини, а з точки зору вищого блага (κατά το ἀρίστον) і досконалості (κατά το εὖ) – дотримання вершини (ἀκρότης)" (II,5 (1107a)) [Арістотель. Нікомахова етика [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles_nicomachean_ethics_ua.htm#02]. Отже, доброчесність – це певний склад душі, зумовлений свідомим вибором розсудливої людини, із властивістю дотримання середини між двома граничними вад – надлишком і нестачі.

По відношенню до честі окремим видом доброчесності, між двох видів зіпсутості, є величавість (μεγαλοψυχος) як середина між надлишком

(бундючністю) і нестачею (приниженістю). "Величавий – це, очевидно, той, хто вважає себе достойним великого, будучи цього достойним" [Там само. – IV,7 (1123b)]. У цьому визначенні привертає увагу те, що величаву людина "вважає себе" достойною і "є" достойною. З одного боку, є особисте усвідомлення персональної якості – достоїнства (гідності), а з іншого боку це певний об'єктивний стан, зумовлений зовнішнім визнанням. Щодо першого, можемо розуміти достоїнство або гідність як чесноту, яка є певною персональною якістю людини. Стосовно другого, достоїнство є об'єктивним визнанням, що постає у вигляді зовнішнього блага: "[Поняття] достоїнства (αξία) відноситься до зовнішніх благ, а найбільшим з таких благ ми визнаємо, очевидно, те, що віддаємо богам, те, до чого найбільше прагнуть високопоставлені люди, і нагороду, що присуджується за найпрекрасніші [діяння]; це і є честь, бо саме вона – найбільше із зовнішніх благ" ... "честь – це нагорода, що присуджується за доброчесність, і віддається вона добрим" [Там само. – IV,7 (1124a)].

Незважаючи на тісну пов'язаність із благом, гідність не є просто благом. Взаємопов'язаність гідності і блага як нетотожних проте взаємних феноменів ясно простежується у аристотелівському розумінні справедливості. "Справедливе (τοδίκαιον), таким чином, з необхідністю передбачає щонайменш чотири [речі]: адже і тих, для кого існує справедливе, двоє, і того, до чого воно застосовується, двоє. ... справедливе є щось пропорційне (ανάλογόντι). ... Пропорція (ή αναλογία) є рівність (ισότης) відношень (λόγος) і складається щонайменше з чотирьох членів" [Там само. – VI,6 (1131b)]. Справедливість є пропорцією між зовнішніми благами та людьми, які різняться за достоїнством. Тому справедливий розподіл враховує певне достоїнство, яке для різних груп людей буде різним: для прихильників демократії – свобода (ήλευθερία), для прихильників олігархії (πλούτος) – багатство та благородне походження (ήευγένεια), а для прихильників аристократії – доброчесність (ήαρετή). Із цього прикладу зрозуміло, що гідність знаходиться у площині суб'єктивного виміру. Певна група людей суб'єктивно визначає суть того, на основі чого здійснюється справедливий розподіл. Гідність (αξία) відмінна від блага (αγαθόν) тим, що останнє є ціллю (τотέλος). Тоді як гідність є першоосновою або критерієм того, що із неї слідує, наприклад, справедливого розподілу. У цій якості гідність (αξία) розцінюється як цінність та є суттю блага. Давньогрецька відмінність між гідністю як цінністю і благом як ціллю закладена у терміні, який позначає науку про цінності – аксіологія, в основі терміну грецьке αξία [Lebech M. On the problem of human dignity. – Königshausen and Neumann, 2009. – P. 44].

Гідність як чеснота, не є вродженою ознакою людини, а результат привчання та удосконалення протягом усього життя. Вона не здобувається раз і назавжди, у чеснотах потрібно постійно вправлятися, інакше вона гине [Арістотель. Нікомахова етика. – II,1 (1103a)]. Гідність також не є ознакою рівності людей. Люди різні у своїй гідності, відповідно більш достойні – гідні більшого, менш достойні – достойні меншого.

В той же час, сприятливі обставини у вигляді влади чи багатства сприяють величчі, а відтак більшій честі.

Гідність як благо у вигляді пошани та честі є винагородою за доброчесність та етичні чесноти людини, у яких вона вправляється протягом життя. Як відзначає М. Лебех, для Арістотеля визнання людини та її гідності є не в силу самого факту вимоги пошани та честі від оточуючих, а є нормативною реальністю, яка повинна бути задоволена [Lebech M. On the problem of human dignity. – Königshausen and Neumann, 2009. – P. 37]. Давньогрецьке поняття гідності ($\alpha\lambda\lambda\alpha$) є ієрархічною ознакою, хоча й не є успадкованою, на відміну від сучасного розуміння гідності як універсальної вродженої людської ознаки. Спільне у давньогрецькому та сучасному розумінні гідності є суб'єктивний момент – усвідомлення власної гідності людиною. За визначенням Арістотеля: "людина за природою істота суспільна" [Аристотель. Нікомахова етика. – І,5 (1096b)]. В контексті давньогрецької культури та полісного устрою індивідуальні дії узгоджуються із суспільним благом. Тому достойна та етично досконала людина не вимагає пошани, а сприймає її як належне, "і тримається помірковано і надмірно не буде ні радіти успіхам, ні страждати від невдач" [Там само. – IV,7]. Пошана це нагорода від суспільства, яке тим самим засвідчує визнання індивідуальної свідомої діяльності доброчесного мужа на користь суспільного блага. І навпаки, у традиції прав людини, усвідомлення власної гідності і вольовий момент є рушіями в акті вимоги. Що певним чином обґрунтовує індивідуальні права та право їх вимагати. "Гідність включає обов'язок вимагати права" [Lebech M. On the problem of human dignity. – Königshausen and Neumann, 2009. – P. 37]. Слід враховувати, що досліджуючи зв'язок гідності із правами людини, останні виникають у суспільствах, де індивід мислиться як автономний суб'єкт, який відокремлює або протиставляє себе суспільству, або державі, або іншому індивіду, що абсолютно не характерно для грецького полісу.

Підсумовуючи слід зазначити, що поняття гідності в Арістотеля розглядається у трьох аспектах: а) у суб'єктивному вимірі – гідність постає як чеснота – це склад душі людини, персональна якість; б) в об'єктивному вимірі – гідність є зовнішнім благом у вигляді честі, яке втілюється у повазі з боку інших; в) гідність як цінність – є вихідною умовою, початком, що відрізняє її від блага як мети, і таким чином постає суттю блага.

**Р. В. Самчук, канд. філос. наук, наук. співроб.,
ІФ ім. Г. С. Сковороди НАНУ, Київ
samchuk_r@ukr.net**

ЕКОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ НОВОЇ АКСІОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Сучасні реалії вкотре примушують замислитися над проблемою цінностей, зокрема над пошуком нової, адекватної викликам сьогодення аксіологічної парадигми. Слід констатувати, що крім духовної кризи та

кризи відчуження у XX столітті виникає ще й глобальна екологічна криза, яка охоплює всі континенти нашої планети. Її поява не була явищем одномоментним чи випадковим, однак сучасний її стан є особливо загрозливим, оскільки людство впритул підійшло до межі за якою криються незворотні перетворення.

Проблема полягає в тому, що людство обрало техногенно-урбаністичну модель розвитку з відповідними світоглядними та ціннісними орієнтирами. В наслідок чого одним з головних чинників, який сприяв появі екологічної кризи стало хибне уявлення людини про те, що природа створена для людини та про виняткове значення людини, відповідно до якого людина саме себе проголосила володарем та господарем природи, яку довгий час розглядали як позбавлену внутрішньої моральної цінності та смислу сировинну базу. Відтак експансія людини в навколишнє середовище тривала тисячі років, однак ситуація стає загрозливою в добу техногенної цивілізації, коли людство, окрилене небаченим розвитком технології, вирішило, що природа повинна бути вдосконалена людиною і в оновленому вигляді стати підтвердженням її могутності. Вище зазначене дає підстави стверджувати про наявність певної світоглядної хиби. Так, зокрема, А. Єрмоленко стверджує, що: "Спотворюючи своє довкілля, ми водночас спустошуємо і наші серця, і наші душі, і наш розум. Тому екологічна криза, яку ми переживаємо нині, є свідченням кризи моральної. Адже природне довкілля – це умова нашого життя у світі, а етика – це умова нашого людського життя у світі. А разом вони визначають життя людини загалом як універсальної істоти у Всесвіті" [Єрмоленко А. М. Соціальна етика та екологія, Гідність людини – шанування природи. – К. : Лібра, 2010. – С. 10].

Як справедливо зазначає Ю. Шрейдер, технічна цивілізація, яка завдає шкоди природі, а отже, і всім істотам на землі, виникла і експлуатується не сама по собі, а в межах людської культури. Звідси закономірним постає висновок, що в культурі закладена інтенція до вироблення цінностей, які орієнтують людство на необмежений розвиток технічних засобів експлуатації природних запасів. Ця думка ґрунтується на хибному уявленні про необмеженість природних ресурсів і право людини безконтрольно ними розпоряджатися. Таким чином, причиною екологічного лиха є помилка, яку здійснило людство, обравши хибні орієнтири (зокрема, ціннісні), наслідком яких є не лише шкода, завдана природі, а й шкода, завдана людській суті. На основі аналізу сучасної соціокультурної та екологічної ситуації Ю. Шрейдер робить висновок, що накладення в часі антропологічної та екологічної катастроф не випадковість – вони зумовлюють одна одну, оскільки мають спільні корені. Вчений вважає, що загроза антропологічної катастрофи також має глобальний характер, адже вона зумовлена помилками людства у виборі ціннісних орієнтирів [Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М., 1990. – С. 7–9]. Схожу позицію займає В. Гьосле, який зазначав, що: "... триумф сучасної технології пов'язаний з докорінними змінами людсь-

кої душі, яку він сам змінив так, як не спромоглася до цього жодна інша подія з часів неоліту" [Гьосле В. Практична філософія в сучасному світі. – К. : Лібра, 2003. – С. 160].

Саме усвідомлення цієї критичної ситуації дало початок формуванню нового філософського напрямку – філософії екології та нової галузі етики – екологічної етики. Таким чином, завдяки зусиллям представників філософії екології вибудовується нова аксіологічна парадигма. Основною особливістю цієї нової ціннісної парадигми є теоретичне осмислення та, насамперед, філософське обґрунтування нових тенденцій розвитку, які враховують гуманне ставлення не лише до людини, а й до інших живих організмів, більше того, – об'єктів неживої природи. Тобто мається на увазі гуманне, людяне ставлення до інших мешканців та об'єктів нашої планети. Саме такий підхід, точніше поворот етико-моральної рефлексії дозволяє подолати "антропоцентричну зарозумілість" людини. Адже протагорівський вислів – "Людина міра всіх речей" хоча і визначає людину за виняткову істоту, проте не дає їй права свавільно ставитися до навколишнього середовища. Отже, зазначена ціннісна парадигма передбачає створення нових ціннісних орієнтацій, які виходять за межі звичного антропоцентризму, наслідком чого є поширення етики на позаантропологічну сферу, а це відкриває цілу галузь принципово нових світоглядних орієнтирів. Варто зауважити, що сучасна екзистенційна ситуація потребує такої світоглядної переорієнтації. В даному випадку варто констатувати, що людство поступово стає на шлях усвідомлення не лише матеріальної цінності природи: природу перестали вважати лише матеріальною скарбницею, а почали розцінювати як середовище наповнене безцінними нематеріальними, духовними цінностями.

Таким чином, підґрунтям філософії екології та екологічної етики є глибоко гуманна позиція, яка базується на зверненні до фундаментальних цінностей, зокрема, піклування про природні умови існування майбутніх поколінь, усвідомлення своєї відповідальності за них (Г. Йонас). Адже, розв'язання екологічної проблеми стане можливим лише у взаємно скоординованому та гармонізованому підході до подальшого розвитку людини та природи. Отже, нині як ніколи актуальним є створення нової стратегії взаємодії людини і природи, яка б ґрунтувалася на визнанні цінності не лише людини, а й природи. Цю нову аксіологічну парадигму можна означити як коеволюцію антропоцентризму та біофілії. Варто зауважити, що такий підхід потребує нового розуміння цінностей, гуманізму та гуманності. Значущість цього підходу полягає в тому, що він може стати тим шляхом, який дасть змогу людству не лише "перерости" егоїстичний антропоцентризм і в такий спосіб досягти нового духовного рівня, а й віднайти шлях до гармонії з природою, що, у свою чергу, закладе підвалини світогляду завдяки якому вдасться зняти реальну нині загрозу омніциду, знищенню буття.

**АДВОКАТСЬКА ЕТИКА XX ст.:
ІНСТИТУТ АДВОКАТСЬКОЇ ТАЄМНИЦІ В НІМЕЧЧИНІ**

Конфіденційність стосунків юриста та клієнта, дотримання професійної юридичної таємниці (*legal professional secrecy*) є фундаментальною традицією у світовій юридичній практиці і це має своє історичне підґрунтя. Там, де панує право, завіса конфіденційності не може бути піднятою навіть тоді, коли приховані відомості мають суттєве значення для справи. Публічний інтерес в "правильному" судовому рішенні у даному випадку відходить на другий план. На думку більшості вітчизняних дослідників (Т. В. Варфоломеева, І. Ю. Гловацький, С. В. Гончаренко, В. В. Король, С. М. Логінова та інші), порушення одного з найважливіших принципів адвокатської етики – принципу конфіденційності, відбувається за умови недосконалості вже наявних законодавчих актів стосовного цього питання, оскільки досить багато питань в Законі України "Про адвокатуру" вимагають уточнень і доповнень. Все це свідчить про необхідність теоретичного дослідження проблем адвокатської таємниці для вдосконалення вже існуючого законодавчого регулювання цього інституту. Неоціненну допомогу в такому дослідженні надають вивчення та аналіз історичного світового досвіду у правовому регулюванні адвокатської таємниці, і перш за все – у таких країнах, як Німеччина та Франція.

Дослідження сучасного стану правового регулювання адвокатської таємниці в такій державі, як Німеччина, є надзвичайно доцільним, оскільки сьогодні адвокатури саме цієї країни займають "найбільш принципові позиції у правовому захисті громадян, організацій та інтересів суспільства" [Куцурова Л. З. Адвокатура РФ как институт обеспечения реализации и защиты конституционных прав и свобод человека и гражданина. Теория, практика и перспектива : дисс. ... канд. юрид. наук. – СПб., 2005. – С. 66]. Такі дослідження можуть сприяти підготовці нової правової бази, оскільки в умовах демократичної держави, до статусу якої прагне наша країна, необхідно, використовуючи власний історичний досвід та досвід інших держав, усунути прогалини в законодавстві з метою сформувані надійний механізм захисту адвокатської таємниці, в том числі від втручання зі сторони третіх осіб.

Збереження адвокатської таємниці сприймається професійною спільнотою Німеччини не просто як закріплена на папері норма, а дійсно як головний обов'язок адвоката. Зокрема, це підтримується і на законодавчому рівні: згідно з пунктом 2 параграфу 43а Федерального положення про адвокатів (BRAO), адвокат зобов'язаний зберігати таємницю, яка розповсюджується на все, що йому стало відомо при виконанні його професійних обов'язків [Grundpflichten des Rechtsanwalts // Bundesrechtsanwaltsordnung [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.gesetze-im-internet.de/brao/_43a.html. – § 43a]. Окрім вже зазначеного в

другому пункті, в положенні також прописане уточнення, що це не стосується фактів, які за своїм значенням не потребують втаємничення або ж є загальновідомими. Пункт 4 цього ж параграфу встановлює, що адвокат у Німеччині не має права представляти інтереси різних сторін, які суперечать одне одному, – і це має своїм підґрунтям ще тексти лангобардських та вестготських законів (VI ст.), згідно з якими адвокату було заборонено бути одночасно захисником та радником обох сторін на процесі, а також свідчити щодо справ довірительів, чого вимагає принцип довіри як основа адвокатської професії. Так само і в наш час у BRAO прописано, що законодавча заборона представляти протилежні інтереси у процесі гарантує дотримання конфіденційності у стосунках адвоката та довірителя. Захисту конфіденційної інформації у Німеччині присвячений також параграф 2 Положення про професію адвокатів (BORA), згідно з першим пунктом якого "Der Rechtsanwalt ist zur Verschwiegenheit berechtigt und verpflichtet" (у адвоката є право і обов'язок дотримуватись конфіденційності) [Berufsordnung in der Fassung vom 1.3.2011 // Zuletzt geändert durch Beschluss der Satzungsversammlung vom 15. Juni 2009. – BRAK-Mitt., 2010. – 253 f. – P. 4]. Адвокатську таємницю в Німеччині оберігають також норми кримінального законодавства.

Разом з тим, у німецькому законодавстві можна почути й відголоски норм загальногромадянського кримінально-судового положення "Кароліні", оскільки п. 2 ст. 148 Strafprozessordnung (StPO) закріплює положення про те, що якщо особа, яка перебуває під слідством, знаходиться у попередньому ув'язненні і звинувачується по ст. 129a StPO, а саме – у причетності до терористичної організації, то письмові чи інші матеріали, навіть якщо вони адресовані адвокату, повинні прийматися від відправника лише в тому випадку, якщо він дав згоду на їх огляд суддею; окрім того, в цьому випадку під час бесіди звинувачуваного зі своїм захисником повинні бути вжиті відповідні заходи, щоб упередити можливість передачі письмових чи інших матеріалів без їх попереднього огляду. Оскільки контроль за кореспонденцією затриманого як підозрілого у належності до терористичної організації, закріплений п. 2 ст. 148 StPO, є прямим порушенням адвокатської таємниці, ця норма закону та практика її застосування були предметом судового провадження Європейського Суду з прав людини [див. докладніше: *Короткова П. Е.* Законодательное регулирование адвокатской тайны в современной Германии // Адвокатура. Государство. Общество : сб. мат-лов VI ежегод. науч.-практ. конф., 2009 г. – М. : Информ-Право, 2009. – С. 60–64].

Можна підсумувати, що адвокатура у Німеччині та її етичне врегулювання знаходяться під жорстким контролем зі сторони держави. Не останню роль в цьому грає те, що в такому суспільстві є дієвими досить високі етичні принципи: громадяни виконують закони не тому, що за їх порушення необхідно нести відповідальність, а тому що "dura lex, sed lex" (закон суворий, але це закон). Такий приклад законослухняної поведінки демонструє перш за все керівний апарат держави, а саме – законодавча гілка влади та її "кровоносна система" – спільнота адвокатів.

РАДИКАЛЬНИЙ ЕКОЛОГІЗМ В УМОВАХ ПОСТМОДЕРНУ

Характерні для постмодерної філософської системи ідеї децентрації світу (відмова від ідеї суворого підпорядкування всіх елементів цілісної системи всезагальному еквіваленту, що займає пріоритетну позицію) і відмови від системності й ієрархії заклали у межах екологічної етики теоретичні основи для розвитку проблеми щодо несправедливості ціннісного пріоритету людини у порівнянні із іншими живими істотами. Отож, оминаючи категорії локальності, маргіальності, одиничності, постмодерністське мислення стає методологічною основою для утвердження внутрішньої самоцінності будь-якої форми життя, незалежно від того, наскільки це відповідає особистій мотивації людини.

Визначаючи аксіологічні виміри всіх елементів екологічної системи планети, що не підпорядковуються антропоцентричним ідеалам, екоцентристські переконання утверджують рівність всіх живих істот, сакралізуючи при цьому весь екологічний простір. Проте інтенсивний індустріальний розвиток модерну посприяв розгортанню процесу деградації навколишнього середовища людини, що в результаті зачепило і її саму. Адже поряд із екзогенними (зовнішні випадкові події у довкіллі, що не залежать від системи) та ендогенними (зумовлені зміною внутрішніх генетичних програм) кризами на сьогодні актуалізувався змішаний тип криз ендо-екзогенного походження, що відзначаються антропогенним характером [Глазко В. Цивілізаційні кризи і революції: генно-культурна парадигма / В. Глазко // Вісн. НАН України. – 2006. – № 9. – С. 24–28]. Радикальна переорієнтація модерністського трактування системи взаємовідносин у теорії постмодернізму мала вплив на світоглядну перебудову відносин у межах різних сфер людської екзистенції. Проблема загострення екологічної ситуації залишилася відкритою. Таким чином, розвиток біоцентричних концепцій екологічної етики не втратив своєї актуальності.

Концептуальні засади, що ґрунтуються на принципах біофілії (вродженій людської здатності любові до всіх живих істот навколишнього природного середовища), наділяють ціннісним значенням усі живі істоти, а тому сфера моралі теж повинна охоплювати представників всього екологічного простору, а не тільки людину, що таким чином трансцендується від всіх інших істот, яких вважає вторинними. Представники біоцентризму, окрім рефлексій стосовно аксіологічного статусу всього природного світу, намагаються практично реалізувати ряд природоохоронних заходів (що інколи характеризуються навіть радикальністю рішень і дій) та розширити етичну сферу відповідальності з її соціального виміру також і в природний.

Відповідно, постіндустріальне мислення випродукувало нову екологічну орієнтацію щодо зміни систем індивідуальних і суспільних цінностей заради збереження природи. Саме таким чітко вираженим радикалізмом позначається напрям екологізму, до якого належать глибинна екологія, соціальна екологія, біорегіоналізм та екологічний фемінізм (що часто позначають як екобіоцентризм через присутність екоцентристських ідей). Кожен із згаданих напрямів черпає ідеологічне підґрунтя у теоретичних засадах екоцентричних моделей екологічної етики. Попри виражений радикалізм екологістських концепцій, у їхній концептуальній площині формується обґрунтування важливої категорії постмодерну – толерантності. Таким чином, екологізм є ідейно-світоглядною надбудою над сьогоденною проблемою деградації довкілля, що кардинально переосмислює систему цінностей сучасної техногенної цивілізації з огляду на концепцію меж зростання.

Представники радикального екологізму вдаються до осмислення позицій сучасних політичних і суспільних інститутів з огляду на їх роль у використанні природи та природних ресурсів, пропонуючи моделі нового політичного й економічного устрою, в яких задоволення базових потреб не супроводжується вкрай катастрофічною руйнацією природи [Гардашук Т. В. Концептуальні параметри екологізму / Т. В. Гардашук. – К. : Видавець Парапан, 2005. – С. 35].

Низка проблем екологічного характеру пояснюється у контексті людського егоїзму, що передбачає процес трансценденції людської сутності, який зосереджується навколо проблематики особистісного виміру і залишає за своїми межами буття всіх інших живих істот.

Ґрунтуючись на зазначених постмодерністських засадах, радикальний екологізм проголошує принцип зрівняння прав всіх живих істот, що призведе до певної втрати людського волевиявлення, адже така установка націлюватиме людину на відмову від всього, що, власне, складає устрій технократичної цивілізації. Висуваються критичні коментарі стосовно антропоцентричної ідеології. Задля правильного формулювання проблеми взаємовідносин "людина – природа" слід утвердити нові етичні переконання, що ґрунтуватимуться на біоцентричних ідеалах та заперечуватимуть постулати традиційного антропоцентризму. Людину слід розуміти не крізь призму глибокої онтологічної відмінності від інших живих істот, а як частину всього природного світу. Іншими словами, людині слід звернутися до моральних орієнтирів, що включатимуть розуміння прав всіх живих істот на самоцінне існування [Дашевский Б. А. Этические аспекты отношений Разумных систем с живыми высокоорганизованными системами / Б. А. Дашевский. – К., 1992, с. 6]. Повернення до рівноваги і гармонії з природою уможливиться за умови людського споріднення з іншими живими істотами.

У результаті можна констатувати, що якщо модернізм намагається зміцнити людський контроль над природою, то метою постмодернізму стає спроба розвитку природної сфери за посередництва людини. Такі

закиди стають рушійними складовими у розвитку екстремізму в сфері захисту навколишнього природного середовища і боротьбі за рівність у правах всіх живих істот. Постмодерністський заклик до відновлення прав природи складає фундаментальну основу для теоретичного обґрунтування сучасного радикального екологізму, який включає в себе глибинну екологію, соціальну екологію, біорегіоналізм та екологічний фемінізм.

**М. Я. Турчин, канд. філос. наук, доц.,
НМУ ім. О. О. Богомольця, Київ
mariturchin@rambler.ru**

ЕТИКО-РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ АРИСТОТЕЛЯ

Великий давньогрецький філософ Арістотель увійшов в історію як перший систематизатор етики та комплексу інших наук. У своїй філософії він свідомо відійшов від сократизму і платонізму. Арістотелізм, з одного боку, – найкращий приклад моральної традиції, яка поєднує оцінку і пояснення; а з іншого – вдалий взірць моральної думки, що незмінно викликає до себе довіру. Етичний реалізм мислителя не позбавлений ідеалу, не впадає в утилітаризм, не захищає егоїзм. У ньому відсутні скарги, меланхолії, ілюзії; він ступеневий і розсудливий. Етика Арістотеля є етикою спілкування і дії. Вона має справу не з незмінним, як у Платона, а навпаки, з мінливим світом, водночас не злим і не ворожим, а з таким, у якому людина самостійно може реалізувати свої найкращі прагнення і бажання.

Платон залишив йому у спадок наукове відкриття загального (ідей) та викривлене трактування цього вчення у релігійному сенсі. Тому Арістотель, прагнучи дослідити світ і пам'ятаючи про Платонівське відкриття, був приречений, водночас, на розірвання дружніх стосунків і розходження у поглядах з Платоном, адже не вважав матеріальний світ "світом ідей", і на повернення до Платона, бо діалектична ідея єдності загального і одиничного ще не могла виникнути в Античності.

У цьому протиріччі – джерело суперечливості системи Арістотеля, який намагався поєднати загальне, назване ним "формою", і одиничне – "матерію" – в речах; однак, він лише переніс тріщину, що розділяла світи у Платона, всередину кожної речі. Відкидаючи "світ ідей", Арістотель повертає його у свою філософію у вигляді бога – певної суми знань. Ця сума є незмінною і безликою, бо епоха Античності не знає ідеї прогресу. Відтак, бог у Арістотеля не є, ані творцем вічно існуючого світу, ані всемогутньою особистістю.

Людина за своєю суттю є смертною; безсмертне лише знання, яке було до її народження і залишається у такому ж об'ємі й після. "Індивідуальність – це те, що відрізняє одну людину від іншої, – пов'язана з тілом і ірраціональною душею, у той час як розумна душа, або розум, є божественною і безликою", – пояснює сучасною мовою погляди Арісто-

теля Б. Рассел. – "Одній людині до вподоби солодкі гастрономічні уподобання, іншій – солоні; цим вони відрізняються одна від одної. Однак, коли вони думають про таблицю множення – за умови правильного міркування – між ними немає відмінності. Ірраціональне розділяє нас, розумне об'єднує. Таким чином, безсмертя розуму не є особистим безсмертям окремих людей... Немає підстав вважати, що Арістотель вірив у особисте безсмертя у тому сенсі, про що вчив Платон, як наслідок – християнство. Арістотель лише вірив, оскільки люди розумні, вони пов'язані з божественним, яке безсмертне" [Рассел Б. История западной философии. – М., 1993. – Т. 1. – С. 192]. Божественне у Арістотеля – це знання.

В етичній системі Арістотель відокремлюється від Платона. Чеснота не має жодного відношення до релігії; вона є частково вродженою: "людина, яка прагне бути найбільш добродісною, не стане нею, якщо її природа цьому не сприяє" [Аристотель. Большая этика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. Т. 4. – М. : Мысль, 1984. – С. 310]; частково вихованою в людині: "жодна чеснота нерозумної частини душі не виникає у нас від природи" [Аристотель. Большая этика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. Т. 4. – М. : Мысль, 1984. – С. 306].

Розглядаючи людину як суспільну істоту, філософ зосереджує увагу на аналізі основних етичних чеснот, дотримання яких є шляхом досягнення основної мети життя – щастя. Арістотель виділяє два основні види чеснот: діаноетичні (мисленнєві або інтелектуальні) – чесноти розуму та етичні (моральні) – чесноти волі і характеру. До числа перших належать мудрість і поміркованість, які розвиваються у людині завдяки навчанню. До етичних – мужність, помірність, гідність, щедрість, щирість, справедливість, правдивість тощо. Останні виробляються завдяки вихованню звичок: людина діє, набуває досвіду і на основі цього формуються риси її характеру. Арістотель називає п'ять різновидів мужності, серед яких найцінніша – громадянська. Загальним принципом визначення сутності чеснот є поняття "міра" як правильного співвідношення між двома крайнощами. Так, мужність – це середина між боягузством і безрозсудною хоробрістю; щедрість – між скупістю і марнотратством [Мовчан В. С. Історія і теорія етики. Курс лекцій : навч. посібник / В. С. Мовчан. – 2-ге вид., доп. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 67–68].

Отже, на думку Арістотеля, чеснота є "золотою серединою" поміж "двох зол" – надлишку і нестачі тієї чи іншої людської якості. Уже в XX столітті у книзі А. П. Скрипника "Моральне зло в історії етики і культури" (1992) ці два види відхилень мають назви: "ворожість" і "розбещеність", зло сили і зло слабкості.

Як на мене, це чітке діалектичне рішення, й не випадково, воно критикувалось філософами: у XV ст. – Лоренцо Валлою, а в XX ст. – Бертраном Расселом, який вважав, що не існує "золотої середини" між правдивістю і неправдивістю, між упередженістю і неупередженістю [Рассел Б. История западной философии. – М., 1993. – Т. 1. – С. 194]. Думаю, що Б. Рассел у цьому випадку не правий. Якщо ми визначимо упередже-

ність як зосередження уваги на обставинах, а неупередженість – як дотримання принципів, то "золота середина" віднайдеться миттєво з врахуванням того й іншого.

Етика Арістотеля містить досить сильний атеїстичний заряд, який сколихне устої християнства двічі: в XIII ст. – аверроїзмом, а у XVI ст. – "Трактатом про безсмертя душі" П'єтро Помпонацці. Однак, у релігії свого народу, він звісно вбачає щось "справжнє", як у всякому загальнопоширеному і давньому переконанні; але ця істина полягає лише у вірі в богів і в божественну природу неба і зірок. "Все інше – міфічні придатки", які філософ виводить частково зі схильності людей до антропоморфічних уявлень, частково – з політичного розрахунку. Проте він наполягає на збереженні у державі існуючої релігії, і не вимагає жодних її перетворень, на зразок тих, які вважав необхідними Платон [*Целлер* Э. Очерк истории греческой философии. – СПб. : Алатейя, 1996. – С. 170]. Етична підстава віри у бога для Арістотеля, як і для І. Канта, є неможливою.

Ю. В. Чуприна, студ., КНУТШ, Київ
dreamjuli10@gmail.com

ГЛОБАЛЬНА ЕТИКА: ПЕРСПЕКТИВА ЧИ УТОПІЯ?

Процес формування глобальної етики є важливим запитом сучасних соціальних, політичних та культурних практик. Глобалізаційні процеси як ніколи актуалізують пошук морально-духовних підстав для безконфліктного співіснування та взаємодії людей у полікультурному просторі, який характеризується етнічним різноманіттям, багатомовністю, розмаїттям вірувань, традицій, способів мислення та життя. Проте позитивно сприйняте, на сьогодні, визнання цінностей та значущості відмінностей не знімає дискусій стосовно того, що може забезпечити стійкість полікультурного світу, гарантувати його довготривалий розвиток, безпеку життя, дотримання прав людини. Дискусійним є й питання щодо засад відкритості полікультурного суспільства, яке забезпечувало б діалог культур та толерантне ставлення до "інших".

Актуальність теми зумовлена ще й зростанням усвідомлення спільної долі, спільних людських і соціальних прав, інтересів, спільної вразливості до глобальних екологічних, соціальних і політичних криз. Звідси і випливає необхідність знаходити спільні рішення й діяти на основі культури діалогу й співпраці. Досвід сучасних суспільств у глобалізаційних процесах виявляє чіткі тенденції, які скеровують полікультурні соціальні утворення у напрямі до пошуку об'єднуючої глобальної етики.

У даному питанні, перш за все, потрібно звернути увагу на новітні тенденції у галузі моралі та етики, зокрема такі її істотні прояви, як доповнення філософсько обґрунтованих моральних програм конкретністю практично орієнтованої етики. Головною наріжкою проблемою такого

підходу є питання: чи не є глобалізація завуальованою формою просування західної парадигми, чи володіють інші, не західні культури, духовно-моральнісним потенціалом санкціонування та прийняття ідеї глобальної єдності [Толерантность и диалог культур // Диалог культур и партнерство цивилизаций : IX Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2009 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2009. – С. 65–68].

Відповідь на перше питання зводиться до здатності Заходу поширити морально-політичні принципи ліберальних демократій, свій ідеал справедливості на відносини з рештою світу, і піти на свідомі обмеження. Із другою постановкою дещо складніше. Сучасна глобальна соціокультурна обстановка засвідчує негативні прояви несправедливості в міжнародних відносинах, пов'язані з рецидивами односторонніх дій, спробами нав'язати іншим свою шкалу цінностей.

Вони виявляються у посиленні ксенофобії, нетерпимості, екстремізму, різних форм дискримінації, правовим нігілізмом і тотальним моральним релятивізмом, довільним тлумаченням таких найважливіших принципів, як відмова від незастосування сили та загрози силою, мирне вирішення суперечностей, повага суверенітету і територіальної цілісності держав, невтручання в їхні внутрішні справи. Проте, для вирішення цих суперечливих питань потрібно, перш за все, пам'ятати, що універсалізм завжди має історичне підґрунтя. Зокрема, існуючі комперативні дослідження моральних основ різних культур та релігій виявили, що в засадничих принципах вони єдині та зводяться до чотирьох наступних положень:

- 1) є Бог як деякий абсолютний початок усього;
- 2) кожна людина має частинку цього начала, яку вона своїм способом життям може збільшити або зменшити;
- 3) для його збільшення людина повинна пригнічувати пристрасті та множити любов;
- 4) практичним засобом цього є золоте правило моралі.

Це означає, що ідея глобального суспільства і, зокрема, глобальної етики, може знайти опору в інших – неєвропейських культурах, але тільки у тій мірі, у якій вона буде їх власною ідеєю. Процеси глобалізації можуть отримати моральну санкцію, якщо вони будуть поєднуватися із узаємовічливими діалогами культур, що не нехтують соціокультурним різноманіттям людського буття. Глобальне суспільство вимагає не просто відкритості культур по відношенню одна до одної, а єдиного етосу, нової єдиної етичної культури – єдиної не тільки за універсальними підставами, але і за символічно-знаковою структурою, конкретними нормами і механізмами функціонування.

Отже, для реалізації принципу глобальної етики потрібне чітке усвідомлення та відповідність базовим принципам та нормам, зокрема особистісної причетності та відповідальності кожної людини як невід'ємної частини глобального соціуму за сказане, скоєне та помислене, і тоді, глобальна етика стане перспективною, яку можна буде втілити у реальність.

ПРО ПЕРСПЕКТИВИ ЕТИКИ У ПОШУКАХ ПРАКТИЧНОСТІ

Актуалізація етико-філософської проблематики, як відомо, особливо спостерігається в інтелектуальному дискурсі у другій половині минулого століття – після глибокого розчарування у культурному європейському проекті в наслідок вбивчої практики двох світових воєн ("чи можлива філософія (чи етика, естетика, гуманізм, Бог...) після Аушвіца?"). Сьогодні продовжується загострення проблеми етичного аспекту різних сторін соціокультурної практики (активізація прикладної етики), пошуку морально-ціннісних засад мультикультурного простору в сучасному глобалізованому світі (глобальний етос), визначення моральнісних орієнтирів самоідентифікації людини у плюралізмові соціокультурного існування. Етична проблематика з новою силою актуалізується і у зв'язку із загостренням кризи наукової раціональності перед новими виявами та викликами реальності, і щодо самовизначення власне філософії у її пізнавальній та культуротворчій спроможності. Останнє особливо гостро постає в теперішній дискусії з приводу місця філософії як навчальної дисципліни в українській освітній системі на шляхах її оновлення.

На тлі обговорення потрібності філософії в освіті не-філософів (а з цим і власне філософських фахівців, хоча б щодо існуючих в Україні масштабів їх підготовки) загострюється як питання щодо змісту та завдань її викладання, так і її практичної значущості загалом. Характерна для досить довгого періоду в недалекому минулому претензія філософії на володіння об'єктивною істиною про буття як філософсько-світоглядною засадою для інших наук ставить під сумнів через можливу заідеологізованість та упередженість. Науково раціональний об'єктивізм, як мінімум, доповнюється (щоб не сказати посувається) соціокультурно визначеною ціннісною детермінацією. В контексті означеної ситуації бачиться слушним висловлене А. А. Гусейновим нагадування, що власне філософія у своїх витоках була "натхненна і пронизана моральним пафосом" [Гусейнов А. А. Философия как этический проект // *Вопр. философии.* – 2014. – № 5. – С. 16–26]. Такий поворот від маргінесу етичної проблематики в нещодавніх філософських пріоритетах до майже теперішнього їхнього тренду виявляє очевидність того, що саме етична націленість філософії, в першу чергу, стає сьогодні переконливим аргументом її доцільності у підготовці сучасних професіоналів будь-якої спеціальності.

Повністю розділяючи таку позицію серед висунутих у дискусії про долю філософії у вищій, все таки хочеться означити (вкотре – ?!) специфіку власне етики в її незамінності і як філософії моралі, і як, в першу чергу, *практичної* філософії. Попри притаманного їй, як і філософії в цілому, практично орієнтованого завдання – плекати здатність людини як автономного, суверенного суб'єкту до критичного мислення про мо-

ральнісні виміри досконалого людського існування, прерогативою етики зокрема залишається проблема здатності людини гідно *діяти*. Більше того, не тільки *знати*, що є відповідальний моральний вчинок, а *бажати* так діяти (чи не могли діяти негідно).

Умови вияву людської особистості як морального *діяча* залишаються фокусом етики у осягненні людського призначення. Тому не втрачає своєї актуальності і пошук адекватних сучасному запитові етико-нормативних програм, але з усвідомленням методологічних інновацій нової раціональності. В межах останньої сама "практичність" як проблема підпадає під ретельний розгляд, в якому засвідчується, що "розум в його практичному використанні є розумністю самої теоретичної практики". Останнє орієнтує не тільки філософію до виголошеного в свій час "практичного повороту", а й етику до особливої ретельності у розвідках глибинних підстав моральної дієвої відповідальності.

Саме в силу того, що етика у пошуках істини щодо вищих моральних орієнтирів – добра та блага, задає "рамочні умови" як в етичній легітимації людських діянь, так і у рефлексії щодо самої раціональності, вона набуває першочергового значення в сьогоднішніх теоретичних концептуалізаціях будь-яких соціокультурних практик [Див. Гусейнов А. А. Мораль как предел рациональности // *Вопр. философии.* – 2012. – № 5. – С. 4–17]. Проте свою роль вона може реалізувати лише за умов виключення догматичності (хай і притаманної їй в силу тяжіння моралі до ціннісного абсолютизму, ба, навіть, і в ситуації проголошеного нігілізму). А це досягається через озброєння і в етичних дослідженнях тим доробком постнекласичної раціональності, яка потребує нового бачення і осягнення людини, реалізує через подієвість в практиці принципової негомогенності людського життя. Доцільність урахування різноманіття практик та варіативності вибору в ситуації індивідуального вчинку, хоч і означена драматизмом непередбачуваності, неоднозначності подальшого розвитку подій, не є релятивізацією моральних настанов. Навпаки продуктивність такого підходу виправдана можливістю досягнути те, як через ризик індивідуального вчинку в унікальній ситуації налаштовується габітус моральності, глибинна індивідуальна навичка, специфічна інтуїтивна здатність адекватно морально реагувати і діяти.

Практичний фокус події в етичних дослідженнях бачиться розширенням пізнавальних можливостей щодо моралі як феномену. Парадоксальність останньої завжди залишала в етиці наявність антиномій індивідуального та соціального, всезагального як нормативного та унікального, раціонального та ірраціонального, належного та сущого. Теоретична суперечливість етичних програм підживлювала скепсис та конформізм цинічного розуму сучасних прагматиків. Орієнтація етики на урахування відкритості, варіативності складного динамічного безперервного життєвого процесу може наблизити її теоретичну реконструкцію моралі до ухилення від тотальності моралізму (мораль як самоціль), з одного боку, та релятивності прагматизму (мораль як засіб виправдання будь-яких цілей та засобів), з другого, що і бачиться її практично вартісним внеском.

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ: ПАНАЦЕЯ ЧИ ШЛЯХ В НІКУДИ?

Прагнення світової спільноти до утвердження рівності та гідності всіх людей, зміщення центру уваги до громадянина як індивіда, а не представника окремої спільноти, активізується водночас з рефлексією над жахотями Другої Світової війни. 1948 року ООН видає Загальну Декларацію прав людини, започатковуючи провідну роль ліберальної доктрини у реальному суспільно-політичному житті. Так формується тип розуміння суспільства як співжиття автономних індивідів, права і свободи яких у рівній мірі забезпечуються державою, що втручається у питання культурних відмінностей лише в тій мірі, у якій вони стосуються політичного.

Така ситуація залишає пласт незадоволених громадян і ряд невирішених питань. Адже культурна більшість у затвердженні власних прав пригноблює права меншин, чистого не залишаючи їм простору для реалізації. Лібералізм, акцентуючи увагу на індивідуальних правах та свободах, у деякій мірі забуває про важливість відмінностей. І уявлення про суспільство як "плавильний казан" видається досить обмеженим вираженням ліберальних цінностей.

Реакцією на усвідомлення цієї проблеми в рамках самого лібералізму є політика мультикультуралізму (чи політика ідентичності) з уявленням про співжиття культур у вигляді "яскравої мозаїки".

Відповідь на питання про значимість мультикультуралізму формулює Ч. Тейлор: *"... зв'язок між визнанням та ідентичністю... в тому, що наша ідентичність частково формується визнанням її або відсутністю такого визнання, а часто й неправильним визнанням, тому людині... може бути завдано справжньої шкоди, справжнього спотворення, – якщо... суспільство навколо них віддзеркалюють їм їхнє обмежене, пригнічуюче або презирливе зображення"; "Ідентичність – це хто ми, звідки ми є"* [Тейлор Чарльз. Мультикультуралізм і "Політика визнання"].

Філософською основою для політики мультикультуралізму виступає доктрина комунітаризму, яка, покладає в своїй основі партикулярні цінності спільноти та спільне благо, на відміну від універсалізму та цінності свободи в лібералізмі. Так, комунітаристи сперечаються з поняттям "автономної індивідуальності", що передбачає моральну первинність індивіда стосовно спільноти, його здатність самостійно вирішувати питання концепції достойного життя. Адже людина вкорінена у конкретні соціальні ролі та розмаїття суспільних зв'язків; спосіб життя, який визначає концепцію блага, люди отримують в результаті засвоєння традиційних суспільних цінностей. Тому мультикультуралізм має ствердити цінність суспільства як єдності, додати до традиційних ліберальних цінностей право виражати власну культурну ідентичність. Право на відкриту приналежність до етнічної, мовної чи іншої спільноти стає в один ряд з традиційними ліберальними цінностями.

Комунітаристи вважають мультикультуралізм способом захисту спільноти від руйнівних впливів індивідуальної автономії. В цей час ролівський лібералізм розуміє такий підхід як небезпечний відхід від акценту на індивідуальність, що вважається запорукою рівності. Сумнівним у комунітаристському обґрунтуванні кращого суспільного устрою залишається якраз первинність суспільного, прив'язаність до спільноти, яка відповідає на всі питання індивіда, не даючи йому можливості бути іншим і водночас належати до тієї ж спільноти. Окрім того, важливість для комунітаристів гармонійного розподілення соціальних ролей у деякій мірі суперечить рівності, як одній з основних цінностей громадянського суспільства.

Відповідають на комунітаристські міркування про мультикультуралізм представники неолібералізму. Наприкінці XX сторіччя починається розуміння того, що етнічна ідентичність важлива для усвідомлення індивідом себе як цінності. Дж. Раз, Д. Міллер, Я. Тамір, Дж. Спіннер, В. Кимліка виходять з тези, що національна ідентичність важлива, оскільки автономія індивідів тісно пов'язана з їх доступом до власної культури. Основне питання, яке ставить у цьому аспекті неолібералізм: чи потребують меншини права на вираження культурних відмінностей за умови, що їх групи розділяють базові ліберальні цінності? І чи дійсно їм не достатньо універсальних громадянських прав? Адже більшість груп меншин прагнуть бути рівноправними учасниками ліберальної спільноти. Одразу ж згадуємо реалії співіснування культурних груп, цінності яких суперечать ліберальним. Неоліберали пропонують розмежувати "погані" права та "хороші" – тобто, які обмежують індивідуальні права, і які їх доповнюють; реалізацію останніх пропонується підтримувати, тоді як перших – заборонити. Сумнівно залишається реальність втілення такого розподілу на практиці.

Наріжними каменями суспільно-політичних реалій, що безпосередньо стосуються мультикультуралізму, є проблема прав корінних народів, іммігрантів, національних меншин. Узгодження мультикультуралізму та інтеграції є одним з основних завдань міжнародної спільноти: мультикультуралізм має право на розвиток лише тоді, коли будуть зафіксовані не лише права меншин, але й відсутність утисків іммігрантами домінантних етнічних груп [Колодій Антоніна. Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України // Агора. Випуск 6: Україна і США: взаємодія у галузі політики, економіки, культури і науки. – 2008. – С. 5–14].

В. Кимліка, наприклад, диференціює права, керуючись критерієм вільного чи насильного вибору життя у меншині: іммігранти, які самостійно обрали шлях співжиття у багатоетнічному просторі, не мають права на відмову від інтеграції, а лише час для адаптації до нових суспільних умов; тоді як корінні народи мають право на більші переваги [Кимліка Уилл. Современная политическая философия: введение / пер. с англ. С. Моисеева ; Гос. ун-т – Высшая школа экономики. – М. : Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010. – 592 с.]. Зважаючи на особливість мультикультуралізму як напрямку західної думки, варто звернути

увагу і на його ідеологічність, і деяку упередженість. Ліберальна держава, яка існує на території корінного народу, що не є ліберальним, нав'язує власні цінності. З цього починається критика можливості рівноцінного співіснування культур у межах держави західного типу.

Закрадається думка, що західна модель мультикультуралізму, яка дійсно була б дієвою у Східній Європі, як буферній зоні між двома цивілізаціями, є можливою виключно в межах правової, ліберально орієнтованої держави. Але світ не став повністю ліберальним і ймовірно ніколи таким не стане. Тому мультикультуралізм, в силу того, що вимагає толерантності, на моє переконання, є породженням західного світу і діє лише там, де його цінності дієві. Лібералізм, який вважає можливим регулювання цінностей не-ліберальних національних меншин, помиляється. І повністю виключає з дискурсу інший світ – східний чи азійський, де не-ліберальна спільнота є не меншістю, а більшістю. Варто зважати на неминуче і глибинне протистояння цивілізацій, яке, я погоджуюсь з С. Гантінгтоном, існує. Західний світ вирішує власні проблеми у власних межах. Екстраполювати його методи на регіони, де проблем співіснування культур не виникає в силу неможливості подолати традиції, докорінно протилежні цінностям лібералізму, я вважаю неефективним.

Секція

"ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

*В. Ю. Акулова, асп., НУФВСУ, Киев
akulovavarya@yandex.ru*

ЭСТЕТИКА ДВИГАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ

Актуальность. В течение многих столетий эстетика ограничивала себя сферой искусства. Но формы эстетической деятельности намного разнообразнее. В процессе эстетической деятельности люди, руководствуясь своими вкусами, взглядами, представлениями, идеалами, создают эстетические ценности, удовлетворяют эстетические потребности не только в искусстве, но и в процессе работы, в быту, в различных сферах человеческой жизни и деятельности, например, в спортивной.

Постановка проблемы. Спортивная эстетика является одной из мировоззренческих проблем, связанных с физической культурой и спортом, рассмотрение которых определяют и философию спорта. Активные занятия спортом в разных странах, исследования, проведённые в последние годы философами, социологами, культурологами, педагогами показали, что со спортом связан широкий спектр эстетических явлений, поэтому спортивная деятельность имеет огромный эстетический потенциал.

Ещё в древности теме движения человеческого тела в искусстве уделялось огромное значение. Литературные, скульптурные произведения и изображения на керамических изделиях свидетельствуют о том, как велико было стремление человека запечатлеть занятия людей физическими упражнениями [*Сараф М. Я.* Спорт и художественная культура. Философия спорта : хрестоматия / сост. А. И. Пешков. – СПб. : Олимп-СПб, 2005. – 233 с.]. Образцом скульптурного атлетизма является, например, "Дискобол" Мирона. Спортивное зрелище отличается наглядностью происходящего: все решается на глазах зрителей, острота борьбы дополняется драматизмом, неожиданной сменой ситуаций, а вследствие этого и непредсказуемостью результатов борьбы, что также определяет зрелищную привлекательность спорта [*Назаренко Л. Д.* Эстетика физических упражнений. – М. : Изд-во "Теория и практика физической культуры". – 2004].

Вопрос о том, может ли спортивная активность быть темой для искусства, никогда не ставился под сомнение, а является ли спорт од-

ной из форм искусства, да! Часто исследователи говорят, что спорт это поиски победы, а назначение искусства – создавать прекрасное. Утверждают, что конечной целью спорта является победа, а не красота, поэтому его нельзя считать искусством. Но благодаря некоторым своим элементам отдельные виды спорта, как например, фигурное катание и художественная гимнастика, синхронное плавание и балльные танцы создают красоту. Поэтому вопрос о том, удовлетворяют ли отдельные виды спорта определению искусства, открыт по-прежнему для дискуссии.

Искусство видит в спорте источник эстетического наслаждения. Но, движения человеческого тела нельзя выразить в категориях, связанных со спортом, а эстетику нельзя рассматривать, оперируя терминами искусства [Назаренко Л. Д. Эстетика физических упражнений. – М. : Изд-во "Теория и практика физической культуры". – 2004].

Вопросы эстетического содержания спорта, отражение этого содержания в сфере эстетического сознания и в формах проявления эстетической деятельности в спорте уже в начале XX в. стали привлекать внимание ученых, например, Х. Ортеги-и-Гассета и Т. Веблена. Несколько позже она нашла отражение в работах И. Хейзинги. На пост советском пространстве вопросами эстетики спорта занимался В. В. Гориневский, а во второй половине XX в. – А. А. Френкин, М. Я. Сараф, В. И. Столяров, М. М. Ибрагимов, Н. Н. Визитей и др. Но как относительно самостоятельная область эстетического знания эстетика спорта формируется в середине XX в., когда спорт получил значение одной из наиболее важных частей мировой культуры, и возникла потребность в его системном социокультурном и гуманитарном осмыслении

Гегель в своих "Лекциях по эстетике" писал, что формирование гармонически развитого тела физическими упражнениями в известной мере есть художественное творчество, аналогичное ваянию.

Согласно Гумбрехту, формы спортивного зрелища носят особый характер, так как проникнуты ценностями агона (соревновательности) и арете (стремления к превосходству). Главное, что отличает подход Гумбрехта, – это настойчивое желание провести грань между "звездами", участниками спортивных состязаний и зрительской массой [Ханс Ульбрих Гумбрехт. Похвала красоте спорта / пер. с англ. В. Фещенко. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 176 с.].

Вывод. Повышение роли собственно эстетического, усиление его самостоятельности в спорте приводит и к возникновению его новых видов, где спортивная техника и спортивное совершенство оказываются реализацией эстетической программы, и где эстетическая ценность движения проявляется как первичный конструктивный элемент.

"Спорт – это не предмет роскоши... Его отсутствие ничем нельзя заместить" – Пьер де Кубертен.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ Г. ЗИММЕЛЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Для античного грека трагедия – важнейший ритуал, сопровождающий его с рождения и до самой смерти. Доподлинно известно, что посещение театра для древнего грека, в отличие от нас, людей XXI века, было скорее религиозной обязанностью, нежели приятным досугом. Естественно, это связано с происхождением трагедии, которое берет начало в дионисийских оргиях, и с тем эффектом, который производит трагедия на чувства, сознание античного зрителя (катарсис). Эта тема была неоднократно освещена, в том числе и такими выдающимися мыслителями как Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше, Вяч. Иванов.

Однако в этом этюде меня интересует не вопрос о происхождении трагедии, и не вопрос о её месте в повседневной жизни гражданина античного полиса. Хотелось бы обратить внимание на такой интересный факт: в наши дни, когда греческая демократия и языческая религия олимпийцев давно стали историей, после многих веков христианства, трагедия всё еще будоражит умы драматургов, режиссеров и зрителей. Почему трагедия не превратилась в забавный исторический факт, но остается до сих пор актуальным эстетическим феноменом? Иными словами, почему мы до сих пор готовы смотреть трагедию в театре (иногда и в кино), а режиссеры до сих пор чувствуют необходимость обращаться к произведениям Эсхила и Софокла? Европейский и российский театр в последние десятилетия видел "Эдипа-царя" (спектакль выпускников курса Вениамина Фильштинского в театре "На Литейном" и постановка Теодороса Терзопулоса в Александрийском театре), "Электру"(спектакль Тимофея Кулябина в Театре Наций), "Колхидянок" (скорая премьера в "Гоголь-центре" и спектакль 2011 года в театре Вахтангова). К сюжетам греческих драм обращаются и кинорежиссеры – достаточно вспомнить знаменитые фильмы Пьера Паоло Пазолини "Медея" и "Эдип".

Можно дать ответ на уровне здравого смысла – в греческих трагедиях поднимаются вечные вопросы, сострадание – чувство, присущее человеку независимо от исторической эпохи, в которую он живет, Эсхил, Софокл и Еврипид – образчики чистейшего театрального искусства и прочее. Но будут ли такие ответы ответами? Не возникает ли в связи с ними еще больше вопросов? Например, почему мы страдаем Медеей – убийце собственных детей? Или почему вдруг у нас возникает чувство сострадания и страха когда мы смотрим/читаем историю Эдипа? Ведь современному человеку вряд ли грозит такая судьба. И ведь никто не казнил его, он сам себя наказал. Почему Эсхил, Софокл и Еврипид актуальны до сих пор, а комедианты, такие как Менадр, сегодня интересны лишь узкому кругу исследователей античной литературы?

Здесь на помощь нам может прийти автор, которого принято относить к классикам социологии, – Георг Зиммель. Его эссе "Руины" объясняет ту притягательность, которую имеют для нас полуразрушенные произведения зодческого искусства и скульптуры. Причем Зиммель настаивает именно на этих двух искусствах: потрескавшаяся фреска или полотно вызовут разве что жалость, о музыке и говорить нечего. Но дихотомический конфликт формы и содержания, как мне кажется, можно применить и к сюжетам трагедий, вернее к тому, как развивается в них судьба протагониста. Для Зиммеля форма – это проект зодчего или скульптора, содержание же – мрамор, камень, кирпич, то есть то природное, без чего не случилось бы произведение. И вот это содержание является с одной стороны необходимым (но не достаточным) условием существования прекрасного строения, а с другой – тем, что превращает его в руины. Здесь показателен будет пример от противного – музыку невозможно превратить в руины. Можно, конечно, чисто гипотетически, уничтожить все музыкальные инструменты, но тогда через некоторое время (когда умрут все те, кто умеет читать ноты) и руин-то никаких не останется.

В трагедии можно говорить о том, как протагонист видит и строит свою судьбу как о форме, содержание же – фатум, предначертанное богами, судьба, предсказанная оракулом. Это отлично видно на примере Эдипа – он приложил все усилия, чтобы преодолеть фатум, жил вопреки предсказанию оракула, но оно всё-таки сбылось, хотя намеренного зла Эдип не совершал, лишь защищал свою жизнь. Трагедия переворачивает наше представление, о собственной жизни, как о чем-то, чем мы сами распоряжаемся. В ней то, что Шопенгауэр называл мировой волей, начинает господствовать над нашими планами. Если продолжать в этом ключе рассуждать о судьбе царя Эдипа, то образ протагониста в трагедии "Эдип в Колоне" – самая настоящая зиммелевская руина. Здесь важно, что классик социологии описывает именно чувства, которые дарит нам руина, а не груда камней, бывшая прекрасным храмом. Это зрелище имеет самостоятельную ценность, его значимость не в том, что оно навеивает воспоминания о прекрасном, руина прекрасна сама по себе. Так и герой трагедии почти никогда не погибает, потому что сила драмы не в том, что мы жалеем человека, которого больше нет на свете, а человека, который вынужден продолжать свою жизнь униженным, раздавленным, казненным (в этом смысле "Эдип в Колоне" не является трагедией сама по себе, лишь как промежуточное звено между "Эдипом царем" и "Антигоной"; роль протагониста переходит с Эдипа на его дочь, Антигону). Не зря ведь у Эсхила и Софокла много раз повторяется мысль о том, что лучшая участь для человека – не рождаться вовсе, а ежели уж родился, то поскорее умереть. Как и руина, трагедия напоминает нам о вечном антагонизме, из которого состоит всё наше бытие.

Итак, концепция Зиммеля помогла нам выяснить, что и сегодня мы способны испытывать страх и сострадание, созерцая трагедию, не потому, что страшимся повторения судьбы героя, но потому, что драма обнажает вечную борьбу формы и содержания, которая будет продолжаться. Пока жив хоть один человек.

**ФЕНОМЕН "НЕ ЛЮБОВІ": ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНІ КОЛІЗІЇ
(на прикладі роману "Парфюмер" Патріка Зюскінда)**

Не любов породжує не любов...

Творча діяльність людини спрямована на реалізацію відчуття цілісності власного буття і потреби присутності до цілого. Для розуміння місця й ролі людини в процесах культуротворення важливо досягнути наявності креативного потенціалу в самому універсумі, вінцем якого є людина. Проте природа потребує від людини розкриття можливостей, закладених нею на принципово інших засадах. Творчість здатна до розкриття не лише очевидних явищ, але й тих, що лежать за їх межами (екзистенційні ситуації).

Пригадуючи знамениту тезу О. Уальда: "Я не прагну бути ані моральним, ані аморальним. ...Натхнення виключає поняття моральності чи аморальності", автор стоїть на позиції того, що визначальним критерієм творчої діяльності людини є духовність. З одного боку, здатність людини до творчості, перетворювальної діяльності, креативності, обумовлюють саму можливість культури, котра акумулює результати індивідуальних творчих досягнень, фільтруючи їх з точки зору соціальної значимості. Певні зміни в культурі відбуваються завдяки творчій активності особистості. Проте саме культура формує творчу особистість, фіксує глибинні смисли і цінності, напрацьовані духовною практикою людства, обмежує свавілля творчого "я" певними моральними імперативами. З іншого боку, в суспільстві існують сформовані впродовж певного часу художньо-естетичні критерії, ідеали, смаки, норми, котрі визначають найважливіші силові лінії розгортання творчого процесу. Це можуть бути імперативи, що випливають із специфікацій художньо-стильового характеру. Незважаючи на те, що суть творчості трансцендентна, здатна виходити за межі збагненого, узаконеного, сама присутність цих меж необхідна для творчості.

Образ Жана-Батіста Гренуя, головного персонажа роману "Парфюмер" у метафоричному переданні є нічим іншим як виявом феномену не любові. Започаткована традиція не любові автором, котрий схоже не любить свого героя (не даючи йому шансу на порятунок), знаходить своє відображення в архетипі *матері* Гренуя, котра виступає альфой і омегой концепту "не любові", як до, під час і після народження. Життєва сила жіночого начала не виконала свого верховного призначення – гармонізації краси фізичного тіла з її духовним світом, де конденсується творча енергія, що так необхідна людині саме для її духовної досконалості. Далі *світ* не приймає хлопця поза запахом, хоча й сам не спішить вдихнути в нього бодай крихту запаху любові. Лейтмотивом всього твору виступає концепт "тіло від тіла" поза "дух від духу".

Гренуй бажає знайти себе, свій власний запах, але все марно... Він може пахнути навіть генієм, однак власної присутності в цьому запаху (генія) не відчуває. Його талант, помножений на зятяту працю створює "генія-Гренуя", проте ідентичності з ним він не досягає. Вінець слави не приносить йому справжнього задоволення, йому не комфортно з собою. Пірова перемога... Творець Царства Запахів, так і не зміг пахнути сам, він поза запахом. Гренуй, будучи вибіркоким збирачем-колекціонером запахів, так і не пізнав, не схопив себе як "дух від духу". Все має місце в ньому, окрім нього самого. Дівчата-Аромати з апогеем Лаури Ріше є медіумами Краси, Любові, Життя. Вони могли б викликати до життя запах Гренуя, однак він не спроможний наблизитись до них в образі Гренуя-парубка-коханого. Однак йому, Греную-парфюмеру-колекціонеру, ніхто не стане на заваді наблизитись до запахів Дівчат-Ароматів, щоправда, крадькома, як злодій, щоб украсти шматок запаху і побути присутнім в ньому, привласнити бодай на мить. Та, на жаль, досягнути величі злодій не спроможний, за словами, Й. Гете. Досвіди Жана-Батіста Гренуя, як з усамітненням, так і з проживанням серед людей – не його модуси існування, вони не вартують того, щоб бути знову / заново прожитими. Примусити любити – вінець бажань Гренуя – це бути "зі'деним любов'ю" канібалами до останнього шматка. Цикл "тіло від тіла" завершує своє існування поза "дух від духу".

З одного боку, головний персонаж роману, є втіленням таланту, природних здібностей, натхнення, аналіз якого спрямовує до платонівської концепції розуміння художньої творчості, де творця не можна навчити творити, оскільки процес творення напряду пов'язаний з цариною позасвідомого. А остання, в свою чергу, є стихійною, вона межує з танатосом, творчість є завжди під загрозою, перетворитись їй в прекрасну чи потворну геніальність, конструктивну чи деструктивну. Однак Гренуй (не поза впливом паризького парфюмера метра Бальдіні) обирає принципово інший шлях, а саме шлях-торування раціоналістичного начала у творчому процесі. Отже, Гренуй приборкує власний талант, здібності на користь раціонального пізнання специфіки парфумерного ремесла: "... холодного анфлеражу тіл, дигерування волосся і плаття, лаважу та дистиляції" [Зюскинд П. Парфюмер: История одного убийцы [Текст] / П. Зюскинд ; пер. с нем. Э. В. Венгеровой. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 260]. І цим самим втрачає себе, талант, придушує в собі "обранця". Гренуй геній, але злий геній, оскільки "тому, хто не опанував науки добра, будь-яка інша наука приносить лише шкоду", говорив Мішель Монтень.

Творчість як духовна діяльність і, водночас, як ціннісний вимір людини потребує відповідності з іншими соціальними та екзистенційними цінностями. Творчий потенціал, який не реалізується в соціумі – деструктивна ситуація для людини, оскільки творчість і споживацтво – є принципово протилежними модусами. Творчість виявляється не за законами аналітичного мислення, а за принципом раптового одкровення. Л. Толстой в листі до М. Страхова писав: "все нібито готовим є для того, щоб писати –

виконувати свій земний обов'язок, але не вистачає віри в себе, у важливість справи, не вистачає енергії заблудження, земної стихійної енергії, котру вигадати неможливо..." [Цит. за: *Шкловский В.* Лев Толстой [Текст] / В. Шкловский. — М. : Молодая гвардия, 1967. — С. 624]. Таємні духовні сили творця діють відносно самостійно, ними не можна регулювати, оскільки вони керують самі собою, намагаючись наблизити свідомість до чогось ще не звіданого, не пізаного, можливо ще й не існуючого.

Е. С. Бакурова, студ., ДНУ ім. О. Гончара, Днепропетровск
bakurova_kath@ukr.net

ЭСТЕТИКА "НИЧТО" В ПОЭТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ИРОНИЗИРУЮЩЕГО

Датский философ, Серен Кьеркегор, в свое время представил миру труды, содержание которых обязывает историков философии признать его одним из первых, кто подошел к экзистенциальной тематике вплотную. Философ предложил свою схему, полагая, что именно посредством нее может быть понята экзистенция максимально точно. Кьеркегор выдвинул трехступенчатую систему, каждое из положений которой — ключ к пониманию человеческой сущности. Меня в данном случае интересует первое положение, а именно определенным образом мыслимая философom эстетика. Образ жизни эстетика — не данность, а приобретение, он представляет собой первый шаг к открытию сокровитного. От заурядного гражданина эстетика отличается одна важная черта — ироническо-рефлексивное отношение к жизни.

Иронизирующий — это герой, упоенный возможностью. Мысль о непостоянстве, о том, что жизнь — это лишь череда возможностей, управление которыми подвластно субъекту, является для него истиной существования. Иронизируя, данный герой занимает позицию маргинала. Он отвергает историческую действительность, будучи при этом укорененным в мысли, что ему подвластно ее изменение, так как он тот, кто не просто смотрит в будущее, он его видит во всей яркости красок. В то же время иронизирующему свойственны грезы о совершенстве форм, предложенных им в замену старым, но ему чуждо действие. Он находится в постоянном противоречии, будучи ослепленным многообразием образов, которые могли бы подойти этому закостенелому миру как нельзя кстати, не может окончательно утвердиться в однозначности мнения. Позиции иронизирующего героя сменяются с такой скоростью, что не успевают найти своего практического воплощения. Таким образом, полнота его содержания тождественна пустоте.

Иронизирующий действует по собственному велению, а не по чьему-то. Он отвергает действительность, а, следовательно, и весь свод правил, образующих её. Жизнь его видится как череда событий, которые сообразно желанию хозяина могут образовывать каждый раз всё новые причудливые конструкции, порой понятные лишь ему одному. За

всеми этими эстетическими трансформациями должен предполагаться смыслообразующий фундамент. Но для иронизирующего его не существует, он притворяется в ничто. Таким образом, преодолевая историческую действительность, сделав ее невесомой, ирония сама становится невесомой. Однако иронизирующий и не нуждается в этой содержательности, поскольку для того, чтобы жить истинно поэтической жизнью, чтобы истинно поэтически творить себя, иронизирующий не должен иметь наполненности, содержательности, ничего *an sich*.

К. О. Борисова, студ., КНУТШ, Київ
kvemailvk@gmail.com

ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ВІДРОДЖЕННЯ: ГОТИКА ЯК ОСЕРЕДОК ВИТОНЧЕНОСТІ (СТЕФАНО ДЕ ВЕРОНА; ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО)

Німецький теоретик та історик мистецтва В. Воррінгер якось зазначив, що класичний ідеал мистецтва і класична естетика абсолютно не притаманні готичному мистецтву. І хоча порівняно з класикою готика здається не досконалою, вона все ж заслуговує на увагу. Адже вона є вираженням художньої волі, але ця художня воля була іншою. Адже незважаючи на зазначені оцінки художньої відсталості мистецтва пізнього Середньовіччя, починаючи з романтиків це мистецтво розглядається як своєрідне і продуктивне. Й справді, якщо порівнювати готичне мистецтво з мистецтвом Відродження то можна помітити, що на відміну від принципово уможглидної моделі Середньовіччя модель Відродження принципово і послідовно візуальна [Данилова І. От средних веков к Возрождению. – М. : Искусство, 1973. – С. 35–49]. Готичне мистецтво постає як одухотворене на противагу грецькому, яке прагне до чуттєвої наочності. Та не зважаючи на ці відмінності, не слід забувати, що періоду Відродження передували Середні віки, які в історії мистецтва репрезентовані готичним і пізньоготичним стилями. Саме цей перехід можна побачити в роботах живописців періоду інтернаціональної готики. Серед них можна згадати італійського художника Стефано де Верона (1375–1451). Творчість цього живописця характеризується особливою близькістю до готичного мистецтва Німеччини і Франції. В його роботі "Мадона в трояндовому саду" він наслідує німецьких художників, переносючи на італійський ґрунт їх улюблену іконографічну схему, – вся композиція розгорнута на площині подібно орнаментальному килиму. Тендітні фігури тонуть в широких одежах...Сад троянд населений безліччю ангелів...Їх тендітні фігурки позбавлені будь-якої матеріальності. І поруч надзвичайно багатий світ флори і фауни. В цю картину багато прийшло з північно італійського "емпіричного реалізму" Та всі ці мікроскопічні деталі, які так любив Пізанелло, даються в чисто готичному ключі – умовно-декоративному і казковому [див. докладніше: Лазарев В. Н. Начало

раннього Відродження в італійському мистецтві. – М. : 1979. – 195 с.]. І хоча оцінки цієї картини різними експертами дуже різняться, більшість сходиться у тому, що мотиви природи не є джерелом натхнення для де Верони, оскільки постають обмеженими у своїй конкретній реальності. Флора на цій картині набуває поетичного виміру, от тільки метафоричність та образність слова й ритму віршів тут замінюють ритми ліній та об'ємність форм, які додають динамічності та виразності образу Мадонни загалом. Важливим моментом, який відображає плавність переходу із Середньовіччя у Відродження, постає те, що з технічного – нехай навіть дуже важливого – підсобного засобу при створенні твору мистецтва орнамент флори поступово стає особистим, безпосереднім виразом творчої фантазії художника: плинна, ніжна, хвиляста лінія стає провідною у малюнку і підкорює собі його "мелодику" та схематику, підкреслюючи загальний мрійливо-ліричний стан. Тут ще варто згадати замальовки євангелістів, виконані паном де Верона для капелли мантуанської церкви Сан Франческо, де штриховка, виконана пером, лягає на холст довгими паралельними рядами, повторюючи форму як самих образів євангелістів, так і їх одягу, зображеного як завжди із великою кількістю драпіювання. Спільним із "Мадонною у трояндовому саду" тут постає тло картини: "А за плечима їх (євангелістів – К. Б.) в якості фону він зобразив декілька шпалер з троянд із очеретяним плетінням у вигляді ромбів і вище різні дерева й всіляку зелень, повну пташок та особливо павичів, а також і декілька прекрасних янголів" [див. докладніше: *Вазари Дж. Жизнеописания Витторе Скарпачча и других венецианских и ломбардских живописцев // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. – М. : Издательство "АЛЬФА-КНИГА", 2008. – 1278 с.]. Вважається, що виконані такою рішучою та легкою технікою, ці ескізи є одними з найвищих зразків готичного малюнку, які просто зачаровують глядача.*

Не можна також забувати про ще одного великого митця який зробив значний внесок в перехід від готичного до ренесансного мистецтва. Джентіле да Фабріано (1370–1427) називають найталановитішим представником "м'якого стилю", який не побоявся стати на шлях зближення з новим реалістичним напрямом. Його наймасштабнішою і найцікавішою роботою є "Поклоніння волхвів". Дана робота (виконана на замовлення) дозволила Джентіле під виглядом євангеліської легенди зобразити життя сучасного йому суспільства, що тяжіло до феодальної культури. Сцена поклоніння забарвлена у світські тони: Христос що склонився торкається голови старого волхва; позаду Марії стоять дві служниці, одна з яких задрапірована в плащ і представлена глядачу впівоберта. Джентіле на відміну від ренесансних майстрів не вміє і не хоче будувати вільний простір, а тому, відповідно, ми й не віднайдемо єдиного простору у його алтарному образі. Цю картину необхідно розглядати частинами, тоді погляду відкриваються нові деталі. Робота виконана з великою точністю в передачі деталей, але це не завадило митцю надати твору каз-

кового характеру. Джентіле да Фабріано останній, якщо не рахувати Пізанелло, великий пізньоготичний живописець Італії, останній великий майстер "м'якого стилю". Його чарівне мистецтво, формально відточене і сповнене особливої миловидності, було високо оцінено його сучасниками [див. докладніше: *Лазарев В. Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. – М., 1979. – 195 с.]

О. М. Борсук, студ., НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
olesyaborsuk@gmail.com

ФОНОВА МУЗИКА: ДО ІСТОРІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

У даній роботі здійснюється екскурс в історію виникнення цифрової епохи у музичному світі та феномену фонової музики та фонового слухання у сучасного споживача. Актуальність цієї теми полягає у необхідності простежити за динамікою процесів та вирішальними факторами, які створили умови для переходу від "гутенбергової" епохи до зовсім нової – цифрової. Подана робота є спробою автора зрозуміти цифрову фонову культуру.

Фонова культура є невід'ємною частиною цифрової епохи, яка нам дала нові визначення культурних та побутових явищ. До цієї проблеми звертаються відомі філософи та соціологи (Т. Адорно, Н. Карр, М. Маклюєн, Л. Стародубцева, Е. Тоффлер, Дж. Фіске), музикознавці (Н. Лебрехт, В. Мартинов, Ю. Стракович), композитори та виконавці (Е. Саті, І. Стравінський, Г. Гульд, Б. Іно).

У наш час велику увагу приділяють фону як явищу, що складає досить велику частину сучасної культури, при цьому, забуваючи, що фон – це супровід життя, який існував завжди. Фон існує у різних іпостасях: фонові музики та шум, фонові запахи, кольори, засоби масової комунікації тощо, охоплює всі сфери діяльності людини. Отже, фон – культурне явище, тому можна виокремити поняття – "фонові культура". Це культура буденності, яка існує незалежно від людини.

Велику роль у процесі становлення фонові культури відіграв французький композитор Е. Саті, який створив так звану "musique d'ameublement" ("музика як частина інтер'єру"). Музика мала супроводжувати людину за будь-якою справою, адже, на думку композитора, вона повинна була існувати як частина інтер'єру. Е. Саті випередив свій час, але для втілення його задумів не вистачало технологій, які визначили розвиток фонові культури надалі. Наступним кроком для розповсюдження фонові культури був винахід звукозапису. Завдяки винаходу фонографу музика зазвучала всюди, перемістивши її з концертного залу в дім слухача. У 1934 р. Дж. Сквайр заснував компанію Muzak Holdings і запропонував включати через репродуктори музику в пасажирських ліфтах, відволікаючи людей від клаустрофобічної паніки. У 1940–50 рр. "музика як частина"

на інтер'єру" вже повністю сформувалась. Відомий американський аранжувальник П. Вестон випустив цілу серію платівок "Музики для...". Ця серія відрізнялась від музики Е. Саті тим, що спектр занять під музику став ширшим. Фактично твори П. Вестона та його послідовників закріпили ідею Е. Саті у музиці, а також розширили межі її проникнення у нове суспільство цифрової епохи.

Особливе місце займає подія, що знаменувала повне перетворення класичного сприйняття музики у фонове. У 1979 р. в Японії представили перший компактний касетний плеєр Sony Walkman. Він повністю змінив уявлення людини про музику, адже до цього музика ще ніколи не була портативною. Розширився спектр можливості фонового сприйняття, музика вийшла за звичні (на той час) межі свого існування у нові простори. З часом касетні плеєри змінилися на CD-плеєри, а ще через декілька років світ "захопила" продукція компанії "Apple" – iPod. Основна суть створення портативних плеєрів закладається в тому, що музика доповнює будь-яку справу і сприяє фоновості. Відбувається перетворення "активного" слухача у "пасивного" такого, хто слухає всю музику як фонову. На трансформацію сприйняття людиною світу вплинули такі новації як винахід ТБ і радіо, які виконують комунікативну функцію. Радіо і ТБ – це постійний потік інформації, яка може як позитивно впливати на людську природу, так і негативно. Сучасне телебачення дало нові терміни – "зеппінг" і "кліпове мислення". Зеппінг – явище, пов'язане з виникненням компактного пульта управління телевізором, що зумовило появу великої кількості телеканалів і безперервний пошук "ідеального". Якщо в середньому, людина проводить 2–3 години в день перед телевізором чи гаджетом, то інформація, яку вона запам'ятає, буде нагадувати кліп. Першим, хто передбачив трансформацію мислення у сторону кліповості був канадський соціолог М. Маклюєн ("Галактика Гутенберга: Становлення людини друкуючої" /1962/) [Маклюєн М. Галактика Гуттенберга : Становление человека печатающего. (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man). – М. : Академический проект, 2005. – 496 с.]. А в 1980 р. Е. Тоффлер уже дав повний аналіз явища і саму назву "кліпова культура" [Тоффлер Э. Шок будущего. – М. : АСТ, 2002. – 160 с.] Термін "кліп" у сучасному лексиконі сприймається, як візуалізація музики, що будеться з відеорядів, які слабо зв'язані одні з одними. За принципом побудови такого відеокліпу і будеться кліповий світогляд. Людина сприймає світ не як єдине ціле, а лише як фрагменти чи потік майже не пов'язаних між собою подій.

Зазначимо, що сьогодні виникає проблема – сучасна людина не може слухати музику не фоново. Виникнення серії "Музики для..." знаменувало поширення прикладної музики. Одним з її напрямів отримав назву "Sounddesign". Це спеціально розроблені звукові доріжки, які створюють відповідний настрій у клієнтів для збільшення прибутків корпорацій. Зовсім інша справа з користувачами портативних плеєрів: вони самі обирають музику, яка створюватиме їм настрій. Оскільки кліпова людина обме-

жена у часі – вона використовує послуги радіо настрою. Тут виникає парадокс між слухачем і корпорацією: корпорація (лейбл) запускає свої імена, на яких вона прагне заробити гроші, а слухач розуміє, що музика для нього стала одноразовою, тому він краще буде переплачувати стрімінгові сайти, який за невелику суму і цілком легально надають можливість слухати музику потоково. Явище стрімінгу – це один із перших кроків у створенні нової моделі слухання музики у цифровій епосі. Музичні гіганти спеціально нав'язують одноразовість музики, але і розвивають ідею багаторазовості одного хіта, або синглу, який є впізнаваним серед музично неосвічених людей. Сьогодні сингли виконують роль реклами для альбому. Сингл – це і є найбільш фонове слухання музики з усього. Сингл уважно слухається лише з другого чи третього разу, вперше – запам'ятовується лише ритм і трохи мелодії. Вже наступне слухання, яке базується на згадці, і є фоновим, адже на нього не витрачається слухова енергія.

Сучасна фоновіа музика вже не є втіленням ідей, які пропонував Е. Саті у *musique d'ameublement*, а новий спосіб слухання. Якщо Саті хотів, щоб спеціально створена музика злилась з побутом, то він аж ніяк не прагнув, щоб, наприклад, Меса сі мінора BWV 232 Й. С. Баха могла звучати під час будь-яких тривіальних справ, які може виконувати людина. Фонове сприйняття музики – це данина цифровій епосі. Сьогодні можна вивести наступні функції фонового сприйняття: 1) маркетингова або аудіобренінг – доповнює образ закладу і допомагає зробити його більш впізнаваним; 2) психологічно-емоційна – відповідає за створення настрою. Це продовження традиції П. Вестмана "Музики для..."; 3) заповнення простору – "Тиранія ХХІ століття – це тиранія шуму", – писав відомий американський критик веб-культури Лі Сігел. Ми намагаємось заповнити тишу звуками, бо нам немає про що поговорити самим із собою; 4) ескапічна – втеча від реальності через музику. Втікати від реальності можна поринувши у свої власні думки, а музика при цьому відіграє роль екскурсовода у надра несвідомого. З впевненістю можна сказати, що фонове слухання музики в цифрову епоху стало домінуючим у житті людей. Чи довго воно займатиме це місце, ми точно не можемо сказати через колосальну швидкоплинність трендів.

***М. М. Бровко, д-р філос. наук, проф.,
НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ
brovko-mm@ukr.net***

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМИ АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ПРИКЛАДНИХ АСПЕКТІВ

Однією із суттєвих особливостей мистецтва є та, що воно здійснюється у певних соціально-практичних та культурно-історичних умовах. Феноменологічна методологія дослідження проблеми мистецтва і його

активно-функціональних особливостей підводить до необхідності відшукати причини, що детермінують сутнісні параметри такої активності. Досягнути цього можна лише за умови теоретичного осягнення впливу мистецтва на соціокультурне буття сучасної людини.

Феномен активності мистецтва в реаліях сучасних комунікацій виявляється значною мірою в закономірностях художнього розвитку особистості, як в ретроспективних формах, так і з урахуванням потенційних його можливостей, перспективних напрямків, інтерес до яких посилюється в сучасному світі. Масштаб, темпи, наслідки подій, що відбувались протягом останніх ста років, не мають аналогів у жодну із епох історичного минулого людства. Глобальність здійсненого за цей порівняно короткий проміжок часу, що стосується усіх без винятку сфер сучасного життя, багатоманітних комунікативних систем вимагає відповідного усвідомлення, науково-теоретичного осмислення, прогнозування можливих форм майбутнього. Йдеться, передусім, про культурний розвиток молоді та про необхідність осмислення його перспективних тенденцій у сфері дозвілля. Адже загальновідомо, що у дозвіллевому просторі найяскравіше відображаються наслідки суспільних трансформацій, які відповідно впливають на усю систему ціннісних орієнтацій молоді людини, якісно нову систему комунікативних зв'язків. Виходячи із усвідомлення наслідків набутого досвіду філософсько-естетичного аналізу активності мистецтва в культурно-історичному процесі, спробуємо відзначити – точніше спрогнозувати – подальший вплив мистецтва на формування культури дозвілля молоді в системі комунікативних зв'язків.

Численні соціологічні дослідження доводять, що серед дозвіллевих преференцій молоді переважають пасивні або ж розважальні форми дозвілля, а саме – перегляд телепередач, читання газет чи літератури розважального жанру, прослуховування радіопередач, перебування в гостях, прийом гостей або ж "просто відпочинок, без жодних справ" [Українське суспільство 1992–2010. Соціологічний моніторинг / за ред. В. Ворони, М. Шульги. – К. : Інститут соціології НАН України, 2010. – 636 с.].

Соціологами наголошується на тому, що молоді респонденти, перераховуючи типові форми дозвілля, які наповнюють їхнє повсякденне життя, виявляються в системі таких комунікативних зв'язків, котрі вказують на розбіжності між уявним ("ідеальним") та реальним дозвіллям [Злобіна О. Українська молодь: праця і дозвілля [Електронний ресурс] / О. Злобіна. – Режим доступу : <http://www.dif.org.ua/publics/doc.php>]. Як переконали дійсний перебіг подій у царині дозвілля, останнє як в історичних, так і в інноваційних формах розвивається у тісному зв'язку з реаліями культурно-історичного характеру. Фактично, цей інтерактивний зв'язок з наступним соціальним розвитком усе більше ускладнюється і стає надзвичайно опосередкованим. І все ж, маємо підстави стверджувати, що незбагненна суперечливість соціально-культурного поступу суспільства віддзеркалювалась на парадоксальних, незвичних, нетрадиційних напрямках мистецтва з одного боку, та на активних формах молодіжного дозвілля – з іншого.

Друга тенденція в розвитку активності мистецтва та його впливу на культуру дозвілля молоді буде полягати у творенні кардинально нових форм взаємодії класичного і нетрадиційного мистецтва. Так, інтереси сучасної молоді у сфері дозвілля фокусуються на перехресті етнічної та світової, популярної та класичної, традиційної та сучасної культур. Молоді українці відвідують оперу чи рок-концерт, традиційний музей чи модне естрадне шоу, виставку сучасних художників чи місцеве фольклорне свято у разі, якщо конкретний дозвіллевий захід приносить задоволення.

Третя тенденція майбутнього взаємозв'язку мистецтва та його впливу а змістове наповнення дозвілля полягатиме у тому, що все більше виявлятимуться дифузні форми його активності. Дифузія, взаємопроникнення мистецьких напрямків, художніх стилів, естетичних цінностей у сферу дозвілля ставатиме домінуючою ознакою культурно-дозвіллевих практик молоді. Власне, такий процес уже розпочався, але не набрав ще належних масштабів. На переході XX–XXI століть цей процес буде посилюватись, оскільки ніщо йому не буде заважати, ні розподіл людства на протилежні і ворогуючі соціально-економічні системи, ні будь-які інші зовнішні чинники. Вже сьогодні культурні індустрії, розвиток яких стимулюють сучасний туризм, медійні комунікації, освітні середовища, індустрія дозвілля, залучають до культури масового споживача (передусім молодь), перетворюючи сучасний світ на "музей без стін" (А. Мальро). Маємо надію на те, що інтерактивні шляхи і способи взаєморозуміння, діалогу, взаємозбагачення різних напрямів мистецтва та дозвілля будуть утверджуватись як дійовий чинник та основа гармонійного вільного розвитку потенцій індивідуального буття людини, підняття її до справді особистісних форм утвердження в світі.

Особливістю мистецтва нашого часу є надзвичайно посилений інтерес до духовних основ людського буття. Для цього існують поважні причини. Внаслідок подій глобального порядку свідомість зазнає таких потрясінь, які змушують людину знову і знову заглиблюватись в культурно-історичні, раціонально-логічні, а нерідко і містичні основи духовного досвіду, що повинен допомогти усвідомити незбагненні, ірраціональні події в житті людини, місце людини в тих катаклізмах, що розгортались з її безпосередньою активною участю.

Є. О. Буцикіна, асп., КНУТШ, Київ
gudzenkozh@gmail.com

ЖОРЖ БАТАЙ В ПРОСТОРІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ 30-х – 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуалізація трансгресивного досвіду в якості предмету естетичного аналізу була поступово здійснена в межах переходу від класичного до некласичного типу раціональності. Це відображено як в теоретичних концепціях, так і в мистецькій (літературній, зокрема) практиці. На думку

В. Личковаха, "... можна стверджувати, що коли для класичної естетики реалізму ключовою категорією була міра як основа гармонії краси, то для виникнення авангардизму базисною категорією виступає поняття трансгресії, яке позначає прорив традиційних горизонтів прекрасного у мистецтві, народження левєркуювського «дивовиду»" [Личковаха В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. – Чернівці : РВК : "Деснянська правда", 2006. – С. 41].

Особливе місце в межах переходу від некласичної до постнекласичної естетики посідають концепція трансгресивного досвіду, а також літературна спадщина французького мислителя й письменника Жоржа Батая, життя та творчість якого є репрезентантою перехідного, межового стану як такого. Жорж Батай (10 вересня 1897 – 9 липня 1962) залишив по собі близько двадцяти томів критичних статей, біографічних і напіввигаданих начерків, розповідей еротичного змісту, а також праць з економічної тематики, філософських роздумів, містичних одкровенень, міфологічних алюзій і несподіваних сюрреалістичних образів.

Глибинний та послідовний аналіз теоретичних ідей Жоржа Батая є можливим лише за умови заглиблення в контекст розвитку французького літературного життя, а також філософської думки 30-х – 50-х років ХХ століття. Неможливо досягнути сутності філософсько-естетичної концепції французького письменника без звернення до творчості представників основних мистецьких течій того часу, об'єднаних в спільну назву "літературного авангарду": сюрреалізму та екзистенціалізму.

Важливо зазначити, що Жорж Батай мав підтримку серед своїх сучасників, деякі з яких стали не лише колегами, але й близькими друзями мислителя. Серед них важливе місце посідає Моріс Бланшо (1907–2003), сфера досліджень якого багато в чому співпадала з Батаєвою. Літературний та філософський вплив Батая на його послідовників складно розглядати без врахування доробку Бланшо: мислителі використовували схожі поняття та методи. Саме тому вважаємо за потрібне зупинитися на основних ідеях останнього.

Думка М. Бланшо, як і в Жоржа Батая, працювала на перетині філософії та літератури. Ми вважаємо це важливим моментом, адже такий підхід до дослідження мав великий вплив на подальший розвиток французької філософської думки. Крім того, доробок Бланшо та Батая можна вважати важливим містком між модерністю та постмодерністю, бо список модерних франкомовних авторів, до творчості яких він звертається, вражає уяву, захоплюючи широкий діапазон, від Маларме, Пруста й Рембо до Гельдерліна, Кафки та Рільке.

В якості не лише колеги, але й близького друга Жоржа Батая слід виокремити також П'єра Клоссовські (1905–2001). Зблизившись в 20-ті роки з колом сюрреалістів, на початку 30-х він потрапляє під вплив Жоржа Батая. П. Клоссовські першим вжив слово "симулякр" в якості концепту і поставив під сумнів комунікативну функцію літератури та мови

взагалі. В своєму розумінні "симулякра" мислитель виразив свою містичну поетику, репрезентовану в поведінці героїв його літературних творів. Клоссовські очолював гурток священників-теологів "Живий бог" і був членом відомого таємного товариства "Ацефал", в якому практикувалися різні містичні ритуали з філософським підтекстом.

Ще один сучасник і товариш Батая, безперечно вартий уваги, – Роже Кайуа (1913–1978), який починав у 30-і роки як учасник групи сюрреалістів, а закінчив у 70-ті членом Французької академії. Його ранні книги були амбітними спробами підступитися до найважливіших проблем суспільних наук – таким, як міф чи сакральне; в пізніх книгах він віддавався усамітнено-ліричному спогляданню незвичайних мінералів. Окрім цього, історично важливою є багата і різноманітна за тематикою творчість есеїста, який прагнув об'єднати науку з літературою, пізнання природи з пізнанням людини і суспільства.

Також слід зазначити особу Мішеля Лейріса (1901–1990) – письменника, поета, антрополога, мистецтвознавця (ним написані праці щодо творчості Андре Массона, Альберто Джакометті, Френсіса Бекона та інших). Його автобіографія "Зрілий вік" (1939), продовжений у чотирьох томах "Правил гри". У 1942 році він зустрів Сартра і став членом команди журналу "Les Temps Modernes". Виступаючи провідним учасників африканських товариств, присвячених боротьбі з расизмом і захисту бідних країн, він заповів своє майно Фонду з прав людини та Руху проти расизму.

Поряд із соратниками та однодумцями Жоржа Батая, існували й представники інших мистецьких напрямів, зокрема – сюрреалізму (А. Бретон) та екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю) та філософських течій (феноменологія М. Мерло-Понті); з якими у Жоржа Батая було більше непорозумінь, аніж спільних ідей. Проте, полемічна атмосфера 30-х – 50-х років сприяла бурхливому розвитку культурного життя Франції та Європи взагалі. Всіх зазначених постатей об'єднав курс лекції з трактування "Феноменології духу" Г. В. Ф. Гегеля за авторством Александра Кожева. Всі вони були або безпосередньо слухачами цього курсу, або натхненними кожевською інтерпретацією філософської системи Гегеля.

Приблизно в цей час Батая почав писати літературні твори. Відповідно, можемо звернути увагу на те, що творчий шлях Батая мав свій початок на зламі, на межі певної єдності поглядів та ідей: лише існуючи та мислячи "поза" проголошеними правилами "Маніфестів" ідеолога сюрреалізму. Література Жоржа Батая руйнує складені на той час уявлення про твір як такий. Проте, звернення до наявної "кризи" та її розвиток притаманні й публіцистичній діяльності французького письменника. Так, він заснував і редагував журнал "Документи" (1929–1931), який був присвячений аналізу культурних феноменів, симптоматичним для тогочасного суспільства. Статті в "Документах" принципово не відповідали стандартам сюрреалістичного письма, адже були написані та ілюстровані дисидентами від сюрреалізму під началом Батая.

Отже, концепція трансгресивного досвіду, а також літературна спадщина французького мислителя й письменника Жоржа Батая посідає особливе місце в межах переходу від некласичної до постнекласичної естетики. Відповідно, розгляд основних ідей Жоржа Батая можливий лише в світлі досліджень його сучасників, що мали на нього вплив, вступали в дискусію, або співпрацювали з ним.

В. М. Гамшеєва, студ., КНУТШ, Київ
gamsheyva.varvara@gmail.com

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ О. П. БОРОДИНА: СИНТЕЗ "ВЧЕНИЙ-КОМПОЗИТОР"

Творчість композитора – це живе втілення його естетики, зрозумівши яку, можна краще досягнути мистецькі прояви його індивідуальної майстерності. Адже творчість митця не повинна обмежуватися лише його поглядами саме на царину його творінь. Лише синтез практики і теорії здатен повністю відкрити "автора" для глядачів, що є безумовно одним з актуальних досліджень у сфері сучасної естетики. Таким чином, спираючись на естетичні погляди творця, можна краще зрозуміти його твори. У композиторській творчості Олександр Бородин спирався на систему "загальних засад" – естетичних поглядів, яка відрізнялася тієї ж стрункістю, що і всі його погляди. "Вчений допомагав композитору, логічний, науково дисциплінований розум направляв натхнення і художню інтуїцію в русло глибоко продуманих концепцій" [Сохор А. Н. Бородин. – М. : Музыка, 1965. – С. 326].

Джерелами знайомства з теоретичною стороною естетики Бородин є висловлювання композитора про музику і музикантів. Також найбільш важливими дослідженнями можна вважати роботи О. Діаніна, М. Ільїна, А. Сохора, Н. Соловйова, Є. Сегала, В. Стасова, Г. Хубова, Н. Фігуровського.

Важливим етапом для розуміння настільки різноманітної естетики Бородин є естетика композиторів Могутньої купки, яка нерідко характеризується сумарно, приписуючи кожному з них (композиторів-учасників) погляди, які притаманні купці в цілому. Для Нової російської музичної школи (Могутньої купки) були важливими "повна самостійність думки і погляду на те, що створено досі в музиці", заперечення "уявних премудростей" шкільного навчання (при повазі до науки), "прагнення до правди і щирості вираження", "прагнення до національності", вільне володіння російськими (і взагалі слов'янськими) народними піснями, тяжіння до "східного елементу". Істинним "кучкістом" за естетичними поглядами був і Бородин. Але, варто зауважити, що в його естетиці помітні й індивідуальні особливості, які відрізняються від звичних узагальнених уявлень про "кучкізм". Приклад Бородин підтверджує, як важливі в мистецтві – поряд із загальними рисами течії, "школи", стилю – "неповторні своєрідні відмітні риси великого творця", його особистість і душевний склад.

Бородін не любив в мистецтві млявість, смуток, "кислу сентиментальність", але схвалював музику тверезу і строгу, повну життя, сильну, могутню, енергійну. Одним з важливих питань у творчості великого композитора були проблеми національності і народності: любов Бородіна до російського національного елементу в музиці визначилася ще в молоді роки, коли він дізнався про творчість М. Глінки. Але, варто зазначити, що Олександр Порфирійович підтримував прояв у музиці народно-національних елементів не тільки російських, але і будь-яких інших. Так, прикладом може бути "Антар" (симфонічна сюїта М. А. Римського-Корсакова), де він особливо відзначає наявність у музиці кількох арабських мелодій, вважаючи, що "східний елемент" дав Римському-Корсакову "багату поживу для фантазії" і композитор майстерно нею скористався. Національне для Бородіна – це, зрештою, конкретна і своєрідна форма прояву "вічно великого загальнолюдського". Основу національного в музиці Бородін бачить у народній пісні. Таким чином, можна виділити і наступну проблему в естетиці композитора. Народна пісня – це ґрунт, на якому виростає професійна музика. Народне для Бородіна в мистецтві, як і в житті – це насамперед селянське. "Це така епічна, народна краса у всіх відносинах, що я зовсім розкис від задоволення" [Сохор А. Н. Бородин. – М. : Музыка, 1965. – С. 333].

Наступною, не менш важливою проблемою, є проблема реалізму в мистецтві. Бородін виявляв тут обережне, недовірливе, а то й негативне ставлення до "крайнощів", до того, що здавалося йому виразом "радикалізму" і "затятого нігілізму". Про те, якого роду мистецтво цінував Бородін можна судити за його відгуками про іділію Феокрита: "Простота, природність, скільки життя і як все реально. Відбери тільки імена... – ну зовсім бесіда наших сучасних баринь; як спритно змальовані особливості жіночої натури! Дивовижно!" [Сохор А. Н. Бородин. – М. : Музыка, 1965. – С. 336]. Природність, життєвість, реальність, сучасність – все це принципи не далекої від життя літератури, а зверненої прямо до неї. Про прихильність Бородіна до реалізму в літературі свідчить також перелік письменницьких імен, які привертати його увагу. Крім М. Гоголя, якого він полюбив ще у студентські роки, серед письменників, співчутливо згадуваних їм, зустрічаються І. Тургенєв, Л. Толстой, О. Островський. Нарешті, у числі небагатьох поетів, вірші яких Бородін використовував у своїй творчості, М. Некрасов ("У людей-то в будинку"). Послідовним прихильником реалізму був Бородін, звичайно, і в музиці. Для Бородіна важливою і "дорогою" була та музика, де все "дуже вірно сказано в музичному відношенні" [Сохор А. Н. Бородин. – М. : Музыка, 1965. – С. 337]. Краших композиторів минулого і сучасності він цінує за правдивість вираження почуттів і – одночасно – за вірність передачі історичного і національного характеру. У "Лезгинці" з "Руслана і Людмили" (опера М. І. Глінки) його приваблює "своєрідність східного колориту". Великими достоїнствами в очах Бородіна були "рельєфність", "картинність", "роз-

кіш фарб". Чи не в кожному вподобаному їм творі Бородін підкреслював його колоритність і ефектність. З усіх похвальних епітетів у відгуках композитора про музику найчастіше зустрічається "ефектна", а з усіх засуджуючих – "безбарвна". Ці устремління і смаки Бородіна великою мірою обумовлені індивідуальними особливостями його творчого "я" – зокрема, рідкісною жвавістю і силою уяви.

Характерним також є його живий інтерес до інших музичних явищ минулого: піснеспівів розкольників, "церковних тонів". З живою увагою описуючи розкольників з їх надзвичайно цікавими старовинними молитвами, він тут же зазначає у них "дивовижну суміш ознак цивілізації і дуже грубого марновірства" [Сохор А. Н. Бородин. – М. : Музыка, 1965. – С. 343]. У сучасній музиці Бородін підтримує і палко пропагує найбільш передових, новаторських по духу композиторів. Він багато разів підкреслює "новизну", "сміливість", "оригінальність", "свіжість" творчості Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, "ультрановатора" Мусоргського. Ніхто так не ворожий йому у музиці, як консерватори, проповідники "архівної суші", захисники "священних переказів схоластичної естетики". Ідеалом для Бородіна є – обдуманість в музиці, "єдність думки" у всьому творі, "цілісність концепції", злиття всіх компонентів в "гармонійне ціле".

Вплив на естетику і на метод творчості Бородіна його наукової діяльності найбільше відчутний, мабуть якраз у вирішенні проблем новаторства, де органічно злилися у Бородіні вчений і художник. Зокрема, принципи і прийоми наукової творчості безсумнівно вплинули на процес музичного творення у Бородіна. При написанні "У Середній Азії" (симфонічна картина) композитор спочатку, за його власними словами, підігнав в подвійному контрапункті російську і східну теми, а потім уже "розвинув всі аксесуари цієї картини". Бородін йшов у творчості, таким чином, шляхом проб і дослідів, використовуючи той же метод експерименту, який застосовував у наукових дослідженнях. Однак тут поряд зі спільністю намічається і істотна відмінність. У всьому у Бородіна позначається найсильніше потяг не тільки до аналізу, але і до синтезу. Зрештою перемагає у нього тенденція до об'єднання і узагальнення, властива йому як епічному художнику. В естетиці Бородіна панує стверджуюче начало. Вона ґрунтується на наукових висновках з досвіду минулого і сьогодення і спрямована в майбутнє: це – стійкий фундамент для подальшого зростання, нових пошуків і знахідок. У ньому торжествують ті ж принципи, що і в суспільних поглядах Бородіна: ідейна прогресивність, зв'язок з передовими течіями епохи, "просвітницька" тверезість, обдуманість і стійкість переконань.

В цілому від знайомства з естетикою Бородіна виникає таке ж враження, як від сприйняття його музики: захоплююче відчуття величезної сили і цілісності, чистоти і безпосередності, підкорює єдність думки, почуття і краси.

МЕЖІ ЕСТЕТИЧНОГО В РІЗНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

Якщо взяти за основу поширене на сьогодні визначення естетики (від гр. *aisthetikos* – чуттєвий): філософська дисципліна, що вивчає виражальні і зображальні форми будь-якої сфери дійсності (у тому числі художньої), як самостійна і чуттєво безпосередньо сприймана цінність, то напрошується закономірний висновок стосовно нових акцентів у значенні категорії естетичного, які сприяють появі різних її інтерпретацій.

Власне *естетична інтерпретація*, яка впливає насамперед з філософського раціонально-критичного підходу до категорії естетичного, вважає естетичне судження результатом оцінної діяльності суб'єкта, позбавленої онтологічної сутності.

Інша інтерпретація естетичного (назвемо її *метафізичною*), навпаки, корелює з онтологічними, метафізичними сутностями світу і екзистенціальними, людини. Її *підходи* до категорії естетичного характеризуються споглядальним, креативним ставленням людини до сприймання дійсності. На відміну від *естетичної інтерпретації*, у *метафізичній* розкриваються екзистенційні процеси людини, специфіка яких проявляється у духовно-чуттєвих станах захоплення, невимовного щастя, задоволення, катарсису тощо. Таке сприймання дійсності не виводить за межі *естетичного* почуття реальності (як це відбувається у власне *естетичній інтерпретації*), воно активізується різними духовними практиками, щоб людина могла досягти стану найінтенсивнішої духовної насолоди від органічної співпричетності до Універсуму, від своєї сутнісної синкретичної неподільності з ним, що, з одного боку, наближає до релігійного сприймання естетичного почуття як одкровення Бога, наближення до Божої благодаті, з іншого, – як онтологічна підстава одкровення метафізичної сутності світу, її прояв через красу.

У сучасній культурі останніх десятиліть з'явилися нові інтерпретаційні акценти у визначенні категорії естетичного, естетизація заторкує різні сторони життєвого простору. Виникли концепції *загальної естетизації*, *тотальної естетизації*, *естетики середовища*, предметом розгляду якої є природне середовище. Обґрунтовується концепція естетизації культури; актуалізується тема співвідношення між сферою естетики і сферою мистецтва, при цьому естетика виводиться за межі мистецтва, внаслідок чого мистецтво і життя ототожнюються. Цей процес *загальної, тотальної* естетизації можна розглядати у декількох аспектах: *субстантивному*, коли естетичне розглядається як домінантна ознака епохи, людини, превалювання естетичного в структурі різних ідеологічних, художніх течій. Приміром, поза всяким сумнівом, це епоха Відродження, епоха модерну тощо. Стосовно людини, то на подібний тип людини, *homo aestheticus*, вказував Ф. Ніцше. На його думку, цей тип людини

почав формуватися в XIX ст.: процес загальної естетизації можна розглядати також в постмодерністському аспекті, коли відбувається перетворення життя на мистецтво, превалювання уявного над реальним, повсюдно діє постмодерністська пантекстуальність – це зазвичай призводить до релятивності смислів естетичного і відтак, до нескінченності можливостей їх інтерпретацій.

Отже, різні підходи до категорії естетичного: від класичного, власне естетичного, сформованого у західноєвропейській культурі, метафізичного, властивого більше східній культурі, і загального, сказати б, як наслідку глобалізаційних процесів у культурі засвідчують в контексті різного розуміння естетики нові перспективи і напрями у її вивченні, передовсім осмислення її специфіки, окреслення її меж або констатація в постмодерністському дискурсі її безмежжя.

Я. С. Демиденко, асп., НУБІПУ, Київ
Demydenkoyasya@ukr.net

ВПЛИВ ПОСТКЛАСИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ НА АВАНГАРДИЗМ

Авангардизм – це, насамперед, реакція художньо-естетичної свідомості на глобальний перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаних науково-технічним прогресом останнього століття. Формування авангардизму пов'язане з відмовою від позитивізму в естетиці та реалізму в мистецтві. Вчення посткласичної філософії від А. Шопенгауера та С. К'єркегора до Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда мали вплив на становлення авангардизму.

Мистецтво для Шопенгауера виступає як подолання раціональності та синонім справжнього відношення до світу. Тільки художник може виразити у своєму творі сутність ідеї, тільки художній твір здатен відповісти на питання що є життя. Філософія А. Шопенгауера дозволяла художнику відчувати себе вищим створінням, покликане розкрити перед людьми недоступні їм явища.

Уявлення про естетичну насолоду як про пасивне споглядання, відводячи від хвилюючих проблем дійсності, пов'язане у автора з запереченням осмисленого змісту в мистецтві: "Поняття для мистецтва завжди безплідне і може керувати лише його технікою. Сфера поняття – наука" [Шопенгауер А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауер. – М. : Московский клуб, 1993. – С. 225]. Автор не допускає участі розуму у процесі художньої творчості на найвищому рівні його прояву. Розумом можна досягнути лише явища дійсності, але не це потрібно художника. Справжній художник "намагається в кожній речі досягнути її ідею, а не відношення до інших речей" [Шопенгауер А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауер. – М. : Московский клуб, 1993. – С. 194].

Відкриття світу безсвідомого є безсумнівною заслугою А. Шопенгауера та створило підґрунтя для таких напрямів у філософії як філософія життя і екзистенціалізм.

Інший філософ – С. К'єркегор критикує раціоналізм за повне та безумовне підпорядкування одиничного загальному. На противагу науковому мисленню, яке не цікавиться проблемами окремої особистості, К'єркегор висуває ідею "екзистенціального мислення", воно пов'язане з внутрішнім духовним життям особистості. В центрі цього мислення повинні бути переживання, значущі тільки для конкретної людини. Самим головним переживанням людини є страх, який виражає існування особи перед обличчям смерті. Саме розмисли про самого себе в очікування неминучої смерті і є справжнім, істинним існуванням особистості. В своєму творі "Чи-чи" автор порівнює два взаємовиключних виглядів моральної самосвідомості особистості (естетичної та етичної). Естетична людина живе переживаннями сьогодення, для неї головна категорія – насолода. Етична людина будує своє життя, ґрунтуючись на поняттях моральності та почутті обов'язку, турботою про майбутнє. Ні один із цих виглядів не є вищою стадією пізнання людиною свого існування. Лише релігійний образ життя дозволяє людині піднятися на найвищу ступінь і жити відчуттям вічності.

Х. Ортега-і-Гассета вважав, що вслід за філософією мистецтво змінювалося залежно від зміни точки зору художників на навколишній світ. Учений окреслив закономірність, за якою увага митця перш за все зосереджувалася на зовнішній реальності, потім – на суб'єктивному, а в результаті перейшла на інтерсуб'єктивне. Три названі етапи – це три точки однієї прямої. Але подібний шлях пройшла і західна філософія, а такі збіги змушують усе уважніше ставитися до знайденої закономірності.

Таким чином, в системі філософського знання на рубежі XIX–XX ст. відбуваються якісні зміни, що виразились у критиці раціоналізму і переході до ірраціоналізму. Подібні процеси проникають і у сферу мистецтва, представленого численними течіями. Мистецтво цього періоду характеризується складними та суперечливими процесами.

В уявленні митців цього періоду, чим менше в мистецтві життя, тим більше воно є мистецтвом, та навпаки. Максимальний розвиток художнього початку потребує повної відмови від життя, максимальне наближення до реальності вбиває мистецтво.

Наслідком втрати ідеалу стала втрата інтересу до предметного світу взагалі, оскільки світ завжди виступає в мистецтві у своєму людському значенні, як опосередкування певних суспільних відносин. Відмовившись від будь-яких ідеалів, мистецтво стає асоціальним. І тому предметний зміст дійсності починає перетворюватись в щось несуттєве, другорядне.

В мистецтві початку XX ст. у значній мірі проявився і вплив філософських ідей З. Фрейда, основоположника психоаналізу. На межі століть, в європейському інтелектуальному середовищі з'явилися відповідні умови для становлення психоаналізу та мистецтва авангардизму. Можна відмітити й те що, у країнах Європи зростала активність та напруження у духовному і суспільному житті, потяг до перетворень. Одночасно з цим накопичувалась внутрішня психічна енергія людських мас, яка досягнувши певного критичного потенціалу, потребувала виходу. В мистецтві вона виражалась у зародженні і виникненні якісно нових стилів.

Н. Є. Доній, канд. філос. наук, доц., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
doniyne@ukr.net

РОЗРИВ ЗВ'ЯЗКІВ З МИНУЛИМ ЯК ОДИН З ФАКТОРІВ РОЗГОРТАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ДЕВІТАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

У кого не має пам'яті, у того не має життя
В. Распутін "Прощання з Матерою"

В останні півстоліття представники гуманітаристики від публікації до публікації все частіше констатують, що соціум увійшов в стан глибокої патології, за якою усе знаходиться в стані конфронтації до усього. Віддзеркалюючи відчуття такої аномальності сучасні Любомудри все частіше відзначають: існування людства нічим й ніким не може бути гарантовано, тим паче що в результаті розвитку НТП за ступенем небезпеки для людського життя на другий план відійшли природні катастрофи та катаклізми, поступившись місцем таким небезпекам, як сучасні військові дії, економічна криза, політичний колапс, загрози мегаполісів. В межі даної проблеми закономірно увійшло питання виживання людства не тільки як біологічного виду, але й як інституції. Окрім стурбованості, публікації останніх років також подають і різні варіанти виходу з подібної аномальності. Відзначимо, варіативний ряд заходів, які пропонуються здійснити заради виживання людства доволі обширний, однаке, в останній час один з варіантів є найбільш обговорюваним, а саме: виживання людини як соціальної та біологічної істоти пов'язано з усвідомленням важливості збереження її вітальності.

Взагалі, треба зауважити, що концепт "вітальність" який з'являється все частіше в публікаціях й який використовується для позначення енергії життєвості має доволі цікаву історію власного розвитку (є об'єктом аналізу в працях Платона, Аристотеля, Ф. Ніцше, Л. Гумільов та ін.). Любомудри, розкриваючи сутність вітальності зазвичай намагаються вказати те джерело, яке, на їхню думку, надає людині силу життя та дозволяє гідно протистояти викликам долі. Зазначимо, якщо представники класичної філософії віддавали перевагу розуму в якості розшукованого джерела, то вже представники неklasичної філософії одним з джерел називають традиції та зв'язок поколінь (Х. Ортега-і-Гассет, М. Хвильовий та ін.) Остання позиція є доволі близькою автору й тому в стислій формі подамо основні аргументи щодо важливості зв'язка з минулим в утриманні людини від скочування в стан соціальної девіталізації.

Перше, що хочеться зробити — охарактеризувати, чим є історія з точки зору пересічної людини. Отже, якщо спробувати сформувати суть історії як феномену, то здається, найбільш простим є визначення, що історія є відбитком життя певної групи людей в певному географічному та часовому просторі. Попри таку легкість формулювання все ж таки не випускаємо з виду, що історія представляє собою доволі суперечливий процес, який залежить від безкінечного переплетіння причин й наслідків, від підпоряд-

кування різноманітним законам різноманітних систем. Історія завжди передбачає присутність Іншого, того хто проживе/вислухає, запам'ятає й переповість далі. Іншими словами, історія не відбувається в стані абсолютної самотності її автора/носія, вона передбачає існування соціальності.

Виплекана індивідами в кінці XIX – на початку XX ст. орієнтація на самотність як форма ігнорування соціального життя змусила відомого іспанського філософа Х. Ортегу-і-Гассета ще в 1921 р. в праці "*Esraña invertebrada*" ввести в тканину соціальних досліджень медичний термін "девіталізація" задля окреслення негативних наслідків розриву зв'язків з минулим для представників масового суспільства. Введення даного терміну для Ортегі було цілком природним й плавно поставало з його раціовіталізму, виплеканого в рамках філософії життя. Презентуючи власне бачення сутті феномена "життя", Ортега доводив, що останній є проявом вітальної сили, подібної до космічної. Життя також було визнано не просто часом, який є об'єктом вивчення фізики або астрономія, чи періодом, який переживається окремою людиною, а є самою сутністю життя, бо "життя представляє собою своєрідність, перемену, розвиток, словом – історію" [*Ортега-и-Гассет Х. Тема нашего времени / Хосе Ортега-и-Гассет // Что такое философия? – М. : Наука, 1991. – С. 45*], в якій діють люди як істоти розумні, мислячі та цілеспрямовані.

Наявність цілей є джерелом людської активності, а їхня відсутність сигналізує про стан, гірший ніж смерть. Вибір й визначення мети є основною задачею розуму, який стає вітальним завдяки нерозривній пов'язаності з історією. На думку Ортегі, кожне нове покоління повинно навчитися володіти деякими основними принципами, "правилами гри", встановленими попередниками. Тож, одним з обов'язкових для вітальності людини є правило достатнього знання про минуле. Необхідно воно не тому, що дає готові рішення проблем (життя ніколи не повторюється та вимагає нових понять й нових рішень), але тому, що оберігає від повторення помилок та застерігає від кроків, які можуть стати вбивчими для індивіда. Фактично даний висновок дозволяє Ортезі сформулювати один з основних законів соціальної вітальності індивіда: достатність вітального рівня обумовлений збереженням ланцюга "минуле-сучасне-майбутнє".

Цікаво, що позиція Ортегі знайшла точки співпадіння з філософією вітаїзму, представлені діячами української літератури першої половини XX ст. (М. Хвильовий, А. Любченко та ін.). Представники вітаїзму також вважали, що окрім того, що головною умовою вітальності людини є "вміння думати та й почувати" [*Хвильовий М. Формалізм ? / М. Хвильовий // Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 4 / заг. ред. Г. Костюка, вст. стаття Ю. Шевельова. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1983. – С. 192*] не менш важливим для підтримки певного рівня вітальності є гармонійне поєднання історичних потенціалів та історичної минувшини. Для індивіда внутрішній час в образі пам'яті виступає однією з найважливіших умов самозбереження й вітальності.

Отже, заради збереження належного рівня соціальної вітальності індивід не має ігнорувати або втрачати зв'язок з минулим. Соціально вітальний індивід проживаючи на рівні даної Богом епохи має зважати на минуле, намагаючись уникати помилок минулого й таким чином йому вдасться розрахувати можливі варіанти майбутнього. Якщо такий аспект як "зв'язок з минулим" втрачається, то поступово індивідом втрачає й енергетична підтримка й він переходить до когорти осіб, життєвість яких вщухає, а індивід рухається в процесі девіталізації в напрямку авітальності.

А. В. Дубровська, студ., КНУТШ, Київ
anniezcat@gmail.com

ОБРАЗ МІСТА У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ: КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Середовище міста для ефективного функціонування і розвитку потребує самопізнання і самооцінки засобами мистецтва. Культура реалізує цю потребу через мистецтво як "самосвідомість культури" [Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. – СПб. : ООО "Издательство М. «Петрополис»", 2003. – С. 214]. Потреба у самопізнанні, самооцінці й роль мистецтва як механізму реалізації цієї потреби не виникають автоматично із "средовищного" характеру міста й не можуть бути пояснені без урахування антропоцентризму міського середовища.

З антропоцентричної позиції мистецтво урбанізму, з одного боку, є специфічною формою відображення в художніх образах сукупного результату дії механізмів сприйняття (з неодмінним включенням естетичного сприйняття) міського середовища та пов'язаних із ним уявлень. З іншого боку, процес, пов'язаний зі створенням сукупного художнього образу середовища та його подальшою участю в безперервному "відтворенні" цього середовища, відображає дію механізмів пам'яті міста: очевидна різниця між сьогочасною самооцінкою середовища міста та будь-яким відносно стійким образом міста (або його фрагмента), записаного колективною пам'яттю городян.

Урбанізація – це поняття, що можна трактувати як формування міської людини, члена нової міської громади, що виконує ряд нових (порівняно із сільською, до-міською діяльністю) функцій, який породжує нову ментальність. Урбанологія звертає увагу на взаємозв'язок і взаємини людини й міста.

Людина – творець самого міста та міських умов і, в той же час, їх продукт, тобто нова людина – городянин, що повинен постати предметом окремого дослідження. Він становить собою частину міста, а місто створює із нього городянина. Місто створює тілесність і ментальність городянина. Людина одночасно й диктує цей своєрідний архітектурний "текст", і прочитує його, оскільки внутрішній простір міста організовують архітектурні споруди, розставляючи свого роду маркери міського прос-

тору, розмічуючи його, диктуючи "знакову вагу" окремих споруд, частин міста та міста в цілому

Для заповнення дефіциту емоційного сприйняття міста як посередника між дійсністю і міським жителем може виступити художник. Саме в його творі звичні міські ландшафти перетворюються на об'єкт художнього співпереживання. Визначення міста як середовища існування, відмінного від природного та сільського, змушує нас визнати "урбаністичним" будь-який художній образ (незалежно від конкретного виду або жанру мистецтва), що має відношення до даного середовища.

Образ міста у візуальному мистецтві нерідко ототожнюється з міським пейзажем, який відрізняється від будь-якого іншого пейзажу за формальною – "архітектурною" – ознакою. У візуальному мистецтві структура міста виявляється відображеною не тільки на панорамах, що охоплюють місто в цілому, але і складається з численних зображень окремих будівель, фрагментів середовища, конкретних людських типів і т. д.. Близькість тем і образів урбанізму породжена специфікою зображуваного предмета.

Це особливо помітно на фотороботах, що надихають на дослідження даної тематики, а саме проектах Anja Humljan "The Urban Yoga" і танцівників та балерин на фоні міських вулиць фотографів Little Shao та Pickled Thoughts. Також характерним є схожість робіт міланських фотографів Серджіо Андретті та Франческо Палеарі, де розкривається взаємодія городянина та міста через міланську архітектуру. Ще одним знаковим для цього дослідженням фотопроєктом став Gail Albert Halaban та його збірка робіт "Out My Window".

Тетяна Горанська досліджуючи образи в яких постає місто у творах сучасного живопису виділяє чотири варіанти:

1) архітектурний простір (відображена реальна предметність і просторовість, опосередковано передає ідеї й емоційно-естетичні оцінки сучасного міського середовища);

2) середовище проживання (одним із значних мотивів міського пейзажу є жанрова сцена, яка змінює зміст образу міста: він більше не сприймається виключно як архітектурне середовище. Жанрові сцени, що зображують приватний побут, по-новому розкривають місто, яке перетворюється на місце дії й середовище проживання);

3) індустріальний організм (у другій половині ХХ століття сформувався інтерес художників до урбаністичних об'єктів і символів – залізниць, вокзалів, інженерних конструкцій та ін. На полотнах художників стало виникати місто – індустріальний організм. "Оспівування" промислового пейзажу і жаль щодо змін, які вносять промислові об'єкти в міське середовище, визначають два полюси даного типу міського пейзажу);

4) ідеальне місто-мрія (еталоном, з яким порівнюється (і зазвичай не витримує порівняння) будь-яке реальне місто, є ідеальне місто. У його образі відображаються, по-перше, особливості особистості самого художника, по-друге, характерні риси реального міста, на основі якого

він створює свій ідеальний образ. Створюється естетично перетворена художником дійсність, естетична картина світу. А творча фантазія призводить до того, що контекст цілого породжує багатозначність створених образів. Виникає можливість для глядача особистого тлумачення та інтерпретації зображеної художником "ідеальної реальності").

Індивідуальна своєрідність міста, представлена у мистецьких творах, таким чином є результат одночасного впливу всіх можливих "чинників своєрідності", з яких найважливішими є фактор географічний, природний, соціальний статус, основна спрямованість діяльності його мешканців та архітектурний вигляд зображені через призму художнього бачення митця.

Художній образ конкретного міста, таким чином, є результат становлення міста як явища культури

А. С. Дьяченко, студ., КНУТШ, Київ
makakadjan@gmail.com

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ФОРМ ЕСТЕТИЗАЦІЇ ЖАХУ

Страх є "базовим феноменом буття людини" (Е. Фінк), хоча послідовно лише психологія афективних процесів робить його предметом свого дослідження. Філософська думка також неодноразово зверталася до цього стану людини. В цьому контексті слід згадати таких класиків філософської думки, як Г. Гегель, Г. Лебон, П. Тилліх, Ж. Делюмо, П. Гуревич та багато інших, хто займався вивченням страху. Проте в філософії не склалось єдиного підходу до тлумачення даного феномену.

Також далеко не в усіх роботах з філософії страх класифікується відповідно до наявності чи відсутності предмету. проте в даній роботі це розрізнення є принциповим, оскільки основну увагу зосереджено саме на трансформації метафізичного безпредметного жаху в сучасній культурі. Тож, користуючись класифікацією М. Гайдеггера та С. К'єркегарда, слід одразу розмежувати предметний та безпредметний страх. Першою формою страху є емпіричний *furcht*, що завжди має в своїй основі божень чогось визначеного. Натомість друга форма страху – *Angst* – не є локалізованим і позбавлений будь-якого предмету. Саме про цю форму страху йтиме мова.

В домодерний період, зокрема часи міфо-релігійної свідомості, від травматичного переживання метафізичного жаху людську психіку вберігали ритуали та символи. Переводячи смерть в площину символічного, люди перемагали *Angst*, оскільки безпредметний страх в його класичній інтерпретації неодмінно пов'язувався із усвідомленням власної смертності, жахом перед неспроможністю подолати смерть та Ніщо. Сьогодні відношення до смерті зазнало суттєвих змін. В добу Модерну, коли людство зустрілось із страшними війнами та глибокою культурною кризою, метафізичний жах проявив себе сповна. Проте модерна культура

намагалась якомога більше раціоналізувати, витіснити будь-які форми подібних переживань, пояснити їх та звести до хвороби, психічного відхилення або просто афекту. Лише філософський геній І. Канта обґрунтував вихідну єдність насолоди та жаху в аналітиці піднесеного.

В епоху постмодерну сформувалось особливе відношення до видовищності, що значно вплинуло і на розуміння смерті. Смерть перетворюється на розвагу та естетизується. Страх оформлюється в повноцінний жанр – хоррор (від англ. *Horror*). Це жанр переважно популярної масової літератури та кіно (але також і мистецтва в цілому), головною відмінною рисою якого є безпосереднє звернення автора до емоції страху. Окремі субжанри хоррору, наприклад, слешер і гор, фактично повністю будуються на видовищності смерті. З одного боку, хоррор виконує терапевтичну функцію. Окрім демонстрації смерті, хоррор зводить безпредметний *Angst* в цілком зрозумілий причинний страх *Furcht*. Ми не можемо перемогти власну смертність та Ніщо, проте можемо перемогти монстра, який в момент споглядання фільма уособлює їх для нас. Локалізуючи жах та опредметнюючи його, хоррор убезпечує психіку від травмуючого переживання *Angst*. Також, постійна демонстрація смерті, що позбавлена будь-якого посередництва, як не дивно, також деформує відчуття страху перед смертю та призводить до повної десаκραлізації смерті.

Успіх жанру хоррор можна пояснити кількома факторами. По-перше, вже згаданий терапевтичний ефект від перемоги опредметненого *Angst*. По-друге, також вже згадане особливе відношення до видовищності, характерне для постмодерної доби. По-третє, хоррор репрезентує амбівалентну природу страху. О. С. Туренко зазначає: "Страх є бажанням того, чого страхаєшся" [Туренко О. С. Страх]. Людину вабить безпредметність Ніщо, проте переживання чистого *Angst* було б надто травматичним, тому хоррор завжди опредметнює його.

В той же час, перемагаючи метафізичний жах шляхом його опредметнення та постійної демонстрації смерті, медіа породжує абсолютно новий тип безпредметного страху. Він пов'язаний із інформаційним хаосом та нагромадженням неймовірної кількості інформації, фактів, новин, що оточують сучасну людину щогодинно. Медіа, з одного боку, прагне раціоналізувати та структуралізувати інформацію. З іншого боку, людина без втручання посередництва медіа відчуває себе розгубленою і неспроможною діяти та мислити самостійно. В цьому контексті можна звернутись до Ж. Бодрійяра. Він звертав увагу на те, що в сучаній очевидним є двузначність піклування та турботи, якими оточують нас медіа. Ж. Бодрійяр пише: "Саме під сонцем турботи засмагають споживачі" [Бодрійяр Ж. Суспільство споживання: його міфи і структури]. Оберігаючий та турботливий образ, що мають сучасні медіа, приховують тотальний контроль і владу над свідомістю, поведінкою та життям людей. Без цієї турботи та посередництва медіа людина відчуває абсолютну неспроможність впоратись зі своїм життям. Вона відчуває себе приреченою і розгубленою серед хаосу навколишнього світу.

Таким чином, в мистецтві постмодерну страх оформлюється в самостійний окремий жанр – хоррор. Його особливістю є здатність опредметнювати метафізичний жах. Страх комерціалізується та стає частиною загальної індустрії культури. Постійна демонстрація смерті призводить до її тотальної десакралізації та позбавляє людську психіку потреби в опосередкуванні смерті через символи та ритуали. Проте перемагаючи одну форму безпредметного жаху, медіа породжують абсолютно нову. На противагу символам та ритуалам, в сучасній культурі саме медіа виступають новим необхідним посередником між хаосом переживань метафізичного жаху людиною. За допомогою турботи та піклування надаючи їй відчуття захищеності та напруження нервозу, медіа створюють власний порядок буття пост сучасної людини шляхом естетизування жаху, перетворення його на розвагу.

О. О. Карпенко, асп., ДДПУ, Слов'янськ
helenkarpen@gmail.com

ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ТЕОРІЇ ТЕОДОРА АДОРНО

Досліджуючи проблеми сучасної музики, німецький філософ, соціолог, музикознавець Теодор Адорно концентрує увагу на тому як сучасне суспільство сприймає музику, які суперечності виникають між виробництвом музики та її рецепцією суспільством. Франкфуртський мислитель робить спробу класифікувати різні типи слухання музики, корелюючи музику і суспільство, осмислюючи дистанцію між ними, він йде саме від музики. Нижче ми спробуємо викласти узагальнені характеристики визначених Адорно типів слухання музики:

1. Слухач-експерт. Професійний музикант, свідомий слухач, який розуміє структуру побудови музичного твору та усвідомлює складні логічні й архітектонічні зміни в кожному моменті слухання найскладнішої музики. Компетентність експерта полягає в адекватному або структурному слуханні, в основі якого лежить конкретна музична логіка, що виявляє себе в технічних категоріях, завдяки яким розкривається змістовний зв'язок цілого. Так, прямуючи за течією музики, нанизуючи у своєму слухові один за одним моменти – минулого, теперішнього і майбутнього, слухач-експерт відтворює у своїй свідомості повну змістовну картину твору.

2. Добрий слухач. Музична людина, не обов'язково з професійною освітою, яка підсвідомо володіє іманентною музичною логікою, але не достатньо усвідомлює структурні імплікації цілого. Розуміючи музику, добрий слухач здатен чути окремі музичні деталі і спонтанно утворювати зв'язки, що дає йому змогу висловлювати обґрунтовані судження. Музика для нього виступає життєвою необхідністю, формою існування.

3. Освічений слухач. Споживач культури, музично добре інформований, слухає багато музики, колекціонує платівки, диски. До музичного мистецтва ставиться з повагою, але іноді займається самовдоскона-

ленням лише заради підвищення власної ваги в суспільстві. Безпосереднє сприйняття музики, здатність слухати структурно субститууються широким спектром знань про музику, які носять поверхневий, фетишистський характер. Він конформіст, прихильник загальноприйнятого суспільством, проявляє ворожість до нових тенденцій у музиці.

4. Емоційний слухач. Керується власною ментальністю, а не самобутністю музичного твору, концентруючи увагу на своїх уявленнях і асоціаціях. Слухання музики для нього – це засіб визволення пригнічених емоцій, інстинктів, компенсаторний механізм певних відмов у реальному житті. Безпосередність реакції на музику поєднується з небажанням пізнавати її структурні особливості, свідоме ставлення до твору сприймає як таке, що заважає естетичній насолоді. Ототожнюючи себе з музикою, "запозичує" у неї емоції, котрих не має сам, задовольняє внутрішні потреби власного психічного життя, займається чистим самопроекуванням.

5. Ресентиментний слухач. Догматичний, реактивний тип, котрий ідеалізує статичне слухання. Пропагує звернення до архаїчних форм музикування і їх незмінне наслідування без інтерпретацій та сучасних тлумачень. Одстоює відтворення колишніх форм сприйняття музики, дотримання строгих правил щодо виконання класичного репертуару, яке за його переконанням було притаманне тому часу, коли створювався твір. Ставиться до музики як до застиглого конгломерату, позбавленого здатності розвиватися, блокує суб'єктивні прояви, все вагантичне, рухливе, стихійне. Має за мету привести в дію давнє табу цивілізації на міметичний імпульс мистецтва, зокрема, музики, яка є живою саме завдяки цьому імпульсу. До офіційного музичного життя ставиться з презирством, вважаючи його ілюзорним, однак сам залишається підвладним йому, не усвідомлюючи цього.

6. Слухач джазу. Має багато спільного з ресентиментним слухачем, зокрема, категоричність суджень та ортодоксія. Тільки об'єктом поклоніння виступає не класична музика, а джаз, котрий на думку ревних його прихильників, є альфою та омегою усього розвитку музики XX століття. Дбає про збереження джазових стандартів, класичного джазу, заперечуючи вплив афроамериканської музики на виникнення нових музичних течій і стилів.

7. Слухач, що розважається. Музика виконує роль розваги, відпочинку, створює настрій, комфорт. Спостерігається маніакальність поведінки, реакція на музику лише як на подразник. Перетворює музику в ілюзорну царину особистого існування, в якій ніби то можна залишатися самим собою, але відсутність істинного контакту зі своїм об'єктом (музикою) спричиняє пустоту та абстрактність внутрішнього простору індивіда, що ним не усвідомлюється. Цей тип слухача є породженням індустрії масової культури та її споживачем одночасно.

8. Байдужий слухач. Пасивний. Немузичний. Антимузичний.

Встановлюючи певні типи слухання музики, основною метою філософа є не чиста типологізація, а прагнення спонукати і навчити людей ро-

зуміти музику, а через неї і саме суспільство: "Можливо, ближче до істини той, хто мирно дивиться на небо, а не той, хто вірно розуміє Героїчну симфонію. Але капітуляція людей перед культурою призводить до висно-ву про капітуляцію культури перед людиною, змушує думати про те, у що перетворилися люди" [Адорно Т. Социология музыки / Т. Адорно ; пер. с нем. А. Михайлова. – М. : Университетская книга, 1999, – 190 с.].

І. О. Каштанюк, студ., КНУТШ, Київ
ZlataDan2011@ukr.net

"СОЦІОЛОГІЯ МУЗИКИ" Т. АДОРНО: ПРОБЛЕМА ВСЕЗАГАЛЬНОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО У МУЗИЦІ

*Художник живе в атмосфері своєї країни,
живе в оточенні своїх співвітчизників, у своїй рідній природі.
Кожен народ уявляється мені могутнім деревом.
Коріння цього дерева входить у рідний ґрунт,
а вкрите цвітом і плодами гілля належить світові.*

М. Сар'ян

Музика – це універсальна мова людства. Недарма німецький письменник Бертольд Ауербах писав, що музика – єдина всесвітня мова, її не потрібно перекладати, нею душа розмовляє з душою. Дійсно, не обов'язково бути німцем для того, щоб розуміти та захоплюватися красою музичних творів Баха, Моцарта, Гайдна та інших. Але, все ж таки, слід розуміти, що музика іноді може виконувати ідеологічну функцію, саме цю проблематику розглядає відомий німецький філософ, соціолог, музикознавець та культуролог Теодор Адорно у одній з лекцій, присвяченій проблемі співвідношення музики та нації, що увійшла в книгу "Соціологія музики". Адорно зазначає, що ідеологічна функція музики в суспільстві невіддільна від всіх його проблем: "Музика дійсно – всезагальна мова, але не есперанто: вона не пригнічує якісної своєрідності" [Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 136]. Проблема співвідношення музики та нації є актуальною і в сучасному світі тому, що вирішує гостре питання індивідуальності та якості продукту на світовому ринку музики. Адже специфічні риси національної музики можуть або надати творові мистецтва унікальності, або завдяки однаковим мотивам, інтервалам та навіть мелодіям створювати ідеологічний плагіат.

Питання взаємозв'язків музики та суспільства досить яскраво було представлено у багатьох теоретиків музики кінця ХІХ – початку ХХ століття. Найбільший внесок в розвиток цієї науки зробили Говард Беккер, Пауль Беккер, Макс Вебер, Альфонс Зільберман, Георг Зіммель, Чарльз Сігер, Альфред Шютц та, звичайно, Теодор Адорно, який вважається засновником цієї галузі знання. Соціологія музики як окрема наукова дисципліна почала формуватися на початку ХХ століття, коли основною проблемою постало питання співвідношення всезагальності

та національних ознак в музиці. На думку Теодора Адорно, музика перетворилась в політичну ідеологію з середини XIX століття завдяки тому, що вона висунула на перший план національні ознаки та виступала як представниця тієї чи іншої нації і всюди утверджувала національний принцип. Саме тому Теодор Адорно обирає для однієї зі своїх лекцій доволі складну тему: музика та нація. Цікаве вирішення цієї проблеми вчений вбачає саме в нероздільності цих понять і пропонує розуміти національні риси в музиці як шлях до всезагальності. Адже тільки унікальна краса музики кожної, взятої окремо нації може привернути увагу всього світу: "Вебер, як відомо, став дуже популярним у Франції, але не завдяки взагалі гуманному змістові своєї музики, а в силу національно-німецького елементу, яким, на відміну від французької традиції можна було насолоджуватися як екзотичною стравою" [Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 137].

Перш за все, варто зауважити, що Теодор Адорно наголошує на складності віднаходження соціальних факторів в сфері музичної культури: "Соціологію музики часто заперечують, стверджуючи, що сутність музики, її чисте для-себе-буття, немає нічого спільного з її пов'язаністю та взаємосплетінням з соціальними умовами і суспільним розвитком. Такий *desinteressement* (з франц. "байдужість") полегшується тим, що на соціальні фактори в музиці не можна просто вказати пальцем, як в романі XIX століття" [Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 138]. Дійсно, тільки розуміння та відокремлення "реальних фактів" соціального в музичному творі можуть допомогти відрізнити справжнє, художнє, ідеальне в музиці від її принизливого перетворення в ідеологію на службі політичних інтересів.

На думку Адорно, саме завдяки зародженню буржуазних націй почали розвиватися національні школи з дуже яскравою специфікою. За доби середньовіччя більш відчутні національні риси були насамперед в флорентійській *ars nova*, згодом національні стилі чіткіше проявилися починаючи з Відродження і розпаду середньовічного універсалізму. Як це не дивно, але обуржуазнення і національне становлення музики – паралельні явища. Отже, музика нерозривно пов'язана з суспільством, відтворює його настрої та вказує на саме ті "реальні факти" соціального, виштовхуючи їх на поверхню.

Виникають дві протилежні тези. Згідно першій позиції національне в творі мистецтва проходить крізь вільне, незаангажоване розуміння своїм творцем головних специфічних особливостей, в першу чергу свого народу, а потім і своєї нації, і тим самим підіймається на рівень всезагальності одночасно з унікальністю: "Всезагальність – не просто факт, вона не лежить на поверхні, вона потребує розуміння тих національних моментів, які музику розділяють і перешкоджають її всезагальності". На прикладі музики французького композитора Клода Дебюсі, Адорно доводить тезу про важливість виокремлення національної унікальності, як

ключового аспекту генія композитора [Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 138].

В другому випадку, ідеологічний натиск в суспільстві викривляє національну специфіку музичного мистецтва. На прикладі, англійської музики XVII ст., можна показати, що під впливом пуританізму вона втратила власну національну ідентичність, обмежуючись рамками духовної музики та, на думку європейців-сучасників, повністю втрачаючи свого національного генія: "Особлива політико-ідеологічна доля може так пригнітити музичні сили нації, що вони будуть вести найжалюгідніше існування, або ж зовсім перестануть існувати; очевидно, творча музичність, будучи духовним умінням, яке було здобуте на пізньому етапі розвитку людства, надзвичайно гостро реагує на соціальне пригнічення" [Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 141]. І тільки якщо музика позбавлена ідеологічного забарвлення, вона стає всезагальною, не абстрагуючись від моменту просторово-часової визначеності в собі. Саме тому, на думку Адорно, музична соціологія – це таке знання, яке осягає в музиці суттєве для неї, але при цьому не обмежується технологічними описами. Отже, національне в музиці, під впливом суспільства, балансує на межі унікального та одноманітного прагне до всезагального, як найвищої оцінки.

Р. Ю. Коперльос, асп., КНУТШ, Київ
salvatorelvira@mail.ru

"СКЛАДНІСТЬ" ТЛУМАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

В середині XX сторіччя виникли такі нові напрямки дослідження тексту, як лінгвістика тексту та його інтерпретація. Усе почалося з того, що дослідники розглянули речення в пошуках одиниці тексту не як суму слів, а як компонент тексту. Потім мовознавці зайнялися вивченням структурних одиниць, більших за речення: фрази, абзацу та тексту в цілому. Розглядання тексту як внутрішньо єдиного явища поставило вивчення художнього твору на зовсім інший рівень. З'явилося багато лінгвістичних робіт, присвячених вивченню мови (або стилю) художнього твору. Але згодом прийшли до розуміння того, що вживання традиційного категоріального апарата мовознавства для стильового аналізу художнього твору не дає бажаного результату. Поступово з'являється інший напрямок у дослідженні художнього тексту, який не має точно визначеної назви: "літературознавча стилістика" у В. В. Виноградова, "стилістика декодування" в І. В. Арнольд, "інтерпретація тексту" у В. М. Жирмунського, Е. Г. Різель, В. А. Кухаренко, А. І. Домашнева, "стилістичний аналіз" у М. П. Брандес тощо [Нуменко А. М. Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій. – К., 1994. – С. 89–105]. У кінці XX – на початку XXI сторіччя виявило себе нове світосприйняття, специфічне бачення світу як хаосу, що поз-

бавлений причинно-наслідкових зв'язків і ціннісних орієнтирів, "світу децентрованого", що постає у свідомості лише у вигляді ієрархічно неупорядкованих фрагментів, і отримало визначення "постмодерністської чуттєвості" як ключового поняття нової епохи – епохи зміни та трансформації художнього образу, образу епохи постмодернізму. Нова епоха охоплює сферу глобальну за своїм масштабом, оскільки торкається питань не стільки світогляду, скільки світосприйняття, тобто ту галузь, де на перший план виходить не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо-чуттєва реакція сучасної людини на оточуючий її світ, а саме сфера естетичного. Започатковується нова тенденція в філософії та естетиці – спрямування в літературній критиці, і виступає перш за все як спроба виявити на рівні організації художнього тексту певний світоглядний комплекс, що складається із специфічних емоційно-пофарбованих уявлень, які можна назвати прообразами образів. Це підтверджують і основні поняття цього спрямування "світ як хаос", "постмодерністська чуттєвість", "світ як текст" та "інтертекстуальність", "криза авторитетів" та "епістемологічна невпевненість", "подвійне кодування" та "пародійний модус оповідання", "протирічність", "дискретність", "фрагментарність" оповіді, "метарозповідь" тощо. Вони віддзеркалюють характер формування нового художнього образу. Слід зазначити, що дана термінологія, з огляду її кризь призму поточної епохи торкається всіх без виключення сфер культурної діяльності людини, але, як справедливо відмічає Дорве Фоккема, постмодернізм соціально обмежений головним чином університетською аудиторією, всупереч спробам письменників-постмодерністів порвати з так званою "високою літературою".

Літературний твір до яких-небудь трактувань є сам по собі інформативний й осмислений, тому що спрямований, насамперед, на сприйняття. Не повідомляючи читачеві буквальних відомостей, художній текст викликає в людини складний комплекс переживань, тобто відповідає певній внутрішній потребі. Причому, конкретному тексту відповідає конкретна психологічна реакція, порядку прочитання – конкретна динаміка зміни й взаємодії переживань. Таким чином, сприйняття тексту в сукупності прочитання й реакції являє собою психологічний процес, що свідчить про те, що текст є не просто набором знаків, або їхньою послідовністю, але потужним комплексним стимулом. Тут слід також підкреслити той факт, що в кожного читача формується власний образ тексту, у відповідності до його індивідуальної картини світу, емоційного стану, тощо.

Складність інтерпретації полягає в тому, що через різноманітність сучасних підходів до тексту надзвичайно важко віднайти точні критерії для здійснення інтерпретації як усього тексту, так і його окремих елементів у якійсь конкретній площині: як знаку, символу, художнього прийому тощо. Так чи інакше, багатомірність інтерпретацій і трактувань обумовлена здатністю людини відчувати розмаїтість і полівалентність явищ життя з одного боку, і прагненням застосовувати ту ж модель до тексту – з іншого.

Складність тлумачення художнього твору підтверджується двома центральними проблемами. Перша проблема – це світ художнього тексту і "уявний" чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту. Якщо всі прочитання відрізняються одне від одного настільки, наскільки неповторні індивідуальності читачів, тоді відпадає потреба вивчати "контексти", авторський задум, реалії, встановлювати генеалогію твору. А це означало б не що інше, як відмову від культурного надбання.

Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читачка присутність як художній феномен, що полягає у її здатності бути початком, який організовує художнє ціле. Отже, тут роль читача зводиться до організації художньої цілісності. Така роль дає змогу уникнути надмірного суб'єктивізму і засвідчити присутність у структурі тексту якогось незмінного ядра, тієї серцевини, що ефективно функціонує у всі часи.

Концепція життєвого світу художнього твору водночас об'єднує і розмежовує ці дві проблеми і є ілюстрацією двох модусів текстуального існування: модусу потенційності та модусу дійсності.

Таким чином, кожний художній твір – це складна та цілісна ідейно-творча структура, в якій окремі частини органічно взаємодіють і становлять нерозривну єдність. Всі елементи цієї структури є відкритими для читача, і в процесі пізнання по-різному реалізуються в його свідомості. Увага до реципієнта тієї інформації, якою він володіє, є важливим моментом у вивченні самого перекладу, оскільки тут саме перекладач виступає і читачем, і людиною, що засобами своєї мови відображає текст оригіналу.

П. О. Корчовий, ст. викл., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
pash_2k@ukr.net

ЕСТЕТИКА АСИМЕТРИЧНОГО, АБСУРДНОГО ТА ЖАХЛИВОГО В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ МИСТЕЦТВА

Сучасне буття помітно зміщує акценти, відбуваються зміни у віртуальній візуалізації світу, ідея заповнюється зображенням, створюючи специфічне інформативне поле, що має свою структуру та підтекст. Об'єктивно цей підтекст не може існувати без візуальної компенсації, але й візуальна структура не може існувати без підтексту, інакше вона ризикує втратити будь-який сенс. Виходом із такої суперечності, на думку автора, може стати якісно-відмінна альтернатива – символічний підтекст, що включає особливу візуальну конструкцію. За своєю структурою це схоже, з одного боку, на гіпертекст універсального порядку, а з іншого – на мову програмування, де існує свій особливий спосіб передачі інформації, який створюється за допомогою текстових кодів. Одним з таких кодів може стати абсурдна реальність, де панує асоціативний світ спотворених образів.

Перспектива, закладена в основі такої реальності, може суттєво змінити будь-які традиційні уявлення. Це добре спостерігається під час "чут-

тєвого проникнення" в той чи інший предмет чи образ, коли реципієнт спочатку знаходиться начебто із-зовні нього, проте у процесі споглядання проникає вглиб образу, кардинально змінюючи при цьому своє світо-сприйняття та внутрішнє переживання, викликаючи зміну бачення самого образу та його сприйняття в цілому. "Іноді людина прокидається вночі від образу або голосу, але при цьому вона може отримати їх також спонтанно при безсонній свідомості" [*Гринвелл Бонни. Енергии трансформації. Путеводитель по кундалини* / пер. Н. Рубан и Н. Шпет. – К. : София, 1996].

Мистецтво епохи постмодерну наглядно демонструє таку "дивну" реальність, яка інколи призводить до стану незрозумілого шоку. Ще з доволі давніх часів в образотворчому мистецтві й не тільки, бачимо людей, тварин та істот, що мають жакливу фігуру, вираз обличчя, несуть у собі негативні емоції. Цей, без сумніву, прихований зміст направлений перш за все на те, щоб вразити споглядача якомога сильніше.

Розуміння естетики жакливого, абсурдного та асиметричного в сучасності сприймається багатопланово. Це може бути як щось невдале, так і щось дійсно вражаюче. Людина при цьому може мислитись як жалюгідна й безпомічна істота, що тремтить перед явищами всесвітнього хаосу. Явище абсурду створює такий простір, в якому всі люди є самотніми та схожими на клоунів персонажами, що волочаться по життю тому, що не знають, як можна діяти інакше. Часто ці персонажі залишаються разом, оскільки бояться залишатись на самоті в такому незрозумілому та байдужому світі. Цей світ абсурду виявляється алогічним, глобально безглуздим, супроводжується почуттям розпачу, безвиході та відчуттям краху всіх світоглядних уявлень про буття людини.

Інколи таке бачення в мистецтві й не тільки може викликати неабияке зацікавлення, адже воно полягає в абсолютній невідповідності як форми, так і змісту, що змальовується. У Бостоні, наприклад, вже понад двадцять років існує музей, в якому зібрані найжакливіші картини "диваків-художників". Особливість абсурдного тут полягає в тому, що до уваги беруться найневдаліші спроби відображення будь-чого, що позбавлено, здавалося б, й крихти гармонії. Несуразні малюнки немов заводять споглядача в інший, нелогічний спосіб мислення, створюючи перешкоди для бачення чи то прекрасного, чи то потворного. Тому, певна річ, така "дивність" може дати ту унікальну альтернативу, на яку нездатне "звичне" нам мистецтво навіть у самих найрізноманітніших проявах. У деяких випадках це може також слугувати своєрідною арт-терапією, що в особливій символічній формі дозволяє реконструювати конфліктну травматичну ситуацію та знайти її вирішення шляхом її перебудови за допомогою творчих здібностей клієнта. Адже прийоми арт-терапії пов'язані з уявленням про те, що будь-яка людина, незалежно від рівня її підготовки, здатна перетворювати свої внутрішні конфлікти у творчі візуальні форми.

Як художник взагалі може викликати жак? Це, напевне, стане можливим, якщо він зуміє побачити суть жакливого і передати це кожному споглядачу. Для цього митець не просто демонструє жакливе, а про-

кладає до нього шлях, який кардинально змінює картину світу, відкриваючи його небаченою раніше стороною...

Сучасний митець завжди стоїть перед вибором: давати своє суб'єктивне (особистісне) бачення предмета вираження або ж об'єктивну універсалізацію такої передачі образного мислення, при якій здійснюється вплив на споглядача в тій мірі, в якій хотів вплинути сам митець, передаючи власний досвід "мовою мистецтва". Саме ця суперечність окреслена у праці П. Д. Успенського "У пошуках чудового": "...різниця між суб'єктивним і об'єктивним мистецтвом полягає в тому, що в об'єктивному мистецтві художник дійсно "творить", тобто робить те, що має намір зробити, вкладає в свою роботу ті ідеї й відчуття, які бажає в неї вкласти. І дія такого витвору мистецтва на людей буває абсолютно визначеною: вони сприймуть (зрозуміло, кожен відповідно до свого рівня) одні й ті ж ідеї, одні й ті ж відчуття, тобто ті самі, які художник хотів їм передати" [Успенский П. Д. В поисках чудесного. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2002].

П. Кіньяр, на прикладі стародавньої фрески, підкреслював її іманентний і в той же час загадковий характер вираження, вказуючи, що "будь-яка з них присвячена якомусь сюжету в цілому і одночасно прив'язана до його ключового моменту, що веде до смерті, яка прихована від очей глядача. Картина оповідає про весь ритуал «в єдину мить». Таємниця виникає, коли до переляку домішується зачарованість. А для виникнення зачарованості потрібний фасцинус, який якраз і знаходиться в центрі фрески, що прикритий темною тканиною в священній вербовій корзині. Відчуття переляку, релігійного або чисто людського, породжує подвійне відчуття подиву і пригніченості" [Киньяр П. Секс и страх : Эссе. – М. : Текст, 2000. – С. 150–151].

Найбільшу зацікавленість викликає сам метод відображення сутності образу незрозумілого, на перший погляд, абсурду. Так, Пітер Брейгель, зображуючи величезну рибину, показує її з розпоротим черевом, з якого виваляються інші риби, які тримають дрібнішу рибу. А на березі стоїть дивна істота – дещо посереднє між рибою і людиною. З його пащі стирчить маленька рибка. Таким чином, Брейгель намагається донести до глядача думку про те, що в світі людей, так само як і в світі тварин, сильний пожирає слабкого. Але і цей сильний може стати здобиччю ще сильнішого.

Такі відомі світові художники, як Макс Бекман, Здіслав Бексинський часто змальовують реальність у похмурих тонах, що виражають страх і безвихідь, жажливість війни, абсурдність життя без смислу. Фактично, перед нами крок в ту область, яка передує зіткненню сенсів та зумовлює можливість цього зіткнення, спроба розчутти "гул безумства під розумною мовою". Ці фігури кинуті в безмовну пустелю, вони нічого не ілюструють, не прагнуть донести інформацію, але вказують на тріщини, що безумовно існують в суспільстві.

Тож як феномен абсурдного, так і жахливого не виникає випадково, все має своє пояснення та свої причини. І навіть, здавалося б, у беззміс-

товних речах можливо знайти ту реальність, що не тільки злякає, шокує чи вразить, а й зможе показати шлях до зміни жакливої реальності буття на вихід у новий візуальний простір, де діють зовсім інші закони сприйняття. У такому разі мистецтво стане по справжньому дієвим, оскільки споглядач буде перейматись творчим процесом, а не випадково зіштовхуватись із ним. Саме тоді справжній художній твір залишає простір для цієї співучасті, добудовування і відтворення об'єктивно діючого мистецтва.

Н. М. Легка, канд. філос. наук, асист., КНУТШ, Київ
misslight87@yandex.ua

ЯК МОЖЕ ІСНУВАТИ МИСТЕЦТВО ПІСЛЯ ОСВЕНЦІМУ? (До 70-тої річниці звільнення табору "Аушвіц-Біркенау")

Літературна реальність створює для людства модель того, чим є наш світ сьогодні, які проблеми виникали вчора і що чекає завтра. Активний різноплановий аналіз життя, через проекцію минулого та з акцентом на актуальні проблеми, що постають перед людиною – це те, що визначає творчість лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури за останні 20 років.

У творчості лауреатів Нобелівської премії особливе місце займає тема голокосту. Такі митці як Герта Мюллер, Гюнтер Грасс, Імре Кертес у своїх романах наче дають відповідь на питання Т. Адорно як може існувати мистецтво після Освенціму. Мистецтво загалом, а література зокрема, володіє здатністю акумулювати в собі досвід минулого та транслювати його на сьогодення кожного з нас, незалежно від культурного, соціального та релігійного контексту життя окремого індивіда. А це означає не тільки знати, чи пам'ятати. Ні, література вчить нас також розуміти, відчувати і співпереживати.

Угорський письменник Імре Кертес (Нобелівська премія 2002) народився в Будапешті в 1929 році, в 15 років потрапив в Освенцім, після цього в Бухенвальд, звідки був звільнений в 1945 році. Саме пам'ять про ці події стала визначальною у його творчості – досвід постійної загрози смерті в середовищі нелюдських умов концентраційних таборів [Гусев Ю. Знак Освенцима. О творчестве Имре Кертеса / Ю. Гусев // Вопр. литературы. – 2003 – № 5–6]. Імре Кертес всю свою творчість присвятив спробі осягнути, зрозуміти і пережити жакливий злочин проти людства – штучно спровоковане винищення мільйонів людей за расовою та етнічною ознакою. Самому митцю вдалось вижити в цьому пеклі, однак в кожному своєму рядку він знову звертається до цієї теми. Осмислити таку тему глобально, охопити всі аспекти в межах літературного твору неможливо, втраяться деталі, які можна опустити в історичному дослідженні, але в яких полягає художня цінність твору мистецтва. У романі письменника "Без долі" розгортається історія хлопчика-єврея, батько якого потрапив у трудові табори, і якого в один день разом з іншими людьми з міткою у вигляді жовтої зірки зняли з автобуса з тією ж

метою. Хлопець не бачив нічого поганого в тому, що йому дають роботу, яка може привнести в його життя упорядкованість і розміреність. А всі жахи, такі як газові камери, медичні експерименти, постійний голод і виснаження, які перетворювали людей в ходячі скелети, головний герой по дитячому спочатку не помічає і не розуміє. Усвідомлення всіх цих явищ приходять пізніше, з особистого досвіду постійного голоду, з спостереженням за табірним розпорядком, з розмов інших людей. Через рік, коли табори розпустили, хлопець повертається додому зовсім іншою людиною. На запитання про те, що він відчуває єдиною відповіддю стає: "Ненависть" [*Кертес И. Без судьбы* / И. Кертес. – М. : Текст, 2004. – С. 232]. Але це не емоція, а стан.

Парадоксальними здавалося б були ті спогади і емоції, які хлопець виніс з "лагерного пекла" (за словами одного з героїв роману, журналіста, який хотів написати про нього декілька статей). Життя в таборі не викликає у людини, яка пройшла через це, поетичних слів та й навіть емоцій, в такої людини залишаються тільки найпростіші відчуття: голод, нудьга, бажання вижити, всі інші поняття перестають бути дієвими. "В моїй оповіді герой, закинутий в концтабір, живе не у власному часі, він позбавлений всього – і часу, і мови, і особистості. Він не сприймає, він тільки існує. Тому моєму нещасному герою залишалось нидіти в безвихідній сірості послідовної оповіді, він не мав можливості обходити... подробиці. Замість серії трагічних та великих миттєвостей, які б запам'ятались, він змушений був пережити все, а це не менш тяжко й одноманітно, ніж саме життя" [*Кертес И. Эврика! Нобелевская лекция* [Электронный ресурс] / И. Кертес // ИЛ. – 2003. – № 5. – Режим доступа : <http://noblit.ru/content/view/548/43>]. Саме тому романи Імре Кертеса є настільки вражаючими – їхня художня й естетична цінність визначається не красою і пишністю слова у спробі описати, те що важко піддається опису, а простою констатацією фактів, завдяки напруженому погляду зсередини, без жодних оціночних суджень і прогнозів.

У центрі уваги письменника – конкретна особистість, маленька людина, яка могла б зникнути безслідно, яка жодним чином не може нічого вирішити, чи змінити, навіть свою долю. Однак, важливим уроком для читача стає те, що висновує для себе головний герой: як би не повернулось далі його життя, куди б не привела доля, він не зможе позбутись того досвіду, тих спогадів і відчуттів, які виніс із перебування в концентраційному таборі. Ця точка зору є єдино правильною перспективою поступального руху в майбутнє, не тільки для нього, а й для всього людства. Те зло, до якого призвели викривлені уявлення про расову та етнічну нерівноправність, не стало одночасовим виявом, такі питання і проблеми постають перед людством постійно, в різних масштабах. Те, що ми знаходимо на сторінках роману Імре Кертеса – це нагадування про те, що між тим, що добре, і тим що погано, існує ще й маленька людина, яка виявляється на лінії вогню, і коли вирішується питання, де добро, а де зло, вона опиняється в абсурдній ситуації, де не діють жодні моральні імперативи, а узагальненні поняття мають більшу цінність, ніж людське життя.

ДОСЛІДЖЕННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТЕТИЦІ

Велике значення для досліджень античної естетики в Україні (і для колишнього СРСР в цілому) мали традиційні Аристотелівські читання з давньогрецької філософії, які регулярно проводились у 90-ті роки ХХ ст. в м. Маріуполі [Единый космос, единый полис, единый человек: Тезисы Международной конф. по проблемам древнегреч. философии "VI Аристотелевские чтения". – Мариуполь, 1993. – 218 с.; Вестн. Приазов. гос. техн. ун-та. – Мариуполь, 1998. – Вып. 5: Сб. ст. ... "VIII Аристотелевские чтения". – 250 с.]. Разом з грецькими і російськими колегами українські естетики зверталися до аналізу естетичної спадщини не лише Аристотеля, а всієї античної культури. Найбільша увага приділялась естетичним категоріям, що мають давньогрецьке походження: поєсис, техне, мімезис, катарсис, калокагатія, патос, етос мистецтва тощо.

Взагалі дослідження давньогрецької естетики проводились в Україні ще до революції 1917–1918 рр. Так, проф. Київського університету св. Володимира Г. Якубаніс у своїх лекціях і книгах постійно підкреслював історико-філософське і світоглядне значення античної філософії та естетики, а його колега А. Покровський звертався до аналізу ораторського мистецтва давніх еллінів.

Не минули естетичну проблематику давньогрецької філософської думки і відомі українські історики античної філософії: В. Дмитриченко, А. Тихолаз, С. Пролєєв. Присутня ця проблематика і в естетичних дослідженнях природи та культурного значення міфу, міфологічної свідомості, міфопоєзису, його категорій та архетипів: О. В'ячеславова, Т. Голіченко, О. Кирилюк, О. Колесник, О. Колотова, В. Поліщук, С. Стоян та ін. Давньогрецькі естетичні поняття використовуються в їхніх роботах у зв'язку з аналізом "естетики міфу", кореляції слов'янської міфології та античної культури, світоглядно-культурних універсалій, з дослідженнями міфопоетичного відтворення архетипу, мотиву "дзеркала" в естетиці та мистецтві, міфологічних традицій в літературній творчості та образотворчому мистецтві ХХ ст.

У науковій збірці "Греко-славянское духовное единство" (Донецьк, 1993) естетичним проблемам греко-слов'янського діалогу присвячена низка статей українських авторів. Зокрема, Н. Терент'єва і І. Федорова розглядають культуру античної Греції як джерело формування українських та російських естетичних цінностей. Серед багатьох культурних впливів Еллади на Слов'янщину авторки розкривають і значення давньогрецької міфології для розвитку української літератури. Згадуються твори Григорія Сковороди на міфологічні сюжети ("Міф про Тантала"), переосмислення ним образу Наркіса як символу самопізнання. Відзна-

чається звернення до древньогрецької міфології Лесі Українки ("Орфееве чудо", "Ніобея", "Касандра"), а також Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського, А. Малишка.

У статті І. А. Федя з тієї ж само збірки розглядаються деякі філософсько-естетичні проблеми культурного спадку давніх греків крізь призму історії України й сучасної науки. Автор розкриває грецький вплив на суспільне життя Західної України у XVI–XVII ст., зокрема на виникнення братських шкіл грецького зразка. А "волелюбний дух, покликаний до життя грецькою цивілізацією, кликав до всезагальної письменності та освіченості на широких гуманістичних засадах" [Греко-славянское духовное единство / общ. ред. проф. И. А. Яли. – Донецк, 1993. – С. 156]. Також у статті аналізується давньогрецький внесок у математику і медицину як складових античної та сучасної культури.

На VI Аристотелівських читаннях (Маріуполь, 1993 р.) проблемам давньогрецької естетики присвячувались доповіді М. Шкепу (трансформація естетики логіки та логіки естетики в античній філософії), В. Личкова (естетика тілесності в античному світовідношенні та мистецтві), Л. Левчук (калокагатія в системі традиційних естетичних понять), Д. Кучерюка (ідеально-спонукальні мотиви калокагатійності в естетиці праці), В. Пронякіна (естетика Аристотеля як творчий корелят біофілії), А. Домашенко (про кордони аристотелівської парадигми мистецтва), С. Безклубої (антична калокагатія в естетиці Київської Русі), Г. Полтавцевої (вчення Аристотеля у світлі активності мистецтва в естетиці Аристотеля), Г. Чудінової ("Поетика" Аристотеля в історико-функціональному та філософсько-естетичному сприйнятті), Н. Белінської (катарсис як функція сучасного сповідального роману), Г. Матийчик (діалектика понятьно-го становлення краси у філософії Платона).

У збірці статей учасників VIII Аристотелівських читань (Маріуполь, 1998 р.) низка авторів також звертається до проблем давньогрецької естетики в їх актуальності та теоретико-методологічному значенні для української естетичної науки, мистецтва і культури. У статті В. Дерев'янка "Теорія естетичного виховання Аристотеля і сучасність" обґрунтовується значення творчої спадщини великого Стагірита, в якій закладені, на думку автора, засади методології аналізу впливу мистецтва на людську особистість.

Н. Кохан розглядає ремінісценції античної й візантійської культури в давньоруській духовності, доходячи висновку, що вітчизняна культура, що розвивалась у національних формах, була ближчою до візантійських традицій, аніж до західноєвропейських.

О. Оніщенко у статті "Методологічні принципи Аристотеля: від понятійної конкретики до концептуальної цілісності" аналізує безпосередній вплив запроваджених грецьким філософом понять, концептуальних конструкцій та моделей на формування естетико-мистецтвознавчого тезаурусу.

І. Пономаренко на основі давньогрецьких естетичних ідей висвітлює місце музики в духовному розвитку людини, зокрема у моральному вихованні.

У статті Ю. Сабадаш "Калокагатія – предтеча "Живої Етики" досліджується категорія прекрасного у Аристотеля, її значення для побудови вчення подружжя Рерихів.

Ще один погляд на категорію мімезису розглядає О. Грицай, розкриваючи мімезис як поняття, що узагальнює відношення одиничного-загального як первісне відношення індивіда та суспільства.

У статті Є. Дніпровської "Гармонія одноманіття та багатоманіття в мистецтві" на основі естетичного спадку Аристотеля актуалізується проблема загального єдиного принципу видоутворення в мистецтві.

У контексті давньогрецької естетики філософські та музичні рефлексивно-семантичні засади категорії гармонії аналізує І. Шевченко, а статус риторики у давньогрецькій філософії розкриває С. Палагута.

Таким чином, традиційні Аристотелівські читання в Маріуполі стали науковим полігоном і теоретичною кузнею українських досліджень давньогрецької естетики, мистецтва, духовної культури, стимулюючи розвиток вітчизняної естетичної думки і трансісторичний культурний діалог "Україна-Греція".

Серед сучасних дисертаційних досліджень і наукових розвідок, присвячених античній естетиці, треба згадати і досить не чисельні роботи з цієї тематики аспірантів Київського та Східноукраїнського університетів.

Це, по-перше, дисертація О. Зоріної "Пайдея в контексті античної трагедії (Есхіл, Софокл, Еврипід)" – К., 2008. Тут вперше проведено цілісний і системний аналіз суті й специфіки основних етапів розвитку пайдеї в античній трагедії та її осмислення у філософській спадщині Платона і Аристотеля. Розкрита поліваріантність її тлумачення у різні періоди розвою давньогрецького суспільства та екстраполяція пайдеї на подальший цивілізаційний поступ [Зоріна О. С. Пайдея в контексті античної трагедії (Есхіл, Софокл, Еврипід) : автореф. дис. ... канд. філос. наук / Олександра Сергіївна Зоріна. – К., 2008. – 17 с.].

По-друге, одна з провідних категорій античної свідомості – "атараксія" – вдало розкрита у дисертації В. Рудько "Проблема атараксії в процесі еволюції філософсько-естетичних вчень", – Луганськ 2013. Тут на основі нових підходів (історико-філософського та онтологічного) сформульовано поняття атараксії як феномену буття естетичної свідомості. Виявлено, що для атарактичного стану властиві такі суто естетичні категорії як гармонія, міра, евритмія [Рудько В. О. Проблема атараксії в процесі еволюції філософсько-естетичних вчень : автореф. дис. ... канд. філос. наук / Вікторія Олександрівна Рудько. – Луганськ, 2013. – 16 с.].

Ще раніше важлива для давньогрецької естетичної думки категорія "міра" досліджувалась у кандидатській дисертації й наукових статтях молодого науковця із Запоріжжя В. Поліщука. Згодом він розкрив і широкі філософсько-культурологічний зміст античної міфології, культури, мистецтва, літератури, вже у Росії, в підручнику з культурології [Поліщук В. І. Культура Древней Греции // Полищук В. И. Лекции по культурологии / Виктор Иванович Полищук. – М., 2014. – С. 315–360].

Категорія "гармонія" стала предметом дисертаційного дослідження київського аспіранта С. Шангіна, який захистив кандидатську дисертацію з цієї проблематики у Московському державному університеті ім. М. В. Ломоносова.

Слід відзначити також звернення до античної естетичної спадщини у дисертації та статтях О. Колотової [Колотова О. О. Ідея "дзеркала" в естетичному дискурсі та художній творчості : автореф. дис. ... канд. філос. наук / Оксана Олександрівна Колотова. – К. : КНУТШ, 2012. – 20 с.] з проблематики "дзеркала" в історії естетики та мистецтва (зокрема символічний образ Наркіса крізь призму категорії мімезису) та А. Царенка у роботах з естетосфери риторичного мистецтва (в т. ч. у вченнях візантійських Отців Церкви) [Царенок А. В. У пошуках Першокраси: Теолого-естетичні ідеї св. Григорія Нісського / Андрій Царенок. – Чернігів : ЧНПУ, 2013. – 80 с.]. Докторська дисертація і монографія Ю. Юхимик, присвячені категорії мімезису, не тільки спираються на аналіз давньогрецької естетики, але й переосмислюють зміст і мистецтвознавче значення цієї традиційної категорії для розуміння закономірностей історії мистецтва, художньо-творчих процесів узагалі [Юхимик Ю. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва / Ю. Ю. Юхимик. – К., 2005].

Сьогодні історико-естетична проблематика Давньої Греції присутня у підручниках і навчальних посібниках з естетики, які видала кафедра етики, естетики і культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Л. Левчук і О. Оніщенко, В. Лозовий, В. Мовчан, Л. Газнюк, С. Овчаренко, В. Петрушенко і В. Савельєв та ін. Все більше матеріалів з давньогрецької естетики, культури і мистецтва з'являється у публікаціях матеріалів традиційної наукової конференції "Діалог культур: Україна – Греція", що її регулярно проводить Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (автор ідеї і проекту – проф. Л. Терещенко-Кайдан) разом з грецькими колегами як у Києві, так і на території Греції, зокрема на о. Крит.

Л. П. Ляшко, асп., КНУТШ, Київ
ljuljashko@gmail.com

ЕКОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА У СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

XX століття відзначається похвалюваним зростанням уваги до екологічної ситуації у Світі, до якості навколишнього середовища як такого, що призводить до тотальної екологізації, що охоплює гуманітарні, технічні, суспільні та інші науки. Відтак варто говорити про актуалізацію нового типу дискурсу – екологічного. Формуються такі нові сфери дослідження, як екологія, екологія культури, екологічна етика й екологічна естетика. "Поява екологічного дискурсу належить до ряду значимих для культури явищ і тісно пов'язана з формуванням екологічної свідомості, із рефлексією з приводу еко-

логічної ситуації й уявленнями про стратегії вирішення екологічних проблем" [Созинов А. В. Экологический дискурс : глобальный, национальный и региональный уровни (историко-культурологический анализ) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / А. В. Созинов. – Краснодар, 2011. – С. 3]. Яка ж підстава для виокремлення екологічного дискурсу?

Німецький біолог Е. Геккель, який ввів у 1866 році термін "екологія" у праці "Загальна морфологія організмів", під екологією мав на увазі науку про співвідношення організмів і навколишнього середовища: "Під екологією ми розуміємо загальну науку про взаємини організму і навколишнього світу, до якого ми зараховуємо всі умови його існування в широкому розумінні. Вони частково органічної, частково неорганічної природи, але як ті, так і інші змушують до себе пристосовуватись" [Сидоренко Л. І. Сучасна екологія: наукові, етичні та філософські ракурси [Електронний ресурс] / Л. І. Сидоренко. – Режим доступу : <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/Cidorenko/Cid-ekol.html>]. Предметом екології, як частини біології, є численність контроверсійних проблем, що постають у процесі дослідження буття природи й людини як її частини, а тому відношення "людина-довкілля" не залишається поза розглядом. Людина не може вийти за межі природи (бо вона є її важливою ланкою), навіть в умовах облаштування для себе соціокультурного середовища, адже вона має подвійну природу: є біологічною і соціальною істотою.

Як відомо, термін "екологія" походить з грецької мови як тірне від таких слів: *οίκος* – дім і *λόγος* – вчення. Тобто це поняття передбачає розгляд Універсуму як дому. Якщо світ природи – це дім, в якому людина живе, то культура – це домівка, яку створює сама людина для себе в межах природного середовища. Відтак, нагальним є дослідження сфери екології культури. Екологія культури, термін, запропонований російським істориком Д. Ліхачовим, постає на противагу екології біологічній, адже захист культурного середовища – завдання не менш значиме, ніж захист природного [Лихачев Д. С. Экология культуры [Электронный ресурс] // Земля родная. – М. : Просвещение, 1983. – Режим доступа : http://www.e-reading.me/chapter.php/94156/33/Lihachev_-_Zemlya_Rodnaya.html]. Природне довкілля необхідне людині для її біологічного існування, а культурне – для духовного, етичного життя. Людину як істоту біологічну вбити може недотримання законів біологічної екології, а як етичну особистість – нехтування екологією культурною. Екологія культури тісно пов'язана з екологічною етикою, оскільки говорить про культурну пам'ять і цінності як засіб людського життя. Екологічна культура постає специфічним людським способом адаптації в природному середовищі і водночас головним засобом регуляції відносин між людиною і біосферою.

Беззаперечну роль в осмисленні цінностей і принципів стосунку людини до природного довкілля відіграє екологічна етика. Екологічна етика – "галузь міждисциплінарних знань, предметом якої є моральні та духовні аспекти ставлення людини до живої і неживої природи" [Аболіна Т. Г., Нападиста В. Г., Рухліцька О. Д. та ін. Прикладна етика : навч. посіб. / за наук. ред. В. І. Панченко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – С. 87].

Як писав засновник екологічної етики О. Леопольд – екологічна етика постає обмеженням волі дій у боротьбі за існування [Леопольд О. Календарь песчаного графства / пер. с англ. И. Г. Гуровой ; под ред. А. Г. Банникова. – М. : Мир, 1980. – 210 с., ил.]. В межах екологічної етики висвітлюється теза про те, що людина повинна піклуватися про навколишнє середовище з метою його збереження і забезпечення майбутнього для наступних своїх поколінь. Якщо людина сьогодні занепасть те, що має, то де житимуть її нащадки і за яких умов?

У сучасному філософському дискурсі чільне місце займає аналіз екологічної естетики, яка досліджує "філософські проблеми щодо естетичної оцінки світу в цілому і, окрім того, світу, який складається не тільки з окремих об'єктів, а й – з таких великих об'єднань, як ландшафти, навколишні середовища й екосистеми" [Carlson A., Berleant A. Introduction: the aesthetics of nature // The Aesthetics of Natural Environments / ed. by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 11]. Як зазначає американський філософ А. Берлеант, екологічна естетика, як теорія і як досвід, допомагає досягти істинного сенсу людського існування [Berleant A. The Aesthetics of Environment. – Philadelphia : Temple University Press, 1992. – 256 p.]. Основна проблематика в межах цієї сфери: навколишнє середовище як естетичний об'єкт, його естетичний досвід і естетична оцінка, естетична цінність довкілля. Для дослідників екологічної естетики поняття навколишнє середовище є більш широким, аніж в інших галузях екологічного дискурсу. Фінський філософ Ю. Сепанмаа визначає навколишнє середовище як "те, що оточує нас (у межах чого ми перебуваємо як спостерігачі), що ми сприймаємо різними своїми відчуттями, в полі чого ми рухаємося й існуємо" [Sepanmaa Y. The Beauty of Environment: A General model for Environmental Aesthetics. – Helsinki : Environmental Ethics Books, 1993. – P 15–16]. Довкілля – це взаємопов'язана і взаємозалежна єдність людей і навколишнього простору, що охоплює природне навколишнє середовище і людське навколишнє середовище. Відтак екологічна естетика відкриває нові виміри розуміння єдності людини і навколишнього середовища в естетичному масштабі, а також чудово вписується у сприйняття естетики як становлення чуттєвої культури людини.

Отже, тотальність екологічного дискурсу свідчить про намагання людини переглянути своє відношення до природи і зробити реальною ідею "ноосфери" або, можливо, просто побудувати естетичний й етичний спосіб співіснування з навколишнім середовищем. Екологія, екологія культури, екологічна етика й екологічна естетика збігаються в об'єкті свого дослідження, яким постає довкілля в умовах співжиття з людством і його культурним середовищем. Екологічний дискурс є спробою орієнтації науки і людської життєдіяльності в цілому на досягнення бажаного для людства еко-майбутнього, прийдешнього в гармонії з навколишнім середовищем, адже природний світ кидає виклик споживацькому світу людини. Водночас ця проблематика розвивається і популяризується з метою культивування екологічної свідомості серед широких мас.

ОСКАР УАЙЛЬД ПРОТИ ЕСТЕТИЗМУ?

Осмищення естетичних засад художніх течій і напрямів у світовому мистецтві завжди вважалося вдячним та актуальним завданням філософської рефлексії. У цьому плані цікавим видається такий об'єкт, як *естетизм* – європейський рух у літературному, образотворчому та декоративному мистецтвах – уважається англійським відшаруванням європейського декадансу другої половини XIX ст., що прагнув підкреслити вищість естетичних цінностей над етичними та соціальними проблемами. Митці естетичного руху (Обри Бьордслей, Джеймс Макніл Уїстлер, Едвард Берн-Джонс, Оскар Уайльд) вважали: мистецтво не повинно надавати повчальних послань, воно має лише дарувати вишукану, чуттєву, естетичну насолоду. Вони не приймали ідей Джона Раскіна про те, що мистецтво є чимось повчальним і корисним, а навпаки, на їхню думку, не має жодної іншої мети, окрім як бути прекрасним. Естетики створили культ краси, яку вважали основним чинником мистецтва, а головним лозунгом естетів стала теза: "Життя повинно копіювати мистецтво". Природа вважалася грубим і недосконалим матеріалом у порівнянні з мистецтвом.

Однією з неоднозначних постатей у контексті розвитку напрямку естетизму був *Оскар Уайльд* – знаменитий англійський письменник, який мислив як філософ, одягався як джентльмен, повадився як дотепник, писав як неперевершений майстер слова та мав зрадливу вдачу. Та чи був Уайльд прибічником естетизму насправді? Розгляньмо це питання на матеріалі роману "Портрет Доріана Грея".

Головний герой роману – *Доріан Грей* – справжній герой естетизму. Герой, який продав душу заради власної, невгасної краси. Герой, який знехтував усіма можливими етичними цінностями заради насолоди. Герой, що шантажує заради своєї вигоди та навіть іде на вбивство. Він проміняв щасливе буття з коханою жінкою на життя, повне вітх у безперервних видовищах, балах, опійних курільнях та званих вечереях, лише через те, що його кохана перестала ідеально виконувати роль шекспірівської Джульєтти. Хто, як не він – великий колекціонер прекрасного, чий колекції склалися з живопису, дорогоцінного каміння і навіть жінок – утілює в собі ідеал руху естетизму?

Так, виходячи з образу героя ми могли б приписати Оскару Уайльду роль прибічника естетизму. Але візьмемо до уваги історію Доріана Грея, а не лише його особу. Юнак, який бездумно продав власну душу заради вічної краси. Потрапивши під вплив зрілого циніка-багатія, він починає вірити, що вічна молодість і насолода – це те, заради чого варто жити, і саме це формує його подальші життєві цінності. Зазнавши усіх насолод і віддавшись усім спокусам вищого світу Доріан втрачає кохану, а з нею і власну людяність, поступово втрачає усіх друзів, що йдуть від нього

один за одним. Він починає деградувати як особистість. Із часом усе вище суспільство Лондона, до якого Грей належав за правом народження, перестає йому довіряти, починає остерігатися, а часом і боятися. Зрештою, позбувшись усього, Доріан, в пароксизмі ненависті, до самого себе, гине від власної руки.

Таким чином, Оскар Уайльд демонструє нам, чого вартий естетизм у його ідеальному вигляді і яку ціну доводиться за нього платити. Митець відкрито показує, що естетизм приводить до самотності та внутрішньої трагедії, і його роман аж ніяк не оспівує ідеалів і принципів естетизму, а скоріше навіть навпаки. Виявлене Оскаром Уайльдом ставлення до естетизму в романі "Портрет Доріана Грея" свідчить, що належність автора до течії естетизму вже навіть через означене вище виглядає проблемною або, принаймні, не такою однозначною.

***М. Ю. Матвейчук, наук. співроб.,
НЦТМ ім. Л. Курбаса, асп., ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ
mariana.matveichuk@gmail.com***

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

З самим собою як складним і багатонаправленим явищем запропоновано зустрітися будь-кому при участі в документальному театрі "Експертиза", створеним перформанс-групою "ТанцЛабораторіум", у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. На сцену для дискусії на визначену наперед тему – чи то проблеми НЦТМ ім. Леся Курбаса, чи то події Майдану, чи то культура як спірна територія – запрошуються люди, які не є професіоналами від мистецтва, а представлені перед глядачами як "експерти свого життя в політичній ситуації, якою вона є зараз" [Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/plays/expertiza/expertiza1.html>]. Як заявлено в анонсі, "тут можна не бути політкоретним і вести розмову з політичним ворогом" [Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kurbas.org.ua/plays/expertiza/expertiza1.html>]. Це місце і час для зустрічі з іншим, і перш за все – іншим собою. Акт публічного висловлювання своєї думки, подекуди захопленої зненацька, є актом натикання на процес самоцензурування – коли слова німіють і кожна фраза видається неправильною чи недодуманою.

Цей проект стосується не лише політики як простору для поділу спільного (адже учасники щоразу шукають баланс між власним бажанням чи небажанням говорити і тим, чого вимагають ситуація, що склалася, і структура, запропонована авторами проекту), але й антропологічних досліджень. Це і є мистецтво, яке не стає формою життя, а в якому життя натомість набуває форми [Раньер Жак. Разделяя чувственное / пер.

с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб. : Издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – С. 79]. Це і є мистецтво (чи не-мистецтво?), яке не потребує жодних умінь чи навиків, а натомість провокує складне мислення і є персональною експертизою самого себе як учасника і так само – як глядача. Коли вистава закінчується (а дискусія може тривати) і, покинувши театр – місце для споглядання, – людина продовжує думати над поставленими питаннями, образами, що промайнули в голові, історіями, що згадалися, реакціями, що трапилися, репліками – тими, що вирвалися і тими, що були стримані. Це шанс відмовитися від самоцензури (ввічливості) заради саморедукції – у сенсі безстрашного знімання масок.

Т. М. Матюх, асп., НУВГП, Рівне
tamara.matyux@gmail.com

РОЛЬ ЕМПАТІЇ В "СИНТЕТИЧНИХ" ВИДАХ МИСТЕЦТВА

Проблема видів мистецтва є суттєвою частиною естетичної теорії про що свідчать відповідні праці Платона, Арістотеля, Леонардо да Вінчі, Г. Лессінга, Д. Дідро, Й. Гете, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, М. Мендельсона, Ш. Баттьо, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга. Також дана проблема була об'єктом наукової уваги сучасних досліджень: М. Афасіжева, В. Гриценко, В. Єфіменка, В. Кодьєвої, Ю. Колпинського, Л. Левчук, О. Лосева, С. Образцова, О. Оніщенко, В. Панченко, С. Холодинської та ін.

Відбиваючи діалектику взаємин людини зі світом, образна тканина мистецтва є утворенням надзвичайно складним. Мистецтво створює художню дійсність, трансформуючи реальність із позицій особистої людської зацікавленості, що виражена складною гамою переживань. Воно прагне проникнути в духовні глибини людини через зовнішні форми буття, наділені енергією людського світовлаштування. Мистецтво завжди пробуджувало в людині власне людське начало, спонукало до осягнення й перетворення світу, прилучало до процесу звеличення духу особистості й удосконалення її внутрішнього світу. Саме мистецтво є тією гармонійною частиною духовного багатства особистості, яка розвиває в ній почуття дійсно людські: естетичні, інтелектуальні, моральні.

Мистецтво як одна з найважливіших складових культури проявляє себе в різноманітті конкретних видів художньої творчості, кількість і складність яких неухильно зростає відповідно до вимог часу. Ми згодні з висновками С. Холодинської, що "існування різних видів мистецтв викликане тим, що жодне з них своїми власними засобами не може подати всеосяжну художню картину світу. Таку картину може створити тільки вся художня культура людства в цілому, що складається з окремих видів мистецтва" [Холодинська С. М. Види мистецтва як об'єкт теоретичного аналізу у XVIII–XIX ст. // Вісн. Маріупол. держ. ун-ту. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. – 2011. – Вип. 2. – С. 149].

Творчий потенціал емпатії чітко виявляється у "синтетичному" зв'язку різних видів мистецтва. Ідея синтезу мистецтв, звичайно, не нова, так, наприклад, ще в естетиці Вагнера дана ідея була відмічена: "Танець, музика і поезія окремо – обмежені. Натрапляючи на власні кордони, кожен з цих видів мистецтва не відчуває себе вільним до тих пір, поки він не протягне через кордон руку іншому виду мистецтва – з безумовним визнанням і любов'ю. Потиск рук розсуне кордони, повне взаємопроникнення, розчинення одного виду мистецтва в іншому, повністю знищує кордони... і залишається лише мистецтво – єдине, необмежене мистецтво" [Вагнер Р. Избранные работы. – М. : Искусство, 1978. – С. 167].

Взаємозв'язок різних видів мистецтва може базуватися саме на емпатії, як феномені, який дозволяє створювати художні знаки та символи (і навіть деякі абстракції, у тому числі), пізнаючи їх суть як би зсередини, уявляючи себе в їх "ролі". Ймовірно, справжній художник думає не стільки про те, аби бути зрозумілим, скільки про "те, аби показати, приховані можливості тієї людини, предмета, явища, які деколи ми не помічаємо, але зрозумілі для майстра. Тобто, можна сказати, що дійсний майстер розкриває крізь призму того або іншого виду мистецтва одну і ту ж сутність, створюючи її різні образи. Емпатія стає новою точкою відліку на шляху пізнання одного виду мистецтва іншим. Художній образ, створений в одному виді мистецтва, може бути доповнений і поглиблений з точки зору іншого (інших), тобто, відкриті його нові можливості. Природно, подібне може статися лише тоді, коли існує вірогідність "проникнення", "живання" і в суть предмету (з точки зору його суб'єктності), і в той художній образ, який вже був створений іншим майстром.

М. Марков в праці "Мистецтво як процес" [Марков М. Е. Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства / М. Е. Марков. – М. : Искусство, 1970. – С. 171–183] зазначав, що найбільшими можливостями перенесення почуттів (емпатії) володіє література, до якої помітно наближається один лише кінематограф. Різниця залежить від техніки використання сприйманого часу і міри конкретності втілення життя літературою та кіно. У літературі можна розповісти про подію або навіть просто позначити її, в кіно її потрібно показати. Саме ця конкретність кінематографа обумовлює його особливі переваги перед літературою з точки зору сили безпосереднього сприйняття. Звільняючи глядача від необхідності напружувати уяву (конкретизація середовища в свідомості), пропонуючи це середовище в готовому вигляді, кіно, як і театр, зберігає великі "енергетичні ресурси" для емоційної глядацької реакції – принаймні порівняно з літературою.

В театрі глядач у кожен даний момент бачить відразу картину всього сценічного простору, в якому розгортається подія. Далі, він бачить все те, що відбувається з певної, незмінної відстані та з незмінної точки зору "стороннього" спостерігача. На відміну від цього в кіно, використовуючи ракурс, що змінюється, і "точку зору" камери, режисер та оператор можуть змусити глядача дивитися на те, що все відбувається буквально

очима героя фільму. Завдяки цим засобам глядач прямо переживає тут відчуття простору та орієнтацію в ньому об'єкту перенесення, героя, дивиться його очима в безодню, в яку йому належить зістрибнути, бачить його очима і ворога і кохану людину. Кінопроекція доносить кожен вираз обличчя, кожен предмет такими, якими вони здаються і об'єкту перенесення, збуджує в глядачі таке ж почуття кохання, ненависті, страху, радості, здивування і т. п., яке відчуває в даний момент кіногерой. Основою перенесення завжди є наш власний досвід, збіг можливих мотивів поведінки глядача та героя твору в пропонованих обставинах. Звідси починається процес подальшого дієвого збагачення цього досвіду через мистецтво.

Такі "синтетичні" види мистецтва, як кіно і театр, ще раз підтверджують, наскільки повинен режисер бути істинно емпатичною людиною, здатною "зробити начинку" з різних видів мистецтва (союз літератури, музики, танцювального мистецтва, живопису, архітектури і так далі). Багато геніальних режисерів, створюючи фільми, репрезентували в них різні види мистецтва, об'єднані однією метою, одним сенсом, причому, гармонійність даної системи визначається взаєморозумінням мистецтвами один одного.

О. П. Наконечна, д-р філос. наук, проф., НУВГП, Рівне
olganak@i.ua

ЕСТЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФІЛОСОФСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Філософія і культура виступають як взаємодоповнюючі, потребуючи одна одну в організації людського буття. Тож засадничим у розгляді проблеми є твердження про неможливість осмислення філософії поза аналізом культури, оскільки філософія пронизує культуру, вміщаючи багатоманітність світоглядних дискурсів і є своєрідним духовним ядром культури. Дослідження розвитку філософії, естетики через призму історії філософської культури дозволяє як виявити плюралізм ідей і теорій, так і краще осмислити національну своєрідність філософських та естетичних ідей та роль особистості творців як духовних наставників нації.

Різні аспекти розгляду концепту філософської культури ми знаходимо у В. Горського, С. Кримського, В. Табачковського, Д. Чижевського, В. Біблера, М. Мамардашвілі, Л. Столовича, Е. ван дер Звеерде.

Філософська культура виявляє реальне буття філософії в духовному житті суспільства і людини. Філософська культура – це сукупність всіх умов і передумов становлення, вираження і розвитку філософського мислення, а також рівень потреб у філософському знанні, його продукування і поширення. Тобто у здійсненні філософської культури доцільно виділяти фактологічну (сукупність доступних ідей, творів та система їх поширення) та процесуальну (потреба і можливість їх сприйняття і функціонування у житті індивіда і суспільства) складові та їх взаємозв'язок. Саме цей взає-

мозв'язок і конкретизує буття філософської культури, її духовну природу – потребу у здійсненні, сприймаючи ту духовну напругу, що нею задається. Філософська культура, як єдність мудрості і цінностей, осмислення і вчинку, універсального процесу мислення і індивідуального прилучення до традиції, загальнолюдського і національного, сприяє розгортанню життєвості філософського мислення через співвідношення з етичними, естетичними, релігійними пошуками. Тому людина, її особистісна потреба і здатність до рефлексії і смислотворчості є визначальною.

Осмислення національної своєрідності української філософської й естетичної думки потребує осягнення особливостей національної культури, національної самосвідомості та взаємодії філософування зі світоглядними ідеями Заходу та Сходу.

В рамках філософської культури виражається національна своєрідність філософських ідей. Національною філософською культурою слід вважати певний протяжний у часі масив філософських ідей і вибудованих на їх підставі знань, породжених у контексті національного життя конкретного народу і відповідних до його загальних життєвих і культурних орієнтацій. Синтетичність української філософської культури виражається у нерозривному зв'язку людини і світу природи та світу культури у мистецьких, релігійних, моральних, суспільно-політичних вимірах.

Важливим для розуміння особливостей української філософської культури є положення С. Кримського про софійність вітчизняної мислительської традиції як установаження знаково-символічного ладу буття, що укорінений у ментальності української культури. Формування "духовного розуму" (відсутність гострого розриву між інтелектом та почуттями, між духом та тілом, вірою та раціональною сферою) та кардіоцентризму ("посилання на серце як джерело індивідуальності та моралі") [*Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – С. 297*] суттєво впливає на філософсько-естетичний дискурс, конституювання ціннісно-смислового універсуму національної культури та розвиток типів запитального дискурсу.

Зважаючи на "екзистенційно-антропологічну редукцію філософського знання" (В. Горський) як домінуючої тенденції української філософської культури, естетична традиція займала в ній чільне місце. Єна сукупність естетико-художнього потенціалу української культури сприяла як розвитку естетичної чуттєвості людини, становленню естетичного відношення до дійсності та творів мистецтва, так і формуванню естетичної теорії. "Калокагативність, поза якою ... не можна визначити специфіку української естетики" [*Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан. – Черкаси, 2011. – С. 16*] тісно пов'язана з особливостями української культури і ментальності та впливає на морально-естетичний світ конкретної людини, її самопізнання. Адже поняття "калокагатія", кристалізуючи єдність етичного і естетичного, втілює в собі вищу мудрість людського буття, що проявляється в єдності й взаємопроникненні всіх чеснот у цілому. Тож можна говорити про особливий характер українсь-

кої філософської культури: її морально-естетичний вимір, орієнтацію на людину та її вдосконалювання, що впливає на формування понятійної структури філософської рефлексії. А це закладає підґрунтя для подальших теоретичних розвідок.

Діалогічність, як внутрішня полемічність, внутрішнє мислення, виявляє те, що філософське мислення можливе лише як живий акт мислення, що потребує співбесідника (як внутрішнього, так і зовнішнього), стимулює різнобічність, багатоаспектність осмислення буття, пошук відповідей (понятійних, чуттєво-образних) на запитання, що виникають у людському зануренні в буття культури. Філософсько-естетична традиція в українській культурі включає в себе сукупність умов, що забезпечують іманентний розвиток філософії та естетики, необхідний зв'язок категоріальної та методологічних складових філософських та естетичних вчень одне з одним.

Б. Е. Носенок, студ., КНУТШ, Київ
danyosenock@gmail.com

СИМВОЛІЗМ МУЗИЧНОЇ ФРАЗИ ВЕНТЕЙЛЯ В РОМАНІ "НА СВАНОВУ СТОРОНУ" М. ПРУСТА

Марселя Пруста часто називають останнім великим романістом. Загадковість фігури М. Пруста сприяла появі численних досліджень: "Лекція про Пруста" Мераба Мамардашвілі, "Пруст – нічий син" Домініка Фернандеса, "Час, відстань і форма у мистецтві Пруста" Хосе Ортеги-і-Гасета, "До портрету Пруста" Вальтера Беньяміна, "Пруст і знаки" Жилья Дельоза; також М. Пруст згадується в творах Жоржа Батая "Література та зло" тощо. Попри велику кількість розвідок з теми творчості М. Пруста, є нестача вузькоспрямованих досліджень, позаяк М. Пруст – великий художник, який створив настільки правдоподібний світ, що навіть вигадані персонажі чи твори (наприклад, соната Вентейля) здаються такими, що існували насправді. Цей факт зумовлює актуальність даної праці.

Епопея Марселя Пруста "У пошуках утраченого часу" сповнена численними символічними лініями, все різноманіття яких можна, зрештою, звести до двох основних: аполонічна лінія сторони Германтів та діонісійська лінія сторони Свана. Цим сторонам відповідає два реальні топи: фамільний замок Германтів та Мезегліз. Окремо від цих ліній стоїть дитинство головного героя, яке описується через спорадичні спогади. Кожній лінії відповідають свої символи, які допомагають читачу розшифровувати зміст оповіді М. Пруста: наприклад, при описі Мезегліза типовим є згадування рожевого глоду, річки в містечку Комбре, першого кохання Марселя – Жильберти, Шарля Свана (особливо мотив його кохання до Одетти де Кресі та знання у сфері мистецтва) тощо. В даній роботі передбачається коротко проаналізувати музичний супровід, що

з'яляється вперше в описанні лінії Сванової сторони та асоціативно пригадується в історії Марсель-Альбертина як один з основних лейтмотивів твору. Це фраза з сонати Вентейля (М. Пруст згадує кілька творів – сонату та септет цього композитора з трагічною долею). "Фраза Вентейля продовжувала асоціюватися у Свана з його любов'ю до Одетти. Він ясно відчував, що любов ця була суто внутрішнім переживанням, якому не відповідало ніяке зовнішнє явище... І часто... він хотів перестати приносити в жертву цій уявній насолоді стільки розумових і суспільних інтересів. Але фраза Вентейля, ледь тільки торкнувшись його слуху, володіла здатністю очищати в ньому необхідний для неї простір; пропорції душі Свана виявлялися зміненими... Фраза Вентейля не давала йому все ж ніякої точної вказівки, як вгамувати її [спрагу]. В результаті ті частини душі Свана, звідки фраза вигнала турботи про матеріальні інтереси, всю цю масу життєвих повсякденних дрібниць... залишилися у нього незаповненими... Поглянувши на обличчя Свана в той час, як він слухав фразу, можна було подумати, що він прийняв анестезуючий засіб, що дозволяв йому глибше дихати" [*Пруст Марсель*. В сторону Свана. – АСТ, Астрель, 2010. – С. 279].

Існує два відомих фільми за мотивами романів М. Пруста "На Сванову сторону" та "Віднайдений час": "Кохання Свана" (1983) – робота Фолькера Шльондорфа, "Віднайдений час" (1999) – робота Рауля Луїса (соната Вентейля в даному кінофільмі – це твір Хорхе Аріагада). В обох кінострічках є згадка про сонату Вентейля: її грають на суаре у мадам Вердюрен і Сван починає асоціювати цю музику з його почуттями до Одетти; у сцені зустрічі хворого Свана з принцесою де Лом (майбутня герцогиня Германтська Оріана) соната Вентейля пригнічує атмосферу трагічності образу Шарля Свана. У другій стрічці музика є неодмінною частиною історії Марсель-Альбертина: після смерті Альбертини Марсель згадує її гру на піанолі, а пізніше цю сонату для фортепіано та скрипки виконує Морель, граючи на скрипці, знову на суаре мадам Вердюрен.

Інує лист деякого Рюба Газала, який пише наступне: "Я пишу Вам, щоб задати дуже чітке питання... Ви... описуєте стан, в якому знаходиться Сван і його відчуття, коли він чує фразу з сонати для фортепіано та скрипки Вентейля вдруге під час вечора у Вердюренів. Я не можу повірити, що Ви описуєте любов, яку відчув Сван до цієї музичної фрази, не відчуваючи такої ж любові до неї. Ви зуміли переконати мене в щирості почуттів, які викликала у нього ця музика, тому Ви обов'язково повинні сказати мені, як насправді називається ця п'єса і хто її написав" [Соната Вентейля [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://olga-shmatko.livejournal.com/26385.html>]. На що М. Пруст відповів: "Дорогий читач! Анданте сонати для фортепіано та скрипки Вентейля – це складний синтез на основі пастичко з багатьох композиторів, таких, як Вагнер, Франк, Шуберт і Форте. В той же час, правда те, що я зізнався в 1918 році Жаку де Лакретелю, що «коротка фраза» з Сонати Вентейля

насправді «чарівна, але, в кінцевому рахунку, посередня фраза з скрипкової сонати Сен-Санса, музиканта, якого я не люблю». Навпаки, стиль Бергotta і довга фраза перегукуються швидше з манерою писати Бергсона і з особливим стилем Флобера. Нарешті, менталістська філософія, яку я розвинув, схожа на номіналізм Оккама, хоча моє рішення фрази є скоріше поетичним, ніж логічним і синтаксичним" [Соната Вентейля [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://olga-shmatko.livejournal.com/26385.html>]. Від Каміля Сен-Санса соната, можливо, отримала образи світлої лірики, споглядальності, благородної патетики та настрою радості. Не виключено, що через імовірне переважання інтелектуального начала над емоційним, дана соната справляла такий неймовірний вплив на Шарля Свана, який прекрасно знався на мистецтві, був поціновувачем прекрасного та витонченого.

Фраза Вентейля часто нагадує мимовільну пам'ять, яка навіть попри наше бажання відображає процес пригадування нами. Тому роман М. Пруста не дарма є не описом життя, а описом процесу пригадування, він подає життя не таким, яким воно було чи є, а таким, як його пам'ятає автор. Ці парадокси часу відображаються на обсязі твору, на його стилі, але ніколи не поглинають символи, які ніби виступають орієнтирами в цьому "Нілі мови", як точно висловився В. Бен'ямін. Тому твір М. Пруста "У пошуках втраченого часу" є своєрідним хронографом для позначення інтервалів часу. Наша пам'ять – це найбільш доступна машина часу, яка здатна зробити достовірним світ для нас: адже дійсність створюється лише у пам'яті, і квіти, які ми бачимо вперше, не здаються нам справжніми. Пам'ять дозволяє нам віднайти те, що було давно забуте, так само, як і для того, щоб щось пригадати, треба перед цим забути це. Тому символи, а особливо пов'язані з музикою, слугують білими хрестами на землі, ставши на які, ми стрибаємо в інший час, а відтак знову переживаємо наші переживання.

Сама ж музика Вентейля, безумовно, символізує демонічну пристрасть та пов'язується з лінією Мезегліза, діонісійською координатою епопеї М. Пруста. Мотиви, взяті з творчості Сезара Франка, сприяють періодичному виринанню з коловороту безбачливих пристрастей (завдяки його чистій, навіть трохи релігійній емоційності). Відомо, що М. Пруст запрошував музикантів до своєї кімнати, оббитої пробкою, щоб вони грали для нього твори С. Франка.

Вальтер Бен'ямін дав дуже точну характеристику витвореного М. Прустом світу, коли сказав, що епопея "У пошуках втраченого часу" – це "результат не сконструйованого синтезу, в якому поєднуються заглибленість містика, майстерність прозаїка, натхнення сатирика, пізнання вченого і скутість Мономаха, утворюючи автобіографічний твір. З повним правом кажуть, що всі великі твори літератури створюють вигляд або його руйнують, одним словом, є особливими випадками. Серед них всіх це один з найбільш незбагнених" [Бен'ямін В. К портрету Пруста

// Беньямин В. Озарения ; [пер. с нем. Н. М. Берновской]. – М. : Мартис, 2000. – С. 301–312]. Твір М. Пруста майстерно скріплений лініями, що перетинають всю епопею: музична тема є тим мотивом, який не можна оминати при зустрічі з текстом; соната Вентейля, безумовно, діонісійська, з'являється в аполонічному (на перший погляд) світові Германтів, таким чином одночасно символізуючи бажання головного героя, які ніколи не можна повністю вилучити з душі заради канону.

О. Л. Поліхов, асп., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
infernal_86_86@mail.ru

"ЕТОС МУЗИКИ" ЯК ЄДНІСТЬ ВНУТРІШНЬОГО УСТРОЮ МУЗИКИ І ХАРАКТЕРУ ЇЇ ВПЛИВУ НА ЛЮДИНУ

Важливим завданням філософії музики є обґрунтування ідеї етосу музики та розкриття механізмів його прояву в музично-мистецькій практиці. Для вирішення цього завдання необхідно виявити та дослідити моральнісний контекст музичних феноменів в їх динаміці від задуму композиції до її виконання та сприйняття. Аналіз виконавського мистецтва дає унікальну можливість зрозуміти феномен музики, адже питання про сутність музичного мистецтва, незважаючи на свою традиційність, все ще не втрачає своєї актуальності. Цілком можливо, що дослідження етосу музики дає ключ до її розуміння. Формулювання поняття "етос музики" передбачає дві його складові частини: з одного боку – це внутрішній устрій музики, а з іншого – це характер її впливу на почуття людини. Але така дефініція ще не цілком доводить їх внутрішню єдність, доказу чого і присвячена дана праця.

Для того, щоб зрозуміти механізм впливу музики на емоційний стан людини, необхідно звернутися до деяких суттєвих нюансів виконавського мистецтва. А. Рубінштейн зазначав, що гра на фортепіано – це в першу чергу гра емоціями, порухами душі, а вже потім – рухами пальців. Зазвичай ми чуємо (фіксуємо в сприйнятті) тільки друге, внутрішній же аспект виконавського мистецтва здебільшого залишається непоміченим, а саме внутрішня сторона музики і становить найбільшу її цінність. Професійні піаністи добре розуміють, що внутрішній світ музиканта має набагато більше значення при виконанні музичних творів, ніж техніка гри на фортепіано. Під час концертного виступу піаніста музика народжується не спонтанно, а з передчуття її настрою в душі виконавця. Музика – це великий внутрішній світ людини, який проявляється назовні за посередництвом звуків, але істинна субстанція музики, її внутрішня сторона – це думки, почуття, воля та пристрасті душі. Звукова палітра музики, як і звучання слів – лише засоби для вираження думок, адже саме смисл слів справляє на нас враження, а не їх звучання. В музиці приваблює не стільки зовнішній блиск її фактури, скільки її зміст, який торкається глибин душі. Інакше кажучи, музика без смислу – це лише коливання повітря.

А. Шопенгауер вважав: "Музика – це безпосередня об'єктивація і відбиток всієї волі подібно самому світу, подібно ідеям, множинний прояв яких складає світ окремих речей" [*Шопенгауер* А. Под завесой истины : сб. произведений. – Симферополь : Реноме, 2003. – С. 482]. В композиторському задумі музичних творів воля в шопенгауерівському сенсі, так би мовити, об'єктивується в музичну оформленість, а звуки під час виконання цих творів лише вивільняють її енергетику, яка і справляє враження на слухачів. Система нотного запису символізує собою почуття, які передаються музикою, і від того, наскільки точно виконавець розуміє композиторський задум, залежить синхронізація його внутрішнього переживання музичного твору з виконанням, а відтак – щирість, відвертість перед публікою і ступінь впливу на неї. Музика покликана зачепити потаємні струни душі людини, а тому музикант повинен грати так, щоб йому повірили, тобто відверто, правдиво, а внутрішня правдивість – найкоротший шлях до істини, якщо вірним є твердження, що істина в нас самих. Таким чином, велика роль музики ще й в тому, що з її допомогою людина пізнає сама себе, а відтак краще розуміє інших; мораль музики – не штучна настанова ззовні, а внутрішні духовні закони нашого ества. Саме тому вона так сильно діє на почуття людини, бо звернена до чогось в нас сакрального.

Професійний музикант повинен вміти створити музичний образ не сам по собі, а в уяві слухача, зіграти на струнах його душі. В виконавському мистецтві потрібно вміти віддати енергетичний посыл в слухацьку аудиторію і отримати емоційний відклик у публіки – в такій взаємодії і народжується жива матерія музики, а без такої інтерсуб'єктивності виступ музиканта буде манірним і неприродним. Інтерсуб'єктивність музиканта і аудиторії – це співучасть в єдиному акті творчості музики. Виступ артиста – це завжди діалог з публікою. В виконавському мистецтві неможливо що-небудь переграти на сцені, бо твій суддя – час і слухацька увага, тому на сцені потрібно бути таким, як ти є, справжнім, позбавленим всього зайвого, випадкового – тільки тоді можливо сподіватися на розуміння публіки, бо кому ж подобається нещирість і неповага. Всім відомий парадоксальний вислів Станіславського, що сцена – це єдине місце, де можна не грати.

Невід'ємний елемент музичної творчості, як композиторської, так і виконавської – це натхнення, яке принципово неможливо підробити імітацією. Якщо конструювати музику, використовуючи тільки суху техніку композиції – вона приречена на провал. В музику потрібно вдихнути життя, їй необхідне натхнення. Тому головне в музиці – її дух, ідея, смисл, а засоби виразності – це вторинне і похідне. Натхнення, яке з'являється внаслідок неутилітарного, естетичного відношення до світу, також слід долучити до змісту поняття "етос музики", бо ще в античності етос розуміли не тільки як стійку рівновагу душі, а й як її динамічний направляючий початок. Зокрема, Геракліт вважав, що етос – це демон людини, тобто щось енергетично направляюче. Зрозуміло, що натхнен-

ня – рушійна сила музики, і його неможливо уявити без прагнення до прекрасного, що найповніше виражається в безкорисливій любові, яка наповнює смыслом будь-який справжній шедевр мистецтва. Цікаво, що всесвітньо відомі класичні музичні твори часто мають дуже просту мелодію, тоді чим така мелодія може справити враження, якщо не чимось внутрішнім, духовним, що приховується за зовнішніми музичними ефектами. Краса музики в її щирості, в її правді, в тому, чого так всім не вистачає, і жагу чого музика покликана втамовувати.

Апеляція до внутрішнього, духовного світу людини, яка неодмінно присутня в видатних музичних творах, дозволяє усвідомити поняття "етос музики" як єдність її внутрішнього устрою і характеру її впливу на почуття людини. Близькість музики до морального світу людини пояснюється здатністю музики безпосередньо передавати рух і збудження енергії, які лежать в основі моральних порухів душі (навіть і без слів мелодія однаково має етичну властивість, але її не мають ні колір, ні запах, ні смак). Окремі елементи музичної мови за їх природою мають певну етичну характеристику, тому вплив музичного ладу на настрої виражає його сутність. Звуки музики знаходять в душі відзвук, відбувається такий же резонанс, як з двома лірами одна поруч іншої – якщо заграти на одній, то відгукнеться і інша. Етос музики, який проходить логічною смисловою лінією крізь всю тканину музичного твору, є його ідеєю, задумом, смыслом, який і торкається глибин людської душі.

А. Р. Романенко, здоб., НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
rnastyar@gmail.com

БІОГРАФІЧНИЙ, ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПАРАМЕТРИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В. В. ПУХАЛЬСЬКОГО: СПРОБА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДИСКУРСУ

Багатовимірність феномену творчої особистості ставить питання про здійснення дослідження за допомогою трансдисциплінарної парадигми, тобто моделі вивчення особистості, яка використовує різні науки та ініційовані ними методи. Необхідною умовою будь-якого дослідження виступають міждисциплінарні зв'язки, які дозволяють розширити горизонт дослідження, а також висвітлювати проблему в нових ракурсах.

Створенню психоемоційного портрета В. В. Пухальського (1848–1933), піаніста – педагога – композитора – музичного критика – культуртрегера – музично-громадського діяча – одного з фундаторів вищої музичної освіти в Україні – засновника Київської фортепіанної школи, та виявленню його емоційного ставлення до фактів свого та оточуючого буття сприяють психоаналітичний та соціально-психологічний підходи. Їх гуманітарно орієнтована проблематика в методологічній якості співзвучна інтересам мистецтвознавчого і тим більше культурологічного дослідження.

Вони дозволяють глибше зрозуміти особистість: що її формує, чому існують індивідуальні відмінності, як відбуваються її розвиток і зміна протягом всього життя, її поведінка в соціумі.

Потреба пересилити, подолати свої недоліки та негаразди, що були притаманні В. В. Пухальському та траплялись у його житті в дитячо-юнацькому віці, виявилась головним стимулом у боротьбі за успіх у процесі роботи по втіленню власної сутності. В нього виникало чимало психологічних проблем: дитячі страхи, відчуття самотності, пригніченість масштабами великого міста. Він навіть пережив стан близький до суїциду. Проте юний Володир В'ячеславович впевнено вирішував свої психологічні проблеми, не розповідаючи про них навіть своїм батькам, щоб не тривожити їх. Подолавши нервову напруженість, він ніби оновлювався, ставав сильнішим, сміливішим, здатним ризикувати, задовольняти свої амбіції та честолюбство, зміцнювалися його сила духу і воля, такі необхідні при досягненні мети, – так зароджувалися якості лідера. Психологічна напруга перетворювалася у каталізатор розвитку, багаторазово зміцнюючи креативний потенціал та призводячи до внутрішньої перебудови характеру митця.

У своїх автобіографічних мемуарах "Записки про моє життя" [Пухальський В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский ; Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40)] В. В. Пухальський пригадує, що в дитинстві він жахливо боявся мерців. Це тривало близько року. Одного разу йому в голову прийшла думка звільнитися від цієї фобії. Щоб подолати страх, він вирішив відвідувати небіжчиків і вдивлятися в їхні обличчя поки вистачить сил. Зустрівшись віч-на-віч зі своїм страхом і зрозумівши, що об'єкт побоювання не шкодить йому, він поборов свою фобію.

Для п'ятнадцятирічного Володимира, який переїхав із Мінська до Петербурга, контраст природи, погоди і ландшафтів був разючим. Безумовно, клімато-географічний фактор впливав на настрій і самопочуття вразливого підлітка. Сірий, туманний, холодний, самотній, сумний, сирий – ці поняття постійно перегукуються з душевним станом В. В. Пухальського під час перших місяців життя в Петербурзі. До того ж у мегаполісі виникали часті пожежі в результаті підпалів, а під час повеней місто з вогню потрапляло у воду. Як тільки рівень води у Неві переходив критичну межу, із Петропавлівської фортеці один за одним слідували постріли. Казарми, на території яких жила сім'я Пухальських, знаходилися недалеко від Петропавлівської фортеці, тому сховатися від звуків пострілів не було ніякої можливості: "постріли лунали в нашій квартирі особливо гучно, як ввечері, так і вночі, не давали заснути ... неможливо було придушити в собі почуття тривоги, слухаючи ці сигнали суспільного лиха ... Сукупність усіх цих подій ... понівечила мої нерви" [Там само. – С. 159–160]. Крім того, шлях В. В. Пухальського до гімназії інколи був дуже небезпечним. Мостів у Петербурзі не вистачало, наплавні мости в бурхливу погоду знімали, і тоді сполучення між берегами припинялося. На другий берег Володимир міг

дістатися лише яликом, що було дуже небезпечно. "Все це здавалося якоюсь каторжною роботою, яка приводила мене в стан крайньої втоми" – зізнається В. В. Пухальський в "Записках" [Там само. – С. 161].

Незадоволеність сьогоденням і думки про невизначене майбутнє пригнічували Володимира. Друзі, вбачаючи в ньому здібного музиканта, наполягали на тому, щоб його віддали вчитися до Петербурзької консерваторії, але Володя підтримував точку зору батька, який готував сина до військової кар'єри. Протиріччя були в розумінні сенсу життєтворчості, покликання митця, його свободи і права на незалежний спосіб життя, вони мучили юнака.

Сплін як нерозривне поєднання фізичного і душевного нездужання, а також постійна стурбованість із приводу його майбутнього настільки посилилися, що одного разу вночі неймовірно калатання серця вселило Володі думку про швидку смерть. Він вирішив, що єдиний вихід – кинути у води Неви для вічного заспокоєння. Крайня втома, непристосованість до життя в мегаполісі, емоційна вразливість, самотність, туга, ностальгія за минулим, за дитинством, за тим крихким образом часу, що "поплив у нескінченність", привели підлітка до відчаю і безвиході.

З цього пригніченого стану В. В. Пухальський вийшов, відшукавши смислостворюючі модуси життя, основу яких становила всебічна реалізація власного творчого потенціалу. Спілкування із петербурзькою молоддю докорінно змінило життя та устремління майбутнього піаніста-віртуоза. Коло музичних знайомств поступово почало розширюватися. Хандра, що часом супроводжувалася биттям і тріпотінням серця, переслідувала його ще сімнадцять років. Але вона не була дуже болісною, а носила скоріше характер "ідилічної туги".

Відзначимо, що лідером за покликанням може бути лише така людина, яка володіє особливими особистісними якостями чи сукупністю певних психологічних рис (талант, інтелект, ерудованість, чесність, здатність розуміти людей, стійкість поглядів, впевненість у собі, сміливість брати на себе відповідальність). Лідерство в соціальному контексті вбачає визначальну роль соціальних факторів у діяльності особистості (соціальна позиція, пов'язана із прийняттям рішень; здатність скеровувати й організовувати колективну поведінку; особистий авторитет лідера, який формується на основі досвіду, майстерності, освіти, походження тощо). Незаперечним лідером, людиною із визнаним авторитетом став В. В. Пухальський із перших днів свого приїзду до Києва у 1876 році. Продовжуючи традиції музиканта-просвітителя А. Г. Рубінштейна, він поширював мистецтво в Україні, піднімав його естетико-художній рівень, публікував у пресі критичні статті під псевдонімом Тонь, аналізуючи в них симфонічні концерти Київського відділення IPMT. Сміливий генератор ідей, В. В. Пухальський зміг консолідувати навколо себе кращих представників мистецької еліти, з ним пов'язано й усе нове, свіже, що було відкриттям української музичної культури кінця XIX – початку XX століття. Внаслідок надзвичайної, невтомної працьовитості, невичерпної енергії, глибинності творчого

спрямування відбулася трансформація інтересів В. В. Пухальського від культуртрегера до одного з фундаторів професійної музичної освіти в Україні, засновника Київської фортепіанної школи.

Таким чином, оповідь про історію індивідуального життєвого шляху В. В. Пухальського відображено у проявах взаємодії зовнішніх подій та його психіки, оскільки одними із найважливіших для розкриття біографії являються психоаналітичне "бачення" особистості та дослідження її соціально-психологічних властивостей.

В. В. Свистун, асп., КНУТШ, Київ
vyacheslavsvist@gmail.com

БІБОП ЯК ФЕНОМЕН ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

XX ст. зруйнувало усталене уявлення про музику, її канони і принципи побудови. Починаючи від авангардистів Нової віденської школи – А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга на передній план виходить інтенція до експериментування з музичною тканиною твору, до виходу за межі існуючих рамок композиторської і слухацької творчості, що уможливила рух і розвиток музики на якісно іншому рівні. Найбільш показові зміни продемонстрував авангард 50–60-их років на чолі з Д. Лігеті, К. Штокгаузенем, П. Булезом, поява електронної музики і творчість її adeptів Е. Вареза, Я. Ксенаксіса, американського мінімалізму, пов'язаного з іменами Дж. Кейджа, Т. Райлі, Ф. Гласса. Серед напрямків експериментальної музики окремої уваги заслуговує бібоп.

Бібоп (англ. bebop) – стиль джазу, що оформився в 40-х рр. XX ст. і характеризується швидким темпом гри і імпровізаціями. Засновниками вважаються саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Дізі Гіллеспі, піаніст Бад Пауелл і Телоніус Монк. Позиціонуючи себе як "музика для музикантів", яка тяжіла до інтелектуалізму, бібоп не підходив для танців, що і викликало її несприйняття широкою публікою. З часів появи бібопу джаз перестає бути музикою, яка лунає на фоні розмов, танців публіки. Ця музика зверталася до інтелектуальної складової людини, до вміння оцінювати професійні музичні якості боперів.

Бібоп розвивався переважно темношкірими музикантами в опозиції до звичної комерціалізації джазової музики. Бібоп вимагає енергійного виконання і орієнтований на емоційне пробудження публіки своїми запальними ритмами, зворотній зв'язок з нею. Антагоністом бібопу є кул джаз, де за зразок береться стриманість, урівноваженість музиканта, котрий під час виступу не повинен активно виявляти свої емоції і почуття. Американський дослідник джазу Руді Блеш, віддаючи перевагу бібопу, що інакше називався "хот" джаз, критикував "кул" за недостатню емоційність. Він саркастично називав представників цього напрямку "інтелігентами" у значенні надмірної емоційної стриманості.

Саме бібоп виражав дух експериментаторства джазу. Музиканти, будучи повністю відданим імпровізації, експерименту, часто не зважали

на слухацькі вподобання публіки. Слід зазначити, що таке відношення було не характерне для інших напрямків джазу, які орієнтовані на споживача музики, його запити і потреби. Але в той же час джаз любить підготовленого слухача з розвиненим музичним смаком, котрий розуміє і цінує їх творчість, світовідчуття.

Звичним явищем для бібопу була гра для "своїх", що відбувалася після концертів перед широкою аудиторією. На так званих джем-сейшенах збиралися джазмени для "музики заради самої музики". Музиканти повністю віддавалися спільній, колективній імпровізації, демонструючи один одному свою майстерність, переймали досвід інших музикантів і проводили час у своє задоволення. Саме на таких заходах відшліфовувалась музична майстерність, відбувалися творчі прориви.

Однією із важливих характеристик бібопу є його імпровізаційний характер, де акцент робиться на самому процесі гри в реальному, "живому" часі.

Дослідники А. Н. Фішер і Л. К. Шабаліна вважають, що з бібопом джаз переходить з області масової культури в статус елітарного мистецтва. Гармонія джазу повністю склалася в свінгу, а бібоп значно загострив джазову гармонічну мову, "розхитавши" тональність, ввівши нові модальні системи, альтернативні багатотерцеві, квартові, кілотонні, "тематичні" і поліакорди. Цікавим є те, що самі бопери за музичний ідеал мали новаторів в області класичної музики І. Стравінського і Б. Бартока, а інновації стосувалися лише гармонійних засобів джазу. Особливо це проявилось у творчості Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Т. Монка.

Бібоп був відкритим до експериментів і знаходився у відкритому діалозі з іншими музичними напрямками і жанрами. Так одними з перших, хто синтезував принципи бібопу і європейської поліфонії були Modern Jazz Quartet, заснований в 1952 році Дж. Льюїсом. Останній разом зі своїми соратниками по творчості далеко відійшли від канонів джазової музики під впливом нових музичних технік і їх авторів. Вони знаходилися під впливом творчості А. Веберна з його технікою пунтилізму, О. Мессіана і його ритмічних принципів.

Отже, бібоп як стиль джазової музики був носієм духу експериментаторства, що виражалось у його імпровізаційному характері, складними технічними прийомами гри, орієнтацією на аудиторію інтелектуалів і поціновувачів музичного новаторства.

А. А. Торбеева, студ., НИУ ВШЭ, Москва, Россия
torbej@yandex.ru

ИДЕИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ СЁРЕНА КЪРКЕГОРА В КИНОГЕРМЕНЕВТИКЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

Сёрен Кьеркегор был первым, кто акцентировал внимание на понятии индивидуальной истины, достижимой индивидом лишь в процессе непрерывного экзистирования, в результате которого человек способен

обрести и себя, и Бога. Современный датский режиссер Ларс фон Триер в своих работах также обращается к вопросу уникального экзистенциального опыта, часто выходящего за рамки этической и социальной обусловленности, тем самым актуализируя экзистенциально-религиозную проблематику. За разными способами выражения (будь то монографии или фильмы) скрывается одна и та же тема, волнующая обоих авторов. Таким образом, целью данного исследования стало выявление преемственности экзистенциально-религиозных идей Сёрена Кьеркегора в работах Ларса фон Триера. Для достижения поставленной цели мы провели аналитическую реконструкцию экзистенциально-религиозного образа человека в работах Сёрена Кьеркегора; проанализировали базовые пограничные состояния индивида, способствующие становлению его Я; выявили особенности творчества Ларса фон Триера в контексте экзистенциально-религиозной проблематики и проанализировали фильмы Ларса фон Триера на разных уровнях с поэтапным выходом к вопросу о религиозной духовности.

Ларс фон Триер снимает авторское кино, что изначально создает благодатную почву для анализа и интерпретации его творчества, потому что в готовом продукте, созданным "от и до" одним художником, символов, отсылок и значений заложено гораздо больше, чем может быть увидено при поверхностном просмотре. В этом смысле авторское кино можно рассматривать как некий текст, обогащенный визуальными эффектами, благодаря чему за фабулой фильма просматриваются многообразие художественных слоев, каждый из которых раскрывает свой мир. Авторский фильм одновременно представляет собой, с одной стороны, целостность и неделимость, если смотреть на него как на особую виртуальную реальность, с другой стороны, в этой целостности скрывается еще множество миров, которые также самодостаточны по отдельности. Миры, которые взаимно дополняют друг друга в общей для них реальности фильма, представляют собой пространственно-временные комплексы – хронотопы. В контексте рассмотрения фильма как многослойного художественного мира киновед Д. Салынский разрабатывает методологию анализа, отталкивающуюся от понятия "хронотопа", введенного М. Бахтиным. Хронотоп является пространственно-временным комплексом, одновременно являющимся и частью объекта, и уровнем его рассмотрения, в этом смысле он и материален, и трансцендентен. Хронотоп представляет собой горизонт понимания, мировоззрение, в котором субъект и объект неразрывны. Салынский применяет свой метод при анализе фильмов Андрея Тарковского, мы заимствуем методологию отечественного киноведа и применяем ее при анализе фильмов Ларса фон Триера.

Во-первых, представленное Салынским деление на хронотопы органично "ложится" на фильмы Триера, которого интересует нарушение границ традиционного мировосприятия, именно поэтому он сознательно делит свои фильмы на уровни, один из которых обязательно читаемый и понятный, для того чтобы оставалась привязка к привычным вещам, а другие – находятся на грани периферии, тем самым выводят зрителя за границы обыденного.

Режиссер определяет свои задачи следующим образом: "Я считаю, что смысл искусства и заключается в том, чтобы вывести зрителя за руку из центральной области зрения за ее пределы" (Торсен). Философия Кьеркегора также направлена на выход за пределы традиционных горизонтов понимания, в его текстах переплетаются литературные сюжеты и философский анализ экзистирующего индивида, причем избирается метод косвенной коммуникации, с помощью которого читатель способен сам себя вывести в область периферийного зрения. Во-вторых, в основе хронологического анализа лежат идеи герменевтики и как искусства толкования текста (фильм также является текстом, только визуализированным), и как философии, что отвечает нашим задачам интерпретации авторского творчества Триера через призму экзистенциальной философии Кьеркегора. В-третьих, сама герменевтика, если ее рассматривать с точки зрения Х.-Г. Гадамера, онтологична и диалогична, что имеет параллели как с датским мыслителем, так и с датским режиссером. Кьеркегор создал онтологию непрерывно экзистирующего индивида, обладающего особым рода пониманием, что аналогично прочтению себя без отрыва от контекста своего существования, как у Гадамера – своей историчности. Фильм сам по себе также онтологичен, так как создает собственную реальность, выстроенную через мировоззренческую призму режиссера, что создает фильм-бытие, который способен толковать себя сам. Триер так же как и Кьеркегор, который использует косвенную коммуникацию, настроен на диалог, поэтому его фильмы рождают множество вопросов, постоянно удерживая зрителя в эмоциональном и интеллектуальном напряжении. Он снимает кино о том, что волнует его самого, а реакция кинособщества, неважно негативная она или положительная, указывает на то, что диалог начат. Киногерменевтика в данном случае служит опосредствующим звеном между Кьеркегором и Триером, фильмы которого мы рассматриваем как авторский текст, и используется нами для истолкования смыслов, которые находятся в области периферийного зрения. В данной работе анализируются четыре фильма с акцентированной экзистенциально-религиозной тематикой: "Рассекая волны" ("Breaking the Waves", 1996), "Антихрист" ("Antichrist", 2009), "Меланхолия" ("Melancholia", 2011), "Нимфоманка" ("Nymphomaniac", 2014). Таким образом, работа представляет собой конкретизированное исследование особенностей актуализации идей религиозного экзистенциализма в современном искусстве.

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, асист., КНУТШ, Київ
asya_81@list.ru

ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ МЕТАМОДЕРНІЗМУ ТИМОФІЯ ВЕРМЬЮЛІНА / РОБІНА ВАН ДЕН АККЕРА

Концепція метамодернізму Т. Вермьюліна і Р. Аккера вперше була викладена в їх праці "Нотатки про метамодернізм" ("Notes on metamo-

dernism", 2010). На думку авторів, сучасна соціокультурна ситуація вимагає змін у всіх сферах людської життєдіяльності, адже екосистема серйозно порушена, фінансова система більше не контролюється, керівники багатьох галузей проголошують про своє прагнення до змін. Подібні умонастрої, на думку нідерландських культурологів, можна спостерігати і в мистецтві. Нові покоління художників все більше відмовляються від естетичних установок постмодернізму, таких, як деконструкція, паратаксіс і пастіш на користь естетичних понять реконструкції, міфу і metaxis. Дані тенденції, вже не можуть бути пояснені з точки зору постмодерністської парадигми і свідчать про появу нового дискурсу. Автори відзначають, що постмодерн змінюється метамодерном. На їх думку, не існувало власне такого єдиного феномену як постмодерн, бо його теоретики аналізували абсолютно різні феномени культури.

Т. Вермьюлін і Р. Аккер не припускають думки, що "всі постмодерністські тенденції завершені. Але багато з них приймають іншу форму, новий сенс і напрям. З одного боку, фінансова криза, геополітична нестійкість, кліматичні зміни зумовили необхідність реформи економічної системи. З іншого боку, розвиток історії почав виходити за рамки передбаченого кінця" [Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] // AESTHETICS & CULTURE. – 2010. – Vol. 2. – Режим доступу : <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>]. Нідерландські культурологи 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 і т. п. Дійсно, саме в коливаннях між модерном і постмодерном полягає сутність метамодернізму.

У своїй роботі нідерландські автори намагаються визначити стратегії метамодерну, розглядаючи деякі актуальні тенденції в сучасній естетиці. На їх думку, метамодернізм став домінуючим принципом в культурній свідомості останніх кількох років. "Так само, як модернізм і постмодернізм висловили себе через різні, найчастіше конкуруючі стратегії і стилі, метамодерн також виражає себе за допомогою різних методів" [Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] // AESTHETICS & CULTURE. – 2010. – Vol. 2. – Режим доступу : <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>]. Т. Вермьюлін і Р. Аккер вважають, що найбільш яскраво метамодернізм знаходить своє вираження в появі неоромантичної чутливості. Романтичне відношення можна точно визначити як коливання між протилежними полюсами, коли все наповнюється необхідністю перетворити кінцеве в нескінченне, одночасно визнаючи, що цей ідеал ніколи не буде досягнутий. Романтизм має трагічну спрямованість і схильний до "балансування між піднесеним і надприродним, проекцією і сприйняттям, формою і безформним, порядком і хаосом, корупцією і наївністю" [Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] // AESTHETICS & CULTURE. – 2010. – Vol. 2. – Режим доступу : <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>].

На думку Вермьюліна і Аккера, риси романтичного світовідношення знайшли своє відображення в різних видах мистецтва і стилях. Різниця між сучасними метамодерністськими візнями і постмодерністськими для них стає очевидною, коли митці вибирають в якості об'єкта своєї творчості повсякденне життя. Такі постмодерністські роботи як реконструкції Рейчел Уайтред, інсталяції Данієля Бюрена деконструють наші припущення про світ. На противагу їм, метамодерністські "романтичні" роботи, такі як міські перспективи Арміна Бема (Boehm), маленькі міські пейзажі Грегорі Крюдсона перенаправляють і підвищують уявлення глядачів про наше архітектурне середовище. А. Бем малює маслом чарівні повітряні види передмість, які є одночасно і місцями, де ми живемо, і місцями, які ми ніколи не бачили раніше. Так само фільми Девіда Лінча (автори посилаються на фільм "Синій вельвет", 1995) наповнені епізодами, відразливими і привабливими одночасно, що виходять за рамки нашого розуміння, наповненими надприродним началом та сюрреалістичними символами. Вермьюлін і Аккер вказують, що і метамодернізм і постмодернізм звертаються до плюралізму, іронії та реконструкції. Однак іронія в метамодернізмі пов'язана з бажанням, а в постмодернізмі з апатією. Повернення до романтизму в метамодернізмі здійснюється не для того щоб зробити на нього пародію, а для того щоб ностальгувати по ньому. Замість того щоб сприймати майбутнє, художники метамодернізму дивляться назад, щоб отримати повторне значення.

Ідея метамодернізму, на думку Т. Вермьюліна і Р. Аккера, виникла на завершенні першого десятиліття ХХІ століття, яке інші філософи, теоретики і художні критики радше намагалися осмислити як наслідки постмодернізму, що може здатися анахронізмом та не цілком доречним. "Метамодерн слід розуміти як простір-час, який є одночасно впорядкованим і нерегульованим. Метамодернізм зміщує параметри сьогодення з інтересами майбутньої присутності, він безперспективний, і він витісняє кордони нашого простору з сюрреалістичним місцем, яке не має місця. Доля метамодерну полягає в тому, щоб окреслювати горизонт, який завжди відступає" [Vermeulen T., van den Akker R. Notes on meta-modernism [Електронний ресурс] // AESTHETICS & CULTURE. – 2010. – Vol. 2. – Режим доступу : <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>].

В. Э. Туренко, канд. филос. наук, Киев
ponvitfil@ukr.net

ГРУБОЕ В ДИСКУРСЕ ЛЮБВИ: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОПРОСА

Актуальность исследования данной темы состоит в том, что еще испанский мыслитель Х. Ортега-и-Гассет констатирует ужасающий факт касательно человека нашей эпохи. В одной из своих работ он пишет: "в

человеке нашего времени появляется "новая чуткость", а именно он находится во власти "отвращения ко всему человеческому" [*Ortega y Gasset J. Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst (1925) // Gesamtelte Werke. – Stuttgart, 1955. – Bd. 2. – S. 255*] в том числе и к такому фундаментальному экзистенциалу человеческого бытия как любовь.

Общеизвестно, что в эстетической теории К. Розенкранца, отвратительное есть одним из видов безобразного. Само же отвратительное, по мнению немецкого мыслителя, имеет свои следующие проявления: грубое, мертвое и пустое, гнусное. По этой логике мы и попробуем проследить виды отвратительного в рамках любовного дискурса.

По мнению классика эстетической мысли Т. Адорно, грубое связано с тем, что неформальное необработанное, сырое [*Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – С. 419*], другим словом – несовершенное, недоделанное. Но может ли быть у любви что-то недоделанное, несовершенства? Если исходить из того, что человек – все же несовершенное существо, то все, что он испытывает в своей жизни, переживает, может иметь также какие-то несовершенства. Российская исследовательница В. Самохвалова в связи с этим отмечает: "Может быть, понимание безобразного в его собственном смысле связано с тем, что, как полагает, например, Н. А. Бердяев, безобразное, как и зло, возникает вследствие некоего искажения первоначального (божественного) "замысла о предмете" в процессе реализации этого исходного "проекта" в достаточно косной и инертной материальной форме, способной, в силу своей грубости, отклонить воплощаемый земной образец от идеально заданной программы" [*Самохвалова В. И. Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации / В. И. Самохвалова // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 4 / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред.: В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2010. – С. 36*].

Следовательно, грубое в дискурсе любви – это разного рода несовершенства. Они могут проявляться, как сразу (в начале, так и в течении всего развития истории любви. Г. Иванченко, известная исследовательница феномена любви, говорит о трех главных несовершенствах "зависти, скупости и страх".

Зависть – это острое чувство недовольства собой и своим, неудовлетворенности собственной жизнью и нескончаемо длящаяся попытка желанием и невозможностью переменить свое существование. Это отождествление других людей с тем, что думаешь о них ты, что думают о них другие люди, а уже через это – отождествление себя со своим статусом, ролями, социальными возможностями, короче, видимостями и кажимостями.

Скупость же – болезненная привязанность к своему имуществу "богатству", "ко всему, что человек может назвать своим", как говорил У. Джеймс, имея в виду в первую очередь материальную, "вещную" сторону человеческой укорененности в бытии. Но, кроме того, скупость вы-

дає неведення неісчерпаємих родників життя, життєвої сили, подлинного бытия; ібо той, хто їх ведає, не боїться уцерьба тому, хто он може назвати воістину своїм [Іванченко Г. І. Логос любові. – М. : Смысл, 2007. – С. 61].

Що стосується страху як неісчерпаності у любові, то ще в Новому Заветі, апостол Іоанн Богослов об цьому говорить: "В любові немає страху, але ідеальна любов вигнає страх, тому що в страху є мучення. Боящийся неісчерпан в любові" [1Ін. 4, 18]. Хоча ще раніше Аристотель відмічав в "Риторикі", що закономірно для людської природи любити "тех ще людей, які не викликають у нас страх і відповідно на яких можна сміло покластися, вель ніхто не любить, кого одночасно і боїться" (καὶ τοὺς μὴ φοβερούς, καὶ οὐς θαρροῦμεν οὐδεὶς γὰρ ὃν φοβέται φιλεῖ) [Rhet II 4 1381b 34]. Люблячий може у нас викликати тільки позитивні емоції і почуття і з ним пов'язані головним образом позитивні екзистенціали такі як сміх, радість, щастя, віра, надія.

Хоча не тільки ці три єсть "неісчерпаностями" любові. Сюди можна віднести і ревність, і нарцисизм, і низьке самоприйняття (нелюбів до себе) і т. п. Відмічу лиш кілька слів про ревність. Вона – неідеальне наслідок почуття власності на людину, з'єднане з накладенням зовнішніх ут і "цепей" на любимого і відносини з нею, а також з системою "слеження" (явного або неявно – застенчивого), заперечень, отчетів і т. д. такі "агресивні ревність" уніжають прежде любимого, тому, що не вважається з його неотъемлемым правом на свободу і відносительную автономність, на неідеальний "личний остаток бытия". Ревність виростає з такого благодатного для неї ґрунту, як недовіра до любимого і його поведінки, початкове або придбане. Ревність – криза довіри і віри в відносинах, а причин тут – багатство: і надмірна підозрительність люблячого, і легкомисліє любимого, і довгі розлуки по необхідності, і "злі навіти" оточуючих, і багато інше.

Таким образом, виходячи з вищеизложеного, можна підсумувати, що для естетическої думки, грубе, як неоформлене в рамках любовного дискурсу проявляється в виді різного роду неісчерпаності: заздрість, жадність, ревність, нарцисизм і т. д.

Ю. А. Черняк, асп., КНУТШ, Київ
julychernyak@gmail.com

КІНОКОМЕДІЯ НІМОГО ПЕРІОДУ: МІЖ КАРНАВАЛОМ ТА МІСТЕЦТВОМ

Зовсім не випадково, що першим ігровим кінофільмом в історії став "Політичний поливальник", а першими акторами, що набули популярності в кінематографії – коміки. Смішне та веселе найшвидше завойовує прихильність глядача. Андре Дід, Макс Ліндер, Чарлі Чаплін, Бастер Кітон,

Гарольд Ллойд, Карл Шенстром та Гарольд Медсен – великі та почасти забуті творці ранніх кінокомедій. Артисти цирку, водевілю, вар'єте та мюзик-холів кинули спроби випробувати свої сили на новому поприщі і цим зумовили специфіку ранньої кінокомедії. Гумор в цих стрічках часто виказував своїх родоначальників. Поширеними були клоунада, бурлеск, пародійність, ексцентрика, слепстік. Актори задіявали свій багаторічний досвід в новому жанрі: французький комік Андре Дід сповнював нехитрі сюжети своїх комедій акробатичними трюками, немов перебуваючи на сцені мюзик-холу, датський дует Пат і Паташон вдало використовував принцип комічної пари, запозичений з цирку. Поєднання контрасту та повтору – класичний прийом, яким користувались актори. Саме з цирку були запозичені яскраві та недолугі костюми героїв, невідповідність між формою та змістом їхніх вчинків, пантоміма, а головне – застосування образу-маски. Комедійний герой-маска повинен був мати яскравий характер, оригінальну зовнішність, бути смішним, але симпатичним, щоб глядач міг співчувати, потішатися й радіти разом з ним.

Переглядаючи стрічки Чапліна, Ллойда, Кітона, ми помітимо, що одним з улюблених прийомів цих джентльменів був бурлеск. Звісно, бурлеск – не просто прийом, а цілий жанр, в основі якого лежить невідповідність між видимим та дійсним. Сформований за доби Відродження, бурлеск у літературі будується на тому, що серйозний зміст виражається невідповідними йому образами та стилістичними засобами. У кіно подібний ефект досягається за допомогою технічних візуальних трюків. Варіації бурлескних комізмів розробляв для своїх кінострічок Гарольд Ллойд, перевівши акцент з образу-дії на образ-сприйняття за допомогою технічних хитрощів. Так, наприклад, в одній зі сцен ми бачимо актора в розкішному автомобілі на автостоянці. Через мить автомобіль починає рухатись і виявляється, що Гарольд сидить на старенькому велосипеді. Такий ефект був досягнутий завдяки кадруванню героя крізь автомобільне скло. А невідповідність між першим сприйняттям та дійсністю неодмінно викликає сміх глядачів. Винахідливим щодо побудови комічних сцен був також Бастер Кітон. Саме йому вдається подолати розрив між заданою ситуацією та очікуваною комічною дією таким чином, що комічний ефект тягне за собою всю ситуацію, буквально співпадає з нею. За словами Ж. Делеза, "герой Кітона нагадує ледве помітну крапку, яка оточена безмежним та катастрофічним середовищем і знаходиться в просторі, що трансформується" [Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / [пер. с франц. Б. Скуратова]. – М. : Ад Маргинем, 2004. – С. 243]. Ще один технічний трюк – дія, зафільмована в ракурсі найменшої відмінності від іншої дії, яка дозволяє виявити прірву розбіжностей між двома ситуаціями. "Чаплін умів обирати близькі один до одного жести і відповідні до них віддалені ситуації, так що з їхніх відношень виникала особливо напружена емоція і в той же час народжувався сміх: він підсилював сміх таким чином" – читаємо в праці "Кіно" Жюльєна Делеза [Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / [пер. с франц. Б. Скуратова]. – М. : Ад Маргинем, 2004. – С. 239].

Для наочності пригадаємо сцену з фільму Чапліна "The Idle Class" (укр. "Святковий клас"). На екрані кадр, знятий середнім планом: багатій-пияка, якого покинула дружина, із сумом дивиться на її портрет, відвертається від камери, і ми бачимо, як тремтять та здригаються його плечі. Здається, бідолаха проливає потоки сліз через кохану. Але ось герой розвертається до нас обличчям. І виявляється, що він навіть не збирався плакати. А трясеться через те, що збиває в шейкері черговий коктейль.

Досягнення героя Чарлі Чапліна на цьому не завершуються. Легендарного класика епохи німого кіно порівнюють з такими майстрами гумору як Мігель де Сервантес та Франсуа Рабле. Саме Чапліну вдалося зробити трюк, який зародився в цирку, кінематографічним. Він засвоїв важливу річ: кіно не потребує грубих клоунських витівок та формування швидкого ефекту, трюк може і має бути витонченим. "Чаплін перевів комічне у поетичне, зробив комічний трюк елементом високої поезії", – пише Н. Коварський [Комики: великие и забытые / [гл. ред. В. Вестерман]. – М. : Зебра Е, 2008. – С. 58]. А це означає, що вперше в історії кіномистецтва здійснилася спроба поєднання двох культур – "низької" та "високої", піднялося до рівня "високої поезії" плебейське, балаганне видовище, яким був ранній кінематограф. Він майстерно поєднував у своїх картинах комічне та драматичне, поміщаючи драматичне начало у комічну форму. Неповторна кінематографічна мова Чапліна – метафоричність, винахідливість, феєричне обігравання ситуації – помітно виділяла його серед колег. А гуманістична спрямованість, людяність, приречена на комізм не дозволяє втратити актуальність чаплінівських стрічок по сьогоднішній день.

Епоха безсловесної комедії демонструє культурну амбівалентність сміху. Вочевидь, справжній сміх спрямований не лише на ворожі для людини та культури речі, але й на саму людину, що сміється. Кінокомедія "німого" періоду являла собою здебільшого масове балаганне видовище, квінтесенцію тілесного гумору, пронизаного бурлеском та ексцентрикою. Це була народна розвага, "масова ярмаркова забава самого невибагливого смаку" [Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. Т. 1 / [ред. и сост. С. Я. Левит]. – СПб. : Университетская книга, 1998. – С. 336], яка за своїми намірами та амбіціями стояла поруч із клоунадою та мистецтвом фокусників. І в цьому сенсі, новий феномен можна описувати в таких термінах М. Бахтіна як "карнавал" та "низова культура". Кіно стає карнавальною альтернативою пануючій високій культурі з її цивілізаційними догмами (моральними, релігійними тощо), демонструючи зв'язок сміху зі стихією свободи. Однак, в цей самий час, комедія, на чолі з такими її представниками як Чарлі Чаплін, Бастер Кітон та Гарольд Ллойд, встигла піднятися до рівня справжнього мистецтва. Естетика цих стрічок вабить своїм гуманізмом, ігровою розкутістю, фантазією, висміюванням соціальних інститутів та "здорового глузду". Витончені трюки поєднують побутовий фарс із сатирою, легкість із глибокодумністю, комічне начало з трагічним. І ми спостерігаємо, як в межах жанру відбувається унікальне поєднання "низької" та "високої" культур, одночасно функціонують два полюси німої комічної: грубий фарс та поетична комедія.

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Сьогодні арт-ринок України знаходиться ще в стадії свого становлення, але вже інтенсивно з'являються галереї, розвиваються аукціонні будинки, у вищих навчальних закладах готують відповідних фахівців. Отже, є всі підстави казати, що арт-ринок є не тільки економічним, але й культурним явищем, яке формує матеріальне підґрунтя для розвитку образотворчого мистецтва, істотно впливаючи на створення, обіг та існування художніх творів та творчість їх авторів. Але при цьому в науці, яка призвана досліджувати це явище, поки що не склалося єдиної думки стосовно функцій, меж та значення арт-ринку для розвитку сучасного мистецтва. Це зумовлює прослідкувати історію розвитку українського арт-ринку у межах культурології, що в подальшому надасть можливість всебічно осмислити сутність та перспективи розвитку української художньої культури.

На сьогоднішній момент існують спроби надати визначення поняттю арт-ринок, але вони є достатньо суперечливими. Це не в останню чергу пов'язано із тим, що художні твори, які просуваються ринком, мають не лише матеріальну складову, але й духовно-символічну, що робить вкрай складним їхню оцінку та прогнозування. У достатньо широкому сенсі арт-ринок – це система соціокультурних та економічних відношень, пов'язаних з товарообміном творів образотворчого мистецтва і оплатою послуг з виконання художніх робіт [Северюхин Д. Я. Художественный рынок: как это следует понижать в искусствоведении [Электронный ресурс] // Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 3. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-rynok-kak-eto-sleduet-ponimat-v-iskusstvovedenii>]. Але у всякому разі слід пам'ятати про те, що арт-ринок є складним та поліфункціональним явищем.

Основи арт-ринку в Західній Європі були закладені наприкінці XIX ст. і були пов'язані із появою розгалуженої інфраструктури ринку як-то інститутами критики, музеями, галереями, дилерами, меценатами, аукціонними домами, виокремленням ролі менеджера та арт-куратора, піднесенням ролі ЗМІ у формуванні суспільної свідомості. Якщо казати про розвиток та становлення арт-ринку незалежної України, можна виділити чотири етапи.

1985–1990 – Період, який відомий галерист Марат Гельман назвав "набуттям свободи". Характерною особливістю цього часу було відділення мистецтва від держави, в той самий час мистецтво втратило свій зв'язок із соціумом, а основним експертом та об'єктом, на який направлене вітчизняне мистецтво, постав західний музей та західний спожи-

вач. Мінусом цього етапу було те, що художником міг стати представник будь-якої професії, що зумовило масову еміграцію художників, які вже сформувалися як професіонали, тим самим майже всі вони втратили себе як творців у чужій культурі. Також в цей період були зроблені перші спроби створення інфраструктури арт-ринку – з'явилися перші галереї, які надавали динамічності художньому процесу, внаслідок цього з'явилися перші вітчизняні колекції. Плюсом даного періоду було те, що перебудова інфраструктури не потребувала великих коштів, тож корупція не торкнулася даної сфери. Але великий мінус був тому, що сучасне вітчизняне мистецтво, навіть в свій найкращий період, залишалося замкнутою сферою діяльності, яка зосереджувалася в основному в Москві.

1993 – 1999 – "час кризи" – в цей час вітчизняне мистецтво вже майже вичерпало свої ресурси. За цей період не було реалізовано жодної значної приватної художньої ініціативи, а також не з'явилось жодного нового художника, який би вартував уваги. Серйозні проекти, провалювалися, будь-яке нове починання спиралося виключно на зусилля та амбіції його ініціатора, художня політика в країні не здійснювалася.

Але вже з 2000-го року у вітчизняному художньому житті спостерігається пробудження, основною причиною цього стало те, що вітчизняні галереї почали виставляти у себе західних зірок образотворчого мистецтва. Також, слід сказати, що сучасний арт-ринок формується та розвивається досить активно, зріс також попит на національне мистецтво, не тільки на державному, але й на міжнародному рівні. Цьому сприяли як певні економічні чинники, так і державна політика, спрямована на підтримку професійної творчості вітчизняних митців в галузі скульптури, живопису, графіки, декоративного мистецтва. Варто сказати, що зараз в Україні формується правова база для сфери мистецтва. Верховна Рада України прийняла низку законів, які стосуються діяльності вітчизняного арт-ринку. Зокрема, це Закон України "Про ратифікацію Угоди про вивезення та ввезення культурних цінностей" (від 11.01.2006 р.) та "Про внесення змін до деяких законів України, (щодо оподаткування предметів мистецтва, колекціонування та антикваріату" (від 22.12.2006 р.) із змінами, внесеними згідно з Податковим кодексом України від 2.12.2010 р.). Також діяльність вітчизняного арт-ринку частково регламентується Законами України "Про музеї та музейну справу" та "Про охорону культурної спадщини". Закон Про професійних творчих працівників та творчі спілки Водночас, у пресі висловлюються думки, що українське законодавство ще не повністю відповідає потребам вітчизняного арт-ринку.

Ключовою проблемою українського арт-ринку є проблема інфраструктури, яка є слабо організованою та не має чіткої структури. Але, не зважаючи на певні особливості Україна має великі перспективи для входження у світовий арт-ринок. Для прогресу має бути конкуренція всередині самої структури, також слід привозити до України більше робіт закордонних художників, реалізовувати міжнародні проекти та залучати закордонних кураторів та спеціалістів цієї сфери.

Секція "КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

*Е. А. Асанова, студ., КНУТШ, Київ
evelynasanova.ua@gmail.com*

РОК-ОПЕРА ЯК ЯВИЩЕ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Жанр рок-опери сьогодні виступає в якості одного з найбільш актуальних і значущих напрямів сучасного театрального жанру. Досліджуючи його ґенезу, можна зазначити, що він є синтезом рок-музики та мюзиклу. Супроводжувані соціокультурними змінами та новими потребами масової культури, обидва напрямки мали їм відповідати та модифікувати у новий. Синтетичний базис року спрямував тенденції жанроутворення на основні види мистецтва, в контексті котрих створювалися нові напрямки з приставкою "рок": кіно, театр, література; мюзикл передав у новоутворення академічність та засоби музичної драматургії.

Феномен нового жанру від початку вивчався філософами, мистецтвознавцями та культурологами. Важливий вклад до аналізу явища рок-опери зробили А. Цукер, В. Ткаченко, А. Сохор та М. Арановський. Жанр отримав достатньо широке висвітлення в музикознавчій літературі, що дало можливість зазначати, що твори, написані в жанрі рок-опери, наслідують одні й ті ж самі ознаки, стаючи характерними для цього жанру.

Виникнення першої рок-опери датується 1967 роком, що зумовлено факторами кризи оперного театру, бунту молоді та її звернення до глибоких потреб самовиразу через пошук нового звучання. Засновником жанру вважається Піт Таунсенд – лідер гурту The Who, їх альбом "Tommy" був позначений на обкладинці як рок-опера. Цей факт є прикладом того, що рок-опера виступає саме явищем масової культури: "Tommy" мав комерційний успіх та відзначався публікою як перша "рок-опера", незважаючи на реалізований двома роками раніше альбом "S. F. Sorrow" рок-гурту The Pretty Things. Головною особливістю "S. F. Sorrow" є пряма взаємодія з аудиторією через головного персонажу та колективний пошук трансцендентних істин. Музиканти зверталися до релігійної тематики та епічної подорожі вглиб підсвідомості – це утворило екзистенціональне одкровення. Рок музика має особливість на різних рівнях проводити контрасти між музикою та текстами, як стверджував А. Цукер: "Рок володіє потужними інтеграційними якостями" [Цукер А. *И рок, и симфония...* – М. : Композитор, 1993. – 302 с.]. Тексти взаємодіють з музикою та утворюють набір стилістичних явищ і музично-мовних елементів, що розвиваються відповідно до задуму. При прочитанні зразків рок-поезії, Р. Голдстайн відзначає виникнення особливого ритмічного пульсу, що привносить додаткові відтінки виразності. Визначені аспекти

характеризують основні відмінності рок-опери від мюзиклу та позиціонують перший як самостійний жанр музичного театру не академічної орієнтації, наділений власною системою онтологічних і гносеологічних ознак.

Соціокультурна проблематика простежується як одна з основних ідей рок-опери. Віднесення на другий план любовної тематики, можна пов'язати з впливом "культових жанрів" масової культури. Відбувається акцентування міфологізації на протилежну спрямованість від позицій мюзиклу: вічні істини стають контекстуальними. Траєкторія рок-сприйняття наближається до характеру впливу на глядача давньогрецької трагедії завдяки невідповідності цілей та засобів впливу. Як зазначає професор Е. Бурліна, в аспекті культурного досвіду жанр тлумачиться як "конструктивно оформлений інваріант моделі світу" [Бурліна Е. Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и анрового синтеза. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.]. Рок-опера намагається претендувати на те, щоб бути носієм світоглядних концепцій. Однією з особливостей масової культури є швидкоплинність. Кожне з явищ актуальне у певному соціокультурному середовищі та має часові обмеження. Рок-опери поступаються місцем іншим художнім формам, викликаними тиском майбутніх змін – це головне відокремлення масової культури від елітарної. У подальшому, найкращі рок-опери, що пройдуть перевірку часом, стають частиною культурного здобуття свого часу та вивчаються у контексті епохи.

В. И. Атаманчук-Ангел, ст. препод., АРККиИ, Херсон
avia1.001@mail.ru

ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ. "ЖИВАЯ" КУЛЬТУРА

Культура, как в целом, так и в любой из своих частей, выделяема экспериментально из культурного вещества.

Ноосфера, теряя культуру, превращается в биосферу (домашние животные, культурные растения – живые артефакты жизнедеятельности культуры) и геосферу (Парфенон, Колизей, заброшенные города, посуда, машины, корабли, фабрики – неживые артефакты жизнедеятельности культуры).

С иной стороны с исчезновением "живых" носителей прекращается и воплощение культуры в материальном мире. Хотя она может быть сохранена и передана, например, через книги, электронные носители и т. д. Но без "живого" носителя, к примеру, человека разумного (ЧР), культура становится как бы замороженной, законсервированной в артефакт, перестает быть открытой системой.

В единстве, целостности мира мы, достаточно четко, выделяем неживую материю, в ней материю, охваченную биологической жизнью, и отличия в части живого вещества, охваченного культурой. Выявляем предельные переходы от одного состояния материи и энергии к друго-

му; границы жизни и смерти, образованности и невежества. Это целостное пространство (всюдность), в котором непрерывно происходит кругооборот вещества и энергии, в структуру которого "идеальное" научилось и научается вводить компоненты своей деятельности, структурировать пространство, управлять энергией.

Человечество в целом (ключевой носитель общечеловеческой культуры) – лишь часть культурного и, соответственно, живого вещества.

Отдельный человек культурный (ЧК) – часть живого вещества и носитель лишь части человеческой культуры. Но носитель своеобразной генетической и культурной смеси. И главное – одна из точек генетического и культурного дрейфа, био- и культуротворчества, один из эпицентров биомикроэволюции, культурной эволюции, иногда культурной революции.

Восприятие человеческой культуры человеком разумным – это эпицентр окультуривания, образование человека культурного, и это не одномоментный акт творения (как это, по большей части, происходит с человеком разумным). В дальнейшем (переживая культуру в себе, а культура в свою очередь, переживая себя в человеке, именно в такой взаимосвязи), имеет возможность возникнуть из небытия до того не существующее идеальное (образы мира, образы действия и образы образов), а через него и материальное.

Потеря отдельных культур и целых цивилизаций, аналогична потере видов и глобальному вымиранию.

И в том и в другом случае в ныне сущем веществе утрачены части "идеальной" составляющей, бывшее наличие которых палеонтологи и археологи определяют по артефактам – останкам живых организмов, объектам которые имеют следы воздействия человека, историческим документам.

Культура, на нынешнем уровне развития "идеального", представляет собой надбавку, дополнение к генотипной и фенотипной "идеальной" составляющей живого вещества. Водораздел между живым и культурным веществом заключается в способах, подходах приобретения, использования, хранения и передачи "идеальной" составляющей.

Термины "культура" и "идеальное" не представляются удачными по отношению к тому, о чем идет речь.

На примере идеального отчетливо видно, что мощностное множество бытия, то есть представленного в мире, меньше множества небытия.

Существенно обратить внимание – нет фиксации, есть процесс. Постоянно происходит обмен, накопление и утрата идеальной составляющей, соответственно, как следствие, материальных форм и энергетических изменений с ней взаимосвязанных. Все находится в постоянном становлении, все вещи, которым мы приписываем понятие бытия, находятся в процессе становления.

Без энергии, при абсолютном нуле, не может существовать материя. Без материи "идеальное" не обнаруживается. "Отсоединенная" от исто-

чників питання, "ідеальна" складаюча лишається способности життя, превращається в артефакт, утрачивая матеріальний носитель, переходить в небытие.

Соответственно, непроявлена культура лишається возможности быть переданной, и вынуждена будет, с уходом последнего ее носителя, отойти в "мир теней", и возможно, безвозвратно.

Мысля в терминах экологической метафоры существенно понимать: материальное – дом идеального и идеальное, в свою очередь, дом материального. Идеальные составляющие – жизнь и культура, не противостоят природе, а представляют собой часть природы.

О. О. Бензюк, здобувач, НАКККІМ, Kuİs
benzyuk@bigmir.net

"ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ" ЯК ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне мистецтво включає в себе складну систему взаємовідносин різних культурних традицій, воно різноманітне і неоднозначне. Говорячи про сучасне мистецтво, ми маємо на увазі період з 70-х років ХХ століття до початку ХХІ, – тобто добу постмодернізму та пост-постмодернізму, або посткультури, як її визначають деякі сучасні теоретики, зокрема, Ю. Борев, О. Кривцун, В. Личковах, В. Суханцева, О. Оніщенко та ін. Постмодерністський дискурс поєднує у собі програмні настанови французького постструктуралізму (Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ж. Лакан, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін.), неопрагматизму (Р. Рорті) та неоарістотелізму (А. Макінтайр). Одним із головних його завдань є радикальна критика класичної західноєвропейської філософії. Постмодерністи найадекватнішою формою сприйняття реальності вважають поліцентризм, полілог, рівноправність різних точок зору. Як відмічає О. Варениця, у постмодернізмі плюралістичність істини та множина інтерпретацій перетворюється на конститутивну характеристику знання.

Проблемі постмодернізму в культурі присвячені роботи багатьох як зарубіжних, так і українських теоретиків різних поколінь (Р. Барт, Ж. Дельоз, М. Фуко, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійар, У. Еко, Ф. Джеймсон, Ю. Крістева, К. Гарт, П. Козловські, В. Діанова, Н. Маньковська, Н. Автономова, В. Бичков, Л. Маркова, Н. Царьова, Л. Воробйова, І. Жеребкіна, В. Куріцин, Т. Чередниченко, М. Уваров, Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Ю. Легенький, В. Личковах, О. Петрова, Є. Більченко та ін.).

Усі теоретики постмодернізму наголошують на тому, що в сучасному мистецтві простежується прагнення до яскраво вираженої відкритості, коли багатозначність, невичерпна можливість, так би мовити втручаються в елементи, що створюють "продукт мистецтва". Не тільки зміст, а й сама форма художнього твору в сучасному мистецтві є навмисно багатозначними, що призвело до того, що текст сучасного твору містить

велику кількість потенційних значень, при цьому жодне з них не може бути домінуючим, оскільки він (текст) лише представляє поле можливостей, актуалізація яких залежить від інтерпретативної стратегії реципієнта. На проблему "відкритого твору" одним із перших звернув увагу італійський філософ, письменник і громадський діяч У. Еко, котрий в роботі "Відкритий твір" (1962) обґрунтовує необхідність введення поняття "відкритий твір", яке, на його думку, має бути застосоване до сучасного мистецтва. Теоретик стверджує, що мистецтво, яке має намір відповідати запитам сучасного світу, повинно бути відкритим. Але, де є "відкритий твір" – там повинна бути і "відкрита інтерпретація". Зауважимо, що не зважаючи на значну кількість праць, присвячених феномену мистецтва постмодернізму та постпостмодернізму, праць, в яких би ґрунтовно аналізувалась специфіка "відкритої інтерпретації" сучасних художніх творів, зокрема українських, – не достатньо, чим і обумовлена актуальність нашого дослідження.

Аналіз наукової літератури щодо проблеми інтерпретації дає право стверджувати, що "поняття інтерпретації формувалося у довгому й складному процесі становлення логічних методів, які розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності: від простого опису – через пояснення й тлумачення – до чіткої логічної операції" [Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Наталія Анатоліївна Жукова – К., 2003. – С. 21]. Однак, застосування "чіткої логічної операції" стосовно творів мистецтва, що були створені в період постмодернізму та постпостмодернізму (або посткультури) не можливо з об'єктивних причин, адже це культура "різоми" (кореневища). Поняття "різома" для пояснення специфіки культури кінця XX ст. вводять у науковий обіг Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі. Теоретики виокремлюють два типи культур, що співіснують в культурі кінця XX ст.: "деревну" культуру і культуру "кореневища" (різоми). Перша тяжіє до класичних зразків, і надихається теорією мімесису, втіленням другої є постмодерністське мистецтво, для якого характерні нелінійність, безструктурність, множинність, переривчастість. У. Еко порівнює такого роду організацію художнього тексту з енциклопедією, в якій відсутня лінійність розповіді й яку читач читає з будь-якого необхідного йому місця.

Слід наголосити, що "відкрита інтерпретація" будується на постмодерністських проектах. Ми в своєму дослідженні будемо спиратись на "текстологічний", "номадологічний" та "шизоаналітичний" проекти, які, на наш погляд, є найбільш репрезентативними.

"Текстологічний проект" передбачає (або включає в себе) деконструкцію, інтертекстуальність, "пастиш". В цьому проекті текст реконструюється до конструкції таким чином, що його відновлення в первинному вигляді стає не можливим і, головне, не потрібним, адже реципієнтові дається можливість "конструювати" та реконструювати текст за власним розумінням. За висловом Ж. Дерріда, це боротьба тексту зі смыслом. У "номадологічному проекті" постмодернізм відмовляється від розгляду

історії як лінійного закономірного процесу, і наголошує на випадковому, вірогідному, суб'єктивному характері інтерпретацій історичних подій. Тому для постмодернізму природним виявляється відмова від принципу універсальності історичного розвитку, від ідеї прогресу. "Шизоаналітичний проект" ґрунтується на традиції психоаналізу. Сенс цього "проекту" полягає в тому, що позасвідоме функціонує за аналогією з виробництвом, у якого є інвестиції, "машини бажання, власне виробництво, відтворення та все з цим пов'язане. На думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, зрозуміти справжню природу позасвідомого можна, тільки відкинувши Едипів комплекс, обмежений рамками сімейних відносин, який не здатний пояснити складні соціальні структури і процеси, а також очистивши поняття позасвідомого від будь-яких символічних форм. Отже, постмодернізм – багатовимірне теоретичне відображення духовного повороту в самосвідомості сучасної цивілізації, особливо в сфері мистецтва і філософії. Постмодерністське мистецтво створює і досліджує таку картину світу, яка не "прив'язана" до жорстких моделей, а це значить, що твір мистецтва сприяє усвідомленню особливої свободи в реципієнті, спонукає його до формування власної моделі світу, іншими словами, художній твір (в широкому сенсі цього слова) стає "відкритим". Таким чином, оскільки "сучасний текст" містить велику кількість потенційних значень, за умов, що жодне з них не може бути домінуючим, виникає необхідність у новій – "відкритій інтерпретації", що дозволяє "розширити" межі можливостей, актуалізація яких залежить цілком і повністю від інтерпретатора. Отже, "відкритому" твору потрібна "відкрита інтерпретація", яка передбачає більшу свободу в побудові різних моделей, щодо яких потім потрібно вирішувати, яка з них ближче до істини і краще відповідає сукупності експериментів, що, у свою чергу, підштовхує інтерпретатора до "усвідомлено вільних дій".

Є. П. Ворожейкін, магістрант, НПУ ім. М. Драгоманова, Київ
e.vorozheykin@gmail.com

ОСМИСЛЕННЯ КРИЗОВИХ СИТУАЦІЙ У ПІСЛЯВОЄННОМУ КІНО ІТАЛІЇ ТА США: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Кінематограф як процес "фотографування" світу невідмінно несе в собі відображення реалій людського життя будь-то невеликі повсякденні дрібниці, чи навіть "психологічні настрої колективної душі" [Кракауер 3. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / Зигфрид Кракауер. – М. : Искусство, 1977. – С. 15]. Тому важливим полем дослідження постає кіно, яке пов'язане із складними періодами людської історії. До такої сфери, зокрема, можна віднести післявоєнні фільми італійського неореалізму та американські нуар-фільми. Співставлення між собою цих кіно-направлень відкриває додаткове значення, оскільки Італія та США представляють не тільки два окремі географічно-культурні регіони, але і репрезентують з обох сторін учасників Другої світової війни.

Концепції нуар і неореалістичних фільмів мали певні спільні риси. Однією з таких рис було те, що обидва напрямлення являли собою "бідне" кіно, тобто таке, що не використовувало значні економічні ресурси. Даний чинник зумовив спільну необхідність знімати фільми у реальних декораціях. Цей факт у нуар-фільмах був, також, пов'язаний і з прагненням глядачів до більш чесного і суворого погляду на післявоєнну Америку. І цей новий погляд повинен був звернутись до дрібних особливостей "міських джунглів", як головного місця існування людини. Неореалістична кінокамера же вийшла з павільйонів на площі, щоб показати наслідки Другої світової війни: "вулиці зруйнованих війною міст, пилові, випалені сонцем дороги" [Кино Италии: Неореализм / сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. – М. : Искусство, 1989. – С. 26]. Саме тому, коли пейзажні кадри міста є необхідними елементами неореалізму, то у нуар-фільмах їх можна майже не побачити. Стилiстика нуарів навпаки дробить загальність, звертаючи увагу на дрібні, найбільш темні міські закутки.

Одним із спільних засобів у італійських і американських фільмах було використання закадрового голосу. Обидва кінематографічні напрямлення відчували необхідність пояснення подій зображених на екрані, як людина того часу потребувала пояснення існуючої світової кризи. Але якщо для неореалізму закадровий голос був доповненням до реалістичної естетики, то для нуар-фільмів він дозволяв вибудувати оповідання як суб'єктивну розповідь головного героя.

І неореалістичні і нуар фільми являли собою критику суспільства. Неореалізм спрямовував свій погляд на фашизм і його спадщини, неприйняття соціальної несправедливості, все, що заважало щастю простої людини. Нуар же можна розглядати як приклад кризи суспільних принципів, простір, де вони не працюють, перекручуються [Лурье Я. Формула американского нуара [Електронний ресурс] / Яков Лурье // Искусство кино. – Режим доступу : <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>]. Центральна фігура нуарів – герой-детектив був носієм суб'єктивної точки зору, протилежної до поглядів офіційних соціальних інститутів. Візуальні особливості тінювого освітлення героя; багатофігурні композиції, в яких герой постійно опиняється в одному кадрі із своїми противниками; фізична пасивність персонажа (сцени зазвичай вибудовувались за допомогою операторської роботи навколо актора) відбували у нуар-фільмах меті показати людину відчужену від усього іншого світу, існуючу у постійній небезпеці. Як і герой нуарів, американець післявоєнних років жив у очікуванні того, що світ може обрушитись у будь-який момент. Він боявся загрози ядерного бомбардування, спричиненого "холодною війною". Саме тому герой нуарів "боїться заглядати у майбутнє, прагне жити одним днем, і якщо йому це не вдається, він повертається в минуле" [Шрейдер П. Заметки о фильме нуар [Електронний ресурс] / Пол Шрейдер – Режим доступу : <http://seance.ru/blog/noir-notes/>].

Якщо стилістика нуару визначила його, як "чорний" фільм, то неореалістичні картини можна охарактеризувати як "сірі". Всі персонажі нео-

реалістичних фільмів освітлюються однаково, головним чином природним світлом. А камера часто зображує героя серед натовпу, в якому він розчиняється. Цей прийом показує, що таких життєвих трагедій як у головного персонажа у світі існує безліч. Неореалістичні фільми протиставляють людину не стільки із іншими, скільки із дійсністю. Якщо у нуар-фільмах камера рухається навколо героя, то у неореалізмі навпаки – рухається герой. Він, часто, метається у кадрі, як у клітці, а камера тільки статично документує цю подію. Для героїв фільмів неореалізму, як і для італійців у той час, трагедія вже сталась. Вони вже пройшли цю точку тотальної руйнації, яку американці тільки очікували, і шукали засоби як жити далі. Саме тому нереалістичні картини зображували тільки теперішній час, минуле для них було скомпрометоване, а майбутнє вони не могли собі уявити. Події у цих фільмах часто вкладались в один чи два дні, під час яких камера супроводжувала героїв в їх майже неперервних подорожах по місту у пошуках якоїсь надії для існування. Цю надію фільми неореалізму знаходили у дитячих персонажах [Кино Италии: Неореализм / сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. – М. : Искусство, 1989. – С. 28] – майбутньому поколінню, яке повинно жити вже інакше. У наурах-фільмах надія зовсім відсутня, так у фільмі Стенлі Кубрика "Вбивство" у відповідь на прохання дружини бігти від поліцейських, головний герой відповідає: "А, який сенс?"

Отже художні особливості неореалістичних і нуар фільмів були відображенням соціально-політичних реалій у яких опинились людина після Другої світової війни. Італія відчувала на собі вину колишніх військових подій і тому прагнула виправдатись перед очима інших країн. Через це неореалізм активно критикував фашистську ідеологію, а разом з тим намагався показати загальні для всіх післявоєнні проблеми, за допомогою зображення реалістичного життя простої людини. Американці у свою чергу, хоч і вийшли із війни переможцями і потерпіли найменшу кількість людських втрат, все одно опинились у кризовій ситуації. Жахи Другої світової і тривожні очікування від "холодної війни" реалізувались у особливому стилі нуар-фільмів. Саме стиль був головним героєм цих картин, через нього передавалась основна ідея – відчуття невпевненості і безглуздості людського існування.

В. М. Гамшеєва, студ., КНУТШ, Київ
gamsheyva.varvara@gmail.com

НАРОДНІСТЬ ЯК ОСНОВА ТВОРЧОГО МЕТОДУ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Досить цікавим та актуальним у наш час, коли досить гостро постає проблема взаємодії глобалізаційного процесу та національної культурної ідентичності, постає дослідження того, як створювати загальнозрозумілі твори, які при цьому були б своєрідними та неповторними. Можна виокремити декілька факторів, які безпосередньо впливають на творчість митця і одним з них є фольклор. Спробуємо проаналізувати вплив

народного мистецтва на музичну стилістику відомого композитора ХХ ст. – Арама Хачатуряна. "Загальновідомо, що музичне обдарування Арама Ілліча Хачатуряна є багатогранним. Він не тільки композитор, педагог, музично громадський діяч. У ньому живе невиситима жага виконавства" [Ентеліс Л. Силуэты композиторов ХХ века. – Л. : Музыка, 1975. – С. 219]. Найбільш визначними роботами, присвяченими творчості А. Хачатуряна були мистецтвознавчі розробки Л. Ентеліса, Г. Г. та І. Г. Тигранових, Г. Хубова, В. Юзефовича.

Арам Хачатурян починав, як усі, – з простого наслідування. Але і в наслідуванні він був незвичайний, відтворюючи образний світ музики і поезії ашугів (народний співак-поет у кавказьких і сусідніх з ними народів) – для багатьох світ новий, невідомий. Крім того, дуже скоро, вже у ранніх п'єсах Хачатуряна, позначилася своя манера вираження. Композитор привніс і в наслідування риси індивідуальної неповторності. Наслідуючи – імпровізує, не копіюючи і не цитуючи, і у вільній імпровізації мимоволі розкривається своєрідність його обдарованої художницької природи. І тут можна помітити органічну властивість хачатурянівської музики: індивідуальне, "своє" виражається в ній через народне, національно-характерне. Взаємозв'язок особистого з народним і народного з особливим проявляється в музиці Хачатуряна з самого початку, виявляючи глибинний ґрунт його обдарованості – джерело творчої щедрості.

Споглядаючи народне мистецтво, в атмосфері якого він ріс, наслідуючи його і стверджуючи його сутність, Хачатурян вчився образно мислити і втілювати в музиці життєві враження, виказуючи – все сміливіше і впевненіше – свою художню індивідуальність і манеру. Характерні форми народності послужили основою, опорою його початкових творів, коли інтуїція і наслідування замінювали йому знання і вміння. Народна музика для Хачатуряна – це рідна мова, якою він висловлює свої думки і почуття.

Три життєво-важливих фактора, взаємодіючи, визначають в основному характер художньої діяльності Хачатуряна, впливаючи і на розвиток його самобутнього таланту і майстерності, і на процес становлення його індивідуального стилю: кровний зв'язок з народними витоками; глибоке осягнення симфонізму і сміливе розширення його ідейно-образної сфери; нарешті – революційний, новаторський дух соціалістичної сучасності композитора, проникаючий, "овіваючий" його творчість, задуму, шукання і відкриття.

Велике мистецтво ашугів стало для Хачатуряна первісною школою народності. Це мистецтво, саме живиться глибинними джерелами народної музики і поезії, відбираючи і поєднуючи різнохарактерне в єдиному. Сам ідеал народності він сприйняв насамперед у цих майстрів життя. Зв'язок з національним фольклором – вірменським, азербайджанським, грузинським, російським, українським, узбецьким, таджицьким, туркменським – послужив основою для вироблення своєї мови і стилю. Благотворно впливали на Хачатуряна заняття у М. Гнесіна і, особливо, у М. Мясковського, який був основним керівником і вихователем Хачатуряна. "Процес формування композиторської індивідуальності

Хачатуряна був вільний від школярської обмеженості і "академічної" рутини. Здоровий народний початок, який одухотворюється сміливими творчими задумами, широко і привільно розкривається в його музиці, отримуючи своєрідний, надзвичайно колоритний симфонічний розвиток" [Хубов Г. Н. Арам Хачатурян. – М., 1962. – С. 406].

А. Хачатурян виробляє і єдину мову, що відповідає змісту його творчості, яка здатна гнучко і точно виражати і втілювати його задуми. Мова Хачатуряна – народна музична, але вільно розвинена, збагачена композиторською майстерністю і, зрозуміло, художньо індивідуалізована. Вона є яскраво національною і органічною, але аж ніяк не національно обмеженою, ґрунтується на принципах народності. Сприймаючи народну музичну мову, композитор збагачує її своєю творчістю. Особливості мови і стилю Хачатуряна, обумовлені змістом його творчості, які виробляються і закріплюються разом з удосконаленням реалістичного методу і зростанням майстерності. Оспівування краси нашого життя, радість боротьби і творення – керівна поетична ідея його мистецтва. Втілюючи її, він навчається відбирати в шумному потоці явищ і вражень дійсності характерне і загальнозначуще, типізувати і узагальнювати, надаючи загальному своє вираження.

Живий зв'язок з народними витоками, в їх різноманітті, підказує Хачатуряну ідею синтезу, яка таїться в самій природі мистецтва ашугів. Таким чином, думка про симфонізацію музики народів Сходу захоплює Хачатуряна. "Реакційна точка зору – нібито східна музика монотонна, бідна, одноманітна і туго піддається розвитку – спростовується самим матеріалом пісень. Так звані органні пункти в деяких піснях Сходу є їх стилістичною особливістю; ніщо не заважає на тлі цих органних пунктів давати великий розвиток" [Хубов Г. Н. Арам Хачатурян. – М., 1962. – С. 413].

Прекрасне в національному завжди загальнолюдське, а загальнолюдське – прекрасне в самобутньо-національному, – такий глибокий зміст шукань і осягань творчого синтезу в музиці Хачатуряна, в його симфоніях, концертах, балетах. Отже, Арам Хачатурян – великий композитор свого століття. Роками діяльної праці та вдосконалення композитор зробив свій емоційно-піднесений, плідний та новий внесок у сучасне музичне мистецтво. Переймаючи традиції минулого, Хачатурян не просто додав щось нове, а повністю перетворював "спадщину" великих композиторів на нову та неповторювану музику.

А. В. Голтаренко. студ., ОНУ ім. І. І. Мечнікова, Одеса
angelina.goltarenko@gmail.com

"SUNDAY ODESSA PROJECT" КАК ПРИМЕР ТРЕТЬЕГО МЕСТА (ПО Р. ОЛЬДЕНБУРГУ)

Если поделить наше обыденное жизненное пространство на зоны нахождения, то незаметно проявятся два места. Первое – это дом, место нашей жизни, где мы храним имущество и складировем воспоминания

на антресолях. Вторым окажется место, связанное с работой: здесь мы проводим максимальное количество времени. Между тем в современной социологии города говорят о новом феномене социально-культурной и антропологической организации городского пространства – о так называемом "третьем месте". Понятие "третье место" было введено в 1989 году американским социологом Рэем Ольденбургом для обозначения общественных мест для неформальных встреч: кафе, библиотеки, магазины, аптеки, общественные бани, клубы и так далее, где люди могут в любое удобное для них время могут свободно и непринуждённо общаться [Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места "тусовок" как фундамент сообщества / Рэй Ольденбург ; пер. с англ. А. Широкаковой. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 456 с.]. По мнению Р. Ольденбурга, третьи места необходимы для восстановления потерянного в индустриальную эпоху взаимного доверия и способности к солидарным действиям у городских жителей. Важно, что третьи места не являются на самом деле ничем принципиально новым: исторически такие места существовали всегда – цирюльни, где brave мужчины обсуждали последние новости спорта и политики, парковые зоны и библиотеки, где собирались единомышленники в надежде решить социальные вопросы и посудачить о культурных тенденциях своего времени. В Древнем Риме третьими местами выступали, например, общественные бани.

В наше время третье место приобрело две новые формы – коворкинга и антикафе. Антикафе (они же – свободные пространства, тайм кафе, тайм клубы) представляют собой определённого рода общественные заведения социально-культурной направленности, основной характеристикой которых являются поминутная оплата за проведённое время, в стоимость которого входят бесплатные угощения, развлечения и мероприятия. То есть это такого рода третьи места, в которых всё бесплатно, кроме времени. Самым ярким примером антикафе может служить группа действующих заведений в Украине, Российской Федерации, Великобритании и Словении под общим названием "Циферблат".

Коворкинг (от английского слова "co-working" "совместно работающие") – социально-культурное явление более сложного порядка, так как оно одновременно охватывает как модель работы, в которой участники, оставаясь независимыми и свободными, используют общее пространство для своей деятельности, так и отдельное пространство, в котором эта модель реализуется. Коворкинги взяли на себя большую часть социального развития, где под одной крышей собираются люди, занимающиеся фрилансом, разрабатывающие проекты, которые приносят пользу обществу. В Одессе таким коворкингом является "Impact Hub Odessa" – место, которое вносит огромный вклад в развитие культурной молодёжи, которая посредством приобретённых навыков создаёт свои социальные проекты, приносящие ещё большую пользу для общества. Так, всего лишь за один год здесь зародились: образовательный проект

"Открытый университет", "Библиотека будущего", "Добробутик", "Sunday Odessa Project" и тому подобные.

Я хочу обратить ваше внимание на последний проект, который заявлен в этом списке и который стал для жителей Одессы настоящим открытием 2014 года: это – "Sunday Odessa Project", проект по восстановлению заброшенных площадок. Уникальность этого места состоит в том, что оно объединило, как культурно-развлекательный, так и образовательный аспект. Первой восстановленной площадкой стал кинотеатр под открытым небом, который вобрал в себя функции независимого университета, предоставляющего широкий спектр лекций по маркетингу, психологии, кинематографу, даже философии от ведущих специалистов на свежем воздухе, вне стандартных университетских рамок. Лекции посещало до семидесяти человек, что создавало настоящие аншлаги. По вечерам здесь транслировались художественные киноленты, артхаусные работы и даже фестивали любительского кино. Такого рода моменты можно рассматривать как вклад в развитие молодёжи города.

Я полагаю, что такого рода проекты – коворкинги типа "Sunday Odessa Project" открывают новую веху в истории системы образования. Образование постепенно переключивается в третьи места, в которых у людей формируются взаимное доверие и способность к солидарным действиям. При этом идёт совмещение с тем, что действительно приносит удовольствие и представляет определённый интерес, что упрощает восприятие получаемых знаний и информации.

Є. В. Григор'єва, студ., КНУТШ, Київ
janegrigorieva@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ СИМВОЛУ ТА СВІДОМОСТІ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Філософський аналіз специфіки символу, як засобу світосприйняття та світорозуміння – є досить актуальне при вивченні умов становлення символічної свідомості особистості в єдності з розвитком науково-раціональної свідомості. Ця тема широко досліджувалась представниками психології та філософії свідомості: М. Мамардашвілі, А. Пятигорским, Ю. Лотманом, Тартуською школою семіотики, і продовжує розвиватися Центром дослідження свідомості при МГУ ім. М. В. Ломоносова.

Будучи важливим механізмом пам'яті культури, символи переносять тексти, сюжетні схеми й інші семіотичні утворення з одного пласта культури в інший. Пронизують діяхронію культури константні набори символів, що значною мірою беруть на себе функцію механізмів єдності: здійснюючи пам'ять культури про себе, вони не дають їй розпастися на ізольовані хронологічні пласти. Єдність основного набору домінуючих символів і тривалість їх культурного життя значною мірою визначають національні та ареальні кордони культур. Кожна культура потребує пласти

текстів, що виконують функцію архаїки. Стрижнева група символів має глибоко архаїчну природу і сходить до дописемної епохи, коли певні (і, як правило, елементарні в рисовому відношенні) знаки представляли собою згорнуті мнемонічні програми текстів і сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу. Здатність зберігати в згорнутому вигляді виключно великі і значні тексти збереглася за символами. Ще одна архаїчна, риса: символ, представляючи собою закінчений текст, може не включатися в якій-небудь синтагматичний ряд, а якщо і включається в нього, то зберігає при цьому смислову і структурну самостійність. Тому символ ніколи не належить якому-небудь одному синхронному зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого і йдучи в майбутнє. Пам'ять символу завжди древніша, ніж пам'ять його несимволічно-текстового оточення [Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах // Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 191–192].

Згідно із психоаналітичними й екзистенційно-психологічними інтерпретаціями, взаємодії світу, символу і свідомості, можна визначити наступні: 1) як закріплені у практиці комунікації знаки; 2) як підсвідомі репродукції глибинних бажань і мотивації; 3) як розкриття феноменів навколишньої дійсності, відображенням світу свого змісту [Павлюк Л. С. Знак, символ, міф у масовій комунікації / Л. С. Павлюк. – Л. : ПАІС, 2006. – 48 с.].

Символ активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує. Смислові потенції символу завжди ширше їх даної реалізації, що і утворює той смисловий резерв, за допомогою якого символ може вступати в несподівані зв'язки, змінюючи свою сутність і деформуючи непередбаченим чином текстове оточення. Саме "прості" символи (хрест, коло, пентаграма) утворюють символічне ядро культури, і саме насиченість ними дозволяє судити про символізуючу або десимволізуючу орієнтацію культури в цілому. Елементарні за своєю виразністю символи мають більшу культурно-смислову ємність, ніж складні. Символи і символічні системи знаходять своє основне застосування при створенні закінченої символічної продукції: художньої літератури, серіалів, фільмів, блогів – найрізноманітніших символічних об'єктів, які створюють люди для передачі символічних значень, а інші представники даної культури, поглинаючи дані символічні системи, можуть інтерпретувати, оцінювати їх.

Символ в порядку розвитку свого вживання завжди даний нам у спостереженні як те, що пов'язує культурне життя людини з свідомістю. У чисто психологічному плані цього спостереження символ – обов'язковий. Коли мова йдеться про будь-яку форму діяльності людини, про психічну діяльність, про культурну діяльність, то всякий раз, коли ми спостерігаємо зіткнення психіки і свідомості з боку психіки, тобто з того кінця речі, іменованої символом, то життя людини у свідомості без цих символів неможлива. По-перше, символ сам по собі є "річ, що має сенс стосовно свідомості" Це означає, що він володіє своїм влас-

ним змістом як "особлива річ" і одночасно змістом щодо свідомості. По-друге, особистісне "Я" може перебувати в "полі символу" (фізично чи психічно), не усвідомлюючи сенсу цього символу відносно свідомості, хоча і будучи під дією цього символу як "особливої речі". У цьому випадку "я" просто не знає, що ця річ – символ. Проте дієвість символу, що вироблена на власному психічному механізмові, має бути приписана деякій імманентній силі цього символу, яка, в принципі, може не мати нічого спільного з свідомістю як такою. Можлива, однак і така ситуація, коли "я" буду перебувати в полі цього символу (діючого на мене своєю силою), усвідомлюючи його зміст стосовно свідомості і, таким чином, буду в змозі контролювати власні психічні механізми, сприймаючи дію цієї сили. І, нарешті, може трапитися і так, що й не перебуваючи в полі символу, "я" буду розуміти сенс цього символу [Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. – М. : Школа "Языки русской культуры", 1997. – С. 154–155].

Множинна інтерпретація символу, пов'язана з проблемою "розуміння – знання", де множинність інтерпретацій є способом буття того змісту, який символізується, а символізм виступає особливим способом, що непрямим шляхом викликає в людській свідомості образ, ідею або почуття.

Людина завжди спілкувалась і передавала інформацію у вигляді символів, як згорнутих смислових виразів – через малюнки, емблеми, абрєвіатури, які не тільки не втратили свого значення, а і трансформувались у сучасні логотипи. За допомогою певного набору символів, котрі використовуються у повсякденному житті, люди розділяють суспільство на "своїх" та "чужих". В кожній культурі існує своя семіотична структура. Нашарування великої кулькості таких семіотичних структур спонукає людину до посилення критичного та аналітичного мислення внаслідок цього – більш поширеним стане розповсюдження логічного типу людини, і сформується приблизно однакове сприйняття, проте на психічному плані стане відсутня гендерна відмінність. У суспільствах, де переважає одна семіотична структура, таких змін не відбувається, а навпаки зберігається традиційність і своя аутентична культура. На даний момент культуру актуально розглядати, як інформаційне поле, на якому існує суспільство, саме воно створює колективну свідомість і колективне сприйняття. Інформаційне поле включає в себе історію, релігію, ЗМІ, мас-медіа. Варто відзначити, що участь у символічному процесі – це необхідна умова еволюції людини. Людський зародок у своєму розвитку проходить через стадії, що повторюють еволюційний шлях від нижчих форм життя до людини, так і людський розум у своєму становленні проживає ряд етапів, відповідних первісного мислення. Людині властиві, як низькі, так і високі інстинкти і в залежності від орієнтованості інформаційного поля, формується відповідне суспільство.

Отже, символ виступає посередником між різними сферами семіозиса, а також між семіотичної і позасеміотичною реальністю. У рівній мірі він посередник між синхронією тексту і пам'яттю культури. Його призна-

чення – роль семіотичного конденсатора. Узагальнюючи, можна сказати, що структура символів тієї чи іншої культури утворює систему, ізоморфну і ізофункціональну генетичній пам'яті індивіда. Система символів продукує символічне означення культурної території, визначає її механізми та дієвість стосовно особистості.

Г. В. Давиденко, студ., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
davydenkohanna@gmail.com

"ВНУТРІШНЯ КОЛОНІЗАЦІЯ" ТА ПРОБЛЕМИ ЛЕГІТИМАЦІЇ

Будь-які спроби захоплення чужих територій, завжди історично намагаються виправдати, показати що та чи інша експансія відбувалася виключно із людинолюбства та намагання нести просвітництво, а ніяк не з економічних, або політичних причин. Так само поводить себе і внутрішній колоніалізм – він одразу виправдовує себе, намагається легітимізуватися будь-яким способом, дуже часто, як приводом, користуючись історичною міфологізацією.

Гарною ілюстрацією такої підміни понять може слугувати приклад колонізації Німеччиною польських і балтійських земель. Подібні спроби експансії почалися з середніх віків, а після цього необхідність такого захоплення слугувала провідною політичною лінією й у Фрідріха Великого. Саме це – тобто попередні спроби захоплення, дозволяли пізнім пруським та німецьким чиновникам називати свою політику по відношенню до східних земель "програмою внутрішньої колонізації", що якісно відрізняло її від колонізації, до прикладу, Африки. Загалом таке намагання до захоплення "не зовсім своїх-зовсім не своїх", але все ж тих, що постулюються історично близькими земель, є однією, хоча й не основною рисою внутрішнього типу колонізації. Але, варто зазначити, що така "політика пам'яті", що невпинно розроблялася до часів Бісмарка, була офіційно відторгнута Адольфом Гітлером, який зробив вибір на користь зовнішньої колонізації Євразії: "Для нас, німців, лозунг "внутрішньої колонізації" катастрофічний.. Без отримання нових земель, однієї внутрішньої колонії буде недостатньо, щоб забезпечити майбутнє німецької нації" [Гейден К. История германского фашизма / пер. с нем. Ф. Капелюша и А. Риша ; предисл. И. Дворкина. – М. ; Л. : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. – С. 374]. Однак, маючи такий офіційний курс, в реальності колонізація відбувалася на двох рівнях: "Найімовірніше, якби в німців було трохи більше часу на колонізацію Східної Європи, вони б продовжили застосовувати європейські моделі колонізації, європейську міграційну історію в Східній Європі і вільгельмську теорію імперіалізму" [Лаудер В. Творення нациської імперії та Голокост в Україні / пер. з англ. С. Коломійця, Є. Ровного. – К. : Зовнішторгвидав України ; Український центр вивчення історії Голокосту, 2010. – С. 50]. Отже, бачимо, що "міграційна історія" у якості легіти-

мації експансії завжди займає чинне, а часто і домінуюче місце. В сучасному світі, де воєнні вторгнення сприймаються з набагато сильнішою підозрілістю ніж у часи загальноєвропейських завоювань, політика історичної несправедливості стає справді дієвим інструментом у керуванні та регуляції громадянської думки.

Для нас, важливим є розглянути, як саме, протягом історії, чиновники Російської Імперії аналізували та переосмислювали попередній історичний досвід задля того, щоб їх колоніальні амбіції виглядали адекватними. Завдяки фон Пуфендорфу, на терена імперії прийшла дискусійна думка [Puffendorf S. On the Law of Nature and Nations. – 2002. – P. 595] про те, що легітимним є лише той правитель, який обіцяє та надає підданим належний захист. І тільки лояльні піддані гідні захисту суверена. Звідси витікає ситуація, яка є характерним висновком у багатьох пост-колоніальних дослідників: завойовник будь-що буде намагатися перетворити захоплення у договір. Більш за те, намагання простежити види таких договорів сягають часів самого запрошеного князя Рюрика, і зрештою, знаходять своє чинне місце у роздумах Погодіна (російського історика), в яких він чітко позиціонує різницю між російською і західною експансією. Російський "государ" був званим мирним гостем, бажаним захисником, а західний – "ненависним пришельцем, головним ворогом, від якого народ марно шукав захисту" [Погодин М. Норманский период русской истории. – М., 1859. – С. 187].

Доти, доки у імперії була можливість екстенсивного розвитку, вона могла уникати соціальних реформ и технічного прогресу, і саме тому "в колонізаторській діяльності Романових" полягає причина російської відсталості [Покровский М. Н. Историческая наука и борьба классов. Вып. 1–2. – М. ; Л. : Соцэкгиз, 1933. – С. 248]. Цей висновок Михайла Покровського є породженням свого часу, в якому вже нова тоталітарна машина починала виправдовувати своє існування. Однак, відгороджуючись від частини про Романових, можна стверджувати, що вислів є вірним як для нещодавньої історії, так і для сучасної – ідея зовнішнього ворога або історичної несправедливості дозволяє відкладати соціально важливі рішення на потім, не окреслюючи при цьому строки виконання. Тут же можна розглянути і наступну особливість та ще одну з основних причин та необхідності появи концепту внутрішньої колонізації – ресурсозалежність. Країна, яка безперестанно шукає нового ресурсу, живлячись поки із залишків минулого, знов ж таки не зацікавлена ні в чому, крім двох пунктів – збереження та примноження. Безпека ресурсу завжди важливіша за свободу.

Ще одна відмінна риса місцевого внутрішнього колоніалізму, з якою нам, як країні, довелося зіштовхнутися під час свого розвитку – у поняттях "центру" та "периферії". Практично в усіх імперіях центр жив краще, ніж колонії, інколи значно ускладнюючи розвиток останніх. Грошові потоки стікаючись у метрополію дозволяли їй почувати себе вільно практично не напружуючись, і концентруватися лише на особливостях

управлінням колоніями, та безперебійним постачанням товарів і послуг. В Російській Імперії ж, все було з точністю до навпаки: "До 1891 у поляків, фінів, українців, поселенців Сибіру, а можливо й у татар та євреїв рівень освіти та статків був вищим, ніж у росіян в центральних губерніях Росії" [Еткінд А. Внутренняя колонизация: Имперский опыт России / Александр Эткинд ; авториз. пер. с англ. В. Макарова. – 2-е изд. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 228] Цей факт складно назвати значним мінусом, але він конче необхідний для аналізу – не в останню чергу через це, на периферії зростали націоналістичні прояви (які ще й підтримувалися досить вільним відношенням метрополії до проявів національної культури), що послугували пізніше приводом для масового терору.

Імперія настільки намагалася віддалитися від ідеї того, що вона є колонізатором, що на відміну від інших метрополій, в ній так ніколи й не було утворено офіційне Міністерство по справам колоній. Однак, неофіційно, колоніями займалося одне (можливо два) міністерства, основним з яких вважалося Міністерство внутрішніх справ.

Зараз, дуже впевнено можна застосувати теорію, розроблену ще одним чиновником Російської Імперії – Іваном Ліпранді. Він вважав що найстрашнішим за все, для будь-якої країни є розкол, і помічав, що "різні землі одного й того ж племені" часто більш ворожі один до одного, ніж до "чужої раси". Пізніше, те ж саме, Зигмунд Фрейд назве "нарцисизмом малих розбіжностей" [Фрейд З. Недовольство культурой / Фрейд З. Психоанализ, религия, культура. – М. : Ренессанс, 1992. – 296 с.]: перебільшення відмінностей між етично і культурно близькими групами, з проєкцією всіх недоліків на сусідню групу. На мою думку, така поведінка, на жаль, явно простежується у історії сучасної України.

А. С. Дьяченко, студ., КНУТШ, Київ
makakadjan@gmail.com

СИМВОЛІЗАЦІЯ СМЕРТІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

З давніх часів людство турбувала таємниця смерті. І сьогодні інтерес до цього феномену виявляють представники різноманітних гуманітарних наук. Чи не найбільшу зацікавленість у ньому мають філософи та культурологи, оскільки саме смерть є одним із базових концептів, на яких вибудовується вся людська культура. Філософія ж з самого моменту свого зародження намагалась осмислити проблематику скінченності людського життя. Німецький філософ Артур Шопенгауер вважав, що "смерть – надихаюча муза філософії, без якої вона наврядчи існувала б" [Шопенгауер А. Смерть і її відношення до непорушності нашого існування]. Смерть є одним із фундаментальних і найголовніших параметрів колективної свідомості, завдяки якому формується в суспільстві і вся аксіологічна система, оскільки саме уявлення про завершення людського життя визначає прийняту тим чи іншим колективом етичну модель.

Та не зважаючи на всю очевидність, природність та невідворотність смерті, людська свідомість не здатна знаходитись в постійному стані усвідомлення своєї смертності. Філософ-екзистенціаліст М. Гайдеггер вважає, що саме це переживання "усвідомлення власної викинутості у смерть" [Гайдеггер М. Буття і Ніщо] і є тим, що відрізняє людину від інших тварин. Це відчуття він називає Angst. Це – метафізичний, екзистенційний та безпредметний жах, що протиставляється предметному страху – Furcht. Людська психіка не спроможна постійно знаходитись в стані переживання Angst, тому вона потребує специфічних способів убезпечення себе від цього переживання. Перший спосіб – переживання буденності, рутинізація життя. Це створює ілюзію впорядкованості, що протистоїть раптовості, непередбачуваності та абсолютної не контрольованості смерті. Другий шлях – опредметнення Angst. Він пов'язаний з уже згаданим поняттям Furcht. Принцип опредметнення полягає в тому, щоб надати безпредметному жаху предметного втілення. Третій шлях збереження свідомості від усвідомлення власної смертності полягає у витісненні смерті у символічну площину. Саме цей аспект слід дослідити детальніше.

Процес переведення смерті у символічний вимір відбувається за допомогою символізації. Це явище було притаманно ще культурі епохи палеоліту. Воно полягає в наділенні предметів і знаків додатковими сенсами, що можуть мати як прямий, так і опосередкований зв'язок із предметом, що заміщає певну ідею. Прикладом прямого символу смерті може бути зображення мертвого тіла чи кісток та черепа. Прикладом опосередкованого – змії та ворони. Такий дивний символізм пов'язаний із особливостями фізичного розкладання людського тіла. Процес гниття мертвої плоти цілком природно асоціюється в людей із певними комахами (в першу чергу, з хробаками) та пташками, що живляться падаллю. Якщо з вороном асоціація більш зрозуміла, то походження змії як символу смерті має подвійну опосередкованість. З одного боку, вона опосередковується мертвим тілом, яким харчуються хробаки. З іншого боку, опосередковується самими хробаками, оскільки образ червів уже є надто прямим і міг би бути більш травматичним для людської психіки при частому використанні. Таким чином, психіка убезпечує себе та зашифровує смерть за допомогою символічних її замісників, які були б найбільш прийнятними для неї.

Впродовж історії, в усіх культурах формувались соціальні, релігійні, психологічні та інші механізми "екранування", тобто проєкції тривоги перед смертю шляхом раціонального її переведення в інші стани та форми з перспективою подальшого її подолання. Серед таких механізмів, наявність яких також є очевидним проявом символізації смерті, слід виділити ритуали. Існує думка, що культура починається там, де з'являються поховальні обряди. І це цілком вірогідне припущення, оскільки провід людини в світ мертвих – чи не найперша форма сакралізації та символізації в історії людства. З уявлення про потойбіччя виникає й ре-

лігія. Сам же поховальний обряд наповнений потужною системою внутрішніх символів, за допомогою елементів якої можна виявити культурні та релігійні впливи, що зазнавала та чи інша спільнота. Наприклад, дослідивши сучасний похорон в Україні можна простежити значний вплив язичницької, християнської та інших традицій. Наприклад, посипання могили зерном "для пташок" пов'язується із давнім язичницьким уявленням про зерно як символ життя та пташок як символ душ мертвих. Цікавим є і звичай класти на могилу яйце, що також символізує собою життя і переродження. Тож, поховальний обряд містить в собі цілий комплекс потужних символів та є проявом символізації смерті сам по собі. Те саме стосується й іншого древнього обряду – ініціації. Схема такого обряду завжди одна – страждання, смерть та відродження. Таким чином людина намагалась перемогти смерть, перетворюючи її в обряд переходу. Про ініціацію найбільш повно можна дізнатись із казок. Саме у них за допомогою символів втілюється ідея загибелі та відродження персонажа. В цьому контексті слід згадати фольклориста В. Проппа, який звів основну сюжетну лінію казок до завуальованого опису обряду ініціації.

Тож, витіснення смерті в площину символічного – одна з перших та найголовніших форм символізації, що виникла разом із культурою із необхідністю убезпечити психіку від травматичного досвіду переживання Angst. Це явище відбувається як за допомогою предметних символів, так і за допомогою цілої системи символів, втіленою в ритуалах та обрядах. Символізація смерті має глибинне значення, оскільки за допомогою витіснення смерті в сферу символічного відбувається також і спроба перемогти смерть, дати собі перспективу на подальше відродження. Також дослідження цього явища має загальнокультурний характер, оскільки воно притаманно абсолютно всім культурам та є однією з головних передумов культурогенезу.

***Т. В. Ємельянова, канд. філос. наук, доц.,
ХІСТ ВМУРОЛ "Україна", Хмельницький
emelianova@i.ua***

МІЖНАУКОВИЙ ПІДХІД В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

На межі XX–XXI століття європейська гуманістика почала досить активно спиратися на потенціал культурологічного знання, поступово обґрунтовуючи культурологію в якості провідної й засадничої науки серед наук гуманітарного циклу. Означена тенденція своїми коренями сягає початку XX століття, хоча її теоретико-методологічна спроможність яскраво виявила себе саме під впливом утвердження в низці європейських країн протягом трьох останніх десятиліть минулого століття постмодерністської манери філософування.

Кризовий стан неklasичної філософії, її трансформація, на думку низки філософів, у стан "постнеklasичної", стимулював чисто прагмати-

чні наміри гуманітаріїв щодо підсилення ролі культурології в сучасній гуманістиці, відпрацювання культурологічного контексту, на тлі якого доцільніше розглядати ту чи іншу проблематику, визначення специфіки культурологічного аналізу та збереження певного теоретичного рівня як в наукових дослідженнях, так і в процесі впливу гуманітарних наук на різні соціальні прошарки сучасного суспільства. Ми поділяємо думку українського філософа М. Бровка, котрий вважає, "... що як в історичному, так і в гносеологічному вимірі розвиток знань про культуру відбувався у тісному взаємозв'язку культурології з іншими гуманітарними науками. Причому тут спостерігається не одностороннє корисливе ставлення культурології до інших наук, а спрацьовує методологічний принцип, сформульований сучасною компаративістикою, який орієнтує на порівняння і взаємодоповнення різних за своїм змістом і спрямованістю важливих галузей гуманітарного знання" [Бровко М. Культурологія в системі гуманітарного знання // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. – К. : Видавничий центр КНЛ, 2007. – Вип. 20. – С. 102].

Окреслюючи роль і значення культурології на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук, необхідно, передусім, чітко визначити специфіку культурологічного аналізу, який дозволяє "порівнювати і взаємодоповнювати різні за своїм змістом" гуманітарні науки. Ми приєднуємося до позиції низки українських науковців, котрі основним засадничим принципом культурологічного аналізу вважають властивий йому міждисциплінарний підхід. Зрозуміло, що міждисциплінарний підхід не є єдиним чинником, що визначає специфіку культурологічного аналізу. До переліку таких чинників слід віднести і стимулюючу роль культурології у систематизації та оновленні поняттєво-категоріального апарату, на який спираються конкретні гуманітарні науки, і послідовну персоналізацію досліджуваного матеріалу, і масштабність та суперечливість глобалізаційних процесів, які актуалізують проблему моделювання культурної політики відповідно до традицій формування історико-культурного простору конкретної країни.

Слід наголосити, що міждисциплінарний підхід – в межах культурологічного аналізу – вже має досить помітні напрацювання, витоки яких сягають початку ХХІ століття. Так, у 2000 році відомий український естетик О. Оніщенко оприлюднює надзвичайно важливу – щодо предмету нашої аналізу – статтю: "Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості" [Оніщенко О. Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. – К. : Товариство "Знання" України. – 2000. – С. 151–160]. На її сторінках вона показує, які науки і в яких зрізах власного змісту, не лише взаємодіють, а й визначають собою ті "прориви", що ми їх маємо сьогодні в осмисленні природи художньої творчості. Зазначимо, що О. Оніщенко безпомилково обирає в якості прикладу позитивної дії "інтегративності" проблему художньої творчості, сутність якої може бути виявлена саме на перетині кількох гуманітарних наук.

Зауважимо, що протягом наступних п'ятнадцяти років – від року оприлюднення статті "Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості" – у О. Оніщенко вийшли друком три фундаментальні монографії, а саме: "Художня творчість у контексті гуманітарного знання" (2001), "Художня творчість: проект некласичної естетики" (2008), "Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей" (2011). На сторінках цих досліджень "інтегративний підхід", зберігши властиву йому теоретичну сутність, по-перше, співіснує з "міжнауковим" – органічне поєднання психологічного, етичного та мистецтвознавчого параметрів, – а по-друге, значно підсилений інтересом до опрацювання як культурного простору, так і простору культури в процесі аналізу мотивів і стимулів творчості таких непересічних європейських персоналій як маркіз де Сад, Л. фон Захер-Мазох, О. Уайльд, А. Франс, З. Фрейд, Лу Саломе, К. Юнг, І. Франко, С. Цвейг, Томас і Клаус Манн, Л. Вісконті, М. Павич та ін. На наше глибоке переконання, саме потенціал культурологічного аналізу дозволяє в певному теоретичному просторі об'єднати таких різних представників єдиного процесу культуротворення, зберігши при цьому їх самоцінність і самобутність.

Слід визнати, що протягом 2000–2015 років міжнауковий підхід досить широко використовувався в сучасній українській гуманістиці, не заперечуючи, водночас, наявність окремих розходжень в позиціях науковців. Показовим виявилось обговорення міжнаукового підходу в процесі роботи "Круглого столу", присвяченого проблемам естетичної теорії [Залужна А. Життєвий світ людини як смисловий універсам культури: морально-естетичні виміри : автореф. дис. ... д-ра філос. наук. – К., 2012. – С. 32]. Практично усі фахівці, а учасниками обговорення сучасного стану естетики й перспектив її подальшого розвитку були провідні українські теоретики, визнали методологічний потенціал міжнаукового підходу. Предметом дискусій виступали термінологічні розходження, оскільки низка фахівців вважає більш коректним поняття "міждисциплінарний". Наразі, незалежно від того, який термін виявиться остаточним й прийнятним для всіх, суть справи це не змінює, адже за останні десятиліття завдяки монографічним дослідженням І. Вернудіної, Н. Жукової, О. Кодьєвої, Т. Кривошеї, Л. Левчук, А. Морозова, О. Оніщенко, О. Поліщук та ін. яскраво доведена теоретична спроможність міжнаукового підходу як потужного чинника культурологічного аналізу.

Міжнауковий підхід, який в процесі дослідження наріжних проблем сучасної гуманістики "вибудовує" дослідницький простір на перетині кількох гуманітарних наук, робить актуальним виявлення сфер їх взаємодії та окреслення меж "переходу" змісту однієї науки в іншу. У цьому напрямку досить скрупульозну роботу здійснив М. Бровко, співставивши культурологію з такими науками як філософія, історія, археологія, етнологія, психологія та соціологія [Бровко М. Культурологія в системі гуманітарного знання // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. – К. : Видавничий центр КНЛ, 2007. – Вип. 20.

– С. 97–102]. Хоча науковець представив потужний перелік наук і чітко окреслив надзвичайно важливі в контексті наших розмірвань межі "переходу" змісту однієї науки в іншу, все ж поза його увагою залишилися і естетика, і етика, і мистецтвознавство, і педагогіка, культурологічний й культуротворчий "підтекст" яких не викликає жодних сумнівів.

Отже, одним з чинників культурологічного аналізу постає міжнауковий підхід, який дозволяє досліджувати конкретну проблему із використанням теоретичного потенціалу кількох гуманітарних наук.

Д. Ю. Живоглядова, студ., КНУТШ, Київ
da.ryna@inbox.ru

ИНТЕГРАЦИЯ ПРЕДМЕТНЫХ ПОЛІВ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА СЕМІОТИКИ

Серед гуманітарних наук, що вивчають культуру, важливе місце займає семіотика, що досліджує теорію знаків та знакових систем. Основною категорією в семіотичному розгляді феномену культури є знак, або "репрезентамен", що замінює собою об'єкт для когось в певному відношенні або якості.

Знак як категорія культури здавна був об'єктом постійного інтересу з боку багатьох вчених. Наприкінці XIX ст. розгортається процес розвитку семіотики як науки, основоположниками якої вважаються американські філософи і лінгвісти Ч. Пірс і Ч. Морріс. Крім того, визначенням проблем семіотики у сфері культури займалися й інші науковці та філософи XX ст., такі як О. Лосев, Р. Барт, Е. Кассіпер та інші.

Чарльз Пірс розрізняє наступні типи знаків: Ікони, Індeksi та Символи. Ікона за Пірсом – це репрезентамен, якістю якого є його "Первинність" ("первичность", "Firstness") як "Першого". Завдяки "Первинності" знак є образом свого об'єкту. Єдиний спосіб прямої передачі ідеї – за допомогою ікони. Прикладом є будь-яка схема, бо навіть при відсутності зовнішньої схожості між нею і об'єктом, існує аналогія у відношеннях між частинами останнього і схеми. Ікона, також, є знаком, без якого неможлива така форма культури, як мистецтво.

Індексом, на думку Ч. Пірса, є репрезентамен, характер якого полягає в його існуванні з індивідуальним Іншим. Наприклад, низький стовпчик барометра та вологе повітря – це індексальні знаки дощу. Або ж флюгер є індексальним знаком напрямку вітру [Пірс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пірс ; пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. – 352 с. – гл. 3. – (Серия "Метафизические исследования. Приложение к альманаху")].

Символом є такий репрезентамен, характер якого полягає в тому, що він є правилом, яке обумовлює його інтерпретант. Всі слова, речення, тексти книжок є символами. Крім того, Пірс називає символ конвенційним знаком. Наприклад, слово "птах" не демонструє нам самого птаха,

але діє за умови, що ми здатні уявити його, вже володіючи словом, яке з ним асоціюється.

Варто провести паралель з Томасом Гоббсом, який теж використовував термін "конвенціоналізм", маючи на увазі домовленість, стверджуючи, що з метою передачі інформації люди поєднували предмети за допомогою певних знаків (слів).

Дійсно, одним з найзначніших способів трансляції людської культури є Текст. Його слід відрізнити від Твору. Ролан Барт, порівнюючи ці два поняття, зазначає, що Твір – це лише структурне ціле, повідомлення для комунікації. А Текст – це сукупність смислів, зашифрованих у Символах, які є відкритими для сприйняття та дешифрування. Текст є "первинним". Його кожен інтерпретує по-своєму, залежно від "книги життя" – духу епохи, історичних умов і т. д. [Барт Ролан. *S/Z* / Барт Ролан ; пер. с фр. под ред. Г. К. Косикова. – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.]

Американський філософ та вчений в галузі семиотики Чарльз Уільям Морріс описує процес, в якому "щось" функціонує як знак, тобто семіозис. По відношенню до мистецтва, цікавою є думка Морріса про зображення. Він вважає, що знаки у мистецтві використовуються для того, щоб викликати у сприймаючого певне відношення до цінностей, що означаються. Крім того, наявності простої схожості не достатньо, щоб одне явище вважати зображенням іншого. Репродукції по відношенню одна до одної не є іконічними знаками, а стають такими лише в особливому випадку – по відношенню до оригіналу [Моррис Ч. У. *Основания теории знаков* / Ч. У. Моррис // Семиотика. Сборник переводов / под ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 2002 (1 изд. – 1982). – С. 45–96].

Загальновідомим є те, що людська культура починається там, де з'являється здатність до символізації. Характерними рисами міфологізму в якості першої форми свідомості Людини є символізм – коли конкретні предмети можуть ставати знаками інших предметів або явищ. Так, Олексій Лосєв стверджує, що міф не є схемою, не є алегорією, а є саме символом. В даному випадку він наводить приклад кольорів : яскравий жовтий колір сонця нагадує нам тепло, у свою чергу погашений жовтий – відчуття неприємності [Лосєв А. Ф. *Диалектика мифа* [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/lo sew03/index.htm>] Тут наявна символічна міфологізація, адже вона побудована на характеристиці кожного відтінку кольору окремо і зрізних сторін.

В символічній теорії виникнення міфології (Н. – Е. Кассіер), остання розглядається в якості автономної символічної форми культури. На думку Кассієра, символізація є своєрідною призмою між людиною і світом, це ті можливості людини, які відрізняють її від тварини. "Основні поняття кожної науки, за допомогою яких вона ставить питання і формулює свої висновки, постають у вигляді створених людиною... символів" [Кассирер Э. *Мифологическое мышление* / Э. Кассирер // Философия символических форм. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002.

– Т. 2. – С. 165]. Як вважає дослідник, культура є породженням нових символів, тому метою культурології як філософської дисципліни є витлумачення цих символів, їх походження, становлення і сутнісного смислу.

Таким чином, символ як різновид знаку є однією з базисних категорій культури. Зокрема, це засвідчує те, що навіть повсякденне життя наповнене символами і знаками, які є регуляторами, векторами людської поведінки. Символічно-знакові структури виступають посередниками між людиною та культурою.

О. П. Жильцова, асп., НАККіМ, Київ
zhyltsoksa@rambler.ru

ЕМАЛЕВІ ПОРТРЕТНІ МІНІАТЮРИ XVIII СТОРІЧЧЯ

Портрет стародавній і дуже складний жанр образотворчого мистецтва, який вивчається багатьма вченими і не лише мистецтвознавцями або культурологами, але і філософами, соціологами та ін. Такий великий інтерес до портрету обумовлюється його різнобічністю, адже це не лише твір мистецтва, але і образ людини певної епохи. Вважається, що портрет розвивався як дзеркало людської особистості і особливо розквіту досягав в часи, коли зростала її значимість та віра у людські можливості. Крім соціальних змін на розвиток портрету чималий вплив мав технічний розвиток людства. І саме цей фактор став одним з найважливіших у виникненні та розвитку мініатюрного портрету, а особливо мініатюрного емалевого портрету.

У середні віки Лімож славився своїми виїмчастими емаллями. Але в XV столітті тут виникає нова техніка розписної гарячої емалі. Свого найвищого розквіту вона досягає в XVI столітті, так всесвітню популярність здобув емалевий декоративний посуд.

У XVII–XVIII столітті асортимент виробів радикально змінюється, речі стають менші за розміром і часто інтимніше за своєю природою. Так особливою популярністю в цей час користуються емалеві портрети. Останні відповідно до їх призначення можна поділити на дві групи. До першої належать ті, що виготовлялися і вручалися як нагорода за особливі заслуги, такі мініатюри як правило повторювали парадні портрети монархів.

Але крім мініатюрних емалевих портретів перших осіб держави і наближених до них, часто виконувалися мініатюри для менш відомих замовників. Саме такі мініатюрні емалеві портрети становлять для нас особливий інтерес. Вони є не лише свідцтвом соціального життя, але мали куди більш чуттєву природу. Завдяки до винаходу фотографії люди намагалися закарбувати свій образ і передати його близьким людям, як пам'ять про себе. Тому мініатюрний портрет мав не тільки естетичне, але насамперед і прикладне значення – він писався, щоб створити ефект присутності дорогої людини, коли її не було поруч. І такі портрети були камерними, більш ніжними, інтимними речами. Головним їхнім за-

вданням було не тільки загальна передача образу, але й передача особливих характерних рис кожної людини, щоб власник завжди відчував душевний зв'язок із зображенням.

Часто мініатюрний портрет був частиною весільного ритуалу, наприклад, під час сватання його підносили в подарунок майбутньому чоловікові (дружині) або писалися парні портрети молодят в пам'ять про знаменну подію. Такі портрети зберігаються в багатьох музеях світу, як правило пластини з ними прикрашали текстильні гаманці. Особи зображувалися в 2/3, щоб молодята дивилися якби один на одного і на глядача одночасно. Як правило, портрет був круглої або овальної форми, оточений білими завитками із золотом на чорному або темно-синьому тлі. На жаль, не у всіх портретів збереглося текстильне обрамлення. Наприклад, весільний гаманець, виготовлений майстром з родини Нуалі в XVIII столітті із зображенням Маркіза де Дюн, зберігся досить добре і дає нам уявлення про те, як виглядали такі гаманці [див. *Blanc Monique. Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs / Monique Blanc. – Paris, 2011. – P. 196–197*]. Також два добре збережених парних весільних гаманці авторства Жака II Лодена зберігаються в Луврі [див. *Baratte Sophie. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art / Sophie Baratte. – Paris, 2000. – P. 411*]. Аналогічні парні портрети є і в колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Імовірно, обидва ці портрети (рис. 1) були виконані Жаком II Лоденом в кінці XVII – початку XVIII століття.



Рис. 1. Портрет дами.
Кінець XVII в. – До 1729 для оформлення весільного гаманця.
Жак II Лоден (1663/64 – 1729). Франція, Лімож

Таким чином, в XVIII столітті особливою популярністю користувалися мініатюрні емалеві портрети. Крім "жалуваних" портретів зразком для яких, як правило, були парадні портрети писалися й камерні. Весільні парні мініатюрні емалеві портрети були подарунком і частиною процесу залицяння. Ці мініатюри куди більш ніжніші й інтимніші. Саме такі портрети ілюструють нам людські стосунки 3 століття тому і таке просте бажання – завжди бути поруч з близькими людьми, а, якщо це неможливо – то хоча б мати їх образ разом з собою.

*Н. М. Комарівська, асп.,
ЛРІДУ при Президентові України НАДУ, Львів*

ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ АГРАРНИХ ХОЛДИНГІВ В УКРАЇНІ

У соціально-економічному розвитку країни сільське господарство посідає особливе місце. Це одна з основних галузей народного господарства, яка забезпечує виробництво продукції харчування і є найпершою умовою розвитку суспільства.

Земельна та аграрна реформи, які тривають в Україні вже не перше десятиліття, зумовили, суттєве розширення організаційно-правових форм господарювання.

Недосконалість економічної системи, відсутність ринку землі, земельних відносин та законодавчих умов для ведення бізнесу, крім того державна політика не спрямована на підтримку кооперації в Україні, це змусило українських аграріїв обрати інший шлях розвитку. Доцільність такого переходу до інших форм господарювання стане зрозумілим у дослідженні діяльності агрохолдингів, чи буде діяльність відчутна на розвитку сільських територій та сільському господарстві загалом.

Дослідженню даного питання присвячені наукові ідеї та розробки таких вчених К. Мельник, В. Андрійчук, А. Данкевич, В. Єрмоленко, Т. Ожелевська, А. Берлач, Т. Мірзоева, П. Кулинич. Проте, варто підкреслити, що комплексного наукового дослідження актуальних проблем та перспектив розвитку агрохолдингами в Україні до цього часу не проводилося.

Правовою основою функціонування агрохолдингів в Україні виступають відповідні норми Господарського та Цивільного кодексів, Закону України "Про господарські товариства", Закону України "Про холдингові компанії в Україні".

Якщо звернутися до нормативного визначення "холдингу", то відповідно до Закону України "Про холдингові компанії в Україні" та Господарського кодексу України холдинговою компанією є "відкрите акціонерне товариство, яке володіє, користується, а також розпоряджається холдинговими корпоративними пакетами акції (часток, паїв) двох або більше корпоративних підприємств". При цьому під холдинговим корпоративним пакетом акцій розуміють такий пакет акцій підприємства, який перевищує 50 % їх загальної кількості або є достатнім для вирішального впливу на його господарську діяльність.

Українські вчені С. Дем'яненко та А. Кузнєцова стверджують, агрохолдинги – материнська компанія яка володіє капіталом та контрольним пакетом акцій інших підприємств, здійснюючи управління та контроль за діяльністю, об'єднуючи в єдину структуру для виконання цілей. О. Єранкін характеризує агрохолдинги як новий тип учасників аграрного виробництва, який відзначається максимальним використанням капіталістичного типу виробництва та залучення досвіду з інших сфер економіки, залучення інвестицій, завоювання ринку збуту.

Функціонування агрохолдингів, як і будь-яке явище, має не тільки переваги, а й недоліки.

Український економіст В. Єромоленко визначає такі негативні фактори можливості застосування агрохолдингів: набуваючи акцій під час створення акціонерного товариства і передаючи останньому кошти чи майновий пай, акціонер при неефективній діяльності товариства може фактично позбутися своєї і так безпосередньо незначної власності; маючи тільки право вимоги на частку в ліквідаційній масі акціонерного товариства; унаслідок ліквідації товариства всі ліквідні активи, які дійсно мають певну цінність, дістаються попереднім чергам кредиторів. Т. Ожелевська категорично підкреслює, що подальший розвиток сільського господарства через розширення й процвітання агрохолдингів призведе до повного знищення сільської території у соціальному, економічному та екологічному аспектах. Альтернативним шляхом розвитку сільського господарства є об'єднання сільськогосподарських виробників у потужні обслуговуючі кооперативи, які могли б скласти гідну конкуренцію агрохолдингам і зупинити стрімке зuboжіння сільських територій.

Створення різних агропромислових об'єднань сприятиме консолідації фінансового, аграрного, промислового і торгового капіталу, а так само більш ефективному використанню потенційних можливостей окремих; зниження витрат виробництва, переробки, зберігання та реалізації продукції; зменшення фінансового ризику; вирівнюванню економічних умов діяльності підприємств-учасників за рахунок збалансованого механізму розподілу доходів, скорочення податкового тягаря за рахунок зменшення посередницьких ланок при реалізації товарів; здійсненню системи заходів, що забезпечують економічну стійкість самих формувань в цілому. Саме це, на нашу думку визначає перспективи подальших досліджень у цьому напрямку.

Т. М. Конечна, студ., КНУТШ, Київ
tetyana.konechna@gmail.com

ПРОБЛЕМА ТВОРЧОСТІ У ТРАДИЦІЙНИХ КИТАЙСЬКИХ ВЧЕННЯХ

Традиційна китайська культура, одна з найдавніших культур світу, у процесі свого багатовікового розвитку досягла високого рівня у культивуванні дійсності. За визначенням видатного сінолога В. М. Алексєєва,

традиційний Китай передусім постає як "країна інтенсивної культури, що не лишила жодного явища життя у першопочатковій формі" [Алексеев В. М. Китайская народная картина. – М. : Наука, ГРВЛ, 1966. – С. 107].

Універсальною формою культуризації навколишнього є, як відомо, мистецтво з його образно-виразним різнобарв'ям, яке у Китаї зросло на віковій філософсько-антропологічній основі. З давніх давен вчення про його художні різновиди мали за основу уявлення, згідно з якими все є природою й, відповідно, все є людина. За проникливим зауваженням Т. П. Григор'євої, ідея гармонійної єдності людини і природи, ставши спочатку душою осмисленого буття, органічно завоювала китайське мистецтво [Григорьева Т. П. / Человек и мир в системе традиционных китайских учений // Проблема человека в традиционных китайских учениях : сб. стат. – М., 1983. – С. 6–16], сформувавши, водночас, відповідну модель розуміння творчості.

Потрапивши у сучасні умови життя, вона набула нового розвитку, проявляючись часом у доволі дивних формах, коли творчість сприймається як протилежність самій собі. Саме тому аналіз теоретичних постулатів китайського традиційного мистецтва та його персоніфікованих класичних кредо стає сьогодні надзвичайно актуальним. Стосується це і, власне, творчого процесу, і процесів художнього сприйняття.

Творчий процес у конфуціанстві розглядається здебільшого як вимога до митця розуміти закони ремесла, відточувати відповідні навички та постійно нарощувати літературно-історичну ерудицію. Остання, за Конфуцієм, відіграє надзвичайно важливу роль, адже передбачає вільне "читання" символів, що складають основу китайської художньої традиції. Показово, зокрема, що ідеал "заглядання в себе" змушував Конфуція та його послідовників підозріло ставитись до видовищності церемоній, адже людина, що знаходиться у пошуці Шляху, не могла не питати себе, наскільки ритуальні жести та слова відповідають внутрішньому стану учасників обряду [Малявин В. В. Музыка человечности // Конфуций. – М. : Молодая гвардия, 2007. – С. 125–143].

Надзвичайно цікавила Конфуція й соціальна роль мистецтва з його здатністю виховувати певний тип індивіда – "шляхетну людину" ("женьши"). У своєму вченні він особливо виокремив унікальність виховного потенціалу музики. Тут можна провести цікаву паралель із Платоном, що мав свій проект щодо корисних функцій мистецтва. Позбавляючи його пізнавальної цінності, наполягаючи на тому, що мистецтво оманливе і перешкоджає узнаванню істинного світу, Платон саме за музикою залишав право бути тим видом мистецтва, яке потрібно в ідеальній державі. Це перегукується з переконанням Конфуція у тому, що музика є найкращим засобом для зміни поганих натур та звичаїв. У "Записках про музику" ("Юэ цзи") він зазначав, що всі музичні звуки йдуть від людського серця, а музика пов'язана зі ставленням людей один до одного. [Рубин В. Записки о музыке [Электронный ресурс] // Личность и власть в древнем Китае. – Режим доступа : <http://amkob113.narod.ru/rubin/v-r/rub-9991.html>].

У даосизмі та чань-буддизмі творчість та творчий процес розглядались через ідею натхнення. Спираючись на ідею невтручання (увей), даосизм радив митцю бути мандрівником, мандрувати всередині своєї душі, знаходитись у постійному пошуці. Це вчення завжди відстоювало свободу митця, його право на індивідуальний вибір тем та сюжетів.

Так само й у чань-буддизмі особливим значенням у мистецтві наділявся принцип недіяння. Відповідно, митець мав проникати в об'єкт зображення до повного злиття з ним: тоді вже не митець зображує предмет, а предмет ніби сам зображується за посередництва митця. Чань-буддистизвертались, перш за все, до природнього начала людини, прагнули розбудити й активізувати його, звільнивши від шор зовнішніх умовностей. З цим, зокрема, пов'язана вимога до митця розпочинати процес творчості з обов'язкового посту. Врешті, за обома вченнями, "... творчість переважно є самовдосконаленням, залученням до істинно сущого, усунення кармічної енергії, що спричиняє нові втілення свідомості" [Лукманова Р. Х., Столетов А. И. О даосско-буддийской трактовке сущности творчества // Учёные записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2014. – Т. 156, кн. 1. – С. 96]. Саме воно навчає відчуттю миті як вічності, й, водночас, як завжди нового і раптового, без чого, на думку китайців, не твориться справжнє мистецтво.

Т. О. Корнєєва, студ., ІФОН НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
insanepainter@gmail.com

МІСЦЕ ПЕРФОРМАНСУ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Перформанс як мистецький жанр в Україні лише починає розвиватися. Конкретних інституцій, які займаються перформативними практиками наразі не існує, проте існують деякі ініціативи та групи митців, що розвивають даний жанр. В даному випадку доречно згадати проект художниці Кендіс Брайтц "Ти + Я", 2011, що проходив у PinchukArtCentre. Метою даного проекту було залучення українських художників до певного діалогу з Кендіс, де вони мали намалювати її портрет. Художники мали зобразити власне бачення портрету. В більшості випадків результат являв собою фігуратив. Таким чином, авторка прийшла до висновку, що українське мистецтво, попри достатньо впливові авангардні течії на початку ХХ століття, залишається прив'язаним до академізму. У зв'язку зі сформованою в Радянському Союзі системою освіти, велика кількість закладів ще не отримали необхідної модернізації. Мистецтво перформансу в Україні представлене здебільшого поодинокими проектами окремих митців. Досвід участі в безпосередніх перформативних практиках художники можуть отримати на Днях перформансу у Львові, що відбуваються під керівництвом польського художника Януша Балдиги, який запрошує відомих художників-перформерів для проведення воркшопів та створення власних проектів [Дні мистецтва перформанс у Львові

2008–2011. – ФОП Сокіл О. М., 2011]. Також існує незалежна перформанс група Tanzlaboratorium (засновником є Лариса Венедиктова).

Загалом український перформанс можна поділяти на декілька різних напрямків. Серед них є танцювальний, політичний перформанс, а ті, що пов'язані з гендерною тематикою та фемінізмом. Також існує ще один тип перформансу. Його можна окреслити як експериментальний, адже відбувається взаємодія між художником та простором і аудиторією. Наприклад, експериментальним є "Ще один день" Лади Наконечної, що відбувався в Національному художньому музеї України. Авторка пропонує глядачеві оцінити не результати творчості митця, а процес. Наконечна працює зі штрихом, апелюючи до того, що штрихування схоже на процес нанесення тексту на папір, на запис часу присутності митця на робочому місці, проживання ним своєї ж праці. Тобто, Наконечна звертає увагу на декілька проблем одночасно, де першою є цінність процесу художньої творчості, проблему збереження творів мистецтва, а також проблему взаємодії художника та простору, аудиторії. Наконечна підкреслює важливість самого процесу, проте вона сама є арт-об'єктом, адже знаходиться в музеї в якості "експонату" та є одночасно перформером. Якщо говорити про політичний перформанс, варто згадати досвід Марії Куликівської (яка працює також з гендерною проблематикою), що проводився біля центрального штабу Ермітажу. В даній акції оголена художниця загорнулась в український прапор, намагаючись звернути увагу громадськості на проблему в Україні. Досвідом роботи з політичним є "Просто пішли" Ольги Михайлюк. Авторка пройшла довгий шлях по різних містах України, відчувши та пропустивши через себе світосприйняття людей з різних регіонів. Особливість ще одного типу перформансу, а саме жіночого і феміністського, в Україні полягає в тому, що художниці намагаються встановити діалог з собою через власне тіло, наголошуючи на особистості жінки в культурі та мистецтві, а також створюють можливості для комунікації всіх жінок, надаючи їм право вибору [Злобина Т. "Женское искусство" в Украине. Формирование женской субъектности в изменяющейся культуре / Тамара Злобина // Гендерные исследования. – 2007. – № 16. – С. 50–68]. В даному випадку доречно згадати цілий ряд перформансів Алефтини Кахідзе та Марії Куликівської, що намагаються запропонувати альтернативну модель конструювання гендерної ідентичності.

Таким чином, українське перформативне мистецтво розвивається шляхом отримання досвіду від митців з інших країн, а також стрімко формується під впливом актуальних політичних подій, є реакцією на певний фактор. Наприклад, перформанс в підтримку Володимира Кузнецова, що відбувся в Мистецькому Арсеналі у зв'язку із зафарбовуванням адміністрацією музею розпису художника (що було обґрунтовано цензурою). Також часто можна зустріти аудіовізуальні проекти від хореографів (Лариси Венедиктової, Ольги Кебас та інших).

VISUAL STUDIES AND THE NEW MEDIA

In the last decade there has been a drastic shift in the sphere of communication. The advancement in technologies has made it possible for the world to shrink, become smaller and implement McLuhan's idea of 'global village'. The latter has been embodied in the notion of the 'Internet', as it is commonly accepted, giving life to new forms of media, which have permeated the lives of the 21-century human being. Media that build a community, or 'social media', have become a platform for the emergence of new social and cultural norms and trends, and if "a medium is a message", as McLuhan gives it, then we must be able to read and decode it [McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. – 1964. – Web]. The tendency for the New Media to be more visual demands the analysis of its development to better understand the consequences of the abovementioned statement. For this work, we will take such Online Social Networks as YouTube and the like and suggest further changes in the New Media.

According to Wells et al. images are perceived by our brain before we can even articulate them, thus information coming together with images needs less time to be apprehended [Wells et al. Perception of Visual Information. – P. 394. – Web]. The New Media is a perfect reflection of this principle. Social Media website 'YouTube', which was created specifically to share video content, is now the second-most-popular search engine, defeated only by Google. As YouTube statistic claims, 100 hours of video are uploaded to YT every minute; to top it all, over 6 billion hours of video are watched here every month. If there is such a great demand for visual content, then there must be some exclusive advantages about it. Firstly, they say, it is easier to watch a film, then read a book. The illusion created by filmmakers achieves greater effect of 'presence' for the viewer. Modern technology allows us become more engaged in the fiction we see on screen. 3D, and recently 5D technologies, give us opportunity to be even more involved in the story. Same principle works in OSN like YT. The anonymity that this network facilitates through the mediation of camera has led to the popularity of a new genre in videography – video blog, or the so-called 'vlog'. It is difficult to define what a vlog is exactly; in any case, its content is always its creator's life. Vlog is personal and individualistic; it is all about expressing one's personality. OSN like Facebook, and a Russian analogue 'VK', allow users to be not authentic and create their desired images. YT, however, values reality and authenticity. Due to the participatory character of virtual reality experience, the New Media achieves greater esthetic effect and conducts information faster and more interactively, creating a "dynamic relationship between the recipient (participant) and the medium [William R. et al. Understanding Virtual Reality. – 2002. – P. 44, 50. – Web].

The idea of the 'iconic turn' implies that images live their own life with an ability to 'break' time; they lose their semiotic interpretation and in themselves become the medium [Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. – Web]. Thus Social Media, which contain all sorts of visual content (videos of various time lengths, animated pictures (GIFs), graphic pictures and photographs) become a vast storage of all the above mentioned items, often confusing. The tendency of OSN to bear only one functional medium can be observed. Social Media like Instagram, Twitter, Vine, Pinterest and Snapchat emerge. All of these share information via photos, pictures or short videos. Twitter, however, is becoming less interactive, since people don't want to read anymore and long for immediate non-verbal information exchange with a ridiculously simple interface. This new 'language', in Webster's interpretation, does not describe an object or action or event, but rather transfers the recipient directly to the subject.

According to *Istrategylab's* Facebook demographic report, in the beginning of 2014 3 million young people left this network. Reasons for this are complex; among them is user experience, which no longer meets high user demands. High content standards, in their turn, create competition between content creators, leading to the search of new methods of communication. Such Social Media revolution could not be possible without technological advancement, which seeks new ways of sharing information to please the consumers. A vivid example is Microsoft HoloLens – a device creating virtual reality via holograms.

As we have discovered, the character of the information exchange is becoming more visual than ever. Modern technologies allow us indulge in a great spectrum of media, giving us opportunity to share information faster and in a more engaging way with fresh experiences. The world shrinks, ideas travel faster than ever before on the history of humankind. The battle between the Old Media and the New Media is already over; tension within the New Media takes place. Deep understanding of the visual character of the OSN is necessary to be ready to face new ways of interaction.

Б. С. Матвійчук, здобувач, НАККiМ, Київ
matviychukdana@ukr.net

ЕСТЕТОСФЕРА РАДЯНСЬКОЇ РЕКЛАМИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Реклама оточує нас всюди, вона увійшла в наше життя і ґрунтовно там закріпилася. Сьогодні не для кого не є новиною те, що реклама, активно діючи на свідомість споживачів, пропагуючи переваги того чи іншого товару, впливає на формування потреб в цілому: рівень і стиль споживання, спосіб життя, моди і так далі. І тут можна згадати слова відомого організатора реклами, копірайтера Раймонда Рубікамі про те, що у реклами одна мета – продавати, інше – від лукавого. Однак, дозволимо собі не погодитись з відомим рекламистом, адже певною мірою

відмінність реклами від твору мистецтва іноді може проходити у площині художньо-естетичних суджень, а це означає, що реклама може мати свою естетосферу. В якості підтвердження цієї думки можна навести рекламні вивіски, плакати і щити, написані видатними художниками – А. Караваджо, У. Хогартом, А. Тулуз-Лотреком, П. Боннар, А. Мухом, С. Далі, Н. Піросманішвілі, Б. Кустодієвим, О. Дейнекою та багатьма іншими.

Оскільки проблема естетосфери реклами доволі широка, і потребує ґрунтовного всебічного вивчення, яке в рамках цієї роботи здійснити не можливо, ми зосередимо увагу на естетосфері радянської реклами першої половини ХХ ст. Слід зазначити, що радянська реклама, в різних аспектах цікавила багатьох дослідників, зокрема А. Володимирську, П. Володимирського, Л. Корнілова, О. Карпукіна, О. Снарського, В. Учену, О. Феофанова, Л. Школьнікова та ін. Усі теоретики сходяться на тому, що радянська реклама, починаючи з 20–30-х років, насамперед, була пов'язана з виконанням планів розвитку народного господарства та знаходилась під ідеологічним впливом, що, безумовно, накладало свій відбиток на рекламний продукт.

Питання співвідношення та взаємовідношення реклами та мистецтва теж не залишається поза увагою дослідників, як зарубіжних, так і вітчизняних (С. Дзікевич, М. Каган, І. Пендікова, Л. Ракітіна, Ю. Пономаренко, В. Панпурін, К. Рожко, О. Оленіна, О. Проценко, Р. Сапенко). Поняття "естетосфера" розробляється в роботах таких теоретиків як В. Личковах, А. Царенко, С. Василенко, Н. Левченко, М. Воеводіна, В. Бранський та ін. Однак, слід зазначити, що проблема естетосфери реклами, зокрема естетосфери радянської реклами, залишається недостатньо дослідженою.

Зазначимо, що поняття "естетосфера" ввів у науковий обіг відомий естетик М. Каган, котрий в роботі "Естетика, як філософська наука", визначає цим поняттям "світ естетичних цінностей", сприйняття якого, так би мовити дає поштовх пізнавальній діяльності. М. Воеводіна пропонує уточнення цього поняття, яке, на наш погляд, є доволі слушним, особливо стосовно деяких рекламних витворів: "Естетосфера ... відрізняється абсолютною життєвістю ... Вона здатна результативно долучати людину до справжнього, прекрасного й доброго; згуртовувати людей навколо єдиних естетичних цінностей і ненав'язливо навчати їх синтетичності духовного бачення вже в силу того, що володіє гідністю конкретності і безпосередньої близькості до людського буття" [Воеводина М. И. Социокультурные аспекты трансформации эстетосферы [Электронный ресурс] / М. И. Воеводина ; ГБОУ ВПО Ставропольский государственный педагогический институт. – Режим доступа : <http://www.science-education.ru/pdf/2014/5/445.pdf>. – С. 6].

Оскільки реклама (принаймні деякі які зразки) є естетичним феноменом, що транслює реципієнтам певні соціокультурні цінності, пов'язані з тим чи іншим товаром, і впливає на духовно-чуттєві та образні відчуття, на наш погляд вона тим самим створює естетосферу, яка в цьому випадку є модусом існування естетичного. Х. М. Маклюєн тільки за часів Другої світової війни дійде висновку, що реклама важлива не стільки ін-

формацією про товари, скільки створенням певного образу, міфу життя, і може мати латентні функції. У 20–30-ті роки ХХ ст. цієї теорії ще не існувало, однак інтуїтивно, радянські урядовці зрозуміли, що реклама – не тільки двигун торгівлі, але і творець образу життя, і відома газета "Правда" наголосила на тому, що смак суспільства формує не тільки висока поезія, але й кожне оголошення на вулиці. Отже, зрозуміло, що реклама і прикладна графіка – стали розглядатись як важлива політична та ідеологічна галузь. Але в той же час, як слушно зауважує Л. Кошетарова, реклама черпає із суспільства його ідеали і забезпечує вищим громадським авторитетом, таким чином формуючи це саме суспільство [*Кошетарова Л. Н. Реклама как феномен эстетической культуры* / Л. Н. Кошетарова // *Реклама и искусство : сб. науч. тр. : в 2 т. Т. 1* / [под ред. Т. Дьяковой]. – Воронеж : ВГУ, 2011. – С. 24].

Вважається, що розквіт радянської реклами 20-х, (а потім і 30-х) рр., пов'язаний з іменами Володимира Маяковського, Олександра Родченка та Олександра Дейнеки, котрі були, рупором епохи, її голосом і її рекламистами. Реалізацію революційних рекламних ідей, які сприяли впровадженню актуальних цінностей моменту, продемонструвало співтовариство "реклам-конструкторів" – майстрів конструктивізму – художника О. Родченка і поета В. Маяковського, співпраця яких була надзвичайно плідною. В цьому тандемі, двох професіоналів, чітко були розподілені обов'язки кожного – В. Маяковський писав рекламні тексти, був, якби зараз сказали, "копірайтером", а О. Родченко, успішний "арт-директор", розробляв відповідні ілюстрації. Яскраві лозунги-вірші, втілені в такі ж яскраві та гострі лаконічні зображення, в яких зазвичай домінував текст, включали політичну та економічну складову. Вони стали своєрідною візитною карткою радянської реклами.

Як вже зазначалось, реклама виховувала, переконувала і освічувала. Естетосфера створювалася завдяки геніальності радянських митців, завдяки їх здатності створити рекламу, що має естетичну цінність. Виразність і гіперболічність рекламних образів, цілеспрямованість текстів, котрі були представлені в поетичній формі, сприяли формуванню певних естетичних цінностей, а також стверджували в ідеологічних. Естетосфера радянської реклами була ґрунтом для наочного прикладу і виховного засобу одночасно, що стверджувало нову культуру, нове життя, в якому все ж таки ідеологічна складова була основною.

М. С. Машедо, студ., БГУКиИ, Минск, Беларусь
msmashedo@gmail.com

ВЛИЯНИЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА НА РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКОЙ МОДЫ

Радикальные преобразования в современной моде необходимо рассматривать параллельно с событиями, трансформировавшими современную художественную и социокультурную реальность, повлиявшими

на дальнейшее развитие всей мировой культуры. Рассматривая социально – культурный механизм, как отдельно взятую часть мировой культуры, необходимо обратить внимание на всецелое влияние тенденций господствующей эпохи. Речь идет об активном внедрении в жизнь общества нового мировоззрения, получившего в ряде философских, социологических, литературоведческих и культурологических теорий название "постмодернизм".

Исследование моды в контексте эпохи постмодернизма даст возможность определить конкретные направления её развития, выявить значимые черты и характерные особенности. Гуманитарные науки рассматривают моду как результат взаимоотношений человека и социума, в котором каждый имеет своё место и играет соответствующую роль. Одни теоретики придерживаются мнения, что мода связана с новизной. Так, французский постструктуралист и семиотик Ролан Барт видит причину в существовании моды в стремлении человека к новому: "Бесспорно, мода является одним из феноменов неомании, появившихся в нашей цивилизации, вероятно, вместе с рождением капитализма: в соответствии с духом времени новое становится ценностью из разряда приобретаемых в процессе покупки товара" [*YaÛm H. Fashion-бизнес : теория, практика, феномен / Н. Уайт ; под ред. Николы Уайта и Йена Гриффитса. – Минск : Гревцов Пабlishер, 2008. – 263 с.*]. Представитель философии постмодернизма Жан Бодрийяр, напротив, придерживается другого мнения относительно появления феномена моды: "Мода – и, в более широком смысле, потребление, неотделимое от неё – скрывает под собой глубинную социальную инертность. Мода сама по себе является фактором социальной инертности, поскольку потребность в реальной социальной мобильности теряется в моде" [*YaÛm H. Fashion-бизнес : теория, практика, феномен / Н. Уайт ; под ред. Николы Уайта и Йена Гриффитса. – Минск : Гревцов Пабlishер, 2008. – 263 с.*]. Человек стремится избежать нововведений и реформ, заменяя их внешними суррогатами, которые характеризуются такими чертами, как смена направлений, стилей, фасонов в моде. Однако, несмотря на логичность двух мнений, остаётся открытым вопрос определения понятия "мода". Мода является способностью дизайнера решать вопросы в социуме по средствам создания и воплощения собственных идей. Уже сегодня большинство исследователей моды придерживаются мнения, что мода – это чёткая и продуманная институционная система современного модного общества, которое и является прародителем и форматором современной моды. Мода – продукт культурный. Вопрос развития моды на протяжении всей истории человечества остаётся открытым и вызывает множество споров относительно её значения для всей мировой культуры в целом. В общем контексте мировая мода является частью культуры, а также развивается в содружестве с научно – техническими областями. Культурное поле XXI века даёт определение многоликости модной индустрии, в котором мода является феноменом современной ку-

льтуры. Мода способна быть одновременно и порождением динамического развития современного искусства, и плодом долгих согласований влияния на социальную реальность, быть воплощением авторского произвола и удовлетворять идейные и физиологические ожидания общества. Важной характеристикой в развитии современных технологий модной индустрии является её непрерывность и эклектичность, а эти особенности характеризуют эпоху постмодернизма. Мода представляет собой необходимый элемент культуры, неотъемлемую составляющую часть образа жизни людей, способную достоверно объяснять происходящие в обществе изменения, выступать как новый элемент социокультурных преобразований и служить одним из тех языков, на котором каждая культура сама "рассказывает" о себе.

Беларусь лишь недавно заявила о себе как самостоятельная "модная" страна. Это обусловлено тем, что белорусское государство относительно молодое, имеющее богатейшее культурное наследие, изучением которого занимается узкий круг специалистов данной области. Создание собственной национальной программы в сфере моды – это важная задача для современного этапа развития отечественной культуры. Появление на рынке таких крупных компаний, как "Элема", "Галантэя", "Милавица", "Камволь", "Коминтерн" и др., вывело отечественное производство на новый уровень. Кроме того, появились концептуально новые формы предложения массовому потребителю белорусского продукта: шоу-румы, дизайнерские студии, fashion-маркеты, интернет-магазины, Белорусская неделя моды. Помимо развития отечественного производства и распространение его в Беларуси и за её пределами, появилась тенденция внедрения национальной символики и её пропаганда в рамках своей страны. Это связано не только с внедрением политических программ по актуализации белорусской культуры, но и с развитием туризма, который в последние годы набирает свою силу. Формирование такого направления связано с заинтересованностью к самоопределению разных слоёв общества и возросшего интереса к белорусской культуре у зарубежных гостей. В одном из интервью главный художник Белорусского центра моды Эльвира Жвикова, говоря о перспективах развития белорусской моды, придерживается мнения, что сейчас именно тот момент, когда общий результат зависит от работы маркетологов и аналитиков рынка. Белорусская мода должна становиться привлекательной.

Современные белорусские дизайнеры уже сейчас успешно представляют Беларусь на мировых подиумах и имеют успех у зарубежной публики. И всё же национальные особенности в мире моды пока не достаточно выявлены. Каждому дизайнеру присущ свой индивидуальный подчерк, но их наличие и составляющие не позволяют Беларусь включить в элитарный клуб "модных" стран. В любом случае, белорусская индустрия мод должна пройти все этапы развития и выхода на международный рынок, привлекая своей оригинальностью и неся в себе но-

вую свіжю ідею для всемирной культури. Ведь в современном мире ключ к успеху заключает в себя не только творческий гений отдельного модельера, а участие всей страны в современных системах моды, каждая из которых имеет прочные национальные традиции и работает в совокупности со сложившимися системами институтов.

О. О. Ніколаснко, асп., КНУТШ, Київ
nikolajenko.a@gmail.com

КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ І СУЧАСНА МЕМОРІАЛЬНА ЕПОХА

Культурно-національна ідентичність є складним комплексом уявлень людини про своє "Я" у стосунку до культурної традиції певної нації, з якою вона себе ототожнює. Одним з найважливіших структурних елементів цього стосунку є культурна пам'ять, оскільки вона акумулює спогади, що пов'язують індивіда з нацією. Тобто індивід визначає себе через те, що він згадає та забуває разом з іншими представниками нації. Оскільки концепт культурної пам'яті застосовується у дослідженні культурно-національної ідентичності та визначається як її передумова, постає завдання ретельного аналізу цього концепту.

Французький історик та філософ П'єр Нора (1931 р.) вважає, що ми живемо в епоху всесвітнього панування пам'яті, адже за останнє двадцятиліття усі країни та соціальні групи пережили зміну в своєму ставленні до минулого. Формами цих змін були зокрема: критика офіційних пластів історії, повернення витіснених складових історичного процесу, встановлення слідів знищеного чи відібраного минулого, культ коріння (roots), розвиток генеалогічних шукань, меморіальних церемоній, зростання кількості музеїв, архівів, відкриття доступу до них, підвищена увага до "спадку" ("heritage", "patrimoine") [Нора П'єр. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>]. Для дослідника ці процеси означають зв'язок минулого з почуттям належного, під яким він розуміє колективну свідомість, індивідуальну самосвідомість, пам'ять та ідентичність.

Загальний рух пам'яті Нора назвав "меморіальною епохою". У ній нашим завданням є декодування слідів (документів, архівів, пам'яток тощо), які залишило минуле, запитування про їхній смисл, адже в них приховується таємниця нашої ідентичності. Особливо це стосується тих націй, етносів, груп, що лишень нещодавно емансипувались і стверджують себе в сучасному світі. Нора відзначив деколонізацію трьох типів: всесвітня деколонізація (коли до відвоювання чи конструювання власної пам'яті вдаються суспільства, що перебували в "етнологічному сні колоніального гніту"); внутрішня деколонізація (ствердження пам'яті різноманітних сексуальних, соціальних, релігійних меншин); ідеологічна деколонізація, що є вкрай важливою для української ідентичності, оскі-

льки у цьому контексті звільнені нації, етноси, групи звертаються до своєї давньої традиційної пам'яті, зруйнованої або викривленої панівним тоталітарним режимом (випадки країн Східної Європи, Балкан, Балтії, Латинської Америки, Африки). Творилась історія тих, хто раніше не мав права на історію [Там само]. Тут історія поєдналась нарешті з пам'яттю. Раніше вважалося, що історія є колективною, а пам'ять – це індивідуальне. Тобто історія була монолітною, а пам'ять – плюральною. Нора зазначає, що ідея колективної пам'яті, сакралізованої та емансипованої, яку спричинили процеси деколонізації, змінила подібний взаємозв'язок: "Ідея, згідно з якою пам'ять мають саме спільноти, передбачає глибоку зміну місця індивідів у суспільстві та їхній стосунок до колективу: тут таємниця загадкового успіху, що потребує пояснення ще однієї ідеї – ідеї ідентичності, без якої неможливо зрозуміти the upsurge of memory – зростання пам'яті" [Там само]. Нора робить важливе пояснення. Він вважає, що поняття ідентичності змінилось. Якщо раніше ідентичність, як і пам'ять, була суб'єктивною, то наразі стала колективним поняттям, формою визначення людини "зовні". Потребується самовизначення "хто я – корсиканець, єврей, робітничий, алжирець, негр" [Там само].

Нова організація пам'яті та ідентичності позбавляє історію (академічну дисципліну) монополії на тлумачення минулого. Раніше історик мав виняткове право на інтерпретацію, встановлення фактів та доказів. Сьогодні він не має цього привілею, поділяючи це заняття з письменником, суддею, представниками ЗМІ тощо, які представлять власний дискурс пам'яті. Все більше доречним видається поділ історії на два види: історії як пережитої події та історії як академічної наукової дисципліни. Відповідно, на означення першого типу в німецькій мові існує лексема *die Geschichte*, а другого – *die Historie*. Історія як *Geschichte* і є пам'яттю, оскільки постійно еволюціонує, є відкритою до забуття, пригадування, може підлягати маніпуляції тощо. Історія як *Historie* є сухою реконструкцією, історіографією. На думку Нора, заняття історіографією, наприклад Французької революції, призводить до того, що ми не ідентифікуємо себе більше з її спадком. Що ж він пропонує натомість? Як підтримувати зв'язок між минулим і теперішнім, зберігаючи особливість певної нації, етносу, групи? Нора звертається до вивчення "місць пам'яті" (*lieux de mémoire*), які власне і є точкою перетину *Historie* та *Geschichte*, оскільки комбінують роботу історіографії та консолідацію спадку, пам'яті. Дослідник надає наступне визначення цьому поняттю: "Це те, що приховує, убирає, встановлює, створює, декретує, підтримує за допомогою мистецтва та волі спільноту, яка є глибоко інтегрованою в процес трансформації та оновлення..." [*Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок ; пер. с фр. Д. Хапаевой; научн. конс. пер. Н. Копосов. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 26*]. Слід уникати при цьому буквального розуміння "місць пам'яті". Ними можуть виступати як матеріальні (наприклад, національний костюм чи страва), так і нематеріальні речі

(певна ідея, ритуал, звичка тощо). "Місцями пам'яті" є такими, що підтримують культурну традицію тією чи іншою спільноти. У цьому випадку пам'ять спрацьовує як дзеркало, виявляючи відмінність теперішнього від минулого, адже те, що ми шукаємо у "місцях пам'яті" є іншим, відмінним від сьогодення. Даний момент Нора означає як "раптовий відблеск невоволованої ідентичності": "Це вже не походження, а дешифровка того, що ми є у світлі того, чим ми не є більше" [Там само. – С. 38].

Отже, за "місцями пам'яті", ніби за археологічними знахідками, можна вийти на символічне значення певної епохи, її відбиток у теперішньому. Так, сучасні українські письменники (Ю. Андрухович, С. Жадан, Т. Прохасько, М. Матіос та ін.) описують у своїх творах "місця пам'яті" (наприклад, минуле Галичини у складі Австро-Угорської імперії чи Слобожанщину за часів 90-х). Оповідь про "місця пам'яті" відновлює забуті пласти української національної історії, звертається до живої традиції, відкриває шар витісненого, навмисно забутого, зруйнованого, травмованого, задає параметри культурній конфігурації, що стає підґрунтям української культурно-національної ідентичності.

Таким чином, П'єр Нора показав, що за пам'яттю групи (письменників, ЗМІ, юристів та ін.) приховується суспільство з його символами і знаками, які утворюють "місця пам'яті" (*lieux de mémoire*), завдяки чому уможливорюється процес культурно-національної ідентифікації.

А. О. Норенков, студ., ОНУ ім. І. І. Мечникова, Одесса
qwertyuiop1234q@mail.ru

ФЕНОМЕН ИТАЛЬЯНСКОГО НЕОРЕАЛИЗМА

В нижеследующем мы спрашиваем себя: "Что такое итальянский неореализм? Почему именно Италия? Какие плоды дало такое течение в мировом кинематографе?" Спросить не означает сразу получить ответ. К феномену итальянского неореализма следует подходить не только с исторических предпосылок, а рассматривая значение самого понятия "реализм" и почему в Италии к нему присоединяется значение нео-?

Ведь существовал кинематограф реализма. Почему возникла необходимость новой реальности? Почему фильмы Росселлини, Висконти, де Сики и де Саңтиса являются нео? Новыми? А фильмы Феллини, Антониони, Бертолуччи и Пазолини постновыми?

Итак, неореализм значит реальность как таковая, запечатленная объективом камеры, и ее новое качество – нео. Новая реальность, которая отвергает старые парадигмы и принципы. Новое приходит на смену привычному. Учитывая год возникновения итальянского неореализма, 1943–1944, не можем ли мы предположить, что качество новое как нео является конкретным отходом от фашистского прошлого и, как сказал Годар в "Истории(ях) кино", "вновь обретением права как нация смотреть себе в глаза"?

Конечно, кинематограф Италии существовал и до неореализма (однако был бесплоден). Во времена фашизма вышеуказанный Росселлини под протекцией Бенито Муссолини работал на официальную киноиндустрию, но в тайне работал над антифашистскими репортажами. На исходе войны он снял фильм "Рим, открытый город", который и следует считать отправной точкой неореализма. Вслед идут еще два фильма на антифашистскую тематику из военной трилогии – "Германия, год нулевой" и "Пайза" [*Делёз Жиль*. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : ООО "Ад Марингем", 2004. , 182].

"«Рим, открытый город» был открытием, его успех почти беспрецедентен. Говорят, в Америке продюсеры его смотрели и пересматривали по многу раз, чтобы понять, в чем же секрет того, что этот фильм вызвал восторг у зрителей во всем мире" [*Богемский Г. Д.* О неореализме [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/docs/index-188851.html?page=8#6415121>. – С. 5]. "«Рим, открытый город» представлял собой великий урок: это был призыв к основным ценностям кино, против всякого формализма и всякой коммерции, – тем ценностям гуманизма, которые являются общими для всего искусства. Но кино, само обладающее коллективной душой, пожалуй, является наиболее подходящим видом искусства, чтобы выразить коллективную душу" [*Богемский Г. Д.* О неореализме [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/docs/index-188851.html?page=8#6415121>. – С. 6].

Идеологом итальянского неореализма можно считать итальянского драматурга и кинокритика Чезаре Дзаваттини, сформулировавшего в сороковые годы основные принципы и постулаты данного направления. В эти суровые для Италии годы он призывал не увлекаться мелодраматическими сюжетами, которые могут благодаря своему иллюзорному хэппиэнду лишь отвлечь людей, но никак не решить реальные проблемы. Эта установка была напрямую направлена против голливудского кино, которое расцвело пышным цветом в период Великой депрессии. Авторского кино, как и международных кинофестивалей, тогда еще не существовало [*Брегович Елена*. Неореализм – открытое искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rksmb.org/articles/culture/neorealism-otkryitoe-iskusstvo>. – С. 2]. Дзаваттини требовал изображать реальные драмы, которые каждый день разыгрываются каждый день в жизни обычного человека. Для этого важно привлекать на главные роли непрофессиональных актеров, снимать не в павильоне, а на улицах и в домах простых рабочих. Для создания правдивой атмосферы нищеты и безысходности он предлагал снимать при естественном освещении, так как студийное искусственно "облагораживает" актеров и декорации.

В культурологическом плане истоки итальянского неореализма следует искать в поэтическом реализме – направлении в кино, в основном, французском, тридцатых-сороковых годов. Из советского киноавангарда в неореализме обнаруживается отказ от павильонных съёмок, отказ от актёров-профессионалов. Все должно быть исключительно реалис-

тичным, околодокументальным. Это крайне интересный и важный факт для итальянского кино – почему эти три составляющие (документальность, поэтический реализм и киноавангард Советского Союза [*Брегович Елена*. Неореализм – открытое искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rksmb.org/articles/culture/neorealizm-otkryitoe-iskusstvo>. – С. 3]) органично воплотились в неореализме в период окончания военных действий. Тут напрашивается параллель с немецким киноэкспрессионизмом – направлением в кино периода после Первой Мировой войны. Смотря немецкое кино того периода, возникает ощущение полубредовой и искажённой реальности, экзальтированные персонажи, полная геометризация пространства (к примеру, "М" и "Завещание доктора Мабузе" Фрица Ланга). Восприятие сна. В Италии же происходит отход от сна, она проснулась от него и готова принимать правду. Показано должно быть все предельно по-настоящему. Уже нельзя сказать, что это реалистично, это нео-реалистично. То есть отход от фиктивного действительного к новой его форме, той форме, которая впитывала и отражала плачевную ситуацию послевоенной Италии: бедность, разруха, экономическая яма, преступность, безработица.

Итальянский неореализм – ни в коем случае не школа кинематографистов, не идеологическая установка, (в отличие от Французской Новой волны, Догмы-95), это не веризм, это есть жизнь как таковая, реальность, пойманная врасплох.

Просуществовав довольно-таки немного – пять-семь лет, неореализм преобразился в постнеореализм, основными представителями которого были Феллини, Антониони, Пазолини, Бертолуччи. Это случилось в силу экономического подъёма Италии в пятидесятых годах. Основным вопросом этого направления уже был вопрос о том, "отчего, несмотря на материальную обеспеченность, в обществе растут разобщенность и равнодушие?". Основным манифестом этого направления стал фильм Федерико Феллини "Дорога" [*Брегович Елена*. Неореализм – открытое искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rksmb.org/articles/culture/neorealizm-otkryitoe-iskusstvo>. – С. 3]. Постепенно и постнеореализм начал трансформироваться в так называемый "розовый неореализм", пока окончательно не деградировал в "комедию по-итальянски". В мировом контексте нет смысла отрицать, какое влияние неореализм имел на Французскую Новую волну, позже – на Новое Немецкое кино, далее "новыми волнами" по Европе, "Догму-95" Триер [*Брегович Елена*. Неореализм – открытое искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rksmb.org/articles/culture/neorealizm-otkryitoe-iskusstvo>. – С. 2].

Закончить свое исследование я хочу цитатой из вышеуказанной "Истории(й) кино" Годара: "Но почему с 40-го по 45-й не было никакого кинематографа Сопротивления? Фильмы сопротивления были. Слева и справа, здесь и там. Но единственным фильмом, в истинном смысле, сопротивлявшимся американской оккупации кинематографа и ее стандартной манере снимать фильмы, был итальянский фильм, сделанный мужчиной в штатском".

МАРСЕЛЬ ПРУСТ О ТВОРЧЕСТВЕ: МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ

*Невозможно правильно описать человеческую жизнь,
если не предоставить ей возможности
окунаться в сон и там ночь за ночью плавать,
омываемой им подобно полуострову в море.*
Марсель Пруст

О Марселе Прусте написано множество разнообразных исследований: это и работы Мераба Мамардашвили, заметки Андрея Михайлова, произведения Хосе Ортеги-и-Гасета и другие. Но эти изыскания в большинстве охватывают лишь эпопею "В поисках утраченного времени", поэтому есть резон обратиться также к ранним работам М. Пруста, в особенности, к сборнику "Против Сент-Бева".

Можно говорить о некоторой схожести во взглядах Шарля Бодлера и Марселя Пруста: один из них изгонял фотографию, противопоставляя ее истинной поэзии, а другой боролся против кинематографа, отдавая предпочтение роману как всеобъемлющему и тотальному произведению искусства [Марсель Пруст и кинематографическая точка зрения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/marsel-prust/>]. Таким образом, перед нами оказывается два больших поля, которые занимают в сборнике "Против Сент-Бева" одно из центральных мест: это проза и поэзия. Конкретно, это отношение автора (Марселя Пруста) к прозе и поэзии, которое он выразил в эссе "Поэтическое творчество", "Власть романиста", "Поэзия, или Неисповедимые законы" и "Закат вдохновения" [*Пруст Марсель*. Против Сент-Бёва : статьи и эссе / пер. с франц. Т. В. Чугуновой ; вступ. ст. А. Д. Михайлова ; коммент. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой. – М. : ЧеРо, 1999. – 224 с.].

Прежде чем начать речь о поэте и романисте, М. Пруст говорит о художнике вообще. А именно: художник имеет в своем распоряжении такую же реальность, как и другие люди, он ездит в те же места на отдых (о чем свидетельствуют надписи в конце его произведений – дата и место), но, вместе с этим, эта реальность заключает для художника нечто большее. Это отличает его от остальных людей. И именно за эту особенность его считаю белой вороной, изгоем, а нередко – маньяком или шпионом. Поэту для творения необходимо иметь особое состояние духа, которое обретается им с трудом и довольно редко. Поэт, прежде всего, интересуется эмоциями, чувственными порывами, он воспринимает затаившиеся в окружающем мире впечатления. Поэт может увидеть что-то важное в тех вещах, которые обычно не привлекают внимания. М. Пруст приводит пример поэта, всматривающегося в вишневое дерево: поэт может остановиться среди городской суеты, увидев дерево; он также может стоять подле него часами, пытаясь вновь испытать

знакомые ощущения. Таким образом, поэт всматривается не только в дерево, но и в себя. Поэзия полна бурной энергии: "Вот и поэзия пытается вырваться в виде произведений из тленной человеческой оболочки, в которой она может лишиться былой непостижимой энергии, позволившей бы ей развернуться в полную силу (ибо поэзия, будучи пленником человека, зависит от него, а он может занемочь, удариться в светскую жизнь, развлечения, растерять силы, растратить в удовольствиях сокровище, которое носит в себе и которое в определенных условиях чахнет, ибо их судьбы связаны)" – пишет М. Пруст [*Пруст Марсель*. Против Сент-Бева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.litmir.me/br/?b=136325&p=37#section_23]. Поэзия отличается несдержанностью и незавершенностью. Поэт рискует преждевременно расплескать мысль, "не заключив в сосуд из слов". Заключение мысли в слова – особое таинство, в процессе которого поэт меняет свою душу на *anima mundi*. Недаром, когда автор говорит о вдохновении, он связывает его с воодушевлением. М. Пруст употребляет красивое сравнение прерванной кем-то мысли поэта с медузой, выброшенной на берег: именно поэтому поэт запирается на ключ, когда совершает это таинство, которое одновременно выражает особенные внутренние непостижимые законы. Согласно этим законам поэт поддерживает связь со всеми предметами и явлениями внешнего мира, и когда он не настроен на них [законы], поэт несчастлив. Для получения удовольствия от жизни поэту требуется познать свойства своей натуры, благодаря которой он способен, подобно телеграфной связи, устанавливать контакт с красотой мира.

Для того же, чтобы понять природу романиста, необходимо вернуться к описанию Марселем Прустом кинематографа в заключительной части эпопеи (книга "Обретенное время"): по мнению М. Пруста, желание сделать роман кинематографическим дефиле вещей абсурдно, потому что нет ничего более удаленного от восприятия вещей, чем такая кинематографическая точка зрения [*Пруст Марсель*. Обретенное время. – СПб. : Амфора, 2006. – 476 с.].

"Все мы пред романистом – как рабы пред императором: одно его слово, и мы свободны", – начинает М. Пруст эссе "Власть романиста" [*Пруст Марсель*. Против Сент-Бева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litmir.me/br/?b=136325&p=37>]. Почему М. Пруст говорит о свободе? Это связано с тем, что писатель считает романиста наделенным особенным даром создавать законченный мир. Он использует бурную чувственность поэта для конструирования новой вселенной, то есть, для создания художественного образа, обладающего своим собственным пространством и временем. С одной стороны, в этом мире мы можем обрести свободу: насладиться тем, в чем мы отказываем себе в реальной жизни, мы можем стать генералом и императором, пиратом, инквизитором, кем угодно. Но с другой стороны, мы никогда не будем свободны, пока не дочитаем последнюю страницу: как бы не нравился нам роман, мы все равно с облегчением вздыхаем, когда заканчиваем его прочтение.

Конечно, Марсель Пруст был также благодарным учеником: он принимал во внимание творческие достижения и эксперименты Шарля Огюстена де Сент-Бева, Жерара де Нерваля, Гюстава Флобера, Оноре де Бальзака, Шарля Бодлера и других. Много времени М. Пруст посвящает изучению творчества художников (в узком смысле этого слова): Рембранта ван Рейна, Антуана Ватто, Гюстава Моро... Весь свой опыт Марсель Пруст вкладывает в написание эпопеи "В поисках утраченного времени": от Бальзака здесь то, что помимо жизни духа, рождающей красоту, текст несет еще и много полезной информации, ибо как романы Бальзака передают характер его эпохи, ее внешнюю обветшалость, которая становится источником исторического любопытства, когда исчерпывается интерес непосредственно к самому роману, так и роман М. Пруста – это жизнеописание героев его времени [Михайлов А. Д. Поэтика Пруста / изд. подг. Т. М. Николаевой. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 504 с.]; в работах на темы живописи Шарля Свана легко угадывается увлечение искусством самого Марселя Пруста и т. д. Но ошибочно называть М. Пруста мемуаристом и обвинять его в излишнем автобиографизме: своими произведениями он именно и показывает разницу между поэтом и романистом, между романистом и мемуаристом.

***А. І. Павко, д-р іст. наук, проф., НАУ, Київ,
Л. Ф. Курило, канд. пед. наук, доц., НАКККіМ, Київ***

ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Проблеми взаємозв'язку між різними видами мистецтв, їх взаємовпливу та синтезу слід віднести до актуальних теоретико-методологічних проблем як вітчизняного, так і зарубіжного мистецтвознавства.

Зауважимо, що з методологічної точки зору у розвитку сучасної системи мистецтв дослідники виокремлюють дві протилежні, проте взаємопов'язані між собою тенденції. Якщо перша полягає у тяжінні до синтезу, то інша – до збереження суверенності кожного окремого мистецтва. Прикметною рисою є те, що обидві зазначені тенденції є плідними. Їх діалектична взаємозалежність веде не до поглинання одних мистецтв іншими, а до їх взаємозбагачення, утвердження правомірності та необхідності існування різних видів мистецтва, які повністю зберігають свою самостійність. Враховуючи компетентну точку зору сучасних дослідників, можна стверджувати, що теорія синтезу, яка передбачає розробку загальних методологічних принципів синтетичних явищ у різних сферах життєдіяльності людини, перебуває ще на стадії свого становлення. Зокрема, відчувається нагальна потреба у підготовці узагальнюючих праць, присвячених проблемам синтезу, мистецтв та культурології, інтерактивним аспектам їх взаємодії.

Потрібно зазначити, що художній синтез знаходить своє творче втілення у різних формах. Це, зокрема, поєднання художніх стилів різних

мистецтв у загальній композиції, у розвитку синтетичних мистецтв, у взаємовідносинах мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, у використанні окремими видами мистецтв виразних засобів, художньої мови та матеріалу інших мистецтв. Синтез мистецтв відбивається також у зміні структури художнього мислення, у формуванні його глобального характеру. Вміння масштабно мислити саме у творчому сенсі породжує необхідну свободу в естетичному освоєнні життєвого матеріалу, що сприяє не тільки створенню значних художніх цінностей, але і відкриває можливість під іншим кутом зору розглядати питання про формування сучасної естетичної реальності [Взаимодействие и синтез искусств / редкол.: Д. Д. Благой, Б. Ф. Егоров, Б. М. Кедров, Т. Г. Князевская, Б. С. Мейлах. – Л. : Наука, 1978. – С. 17].

Важливим, на нашу думку, є розуміння того, що феномен синтезу мистецтв належить до одного з найбільш яскравих виявів культури. Сутність його полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити складну, цілісну структуру, здатну більш повно передати узагальнений образ епохи, світорозуміння її діячів. Зазначимо, що в історії мистецтв склалися наступні типи синтезу: 1) синтез як поєднання образних засобів різних мистецтв в єдиному художньому образі, що уособлює нову художню реальність; 2) синтез мистецтв як особливий тип художньої творчості, спрямований на створення синтетичного мистецтва, яке виступає у вигляді суміжності його окремих видів, поєднання різноманітних елементів, з допомогою яких виникає нове художнє явище [Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь : И. Т. "Ариал", 2010. – С. 7].

Якщо питання про взаємодію різних мистецтв та художньої культури стали об'єктом чисельних ґрунтовних досліджень у вітчизняній та зарубіжній соціогуманітарній літературі, то проблема взаємозв'язку та взаємовпливу образотворчого та музичного мистецтва вимагає, насамперед, поглиблення та розширення сучасних модерних та постмодерних наукових студій, дискурсів. Вважаємо, що у висвітленні теоретико-методологічних аспектів взаємодії та синтезу зазначених видів мистецтв, виявленні їх інтегративних тенденцій і якостей важливе значення має творче і поряд з тим коректне у ґносеологічному сенсі застосування системного підходу, який, на відміну від метафізичного погляду на явища художньої дійсності, є діалектичним за своєю сутністю.

Враховуючи глибоко закономірну інтегративну тенденцію в розробці сучасної методологічної проблематики, яка повною мірою відповідає синтетичним особливостям розвитку сучасного наукового знання, методологічна універсальність системного підходу полягає в тому, що він може бути плідно використаний у вивченні діалектики взаємодії художніх явищ і процесів, в осмисленні характеру та особливостей соціокультурного функціонування мистецтва. З нашої точки зору, саме системний підхід дає можливість збагнути ту істину, що взаємозбагачення не тільки є гіпотетичним, але і реальним чинником художньої культури, проте воно повинно мати свої розумні межі.

Має, зокрема, рацію і російський дослідник А. Зісь, який стверджує, що широчінь синтетичного аналізу інтегральної єдності всіх мистецтв зовсім не означає нехтування художньо-естетичними межами і бар'єрами між їх різними видами. Адже ці межі історично рухливі і мінливі, а видова специфіка мистецтва при цьому нікуди не зникає [Зісь А. Я. Виды искусства. – М. : Знание, 1974. – С. 8].

Отже, для глибокого осмислення феномену синтезу мистецтв важливим є дослідження ґносеологічних аспектів їх діалектичної взаємодії, творче застосування в інтерактивному аналізі системного підходу як квінтесенції методологічної парадигми вивчення інтегративних процесів взаємовпливу та взаємозбагачення різних видів художньої культури.

І. І. Пархоменко, асп., КНУТШ, Київ
kafedra.eec.dep@gmail.com

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПІДХОДИ ДО ЕКСПЕРТИЗИ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Соціокультурна практика збереження культурної спадщини передбачає ідентифікацію та інституціональне визнання культурної цінності об'єкту, носієм якої він є. На міжнародному рівні культуроохоронна діяльність, головним чином, регламентується Конвенціями ЮНЕСКО, зокрема, "Про охорону всесвітнього культурного та природного надбання" (1972), згідно якої при ООН утворюється Міжурядовий Комітет з охорони культурної та природної спадщини. Одним із завдань Комітету є розробка та впровадження критеріїв, керуючись якими потенційний культурний об'єкт може бути номінованим та визнаним таким, що має універсальну культурну цінність, й, відповідно, стати об'єктом світового культурного надбання. Зокрема, визначено наступні критерії для об'єктів культурної спадщини: шедевр прояву творчого людського генія; унікальність (винятковість) об'єкту культури через національну культурну традицію, яку він відображає; об'єкт символізує зміну загальнолюдських цінностей у часо-просторовому відношенні; є видатним зразком поселення або ж архітектурного ансамблю, ландшафту, що відтворює важливий етап історичного розвитку людства та інші [The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention [Електронний ресурс]. – Paris : UNESCO, 2013. – Режим доступу : <http://whc.unesco.org/en/guidelines>]. Зрозуміло, що впровадження таких критеріїв на практиці є частиною процедури прийняття рішення Комітетом щодо внесення об'єкту до Списку світового культурного надбання. Перш ніж прийняти таке рішення об'єкт – номінація має пройти оцінку, яка б доводила його відповідність означеним вище критеріям.

В західних наукових колах теоретичною розробкою методів оцінки об'єктів культурної спадщини займаються такі вчені, як: Д. Тросбі, А. Кламер, Р. Мейсон, С. Лоу та інші. Ці науковці співпрацюють з дослі-

дницькими інститутами по збереженню культурної спадщини, зокрема, з інститутом Гетті в Лос-Анджелесі, який, як і інші подібні установи, покликаний здійснювати наукові дослідження та розробки в сфері культуроохоронних практик, залучаючи широке коло спеціалістів. Якщо раніше рішення про те які саме об'єкти потрібно визнавати та зберігати в якості культурної спадщини було компетенцією вузького кола експертів зі збереження культури: археологів, істориків мистецтв, музейних співробітників, архітекторів, то тепер до процедури прийняття такого рішення включені спеціалісти інших напрямів: економісти, естетики, культурологи, релігієзнавці, державні управлінці та інші [Mason R. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices // Assessing the Values of cultural heritage: Research report. – Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2002. – P. 5–6].

Завдання визначення цінності, яку містить у собі об'єкт – номінація, є дійсно актуальним та відповідальним з огляду на те, які преференції (головним чином – фінансування) отримує об'єкт, який знаходиться під охороною ЮНЕСКО, та країна, де розміщується такий об'єкт. Економісти розглядають культуроохоронну практику з точки зору аналізу прибутків та витрат, а також можливих позитивних ефектів (екстерналій) від так зв. "культурного проекту". Вкладення коштів у збереження, реставрацію, охорону, модифікацію об'єктів культурної спадщини є інвестицією, тому важливо також провести оцінку граничної вигоди, яку може принести культурний проект. Для цього Д. Тросбі пропонує застосовувати такі економічні методи, як: 1) метод віддачі – скільки часу потрібно, щоб дохід від проекту покрити початкові витрати капіталу; 2) співвідношення прибутків – витрат та метод чистої поточної вартості – чи перевищує сукупний чистий дохід витрати капіталу [Тросбі Д. Економіка і культура / пер. с англ. И. Кушнareвой ; Нац. исслед. ун-т "Высшая школа экономики". – М. : Изд. дом. Высшей школы экономики, 2013. – С. 117]. Проте, варто зауважити, що об'єкти культурної спадщини мають свою специфіку, адже вони створюють загальне благо (public good), й, тому, не можуть розглядатися лише з точки зору вигоди для окремого споживача. Культурологічний підхід у вивченні цінностей культурних об'єктів (благ) дає можливість здійснювати їх оцінку, спираючись на основоположну відмінність в розумінні культури й економіки, а саме – колективний імпульс як детермінуючий у визначенні культури. Відповідно, оцінюючи об'єкти культурної спадщини, необхідно звернути увагу не тільки на економічну цінність, яку здатен створювати об'єкт в якості культурного проекту, але й на культурну цінність, яку він у собі містить. Інакше оцінка буде неповною, адже культурна цінність творить підґрунтя для економічної.

Одним із результатів досліджень вчених з інституту Гетті в питанні методології оцінки об'єктів культурної спадщини є розробка, вивчення та застосування на практиці методів оцінки: економічних та культурних (культурологічних), або ж – кількісних та якісних відповідно. Наукові досягнення публікуються в науково-методичних розробках, та покликані

сприяти прозорості в процедурі прийняття рішення щодо внесення об'єктів не лише у Список світової культурної спадщини, але й будуть корисними для культурних проектів на національному рівні окремої країни.

Отже, окрім економічних методів оцінки прибутків та витрат культурного проекту використовують культурологічні, завданням яких є спроба ідентифікувати та виміряти культурну цінність, яку може містити об'єкт. Зрозуміло, що чітких механізмів як це зробити немає (адже мова йде не про цифрові дані), але науковці намагаються розробити зручний план дій, який можна було б використовувати у відповідності до запропонованого об'єкту. Вихідною точкою є розуміння культурної цінності як складного конструкту, що містить у собі ряд інших цінностей: естетичну, автентичну, історичну, духовну (релігійну), соціальну, історичну, політичну. Такий підхід було запропоновано науковцями в галузі досліджень з економіки культури – Д. Тросбі та А. Кламером. Він дозволяє виявити та дослідити "об'єм" культурної цінності. Для цього використовують наступні методи: 1) експертна оцінка професіоналів різних спеціальностей – мистецтвознавців, істориків, естетиків та інш.; 2) картографування (mapping) – це частина оцінки фізичного стану об'єкту, побудова карти та плану, включаючи вивчення географічної, антропологічної, соціальної складової; 3) етнографічний метод передбачає дослідження культурного ареалу, де розташовано об'єкт (наприклад, відео- та фотозйомка місцевості, інтерв'ю з місцевими жителями тощо); 4) метод детального опису може застосовуватись для того, щоб раціоналізувати культурний феномен, та в результаті зрозуміти дію культурних систем, що лежать в його основі; 5) контент – аналіз, який дозволяє ідентифікувати та класифікувати смисли, які містить культурний об'єкт [Mason R. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices // Assessing the Values of cultural heritage: Research report. – Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2002. – P. 7–31].

Перелік культурологічних (якісних) методів звісно не можна вважати повним. Співробітники наукових інститутів у сфері культуроохоронної діяльності вивчають та удосконалюють запропоновану систему оцінки об'єктів культури. Процедура прийняття рішення щодо внесення об'єкту до Списку світового культурного надбання на найвищому інституціональному рівні має базуватися на принципах прозорості. Цьому мають сприяти методи, які використовуються при дослідженні. Проте, існує проблема відносності судження того, хто приймає рішення щодо номінації об'єкту на рівні установ окремих країн. Адже державне та місцеве фінансування культурних проектів в рамках здійснення національної культурної політики може сприяти просуванню того чи іншого об'єкту, який матиме цінність лише для окремої групи зацікавлених. Лобіювання економічних інтересів окремих груп та осіб має врівноважуватись підтримкою ініціатив "знизу – вгору", а також практикою верховенства права в державі.

ІДЕЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ РАКУРС НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Світ ХХІ століття наповнений можливостями, які стараннями культурологів, філософів, політологів, соціологів та іншими практиками перетворюються в конкретні проекти, створюючи тим самим новий культурний простір. Розвиток технологій дає змогу суспільству отримувати будь-що одним лише "кліком". Інтернет, телебачення, соціальні медіа, культурні проекти – все це Ідеї, які реалізовані останнім часом людиною. Вони або повністю нові або ж є удосконаленням вже існуючих проектів, які були розроблені ще з давніх часів існування людини. ХХІ століття багатьма дослідниками визначається як суспільство споживання, що потребує великої кількості речей і які пронизують усі сфери життя. Створення речей, а з ним і подальший розвиток суспільства завжди уможлилювався завдяки реалізації Ідеї. Ідея – це та основа, яка необхідна для розвитку держави, суспільства і світу загалом.

"Ідея" – мисленевий образ об'єкта реальності, термін, який використовується в філософських, психологічних та соціальних науках [Понятие "идея" [Електронний ресурс] // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. – Режим доступу : <http://megabook.ru/article/Идея>]. Вперше поняття "ідеї" з'явилося в античній філософії і мало різні значення. Наприклад, Демокріт називав ідеями атоми, з яких складаються речі; для Платона ідеями були ейдоси, які створюють ідеальний світ буття. В Середньовіччі під "ідеєю" розуміли праобрази речей в божественному розумі, а в Новий Час поняття "ідеї" розглядається переважно гносеологічно, як одна з основних форм людського пізнання [Там само].

Виникнення Ідеї сьогодні тісно пов'язано з креативним мисленням, яке є рушієм створення проектів. Тому особливу увагу потрібно приділяти його розвитку, що є можливим лише за допомоги вдосконалення вже накопичених знань, живому спілкуванню і навчанню нових технологій, пов'язаних з освітою і саморозвитком. Це стане в нагоді при бажанні створити світовий проект, не зважаючи на бюджет, а акцентуючи свою увагу на тому, щоб реалізована ідея була актуальною для сучасного суспільства.

Марк Цукерберг, завдяки своєму захопленню комп'ютером, у дев'ятнадцятирічному віці створив соціальну мережу Facebook, перевага якої була відкритість: нею можуть користуватись люди з будь-яких куточків світу [Апанасик В. 20 великих бизнесменов. Люди, опередившие свое время [Электронний ресурс] / Валерий Апанасик. – Режим доступа : http://lib.aldebaran.ru/author/apanasik_valerii/apanasik_valerii_20_velikih_biznesmenov_lyudi_operedivshie_svoe_vremya/]. Говард Шульц, який ставши власником компанії Starbucks за п'ять років перетворив компанію на величезну мережу кав'ярень в США [Там само]. Головною

його ідеєю було перетворити кав'ярні з пересічного місця спілкування на домашній куточок, в якому можна як відпочити, так і попрацювати за філіжанкою кави.

Популярність мережі Facebook та мережі кав'ярень Starbucks полягає в тому, що при розробці свого проекту автори враховували особливості соціуму – запити і інтереси сучасних людей. Наприклад, Цукерберг вважав, що люди люблять знаходити нових друзів для спілкування і подальших стосунків, тому на його думку мережа Facebook є зручним для цього майданчиком. Як виявилось, він був правий. Говард Шульц теж помітив, що велику кількість часу люди проводять в мережі Інтернет, тому він перший хто зробив вільний доступ до безпроводного Інтернету в кав'ярнях і надав відвідувачам можливість працювати за чашечкою кави.

Сучасні технології дають змогу людям вільно презентувати світові гідні того Ідеї. Наприклад, конференція TED, яка в Україні набуває популярності та Спільнокошт – український краундфандинг.

Конференція TED – це певним чином курс з самомотивації. В якості спікерів запрошують людей з незвичайними ідеями і з великим бажанням поділитися ними з іншими, а саме – з тими, хто готовий сприймати щось нове. "Ідеї, варті розповсюдження" – головний девіз TED конференцій. Кожна людина має право розробити власну Ідею і презентувати її широкому колу, стимулюючи інших до формування своєї власної думки, яку він може презентувати публіці і вплинути на розвиток культури і світу загалом. Такі конференції ілюструють важливість і актуальність креативного мислення в умовах сучасної культури та значної кількості інформаційного "шуму".

Краундфандинг (в Україні "Спільнокошт") дає змогу зібрати гроші на відкриття власного проекту. Завдяки Спільнокошту десятки проектів вже зібрали гроші на стартапи, екологічні та громадські акції, роботу ЗМК, організацію фестивалів та перформансів, зйомку кліпів: Громадське телебачення, Кінофестиваль Ровер, акція "Зробимо Україну чистою", Арт-пікнік Слави Фролової.

Креативне мислення прищеплюється оточенням, школою, університетами, хобі. Чим більше суспільство буде ставити собі за мету розвивати в собі креатив, цікавитись речами, що їх оточують, тим більше воно буде вміти задовольняти свої потреби. Вміння створити Ідею сприяє технологічному і культурному розвитку, вмінню аналізувати і створювати. Суспільство XXI століття ніколи не допустить такого стану в соціумі, про який писав Рей Бредбері у книзі "451 градус за Фаренгейтом", оскільки люди враховують минуле і теперішнє, що і дозволяє креативно мислити. Саме завдяки спіранню на досягнення попередників сьогодні ми маємо сплеск креативності, а отже сьогодні ми маємо потребу як ніколи у розумінні творчої спадщини людства і її адаптації до нових можливостей. Чим скоріше суспільство це усвідомить, тим швидше відбудеться розвиток країни.

КОНЦЕПЦІЯ "КУЛЬТУРОСФЕРИ" Д. ЛІХАЧОВА

Дмитро Ліхачов видатний культуролог ХХ ст., наукова спадщина якого є досить різноманітною, а культурологічні погляди пронизані ідеєю національного майбуття, екзистенційною спрямованістю, синтетичністю, глибокою етичною проблематикою, гуманізмом культури. Все це, червоною ниткою проходить в ключових роботах мислителя та найбільш повно відображається в уявленні про внутрішню цілісність культури, а саме в концепції "культуросфери", що являє собою особливий простір, яка має ядро та кордони, притягує та формує смислові елементи і яка складається з культурної спадщини і живої людської діяльності.

Головною особливістю "культуросфери" є генетичний зв'язок багатолітнього досвіду та активне включення його в сучасну функціональність. Основними характеристиками є присутність культури (сфера людської діяльності, де вона змінюється та доповнюється новими елементами); збагачення культурою; енергія культури (творче начало); пам'ять (своєрідний механізм регенерації та відтворення культурних смислів). "Мені уявляється необхідним розглядати культуру як певний простір, сакральне поле, з якого не можна, як з гри в бірюльки, забрати одну будь-яку частину, не зачепивши інші. Загальне падіння культури безумовно настає при втраті будь-якої її частини" [*Ліхачев Д. С. Культура как целостная среда. – М., 2000. – С. 10*].

Окрім того, звертаючи особливу увагу на "екологічну залежність" людини від культури, Д. Ліхачов вводить термін "гомосфера" (запроп. В. Вернадським) – "людинооточення" так, як людина живе не лише в біосфері, а й сфері створеній своєю власною діяльністю. Сфері, що створена тисячами поколіннями людей, тому у кожного народу окрім загальної "гомосфери", існує і своя власна. Така залежність в "культуросфері", знайома нам за описами "олюдненого світу" має одну особливість, на що зауважував Д. Ліхачов: "в окультуреному світі" немає минулого, що було б прийнятним для світу природи, особливість культури в тому, що минуле в культурі завжди актуальне... Саме в цьому контексті, "гомосфера" не може існувати "поза" людиною, адже вона пов'язана з особистістю людини. Вона є "пам'яттю, активно введеною в сучасність" [*Ліхачев Д. С. Ценности культуры // Русская культура. – М., 2000. – С. 205*]. "Наш будинок, в якому живе людство, складається не лише з природного комплексу (в який входить і людина як частина природи), а й з комплексу культури. Ми живемо серед історичних пам'яток, витворів мистецтва, результатів наукових досліджень, технічних досягнень і б. і. Тому екологія ... складається з двох частин: час-

тини охорони природи і частини охорони культури. Остання більш важлива, що стосується самої сутності людини" [Лихачев Д. С. Экология культуры // Руская культура. – М., 2000. – С. 98].

Потрібно зазначити, що досліджуючи дану проблему, мислитель акцентує увагу перш за все на моральному аспекті всієї "гомосфери" та превалюючій ролі етики, особливо в умовах зростаючої технічної могутності, де відповідальність є пріоритетом для кожної людини. Адже уявлення про культуру, як внутрішню цілісну екологічну систему вимагає засвоєння культури в її повноті, вимагає виховання носія цієї культури, здатного стати адекватним наступником попередніх поколінь суспільства. Саме екологічне бачення культури акцентує "безсмысленність" засвоєних знань "поза культурою". Особливо небезпечним, на думку Д. Ліхачова, є засвоєння будь-яких утилітарних знань поза зв'язком з етико-естетичними категоріями, що призводить до безкорисності та бездіяльності.

Надзвичайну роль у справі збереження "культуросфери" відіграє екологія культури, якій Д. С. Ліхачов надавав особливого значення, так як вона вивчає органічну єдність і рівновагу всіх сторін людської діяльності, що сприяє збереженню не лише "культуросфери", а й моральної складової культурного простору. Окрім того, екологія культури не зводиться лише до охорони культурних пам'яток, а завбачає насамперед, збереження в пам'яті – збереження ідеалів та цінностей культури людини.

Цінність екології культури, на думку мислителя, полягає у становленні нової світоглядної парадигми взаємовідношення людини і природи, що ґрунтується на спадщині традиційних культур. В його концепції проглядається своєрідний культ "природного начала" (П. Сорокін), де людина є особистістю, вільною, відповідальною і творчою, що сприймає світ через призму етичного та естетичного. Для Д. Ліхачова, гармонія людини і природи не є повернення людини "назад в природу" (Ж. Руссо), а певне "окультурення" на екологічних началах, де "розумність" набагато ширше, аніж проста раціональність – це естетичне, етичне і творче перетворення природи. Це своєрідна цілісність людського буття, що поєднує в собі природне і культурне начало. Це спроба вийти далеко за межі загальноприйнятої природничої методології, яка залишала за межами якості "людини культурної", – це здатність до відповідальності, здатність до свободи, здатність до цілісного естетичного сприйняття.

Таким чином, Д. С. Ліхачов, на відміну від традиційної точки зору, розглядає відношення природи і людини в контексті культури, з точки зору культури, як сфери людського буття та будує гармонійне взаємовідношення з природою на основі культурних цінностей, а не лише природних умов. Саме це є основою для відповідальної, вільної і моральної особистості, для якої ідеалом є людяність, людяність по відношенню до природи.

**С. С. Русаков, канд. філос. наук, ст. викл.,
ІФОН НПУ імені М. П. Драгоманова, Київ
globus41@ukr.net**

ЧИ МОЖЛИВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОМІКС?

Філософсько-культурологічні дослідження коміксу як виду сучасного мистецтва знаходяться на периферії вітчизняного наукового дискурсу. Це пояснюється тим, що він тривалий час вважався "низьким" жанром, який не вартий серйозної уваги і аналізу. На нашу думку, комікс вкорінений в сучасній популярній культурі, тому вважаємо за доцільне розглянути його в українському контексті.

Комікс з'явився наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття і використовувався газетами для збільшення читацької аудиторії. Залучаючи переселенців, які погано володіють англійською мовою, він еволюціонував до культового явища. У США комікс відносно швидко почав займати провідну роль і судячи з усього інтерес до них не слабшає. С. Г. Кара-Мурза пише: "Геніальним винаходом для передачі повідомлень людям, які не звикли читати, були комікси – короткі спрощені тексти, кожен фрагмент яких забезпечений ілюстрацією. Ставши важливою частиною масової культури США, комікси водночас були, аж до появи телебачення, потужним інструментом ідеології. Можна сказати, що вся історія сучасної американської ідеології нерозривно переплетена з історією коміксів" [Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. – М. : Эксмо, 2005. – 832 с.].

У Франції комікс визнаний як повноправний жанр мистецтва. Максим Прасолов зазначає: "У Франції, наприклад, альбоми коміксів є мало не в кожному будинку – вони видаються багатотисячними накладами. Там комікс є частиною культури. Французькі нейрофізіологи довели, що читання графічної прози включає обидві півкулі мозку: у вас працює як логічне, так і образне мислення. Взагалі якщо ви подивитесь на культурно і економічно розвинені країни, то там комікс-індустрія являє собою мільярдний бізнес. Наприклад, в Японії в ній зайняті 500 тис. осіб, це креативний клас. Там є величезні супермаркети, де 12 поверхів присвячені тільки коміксами. Величезна індустрія діє в США" [Ряполова М. Наша відповідь Марвелу і DC: комікси по-українськи / Марія Ряполова // Сегодня. – 2014. – 27 вересня].

Критична позиція дослідників щодо коміксу пов'язана з думкою, що їх смислова змістовність є нижчою, ніж в літературі або кінематографі. Проте комікс може бути виконаний в будь-якій стилістиці, тому сьогодні він є повноцінним твором мистецтва. "Автор коміксу повинен бути одночасно і режисером, і літератором, оскільки в коміксі, як у кіно, потрібно робити великі і загальні плани, знаходити правильну точку огляду, створювати цікаві сюжетні ходи" [Захаров В. С. Мифологические мотивы и образы в комиксах / В. С. Захаров // Челябинский гуманитарий. – 2013. – Т. 4. – № 25. – С. 38–41].

На теренах Радянського Союзу техніку коміксу використовував Володимир Маяковський в своїх агітаційних плакатах. Проте розповсюдження комікс не отримав, адже розглядався як щось запозичене із західної культури і є капіталістичним продуктом. Згодом історії в картинках публікувались в журналах "Веселі картинки" і "Крокодил". Саме через публікації в першому згадуваному журналі в радянській культурі закріпився стереотип, що комікси є дитячою розвагою [Шишикин В. Весёлые картинки. Комиксы в СССР и России / Виталий Шишикин // Мир фантастики. – 2011. – № 94. – С. 53–57].

Україна, як і будь-яка пострадянська країна, поки що серйозно відстає від багатьох країн світу, комікси при їх великому розповсюдженні на Заході майже не створюються у нас. Історії про Супермена, Бетмена, Спайдермена створили нових американських сучасних міфологічних героїв. Тому вітчизняний дослідник Георгій Почепцов справедливо ставить запитання: де українські супергерої? "Вони теж конче потрібні. Намагання ввести їх з минулого політичного життя виявилось марним. Масова свідомість відкинула цей політичний присмак. Герої повинні прийти не з політики" [Почепцов Г. Г. Мерлін, Супермен і Гаррі Поттер: конструювання нематеріально в масовій культурі / Г. Г. Почепцов. – К. : Спадщина, 2013. – 288 с.].

На запитання, яке поставлено в заголовку наших тез, можна все так знайти ствердну відповідь. Протягом останнього часу створені конкретні культурні продукти. Згадаймо український видавничий проект "Nebeskey" ("Небесний ключ"), який спеціалізується на коміксах. Своєю місією видавці називають "модернізацію національної культурно-міфологічної спадщини в жанрі короткометражної і повнометражної графічної прози". Героями графічних новел і романів "Небесного ключа" є січові лицарі, козаки-характерники, карпатські мольфари й інші герої української міфології та історії. Перший проект – ілюстрований у стилі коміксів роман-блокбастер "Дагопоак" (перша частина трилогії) – вийшов друком восени 2012 року накладом 4,5 тисячі примірників і відразу здобув визнання читачів [Небесний ключ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.barabooka.com.ua/nebesnij-klyuch-nebeskey/>].

Цікавим виданням також є презентована в рамках XX Форуму видавців братами Капрановами книжка "Мальована історія незалежності України" в коміксах. Слід згадати і виданий восени 2014 року львівським видавництвом "Леополь" графічний роман за повістю Івана Франка "Герой поневоли". Вперше в Україні українська література адаптована у вигляді графічного роману, де сценарій і малюнок співіснують для передачі сюжету [Тимошенко М. Герой поневоли: графічна повість Івана Франка / М. Тимошенко, К. Горішний. – К., 2014. – 64 с.].

Отже, останні дослідження філософів і культурологів показують, що комікси сприяють осмисленню проблем, що хвилюють людину і суспільство. Важливим чинником формування сучасної української культури є створення власних коміксів. Можемо стверджувати, що в Україні нині змінюється культурна індустрія, тому поява власних популярних героїв в мальованих історіях вже не за горами.

*Tan Tan Davani Hamila, PhD stud.,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
hamilatahamtan@yahoo.com*

**THE CONCEPT OF NON-SPEECH MOOD (SOWDA)
AS THE FIRST STEP FOR ACHIEVING "THE INNER SILENCE"
IN TARIGHAT (IRANIAN MYSTICISM)**

As for the Eastern believes, they are based on the inner concept in their world perception and that's why eastern spiritual language is esoteric, ambiguous and metaphorical. In the Eastern language, it is the inner concept and its levels that are emphasized, not the speech and the statement. So it emphasizes mysteries and signals, and the most important media of this culture is silence. The western as well as the eastern mysticism's personal experiences and the result of their observations are indescribable, because it is esoteric and intuitional knowledge. Actually it is the spiritual language which can be used instead of the common spoken language relying on the usual semantic levels. Therefore the emphasis is on spirituality and references and the most important media in this culture is silence and not speaking.

Masters of Tarighat have different methods to stop inner talk in themselves. They believe that at first the inner and natural state of human was non-speaking and absolute silent state and this state is in the depth of human psyche. Actually it is absurd to think that one can reach "inner silence" at once. But through one's enthusiasm and belief to get inner silence one can reach it after certain individual period of time and this fact will come out from the depth of human psyche. "The inner silence" is a peculiar state of being, when thoughts are put off and a person is on the other level than usual level of the daily awareness. "The inner silence" means the suspension of the internal dialogue – the perennial companion of the thought – and is therefore a state of profound quietude.

The old sorcerers called it "the inner silence" because it is the state in which perception doesn't depend on the senses. When a man is trying to achieve the "inner silence" he gets another faculty, the faculty that makes him a magical being, the very faculty that has been curtailed, not made by man himself but by some extraneous influence.

Reaching "the inner silence" is a moment that all lamps of the person's mind are turned off and that is the moment which separates a theosophist from other ordinary people. Because the latter are in one mind and he is in another mind and at this moment silence fills him completely. It means that the power of understanding and sense becomes unlimited, and hidden knowledge in cosmos will appear to him so that he becomes able to see and feel them and float in the pure sense.

Eckhart Tolle in his guide to spiritual enlightenment "The Power of Now" mentions about the concept of "the inner silence": "Paying attention to outer silence creates the inner silence: the mind becomes still. A portal is opening up. Every sound is born out of silence, dies back into silence, and during its life span is surrounded by silence. Silence enables the sound to be. It is an

intrinsic but unmanifested part of every sound, every musical note, every song, every word. The Unmanifested is present in this world as silence. This is why it has been said that nothing in this world is so like God as silence. All you have to do is pay attention to it. Even during a conversation, become conscious of the gaps between words, the brief silent intervals between sentences. As you do that, the dimension of stillness grows within you. You cannot pay attention to silence without simultaneously becoming still within. Silence without, stillness within. You have entered the Unmanifested" [*Tolle E. The Power of Now. A guide to spiritual enlightenment. – Tehran. – P. 162*].

The sorcerers of ancient Mexico devised endless ways to shake themselves or other sorcery practitioners at their foundations in order to reach that desired state of "the inner silence". They are considered as the most far-fetched acts, which may seem totally unrelated to the pursuit of "the inner silence", such as, for instance, jumping into waterfalls or spending nights hanging upside down from the top branch of a tree, to be the key points that brought it into being.

In the outskirts of the central desert of Iran, in the suburb of Ardestan city, there is a historical stone building like the Stonehenge in England. Its age is not specified but it is obvious that in the past people were aware of the virtue of such stone places for meditation via not paying attention to any sound. They used to beat a drum and because of the special position of the big stones, sound frequency reached Alpha wave and then brain used to turn off and a person plunged in a trance mode and went into transcendental cosmic trip. Carlos Castaneda in one of his meetings at the University of Mexico gives the following explanations about such Sowda:

"He explained that inner silence is not only the absence of thoughts. Rather, it is about suspending judgment, witnessing without interpreting. He maintained that entering the silence could be defined as learning how to think without words, in the typically contradictory way of sorcerers".

He continued by saying that silence is our natural condition:

"We were born from silence and we will return there. What contaminate us are all the superfluous ideas that percolate through us, due to our collective way of living. Our relatives, the primates, have very ingrained social customs whose objective is to diminish the levels of tension inside the group. For example, they dedicate much of their time to caressing each other, smelling each other, or picking each other's lice". "Silence is a passageway between worlds. When our mind stays silent, incredible aspects of our being emerge. Starting from that moment, a person becomes a vehicle of intent, and all his acts begin to ooze power" [*Torres A. Encounters with the nagual. Conversations with Carlos Castaneda. – First light press, 2004. – P. 44*].

"Illuminati" in Iran believe that one of the most important ways to achieve "the inner silence" is Non-speech Sowda. They believe human should stop his inner talk in the first step with no attention to wisdom power; and prepare himself to accept real world with all its beauties and ugliness. They believe that one can get to this stage via practice and getting knowledge of mind control from the cosmic sense network. No-speech Sowda is the inner

silence and being in harmony with the words and terms of silence. Theosophist should stop inner talk after years of theosophy. In silence and non-speaking mood he finds out that the fact of life is not understandable by words and dialogues; this is the biggest achievement of the theosophy and in fact is the thesis of cognizance ("Marefat").

"Illuminati" unite the cosmos by cosmic harmonizing in this stage and in the inner peace they will be able to reach the third mind and upper. Sohrab Rafiee, master of Tarighat and Iranian author, writes in his book "The reality of Sadra". Here he describes his experiences of "the third mind", that means a profound infinity of awareness and he says that in the first stages of "the third mind" perception, our world comes out of the expanded awareness and it will be perceived that it is totally light and energy and even the Earth is an alive creature with substances of light, color and energy, as it is a small part of a big cosmic cognizance that has been spread. "Illuminato", via this sense and cognizance, will reach his primeval creation (that is the pure cognizance) and will find out himself in harmony with cosmos [Rafiee S. واقعیت صدرا (The reality of Sadra). – Mashhad, 2008. – P. 43]. Stopping inner talk is the first step of cognizance and "illuminati" ("ahle marefat and tarighat") are called the first Sowda, because the one who reaches the complete "inner silence" succeeds to make silence the tempting and frightening voice of his soul forever. People are not completely alone in their private inner talk as they usually think. Sometimes there are extraneous influences from the spiritual world that produce in them specific thoughts and direct actions. In fact he gets then the ultimate inner authority and there is no way to deceive or control him.

Sohrab Rafiee thinks that "we have induced ourselves from the past till now to speak our mind by heart and this is like a water tank that leaks, on the other words we continuously lose our priceless energy. We should stop inner talk to save this energy and reach "the inner silence". One, who has reached the end of Tarighat, doesn't think chaotically, because thinking creates an audio-video stage and then occurs. While theosophy is assessing and evaluating and making decision, he is thinking and then he goes to the inner silent mood. "The inner silence" is the gate of outer world with our inner world. When we pass this gate, we can reach the pure secrets and mysteries" [Rafiee S. شیطان درون. Gami dar tarighate khamoosh (Inner Satan-step in off Tarighat). – Mashhad, 2006. – P. 99–100].

Today's Iranian "illuminati" believe that a human must come back to find the inside treasure instead of getting far from himself and this action is possible after achieving "the inner silence" to disengage oneself from the existing situation to be able to see oneself with insight without prejudice in the mirror of existence. As soon as mind gets turned off the gates of hidden and quiet worlds appear and a person understands that all existence and all uncounted parallel worlds are inside oneself. And as a human steps into time gate and one understands that everything has personality and independency, and in order to reach the opposite of everything one should be cleverly in peace with it.

ОСОБЛИВОСТІ НАПРЯМКУ WORLD MUSIC (на прикладі гурту "ДахаБраха")

World music є одним з провідних напрямків розвитку сучасного мистецтва, що пов'язаний зі зверненням до найдавніших пластів фольклору різних етнічних груп, яке переплітається з найновішими відкриттями у сфері музичної акустики, технологічними досягненнями у сфері обробки звуку та актуальними практиками, на зразок скретчингу (scratching), семплінгу (sampling) та т. п. Гурт "ДахаБраха" є яскравим представником українського музичного простору, що працює у напрямку World music. Розглянемо характерні особливості цього стилю та специфічні риси його втілення вищезгаданим гуртом.

На сьогоднішній час проблематика, пов'язана з розвитком напрямку World Music в українському мистецтвознавчому просторі, представлена насамперед дослідженнями Я. Литовки та В. Плахотнюк. Проте спеціальних музикознавчих робіт, присвячених гурту "ДахаБраха" поки що немає, здебільшого є невелика кількість інтерв'ю з учасниками гурту.

Отже, окреслимо основний і базовий принцип стилю World Music, а саме – звернення до найбільш ранніх архайчних форм фольклору різних країн світу. Засновник гурту, його художній керівник та продюсер В. Троїцький визначає стиль як етно-хаос. Назва "етно" не потребує пояснень, а ось "хаос" скоріше означає "хаотичне" поєднання різних етнічних джерел. Група "ДахаБраха" (утворення назви виконавці пояснювали як похідне від дієслів "давати" та "брати") є мистецьким явищем, яке безумовно представляє цікаве переплетіння різних традицій. З одного боку, музичний бік композицій безперечно пов'язаний з українським народним мелосом: використовуються цитати з народних пісень, виникають композиції в "народному дусі". Проте це не ті пласти "народності", які пов'язані з танцювальним началом чи з піснями, які виконуються під час свят. Це скоріше обрядово-ритуальне звучання, яке занурює слухачів у стан трансу, де кожен стає учасником первісної синкретичної дії.

Інструментарій, що використовують учасники гурту, умовно можна поділити на "класичний" та "етнічний". У класичному складі симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів є віолончель, флейта, акордеон, тромбон, басовий барабан та перкусія. Натомість друга група – "етнічних" інструментів досить мало відома широкому загалу публіки, де виділяється значна кількість ударних: джембе (західноафриканський барабан), дарбука (ударний музичний інструмент невизначеної висоти звуку, невеликий барабан, поширений у країнах Магрибу, Єгипті, Туреччині, Закавказзі та на Балканах), табла (індійський ударний інструмент). Також в деяких композиціях використовуються жалійка (духовий язичковий слов'янський музичний інструмент), волинка, бугай (басовий фрик-

ційний музичний інструмент), гармошка, діджеріду (музичний духовий інструмент аборигенів Австралії, що є одним з найстаріших духових інструментів у світі).

Така велика географія інструментарію, що притаманний для різних культурних традицій народів світу, ще більше розкриває одну з сутнісних характеристик World Music, а саме – звернення до фольклору на рівні застосування народних інструментів. У різних культурних традиціях існують дуже подібні музичні інструменти, які проте мають різні назви і країну їх походження досить важко визначити. Наприклад, і волинка, і дрімба, і бугай використовувались і в українському народному музикуванні, і в культурі інших народів світу. Можна відмітити, що звернення до таких "універсальних" ("глобалізаційних") інструментів сприятиме поєднанню людей різного етнічного походження у їх вподобанні музикою гурту "ДахаБраха" та досягненні міжкультурної комунікації, що є однією з функцій мистецтва.

Попри те, що стиль World Music не є дуже затребуваним в Україні, гурт вже випустив 5 альбомів: "На добраніч" (2006), "Ягудки" (2007), "На межі" (2009), "Light" (2010), "Хмелева Project" (2012) (спільно з білоруським гуртом "PortMone"). Постійна участь на різноманітних фестивалях сприяє надзвичайній популярності гурту в західноєвропейському музичному просторі, де відбувається своєрідне "відкриття" України.

Однією з важливих особливостей гурту "ДахаБраха" є їх яскравий національний український колорит, що проявляється на різних рівнях. Це і зовнішні фактори, як візуальне оформлення – українське народне вбрання, так і внутрішні – використання народного мелосу, текстів, ладів, ритмів, прийомів голосоведіння та ін.. До того ж, музичний матеріал, які залучають у своїй композиціях музиканти – це автентичні пісні, які вони збирали здебільшого в центральному регіоні України. Метою гурту є надання нового звучання фольклору, який без ритуалів та обрядів просто вмирає.

М. Галаневич – учасник гурту зазначає, що музика в умовах сьогодення не може розвиватись без матеріальної підтримки та розкрутки, тому що однієї самодостатності та цікавого саунду недостатньо. "Будь-яка музика, не беручи до уваги масовий ширвжиток, потребує популяризації та підтримки, чи то сучасна академічна музика, джаз або World Music. Ці напрямки розширюють свідомість і дають їжу для мозку і душі" [Камарев П. "ДахаБраха": "Мы с массовой культурой друг друга не замечаем" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gaude.ru/news/23469>].

Для музикантів гурту їх творчість є набагато більшим, ніж творче самовираження. Як зазначив Марко Галаневич у інтерв'ю пітерській студентській газеті "Gaudeamus": "Весь світ охоплений єдиною цивілізацією, особливо це відчувається останнім часом, і разом з тим, ми живемо на багатокультурній планеті. Повага до етнічного та релігійного компонентів кожного народу може бути основою продовження і розвитку людської раси. Ми приречені на пошуки універсального" [Камарев П. "ДахаБраха": "Мы с массовой культурой друг друга не замечаем" [Электронный

ресурс]. – Режим доступа : <http://gaude.ru/news/23469>]. Отже, через спільні етнічні корені та залучення часом зовсім протилежного музичного матеріалу досягається своєрідна міжкультурна комунікація, що здатна об'єднати людей з різними культурними традиціями. Таким чином здійснюється не знищення національних культур, а скоріше їх відродження. Через такий своєрідний стиль як World music відбувається "нагадування" фольклорних джерел, а через їх поєднання з сучасними ритмами, іншими стилями, як-от реп – здійснюється також і діалог між різними поколіннями в рамках навіть однієї національної культури. Таке мистецтво здатне актуалізувати інтерес до витоків власної культури та джерел інонаціональних.

В. Э. Туренко, канд. филос. наук, Киев
amo-ergo_sum@ukr.net

КОНЦЕПТ "ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ" В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ: ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ЭПОС VS НОВЫЙ ЗАВЕТ

Все мы с Вами по жизни встречались с таким феноменом, которое общество, общество называло не иначе как "первая любовь". Что же это за концепт, какие его коннотации и в чем ее особенности. Попробуем ответить на эти вопросы с помощью следующих текстов: "Илиады" Гомера "Откровения Иоанна Богослова"; "Божественной комедии" Данте Алигьери.

В 14 главе "Илиады" встречаем очень интересный эпизод, наполненный многими архаическими моментами (к примеру, пояс Афродиты и т. п.), который повествует о том, как Гера соблазняет Зевса, чтобы отвлечь его от битвы перед городом Троей. Вот фрагмент, который нас интересует: "Только увидел (Геру – В. Т.), – и страсть обхватила могучую душу Тем же огнем, с каким наслаждался он первой любовью, Первым супружеским ложем, от милых родителей тайным" (ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν, οἷον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φίλοτῃ εἰς εὐνήν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας) [II. XIV 293–295].

Во-первых, стоит отметить, что поражает – уже в самом раннем литературном памятнике европейской литературы присутствует мысль об этом феномене в нашей жизни. Что же здесь имеет в виду автор эпоса? Чувство любви нам дано не как статичное, а динамичное, оно меняется, но не изменяется. Оно способно быть горячим как жар и тихим и спокойным как нетронутый лес. Автор говорит о "первости" любви именно в сексуальном контексте, что тем самым подчеркивает его широкие знания глубин человеческой души, чувств, настроения и т. п. Создатель "Илиады" имплицитно говорит, что даже сексуальное влечение может изменяться (тут как раз именно уместно сказать изменяется).

Стоит также отметить, что она вызывает аналогию с известной всем нам фразой "влюбился как мальчишка" (реже "влюбился как ребенок"). И здесь видим два момента:

1) концепт "первой любви" – по природе маскулинный. Ведь для Западной культуры любви, активное начало – мужчина. От него идет начало дискурса любви, и признание, и предложение руки и сердца.

2) в любви мы как дети. Причем не только в любви, но и влюбленности.

Хотя, аналогии "детскости" у влюбленности и любви – разные.

Это значит, что можно сделать следующий вывод: любовь – это детство, которое длится не независимо от возраста людей. Французский мыслитель Р. Барт проводит параллели любви и детства основываясь на том, что Эрос обладает также атрибутом "вечной детскости". Западный философ прямо говорит: "детство и любовь скроены из одного" [*Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного (неизданные страницы) [Электронный ресурс] / пер. с фр. В. Лапицкого. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ba2.html>]. Следовательно, для Гомера, первая любовь – это феномен, который отсылает к первоначальному, к первой встрече с предметом любви, любимой девушке. Это концепт, который у Гомера тесно связан с такими коннотациями как детство, юность, молодость, пыл, жар и т. п.

Через фактически тысячелетие мы вновь встречаемся с данным концептом, но уже в значительно высоком, одухотворенном контексте. И не просто в какой-то мистической книге, апокрифе, а непосредственно в Книге книг – Библии. Особо добавляет некоторой "пикантности" – тот факт, что это понятие находится в книге посвященной последним судьбам человечества, в одной из книг, авторство которой принадлежит Апостолу Любви – Иоанну Богослову. Также стоит отметить некоторую трансформацию, а возможно и расширение границ "первой любви" уже на уровне "агапе", на уровне душевных, а если быть точнее духовных отношений.

"Знаю дела твои, и труд твой, и терпение твое, и то, что ты не можешь сносить развратных, и испытал тех, которые называют себя апостолами, а они не таковы, и нашел, что они лжецы; ты много переносил и имеешь терпение, и для имени Моего трудился и не изнемогал. Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою" (Откр. 2:2–4) (οἶδα τὰ ἔργα σου καὶ τὸν κόπον σου καὶ τὴν ὑπομονήν σου, καὶ ὅτι οὐ δύνῃ βαστάσαι κακοὺς, καὶ ἐπείρασας τοὺς λέγοντας ἑαυτοὺς ἀποστόλους εἶναι, καὶ οὐκ εἰσὶ, καὶ εὗρες αὐτοὺς ψευδεῖς· 3 καὶ ὑπομονήν ἔχεις, καὶ ἐβάστασας διὰ τὸ ὄνομά μου, καὶ οὐ κεκοπήκας. 4 ἀλλὰ ἔχω κατὰ σοῦ, ὅτι τὴν ἀγάπην σου τὴν πρώτην ἀφῆκας.).

Оставить – значит забыть. Апостол Иоанн не говорит, что у Ангела (в смысле предстоятеля, епископа) Эфесской церкви нет любви. Нет – любовь есть, но уже другая, оценочная, рассудочная. Заметим, что по-гречески горечь этого упрека подчеркивается порядком слов во фразе: "Но первую любовь твою ты оставил" (букв.). Христос употребляет здесь слово "агапен" которым выражается, в частности, та глубокая бескорыстная любовь, которую Сам Бог питает к людям. Как "контрастирует" этот упрек с тем, что писал ефессянам Павел 35 годами ранее: он не переставал тогда благодарить Бога за их веру во Христа и за их любовь (агапен) "ко всем святым" (Еф. 1:15–16). Чтобы не оставлять

первую любовь – нужно совершать "труд любви", чтобы не забывать ее – нужна сердечная память. Как известно, в психологическом контексте память является фиксация события с возможностью ее воспроизведения в той или иной форме. Однако память любви (сердечная память) имеет такое же уникальное смысловую нагрузку, как и в философском и богословском контексте. Она имеет измерение глубоко бытийное и означает какую-то вневременную причастность одной личности к бытию личности Другого, вообще причастность одного лица к другому, причастность бытия к бытию. Память для любви – это ее мужество, сила ее, что откладывается в память о чем-то или о кого-то не столько как о прошлом, сколько как о том, что постоянно присутствует в ней самой (памяти).

Следовательно, для Иоанна Богослова, первая любовь – это забытая любовь к Богу, эта любовь которая означает наше первичное восприятие Творца, без никаких примесей, ересей и т. п. Фактически, в этом моменте присутствуют нотки "феноменологии". Фактически, призыв вспомнить, вернуть первую любовь, означает "назад к вещам", то есть назад к правильному и истинному пониманию Бога.

Таким образом, сделав попытку проанализировать концепт "первой любви" в истории европейской культуры, можно сделать некоторые выводы. Сам концепт довольно неоднозначно трактуется в зависимости от эпохи в которой жил и творил тот или иной Автор. Этот концепт может обладать как небесными коннотациями (Бог, духовная любовь), так и земными (первый сексуальный опыт, первая встреча).

Г. С. Файзулліна, асп., НАКККиМ, Київ
anjyta_fayzullina@mail.ru

ЛІТЕРАТУРНА ЕТНОКУЛЬТУРОГРАФІЯ АНАТОЛІЯ ФЕДЯ

Сучасному українському філософському роману притаманне світовідчуття, що сягає корінням архетипних моделей національного світовідношення. Останнє є предметом дослідження не тільки філософії етнокультури, а й філософії мистецтва як своєрідної "етнокультурографії" (В. Личковах), як синтезу наукового й мистецького дискурсів щодо традиційної культури певного народу або регіону. Етнокультурографія в мистецтві й літературі вимагає особливого типу дискурсу, де метафізика, естетика, семіотика, хронотопіка перехрещуються з художнім баченням, індивідуальною арт-практикою митця, письменника. Етнокультурографія тут набуває наочного, художньо-образного характеру, але виконує не ілюстративну функцію, а стає самостійним методом етнокультурографічного дослідження, як, наприклад, це було у П. Куліша і в "народницькій" літературі. Через етнокультурографію митець (письменник) фактично перетворюється в дослідника, сполучаючи теоретичні й художні методи, наукові й мистецькі дискурси в єдине "логіко-графічне" ціле.

Літературну етнокультурографію початку ХХІ ст. в Україні достойно репрезентує письменник-філософ Анатолій Федь з міста Слов'янська

(нар. 1935 р.). З точки зору "культурологічної герменевтики" (О. Колесник) його роман "Реальні та метафізичні світи пана Сірого" побудований, подібно до ікони, за принципом оберненої перспективи, бо за авторовим задумом, "не читач буде читати книгу, а книга читатиме читача". Літературно-філософський текст художньо віддзеркалює стан сучасного українського Суспільства, Людини, Держави, відтворює світоглядні й етнокультурні настрої та погляди епохи початку XXI століття (роман видано 2013 р.).

Через художні образи А. Федь викладає свою теорію "духовної архітектури Всесвіту", яку утворюють взаємодія, синергетична "співпраця" реального "Світу Бування" з метафізичними світами – "Світом Едему", "Світом Парнасу" та "Світом Козлів". У літературній етнокультурології А. Федя перетини реального й метафізичного утворюють уявний хрест, а за словником етнокультурних знаків "хрест – один з найдавніших сакральних знаків, символ вічного життя, знак Сонця і вогню, став предметом і символом християнської релігії" [див. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К., 2006. – С. 623].

Походження хреста як одного з найпростіших і водночас найзмістовніших знаків української етнокультури, сягає корінням архетипової міфології Світового Древа, чи Древа Життя – універсального візуально-образного мотиву міфопоетики давніх слов'ян, праукраїнців. А "Світове дерево" – це своєрідна модель Всесвіту, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце. "Світовому дереву" як архетипу етнокультурології притаманне потрійне розчленування за вертикаллю – три рівні: земля, небо і пекло, або в слов'янській міфології – Яв-Прав-Нав. У свою чергу, Яв, що відповідає "Світу Бування" літературно-філософської побудови Всесвіту А. Федя, – це земний прояв реального життя людей і всіх земних істот. Прав у А. Федя – "Світ Едему", – це Божественний Закон, який з Небес править Всесвітом. А Нав, "Світ Козлів", – підземне царство, ірреальний світ померлих предків. Відтак міфологема "Світового Древа" в етнокультурології світоглядно-візуально моделює космоустрій Людини і Всесвіту, будучи місцем їх перетину.

Крім того, у романі А. Федя існує опосередковано "Світ Парнасу" – це "світ мистецтва". На українському міфопоетичному ґрунті він набуває значення "Дівич-гори", що символізує дивовижний древній сіверянський Парнас, де хорів муз водять вже не Аполлон, а Дів, Лада і Лель [див. Личкова В. А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личкова. – К. : ПА-РАПАН, 2011. – 196 с.]. У міфопоетиці "Дівич-гора" – центр, святилище праукраїнської духовної енергетики, сакральне місце зосередження культурного Космосу слов'янських пращурів. Тому "Світ Парнасу" має, мабуть, ключове значення у системі світоустрою А. Федя, адже за словами однієї з героїнь роману, "мистецтво, і тільки мистецтво, спроможне повернути Україну в русло державності" [Федь А. Реальні та метафізичні світи пана Сірого / Анатолій Федь. – Канів : "Склянка часу" ; Zeitglas verlag, – 2013. – С. 106].

Не дивно, що етнокультурологічно визначальним для А. Федя є образ Аполлона, який стає героєм постмодерної вистави "Аполлон у Верховній раді". Вибір головного героя пояснюється тим, що в образі Аполлона тут втілюється найпоширеніший тип людини XXI століття, – тип раціональний, егоїстичний, постмодерний. Сучасний "Аполлон" уособлює різні, переважно протилежні, риси характеру: водночас "з'єднує воєдино небо, землю й підземелля, намагається встановити гармонію людську й космічну" [Там само. – С. 101]. Перетини двох культур (минулої й сучасної, міфологічної й реальної), ризоматичні переплітання епох сатирично висвітлюють вади сучасного українського суспільства, кризи в науці, мистецтві, економіці, політиці та моралі. Використання міфологічних образів в контексті сьогодення пояснюється тим, що постать минулого прозирає у сьогоднішній день і формує контури майбутнього.

Творячи свої літературно-етнографічні виміри, А. Федь діалогічно осмислює філософію Г. Сковороди, його відоме вчення про "три світи", кожний з яких поділяється на "внутрішній" і "зовнішній". Письменник наголошує, що дух і тіло (у Г. Сковороди – "невидима" і "видима" натура) мають злитись воєдино, лише тоді людина зможе зреалізувати всі сили, "які в неї заклала природа, зокрема спроможність чути музику Макрокосмосу" [Там само. – С. 27]. Пульсуючий центр, що з'єднує дух і тілесність людини, за Г. Сковородою, – це Серце, через яке людина синергійно зливається з Богом.

Ось чому романному герою – Сірому – закрита дорога в метафізичний Світ Едему, адже він не чистий серцем. Лише самозаглиблення у власне серце, розвиток сердечності як душевності дає змогу людині пізнати Бога, що етнокультурологічно відповідає архетиповому принципу української культурної ментальності – *кордоцентризму* як принципу домінанти "серця".

Отже, Анатолій Федь як письменник-дослідник, вбираючи в романі традиції етнокультури, конструює власну художньо-філософську концепцію, апробовуючи її на героях свого літературного твору. Літературна етнокультурологія А. Федя, розкриваючи причини занепаду моралі Людини у глобалізованому світі, віднаходить шляхи відновлення національної ідентичності, вбачаючи, зокрема, порятунок у такому мистецтві, що сягає як праукраїнських міфопоетичних традицій, так і традицій української етнокультури.

*Л. С. Халілова, асп., НАКККиМ, Київ
lenura90@i.ua*

РОЛЬ ПІСЛЯШЛЮБНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ КРИМСЬКИХ ТАТАР

В Україні проживає багато національностей, кримські татари – є корінним народом України. Завдяки останнім політичним подіям про крим-

ськотатарську націю стало відомо за межами України. Історично кримські татари охоплюють територію розселення півострову Крим. У Криму мешкають представники 110 національних груп. Усі вони роблять певний внесок у розвиток економіки і культури півострова, і тому надавати одній етнічній групі перевагу над іншою лише за умови її походження або чисельності – безпідставно і не має нічого спільного з правами людини і справжньою демократією. Навпаки, та велика кількість етносів повинна зробити все можливе, щоб корінний народ – кримські татари, нарешті відчули себе народом на своїй історичній Батьківщині. Останні півроку особлива увага приділяється вивченню культури саме цього народу: традиціям, звичаям та обрядам. Весільні та післявесільні обряди є великою спадщиною будь-якого народу, кримські татари не є винятком. Внаслідок депортації народу в травні 1944 року та після повернення на Батьківщину, завдячуючи феодально-комуністичній верхівці та закостенілим догмам КПРС, була втрачена можливість ознайомитись з календарно-родинними обрядами кримських татар [Крымские татары: этнос или нация? // Историко-этнографический журнал. – 1996. – № 25 (1/96). – С. 2–7].

Слід зазначити, що кримські татари – мусульмани з XIII століття, отже, іслам залишив свій відбиток у післяшлюбній обрядовості. Обрядодії кримських татар, що завершують весільний цикл вражають своєю мальовничістю і химерністю. Вхідження нареченої до родини чоловіка відбувається після пишного весілля з обох сторін. Під мелодію "Сухбет олсун бу идже" ("Хай, ця ніч буде благословенною") подружки супроводжують нареченого і наречену у відведену їм кімнату, де їх зустрічають дві жінки похилого віку. Вони з'єднують руки молодим і залишають їх наодинці. Молодята промовляють вислів з Корану, який слід говорити перед нічю молодят здійсненням статевого акту: "Присимо у Аллаха захисту від шайтана, і щоб шайтан був далеко від того, що Всевишній подарує нам".

Вранці родички нареченої заходять до неї, упевнившись, що вона була незайманою, повертаються в будинок її батьків і передають висловлюють подяку від імені батьків нареченого. Після того, як все закінчилося благополучно наречений виходить з червоною стрічкою, обв'язаною довж тіла, а наречена одягає червону хустину. У повному обсязі цього обряду зараз не дотримуються [Зінченко Ю. І. Кримські татари / Ю. І. Зінченко // Кримські татари : ысторичний нарис. – К., 1998. – С. 7]. Вранці цього ж дня батьки нареченого і близькі його родичі з подарунками заходять до нареченої і вітають її. Вона, в свою чергу, теж приносить їм подарунки, при цьому цілує руку своїм новим батькам і родичам похилого віку, підносячи їй до чола.

Через три дні після весілля з будинку батьків приносять кілька речей; лампада або свічки, "кобете" – ритуальна страва, круглий м'ясний пиріг із всляким наповненням, віник і іноді до нього додають совок. Значення цих речей розтлумачується по різному, але більшість схильні, що:

1. Лампада або свічки – щоб життя молодих було світлим, благополучним. На думку вчених в ньому можна розглядати пережиток культу вогню, а саме – сімейного вогнища. Вогонь – це ідеальна сила, що очищує та породжує тепло.

2. "Кобете", щоб у домі був достаток в їжі, врожайність, багатодітність. Можемо припустити, що це один з реліктових обрядів культу, що уособлює цілющі сили природи.

3. Віник – чистота, охайність. Вказує на те, що вона стала господинею. В іншому значенні, батьки дають зрозуміти, що вона не була "виметена" як сміття.

У тому випадку, якщо наречена виявилася незайманою, то ці речі залишаються, а кобете розрізають на частини. В іншому випадку кобете проколюють ножом і речі повертаються. Цей елемент звичаю був введений пізніше, а сам звичай може виявитися слабким відлунням пережитку матріархальних і родових шлюбних відносин. Цей звичай з деякими упущеннями останніх елементів дотримується й понині.

За звичаєм, батьки нареченого та нареченої не могли бути присутніми на урочистостях протилежної сторони. Але існує звичай "Чагъыр той", який відзначається через тиждень після весілля, з початку у нареченої, а потім у нареченого. На чагъыр той запрошуються близькі родичі та друзі. "Чагъыр той" – це своєрідне маленьке весілля з частуванням. На цьому весіллі присутні так само батьки молодят, де відбувається їх тісне знайомство.

Для чагъыр той характерний наступний обряд. Коли наречений зі своїми родичами і друзями підходить до будинку нареченої, то вони не заходять у двір. При цьому кажучи: "Київ къапигъа сигъмай", що означає "Зять не може пройти через двері". У цьому випадку тесть дарує домашню тварину, зазвичай вівцю або бика. Такі подарунки на сьогодні не мають широкого розповсюдження, їх замінюють іншими цінними подарунками або грошима. Через тиждень чагъыр той відбувається у батьків нареченого. Існує повір'я, якщо подарована тварина не помре, а буде розмножуватись, то вважається, що наречена "огъурны" (приносить вдачу) і принесе дому благополуччя. Якщо ж "подарунок" не дає потомства або вмирає, то наречену вважають – огъулуныз – "невдачливою". [Хайруддинов М. А. Етикет крымских татар / М. А. Хайруддинов // Мудрость веков. СОНАТ Ч – III. – Симферополь, 2001. – С. 33–34].

У більшості кримськотатарських сім'ях з перших днів спільного життя подружжя встановлюють хатній розпорядок. Можна почути: "Къадинни яхши еткен къоджа, къоджани яхши еткен къадин" ("Дружина стає хорошою завдяки чоловікові, а чоловік стає хорошим завдячуючи дружині"). За нормами шаріату кожен мусульманин, будучи главою сім'ї зобов'язаний утримувати сім'ю і подбати про гарне виховання дітей.

Розглянувши вищенаведене, можна зробити висновок, створення родини для кримських татар є основною метою життя, саме тому вони чітко дотримуються усіх урядів післяшлюбної обрядовості. І завдячуючи сучасним тенденціям уніфікації національної культури прагнуть до однонаціональних і одноконфесійних шлюбів.

ФЕНОМЕН ФОЛК-ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Американська музична культура сьогодні – вкрай інституціоналізоване явище із налагодженою та розгалуженою системою медіазв'язків. Музична індустрія володіє потужним бюрократичним апаратом і чіткою репрезентативною структурою. Існуючи фактично століття, заокеанська поп-музика пропонує продукт, розрахований на будь-яку аудиторію, незалежно від етнічного походження чи національної приналежності, не кажучи вже про особливості смаку. Блюз, джаз, рок-музика та хіп-хоп в різноманітті своїх проявів постають прикладами глобальної музики, втім, так чи інакше, асоціюючись з країною власного виробництва. Таким чином народна музика Північної Америки, у порівнянні з іншими народними музичними традиціями, має дещо особливий характер завдяки умовам власного походження.

Фолк-рівайвал (буквально – народне відродження) – поворотна тенденція музичної культури, пов'язана із глибоким зацікавленням, дослідженням і популяризацією автентичної пісенної народної творчості. Історично поняття фолк-рівайвал стосується англо-американської традиції, котра поетапно виявлялася упродовж XX століття.

Зародження американського фолк-відродження прийшлося на сорокові роки та пов'язане із діяльністю архівістів та етнографів-популяризаторів. Зокрема батька й сина Джона та Алана Ломаксів (1867–1948 та 1915–2002 відповідно), Бенджаміна Боткіна (1901–1975) [*Donaldson R. C. Music for the people: the folk music revival and american identity : PhD Dissertation. – Vanderbilt University, May, 2011, Nashville, Tennessee. – P. 52–62*], поета Карла Сендбург'а (1878–1967), музикознавця Чарльза Сіфера (1886–1979) (чию справу пізніше продовжить його син – відомий поет-пісняр, соціальний активіст та популяризатор народної музики Піт Сіфер (1919–2014)) та Гаррі Еверета Сміта (1923–1991) [*John Cohen, Liner Notes to Harry Smith's Anthology of American Folk Music. – Volume 4. – RVN 211, 2000. – P. 40*].

На відміну від Британського рівайвалу, котрий відбувся раніше, його американський аналог є культурно строкатішим, оскільки водночас включав у себе дослідження та популяризацію музичних традицій різних етносів, рас і музичних культур, що волею історії опинилися під одним прапором. Зацікавлення дослідників класичного періоду зосереджуються переважно навколо старих балад, побутової пісні, невільницької пісні, музики регіону Аппалачі та блюзу, як квінтесенції музичної культури чорношкірого населення Південних Штатів.

Упродовж 50–60 років американська фолк-музика набула широкої національної популярності, не в останню чергу, завдяки соціально-

політичній актуальності. Доречно говорити про оновлення національної ідентичності американців післявоєнного періоду, що пов'язана із істотними соціокультурними перетвореннями, в яких музика відігравала супроводжуючу та смислотворюючу ролі.

Найпомітнішим здобутком Народного Відродження слід вважати не лише істотне оновлення та подальший поступ англо-американської музичної культури, але і суттєвий вплив на формування домінантних у минулому сторіччі стилів популярної музики по всьому світу. Зокрема, починаючи з другої половини сторіччя помітним є синтез здобутків популярної музики, де переважає американський субстрат, із власними традиціями. Ця тенденція помітна та перманентна на глобальному рівні.

Стосовно власне Американського Відродження, то з часом воно переживає нові віхи, відповідно до засвоєння тенденцій культури та музичної методології. Нові приклади фолк-музики відповідають викликам епохи, вміло використовуючи її вплив.

Актуальність вивчення даного феномену в Україні стосується як питання сучасної національної ідентичності українців, так і кризи сучасної української популярної музики, котра однаково користується, як власною спадщиною так і заокеанською методом, що виступає фундаментом глобальних тенденцій популярної музики.

О. В. Шляховчук, асп., КНУТШ, Київ
shelvik@gmail.com

КУЛЬТУРНА ОСВІЧЕНІСТЬ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНА ПРОБЛЕМАТИКА У СУЧАСНИХ МІЖКУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У сучасному світі кожна національна культура є складовою культури глобальної, опиняючись внаслідок технічного прогресу і геополітичних трансформацій вільно чи мимоволі включеною в процес світової культурної інтеграції етнокультур в макрокультури. Носій національної культури таким чином автоматично опиняється у взаємодії культур, йому відкриваються широкі можливості для порівняння власної культурної традиції, пріоритетів, цінностей з аналогами, прийнятими в інших національних культурах. На думку мовознавця В. Г. Костомарова, комунікація на новий сучасний манер вимагає від її учасників великої кількості історико-культурних знань і навичок [Верецагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. – М. : Индрик, 2005]. Основою міжкультурної комунікації є усвідомлення різноманітності культурних проявів світу та потреби людини в обміні культурними надбаннями на базі взаємного розуміння.

Поширення та поглиблення міжкультурної комунікації спричиняє її феноменологічну багатоаспектність та сприяє розмаїттю підходів у дослідженні з позицій різних суспільнознавчих наук: філософії, культурології, соціології, психології, лінгвістики, педагогіки, тощо.

Культурна освіченість у широкому розумінні це вільне володіння своєю власною культурою, чи культурою інших. Це такий звід культурних знань, з яким повинна бути знайома людина, щоб з адекватним рівнем сприйняти, розуміти суть, вловити підтекст і пов'язати інформацію, з незафіксованим контекстом, який надає значення тому, що людина чує або читає.

Існує ціла низка робіт та досліджень антропоцентричного та етнолінгвістичного напрямку, які вивчають людину та її світоглядний потенціал. Так, перші спроби "відкриття" інших культур та їх розуміння почав робити, антрополог Е. Т. Холл у 50х роках 20 століття, розглядаючи проблему виходу за межі окремих культур в міжнародний комунікативний простір через подолання прихованих обмежень культури. Він бачив це подолання в знанні іншої культури. І це знання досягається шляхом систематичного вивчення, подібно вивченню мови, основоположних систем для будь-якої культури: манера спілкування, відношення до, простору, часу, навчання та ін [Spencer-Oatey Helen, Franklin Peter. *Intercultural Interaction: A Multidisciplinary Approach to Intercultural Communication*. – Palgrave Macmillan, 2009]. Антропологи Ф. Клакхон та Ф. Штрадбек говорили про вивчення відношення до навколишнього середовища, ставлення до оточуючих, відношення між людьми, часову орієнтацію, мотивацію поведінки та виявлення суті людини, якою вона бачиться певному народу. [Spencer-Oatey Helen, Franklin Peter. *Intercultural Interaction: A Multidisciplinary Approach to Intercultural Communication*. – Palgrave Macmillan, 2009].

Дослідження в рамках соціальної психології та крос-культурної психології зосереджено на вивченні основних цінностей. Методика соціального психолога С. Шварца базується на обґрунтуваннях універсальної структури цінностей особистості. Цінності в концепції С. Шварца розглядаються як деякі критерії вибору і оцінки людиною своїх дій, а також оцінки дій інших людей, які культурно обумовлені. У останньому варіанті методика включає 59 цінностей [Spencer-Oatey Helen, Franklin Peter. *Intercultural Interaction: A Multidisciplinary Approach to Intercultural Communication*. – Palgrave Macmillan, 2009].

Активні дослідження теоретиків міжкультурної комунікації В. Гудікунста і Й. Кіма, Р. Сколлона і С. Вонг Сколлона займаються проблемою "фонових знань" (background knowledge), під цим терміном вони розуміють наше знання про світ [Spencer-Oatey Helen, Franklin Peter. *Intercultural Interaction: A Multidisciplinary Approach to Intercultural Communication*. – Palgrave Macmillan, 2009].

Культурна освіченість тісно пов'язана з мовою. Для розуміння культури країни або етнічної групи часто потрібно деяке знайомство з їх мовою. Культурний контекст губиться в перекладі, так як цільова мова часто має відмінний культурний фон від вихідної мови. Ще у 1929 лінгвіст Е. Сепір писав, що немає двох мов у яких схожа соціальна реальність, бо реальність в якій живуть різні суспільства, не подібна і маркерована по різному [Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культуроло-

гии. – М. : Прогресс, 1987]. Лінгвіст Дж. П. Лакофф також відзначав, що метафори, ідіоми, алюзії зазвичай культурно обумовлені і для їх розуміння вимагають культурного контексту. Вони також можуть дати уявлення про реальність суспільства, яке їх породило.

У 1987 у своїй книзі "Культурна освіченість: Що кожен американець повинен знати" освітянин Е. Хірш вперше використовував термін "культурної освіченості" для визначення єдиної бази культурних знань, якими мають володіти громадяни в демократичному суспільстві для ефективного спілкування. Він стверджував, що для того, щоб повною мірою брати участь у житті суспільства, люди повинні були вийти за рамки вивчення мови. Він нарахував 5000 культурних термінів, що американці повинні визнати, включаючи дати, історичні постаті та наукових терміни загального вжитку [*Hirsh E. D. Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. – Boston : Houghton Mifflin, 1987*].

Перші дослідження проблеми виявляють, що у сучасній гуманітарній науці не вироблена єдина загальновизнана трактовка даного поняття, що є проблемою для дослідників. Для нинішнього стану міжкультурних досліджень в Україні характерні еkleктичність і різноголосся, відсутність загальних методологічних підстав дослідження, єдиних концептуальних підходів. Немає чітко визначеної теоретичної бази, єдності термінології, вихідних посилок, які б дозволили представникам різних наукових сфер і напрямків досягти конструктивного взаєморозуміння. Існує розмитість у визначенні того, що вважати культурною освіченістю та міжкультурною комунікацією, відбувається розширення меж понять або ж, навпаки, зведення їх до області лише прикладних досліджень.

Перспективним напрямом у цьому контекст є філософський вимір дослідження феномена культурної освіченості, її складових, шляхів формування, передачі та збереження.

ЗМІСТ

Секція "ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

Абисова М. А.

Етика дискурсу в контексті дискусії
між лібералами та комунітаристами3

Авдеенков А. Н.

Аналитическая философия и политическая теория:
существуют ли препятствия для сотрудничества?5

Амельченко О. Є.

Християнська концепція зла: теодицея Фоми Аквінського7

Атаманюк І. В.

Проблеми моралі у роботі З. Баумана "Мислити соціологічно"9

Ворона В. А.

Спесишизм як продукт антропоцентричного світогляду11

Горохолінська І. В.

Сурогатне материнство – шанс на сімейне щастя чи торгівля людьми?
(Етичні аспекти використання новітніх біотехнологій)13

Кіптенко К. В.

Метафізична теорія моралі: проблема обґрунтування16

Коломієць А. Є.

Взаємодія моралі та політики в умовах сучасної демократії18

Коробко М. І.

Проблема "альтруїзм-егоїзм" в філософії об'єктивізму Айн Ренд19

Мандрыка Е. В.

Эмоциональное в морали: попытка апологии21

Манько Ю. В.

Етична складова законодавчого закріплення права на евтаназію24

Маслікова І. І.

Утилітаризм уподобань в обґрунтуванні спільного блага:
теоретичні та практичні проблеми26

Морозов А. Ю.	
Прозорість зла	28
Нападиста В. Г.	
Ідея людської гідності як моральний імператив сьогодення	31
Негруб Т. С.	
Концепція добра и зла у истоков християнства	33
Подолян Г. П.	
Корпоративна культура в контексті соціально-філософського аналізу	35
Продан Т. П.	
Поняття гідності в етиці чеснот Арістотеля	37
Самчук Р. В.	
Екологічні інтенції нової аксіологічної парадигми	39
Ткаченко К. О.	
Адвокатська етика XX ст.: інститут адвокатської таємниці в Німеччині.....	42
Турчин М. Б.	
Радикальний екологізм в умовах постмодерну	44
Турчин М. Я.	
Етико-релігійні погляди Арістотеля	46
Чуприна Ю. В.	
Глобальна етика: перспектива чи утопія?	48
Шинкаренко О. В.	
Про перспективи етики у пошуках практичності	50
Ященко В. Л.	
Мультикультуралізм: панацея чи шлях в нікуди?	52

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Акулова В. Ю.	
Эстетика двигательной активности.....	55

Апанасенко Ю. Философия культуры Г. Зиммеля и реконструкция греческой трагедии	57
Бабушка Л. Д. Феномен "не любові": етико-естетичні колізії (на прикладі роману "Парфюмер" Патріка Зюскінда)	59
Бакурова Е. С. Эстетика "ничто" в поэтической жизни иронизирующего	61
Борисова К. О. Від Середньовіччя до Відродження: готика як осередок витонченості (Стефано де Верона; Джентіле да Фабріано)	62
Борсук О. М. Фонова музика: до історії трансформації музичного сприйняття	64
Бровко М. М. Феноменологічні особливості проблеми активності мистецтва в контексті його прикладних аспектів	66
Буцикіна Є. О. Жорж Батай в просторі французької гуманістики 30-х – 50-х років XX століття	68
Гамшеєва В. М. Естетичні погляди О. П. Бородіна: синтез "вчений-композитор"	71
Герасимчук В. А. Межі естетичного в різних інтерпретаціях	74
Демиденко Я. С. Вплив посткласичної філософії на авангардизм	75
Доній Н. Є. Розрив зв'язків з минулим як один з факторів розгортання соціальної девіталізації особистості	77
Дубровська А. В. Образ міста у візуальному мистецтві сучасності: культурний контекст	79

Дьяченко А. С. Історична динаміка форм естетизації жаху	81
Карпенко О. О. Типологія музичного сприйняття в теорії Теодора Адорно	83
Каштанюк І. О. "Соціологія музики" Т. Адорно: проблема всезагального та національного у музиці	85
Коперльос Р. Ю. "Складність" тлумачення художнього твору	87
Корчовий П. О. Естетика асиметричного, абсурдного та жахливого в контексті візуального сприйняття мистецтва	89
Легка Н. М. Як може існувати мистецтво після Освенціму? (До 70-тої річниці звільнення табору "Аушвіц-Біркенау")	92
Личковах В. А. Дослідження давньогрецької духовної культури в українській естетиці	94
Ляшко Л. П. Екологічна проблематика у сучасному гуманітарному дискурсі	97
Мазур Г. О. Оскар Уайльд проти естетизму?	100
Матвейчук М. Ю. Перформативні практики українських художників	101
Матюх Т. М. Роль емпатії в "синтетичних" видах мистецтва	102
Наконечна О. П. Естетична традиція в українській філософській культурі	104
Носенок Б. Е. Символізм музичної фрази Вентейля в романі "На сванову сторону" М. Пруста	106

Поліхов О. Л. "Етос музики" як єдність внутрішнього устрою музики і характеру її впливу на людину	109
Романенко А. Р. Біографічний, психоаналітичний та соціально-психологічний параметри творчої особистості В. В. Пухальського: спроба міждисциплінарного дискурсу	111
Свистун В. В. Бібоп як феномен експериментальної музики.....	114
Торбеева А. А. Ідеї екзистенціально-релігійної філософії Сєрена Кьєркегора в кіногерменевтиці Ларса фон Триєра	115
Тормахова А. М. Естетичні аспекти теорії метамодернізму Тимофія Вермьютіна / Робіна ван ден Аккера	117
Туренко В. Э. Грубое в дискурсе любви: філософсько-естетический аспект вопроса	119
Черняк Ю. А. Кінокомедія німого періоду: між карнавалом та мистецтвом	121
Юскович В. В. Становлення українського арт-ринку: культурологічний аналіз	124

Секція "КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

Асанова Е. А. Рок-опера як явище масової культури	126
Атаманчук-Ангел В. И. Онтологія культури. "Живая" культура	127
Бензюк О. О. "Відкрита інтерпретація" як проблема сучасного мистецтва	129

Ворожейкін Є. П. Осмищення кризових ситуацій у післявоєнному кіно Італії та США: компаративний аналіз	131
Гамшеєва В. М. Народність як основа творчого методу Арама Хачатуряна	133
Голтаренко А. В. "Sunday Odessa Project" как пример третьего места (по Р. Ольденбургу)	135
Григор'єва Є. В. Взаємодія символу та свідомості у культурологічному аспекті.....	137
Давиденко Г. В. "Внутрішня колонізація" та проблеми легітимації	140
Дьяченко А. С. Символізація смерті в контексті культурогенезу	142
Ємельянова Т. В. Міжнауковий підхід в контексті української гуманістики	144
Живоглядова Д. Ю. Інтеграція предметних полів культурології та семіотики	147
Жильцова О. П. Емалеві портретні мініатюри XVIII сторіччя.....	149
Комарівська Н. М. Основні теоретичні засади формування аграрних холдингів в Україні.....	151
Конечна Т. М. Проблема творчості у традиційних китайських вченнях.....	152
Корнєєва Т. О. Місце перформансу в сучасній візуальній культурі України	154
Levchenko O. V. Visual studies and the new media	156
Матвійчук Б. С. Естетосфера радянської реклами першої половини XX століття: культурологічний аналіз	157

Машедо М. С. Влияние эпохи постмодернизма на развитие белорусской моды	159
Ніколаєнко О. О. Культурно-національна ідентичність і сучасна меморіальна епоха	162
Норенков А. О. Феномен итальянского неореализма	164
Носенок Б. Е. Марсель Пруст о творчестве: между поэзией и прозой	167
Павко А. І., Курило Л. Ф. Феномен синтезу мистецтв	169
Пархоменко І. І. Практична культурологія: підходи до експертизи об'єктів культурної спадщини	171
Пятковська Ю. В. Ідея: культурологічний ракурс на початку ХХІ століття	174
Рихліцька О. Д. Концепція "культуросфери" Д. Ліхачова	176
Русаков С. С. Чи можливий український комікс?	178
Tan Tan Davani Hamila The concept of non-speech mood (sowda) as the first step for achieving "the inner silence" in Tarighat (Iranian mysticism)	180
Тормахова В. М. Особливості напрямку world music (на прикладі гурту "ДахаБраха")	183
Туренко В. Э. Концепт "первая любовь" в истории мировой культуры: древнегреческий эпос vs Новый завет	185
Файзулліна Г. С. Літературна етнокультурологія Анатолія Федя	187

Халілова Л. С.

Роль післяшлюбної обрядовості
в контексті розвитку культури кримських татар 189

Шелехов І. М.

Феномен фолк-відродження та його вплив на формування
сучасної американської музичної культури..... 192

Шляховчук О. В.

Культурна освіченість: міждисциплінарна проблематика у сучасних
міжкультурних дослідженнях 193

Наукове видання

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2015

**МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(21–22 квітня 2015 року)**

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"
Виконавець Д. Ананьївський



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 11,86. Наклад 110. Зам. № 215-7283.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл19.
Підписано до друку 30.03.15

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
WWW: <http://vpc.univ.kiev.ua>
Свідectво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02