

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2008

**МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(16–17 КВІТНЯ 2008 РОКУ)**

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА IV

Редакційна колегія: **А.Є. Конверський**, д-р філос. наук, проф., чл.-кор. НАН України (голова); **В.А. Бугров**, канд. філос. наук, доц. (відповідальний секретар); **Л.В. Губерський**, д-р філос. наук, проф., академік НАН України; **І.С. Добронравова**, д-р філос. наук, проф.; **А.М. Лой**, д-р філос. наук, проф.; **В.І. Лубський**, д-р філос. наук, проф.; **В.І. Панченко**, д-р філос. наук, проф.; **О.М. Приятельчук**, канд. філос. наук, доц.; **М.Ю. Русин**, канд. філос. наук, проф.; **В.Ф. Цвих**, д-р політ. наук, проф.; **П.П. Шляхтун**, д-р філос. наук, проф.; **В.І. Ярошевець**, д-р філос. наук, проф.

*Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 6 від 31 березня 2008 року)*

Дні науки філософського факультету – 2008 : Міжнародна наукова конференція (16–17 квітня 2007 року) : Матеріали доповідей та виступів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2008. – Ч. IV. – 151 с.

Адреса редакційної колегії: 01033, Київ-33, 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. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Секція
**"ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ:
ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"**

І.Б. Адамішин, здобувач, СНУ ім. В. Даля, Луганськ
dialogue2004@mail.ru

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМИРИ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ

Мистецтво як феномен екзистенційного самовизначення людини є репрезентацією актуальних типів світовідношення: з одного боку, воно художньо розкриває їхній загальний тон і характер, а з іншого, виражає їхню диференціацію і проблемну гостроту. При цьому властиве мистецтву як такому прагнення до завершеності, до зображення людського буття в його граничних станах підсилює художній інтерес саме до "екстремальних точок світовідношення" (В.А. Малахов) – тих, у яких людина і суспільство виявляються ні грані ціннісного вибору. У художній свідомості особливо важливою є її особлива внутрішня визначеність – той кут зору, що має коріння в безпосередньому досвіді людей і забезпечує цілісність, загальножиттєвий контекст того пли іншого типу художнього мислення. На відміну від власне світоглядних установок, екзистенційний "обрій" художнього мислення здатний часом поєднувати твори, дуже різні за своєю ідейною спрямованістю, але близькі за тією конфігурацією реального людського досвіду, що знайшли і їх своє вираження.

Естетичний смак як форма світовідношення є вираженням загальної культури суб'єкта. В історії духовного життя суспільства можна знайти дві основні тенденції формування і функціонування естетичного смаку як форми світовідношення та загальної культури суб'єкта. Це тенденція, що пов'язана з емоційною домінантою в естетичній і художній культурі певної доби, і тенденція, у якій явно домінують раціональні моменти. Перша тенденція особливо чітко виражена в культурі сентименталізму, що виник у другій половині XVIII в. в Англії, Франції, Німеччині і Росії на основі ідеології сенсуалістичного крила Просвітництва. Художники-сентименталісти, що одержали свою назву від роману Л. Стерна "Сентиментальна подорож по Франції й Італії" (1768), надавали визначального значення почуттям простої людини, тим самим абсолютизуючи емоційно-моральні аспекти творчості. У цей період виникає етична теорія, що пояснює природу моралі людськими почуттями, схильностями й афектами. Саме вони в першу чергу визначають поведінку людини і її сутність. Це додавало сентименталізму певні демократичні риси – адже повнота почуттів і їхня щирість властиві в першу чергу людині з народу. Культура сентименталізму зв'язана також із просвітительською концепцією "природної людини", що найбільше повно втілювалася в "Новій Елоїзі" Ж.-Ж. Руссо і "Стражданнях молодого Вертера" Й.В. Гете, із бажанням повернути людину в "золотий вік". Сентименталізм зміг породити образи, що

стали навіть символами визначених якостей людини. Так, С. Річардсон у романі "Кларісса Гарло" створює образ спокусника і погубителя доброчесної дівчини – Ловеласа, що стало потім символом легкомудства, порочності і низькості. Однак звертання тільки до почуттів ставило і певні межі проникнення в глибини людської психології і поведження, приводило часом до найвного і поверхневого опису поведження героїв. Пізніше певні течії модернізму ще більш загострюють емоційні рівні художньої творчості. Особливо характерні в цьому відношенні сюрреалізм і абстрактний експресіонізм. Так, лідер сюрреалізму Сальвадор Дали прямо вказував на те, що він звертається до підсвідомості і неясних емоційних станів людини.

Друга тенденція, що перебільшує раціональне начало, явно була виражена в мистецтві і культурі так названого моралізму (кінець XVII – середина XVIII в.), що був пов'язаний з раціоналізмом Декарта і традиціями класицизму. Почавши з кінця XIX в., коли П. Сезанн сформулював основний принцип художнього раціоналізму: "Зображувати натуру за допомогою циліндра, кулі, конуса" – цей процес найбільш повно проявився в кубізмі, а потім у геометричному абстракціонізмі, що веде свій початок від творчості П'єта Мондріана і Робера Делоне. "Ранній авангард, – зазначав О.С. Мігунов, – що зруйнував образотворчий ряд, зруйнував і традиційну схему естетичної дистанції. Тепер формування образу цілком залежить від естетичного і художнього смаків сприймаючого" [Мігунов А.С. Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М.: Знание, 1991. – С. 53].

Нарешті, власне "смакове поле" має і так зване "масове мистецтво". Зокрема, ореол, яким оточена любов у мистецтві, далеко не завжди сіяє в житті, і залишається незадоволеною потребою в переживанні потужних, піднесених, глибоких. Саме цим визначається стійкий інтерес до творів, у центрі яких любовні колізії, і всі пов'язані з ними переживання: страждання нерозділеної любові, кипіння пристрастей, подолання перешкод на шляху закоханих, радість із приводу щасливого кінця і т.д. Отже, перебільшення як емоційного, так і раціонального аспектів в естетичному смаку має власні вади. У процесі об'єднання почуття і думки відбувається гармонійна взаємодія емоційного і раціонального, що специфічно виражено в естетичному смаку як єдності почуття й ідеалу. Це робить естетичний смак таким феноменом, в якому універсально поєднуються три рівні пізнання: живе споглядання, абстрактне мислення і дія.

М.О. Баламут, асп., КНУТШ, Київ

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Враховуючи особливості розвитку етнонаціонального мистецтва постала проблема осмислення культурно-естетичної реальності, з урахуванням етнонаціональних моментів. Проблема сприйняття та осмислення художнього образу, специфіка його формування пов'язані з духовними пошуками самовизначення людини в системі цінностей. Тому, актуальним є проблема його створення, визначення та розуміння для подальшого духовного розвитку

суспільства, враховуючи його етнонаціональні особливості. Дослідження феномену художнього образу пов'язане з такими іменами як: Г. Гегель, Д. Дідро, Г. Лессінг, Ф. Міллер, Ф. Шеллінг А. Шефтсбері. Серед російських дослідників-естетиків, які досліджували проблеми художнього образу, виокремлюють таких як: В. Бичков, Ю. Борев, В. Волков, О. Волкова, Г. Гачев, М. Каган, О. Лосєв, В. Шестаков, Є. Яковлєв, Н. Ястребова. Художній образ виступає як образ мистецтва, тобто спеціально створений по специфічним законам мистецтва феномен, в процесі особливої творчої діяльності митця. Теоретичним підґрунтям сучасного дослідження проблем художнього образу в історико-мистецькому аналізі стали роботи українських дослідників, а саме: М. Бровко, І. Бондаревська, О. Воеводін, В. Іванов, І. Живоглядова, Д. Кучерюк, О. Лановенко, Л. Левчук, В. Личковах, В. Малахов, В. Міхальов, О. Наконечна, В. Панченко О. Оніщенко, Р. Шульга. Художній образ розглядається як своєрідна, сполучна ланка між реальним світом і його репрезентацією, яка відбувається за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей.

Мистецтво виступає як форма суспільної свідомості, зокрема національної свідомості. Свідомість формується самим індивідом у процесах активної діяльності, під впливом відповідних зразків поведінки людей, принципів, звичок, традицій. Тому на створення та розвиток мистецтва неодмінно впливає етнонаціональна культура. Художній образ історично обумовлений ментальністю. Зміна художнього образу супроводжується зміною стилю мислення. Для мистецтва є характерним образно-цілісне відтворення життя.

Формування, сприйняття та осмислення художнього образу залежить від етнонаціональних особливостей культури митця та глядача, а саме: від їх світосприйняття, світогляду та рівня мислення. Адже, створення образу та, відповідно, сприйняття його глядачем залежить від рівня володіння знаково-символічним мисленням, яке в свою чергу формує етнонаціональний світогляд та самосвідомість. Чим вищий та глибший рівень знаково-символічного мислення, тим емоційно багатший є образ, тобто тим більше виявляє всю складність життя і людських почуттів у найрізноманітніших формах їх вияву. Прикладом, може служити образ українського народу, у великих українських письменників таких як: Петро Могила, Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. Від етно-національного світосприйняття, світогляду, залежить домінування та існування того, чи іншого виду мистецтва, а відповідно й певного образу.

Для подальшого аналізу необхідно окреслити основні характеристики етнонаціонального, серед яких: специфічність у мові, особливості географічного розташування, особливості побуту, традиції. Адже, специфіка цих ознак неодмінно впливає на створення художнього образу. Мова мистецтва виступає як універсальна форма осмислення реальності, за допомогою якої у нашій свідомості певним чином формуються уявлення, поняття, образи та інші подібні смислові форми про всі існуючі явища, з урахуванням їх етнонаціональних особливостей. Наприклад, в літературі специфічність у мові проявляється у стилі написання твору, тобто характерна перевага певних частин

мови, чи то прикметників, що говорить про романтизм етнонаціонального угруповання, чи то дієслово, що говорить про раціоналізм та прогресивність. Отже, формування художнього образу залежить від особливості, специфічності світоглядних орієнтацій етнонаціонального угруповання.

І.Ю. Басенко, студ., КНУТШ, Київ

ТЕЛЕБАЧЕННЯ: АПОФЕОЗ БЕЗДУХОВНОСТІ?

Формування культури нашого суспільства – важливий фактор консолідації українського соціуму та виходу України на міжнародний рівень як повноцінної нації-держави. Актуальним є інтерактивний напрям вивчення культури суспільства як цінності у взаємозв'язках з іншими галузями, питання про необхідність вивчення впливу дії засобів масової інформації та "масової культури" на свідомість суспільства. На сьогодні засоби масової інформації виконують двояку функцію. З одного боку зацікавлюють, а з іншого роблять вплив на нашу свідомість. Також вони взяли на себе маніпулятивно-керівничу функцію, впливаючи на наші культурні та соціально-психологічні цінності, замінюючи наші установки, моделі поведінки, сприйняття дійсності.

Важливе місце у сучасному соціокультурному середовищі належить телебаченню, як формі практично-духовного оволодіння світом, що поєднує в собі науку, мистецтво, комунікативним засобом.

Аналізуючи феномен телебачення у сучасній культурі, ми виходимо з таких понять як конструктивне та деструктивне. Відповідно виділяємо конструктивні та деструктивні функції. Вони виступають у формі дуальної опозиції несучи у собі два полюси "позитивний" та "негативний".

Телебачення може позитивно чи негативно впливати на формування моральних цінностей та життєвих орієнтирів підростаючого покоління, пропагуючи позитивні моральні чи деградуючі цінності й моделі поведінки, показуючи шедеври мистецтва чи сцени насильства, прищеплюючи оптимізм чи скептицизм, поширюючи об'єктивну інформацію чи перекручену. Подаючи в ефір якісний "реklamний продукт" чи рекламу, що звернена до найнижчих інстинктів, прославляючи помилкові погляди на життя, які в свою чергу ускладнюють реалізацію таких цінностей, як взаємна повага, справедливість, добро.

Телебачення стало одним з інструментів розповсюдження інформації, яка впливає на суспільну свідомість. Воно фактично контролює нашу культуру, підвищуючи цінність однієї ідеї, знецінюючи іншу. Проблема "залежності" людей від телебачення стала глобальною. "Телепродукція"- товар наркотичної дії і сучасна людина залежить від нього. Гіпнозуюча дія така, що ми втрачаємо свободу волі, уявлення про достовірність свого внутрішнього світу, це в свою чергу призводить до руйнації особистості і злиття у маси.

Знаючи особливості сприйняття і переробки інформації в пам'яті людини, можна досить ефективно маніпулювати суспільною думкою. Використовуючи ЗМІ, як засіб всесвітньої диктатури "сильные мира сего" нав'язують пасивній більшості зразки-еталони, що в свою чергу створюють ілюзорну дійсність, хибний світ.

Проблема постає у тому, що образи які ми отримуємо з телебачення знаходяться поза межею реальності. Люди вважають, що ЗМІ слугують відображенням оточуючого світу. В інформаційних повідомленнях говориться про те, що відбулося сьогодні. Комедійні серіали відображують цінності, спосіб життя, звички різноманітних верств населення. Телевізійні мелодрами відображають проблеми-питання, котрі постають перед нами у повсякденному житті. Присутність жорстокості й насилля лише відображає жахливу реальність світу. Реклама-потреби і бажання, про які ми раніше і не здогадувалися. З цієї точки зору телебачення постає, як кіно через яке ми дивимося світ. Стереотипи побачені по телевізору поступово впливають на світобачення молоді, а постійна присутність на екрані насилля, прививає думку, що світ-жорстокий. Телебачення конструює світ, який згодом стає реальністю. Цей світ сприймається глядачами, які зазвичай не підозрюють про скриті процеси, сприймаючи все за розвагу. Через певний час образ сконструйованого світу настільки вкорінюється в нашій свідомості, що вже неможливо відрізнити його від реальності .

Часто можна помітити, що телебачення у своєму "полюванні на глядача" зловживає показом незвичайних сенсаційних подій, чим самим ламаючи образ реальності. Пропагування культу сили, популяризація вбивств, жорстокості, слугують практичними посібниками у нашому суспільстві. Все це руйнує найкращі риси людини, пробуджуючи тваринні інстинкти, руйнує психіку, розмиває гуманні риси притаманні членам соціуму, а головне виникає проблема знищення нації у духовному відношенні.

О.В. Батраева, препод.-ассист., МГВРК, Минск, Беларусь
Batraeva_Wolha@mail.ru

ДУАЛИЗМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭСТЕТИКЕ

Долгое время считалось, что в период между распространением христианства и расцветом Ренессанса отсутствовало не только логическое мышление, но и чувственное восприятие реальности, а так же само эстетическое сознание. Но в каждой эпохи есть свое видение красоты и свое чувство прекрасного. И эпоха Средневековья в данном случае не является исключением. Пусть красота обладала для нее интеллектуальными и метафизическими атрибутами, но нельзя утверждать, что она сводилась к моралистическому отрицанию чувства прекрасного. Так, эпоха средневековья порождает неоднородность и неоднозначность эстетического сознания, анализ которого и представляет собой главную цель данных размышлений.

Область эстетических интересов эпохи средневековья, как уже было отмечено, формируется в рамках метафизического осознания красоты. Это порождает такие доминанты как аскетизм и мистицизм. В результате появляется новый образ человека и его мировосприятие. А абсолютным центром в системе средневековых ценностей выступает Бог. Казалось бы, что аскетизм настолько прочно вжился в средневековое сознание, и выступает своеобразным приоритетом в выборе стратегии поведения, что само чувство прекрасного и признание что-либо таковым, не имеет место быть. "В 12 веке

картезианскими и цистерцианскими монахами велась острая полемика против роскоши и употребления изобразительных средств при украшении церквей. Резко осуждалось наличие шелка, золота, серебра, скульптур, ковров и даже цветных витражей в церквях. Считалось, что такого рода излишества отвлекают верующих от благочестия и молитвенного сосредоточения" [Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – СПб., 2004. – С. 20]. Но если более подробно проанализировать полемику (например, св. Бернарда или Гуго из Флавиньи), то поражает та подробность и тщательность, с которой они описывают "излишки" и роскошь. Создается впечатление, что больше критикуется не само эстетическое восприятие, навеянное убранством, а его наличие вне каких-либо религиозных культовых практик и целей, то есть непрактичность. Эта идея, как известно, в рамках контрреформации будет использовано в барокко. Следует отметить, что, критикуя наличие различного рода излишества в церкви, не отрицается сама красота как таковая. То есть, если бы красота предметов роскоши не вызывала бы чувство прекрасного и не обладала бы эстетическими качествами, то и полемика как таковая была бы пустой и бессмысленной. Получается, что критика, направленная на эстетическое удовольствие продиктована не чем иным, как моральными и общественными приоритетами, то есть доминантами ригоризма и аскетизма. Действительно, выражая недоверие к внешней красоте, а ею наделялись носители нечистой силы, все же сама красота (божественная, духовная) не отрицалась.

Говоря о дуализме средневековой эстетики, следует остановиться и на символическом мышлении эпохи. Символизм являлся способом преодоления пропасти между материальным, земным миром и небесным. Средневековый человек в большей степени мистик: его жизнь была наполнена тайными значениями, иносказаниями, божественными знаменаниями. С детально разработанной символикой был связан религиозный культ и различные политические и правовые события. Тяга к символам, стремление обозначить значимость то или иного предмета или явления через иерархию создает многоплоскостной характер восприятия. Внешний образ прекрасного аскетичен, но при более глубоком прочтении, любой предмет способен вызвать множество чувств и ассоциаций, которые будут выходить за пределы строгой каноничности прекрасного.

Двойственный характер средневековой эстетики можно проследить в рамках литературы и карнавальная культуры. При всей строгости, умозрительности и метафизичности Священных текстов в 13 веке появляются рыцарские романы. Они в свою очередь, написаны на живописном романском языке в отличие от текста на латыни, хотя их и объединяет стихотворная форма. Рыцарская поэзия, а затем и поэзия вагантов, миннезингеров, труверов отражает рост светских тенденций в литературе, а так же обострение интереса к человеческим чувствам и переживаниям. "Новая поэзия передала последующим эпохам представление о том, что человек в средневековье мог не только молиться и соответствовать строгим канонам, но и чувствовать" [Средневековья поэзия. – М., 1974. – С. 21].

Таким образом, средневековая эстетика сама преодолевает свою замкнутость, категоричность. Так с одной стороны, это строгость, умозритель-

ність, каноничність, трансцендентність, обуславлююча аскетизм і ієрархизм в середньовіковому чуттєвому прекрасному. Но, с другої сторони, та полеміка проти чуттєвості і "мирської" краси моделює мистецтво як відмову від краси. Двойственність естетики проявляється в символічності культури, коли присутствуют два или более смысловых пласта. Именно иносказательность и аллегоричность фундируют специфику эстетики средневековья: образ прекрасного и совершенного обнаруживается не воплоти, а читается духовно. Неоднозначность эстетического восприятия средневековья отражена в динамике и трансформации образа: от мадонны до прекрасной дамы. Осуществляется переход от таких доминант как иєрархизм і аскетизм к площадно-сміховій і внецерковній культурі.

Ю.А. Бровчук, студ., КНУТШ, Київ

КОНЦЕПТУАЛІЗМ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Постмодернізм як художня практика сучасного світосприйняття, є ближчим до естетики, а ніж до мистецтва. В його класичному розумінні в добу постмодернізму відбувається еклектична інтеграція не тільки видів мистецтва, а й мистецтва і науки, філософії та релігії, до їх синкретизму. Він прагне до простоти і якості до сполучення культурних епох. Постмодернізму взагалі властивий плюралізм основ, множинність ключових причинних зв'язків, детермінант.

З 60-х рр. ХХ ст. з'являються нові форми художніх практик, які можна об'єднати в поняття "концептуальне мистецтво". Концептуалісти вбачають завдання художника в продукуванні ідей і концепцій. Концептуалізм став значною культурною течією, яка реалізується і в галузі пластичних мистецтв, і в літературі. Він претендував на створення своєї – концептуальної – філософії мистецтва, своєї культурології, естетики і навіть соціології мистецтва. І на решті, концептуалізм став для "неофіційного" мистецтва в умовах тоталітарного режиму тією внутрішньою традицією, яку обов'язково брали до уваги нові покоління художників 80 – 90-х років.

Для їх ілюстрації концептуалісти застосовують різні матеріали: друкований текст, схеми, фотографії, людське тіло, відеозаписи, промислові вироби, природні елементи і матеріали. Залежно від використання того або іншого матеріалу в постмодерному мистецтві можна вирізнити безліч течій: поп-арт (комбінації з побутових речей); оп-арт (комбінації, створенні за допомогою кольору і світла, проведених через оптичні пристрої на складні геометричні конструкції); кінетичне мистецтво (механічне винаходи); боді-арт (картини на людському тілі); ленд-арт (використання художником природних елементів: снігу, землі, води, вогню, трави, повітря) тощо.

Значну роль у формуванні естетики концептуалізму відіграв поп-арт. Концептуалізм використовував поп-артівську методику присвоєння готових продуктів масового виробництва, зміщення інтересів з унікального на загальне та відмови від вираження у творах індивідуального погляду художника. Одна з важливих особливостей концептуалізму пов'язана з послідовною депсихологізацією мистецтва.

Особливості радянського концептуалізму пов'язані зі статусом його як "неофіційного" мистецтва та з характером об'єктів "дослідження" – соцреалістичної зображувальної мови, форм масової ідеологічної продукції. На відміну від західного концептуалізму, що рідко використовував форму картини, московський концептуалізм зробив картину одним з головних жанрів поряд з альбомами, перформансами й об'єктами. Концептуалістичну картину характеризує відчуження автора від предмета зображення, що досягалася сполученням в одному добутку різних образотворчих мов, різних точок зору, різних способів сприйняття. Для історії формування концептуалізму мають значення лубок, плакат, книжкова ілюстрація – своєрідні форми поєднання розповіді і зображення. Орієнтація на оповідність, літературність вітчизняного концептуалізму пов'язана з розвитком внутрішніх традицій.

Концептуальні витвори викликають у глядача значний дискомфорт не стільки через незвичний або подразнювальний зовнішній вигляд а головним чином, за рахунок інших правил їх сприйняття, що знищують традиційну звичку спілкування з мистецтвом. Вони не мають специфічних ознак художньої виразності не буджують емоційного взаємного співчуття, не спираються на знайомі естетичні оцінки. Вони вимагають схильності свідомості до саморефлексії, певних аналітичних та психологічних умов. Концептуальне мистецтво завжди спроектоване в ту невизначену сферу, де не існують усталених цінностей.

XX ст. формує нову мову і ми повинні спромогтися її зрозуміти. Концептуальне мистецтво є принципово антиестетичне, воно повністю відмовляється від правил художньої логіки. Концептуалізм доводить до логічного завершення схильності авангардизму до саморефлексії, використання природних і соціальних об'єктів як вихідного матеріалу для творчості і призводить мистецтво до межі повного знищення, розчинення у навколишньому середовищі.

К.Ю. Бурмаченко, студ., КНУТШ, Київ

ПОЕЗІЯ ГЕОРГА ГЕЙМА, ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Перші десять років минулого століття були означеними в літературі як Німеччини так і Австрії недовгою перемогою експресіонізму. Найяскравіше експресіонізм заявив про себе в політичній поезії, а пізніше і в драматургії. Але розпочався експресіонізм з творчості трьох поетів які рано пішли з життя – Георга Гейма, Георга Тракля і Ернста Штадлера. Значення цих поетів вийшло далеко за межі цього напрямку. Всі троє були поетами профетичного складу, вони бачили, як і більшість експресіоністів, назираючи в житті зрушення. Але для них не була характерна та пристрасть до самовираження і пафос, які відрізняли, наприклад, Франца Верфеля або Іоганнеса Бехера.

Творчість Георга Гейма презентує в німецькій поезії особливі можливості. В його поезії, яка тяготить до абстрактного експресіонізму, виділяють панування предметності. Він розгортає картину за картиною і голос його не чутий – він повністю поглиnutий спогляданням своїх образів, наче будучи шокованим від їхнього жаху, але без ліричної збентеженості, ніби віддавшись предметній потужності своїх картин. Саме в цьому сенсі поезію Гейма називають

вають "мовчазною". Одначе мовчання це не абсолютне, в нього є особливий характер. Життя більше не сприймається безпосередньо, вона постає як предмет потрактування, складної рефлексії художника. Його поезії дали вражаючий варіант нових відносин між ліричним Я і світом, які по-своєму вирішувались всією світовою поезією ХХ ст.

Важливим елементом в поезії Гейма є те, що більшість іменників він використовує в множині. На відміну від поезії Тракля, яка зберігалась кам'яною і при роздільності простору і часу, Гейм, як і більшість експресіоністів, бачить життя масштабно, в великих масивах, можна навіть сказати – блоками. Суворо потіснений світ одиничного, приватного, світу душі. В своїх групах люди прагнуть реалізації – світи одиничні можна краще зауважити саме в групі – тоді вони видаються більш "реальними", хоча про реальність в поезії Гейма не може бути і мови. Передбачаючи масові сцени в п'єсах експресіоністів (Е. Толлер, Г. Кайзер), поет підкреслював спільні реакції, чіткість спільного жесту. Саме тому в його поезія згадуються мільйони, в них говориться про помираючі народи, про величезні міста, що впали на коліна, про людські натовпи, які стоять на площах і з жахом дивлячись в небо. Але бачив він і далі цих картин, ширше: моря, острова, ліси, землю з її глибинами, небо, захмарні межі. Вода, земля, повітря і вогонь – всі стихії, так само як і світло і темрява, – учасники його поезії.

Світ Гейма величезний. В своїй якості його поезія, здавалася б, близька поезії У. Уїтмена і Е. Верхарна. Ще одне можливе співставлення – безперечно, близький Гейму Гельдерлін, по-новому відкритий саме в той час. Але його власний світ побудований по-інших законах. В ньому інший простір і час.

В поезіях Гейма ландшафт не має своїх кордонів. Кордоном не являвся навіть горизонт. Ті картини, які описував Гейм, не відповідали традиційним уявленням науки про простір як гомогенної протяжності. Він бачив життя в розривах, які знищували континуальність, відчував поєднання завершення і начала. До цього часу Ейнштейн вже створив теорію відносності, одним з положень якої став висновок про простір і час, як єдиної форми існування матерії. Немає даних про знайомство Гейма з теоріями Ейнштейна, він не відвідував, як це було з Кафкою, його лекції. Але у всій Європейській культурі оживився інтерес до першооснов світу, до онтологічних проблем, до змісту простору і часу, до нових, неочевидних форм життя. Час в "Афелії" Гейма триває від одного заходу сонця до іншого. Але це – "вічний день", він триває вічно – від начала начал, праісторії до епохи цивілізації і за її межі. Саме тут і проявляється парадоксальна якість геймівського світу: заклавши в собі все, час більше не потребує руху. Час стоїть. Замість руху – співставлення просторів, "ярусність".

Дієслова в більшості поезій Гейма стоять в теперішньому часі. Це час статичності, розвитку, який припинився. В літературі експресіонізму поезія Гейма виділяється відсутністю свободи. Замість вільної щодо дій атмосфери експресіоністичних творів, де і густина повітря не заважає поривам героїв ("час – сьогодні, місце – світ", – стверджує друга ремарка до п'єси В. Газенклевера "Люди"), в поезіях Гейма панує скутість. При цьому, з наполегливістю, рідкісною в інших експресіоністів, він ставить саме "темпоральні" слова – пора дня

чи року – в назвах своїх поезій: "День", "Вечір", "Ніч", "Зима", "Осінній сад", "Середина зими" ітп в багатьох варіантах. Частіше за все зустрічається ніч, а з пір року – осінь і зима – це архаїчне, актуалізоване поетикою бароко заміщення смерті. Зима – все мертве, ніч – все нерухоме хоча б тому що приховане в темряві. Але навіть там, де Гейм хоче означити активність, він обмежується її межами теперішнього часу і безперспективністю.

Лишень у починаючого експресіоніста Готфріда Бенна в його першій збірці поезій "Морґ", яка вийшла через рік після " Вічного дня" Гейма, можна зауважити таку саму пристрасть до нерухомого. На відміну від "видінь" Гейма образність у професійного лікаря Бенна інша. Але у обох поетів статика залишається напруженою до неможливості: вона сповнена не підведених до дозволу протиріч. Презентований всеохоплюючий стан світу: панує "застиглий неспокій" – формула Бодлера, якого так поважав Гейм.

"Мені здається, – записав він в щоденнику, – моя сила в тому, що я побачив: не існує послідовності. Більшість речей лежать в одній площині. Всі поряд, один біля одного".

Одним з основних законів поезії Гейма стала в такому випадку необхідна "подвійна оптика". Автор виключно недовіряє тому, що бачить. У всьому, в більшій чи меншій мірі, проявляється щось інше звичному і зрозумілому. Це показує, що у Гейма прямого вираження почуттів ніби й немає.

Без цих перспектив поезія Гейма була б мертвою. З ними вона представляє собою блискуче розроблений варіанти "висловлювання", пов'язаного предметністю, "висловлювання через предмет".

С.Л. Бурмистров, канд. филол. наук, СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
arakis2001@yandex.ru

С. ДАСГУПТА И КОЛИН УИЛСОН: КОНВЕРГЕНЦИЯ НА ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ?

Является ли содержание художественного произведения эстетической категорией? На этот вопрос отвечают по-разному: кто-то полагает, что художественное произведение является таковым безотносительно к тому, что именно в нем выражено, для других содержательная сторона представляет собой существенный фактор в оценке эстетического качества произведения. Английский философ и писатель Колин Уилсон относится ко второй категории: невозможно художественное произведение ни о чем; в крайнем случае возможна ситуация, когда произведение сообщает о чем-то не прямо, "открытым текстом", а своей особенной формой или, скажем, намеренным умолчанием о том, что читатель или зритель ожидает увидеть.

Такого же мнения придерживается и индийский философ и историк Сурендранатх Дасгупта. По его мнению, искусство представляет собой стремление выразить определенное содержание, и ради этого можно пожертвовать объективной достоверностью, чтобы усилить достоверность психологическую. Во всяком случае, именно таково индийское искусство: "Индийский художник чувствовал, что имеет право подчинить требование анатомической точности интересам выражения внутренней жизни" [Dasgupta S.N.

Fundamentals of Indian Art. – Bombay, 1954. – P. 24]. Индийское искусство для Дасгупты всегда было выражением и воплощением чисто религиозных интересов человека, так что каждое произведение искусства в Индии имело или должно было показывать адресату – читателю или зрителю – пути достижения мокши (освобождения от мирских страданий) или нирваны (в буддизме – угасания всех аффектов). Иными словами, искусство для Дасгупты имеет сотериологический характер и лишь постольку и является искусством. То, что не показывает человеку пути к спасению, искусством не является и может служить только развлечению. Как видно, содержательный критерий здесь доминирует над формальным: если в произведении нет идеи, оно не относится к искусству; более того, даже не всякая идея делает произведение эстетически ценным, но лишь та, которая имеет положительное религиозное значение. Очевидно, что в концепции Дасгупты эстетическое подчиняется религиозному и выступает фактически как один из его вариантов.

У Дасгупты речь идет главным образом об изобразительном искусстве. Главной темой К. Уилсона, как видно уже из названия его работы, является литературное творчество. Но взгляды его, тем не менее, аналогичны воззрениям Дасгупты. Искусство становится смысленным, по его мнению, лишь тогда, когда автор произведения ставит собственные вопросы, актуальные именно для него, и пытается по мере сил на них ответить. Одна форма, как правило, явно недостаточна для этого, ибо, чтобы высказать что-то свое при помощи одной только формы, нужно исключительное литературное мастерство, которое дано не всем. "Рассказ или роман – это попытка писателя создать ясный образ самого себя" [Уилсон К. Мастерство романа / Пер. с англ. Н. Баева. – <http://temnyikot.narod.ru/Masterstvo-romana.rar>], и именно такова будет содержательная сторона художественного произведения. Согласно Уилсону, писатель, создавая рассказ или роман, пытается фактически создать самого себя и отвечает на экзистенциальные вопросы: "Кто я? Каково мое место во Вселенной? Что я должен делать в этой жизни, чтобы оставаться самим собой?". Иными словами, основное различие, например, литературы (в узком смысле слова) и беллетристики у Уилсона оказывается близким к различию понятий *Rede* и *Gerede* у Хайдеггера: в первом случае это глубокая, по сути – исповедальная речь, которую невозможно обратить к кому попало, во втором – безответственный разговор, ничего не меняющий ни в адресате, ни в адресанте. Основным моментом у Уилсона является роль литературной работы как деятельности автора по созданию самого себя. Писатель только тогда создает что-то художественно ценное, когда в самом своем произведении добивается целей, имеющих прямое отношение к становлению его как личности. В этом отношении Уилсон близок к Сартру с его тезисом: "Мы действуем так, каковы мы сами, и наши действия участвуют в создании нас самих" [Сартр Ж.-П. Бытие и Ничто / Пер. с франц. В.И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – С. 463]. Уилсон пытается показать значение творчества именно как самосозидательной деятельности.

Эти концепции примечательны своим сходством: в обоих случаях целью художественного творчества является экспрессия, облеченная в понятную для адресата форму, не искажающую при этом содержательный аспект произ-

зведения. Но важнее то, что в них исследуется почти забытый на рубеже XXI века эстетический критерий: выразительность должна иметь под собой какую-то основу, "означающее", при отсутствии которого сама категория выразительности обесмысливается. Искусство должно говорить *о чем-то*: о Боге и спасении (как у Дасгутты) или о человеке, сознательно и намеренно делающем себя человеком (как у Уилсона) – в любом случае в искусстве важна *идея, мысль, взгляд на жизнь*, что и делает его искусством. Конечно, эксперименты с художественной формой допустимы, но, согласно Уилсону и Дасгутте, следует помнить, что форма должна облекать определенное содержание.

К.І. Васильєва, асп., КНУТШ, Київ

ВІД РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТІ ДО ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: В ПОШУКАХ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ

В умовах руйнування традиційного змісту і статусу естетичного знання методологічні пошуки набувають особливої актуальності. Відмовляючись від метафізичних побудов, естетика все більше орієнтується на активну інтеграцію суміжних філософських дисциплін. Особливе значення серед інших отримує семіологія, що обумовлюється декількома причинами: зовнішньо-об'єктивними (тотальною інформатизацією усіх сфер людської діяльності), загально-філософськими (зрушенням парадигм: від філософії свідомості до філософії мови), художньо-естетичними (проблематизацією класичної концепції значення).

Серед багатьох розпізнавальних ознак сучасної естетики одна з найбільш показових – відмова від репрезентативності. Згідно з класичним мисленням (яскраво акумульованим Гегелем) потреба в мистецтві виникає як прагнення людини осягнути зовнішній світ і, завдяки цьому, краще зрозуміти свій власний. Будучи витвором людського духу, мистецтво долає чужість чуттєвої реальності, перетворюючи її на продовження внутрішнього світу людини. Опредметнюючи зовнішній світ, людина насолоджується своїм власним "я". Таким чином, в класичній теорії мистецтво завжди розуміється як репрезентація почуттів, ідей, світогляду людини. Прагнучи вийти за межі змісту окремої свідомості і охопити цілісну форму самоусвідомлення культури, класичне мистецтвознавство вводить категорію стилю, яка тривалий час залишається головною смисловою одиницею естетичної теорії. Лише криза раціоналістичної традиції з її впорядкованою картиною світу і доступними розуму стандартами, ставлячи під сумнів будь-які пояснювальні системи, призводить до абсолютизації (викривлення змісту) даної категорії. Недовіра до будь-яких цілісних картин світу, введення в естетичний лексикон понять коду, контексту, конотації, ідеології, остаточно підриває можливість стильової ідентичності і одночасно з цим свідчить про кризу класичної репрезентації.

Заперечуючи значимість головних класичних принципів, постмодерністська парадигма піддає критиці і традиційну модель смислоутворення. На зміну уявленням про однорідність семантичного виміру наміру автора, постмодернізм виробляє два підходи до розуміння функціонування смислу мис-

тецького твору. Відповідно до першого з них значення мистецького твору повністю співпадає з референтом. Йдеться про поняття індексального знаку, який на відміну від іконічного (в основі якого принцип схожості) передбачає фізичну присутність об'єкту (найяскравіший приклад – фотографія, результат фізичних законів, вільних від конвенційних кодів). Саме ця особливість робить індекс незалежним від інтерпретації його змісту з боку реципієнта. На думку Р.Барта, подібна тілесність гарантує звільнення від панування ідеологій, коли "матеріальна" складова знакових систем виявляє супротив будь-яким спробам підпорядкування її законам комунікації. В межах другого підходу, увага акцентується на тотальній детермінованості смислу мовою і, одночасно, на ідеологічній обмеженості будь-якого коду, що надзвичайно проблематизує можливість долучення до самої "дійсності". З іншого боку, саме ця обставина дозволяє стверджувати, що все, з чим має справу людина є лише репрезентація – тотальне панування мовних структур, які визначають наше сприйняття, а відтак перетворюють світ в його копію. Проте на відміну від класичного розуміння, сучасна репрезентація, відкидаючи принцип тотожності, вводить практику відмінності і повторення.

Остання знаходить яскраве вираження в межах сучасних мистецьких експериментів. Фіксуєчи вичерпність класичних досягнень та одночасно неможливість створення чогось принципово нового, сучасні митці вдаються до переігравання (часто пародійного) традиційних цінностей, смислів, образів. Такий мистецький принцип отримує назву інтертексту, знаходячи своє коріння ще в давньогрецькому прийомі неявного посилання на джерела інших авторів. Одночасно зміст даного поняття здобуває і більш широке значення. Усвідомлення визначальної ролі мовної детермінації в виробленні значення будь-якого тексту підриває ідею "оригінальності" (однієї з головних цінностей модернізму): будь-яка нова ідея, оскільки вона отримує виразність за рахунок мови, ніколи не є вільною від вже існуючих смислів, відтак її новизна завжди є лише умовною. Дані висновки дозволили теоретикам постструктуралізму обґрунтувати необхідність переорієнтації дослідницького інтересу від проблематики "автобіографічної естетики" (яка вбачає головну мету в осягненні змісту авторського задуму) до врахування ролі парадигматичного плану тексту (умов його творення і тлумачення: ідеологію, авторські уподобання, відношення до інших текстів та ін.). Розробка ідеї панмовного характеру мислення людини, сприяло ототожненню історії, суспільства, культури цілому з глобальним текстом, який в свою чергу має враховуватися дослідниками як підтекст будь-якого нового тексту.

Таким чином, головна тенденція сучасної естетики пов'язана з розчиненням класичної суб'єктоцентриської настанови в аналізі міжтекстових відносин. Такий підхід не може бути обмеженою проблемою джерел і впливів, оскільки значна частина інтеретекстуального простору пов'язана з дією анонімних факторів. Однак зосередження дослідників на аналізі сукупності контекстів функціонування мистецького твору дає підстави сподіватися на розширення меж нашого розуміння як феномену мистецтва в цілому, так і сучасних його проявів зокрема.

КВАЛІФІКАТИВНИЙ СТАТУС СЛОВА У СМИСЛОВОМУ ПЛАНІ ТЕКСТУ

На сьогодні дедалі очевидним є феномен взаємозлиття і взаємопереливання різних сфер свідомості – "наративного зближення" літературного, філософського і наукового дискурсів – в одному вербальному тексті, що розвиває його традиційно усталені жанрово-стильові межі. Зауважений процес настійливо прибирає характеру тотальності надто у філософії і літературі.

Трансуб'єктивний зміст оповідної мовленнєвої форми виводить на екран проблемальності епістемологічну потребу відтворювати полісущність нашого "Я" в його фундаментальних формах життя і досвіду – лінгвістичних, психологічних, онтологічних, філософських і культурологічних. Осмислення власної суб'єктивності через текст, дискурс, наратив відкриває простір для нових можливостей творення та відтворення смислів щоразу ширшого контексту окресленої суб'єктивності аж до "схоплення" всезагальних онтологічних вимірів людини, не гублячи при цьому первнів її емпіричного досвіду. Семантичний простір слова, його кваліфікативний статус пов'язаний з двома типами свідомості, які і здійснюють в широкому сенсі розрізнення "слова" по лінії дихотомії художнє/нехудожнє. Семантичні поля між ними чітко не окреслені, приміром, "художнє слово" зазвичай виводиться із "внутрішньої форми слова", із первісного, всуціль образного, але неметафоричного мислення людини (О. Потєбня, О. Веселовський). "Нехудожньому слову" надається передовсім статус однозначності, що впливає з принципу тотожності знака та його означення.

Ідея онтологізації мови у ХХ ст. розгорнулася в різних лінгвофілософських модусах. М. Гайдегер ділить її на "буттєву" (поетичну) і "безбуттєву" (мову-безкоріння). Ж. Лакан обґрунтовує концепцію *пустого* та *повного* мовлення. Повернутися до *"повноти мови"* з причин її сучасного "тотального спустошення" закликає П. Рікер. Для Г.-Г. Гадамера мова – феномен, що містить у собі "власну істину", виводить у світ щось таке, що стає "реальністю".

З тезою Г.-Г. Гадамера корелює теорія "мовленнєвих актів" (перформативів) Дж. Остіна, який у граматичному сенсі розгорнув "дієву" сутність мови як "реальності". У модусі дієвості тексту експлікується і філософія онтокомунікації (Г. Батищев), і філософія вчинку (М. Бахтін). Слово, за цими теоріями, не тільки "говорить", воно є "вчинком", "діє". Для такого прояву слова, вважає Дж. Остін (ділячи висловлювання на "серйозні" і "несерйозні"), його слід промовляти "всерйоз". Головне при цьому визначитися, що мова *здійснює*, а що *виражає*. Причому в тексті може "діяти" не тільки слово, ставати "вчинком", "діяти" може сам текст. Як "мовленнєвий акт" він обумовлює стан речей, творить персонажів і здійснює їх вчинки, внаслідок чого з'являються різні можливі світи і нові концепції. Текст, відтак надає реального існування багатьом речам.

Названі теорії можна тлумачити як своєрідний виклик уявленням про художні тексти як про мовну гру. Вони повертають текст до реальності, до філософських і культурологічних конвенцій, які кореспондуються з онтобуттям людини. Уявлення про літературну подію, про літературний текст як "мовленнє-

вий акт", як "філософію вчинку", як глибинну "онтокомунікацію" може стати діалогічною моделлю роздумів про культуру та модуси її існування загалом.

У контексті діалогічної філософії конкретизує кваліфікативний статус слова М. Бахтін. Зауваживши, що "межі між художнім і позахудожнім, між літературою і нелітературою тощо не богами усталені раз і назавжди", він проводить лінію розрізнення за типом "слова", за його когнітивним значенням, запропонувавши принцип тріади – *слово поетичне, слово прозове і слово наукове*. Якщо слово наукове (слово-поняття, слово-термін) однозначне (одно-смысловое), слово прозове двозначне (двосмысловое), то субстанційною ознакою поетичного слова, є його особлива "недіалогічність", яка все ж вимагає "чіткого відчуття в ньому двох смислів". За жодних умов не можна собі уявити поетичне слово (троп, метафору, символ), розгорнуте як дві репліки діалогу, тобто як смисли, розділені між собою двома різними голосами. Через це двозначність (чи багатозначність) поетичного слова не спричинюється до його "двоакцентності". Навпаки, поетична "двосмысловість" тяжіє до одного голосу і до однієї акцентної системи, тобто у поетичному слові взаємозв'язки усіх смислів "не виходять (і не можуть вийти) за межі ставлення слова до свого предмета і до різних моментів цього предмета". Багатосмысловість поетичного слова передбачає "єдність і собі тотожного голосу і його повної самотності у своєму слові". У разі вторгнення до нього "чужого голосу, чужого акценту, іншого погляду на зображений акцент" поетичний план тексту руйнується і переводиться до плану тексту прозового. "Чужий голос" у тексті часто розмикає і розводять слово і предмет, що його воно позначає, на декілька когнітивно-концептуальних картин світу, які між ними розміщуються.

Багато хто із дослідників (О. Потебня, Ю. Лотман) розглядає поетичне слово як специфічний спосіб мислення, який має свою інваріантну логіку, звернуту до логіки міфологічного синкретизму, з її ритмічністю, первинним людським мисленням, по суті, первинним "точним знанням". У такому разі слід вважати, що феномен поетичного слова полягає в інакшій, власне поетичній логіці, яка розкривається як стан озоріння, як стан закоханості, як "мить якогось потрясіння", що її неможливо збагнути, виходячи з традиційної логіки. Презумпцією поетичного слова у цьому разі стає поняття невимовного.

Ю.А. Герус, студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
gerus_julia@mail.ru

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В ЛИЧНОСТИ И ОБРАЗЕ: М.И. ЦВЕТАЕВА. ПСИХЕЯ КАК АРХЕТИП ДУШИ И КОНЦЕПТ

Работа, ставящая своей целью совмещение психоанализа, философии, литературоведения должна необходимо учитывать ограничения, которые накладывает специфика каждой из дисциплин. Вопрос об архетипичности в искусстве является именно таким спорным моментом -теория архетипов, изначально развивающаяся в рамках психологии, точнее психоанализа, постепенно входит в круг проблем философии.

Тем не менее, я ставлю себе целью исследовать вопрос об отражении теории архетипов в частности в поэзии и портрете поэтической личности, а

так же попытаться рассмотреть творчество М.И. Цветаевой с точки зрения присутствия архетипического. Стоит заметить также, что в работе поддержана интертекстуальная точка зрения, система смыслов, интегрированная именем Психеи, исследуется на всех уровнях как понятие, портрет, персонаж и авторское амплуа. Образ Психеи, выбранный в качестве более подробного разбора, привлёк меня свободой толкования и глубокими мифологическими корнями.

В XX веке возникла новая постановка вопроса – о диктате внеисторического и бессознательного, которое, находя себя в каждом из нас психическими комплексами, и обеспечивает целостность культуры.

Образ, созданный абсолютно произвольной фантазией, без каких-либо реальных источников – немислим или абсурден. Художественные построения, лишённые полностью архетипического компонента, едва ли возможны.

Исследователи, предпринявшие попытку анализа творчества Цветаевой через категорию архетипического, приходили к самым разным интересным выводам, но почти все сходились на том, что Цветаевой присуща образность, имеющая архетипические корни, причём на всех уровнях – мотивном, образно-смысловом, жанровом. Основная задача моей работы – рассмотреть личность (языковую, реконструированную из писем и поэзии) Цветаевой как пример интровертного женского типа, а так же проделать более подробную работу (по сути интерпретацию) с образом Психеи. Психея в данном случае будет рассматриваться как архетип женственности и души (также через антитезу телесности и Еве), а также как повторяющаяся попытка самоидентификации автора.

Абсолютно чистая интроверсия – всего лишь модель, которая тем не менее имеет большую ценность для понимания личности. Специфика внутреннего мира интроверта заключается в том, что для него решающее значение имеет не реальность объекта, а реальность субъективного, изначальные образы, которые складываются в психический мир. Глубина безответна, сложна, она не требует взаимности – парадокс!

Попытка самоидентификации через образ Психеи, имеющий глубокое архетипическое значение, повторялась в творчестве Цветаевой не раз, имя Психеи возвращалось в её письма и прозу. Для более подробного анализа я воспользовалась работой одного из представителей лотмановской школы – Р. Войтеховича.

Поэтому в поэзии "душа" превращается в систему активно взаимодействующих смыслов, из которых и формируется "колеблющееся нечто", называемое Цветаевой Психеей.

Черты архетипического образа Психея приобретала постепенно: имея истоком античную мифологию, культура постепенно формировала обширную традицию трактовки образа. Ключевым является момент появления образа, его изначальное внедрение в культуру, но для аналитиков интересна именно метаморфоза – в образе метаморфозы, по Бахтину, содержится идея скачкообразного развития, чередования или следования друг за другом непохожих друг на друга форм или образов одного и того же [Войтехович Р. Психея в творчестве М.Цветаевой: эволюция образа и сюжета. – Тар-

ту, 2005]. Из фольклора эта идея проникла в философию, культовую сферу в литературу, постепенно мельчая.

Нас интересует ряд фрагментов, в которых Цветаева говорит о Психее как архетипическом образе души (как бестелесности) и Психее как антиподе Евы (Афродиты, Венеры и т.д.).

Женственность – изначально является доминантой в образе Психеи, это, всё таки, душа в женском облике. Архетип Психеи (как символ чистой любви, бестелесности) по сюжету мифа чётко противопоставляется архетипу Афродиты (Евы, Венеры).

Если подводить итог этого исследования, то можно сделать вывод, что для Цветаевой Психея является ключевым образом самоидентификации и творческого видения мира вообще, а также образным инструментом, с помощью которого она пытается раскрыть себя или установить место того или иного персонажа в личной иерархии. В этих условиях образ Психеи приобретает черты концепта.

К.А. Гудима, студ., КНУТШ, Київ
kassiopea-21@mail.ru

СТИЛЬ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ (АРІСТОТЕЛЬ "РИТОРИКА")

Серед мистецтв, дослідженням яких займався Арістотель, особливе місце слід надати риторичі. Сам Арістотель визначив її як "здатність знаходити засоби переконання відносно кожного даного предмету" [Аристотель. Риторика // Античные риторика. – М., 1978. – С. 19]. Риторичу зазвичай розуміють також як мистецтво переконувати або мистецтво красномовства. Але завданням риторичи є не тільки навчити красиво говорити, а й змоделювати усі методи логічного доведення, вивести певні правила щодо побудови та виголошення певної промови.

Як особлива дисципліна, риторика націлена на досягнення специфіки художньої мови і засобів її створення. Вона покликана пояснити, як і чому риторичні фігури є силіогізмами художнього мислення, перевтілюють мову, надають їй стилю і естетично впливають на реципієнта. Кожен вид мистецтва має свою художню мову, і вираження думок цією мовою є художнім мовленням (дискурсом). Мистецтво – це завжди цілеспрямований вплив, який використовує цілий арсенал риторичних фігур, які є своєрідною вимогою образності художньої мови. За художнім текстом прямо не стоять адекватні йому факти дійсності, а знаходиться художня реальність, яка і осмислює ці факти. Риторичні фігури сприяють і виразності, і емоційній забарвленості мови. Різні риторичні фігури мають різний естетичний та художній ефект. Художнє вживання риторичних фігур проходить у просторі образного тексту. Тут здійснюється взаємодія риторичи і поетики, де перша сприяє художній, стилістично виразній мові, друга – побудові художньої реальності. Таким чином, можна зробити висновок, що риторика звернена до проблем художньої мови, до смислового рівня стилістичних операцій.

Як аспект естетики, риторика здатна виявити інваріанти художнього використання мови у різних видах мистецтва.

У Арістотеля риторика слугує уяві так само, як логіка – розуму. Логіка орієнтована на істину і на дійсність, а риторика – на уявне і можливе. Саме риторика будує мову, яка допомагає митцю описати світ таким, яким він його бачить. Можна сказати, що вона описує можливості чи неможливості, вона заснована на метафорах, порівняннях та інших риторичних фігурах. Арістотель називає цю логіку риторичною" [Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 1975. – С. 259]. Таким чином риторика постає як особливість художньої мови, інструмент художнього мислення, яке створює стиль художньої мови.

Риторичні фігури та поетичні прийоми задають русло у створенні стилю художньої мови. Проблемі стилю Арістотель присвячує усю третю книгу "Риторики". Стиль витвору постає як його певна структура, спосіб і манера висловлюватися. Стиль є засобом вираження предмету у промові, так би мовити, словесна структура. Арістотель виділяє у своїй теорії стилю класичний підхід до його розуміння. Цей стиль – ясний, впорядкований, пристрасний, в міру лаконічний і в міру тривалий, є відповідний обставинам та дійсності, в міру патетичний та загальнодоступний для розуміння. Тобто, тут пафос і незвичайність вдало поєднуються із ясністю, мірою і загальнодоступністю. Це стосується однаковою мірою і поезії, і ораторської промови, і усіх витворів мистецтва взагалі.

Класичний стиль виділений Арістотелем, таким чином постає як своєрідна модель витвору, яка слугує його кращому сприйманню та розумінню.

А.І. Ковальчук, студ., НаУОА, Остроз
Alina_k86@mail.ru

ЗМІСТ ТА ЗНАЧЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ XVI – XVIII СТОЛІТТЯ В ПРОЦЕСІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Естетичне виховання як поняття має значну кількість тлумачень. Серед них знаходимо трактування його як "необхідної умови підвищення культури виробництва і праці, культури спілкування та поведінки, культури побуту і дозвілля". У визначенні його як одного з напрямків виховання у студентському колективі вказуємо, що воно полягає у залученні студентської молоді до пізнання нею багатовікової естетичної культури, закладеної у різномірній народній творчості і діяльності, актуалізації найсуттєвіших її аспектів і втілення їх у власну життєдіяльність. Серед основних завдань естетичного виховання у вищій школі є такі: вироблення уміння сприймати прекрасне у природі, мистецтві, повсякденному житті; розвиток естетичного смаку, здатності відрізнати красиве від потворного.

Естетичне виховання перебуває у тісній взаємодії з розумовим та моральним, які передбачають постійне просування особистості у напрямку досконалості. Його вплив помітний і на інші сторони виховного процесу у ВНЗ, оскільки все, що програмується як позитивне у формуванні особистості майбутнього спеціаліста, має естетичну основу.

Молода українська критика та естетика початку ХХ ст. стала генератором нового покоління української художньої культури, пропагуючи національний варіант ніцшеанства, висуваючи на перше місце творчу індивідуальність митця. Так, "хатяни" [Голова В. Естетична підготовка вчителя (історико-педагогічний аспект) // Педагогіка, психологія та мед.-біол. пробл. фіз. виховання і спорту. – Х., 2002. – № 7. – С. 38–39] робили перші спроби необарокового синтезу українських традицій та кращих зразків європейської культури, в більшості випадків інтуїтивно спираючись на новітні прояви традиційного бароко, як однієї з універсалий української культурної ментальності.

Таким чином, українська художня культура нашого часу залишається культурою "межової", перехідної доби, отже, об'єктивно залишається в культурно-історичних вимірах "барокового універсалізму". Традиційна художньо-образна система бароковості українського художнього мислення трансформується у "волю до Бароко" (зокрема, в маніфестах "Бу-Ба-Бу"). Але український пост-модернізм налаштовується на інший, ніж у Західній Європі, естетичний діапазон, поступово йдучи не стільки "до бароко", скільки "від бароко", однією з суттєвих причин чого є поступова стабілізація державотворчих процесів.

Звичайно, сучасна українська філософська антропологія, філософія освіти, філософія виховання та педагогіка працюють над побудовою цілісної системи національного виховання, спрямованої на формування ініціативної, відповідальної, духовно багатой особистості з почуттям власної гідності, розвинутою творчою активністю та критичним мисленням, проте "ми досі не маємо чіткої концепції національного виховання..." [Дідовець М. Коли бракує концепції національного виховання // Віче. – 2005. – № 2. – С. 32].

До того ж в умовах поширення новітніх електронних засобів масової комунікації та посилення процесу вестернізації, стандартизації масової культури зменшується інтерес молоді до національного мистецтва, української культурної спадщини. Доволі часто мешканець сучасного українського мегаполісу вже не є носієм національної мови та культури. Нова культура стає еклектичною, космополітичною, інакше кажучи, релятивістською за своїми виявами. Окрім цього, гострота соціально-економічних, екологічних, політичних проблем, нестабільність у суспільстві, відсутність чіткої суспільної ідеї, збільшення фатичних форм комунікацій (фатичний від лат. *fatuus* – безглуздий, беззмстовний, тобто спілкування на рівні "передачі інформації", підміна дружби "проведенням часу", сімейних традицій – стосунками без зобов'язань, інтенсифікація високого споживацького рівня, що не може бути забезпеченим) також не сприяють зацікавленню молодого покоління українським мистецтвом. Тому дуже "...важливо швидше утвердити систему патріотичних цінностей – патріотизму саме до України. Не до абстрактної вітчизни, а до України" [Кремень В. Час вимагає учителя з новими якостями // Освіта. – 2006. – 16–23 верпня. – С. 4].

Необароко в українському мистецтві – це підтвердження трансісторизму барокового принципу образотворчості на засадах "стихійності" та "інтуїтивності" вияву етноментальності, особливостей української "культурної душі", художнього мислення і мови. Натомість для західноєвропейського мистецтва – це лише зовнішня трансформація одного з європейських стилів на рівні еклектичної стилізації.

У системі національного виховання функцію її фундаментальної основи може виконувати українознавство як системоутворюючий духовно-світоглядний чинник. "Сучасне наукове українознавство базується на широкому колі соціогуманітарної проблематики" [Грабова І. Філософія українського буття // Українознавство – 2005 : Календар-щорічник / Упоряд. В. Піскун, А. Ціпко, О. Щербатюк. – К., 2004. – С. 61], воно сприяє відродженню і розвитку української національної культури, створює теоретико-методологічні засади і як наукова система невід'ємне від потреб суспільної практики.

Отже, українське суспільство перебуває у непростій ситуації пошуку власного шляху розвитку, національної ідентичності, яка забезпечує збереження культурної самобутності у світі, що глобалізується. В умовах глобалізації, коли зменшуються можливості багатьох національних країн у вирішенні своїх власних проблем, саме національне виховання сприяє ідеології державотворення, державозахисту та державозбереження, що в підсумку формують громадянськість особистості, її свободу й незалежність. Водночас в умовах глобалізації поряд з можливими ризиками для України ці процеси дають нашій державі шанс зайняти гідне місце на новому етапі розвитку цивілізації, опираючись на освіту, науку та національне виховання.. Кінцевим результатом національного виховання має бути сформована цілісна особистість – повноправна, самостійна та творча, яка відчуває свою співпричетність до української національної культури, ідентифікує себе з українською нацією й реалізує свої потенційні можливості на благо України.

Т.А. Кучер, асп., НУВГПК, Рівне
Tkucher@mail.ru

ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ ТА СУЧАСНА МОЛОДІЖНА КУЛЬТУРА

Естетична свідомість як форма суспільної свідомості віддзеркалює естетичне відношення людини до оточуючого її світу та є проявом її прагнення до краси, гармонії, ідеалу з одного боку та потворного, бридкого з іншого. Людина пізнає, розуміє та відчуває світ за допомогою фільтрації цінностей – доброго, прекрасного, жакливого. Саме тому мистецтво (творчість) є найважливішою формою злиття людини зі світом, в якому відбувається і його пізнання, і, водночас, відображення.

Т. Адорно говорив, що як форма пізнання мистецтво зумовлює пізнання реальності, але немає жодної реальності, що не була б соціальною. Сам процес такого пізнання в той же час представляє собою віддзеркалення і різних станів соціуму і самого автора як його безперечного представника. Більше того, віддзеркалення не тільки повторює загальні настрої та соціокультурні відтінки, воно демонструє психологічну спрямованість і стан автора як реального представника конкретної країни, нації, групи і т.д. Саме тому, говорячи про продукти молодіжної культури, можливо в її контексті окреслити основні риси естетичної свідомості.

Беручи до уваги сучасну молодіжну культуру, в першу чергу, необхідно значити трансформації значень в молодіжному середовищі основних есте-

них категорій – прекрасного і потворного, точніше не просто трансформації, а їх змінені форми в контексті цієї культури. Адже молодіжна культура формується з тих представників суспільства, які не зуміли себе реалізувати в рамках загально-прийнятих норм, визначитись з своєю соціальною роллю.

Спрощення, обмеженість у використанні художніх образів, нормалізація краси, гармонії, встановлення співвідношень функціонального та ірраціонального – всі ці характеристики є критеріями оцінки молодіжної культури.

Виснаженість мистецтва в класичному розумінні через пригнічення нерозвиненість ілюзорної, фантазійної свідомості, та неможливість вільного особистісного емоційно-чуттєвого срийняття сучасним автором самого себе, стає причиною втрати "душі" художніх творів та "розмиває" творче обличчя самого митця.

Згадуючи Спенсерівську теорію про надмірність сил, в якій, порівнюючи гру з мистецтвом, автор говорить про їх виникнення через надмірність внутрішніх сил, можливо, з огляду на мистецтво, особливо в масовій культурі, лише уявити той стан внутрішніх психологічних та інтелектуальних сил сучасного суспільства.

Якщо раніше мистецтво реалізовувало його внутрішню потребу творити, або, прибігаючи до тлумачення Фройдом, ставало реалізацією психічних процесів (сублімацією), то творець молодіжної культури, орієнтує свій продукт на певну публіку.

Окресливши основні характеристики творчого в культурі, та відкинувши фальш буденних потреб та соціальних прагнень, можна констатувати факт внутрішньої потреби молодієї людини та її прагнення відчувати прекрасне, що реалізується в творчості.

В.М. Москалюк, доц., СНУ імені Володимира Даля, Луганськ

ЛІНГВОЦИД ЯК ЧИННИК ДЕЕСТЕТИЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МОВНОГО ПРОСТОРУ

Одним з найпоширеніших стереотипів у сучасному українському суспільстві є стереотип відносно переважання естетичних, виражально-зображальних можливостей російської мови у порівнянні з українською. Ця ідеологема вкорінювалась у свідомість українців усією імперською політикою лінгвоцида, від прямих указів про заборону української мови, – до підручників російською мовою у наших школах, російськомовних засобів масової інформації та наукових праць українських вчених, котрі частіше друкувались російською мовою. Дослідження виражально-зображальних можливостей української та російської мов упевнено доводять, що наша мова відносно лексико-фразеологічних багатств, спроможності висловити найтонші переживання, ґрані почуттів ні в чому не поступається мові російській. Якщо таке "відставання" й можна знайти, то хіба що в галузі науково-технічної термінології. Проте зрозуміло, що це є результатом багатовікового лінгвоциду, штучного насильницького зросійщення України. Висока естетика українського слова, його палка емоційність, глибока душевна проникливість спостерігається як у

побутовому мовленні, так і у творах літератури. Будь-які втручання у ці Тексти інобуття української нації не можуть протікати безболісно, без невірних втрат самотнього естетичного погляду на світ українства. "Ясний день, зоряне небо, тепла ніч з міліярдами зірок, яскравий місяць сповнюють поетичним колоритом прості пісні козака, що проникають у саму душу, оспівують вороного коня, зустріч з ворогом у чистому степу, славлять чорні очі своєї коханої... перекажіть же хоч одну з цих пісень російською: вони загублять усю красу свою; залишиться голий кістяк факта, наче висохла, напівобірвана квітка, що зрідка зберігає хоч часточку аромату... народна поезія неодмінно повинна утримувати і свої кольори, й власний колорит, і свою самотність,... це вигравання тіней і світла, власну алегорію" (Пер. авт.) [Афанасьєв-Чужбинський О. Критика. Ластовка, собр. сочинений на малоросійском языке // Історія української літературної критики та літературознавства. – К.: Либідь, 1996. – Кн. 1. – С. 106] Тож уніфікаторство, узагальнення веде до обезличення, збіднення естетичної свідомості, домінування свідомості побутової. Справді, що спільного може бути у всіх? Якщо це спільне ми й знайдемо, то воно виявиться поверховим, віддаленим від ядра національної естетики і культури. Винищення національної мови, насильницьке захоплення мовних просторів чужою лексикою приводить до того, що людина забуває свій рід, власне обличчя. Лінгвоцид стає передумовою деестетизації.

Мова є головним чинником виявлення сомоідентифікації народу, нації. Самовизначення нації є ступенем її свободи. Поняття "самовизначення" тісно пов'язане з поняттям "ідентичність". "Ідентичність" в перекладі з англійської – "identity" походить від іменника "idea" (ідея) й дієслова "identify" (визначати, виявляти). Оскільки мова є основою основ ви-явлення світові нації, – будь-які прояви лінгвоциду відносно неї є антигуманним, потворним явищем дійсності. Пригнічення існує там, де обмежується свобода людини на самовизначення відносно мови спілкування, місця проживання і т. ін. Світ пригнічення – це світ насильства й неосвіченості, світ, у якому володарює сила, а право є лише ілюзією. Лінгвоцид, котрий і є світом гноблення, встановлює нерівність і безправ'я, а так звана "свобода" є лише догмою. Без мови ми, українці, є ніким і нічим. Та й, взагалі, чи є ми без рідного слова? Тривалий період лінгвоциду привів до того, що України, українців ніби й не стало. У світі знали лише про імперську Росію, а пізніше – про Радянський Союз, радянський народ, про Україну не чути було ані слова. Між тим, тільки там, де звучить рідна мова, – є Вітчизна. Саме цю землю ми називаємо своєю. "Багато з малоросіян відчували, що російською мовою неможливо висловити того, що можна українською, й тому почали вживати своє рідне слово. І дійсно: вони праві. Звичайно, Гоголь у своїх високих творіннях багато змалював з малоросійського побуту прекрасною російською мовою, але потрібно зізнатись: знавці говорять,...., будь воно на рідній мові, було б краще" (Пер. авт.) [Костомаров Н. Обзор сочинений писанных на малоросійском языке // Історія української літературної критики та літературознавства. – К.: Либідь, 1996. – Кн. 1. – С. 196].

Глибинна естетика українського слова, його почуттєва наповненість, метафоричність у повній мірі розкривають душу українського народу, його почування, одвічне прагнення до краси. В українській мові виявляється глибинний

рівень естетичної свідомості нації, її міфологічність. Саме у рідній мові відчуваєш течію часу, чари таємничого, невизначеного. У ній уловлюєш той сенс відкритого, котрий розчиняє горизонти доосмислення, народжує здібність бачити суть речей, узагальнювати оточуюче, формувати метафори. Лінгвоцид є злочинним з тієї причини, що його політикою дозволяється лише зовнішній декоративний фольклоризм "шароварів, петухів та рушників", чим утворюється масова, кичева культура, а вірніше, – бекультур'я. Далі затвердженого "вищими указами" й "постановами" списку дозволеного, справа не просувалась. Таким чином народ відривався від корінної культури, а будь-який розрив, зяння, за законами розвитку матерії, не буває порожнім, бо заповнюється іншими субстанціями, іноді неприродними, ворожими для основної форми. Як наслідок – порушується гармонія й міра, народжуються антиестетичні явища, створюються умови для загальної деестетизації. Потворне, низьке, викликане до життя лінгвоцидом, становить антиподи естетичного, руйнівно впливають на загальний соціальний стан національного утворення. Одначе, ніякий лінгвоцид не спроможний остаточно скасувати фундаментальних категорій естетики: "гармонії" і "міри", "прекрасного", "піднесеного", "героїчного", не спроможний безповоротно загнати націю до глухого кута власної еволюції.

Мова виконує роль творця естетичного бачення нацією світу. Це зростання людини з власною естетикою світосприйняття може відбуватися лише в аурі національної мови, що не просто надає людині ознак соціально-національної істоти, а закорінює в ній певний тип національної естетики світовідчуття. Саме тому в ієрархії національних цінностей мові відводиться найчільніше місце, бо слово є мисленням націїбуття.

М.В. Ольховик, доц., ЧДПУ, Чернігів
vishbones@yahoo.com

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП НЕОБАРОКОВОГО ДИСКУРСУ

Проблема людської тілесності в сучасній філософській інтерпретації уможлиплює формування такого ракурсу її осягнення як "недостатність розуміння тілесності на механістичних засадах" (Барт, Гватарі, Дельоз, Мерло-Понті, Фуко). Сучасні дослідники надають перевагу дослідженню соціокультурної направленості тілесності, яка в такому разі постає "специфічною формою вираження творчої відповіді особистості на виклики природи, соціуму, техносфери, відображає стиль життя і спосіб орієнтування у світі" (Арендт, Сузнель, Газнюк, Гомілко, Осипов). Соматичне буття як прояв персонального досвіду людини, трансформувавшись в один з напрямків сучасної філософської антропології (Жаров, Круткин, Кримський, Подорога, Причепій, Табачковський, Шинкарук, Хамітов тощо), дозволяє говорити про спроби переборення наскрізного філософського протистояння "дихотомії чуттєвого та раціонального".

Відносячи до субкультурних модусів соматичного буття культурно-антропологічну версію певної епохи (Л. Газнюк), ми ведемо мову про феномен барокового світогляду, який виявився найбільш сприйнятливим щодо багатомайття культурних смислів людського буття. Як виділяють вітчизняні

дослідники (М. Савельєва), можна вести мову про "барокову думку", яка формує відповідний культурний простір, тобто виступає Ідеєю даної культури.

Бароківими за своєю суттю є, як підкреслює Кармен Відаль, визначення, що характеризують кінець ХХ ст., як-от, "система симулякрів" Ж. Бодрійєра, тобто видимостей, які не мають жодних референтів. Сучасне суспільство попиту уявляється певною примарою-симулякром, кривим дзеркалом суспільної свідомості. Ж. Бодрійєр проголошує появу нового типу людини: "людина розташування – це вже не власник і навіть не просто користувач житла, але активний улаштовувач власного середовища". Соматичне буття такої людини визначається "оречевленістю". Адже вона не просто домінує над речами, контролює та впорядковує їх. "Людина-розташування" повертає себе через маніпуляцію системою, підтримуючи її в тактичній рівновазі. Відтак, тілесність продовжується простором, домашньою обстановкою, яка є одним з проявів переживання життя. Сам дім розглядається філософом, як "символічний еквівалент людського тіла, чия сильна організаційна система в подальшому узагальнюється в ідеальній схемі його включення в структуру суспільства" [Бодрійєр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 1999. – С. 31–32].

На думку іспанського філософа Роберта де Вентоса, сучасне суспільство, необарокове за своєю суттю, характеризується відсутністю авторитетного теоретичного обґрунтування; воно скоріше схиляється до "роздрібленого" сприйняття, до багатополярності і тотальної фрагментарності. Усі ці ознаки є типовими "морфологічними парами", які в свій час виокремив в якості типологічних характеристик бароко Е. Д'Орс. Подібні до "системи симулякрів" Ж. Бодрійєра визначення знаходимо у Г.Дебора ("суспільство спектаклю") або Ж. Баланд'є ("театрократія"), Ж. Липовецького ("імперія ефемерного" та "ера вакууму"), О. Калабрезе назвав цей період "ерою необароко" [Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 179].

Останній, італійський семіолог, критично розглядаючи феномен сучасної культури, віднаходить у ньому такі риси, як віртуозність, нестабільність, полівимірність, плинність, що утворюють характеристику такого стилю, як "необароко". Омар Калабрезе вбачає "знаки часу" в безлічі літературних, філософських, мистецьких, музичних і архітектурних форм – від Венеціанського бієнале через "новітню науку" до телевізійних серіалів та відеоігор. У своїй книзі [Calabrese Omar. Neo-Baroque: A Sign of the Times / Transl. by Charles Lambert; With a Foreword by Umberto Eco. – Princeton Univ. Press, 1992] італійський філософ відмовляється бачити будь-яку різницю між "Дональдом Даком і Данте", констатує відоме гасло кінця ХХ ст.: "Everything has already been said". Відтак, мова йде про феномен "естетики повторень", що в постмодерній культурі призводить до примноження нових сенсів завдяки хаотичному, нерегулярному ритму цих повторень. Для порівняння: ця ознака в класичній бароковості має, скоріше, формальне навантаження і виявляється у появі цілого ряду "мовленневих іграшок", побудованих за допомогою повторень, репризної різноманітності барокової поетики. Необароко демонструє скоріше "змістовність форми і формальність змісту – але на рівні чуттєвої конкретики, а не абстрактного мислення". Нерегулярний ритм повто-

рень використовує, наприклад, італійський письменник А.Барікко для посилення нереального жаху дійсної ситуації, що відбувалась на плоту після катастрофи судна "Альянс" [Барікко А. Море-Океан: Роман / Пер. с итал. Г. Киселева. – М.: Иностранка, 2004. – С. 154].

Поряд з цим незмінним залишається і захоплення "естетикою фрагментарності", яка, в свій час, стала візиткою визнаного італійського митця, "проклятого художника" Караваджо. В необароко "естетика фрагментарності" вилилась у перенесення акценту з цілого на деталі або фрагмент, або у надмірність деталей, при якій деталь фактично є системою, а принцип тілесності постає її універсальним засобом (напр., картини італ. художника Дж. де Кіріко). Французький філософ Ж. Дельоз звертається до феномену бароковості, пропонуючи своєрідне тлумачення епохи Бароко як "тіла". Поняття "складки" виступає як символ сьогодення: існують лише фрагменти, хаос, безглуздість, симуляція, триумф видимого. За такого бачення світу, коли предметом дослідження стають одні лише "нестабільності" й тим самим існування цілісної людини ставиться під питання, у багатьох теоретиків постмодернізму людина перетворюється у "негативний простір" (Р.Краусс) або "випадковий механізм" (М.Серреса) [Ільїн І.П. Постмодернізм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – С. 178].

Саме художньо-естетичні прояви барокової соматичності, на наш погляд, відбивають ті особливості феномену бароко, які позначають його транскультурне значення. Винятковою значущістю естетичної наснаженості антропологічної рефлексії може виступати хоча б та обставина, що будь-яке теоретичне уявлення про людину, найвиразніше акумулюється не у розлогих дискурсивних визначеннях, а у мисленнєвій формі, котру В.Г. Табачковський назвав "образом концептом".

О.Н. Орленко, студ., ХНМУ, Харьков
lutenya@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОЙ СЕКСУАЛЬНОСТИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ПСИХОАНАЛИЗА

Судьба личности определяется судьбой ее полового влечения
З. Фрейд

Проблема детской сексуальности – это вопрос будущего нации. Развитие и вседоступность СМИ привело к сексуальной революции. По статистике 15-16 летние подростки регулярно живут половой жизнью, из них 68% с 13 лет; среди 15 летних девочек живущих половой жизнью каждая четвертая уже сделала аборт [Газета для родителей: Родительский комитет – 2007. – № 1. – С. 6], и это лишь малая часть катастрофических последствий. Кому это нужно ? Мы часто слышим: "Наши дети зомбированы". Так ли это? Зомбирование – превращение человека в биологического робота (зомби) в результате специального информационного, психологического, медикаментозного, физического и иного воздействия на него; программирование челове-

ческого сознания на определенную цель, алгоритм деятельности [Толковый словарь обществоведческих терминов // Под ред *Н.Е. Яценко*. – М.: Просвещение, 1999. – С. 167].

По недавно проведенным исследованиям в школах, можно сказать о неустойчивости интересов детей, сильном влиянии на них массовой культуры, склонной к быстрым сменам своих кумиров, бегство от социальных ролей, слабое формирование половых ролей [Куценко *И.Б.* Формирование идеала у подростков 12–15-ти лет // Газета для родителей: Родительский комитет. – 2007. – № 1. – С. 11]. Ленивец из "Ледникового периода" и герои из сериалов "Бригада", "Сволочи" и "Зона" оказались любимыми персонажами подростков. А ведь в этом возрасте идет формирование обобщенного идеала, качество которого ориентировано на весьма отдаленную перспективу... Существует цепочка формирования идеала структуры личности (интерес – идеал – действие – результат); становится понятно, к какому результату мы стремимся.

Деятельность средств массовой информации во многом определяет общий морально-психологический климат жизни населения. Одной из основных черт нашего времени является всепроникающее насилие – с экрана телевизора, со страниц газет и журналов. Культ насилия прочно утвердился в современном искусстве и массовой культуре и формирует духовный мир молодежи. Заметна прямая связь между насилием на телеэкранах и ростом преступности среди несовершеннолетних. Отличающиеся агрессивным поведением молодые люди из всей воспринимаемой информации избирательно уделяют особенно пристальное внимание именно элементам насилия.

В зависимости от особенностей нервной системы и жизненных обстоятельств культурная адаптация либидо, его кристаллизация в структуру характера, происходят различными способами. К факторам определяющим эти способы относятся психическая конституция, соотносительная сила влечений, культурные воздействия, методы воспитания, характеры воспитывающих лиц. Как писала К. Хорни, "природа бессознательного коренится не в биологической природе, а в обществе и его культуре, которые оказывают определяющее воздействие на формирование социокультурных традиций, лежащих в основе характера и ментальности человека" [*Добрынина В.И.* Философия XX в. – М.: СИНО, 1997. – С. 181].

Если исходить из классического психоанализа, мы говорим о бессознательном, как о той части психики в которую вытесняется неосознанное желание человека, имеющее иррациональный и вневременной характер, реализации этих желаний и идей мешает та часть психики, которую Фрейд назвал предсознанием. Главная задача, заключается в том, чтобы осуществлять цензуру желаний, характеризующих бессознательные стремления человека. Здесь находится источник – конфликт человека с самим собой. По мнению З. Фрейда новорожденный ребенок уже имеет в виде "инфантильного ядра" зачатки сексуальности. К четырем-пяти годам сексуальность ребенка развивается настолько, что отец и мать превращаются для него в объект эротических желаний. Одновременно процесс воспитания ребенка постепенно раскрывает ему недозволенность и запретность подобных желаний. Под влиянием взрослых, сама мысль о влечениях такого рода начинает расцениваться ребенком

как грубое, "грязное" нарушение норм морали. С годами сексуально-эротические желания подавляются, вытесняются в бессознательное.

По мнению Фрейда, культура призвана способствовать ослаблению агрессивных человеческих инстинктов. Когда ей это удается, агрессия может стать частью внутреннего мира человека и ведет к неврозу. Возникает проблема "коллективных неврозов".

Проблема детской сексуальности – это тот аспект, на который стоит обратить внимание не только родителям и педагогам, но и на более высоком общегосударственном уровне. Введение цензуры, ограничение показа иностранных мультфильмов, строгий контроль над транслируемой информацией детскими психологами, педагогами и другими специалистами, иначе может произойти моральное и психическое вырождение украинской нации.

О.Ю. Павлова, доц., НАУ, Київ
pavlova081@mail.ru

АПАТІЯ ХУДОЖНЬОГО: ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ДОСВІД

Занурення у естетичний досвід через художнє поле передбачає не слідування суб'єктивній волі митця (інакше реципієнт мистецтва повністю ототожнювався з автором), і не культивування власного емоційного стану (інакше взагалі б не був потрібний витвір мистецтва), а співпричетність тому стану справ, генезі подій, які не можна остаточно визначити, але які мають свій онтологічний статус. Специфіка мистецтва полягає у тому, що, з одного боку, глядач переживає найвищий ступінь емоційного напруження (який можна визначити або як катарсис (Аристотель) або як романтичний екстаз в залежності від конотацій епохи), але, поряд з емоційним піднесенням, очевидним стає відсутність почуття, тобто почуття відсутності почуття. Це протиріччя супроводжує всю історію художнього, так само як прагнення аскетизму та естетичного зваблення розривало релігійну субкультури середньовічного християнства.

Актуальність не-чуттєвого у художньому полягає не у тому, що приєднуючись до логіки всезагальної чуттєвості людина зрікається своїх власних почуттів. В історії таких власних індивідуальних почуттів як таких і не існує. Навпаки, лише колективним способом створюючи всезагальну чуттєвість у формі культури, людина має можливість її опанувати, уособити як внутрішній простір власної особистості. Античний грек сприймає свої потяги як волю і дію богів та долі, а не прояв суб'єктивності.

Виникнення мистецтва і є першою формою розриву людини з переживанням цілісності буття, його симптомом. Адже художня діяльність і є тою штучною, додатковою працею, яку людина змушена здійснювати, щоб відтворити необхідну цілісність свого життєвого світу. Компенсаторна функція мистецтва покликана замкнути цілісність культури в єдиний горизонт самоочевидностей. Проте, сама додатковість зусиль, свідчить про, якщо не марність них, то про необхідність їх зростання. Сентиментальна поезія з необхідністю приходить на зміну наївної, оскільки естетичному ідеалу вже недостатньо наслідувати дійсність, а необхідно протистояти їй (якщо висловлюватися в термінах Ф. Шиллера).

Протистояння дійсності у естетичному ідеалі виводить логіку не-чуттєвості, байдужості на новий етап. Логіка естетичного почуття є логікою пережиття дійсності. Не-чуттєвість (або апатичне почуття) як внутрішній момент формування системи чуттєвості людини є необхідним моментом генезису художньої культури в цілому. При замиканні художнього в автономну сферу значення контрарності чуттєвого і не-чуттєвого набуває нового значення. Приборкання пристрастей було завданням всієї логоцентричної філософії. Неможливість повного контролю над почуттями раціональним способом викликала відчай у просвітників. Але у своєму раціоналістичному прагненні гранично абсолютизувати розум, вони не розуміли, що мистецтво стало не тільки технікою вироблення, культивування почуттів, але й контролю над ними. Не стільки у сенсі "очищення почуттів" (Аристотель) і наданням ним морального змісту, на що сподівалися класицисти, а у тому, що найбільше спустошення почуттів, забезпечує абсолютизація естетичного, як це доводить естетизм (Сад і романтики).

Саме представники естетизму досягли того, що не в змозі виявилися зробити раціоналісти: розумна людина залишається беззахисною перед прірвою своїх почуттів, вона ніколи не може раціонально вирішити чи правильно вона відчуває, навіть коли вона точно знає як діяти належить. (немає всезагальних процедур пережиття жаху чи сорому, натхнення чи закоханості). Тоді як естети ескалацією почуттів досягли такого рівня їх інтенсивності, що приборкувати вже не залишилося чого. Мистецтво створює не лише універсальні моделі досвіду переживання світу, але і залишається єдиним способом такого досвіду у цивілізаційному процесі. Великі потяги натхнення, що пронизують царину Аполлона, нібито заперечують аморальність та онтологічну недостатність апатії почуттів. Тобто трансцендентальне припущення естетичної цілісності досвіду (діяти так нібито досвід є цілісним, а отже, мистецтво є автономною сферою де цілісність і безпосередність стають можливими) врівноважується ілюзією безпосередності самого художнього (діяти у художній сфері так нібито система розгортання почуттів не має своїм внутрішнім моментом їх апатію).

Отже, онтологічний статус художнього є історичною формою існування естетичного, але, в той же час, і формою його небуття. Оскільки естетичне як безпосередність чуттєвого має подолати опосередкованість чуттєвого у художній культурі. Протиріччя чуттєвого и понадчуттєвого має вирішитися, бути знятим в історії художнього та історією художнього. Тому логіка мистецтва має есхатологічний характер, як це обачливо зазначив ще Г. Гегель. Як-що цього не відбувається, то це загрожус лише крайньою формою антагонізму чуттєвого та понадчуттєвого, але не забезпечує збереження художнього.

Ю.Ю. Полулях, асп., СНУ ім. В.Даля, Луганськ
Philosophne@yandex.ru

ДО СЕМІОТИКИ ФОРМ ЕСТЕТИЧНОГО ЗНАКУ

Виходячи з семіотики Пірса, мислення естетичного знаку в рамках уявлення його семіотичних зрізів позиціонує три шари функціонування: а) шар репрезентамену (естетичний знак по відношенню до себе як знаконосій, сфера ко-

дифікованої синтактики естетичної предметності); б) шар інтерпретанти (естетичний знак по відношенню до семіотичної системи уявлення, сфера прагматики судження смаку); в) шар об'єкту (естетичний знак по відношенню до системи інформації, яка презентується в семантиці естетичної інформації та реалізує себе у індексальному, іконічному та символічному знаках).

Однак крім синхронної визначеності треба говорити і про діахронну, яка виявляє неоднорідну форму реалізації естетичного знаку в соціокультурній динаміці. Естетичне потребує розгляду як багатофакторний процес, як реалізація однієї з семіотичних систем (символічних форм) діяльності та мислення людини. Естетичний знак фіксує рухому та мінливу ситуацію, яка будеться на певних рухах семіозису як розгортання естетичного семіозису від речі (події, акту, процесу, мислення, діяльності) в її безпосередній даності перцептивного виразу до осмислення речі в понятійному мисленні. Тут ми хочемо вказати не на формаційну, цивілізаційну, культурну або яку-небудь іншу залежність естетичного семіозису, а спробувати представити його рух на основі властивих будь-якому семіозису закономірностей. Можна припустити, що типологія розгортання естетичної знакомості від речі до художнього предмету (діахронія естетичного семіозису) наступна:

1. Річ, яка узята не сама по собі, як в філософській рефлексії, а безпосередньо в зацікавленості людини, в її практиці, утилітарній діяльності (у семіотичному плані – річ є знаком своєї утилітарної функції та супроводжуючих цю функцію конотацій).

2. Річ, яка поміщена в той або інший соціальний текст (релігійний, правовий, економічний і так далі), несе окрім безпосередньо утилітарної функції додаткове смислове навантаження (римська пенула як носій сенсу "військовості"). В цій фазі семантика тексту вже оформилася, але ще немає оформленої синтактики, функції знаків тексту виконують залучені зі сторони речі.

3. Біфункціональна річ, де до утилітарної функції додана як супроводжуюча нова функція, що виражається змінами в її матеріальній структурі (розфарбовування тіла та татуїровки, декорування одягу, речей та житла як ідентифікація та таксономія соціальних відносин). В цій фазі залучені з боку речі починають виражати синтактику тексту за допомогою модифікації своєї зовнішньої сторони. Разом з утилітарною функцією тут виступає в найпростішому вигляді й естетична функція в її первинному абстрактному плані, який можливо визначити як ізолювання предмету та зосередження на ньому уваги; це – перед-естетичний знак.

4. Річ, в якій утилітарна функція відступає на другий план та поглинається іншою функцією, – створення речей з мета-утилітарними функціями. В цій фазі виникають речі з домінуючою естетичною функцією або власне естетичні знаки, де елементи синтактики, що раніше виступали як супроводжуючі, знаходять статус самодостатніх (декоративна функція продукту, який вже не несе безпосередню утилітарну мету споживання, утілює образ суспільної значущості взагалі). У естетичному знаку як знаку ми вже маємо справу із зняттям абстрактної невизначеності структури перед-естетичного, тут вже починається конкретна реалізація естетичного в прагматичному та семантичному аспектах. В цій фазі починається кодифікування естетичної інформації у фігуру в області синтактики та у перцепт в області прагматики.

5. Річ, яка співпадає з принципом текстуальності, або річ-текст – наочна сторона речі є знаком, її функціональна сторона – комплексом елементів з різними значеннями-функціями Художні витвори, які виникають на даній фазі створення речей-текстів, включені в ідеологічне фреймування соціокультурної реальності, але за допомогою утворення значущості тексту на основі співвідношення комплексів значень та естетичних емоцій. Цей етап даний як мета-естетичний знак. Основною особливістю існування мета-естетичного знаку є неоднорідна нарація, яка пов'язана з продуктивною уявою та емоціями, які модифікуються в образи. В цій фазі починається кодифікування естетичної інформації у сему в області синтактики та у афект в області прагматики.

6. Мета-функціональні та дисфункціональні речі, які повністю поглинені сферою уяви несвідомого, яка конститує функціональність речі у сфері дії ірраціональних чинників людської психіки, коли річ виступає не як знак своєї функції або функцій, а коли функція речі виступає як знак своєї функціональності, коли модифікація речей відбувається заради самої модифікації, позначеної у сфері відмінності та повторення. Тут виникає транс-естетичний знак, який нав'язує себе через обсеції (невротичні та психотичні) шизоаналітичного дискурсу. Якщо перед-естетичний знак можна охарактеризувати з погляду екстенціональної семантики, естетичний знак – фреймової, мета-естетичний знак – інтенціональної, то семантика транс-естетичного знаку претендуватиме на свого роду чисту інтенціональну семантику, своєрідну семантику симуляції, семантику симулякра. Спроба пронизати всі неоднорідні рівні естетичного та при цьому виконувати свою особливу функцію представлення світу як семіотичного несвідомого – така характеристика цього знаку.

Я.Д. Пруденко, асп., КНУТШ, Київ
yasko@univ.kiev.ua

ПОСТМОДЕРНИЙ КІНОНАРАТИВ І ВЕРБАЛІКА

Філософсько-естетичний аналіз німого кіно як продукту постмодерну вказує на необхідність звернення до проблеми великих наративів – метанаративів. За поняттям "метанаратив" стоїть концепт, що претендує на універсальність у культурі та її аналізі. Однією з його характеристик у просторі культури є створення ідеального образу майбутнього, конструювання моделей його досягнення. Однак у новітній постмодерній філософській критиці все частіше заявляє себе тенденція до неприйняття цих амбіцій, адже, на думку adeptів філософії постмодерну – М. Фуко, Ю. Хабермаса та Ж.-Ф. Ліотара, цей концепт у запропонованому зрізі обмежує, придушує людину, тому що здійснює повний контроль над її свідомістю. Врешті, людина позбавляється можливості своєї повнокровної реалізації.

Втрачаючи можливість духовного самоздійснення, людина замикається в рамках щоденних проблем, намагаючись хоча б там реалізувати себе у людських параметрах. В цій ситуації пріоритетним для неї стає колажний стиль мислення, що дозволяє зреагувати на всі і будь-які можливі зміни, що відбуваються з нею. Таким чином, кожний створює міфологію власного буття. Від-

слідкуючи подібні процеси у сучасному суспільстві, Ж.-Ф. Ліотар на противагу метанаративам з їх згубною дією на людину пропонує на позначення такого типу людського існування термін "малий наратив", що, на його думку, адекватно відображає фрагментарне, ігрове, випадкове функціонування людини.

До такої захисної функції наближується і відмова людини від слова, оскільки його багатозначність є хиткою основою для порозуміння у суспільстві, де відчуження стало нормою. Страх перед комунікацією, що не призводить до згоди, змушує людину замовкнути. В цьому сенсі відхід від слова та, відповідно, відмова від оповідальності є речами одного порядку: їх спільний корінь – прагнення врятувати зв'язок зі світом та іншими людьми. Зважаючи на те, що наратологія розуміє оповідь і як вербальний спосіб вираження, постмодерна відмова від метанаративів означає відмову і від вербаліки. Не даремно Ж. Батай, зачинатель французького постмодерну, стверджує, що базікання – це фікція, яку не можливо не ненавидіти.

Відповідно сучасне мистецтво, віддзеркалюючи нові тенденції у відношенні людини до слова, кидає виклик структурі і послідовності оповідальності в межах живопису, музики, літератури, театру та кіномистецтва. Характерними рисами постмодерного кінонаративу, перші експерименти з яким відбулися у 70-х роках ХХ ст., стали: роздрібнення класичної структури сюжету, іронічні інтертекстуальні відсилання до кінопраць минулого, впровадження елементів пастишу, а також стилістичний плюралізм, що, зокрема, вводить у кінематографічне поле такий жанр, як трагіфарс.

Визначальним фільмом у цьому плані вважають "Синій оксамит" американця Д. Лінча (1986). Умисне нехтування оповідною логікою символізує непорозуміння між людьми. Тут ніщо не діє реально, це – зібрання різних кінематографічних кліше: від елементів фільмів жаків до комедії. Автор прискіпливо вглядається у безглузді дрібниці; сюжет фільму настільки розтягнутий та заплутаний, що глядач втрачає логіку послідовності подій. Повертаючись додому, головний герой Джефрі знаходить людське вухо, яке хтось відрізав і викинув у полі за його будинком. Здавалося б це вухо має стати зав'язкою сюжету, однак автор робить це прохідним моментом сюжету, та й сам сюжет належно не окреслюється. Неодладне використання слова у формі каламбурів типу "про вухо за будинком Джефрі його дівчина мала повні вуха чуток" тільки ще більше заплутує сюжет.

Засоби, якими у даному випадку Лінчу вдається перервати логіку оповіді, є його іронічне захоплення подробицями авантюрного плану та поверхневі переживання головних героїв. У такий спосіб утворюється новий простір кінооповіді, що породжує варіант парадоксальної, з посиланнями самої на себе, естетики постмодернізму.

На сьогодні нелінійний кінонаратив є однією з ознак постмодерного німого кіно. Останній фільм японського режисера Т. Кітано "Такешиз" (2005) веде глядача через стан свідомості маленької людини. В ньому переплетені реальність, мрії та сні героя. Неможливо встановити його професію – він і таксист, і продавець в супермаркеті, і актор, і кіллер. Його бажання, фобії, асоціації та реальний стан речей – вся ця плутанина не дозволяє створити справжньої оповіді. Фільм закінчується як і починається – беззмістовно, він

не має ні зав'язки, ні кульмінації, ні розв'язки. Вінегрет у думках та діях, стан безмовного спостерігача свого ж життя – риси, що часто складають ядро сучасної людини – і є основою постмодерного кінонарративу Кітано.

Таким чином, нехтування лінійною оповіддю у постмодерному кіно є естетичним способом актуалізації проблеми втрапи людиною довіри до безальтернативних ідеологій, що поглиблюють кризу людської самоідентифікації. У свою чергу, нелінійний – малий нарратив – передбачає відмову від слова як вербального способу оповідальності, що також є типовою ознакою постмодерного кінематографу. Актуальність кінопрактики, побудованої на принципі дискредитації оповідності, доводить дієвість художніх новацій, що підказують людині можливі шляхи виживання.

О.В. Сарнавська, асп., НУВГП, Рівне
SarnavskaO@i.ua

ДО ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Синтез мистецтв – органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, у якому знаходить втілення універсальна здатність людини естетично сприймати і освоювати світ. Посилений інтерес до проблеми синтезу мистецтв з'явився в українській літературі наприкінці XIX – початку XX століть, у період її глибокої психологізації, коли для зображення глибин внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних станів та почуттів необхідною стає залучення певних структурно-композиційних та стильових ознак і прийомів, способів функціонування естетичного явища в мистецькому часо-просторі. Саме у цей час Василь Кандинський закликає живопис брати уроки у музики, щоб засвоїти і використовувати такі зображувальні засоби як повтор яскравого місця чи надання кольору елементу руху, а Михайло Коцюбинський пише: "Письменникові треба знати фарби. Це б йому багато допомогло розібратися у загальній кольоровій стихії і сприяло б утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії. Так би мовити, щоб фарби приходили б на допомогу слову" [Спогади про М.Коцюбинського. – К.: Держлітвидав України, 1972. – С. 152].

Осмислюючи проблему синтезу мистецтв, зазначимо, що ці процеси зумовлені цілим рядом факторів, найважливішим з яких є прагнення до взаємопроникнення, взаємодоповнення, взаємозбагачення.

Художній образ, утворений засобами одного мистецтва, моделюючи реальну чи уявну дійсність, не повністю розкриває її. Залишаються певні грані, штрихи, нюанси, передані досить наближено, абстрактно, спрощено. І тоді вступає в дію закон запозичення, внаслідок чого збільшується емоційна сила образу, мотиву, художнього тексту, полотна, музики.

Генетична спорідненість суміжних мистецтв проявляється і в оціночних характеристиках окремих творів, у прагненні висвітлити їх багатомірність і синтезуючу сутність. Тут доречно нагадати про тверде переконання Артура Шопенгауера у тім, що метою кожного мистецтва є уподібнення його до музики. А втім, і потенційні вияви людської особистості великою мірою спроек-

товані на музику у її найрізноманітніших вимірах: власне музика, музика душі, природи, космосу. Звідси випливає ще одне положення: синтез мистецтв – це основа для виходу дослідницької думки на якісно нові параметри, на поліаспектну характеристику художнього явища з точки зору специфіки складників цього симбіозу.

Загалом синтетичні явища вимагають різних підходів до їх осмислення звичайно, в літературознавчому аналізі все починається від слова. Воно – домінанта образу, його основа і будівельний матеріал, форма і глибинна суть. Але, маючи справу з проблемами синтезу мистецтв, не можна виключати і перспектив дослідження, які ідуть від мелодії або колористики у музиці і живописі. Слово як структурний компонент образу може бути почуте і побачене на найрізноманітніших рівнях: семантичному, метафоричному, асоціативному, мелодійному, колористичному.

У процесі синтезу творчий матеріал наповнюється новими, часто асоціативно багатими відтінками. І тут доречно наголосити, що широта асоціативного діапазону безпосередньо пов'язана з рівнем культури мистецтва. "Музика", "картина", "слово" у синтетичних зрощеннях виявляють комунікативні та уособлено специфічні можливості, яких вони не мали і не могли мати у своїх системах. Тут, очевидно, проявляється "закон збудження естетичних контурів"

Синтетичні мистецькі творіння, сконструйовані на "стиківі мистецтв", мають неабияку перевагу над одноплосинними, одномірними і є ознакою еволюції видів мистецтв і водночас ознакою нового естетичного ідеалу, який визначає ідею єдності мистецтв.

Д.М. Скальська, проф., ІФНТУНГ, Івано-Франківськ
philosophy@nung.edu.ua

КУЛЬТУРНІ РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЕСТЕТИЧНОЇ НАУКИ

Естетичний дискурс щодо створення "нової естетики" ХХІ ст. був би неповним та незавершеним (а втім, він і залишається відкритим), хоча й недостатньо систематизованим, без розуміння динаміки та контраверзи тих процесів, які знаменують собою сучасну добу. До реконструкції та розробки цієї теми слід залучити зарубіжні та вітчизняні доробки у вигляді монографій, критичних есе, матеріалів дискусій та різнопланових творчих експериментів Р. Барта, Ж. Дерріда, Ю. Крістєвої, К. Леві-Строса, М. Фуко. В процесі антропологізації філософського знання, естетичне здійснює для своїх вимірів само-трансценденцію, екскурс до глибинних структур позасвідомого, структуруючи естетичний психоаналіз, що з'ясовують Ж. Бодрийяр, Ж. Дельоз, Ж. Ліотар. На тлі діа-логічності, та полі-діалогічності, зняття агресії локального до універсального, в атмосфері комунікативності та толерантності відшукуються засади для новотворення екзистенційного, транскультурного проекту естетичної антропології. Така ситуація підтверджує думку В.Панченко про те, що сьогодні філософська антропологія у всій багатоманітності її течій дає підстави для нового розвитку естетичної науки, за умов її спроможності органічно інтегрувати в свій контекст здобутки науки ХХ ст., значно розширити

межі свого предмету і бути готовою до принципово нових гуманістичних висновків [Мистецтво в контексті культури. – М., 1998].

У ХХІ ст. "налаштованість на себе" естетичної теорії набуває все більшої ваги, різноманітні аспекти становлення й існування цієї науки постійно займають увагу вчених. Тим більше, що об'єктивна, есенціалістська (сутнісна) теорія мистецтва необхідна і завжди своєчасна, її родовою характеристикою як частини гуманітарного пізнання виступає "атрибутика універсалізму". Інша річ, що на етапі постмодернізму, де все постійно видається швидкоплинним і минаючим, а це закономірний стан справ, в якому знаходиться не лише світова культура, але й в значній мірі і наша, викликає в науковому просторі дискутування такої ситуації, за якої культурологія як метанаука стає єдиним засобом адекватного опису й аналізу, у той час, як традиційна естетика в силу її ієрархічності "неспроможна зрозуміти", що відбувається. Роз'єднаність і "नावіювана" криза естетичної науки могли б перейти в конструктивне русло через звернення до докорінних засад естетики, як теорії чуттєвого пізнання, досвіду її емпіричного і теоретичного рівнів у філософсько-антропологічній традиції. Коли йдеться останнім часом про антропологічну традицію, тенденцію, новацію, то, за вдалими визначенням Віталія Табачковського, вона є своєрідним "пошуком невтраченого часу", який слід здійснювати як власну долю, як історичний момент.

Не втратили свою актуальність дослідження естетичного знання як теоретичної системи та аналіз фундаментальних орієнтацій естетики. У зв'язку з тим, що естетика є сферою методологічної рефлексії, зверненої до гуманітарного знання, а отже до науки, що апелює до людини, у поле естетичних атракцій потрапляють інтерпретаційно-феноменологічне, діяльнісно-конструктивне, філософсько-естетичне і науково-естетичне начало. Зусиллями багатовікової культурної творчості, в сукупності з індивідуальними теоретичними побудовами окремих вчених-естетиків, утворилися три типи естетичної теорії в залежності від переважаючої в ній системотворної основи: філософсько-естетична теоретичність, загально – естетична теоретичність і окремі наукові естетико-теоретичні конструкти. Сьогодні встановлюється новий стиль методологічного міркування, що формує визначений тип методологічного відношення до пізнання і філософсько-естетичного перетворення. За своїм змістом цей шлях інтегрує предметне естетичне і філософське знання, тобто йде пошук нової фундаментальної філософсько-антропологічної перспективи.

За таких обставин, естетичні виміри виходять з того яке місце належить не лише *Homo sapiens*, а й *Homo sensus*, формуючи нову величину – *Homo aestheticus*. Естетичну (формотворчу) діяльність слід розглядати як родову ознаку людини, а принцип практичної (діяльнісної) природи людської істоти, – іманентну умову для розуміння естетичного. Серед інших гуманітарних наук, естетика пройшла ряд етапів, які були зосереджені навколо еволюціонізму (генеза), позитивізму (функція), семіотики та структуралізму (структура), окремих культурних форм, і, насамперед, теорії та практики мистецтва.

ТЕОРЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГЕШТАЛЬТ-ЕСТЕТИКИ РУДОЛЬФА АРНХЕЙМА

Американський психолог Рудольф Арнхейм (Arnheim) сформулював основні закони дослідження мистецтва та художньої діяльності, доповнюючи їх багатим експериментальним матеріалом, завдяки використанню свого педагогічного досвіду, а також методів гештальтпсихології. Незважаючи на велику кількість книг та публікацій американського вченого, вони не набули у вітчизняних вчених такого ж широкого визнання як на Заході. У той час як в Сполучених Штатах Америки та в Європі концепція Р. Арнхейма вважається однією з базових теорій в психології та мистецтвознавстві, чимало праць Р. Арнхейма перебувають поза увагою українських науковців, хоча містять багатий теоретичний та емпіричний матеріал, що може бути застосований у різних галузях вивчення мистецтва, тощо.

Праці Р. Арнхейма викликають зацікавленість як у вузького кола спеціалістів, так і у широкої читачької аудиторії, серед людей, котрі цікавляться мистецтвом, його сприйняттям та художньою творчістю. Адже, поряд з класичними теоретичними проблемами естетики, він здійснює доволі докладний аналіз багатьох феноменів сучасної культури – як, наприклад, фотографія чи дизайн інтер'єру, оперуючи в даному контексті такими поняттями, як візуальне сприйняття, функції мистецтва, стиль, колорит, образність, композиція, художнє виховання.

Одними з основних питань, до яких звертається вчений, виступають проблеми архітектурної форми та її візуального сприйняття. В зв'язку з цим, він окремо вивчає часові та динамічні характеристики форми, виявляючи роль окремих елементів, чи цілої споруди, в контексті архітектурного оточення, а також діалектику порядку та хаосу, символіку та проблеми образної виразності. Ці висновки стали цінними не лише для теоретичного застосування в психології сприйняття та гештальт-естетиці, але й у повсякденній практиці архітекторів та мистецтвознавців. Р. Арнхейм розуміє мистецтво, як особливе вираження мисленнєвого процесу, і навіть закінчує свою книгу по теорії архітектури розділом, в якому стверджує, що "архітектура...є втіленням думки", а "будь-яка організація думки набуває форми архітектурної споруди" [Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union]. Рух та динаміка, як підкреслює Р. Арнхейм, є надзвичайно цікавими явищами. І під динамікою, мається на увазі не тільки процес візуального сприйняття архітектурної споруди, що є значно розгорнутим у часі, але й те, що динамізм є потенційно закладеним в будь-якій споруді.

Ідеї та принципи висунуті Р. Арнхеймом та його колегами в контексті гештальт-теорії, взяли за теоретичну основу відомі художники, архітектори та скульптори, що в 20-30х роках ХХ століття, об'єдналися, створивши першу вищу школу дизайну та художнього конструювання "Бауhaus" (Bauhaus), під керівництвом В. Гроппіуса. До них належали такі митці та теоретики мистецтва як Іоган Іттен, Ласло Мохолій-Надь та Василій Кандинський, що у своїй

творчій та науковій діяльності спиралися на закони візуального сприйняття, розроблені Р. Арнхеймом.

У сфері кіномистецтва та фотографії до наукової спадщини Р. Арнхейма звертаються І.Д. Андреев [*Andreev J.D. The Major Film Theories: An Introduction.* – Л.; Oxford; N.Y., 1976. – Р. 27–41], Х. Мюнстерберг [*Мюнстерберг Х. Фотописьма: Психологическое исследование // Киноведческие записки.* – 2000. – № 48. – С. 248–250], а також С. Філіпов, Г.В. Лаврентьев, Н.Б. Лаврентьева, Н.А. Неудахина, А.В. Пашич.

Посилання на праці Р. Арнхейма часто зустрічаються у таких вітчизняних вчених як Л.С. Виготський [*Виготский Л.С. Психология искусства.* – М., 1998] та В.Є. Семенов [*Семенов В.Е. Социальная психология искусства.* – Л., 1988].

Послідовником Р. Арнхейма в галузі арт-терапії та гештальттерапії вважають Ф. Перлза, який в 40-ві роки ХХ століття почав створювати власну систему психотерапії. Результатом його спільних з колегами роздумів, серед яких його дружина Лаура Перлз, Ізідор Фром, Пол Гудман, стала книга "Гештальт-терапія", опублікована в 1951 р. Для пояснення людської поведінки Ф. Перлз та його колеги використовували ідеї гештальт-психології, а також концепцію динаміки фігури та фону.

На наш погляд теоретична спадщина Р. Арнхейма має особливе значення для естетичної теорії, адже збагачує її цілим комплексом нових понять та категорій, а також дозволяє включити в дослідницьке поле естетики нову предметну сферу.

Є.В. Скороварова, асп., СНУ ім.В.Даля, Луганськ
Philosophne@yandex.ru

ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД ТА АТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ

Сучасний стан категоріальних систем естетики базується на протиріччі, що самими естетиками здебільшого ігнорується. Протиріччя наступне: "прекрасне", "потворне", "піднесене", "грандіозне", "низьке", "трагічне" і тому подібне – всі ці абстракції є результатами оцінки, естетичного судження, що будується на споглядальному моменті як акт активності свідомості стосовно феноменів. Але в той же час приймається як факт, що дані абстракції виступають як реальні сутності, від яких ми одержуємо враження, емоції, переживання, надалі артикуючи їх в естетичному судженні. Відбуваються своєрідне гіпостазування абстракції та підміна категоріальних основ естетики – те, що є похідним та вторинним, оголошується початковим та первинним. Тут ігнорується той факт, що естетичне в естетичному досвіді позиціонується спочатку не як абстрактне, споконвічне духовне художнє утворення, а генерується в процесі естетичного переживання як особливий чуттєво-емоційний комплекс досвіду. Саме досвід є та форма, що самим безпосереднім образом передуює іншим формам людського праксису. Розгортання сформованого концепту естетичного досвіду відбувається у вигляді синтагматичної конфігурації, в якій частини досвіду слідкують одна за одною, утворюючи його ес-

тетичний результат, на тлі уявлення про витвір мистецтва як той естетичний предмет, у контакт з яким і утворюється естетичний досвід (Д'юї, Бердслі, Гартман, Касирер, Інгарден, Дюфрен, Гадамер, Яус). Ми ж прагнемо підійти до естетичного досвіду скоріше як до парадигмального утворення. Нам необхідно встановити специфічну логіку феномена, що охоплює типи різноманітних форм, що сприймаються як естетичні, але який при цьому не трансцендентний їм, а іманентно зберігається при подальшому розвитку явищ естетичного досвіду. Як найперший феномен маніфестації естетичного, він є найбільш абстрактним і змістовно бідним у плані діалектичного розгортання естетичного, але в той же час він повинен бути фактором, що конституює розвиток естетичного процесу на протязі подальшої реалізації естетичного досвіду в актах життєвого споглядання.

Виходячи з факту інтенціональної реалізації досвіду, ми хочемо вказати на особливий характер естетичної інтенції в естетичному досвіді, який даний в простому тетичному оформленні поза рефлексивних та предикативних актів свідомості, у його окремому початковому моменті. Тут ще немає естетичної емоції в її конкретизації, немає й естетичної інтенції в її закінченості. Це певний перед-інтенціональний феномен естетичного. Інгарден пропонував визначати попередню емоцію для форми перед-естетичного переживання, яка є реакцією уваги на деяку небайдужу якість предмета; Шкловський розглядав художні речі як предмети, які в першу чергу затримують на себе сприйняття та інтенсифікують його; Мукаржовський вказував на таку особливість естетичної функції діяльності як феномен ізоляції речі. Цей перед-інтенціональний феномен естетичного характеризується як те, що генерує естетичний акт в емоційно-почуттєвому оформленні за допомогою зосереджування на ньому уваги, але не таким чином, коли ця увага визначається лише в результаті того чи іншого наміру людини, а скоріше власне акт уваги викликається структурними особливостями ситуації подання об'єкта по відношенню до людини. Ми пропонуємо визначити цей момент естетичного досвіду як атенціональність. Будь-який вид інтенції (інтенціональності) має зв'язок з відповідною атенцією (атенціональністю). Згідно з Гусерлем, в інтенціональному шарі природного сприйняття речі або процесу можна виділити незмінний ноематичний склад переживання предметності та зміни зафіксованого переживання просто в розподілі уваги та її модусів. Такі способи атенції, супроводжують кожну інтенцію, будучи залежними від неї. У такому випадку й естетичну інтенцію повинна супроводжувати естетична атенція. Але на наш погляд, *сама естетична інтенція є супровідним елементом, а не естетична атенція, в естетичному досвіді атенція передує інтенції та фондує її*. Естетична атенція (та інтенція) викликається завдяки особливій атенціональній структурі даності феномена.

Поняття атенціональної структури (атенціональності) естетичного досвіду, на наш погляд, саме й дозволяє розв'язувати зацикленість категоріальних систем естетики на таких поняттях, які одночасно означають і естетичні цінності (естетичні якості), і естетичні категорії, і самодостатні сутності. Сама атенціональна структура викликає той феномен, що Р. Інгарден описує як попередню емоцію, від інтенсивності якої залежить подальший розвиток ес-

тетичного переживання. Це переживання надалі артикулюється в рамках естетичних цінностей, завдяки естетичній оцінці, естетичному судженню, які, у свою чергу, змістовно обумовлені апперцепційним базисом конкретного суб'єкта. Атенціональна структура в естетичному досвіді безсумнівна, вона охоплює й естетичний об'єкт, й суб'єкта естетичного досвіду, але вона, як відзначали ми на початку, діалектично бідна по своєму змісту. Симетрія або образ, гармонія або контур, метафора або фігура – все це закріплене та конкретизоване уявлення про ту або іншу структуру сприйняття атенціональності естетичних об'єктів та предметів, яке обумовлено культурою та соціумом. Не прекрасне або потворне викликає в нас естетичну емоцію, а об'єкт, що виступає перед нами в досвіді та оцінюється як прекрасний або потворний.

К.В. Скрипник, студ., СНУ ім. В.Даля, Луганськ
apeiron@net.lg.ua

ПРОБЛЕМА ТЕКСТУ В СТРУКТУРАЛІЗМІ ТА ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМІ

Один з апологетів структуралізму і постструктуралізму Р.Барт вважав, що міра оригінальності автора є мірою його свободи. В тексті завжди знаходять втілення соціолекти – сформовані під впливом ідеології, політики, моралі константні кліше мислення, які виключають за непотрібністю елементи варіацій, оригінальності та свободи. Може існувати лише техніка варіювання літературних засобів, кодів, топосів, що задаються автором літературою. Варіювання – єдиний засіб, що дозволяє автору боротися зі справжнім ворогом – банальністю, яка, звісно, виключає не тільки критичність мислення, а взагалі мислення як пізнання. Соціолект має історичну детермінацію. Історичний зміст твору є результат його інтенціональності: інтенція ніби напружує текст зсередини, створює стійку смислову структуру, що закріплюється в системі значень, парадигмальних та синтагматичних зв'язках. Зрозуміти історичний зміст тексту означає вжитись в його структуру, заговорити на його мові, підкорити себе закладеному в ньому відчуттю життя. Текст явище історичне, бо має певну локалізацію часом свого створення. Але й анахронічним за своєю суттю, бо після моменту створення пориває історичну пуповину, негайно починає нескінченну подорож крізь історію, адже текст є символічне утворення, історія неспроможна вичерпати його безкінечну смислову наповненість. Завдяки трьом "силам свободи", що містяться в літературі (мімесіс, матесіс, семіосіс), слугує незамінним засобом дефетишизації дійсності. В цьому і полягає її соціальна відповідальність. Література для Барта – не пасивний продукт суспільного розвитку, а активний початок, по суті своїй спрямований на те, щоб не дати світові зупинитись, що гарантує розвиток самої історії. Послідовниця Р. Барта Ю. Крістева трансформує поняття твору в поняття "фенотексту", а бартівський текст у поняття "генотексту". Генотекст втілює в собі глибинні засади мови, позбавлені лінгвістичної структурованості, смислової визначеності, суб'єктності та комунікативної інтенції. На зміну дослідження тексту як артефакту Крістева пропонує динамізувати текст, розглядаючи його як процес надання значення. Це процес, що артикулює не-

стабільні системи означення, які дають початок інстинктивним діядам, соціальному цілому та системам спорідненості, обумовлюють матриці висловлень, передують дискурсивним жанрам, психічним структурам та різноманітним типам організації учасників мовленнєвої події.

Поняття генотексту описує виникнення об'єкту і суб'єкта, конституювання ядра значення. Виявлення генотекста в тексті вимагає виявлення перенесень енергії імпульсів, які можуть залишити слід у фонемній і мелодійній диспозиції, а так само позначитися в порядку розосередження семантичних і категоріальних полів. Генотекст – це єдиний переносник імпульсної енергії, організуючий простір, в якому суб'єкт ще не розколена єдність. Словом, генотекст виступає як основа, що знаходиться на домовному рівні; поверх нього (на наступному рівні) розташоване те, що називається фенотекстом. Множинні обмеження і правила (соціально-політичні головним чином) зупиняють процес означення в тому чи іншому місці, яке він перетинає; вони зв'язують і замикають його на тій або іншій поверхні або структурі; вони блокують практику за допомогою фіксованих, фрагментарних, символічних матриць; наслідки різноманітних соціальних примушень перешкоджають нескінченності процесу; фенотекст і є результат цієї зупинки. Фенотекст – це той продукт мови, в якій вже з'явилися і "натуралізувалися" секретні соціальні коди, ідеологічні формули. Таким чином, фенотекст – це готовий, ієрархічно організований семіотичний продукт, що володіє цілком стійким сенсом, який має метою стереотипізацію свідомості.

Т.І. Солдатська, студ., КНУТШ, Київ
tamroniy@rambler.ru

ДОСВІД – КЛЮЧОВЕ ПОНЯТТЯ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ

Поняття досвіду відіграє в феноменології настільки важливу роль, що досить часто дає підстави різноманітним дослідникам визначати феноменологічну методологію як філософію досвіду. Це пов'язане з прагненням Е. Гусерля, Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понті, М. Шелера, а також їхніх наступників – Б. Вальденфельса, Г. Шміца повернутися до сфери дотеоретичного і повсякденного життя (Alltaglichkeit), що постає необхідною передумовою пізнання як такого та естетичного сприйняття реальності, зокрема.

У вченні Е. Гусерля проблематика досвіду є наріжною в розумінні концепту інтенційності та вихідної феноменологічної максими: "Назад до самих речей" ("Zu den Sachen selbst"), де під досвідом Е. Гусерль вбачає насамперед споглядання. Даний акт пов'язаний зі схопленням переживань свідомості, в яких вона та об'єкт утворюють певну індивідуальну єдність. Така кореляція свідомості зі світом базується, на погляд Е. Гусерля, на "чуттєвому досвіді" або "чуттєвому сприйнятті", яке, таким чином, фундує і саме споглядання. При цьому досвід розгортається переважно в модусі можливості. Тобто, якщо ми переживаємо предмет у фантазії чи пригадуванні, то свідченням пізнання цього предмету буде виступати здатність транслювати дане пережи-

вання в модус актуального сприйняття, що подає уявний предмет в його тілесній самості. Така ситуація зумовлена тим, що життя свідомості є априорі темпоральним потоком, джерелом котрого є актуальне сприйняття або "Тепер" ("Jetzt"), яке постійно втрачається в наступні моменти. При цьому цікавим є те, що предмет споглядання завдяки експлікації завжди є самототожним в усі окремі моменти його споглядання, що тим не менше, кожен раз фокусують його з нового боку, збагачуючи смислове наповнення тієї чи іншої речі.

Подальші феноменологічні проекти можна охарактеризувати як перехід від "онтології споглядання" до "феноменології погляду", що яскравіше виявляється в підходах Ж.-П. Сартра та М. Мерло-Понті. Досить оригінальною є модель інтерсуб'єктивності Ж.-П.Сартра, що відкриває цілий пласт досвіду саме як "досвіду Іншого", де alter ego визначається, з одного боку, як елемент дезінтеграції мого універсуму, що перегруповує простір, конституюючи і мене в ньому, а з іншого боку, Інший – це саме той, хто на мене дивиться і тому розуміється мною передусім через його погляд. У даному випадку і Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті і багато інших феноменологів (зокрема, Б. Вальденфельс) звертаються до феномену дзеркала, в яке дивиться людина, оцінюючи себе з точки зору Іншого та усвідомлюючи при цьому власну Чужість. М. Мерло-Понті, натомість, апелює до тілесного досвіду світу в контексті взаємовідношення видимого і невидимого, адже саме тіло(Leib) є водночас видимим і виступає тим, що бачить, воно здатне себе усвідомлювати, є відчутним для самого себе. Цю специфічну особливість тілесності М. Мерло-Понті визначає як "тілесну самосвідомість", характеризуючи її через описані вище кінестези. З точки зору філософа, якість, освітлення, колір, глибина – все це існує для нас лише тому, що пробуджує відгуки в нашому тілі, сприймається ним завдяки зору – вмінні вбачати речі в нас і привносити себе в речі (особливо – це притаманно митцям). Між іншим, тому для М. Мерло-Понті найбільш фундаментальним видом мистецтва є живопис, де безпосередньо виявляє себе контакт людини зі світом.

Своє бачення досвіду відповідно до власної розробки концепту тілесності пропонує Герман Шміц, засновник нового феноменологічного підходу, що активно застосовується в сучасних психіатричних дослідженнях. Вихідною ідеєю Г. Шміца є обґрунтування "невольового життєвого досвіду, відповідно до якого кожна людина на дотеоретичному рівні відчуває власним тілом". При цьому мається на увазі зовсім не здатність органів чуття чи перцептивні можливості (зоровий чи дотиковий досвід), в відмінні від проекту Мерло-Понті, а вираження певного "життєвого пориву" (vitaler Antrieb), під яким маються на увазі такі аспекти людської чуттєвості, як: відчуття страху, подразнення, нудьги, серцебиття, переляк, подих, видих, напруження, голод, спрага, бажання, втома та ін.

Поняття досвіду відкриває допредикативний нерелексивний пласт людської життєдіяльності, що фіксує буття людини в непередбаченому світі відчуттів та видимості, перехрещень різноманітних інтенцій, миттєвих переживань, світі випадковості і скінченності, що не може бути підкореним жодним закономірностям, плюральному світі, де стикаються різні порядки та раціональності, власне, нашому життєсвіті (Lebenswelt) – вихідному й універсальному горизонті людського існування.

ПРОЦЕС ДЕГУМАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Дегуманізація мистецтва як складний та багатовимірний процес почалася в кінці XIX ст. – на початку XX ст. Саме тоді творці звернулися до пошуку найбільш абстрактних форм у вираженні феноменального світу. Це було зумовлене тим, що ті жанри мистецтва, які передували авангарду вичерпали себе і вже не задовольняли потреб митців у вираженні власного світогляду. Які ж характерні риси можна виокремити у цьому процесі?

По-перше, митці замість того, щоб наближуватися до реальності, рішуче відкидають її, заперечуючи людський аспект. Вони дуже чітко намагаються показати глядачу, що естетичне сприйняття твору мистецтва та побутове його сприйняття – різні речі, які несвідомо поєднувалися до появи авангарду. Тут глядачу вже нічого не залишається, як винайти новий тип поведінки, який би відповідав таким незвичним зображенням, які використовують художники-авангардисти. По-друге, відбувається тотальна стилізація оточуючого світу, тобто своєрідна деформація реальності, за допомогою різноманітних форм. По-третє, авангардне мистецтво є глибоко пронизаним іронією. Воно кепкує, насміхається, глузує та провокує глядача. Воно відкидає ustaleni канони та міметичну природу, виходить за будь-які рамки, які стримують фантазію та самовираження митця. Але не можна сказати, що важливішим є зміст, ніж форма. Зміст тут кожен сам шукає для себе і знаходить свій власний. А от з формою мистецтво авангарду грається, як йому заманеться.

Звідси можна виокремити ще одну характеристику авангарду: гру. Самі митці розглядають мистецтво як фарс, ні про яку серйозність, яка була притаманна, наприклад, класицизму, ми не можемо говорити. Нове мистецтво насичене комізмом, насмішкою над самим собою, над власною "важливістю" та "серйозністю".

Надзвичайно цікавим є дослідження процесу дегуманізації у творчості конкретного митця, зокрема на прикладі творчості Казимира Малевича. Неможливо не погодитися з тим, що його творчий спадок хвилює, бентежить багатьох людей, навіть тих, які не мають жодного відношення до мистецтва. Чому його ім'я є таким популярним? Мабуть тому, що до кінця він не може бути зрозумілий і є своєрідною головоломкою для тих, хто не байдужий до проблем мистецтва.

Малевич сам окреслив напрямок своєї творчості як "супрематизм", тобто найвищий, а це вже чітко визначає авторські пріоритети. Його супрематизм – це найвища ступінь розвитку мистецтва на шляху звільнення від усього нехудожнього. Це була спроба виразити те, що неможливо виразити за допомогою образів феноменального світу. У своїх роботах Малевич успішно досягає найбільш схематичного зображення дійсності (наприклад, у роботах "Людина, що біжить", "Складне передчуття: напівфігура у жовтій рубасі", "Супрематизм у контурі спортсменів" зображені

силуети з найменш індивідуалізованими рисами, це немов би зображення не самої людини, а її ідеї).

Звичайно, найбільш цікавим та неоднозначним твором Малевича є "Чорний квадрат", стосовно якого не існує й не може існувати однакових поглядів та думок. Деякі ним захоплюються, вважають вершиною людської творчості, логічним завершенням мистецтва взагалі, інші проголошують цей твір пустим місцем, яскравим прикладом деградації мистецтва. Ми дотримуємося першої точки зору, що "Чорний квадрат" є вершиною концепції Малевича про без-образність та безпредметність у живописі. Чорний квадрат немов би увібрав у себе усі форми та фарби світу, де домінує розмежування чорного (повна відсутність кольору та світла) і білого (одночасна присутність усіх кольорів та світла). Проста геометрична форма, яка ні ідейно, ні асоційовано не пов'язується з жодним образом свідчить про абсолютно свободу її творця. Таким чином, "Чорний квадрат" свідчить про чистий акт творіння, який був здійснений художником.

Підбиваючи підсумки, можна сказати, що сучасне мистецтво прийшло у процесі дегуманізації до очищення від усього позаестетичного, до глибокого іронізму, зумовивши тим самим появу унікальних феноменів авангардного мистецтва.

Ю.Є. Стьопіна, асп., КНУТШ, Київ
stopin@ukr.net

Г.-Е. ЛЕССІНГ: ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ "РЕАЛІСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ"

Готхольд Ефраїм Лессінг (1729 – 1781) – представник німецького Просвітництва, відомий як естетик, мистецтвознавець, драматург та художній критик. Заклав основи реалістичного напрямку в мистецтві XVIII – XIX ст., намагався знищити існуючу прірву між офіційно визнаним професійним мистецтвом та народною творчістю. В роботі "Лаокоон, або Про межі живопису і поезії" (1766) Лессінг виклав свою естетичну концепцію. Особливої уваги заслуговує також його робота "Гамбурзька драматургія" (1767–1769), яка, власне, є теорією драматургії, викладом ідейно-художньої програми нового реалістичного театру.

В "Лаокооні" Лессінг виклав проаналізував різницю між законами пластичних мистецтв та поезією, а також репрезентував свою критику теоретичних основ естетики класицизму та органічно пов'язав її з захистом та ствердженням принципів нової, реалістичної естетики. Одне з завдань "Лаокоону" Лессінг вбачив в покращенні естетичного смаку нації, спрямувавши її увагу на першоджерело – мистецтво стародавньої Греції. На думку Лессінга, лише безпосереднє знайомство з класичними зразками, поглиблене вивчення слащини Арістотеля та інших античних митців здатні захистити німецькі естетичні смаки.

Лессінг поклав край свавіллю "хорошого смаку" та чисто зовнішньої об'єктивізації його зразків шляхом встановлення логічного розвитку між формами мистецтва, які користуються допомогою слова або пластики. Разом з цим він розвинув поняття прекрасного як для кожного виду мистецтва, так і для мистецтва взагалі. Прекрасне, в концепції Лессінга, було звільнене з під влади чисто зовнішньої позитивної об'єктивності, було "вирвано" зі сфери потойбічного: "Прекрасне було введене у внутрішню сферу нашого мислення. Йому надали інтимно-внутрішній характер" [*Лассаль Ф. Готхольд Эфраим Лессинг // Собрание сочинений : в 3 т. – М., 1925. – Т. 3. – С. 246*]. Деякі дослідники вважають Лессінга засновником філософії мистецтва, яка спромоглася внести в інтерпретацію прекрасного систему та порядок: уподібнити прекрасне логічно розвинутому поняттю.

Теорію театру і драми Лессінг виклав в праці "Гамбурзька драматургія", де розглянув головні принципи драматургії та звільнив теорію "трьох єдностей" Арістотеля від хибного розуміння. В цій праці теоретик розглядає два питання: 1. На якій основі може розвиватися сучасна йому драма? 2. Який вплив "Поетика" Арістотеля мала на цей розвиток, і що саме хотів сказати Арістотель, узагальнюючи причини впливу та сутності "хорошої" драми? За допомогою безпосереднього звернення до античного першоджерела, Лессінг стверджує, що Арістотель правильно розумів істинну мету трагедії – пробудження співчуття та страху. Він показав три основні частини вчення Арістотеля про трагедію: вчення про фабулу, що є наслідування дії, дія – це зчеплення подій; вчення про єдність, про трагічний страх і співчуття. Розглядаючи арістотелівський "катарсис" – очищення через "страх", Лессінг вказує, що страх в Арістотеля повинен розумітися не як жах, а як співчуття. Говорячи про співчуття та страх, Арістотель розумів, по суті, одне складне почуття симпатії: страждання героя трагедії усвідомлюються нами ніби щось нам близьке, таке що ми боїмося відчутти.

Головними ідеями теорії драми, за Лессінгом можна назвати, по-перше, принцип одухотворення дійсності, по-друге, людина – це центр драматичного мистецтва. Теоретик розглядав театр як найбільш могутній з усіх видів мистецтва, який володіє здатністю до сильного впливу на розум глядача. Спираючись на Арістотеля, Лессінг визначає мистецтво як мімізис – наслідування природи, але, на його думку, мистецтво повинно не тільки наслідувати, але й розкривати закономірності дійсності, типізувати, відокремлювати в житті та в людині випадкове від необхідного, виявляти їх кращі риси. Для Лессінга мистецтво є не тільки наслідуванням, а й пізнанням дійсності. Мистецтво вимагає не тільки спостережень, але й вивчення самої сутності природи та людини.

Вимагання правдивості в драматичному мистецтві поєднується у німецького драматурга з визначенням цілеспрямованості творчості. Правдивість у Лессінга не зводиться до правди факта та до історичної достовірності. Лессінг не спромігся знайти діалектичну єдність історичної та художньої правди, він знаходить спасіння у вченні про характер. Вчення Лессінга про характер, це спроба вирішити проблему діалектичної взаємодії в образі загального та

індивідуального. Лессінг намагається знайти органічне поєднання одиничного та загального в образі людини. Однак, ці проблеми в рамках естетики Просвітництва вирішити було не можливо.

Найбільшим надбанням Лессінга є ті філософські, етичні та естетичні принципи, які покладені в основу всіх його творів, – як критичних, так і поетичних. Удосконаливши і розвинувши основи, запозичені у стародавніх греків, у англійських і частково французьких письменників, спираючись на Арістотеля і на Шекспіра, виходячи з негативного відношення до французького псевдо-класицизму і багато в чому ідучи поруч з Дідро, Лессінг в епоху зрілості свого таланту виявився абсолютно самостійним.

А.М. Тормахова, асп., КНУТШ, Київ
asya_81@list.ru

МІСЦЕ МУЗИКИ В ФІЛОСОФСЬКІЙ КОНЦЕПЦІЇ А. ШОПЕНГАУЕРА

Основні ідеї А. Шопенгауера щодо мистецтва, музики зокрема, викладено в роботі "Світ як воля та уявлення" в межах загальної філософської концепції. На думку філософа людина сприймає світ через уявлення – вона відчуває, бачить світ таким, яким світ з'явився перед нею, завдяки органам її чуття. З цієї точки зору світ виступає в якості світу духу, а не як об'єктивна реальність. Основне завдання філософії полягає в спогляданні життя, яке має два шляхи. Один шлях проходить в спогляданні життя за допомогою розумового начала, логосу. Другий шлях – це споглядання ідеї. Шопенгауер зазначає, що прагнення споглядати, беручи в якості інструментарію науку, приречене на поразку та невдачу і лише мистецтво може принести бажаних результатів.

Що стосується музики, то філософ відводить для неї особливе місце у своїй класифікації мистецтв; вона перетворюється на квінтесенцію усіх інших видів мистецтва. Музика, на його думку, позбавлена можливості наслідування чи відтворення, але при цьому вона безпосередньо відображає сутність світу. Шопенгауер вважає, що музику можна трактувати як всезагальну мову, яка має перевагу над мовою наочного світу, бо картина світу в музиці є загальнозрозумілою. Йдеться про колосальні можливості музики у відтворенні саме внутрішньої сутності світу та особистісного для кожної людини. Музика – це "мова почуття та пристрасті", що спільна для всього людства.

Не існує таких людських почуттів чи явищ об'єктивного світу, сутність яких не могла б передати музика. Шопенгауер проголошує, що жодне з мистецтв не здатне мати таку ж універсальність мови висловлення. Лише музика здатна відтворити сутність всесвіту. "Музика розкриває нам таємничий сенс усіх речей... світ можна назвати як втіленою музикою так і втіленою волею" [*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Московский Клуб, 1992. – С. 346*]. Філософ приходиться до висновку, що музика це ідеальне мистецтво, що є зразком для всіх інших видів мистецтв, які повинні прагнути бути подібними до неї. Як зазначає К.М. Долгов: "Музика для Шопенгауера це найчистіше з усіх мистецтв, бо вона виражає не події чи явища, а ви-

ключно внутрішню сутність.. саму волю... вона виражає радість, скорботу, жах, душевний спокій як такі... музика відтворює тільки квінтесенцію життя та його подій" [Долгов К.М. Реконструкція естетического в западно-европейской и русской культуре. – М.: Прогресс–Традиция, 2004. – С. 202-203].

А. Шопенгауер аналізує музичні жанри. Найбільшою критики у нього отримує жанр "великої опери". Філософ є прибічником інструментальної музики, в якій вся увага спрямовується на спробу осягнути внутрішню сутність задуму автора. В цьому плані опера, як синтетичний жанр, де поєднується музика, поезія, сценічна дія, хореографія, декорації відвертають, на його думку, увагу глядача від сприйняття. Її існування може бути дозволеним лише для тих людей, які відчують себе взагалі далекими від музики. Крім цього, опера розглядається як джерело постійної естетичної насолоди від застосування найбільш яскравих виразних засобів з різних мистецтв. Шопенгауер писав: "Велика опера, не є продуктом істинного розуміння мистецтва; вона більш здатна викликати суто варварську схильність посилювати естетичну насолоду різноманітними засобами, одночасним використанням різнорідних вражень і збільшення афекту завдяки зростанню кількості діючих сил і осіб – в той час, як музика як наймогутніше з усіх видів мистецтва одна може наповнити відкрити до неї душу. Для того щоб сприймати її найдосконаліші твори і насолоджуватись ними, потрібен однорідний і зосереджений настрій, – тільки тоді можна цілком віддатись їй, зануритись у неї, повністю зрозуміти її ширину і сердечну мову" [Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат. – С. 301]. Складна оперна музика, на думку Шопенгауера, не дозволяє осягнути сутнісні риси музики. Увага глядача спрямовується на зорове сприйняття декорацій, балету, крім цього він намагається зрозуміти складну фабулу п'єси. Оперу філософ порівнює з немuzичним винаходом, що був створений для втіхи людей, для яких музика повинна надаватись опосередковано.

Аналізуючи концепцію Шопенгауера, О.Ф. Лосев наголошує, що саме музика, в рамках поглядів філософа, наближена до чистої ірраціональності, як і світова воля. Для Шопенгауера життя сповнене невблаганним і невірним хаосом, яким керує світова несвідома воля, яку неможливо подолати. Про вихід з кола перетворень діянь світової волі Лосев зазначає: "Світова воля, внаслідок своєї потворності не є чимось прекрасним і тому не може бути предметом мистецтва. Але занурений сам у себе інтелект, світовий або людський споглядає цю світову волю незалежно від неї. І тоді вона є музикою, яка з точки зору інтелекту, що споглядає, є основою світу, природи, сущієності і окремої людини. Таким чином музика, як і світова воля це чиста ірраціональність. Але коли цю світову волю споглядає інтелект, що зріє від самої світової волі, то він отримує естетичну насолоду. В естетичній насолоді, яку людина отримує завдяки музиці, людина отримує таким чином єдине спасіння та втіху" [Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат. – С. 302]. Шопенгауер зазначає, що людство на протязі всього свого існування займалось музикою, але не прагнуло її збагнути, точніше достатнім було безпосереднє її сприйняття, люди відмовлялись від абстрактного осягнення цього безпосереднього розуміння.

ЕСТЕТИЧНІ КОНОТАЦІЇ ВІТЧИЗНЯНИХ ГОМІЛЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ XIX СТОЛІТТЯ

Цілісність християнського світогляду як складного та багатогранного духовного утворення об'єктивно детермінує статус-позицію його естетичного аспекту: останній постає несаможиттєвим і неодмінно включеним у загальну систему релігійних цінностей. Відтак, усвідомлення принципової імпліцитності православної естетики відносно цілісності відповідної культури як живого організму [Бичков В.В. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). – М.: Знание, 1990. – С. 4] обумовлює активне звертання її дослідників до аналізу всього широкого кола культурних надбань Церкви. На одне з перших місць при цьому, безумовно, виходить осмислення феномену церковних мистецтв, зокрема, мистецтва проповідницького слова, що являє собою важливу складову православного богослужіння і характеризується суттєвим художньо-естетичним навантаженням.

Філософське й культурологічне осмислення проповідницьких традицій, актуалізованих ("опредметнених") як власне у церковних повчаннях, так і в гомілетичних рефлексіях, виявляє певні естетичні конотації, з означених причин розчинені у царині церковно-ораторських студій. Відповідно, настанови майстрів проповіді, що набули чи не набули свого оформлення у вигляді конкретних трактатів, постають об'єктом ґрунтовних історико-естетичних досліджень, які, виходячи за межі відтворення особливостей розвитку естетичної думки, сприяють розумінню ролі та місця означеного аспекту в церковному житті.

Проблема естетичної складової вітчизняних гомілетичних концепцій XIX століття залишається відносно малодослідженою. Проповідництво даного періоду постає менш проаналізованим з естетичної точки зору у порівнянні з відповідними традиціями Київської Русі чи доби бароко. Специфіка ж окремого ступеню еволюції церковного красномовства, репрезентованого теоретико-практичними пошуками видатних православних проповідників XIX століття – І. Борисовим, А. Ключарьовим, Д. Муретовим та ін., вимагає значно більшої уваги з боку істориків естетиків.

Показовою у цьому відношенні є гомілетична концепція Херсонського архієпископа Інокентія (Борісова) (1800–1857), плідно реалізована ним у власній вражаючій за обсягом та значенням проповідницькій спадщині. Ієрарх чітко формулює сутність християнського погляду на красномовство як таке: "...вместе с проповедником христианским действует и Сам Дух Святой... Без Него всё наше красноречие – медь звенящая, а с Ним самая простота и безискусственность всесильны". На його шире переконання, істини та таїнства віри "вполне могут заменить собою всякое искусство проповедника, тогда как их ничто заменить не может" [прот. Ветелев А. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви. – Загорск, 1990. – С. 146]. Втім, як можна зрозуміти з наведених тверджень, майстерність

проповідника Інокентієм Борисовим не заперечується. Його власний проповідницький хист, зокрема, виявився в живій образній формі розкриття релігійних істин, що апелювала передусім до серця людини як джерела віри. Архієпископ активно послуговується засобом виразного зближення та співставлення, як, наприклад, у випадку повчання про словідь: "В суды мирския приходят для того, чтобы оправдаться, и кто более устранил обвинений, тот более прав. Здесь, в суд духовный, являются для того, чтобы обвинять себя, и кто более признал свою виновность, тот наиболее свободен". Разом зі згаданою образністю серед переваг проповідей Інокентія Борисова виділялися їхні зрозумілість та простота [Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков. Май. – Введенская Оптина Пустынь, 1997. – С. 246], що повністю відповідало й самим настановам архієрея створювати промови "просто, без всяких умствований". В цілому ж гомілетичні преференції Інокентія Борисова сприяли формуванню в його проповідях особливо яскраво виражених художніх характеристик. Вірогідно це й дало привід одному з істориків проповідництва наголосити, що архієпископ у своїх повчаннях переважно "живописует", ніж розмірковує та богословствує [*прот. Ветелев А. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви.* – С. 149].

Гомілетичну концепцію архієпископа Інокентія можна розглядати як яскравий вияв певних провідних тенденцій у вітчизняній проповідницькій традиції, які, зокрема, мали суттєве значення для уявлень щодо художнього виміру церковних промов. Таким чином, з огляду на згадану вище своєрідну "розчиненість" естетичних настанов Православ'я у сфері гомілетики відповідні вихідні засади проповідництва в інтерпретації релігійних діячів ХІХ століття доцільно визначити як важливе джерело для осмислення та герменевтичного аналізу специфікацій церковної естетики.

Л.А. Чабак, асп., ЧДПУ, Чернігів
seminog82@mail.ru

МОВНА РЕВОЛЮЦІЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО СЛОВА У РЕЛЯЦІЇ "АВТОР–ЧИТАЧ"

Література – мистецтво слова є одним із найважливіших чинників духовного життя усіх без винятку народів.

Художнім словом можна дискурсивно й естетично виразити ті почуття та прагнення, що починають, можливо, тільки зароджуватись у суспільній свідомості, аби потім сколихнути світ.

ХХ століття – епоха глобальних зрушень у світовій літературі й культурі взагалі. Переворот у художній практиці пов'язаний перш за все з принципово новим "теургічним" розумінням мистецтва і його співвідношення з людським буттям. Мистецтво втрачає функцію образного наслідування життя, воно звільняється від соціальних зобов'язань, виходячи на широкий

шлях свободи самовиявлення митця і пошуків авангардних форм творчості духу. Революція в мистецтві зумовлюється також новим ставленням до людини та її духовних проблем. XX століття фактично розпочалося з усвідомлення того, що "померли всі боги, залишилась одна людина" (Ф. Ніцше). Людина стає центром художнього твору як самостійна іпостась духу, як особливий і неперевершений світ, що має свої закони, відмінні від законів дійсності. Пізнання законів людської психіки стає основним завданням митців XX століття. Особистість постає надзвичайно автономною з точки зору духовного саморозвитку, водночас суперечливою і незахищеною перед безмежністю Всесвіту. Саме прагнення розкрити проблеми людської душі в контексті вічних законів буття було визначальним для розвитку культури XX ст. Новий герой, на відміну від мистецтва XIX ст., перестає бути "соціальним типом". Митців більше цікавить те, що вирізняє одну людину серед інших. В епоху XX ст. художній твір усвідомлюється як самостійний, естетично довершений світ, що має власну цінність. Мистецтво шукає нові форми побудови образу, відмінні від традиційних. На розвиток культурної душі мистецтва мали великий вплив філософські теорії й наукові концепції. Взагалі, мистецтво стало приділяти більше уваги питанням світоглядного характеру, намагаючись визначити місце особистості у суспільстві, загальні закони духовної еволюції людства, моральні чинники розвитку цивілізації. У мистецтві та літературі утверджувалася так звана "леверкюнівська душа".

Літературознавство цього часу як ніколи тісно пов'язане з філософією. Так званий лінгвістичний поворот або "мовна революція" знайшла теоретичне вираження в лінгвістичній філософії Вітґенштайна, феноменології Гуссерля, фундаментальній онтології Гайдеґґера, неопозитивізмі, структуралізмі. Відбувся перехід від класичної філософії, що розглядала свідомість як вихідний пункт філософування, до філософії некласичної, котра виступає з критикою метафізики свідомості і звертається до мови як дискурсивної альтернативи картезіанського *cogito*. Серед основних рис лінгвістичного повороту – відмова від гносеологічної і психологічної проблематики, критика поняття суб'єкта, звертання до дослідження смислу і значення, прагнення розглядати мову як граничну онтологічну підставу мислення і діяльності.

Мовна революція мала кілька хвиль свого розвитку. Перша (Гуссерль, Вітґенштайн) (1920-ті рр.) характеризувалася різноманітними спробами прояснення і реформування мови відповідно до законів логіки, що трактується як єдина структура дійсності та культурного світу.

Друга хвиля лінгвістичного повороту припадає на 1940-1950-ті рр., коли проекти вдосконалення наукової мови замінюються дослідженням й описом різних типів мови в її повсякденному функціонуванні. Структуралізм, герменевтика, лінгвістична філософія акцентують свою увагу на контекстах і передумовах висловлювань, на об'єктивованих структурах мови поза зв'язком із суб'єктом. Ідея досконалості мови замінюється поняттями відмінності, багатозначності, історичності культурних засад мови, описом її політичних та соціальних функцій.

Поряд зі спробами прояснення авторської мови відбувається так званий "поворот до читача". Власне це дві, тісно взаємопов'язані між собою революційні зміни є двома гранями одного й того ж явища. Як зазначає М. Зубрицька, саме ХХ ст. стало яскравою ілюстрацією своєрідного літературного вибуху, що, з одного боку, призвів до вивернення лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її теоретичного осмислення.

Відбувається зміна тактики в мистецтві опанування словом, використання нових технологій словотворення. Сприйняття, розуміння мови, культурного тексту, в тому числі художнього, починає хвилювати дослідників – літературознавців й естетиків. Яка природа рецепції й реципієнта, їх роль у конституюванні твору? Якщо читач в авторських стратегіях ХІХ ст. чітко підпорядковувався "диктату автора", то тепер відчувається своєрідна зміна ролей. Зокрема, "знижується" роль автора, він перетворюється з всезнаючого спостерігача на свідка та учасника подій, читачу відводиться роль активного співучасника творчого процесу. З'являється категорія "зразкового читача" (У. Еко), "імпліцитного читача" (В. Ізер), "абстрактного читача" (Я. Лінтвелт), "архичитача" (М. Ріффатер). Імпліцитний читач – це свого роду ідеальний читач, який відгукується на всі інтенції тексту, адекватно розуміє всі його стратегії. За допомогою категорії "імпліцитного читача" моделюється ситуація діалогу між автором та читачем стосовно тексту – ситуація, реалізація котрої перетворює літературний текст в твір.

Таким чином мовна революція ХХ ст. не лише зацентувала увагу філософії, естетики й літературознавства на вивченні мови, але й здійснила вплив на розуміння мистецтва слова у реляції "автор-читач".

Д.В. Швая, студ., НаУОА, Остроз
da_shutka87@mail.ru

ЕСТЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Естетику традиційно тлумачать як науку про прекрасне. Проте аналіз культурних механізмів у "локально-епохальних" координатах їх функціонування (а, зокрема, і української культури на зламі ХІХ-ХХ ст.) дозволяє трактувати естетику як глибинне психологічно-світогляде налаштування, певною мірою – "профанно-філософське" відчуття суб'єктів культурної дійсності. Саме такі внутрішні мотиви світотворення, як естетичні почуття, і виявляються згодом у специфіці господарювання, вирішенні побутових питань, розвитку художнього процесу, які переростають у (або – виростають з) проекцію внутрішнього естетизму представників культури.

Говорячи про злам ХІХ-ХХ століть, можна виділяти і злам у свідомості українства, який переріс із трансформації парадигми культурної епохи у кардинальну зміну історичної ситуації. Адже Жовтнева революція не стала планним переходом від функціонування Російської імперії до "життєдіяльності"

СРСР. Перші десятиліття ХХ ст. супроводжувалися рядом подій, які можна назвати спробами реалізації українського патріотичного почуття, громадянської самоідентифікації українців (національне самовизначення варто розглядати як набагато глибший та триваліший процес). І передумовою цьому значною мірою можна вважати естетичне виховання молоді початку ХХ ст., яке наскрізно перетинало усі пласти культури.

Естетизм релігійний, більше притаманний ХІХ ст., тепер відходить на другий план, відкриваючи естетизм "побутової культури". Моральні норми, суспільна організація, ставлення до праці і т. ін. в межах розвитку реалізму стають центром уваги митців, а відтак – і широкого загалу. На думку культуролога Н. Ігошкіної, мистецтво – одночасно й естетичний феномен культури, і активний спосіб виховання та освіти мас, засіб допомоги суспільству у освоєнні дійсності [Ігошкіна Н. Культурологія мистецтва. – К.: МАУП, 2005. – С. 33].

Наступним кроком у формуванні "нової" свідомості українців було поширення естетики модернізму, а зокрема – символістської, яка передбачала реміфологізацію та естетизацію фольклору. Адже тепер акцент робився саме на українські культурні традиції, які активно досліджувалися та відроджувалися, спонукаючи до роздумів з приводу автохтонності того чи іншого фольклорного (а, за логічним ланцюжком, іноді – й історичного) феномену. Філософські ідеї на українських територіях цього періоду характеризувалися, хоч і непрофесійністю, відображенням того ж духу народу, і знаходили вони свій вияв, як вважає дослідник П. Кралюк, у художньо-літературних творах, іноді – у творах публіцистичних [Кралюк П. "Білі плями" в історії української культури. – Луцьк: Твердиня, 2007. – С. 17].

Дослідник культури даного періоду Я. Поліщук підкреслює виділення індивідуалістичного начала у свідомості українства (яке, можна припускати, і спричинило державницькі тенденції початку ХХст.): "Ламаючи стереотипи реалістичного мистецтва, він (*модернізм – Д.Ш.*) апелює до людської яви, до культурного спадку минулих епох, до індивідуалістичного мислення та світосприйняття" [Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 11].

Якщо ж звертатися до естетики декадансу, то й вона могла безпосередньо вплинути на формування свідомої української громадськості. Адже мотиви відчаю та занепаду, естетизацію аморального у мистецтві можна трактувати як прояви своєрідної істерії, форму просети проти рафінованого подання дійсності. І якраз вони, викликаючи відчуття супротиву та огиди, можливо, не цілеспрямовано, але замість усвідомлення невідворотного трагізму долі викликали прагнення його перебороти. Тут доречно звучить бачення ситуації згаданим вище Я. Поліщуком, який, хоч і заперечує поширення декадентських ідей в українській культурі, стверджує їх органічне вплетання до соціокультурних обставин: "... європейський *fin de siecle* в умовах України перетворився на *commencement de siecle*, тобто став реально розвиватися як нетиповий (із погляду західноєвропейських уявлень) варіант нової естетики, зазнаючи впливу соціокультурних обставин провінційної України... Головне ж – український модернізм трансформував популярні настрої схилу віку (утома, безсилля, від-

чай), які не вельми прищепилися на наших теренах, у бадьоро-оптимістичні мотиви, співзвучні початку нового століття і станові культурної емансипації українства, романтики культурної інституалізації нації" [Там само. – С. 15].

Таким чином, основні естетичні тенденції західноєвропейської культури та прояви власне української ментальності у її естетичному аспекті знайшли свій вияв не лише у мистецтві, але й у реальному житті українського суспільства межі XIX-XX ст. З одного боку, можна говорити, що естетичне впливало на самосвідомість українства через реалізацію нових, "модних" мистецьких віянь (а моду дослідниця Т. Кузнецова характеризує не лише як естетичний феномен чи категорію науки про прекрасне, а й як "універсальний механізм розвитку культури" [Кузнецова Т. Феномен моди: естетика и диалектика // Философские науки. – 1991. – № 6. – С. 167]). З іншого погляду, естетизм "виховував" нове покоління української молоді у кожному прояві культури побутової, яка у своєму українському варіанті передбачає наскрізну естетизацію.

К.С. Шевчук, канд. філос. наук, РДГУ, Рівне
kshevchuk@wp.pl

МЕТАФІЗИЧНІ ЯКОСТІ В ЕСТЕТИЦІ РОМАНА ІНґАРДЕНА

Поняттю метафізичні якості Роман Інґарден присвятив декілька параграфів твору *Das literarische Kunstwerk (Про літературний твір)*. Говорив про них також у творах *O budowie obrazu (Про будову картини)* і *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* (Положення системи естетично важливих якостей). Як зауважує А. Тищик, "концепція метафізичних якостей ... здається виконує значно більшу роль в естетиці Інґардена, ніж це могло витікати з обсягу матеріалу, який цьому положенню він присвячує" [Tyszczyk A. Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena // *Ingarden R. Wybór pism estetycznych.* – Kraków: Universitas, 2005. – S. LXIX].

Р. Інґарден розрізняв метафізичні якості, які постають в реальному житті і якості, що з'являються в мистецтві. На його думку, метафізичні якості з'являються незалежно від нашої волі і не з'являються взагалі, коли ми навмисне прагнемо їх викликати, однак коли ми зустрічаємося з ними – вони потрясають, а навіть приголомшують нас. Схоплення метафізичних якостей в мистецтві не викликає таких сильних змін, але може довести до "катарсису" (в Арістотелівському значенні). Метафізичні якості створюють особливу атмосферу, що оточує певні людські чи надлюдські події і ситуації [Ingarden R. *Studia z estetyki.* – Warszawa: PWN, 1966. – Т. 2. – S. 60]. Вони надають нашому життю глибокий сенс і викликають в нас тугу за ними. Поява цих якостей сама по собі є цінністю по відношенню до нашої повсякденної реальності. "Під час їх схоплення, реалізації і спілкуванні з ними, самі підступаємо до праджерел буття..., вони самі є тим, що лежить біля джерел буття і є одним з його проявів. Повністю вони можуть постати перед нами лише тоді, коли стають дійсністю" [Ingarden R. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii.* – Warszawa: PWN, 1960. – S. 370.]. Дана теза

Р. Інґардена викликає асоціації з Гайдеґґерівським розумінням екзистенції (Dasein). Про зв'язок концепції метафізичних якостей Р. Інґардена і поняття "правди буття" М. Гайдеґґера писали А. Тищик і В. Стружевський.

Метафізичні якості відіграють важливу роль, адже вони є сенсом наших переживань. У мистецтві вони з'являються по-різному. Наприклад, у творі літератури проявляються на рівні представлених об'єктів. Хоча для появи метафізичних якостей всі рівні мають співпрацювати. Метафізична якість постає в конкретизації твору і творить певну естетичну цінність.

Важливим фрагментом естетичної концепції Р. Інґардена є схоплення метафізичного сенсу мистецтва. Певною мірою тут "доторкаються" дві сфери – метафізична і естетична, – та, котра визначає прихований сенс буття і та, завдяки котрій цей сенс відкривається. "Онтологічна "відсутність" світу творів мистецтва у цьому контексті стає перевагою, оскільки те, що твори мистецтва не мають реального, а лише інтенціональний спосіб існування і несуть в собі лише певного виду вигляд дійсності, відкриває їм можливість появи метафізичних якостей у спосіб притаманний творам мистецтвам" [Ibid. – S. 372]. У творі мистецтва метафізична якість постає на основі гармонії естетичних якостей, а тому її цінність визначена лише цією гармонією і навпаки.

Фрагмент присвячений метафізичним якостям у творчості Р. Інґардена є похвалою поезії і мистецтва, а джерелом цієї концепції є модерністська поезія [Tyszczyk A. Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena. – S. LXXI-LXXII]. Метафізична якість є найважливішим елементом твору мистецтва, тоді як решта якісних моментів даної естетичної групи є лише засобом. Туга за відкриттям метафізичного сенсу, на думку Р. Інґардена, є з одного боку остаточним джерелом філософського пізнання, а з іншого – джерелом художньої творчості і насолоди від мистецтва.

*И.Г. Юрьева, студ., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
solitarytetka@yandex.ru*

МАРГИНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

На сегодняшний день можно говорить о четырёх видах искусства: классическое, концептуальное, маргинальное и виртуальное. Каждый вид обладает рядом характерных признаков. При противопоставлении концептуального искусства классическому наблюдаются перемены, произошедшие в области эстетического восприятия. Условно говоря, конец господства классического искусства наметился на рубеже XIX-XX столетий. Виртуальное искусство только начинает зарождаться, поэтому о его особенностях говорить ещё рано, хотя само его появление является характерным в общекультурном плане. Маргинальное искусство не похоже ни на классическое, ни на концептуальное. Оно является особенным по своей сути и заслуживает отдельного рассмотрения.

К маргинальному искусству мы относим самодеятельное, наивное и аутсайдерное искусство. Его отличает незаинтересованность автора в результате, тотальная поглощённость в самом процессе творения. Акт создания работы представляет собой и способ отражения действительности, в которой пребывает художник, и само проживание её. Именно поэтому можно наблюдать сравнительное равнодушие творца к плодам своей деятельности. Одна эта особенность маргинального искусства в условиях процветания арт-рынка не может не привлечь внимания. Кроме этого, "маргиналам" свойственно использование самых разных материалов для создания своих произведений.

Творцы маргинального искусства в той или иной степени остаются изолированными от общественных тенденций, остаются за рамками социума. Они выстраивают своё пространство и своё время, независимо от того культурного пласта, который, так или иначе, формирует мировоззрение современного человека. Эта мифологическая сакрализация отсылает нас к первобытным народам, жизнь которых была полностью связана с выстраиванием своего микрокосма.

Маргинальное искусство привлекательно именно той первобытной чистотой восприятия, которой не хватает сейчас в обществе. В сумасшедшем ритме нынешней жизни люди проходят мимо большей части явлений. Современный человек уже не способен воспринять природные красоты, произведения искусства неторопливо и сосредоточено. Большую роль стали играть средства массовой информации, реклама и так называемые модные тенденции, которые диктуются зачастую тем же арт-рынком. В связи с этим мы готовы довольствоваться поверхностной иронией, дилетантизмом и иллюзорной осмысленностью, свойственной большей части "популярных" произведений современного искусства. Это, а также возможность различных трактовок, зачастую скрывающая отсутствие какого-либо смысла, не способно смутить современного "потребителя". Поскольку он сам нередко оказывается не готов к восприятию чего-то большего.

Рассудок уже давно не оправдал возложенных на него надежд, обратной стороной мирового прогресса стала для многих всеобщая деградация, а всевозможные технические и технологические новшества оказываются неспособными удовлетворить духовные потребности человека.

Данный культурный контекст делает особенно значимым и привлекательным в наших глазах работы маргиналов. Они подталкивают нас к тому, что пересмотреть само понятие искусства, которое уже давно не связано с профессионализмом, категорией стиля и наличием авторства.

Однако данный вид искусства нужно изучать осторожно. Если вывести маргиналов из их асоциального состояния, то это пагубно отразится на их творчестве. Популярность искусства аутсайдеров (в самом негативном смысле этого слова) может привести к возникновению различных попыток выдавать за него всё подряд в сугубо коммерческих целях. Суть творчества аутсайдеров заменится данью моде, оно станет ещё одной тенденцией художественного мира. Поэтому важно уметь приобщаться к искусству маргиналов, не отпугивая их, не разрушая своим влиянием их самость.

ЛІТЕРАТУРНІСТЬ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ

Західноєвропейська культура за способом кодування та трансляції інформації є логічно-вербальною, на відміну від, наприклад, африканської ритміко-хореографічної. Отже основні смислові інтенції культури кристалізуються у вигляді тексту, писаного слова. Найвищого, найповнішого та найзмістовнішого втілення слово набуває в літературі. Саме поняття літератури передбачає написаність, фіксацію слова в письмі. Література – це спосіб освоєння імені. Освоєння як процесуальності, а не результативності. Неоднозначність повсякденної мови несуттєва у порівнянні з літературною мовою. Непорозуміння звичайного мовленнєвого акту спростовуються за рахунок ситуації, в межах якої відбувається процес. Навіть саму неоднозначну фразу завжди супроводить дещо, що лежить поза нею (контекст, жест, пам'ять). Саме ці невербальні чинники виступають орієнтирами, що визначають інтерпретацію отриманої інформації. Зміст стає доступним завдяки зовнішнім умовам, в якому перебуває текст. Звернення до письма завжди супроводжується втратою безпосередності, притаманної розмові. Письмовий текст ще за свідченням Сократа є беззахисним, відкритим для спекуляцій, зловживань та невинуватого риторики. Позбавлений детермінант контексту, літературний текст містить у собі цілий пантеон конотацій. Філософія, навпаки, має метою позбавлення варіацій у розумінні змісту, який викладається в тексті. Між тим, художні засоби, засоби виразності та експресії присутні у будь-якому філософствуванні. Адже філософія, як і література, має своє буття лише в мові. Та обставина, що мова філософії перебуває у своєрідному прошарку між вжитком мови у побутовій розмові та мовленнєвими можливостями в плані вираження високо духовних смислів, добре відомо з часів німецьких філософів-ідеалістів та романтизму. Філософія, оперуючи словом, намагається підвести слово у ранг поняття, константності смислу та підкорити жорсткій логічній детермінації. Література, навпаки, заснована на метафоричності, багатоплановості смислу, певної ігри смислів. Вказана опозиція у слововживанні є певною мірою штучною. Як зазначає В. Тодоров [Тодоров В. Сознание в социокультурном измерении. – М., 1990], саме логічне поняття є виснажена в ході тривалого мовлення метафора. Мова заснована на метафорі, при гносеологічній редукції розпадається на метафори. Філософія кінця ХХ ст., особливо постмодерністський її варіант, все більше втрачає риси наукового дискурсу і набуває певних ознак літературності. Що є літературністю, яку функцію виконує в тексті та як пов'язана з філософським дискурсом? Від відповіді на ці питання залежить зміст, факт та подальший розвиток філософського знання.

Літературність, або поетичність, що означає собою особливий тип повідомлення, предметом якого являється його власна форма, а не зміст. Літературність тексту характеризується певним зрушенням, порушенням автомати-

чних звичок сприйняття. Різниця між автоматизованою (невідчутною) та де-автоматизованою (відчутною) літературною формою дає можливість проектувати нову історію письма, предметом якої будуть вже не окремі твори, а самі стилістичні прийоми. Основою історичної еволюції літератури стає не спадкоємність (традиція), а переривчастість (удивлення). У підсумку переважна увага звертається на динаміку розриву, у відповідності до модерністської та авангардистської естетики. У будь-якому випадку переривчастість естетично набагато важливіша, ніж постійність.

Секція

"ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

М.Ж. Абдрахманова, студ., КНУТШ, Київ

ІКОНОГРАФІЧНІ ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО АВАНГАРДИЗМУ

XX століття ознаменувало собою перехід людства в інший часово-просторовий вимір. З розвитком науково-технічного прогресу, з появою нових можливостей і засобів, людство почало задумуватися над новим типом відносин людини і світу.

Мистецтво не залишилося осторонь цієї проблеми і тому саме в художньому творі намагалося відобразити усю складність ситуації. Напрямок, який миттєво відреагував на новий перелом в культурно-цивілізаційних процесах був авангардизм. Як найбільш гострий, суперечливий, він увібрав у себе різноманітні напрямки та течії, які ми за часовими рамками відносимо до мистецтва модерну: кубізм, футуризм, експресіонізм, конструктивізм, абстракціонізм, супрематизм. Осторонь нового світобачення не стояло і українське мистецтво, найяскравішими напрямками якого були: конструктивізм (В. Єрмилов), кубофутуризм (О. Богомазов), "бойчукізм" (М. Бойчук та його художня школа).

Багато авангардистів підтримували НТР і всі зрушення знею пов'язані (футуризм, конструктивізм). Деяка частина шукала духовної основи, виходу за межі реального буття у світ сакрального, трансцендентного, інобуття. Цим вони були співзвучними з середньовічним мистецтвом, зокрема з іконографічним.

Що є власне середньовічна ікона і чому ми знаходимо іконографічні витоки в творчості авангардистів?

Ікона, по-перше, виступала тим стислим, лаконічним образом, що заключав сутнісну характеристику духовного, таке собі матеріальне опредметнення Божественного. Звідси-символічність ікони, яка позначала те, що не можна було виразити.

По-друге, ікона – своєрідний провідник віруючого в духовний світ, тобто споглядання ікони переносить нас в інший вимір реальності. Існує такий собі об'єктивний абсолютний Дух, наблизитись до якого можна через внутрішнє, інтуїтивне бачення.

Хоча середньовічна ікона побудована на принципах канону, у ній наявна максимально концентрована художньо-естетичними засобами композиція, колір, лінія, форма. Колір сприяє глибокому духовному спогляданню, тому кожен мав свою семантику. Звертаючи увагу на світло як на об'єкт, авангардисти використовували освітлення як певний індикатор чуттєвого реципієнту. Не випадково В. Кандинський вибудовує цілу теорію впливу кольорів на людину. У К. Малевича колір набуває мінімалістського звучання, абстрагуючи

нас від матеріального світу, допомагаючи інтуїтивно перенестись в світ Абсолютного Ніщо ("Чорний квадрат").

Розглядаючи проблему авторства, іконописці були анонімами, в той час як художники-авангардисти наполягали на індивідуалізованій самовираженості. Та, обходячи розходження, знаходимо і точки перетину. Кандинський, наприклад, зазначав, що його направляє об'єктивно існуючий божественний Дух, він – лише посередник між духовним і матеріальним. Тобто творення має космічний характер. Таке твердження імпонувало б середньовічному іконописцю.

В іконі також робиться спроба відбити позачасовість та позапросторовість світу. Таку тенденцію спостерігаємо і у творах абстракціоністів, а також в українському авангардному мистецтві з його народними, обрядово – міфологічними витоками. Щодо українських авангардистів, слід зазначити, що вони також зуміли прочитати смисл знакової системи ікони в українській національній культурі, застосовуючи це відкриття у своїй художній практиці. Плідним виявився і пошук гармонійних відносин між природою та космосом, людиною і Богом.

Аналізуючи сучасність, не можна не звернутись до минулого, аналізуючи людину, не можна не подивитись на неї під різним кутом зору. Минуле допомагає краще зрозуміти майбутнє, духовність – своє внутрішнє ество, взаємини з оточуючим світом.

Г.О. Білик, студ., ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Харків
anna_kata@ukr.net

ТЕАТРАЛІЗОВАНІСТЬ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ПОЛЬСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА МІСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ

Розглядаючи загал культури (окремої або загальнолюдської), ми включасмо у вивчення безліч взаємопов'язаних елементів. Маючи на увазі будь-який елемент, будь-яким чином включений в систему відношень в даній культурі, ми звернемось до нейтрального визначення "моменти культури". Весь загал культури ілюструється та обумовлюється (зворотно детермінується) одними й тими самими "моментами культури".

Архітектура – не лише такий момент культури, це тактильна ілюстрація культури в цілому та певної культурної ситуації; не лише відображення певного типу свідомості визначеної епохи (як єдності історичного часу, простору та наповненості), але і детермінант подальшого "впізнання" культури, певний семіотичний код культури, що ми його можемо прочитати. Притому цей код може бути застосованим не лише до певної культурної ситуації, але і до культури в цілому. В ньому є певна універсальність, яка присутня у визначенні національної позачасової архітектури.

Тож архітектура – варіант "прочитання" культури, а відтак, – і народу. Дух народу, певного типу соціуму втілюється в усіх архітектурних формах, що грають тут на одному рівні з усіма іншими символічними формами.

Наприклад, вертикаль та горизонталь в архітектурі відповідають потребам чітко окресленої культурної ситуації. Тобто архітектура розуміється як

відображення системи координат в соціумі. Найяскравішим прикладом тут слугує тоталітарна архітектура, схильна до гіперболізації.

Розгляд найхарактерніших національних архітектурних форм (чи то тих, що найбільше виділяються) дає можливість виявляти притаманні тій чи іншій нації риси. Такі механізми можна розглядати на прикладі польської архітектури, зокрема її малих форм – зокрема міської сучасної скульптури. Її розмаїття, характер та вписування в польське історичне місто свідчить про певну театральність культури. Хоча не лише архітектура демонструє театральність культури. Польська культура постає при розгляді архітектури як тактильна та пластична культура. Візуальне та пластичне, характерне для польської архітектури ми насамперед пов'язуємо із католицизмом. Адже власне католицизму властиво використовувати згодна найбільше "прийомів" впливу на свідомість людини: це розмаїття декору в храмі, скульптура, вітражі та використання музики.

Особливе "втручання" театральності в культуру пов'язують із бароковими архітектурними формами. То наприклад фонтани, які одночасно є поєднанням архітектури, скульптури та театральності дійства. Безумовно, театральність має походження і з середньовічних містерій.

В цілому польську культуру в контексті прочитання її через архітектурні форми можна охарактеризувати як містеріально тактильну, візуалізовану та емоційно пластичну – це останнє проявляється в мові, як взаємопов'язаному з архітектурою "моменті культури".

Л.В. Бондаренко, студ., КНУТШ, Київ
bondarl@gmail.com

ГРА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ В ТЕОРІЯХ Й. ХЕЙЗІНГА ТА Е. ФІНКА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Феномен гри часто ставав предметом досліджень різних галузей науки. Вважається, що початок дослідження явища "гри" в філософії був закладений І. Кантом та Ф. Шиллером, які звернули увагу на схожість між грою та художньою діяльністю, в яких тільки і може проявлятися справжня сутність людини. Деякі ж дослідники вважають, що поняття гри потрапило в поле зору філософії ще за часів античності, а саме в судженнях Платона про ігровий космос. Але, так чи інакше, феномен гри все ж став об'єктом філософського дискурсу і особлива увага до нього була проявлена у ХХ ст. Саме в цей період починаються активні пошуки в сфері культури, її підвалин та ролі в житті не лише суспільства, а й цивілізації загалом. З цього часу в багатьох дослідженнях гра починає розглядатися як загальнокультурний феномен, як її організуюче начало. Найбільш відомі дослідження в цій сфері були проведені такими дослідниками, як Й. Хейзінга, С. Лем, О. Фінк та ін.

Й. Хейзінга в книзі "Homo Ludens" (1938) особливе значення у виникненні й розвитку світової культури надає саме грі. На його думку, "якщо проаналізувати всю людську діяльність до самих меж нашої свідомості, то вона виявиться не більш ніж грою" [Хейзінга Й. Статті по історії культури. – М.: Пресс традиція, 1997. – С. 34]. Тому він вважає, що людська культура вини-

кає й розгортається в грі, носить ігровий характер. Її цивілізаційну роль він бачить у проходженні відповідно до добровільно встановлених правил, у приборканні стихії пристрастей, тому, під грою, як правило, розуміють вид непродуктивної діяльності, мотив якої полягає не в результатах, а в самому процесі. Й. Хейзінга, таким чином, підкреслює антиавторитарний характер гри, допущення можливості іншого вибору, відсутність гніту "серйозності". Тобто, гра – це, перш за все, вільна діяльність, що і дозволяє людині найбільшою мірою проявити свою сутність.

Ключова ідея концепції гри як феномену культури Й. Хейзінги полягає у тому, що культура виникає у формі гри, тобто "культура спочатку розігрується". Ті види діяльності, які були прямо спрямовані на задоволення життєвих потреб (наприклад, полювання), в архаїчному суспільстві приймають ігрову форму, яка була і певним способом вираження їхнього світорозуміння. Й. Хейзінга, однак, зовсім не мав на увазі, що гра займає одне з найважливіших місць серед інших форм життєдіяльності культури, чи те, що сама культура походить з гри у результаті еволюції. Він перш за все прагнув наголосити на тому, що гра стала одним з ключових поштовхів у відокремленні в свідомості людини штучного від природного.

Феноменолог О. Фінк у роботі "Основні феномени людського буття", на противагу концепції Й. Хейзінги, розглядає феномен гри крізь призму буття людини, тобто у нього гра постає як онтологічна структура і шлях людської онтології. Гру він визначає як "імпульсивне, спонтанне здійснення, піднесене діяння, подібно до руху людського буття в собі самому" [Фінк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблемы человека в западной философии. – М., 1988. – С. 364]. Розглядаючи гру як феномен людського буття, поряд з працею, пануванням, смертю, любов'ю, він визначає її в якості одного з основних способів поєднання людини з можливим та недійсним. Гра настільки ж споконвічна, як й інші феномени, "вона охоплює все людське життя, опановує його й головним чином визначає буттєвий склад людини, а також спосіб розуміння буття людиною [Там же. – С. 360]. Гра, на думку Фінка, пронизує інші головні феномени людського існування і постає як виключна можливість людського буття. Так *Homo ludens* невіддільне від *homo faber* чи *homo politicus*.

О.Фінк вважає, що людина (як людина) грає одна серед всіх істот. Гру людини складніше розмежувати з тим, що в біологічних та зоологічних дослідженнях поведінки називають грою тварин. Людина – природне творіння, але головне для неї – це віднайдення необхідних меж свого існування, відокремлення себе самої від природи. Тварина не знає гри-фантазії як спілкування з можливостями, вона не грає, відносячи себе до уявної видимості, тоді як для людини гра охоплює все, вона піднімає її над природним царством. Тут і виникає феномен культури. Варто було б, стверджує автор, коли-небудь зібрати й зрівняти ігрові звичаї всіх часів і народів, зареєструвати й класифікувати величезну спадщину об'єктивованої фантазії, відбиту в людській грі, яка була б історією "винаходів" зовсім інших, ніж традиційні артефакти культури, знярядь праці, машин і зброї. Вони (ці "винаходи") можуть здатися менш корисними, але в той же час вони надзвичайно необхідні.

Таким чином, починаючи з ХХ ст. феномен гри набуває особливої актуальності в дослідженнях підвалин та головних структурно-функціональних особливостей людської культури. Не дивлячись на певні розбіжності в дослідженнях, спільним для більшості поглядів на феномен гри було те, що культ, міф, релігія, як рушійні сили культурного життя, так як і мистецтво, беруть свій початок в буттійному феномені гри.

*Н.В. Вандышева-Ребро, доц., НТУ "ХПИ", Харків,
alburnus@mail.ru*

ЧЕЛОВЕК "КАК БЫ" В ИРРЕАЛЬНОМ МИРЕ ИЛИ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ РЕАЛЬНЫХ ФАНТОМОВ И ИЛЛЮЗИЙ

Проблема реализма – это одна из фундаментальных философских проблем, характеризующаяся изначально существующим мировоззренческим разночтением и исторической подвижностью.

Вот и сегодня мы оказались в условиях новой реальности, когда наступило время человека, живущего среди многочисленных "как бы". Понятие "как бы", которое длительное время выступало в качестве некоторой предпосылки-допущения, которое всегда выполняло всего-навсего служебную роль, замещающая элемент неопределенности, вдруг вошло в широкий коммуникационный обиход. Какова причина столь быстрого вхождения этого понятия в повседневную речь, а тем более, в повседневное мышление?! Почему человек готов многое принимать в аспекте "как бы" существующего.

Причины вышеозначенного феномена следует искать в нескольких сферах. С одной стороны – это образ сугубо игровой. Посмотрите на экран телевизора, взгляните в суть происходящих там действий. Чего стоит хотя бы игра, называемая "Танцы со звездами". Замысел игры понятен: каждый, при определённом вышколе, при известном усилии, при определённом интересе к его личности со стороны организаторов, способен участвовать в шоу, демонстрируя свои способности танцора. Возле экранов телевизоров в реальном времени сидят миллионы телезрителей и как бы сами участвуют в действе. Здесь уж, действительно, как бы вполне приемлемо без кавычек, поскольку это есть сегодня часть нашей жизни.

В сущности "как бы" – это детище телеигры. Но и радиогри вполне вписываются в это русло. Множество FM-станций с удовольствием играют с радиослушателями, соблазняя их возможностью "как бы" поучаствовать да еще и получить в награду какой-нибудь приз. В этом же русле находятся и игровые автоматы, предлагающие шанс выиграть изрядную сумму денег, хотя система работает таким образом, что шанс выиграть сумму, заслуживающую внимания, исчезающее мал, а, точнее говоря, – это "как бы" шанс.

На уровне реальной жизни в студенческой среде достаточно часто можно услышать заявления о том, что "я как бы студент", "студент как бы такой-то группы" и пр. Киноактер в популярной телепередаче, не задумываясь над смыслом своих слов, говорит о том, что для него "как для актера кино важно

встречаться с как бы живыми людьми". То же касается и распространенных ситуаций идентификации себя-субъекта с той или иной социальной или производственной группой. В условиях, когда все больше физических и "интеллектуальных" усилий к производству жизненно необходимых материалов и вещей реально прилагает машина (автомат, компьютер и т.п.), человек ощущает пределы своей отстраненности от производственного процесса и снова и снова употребляет это "как бы".

Не лишне вспомнить здесь и широко распространенное явление фальсификации произведенных продуктов питания, особенно осязаемое в нашей отечественной жизни. Множество продуктов питания – это далеко не привычные прежним поколениям натуральные продукты, а "как бы колбаса", в которой почти нет мяса, "как бы сливочный крем", в котором нет сливочного масла, "как бы крабовые палочки", которые никакого отношения к крабовому естеству не имеют и пр. и пр.

Феномен будет получать развитие. Это "как бы" – это не что иное как демонстрация как бы "невываждения" из жизни миллионов людей, реально выпавших и выпадающих. Люди "как бы" – это "мертвые души" нашего времени, люди утрачивающие свое "я", становящиеся всего навсего наблюдателями происходящего, а в известной мере и "жертвами" демократии. В то же время в этом феномене обнаруживаются и попытки вписаться в мир новой реальности, идентифицировать себя с определенными его составляющими.

В.Р. Винник, студ., ПНУ, Івано-Франківськ
goutsoullac@ukr.net

ФІЛОСОФІЯ СТАТІ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Духовні шукання початку ХХ ст. характерні т.зв. рухом "реабілітації плоти", інтерес до чого підігрівала преса, видання типу "Тайны жизни", "Ночи безумные", "Почта Амура", "Брачные газеты"... Популярними були й відповідні дослідження психологів ("Кохання і шлюб" Е. Кея, "Стать і характер" О. Вайнінгера), а заодно й соціалістична література на зразок праці А. Бебеля "Жінка і соціалізм". Хвиля цього "**статевого буму**" докотилася і до В. Винниченка, який, проте, мав можливість орієнтуватися не лише на російську літературу, на М. Арцибашева чи Л. Андреева, а й на К. Гамсуна, Е. Золя, Г. Ібсена, С. Пшибишевського, саме від яких йшла та хвиля, яка пробуджувала і в українській літературі інтерес до проблем спадковості, кохання, шлюб, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, моралі, стосунків між чоловіками й жінками.

Нову міру відвертості запропонував своїм читачам В. Винниченко починаючи вже з першого свого оповідання "Сила і краса" (і наступних – "Моє останє слово (Дрібниця)", "Момент", "Рабині справжнього", "Тамна пригода", "Чудний епізод"), яке неоднозначно сприймалося колом "Київської старовини". І. Нечуй-Левицький приблизно тоді ж стверджував: "... Добродія В. Винниченка можна залічить до еротистів, до письменників-еротоманів, як-от Мо-

пассан, Верлен, Бодлер, Оскар Уайльд. Його еротоманія скинулась і на декадентську еротоманію Ф. Сологуба, Андрєєва й Каменського".

Проте критика така була упередженою, адже питання про можливість "**перебудови шлюбу**" цікавило В.Винниченка у ширшому контексті проблеми "**перебудови людини**". Визволення особистості – так, але чи можливо самому істотно змінити себе? І як досягається гармонія? Яка дорога веде до **щастя**?... Потяг до універсальних питань з'явився у Винниченка ще в часи його літературної молодості, а тепер, задумуючись над "проблемою статі", він, подібно до експериментатора, випробовував різноманітні сполуки, варіанти життєвих колізій. "Мене глибоко цікавить питання про ставлення людини до інстинктів, – писав В. Винниченко М. Горькому 1909 р., повідомляючи, що він хоче поставити це питання "на обговорення суспільства". – ... Все разом я конкретизував на питанні про дітей, про майбутнє людства". В.Винниченка цікавили передусім **нещасливі шлюби**, адже, як відомо, кожен із них нещасливий по-своєму. Серед Винниченкових "рецептів" подолання родинної дисгармонії незмінно була й ідея облагородження "мохноногих" біологічних програм, які не раз виявлялися перешкодою на шляху до родинного щастя. Саме такою є логіка тих перипетій, які розігруються в драмі "Мохноноге" (1915 р.), романі "Записки кирпатого Мефістофеля" (1916 р.), у драмі "Закон" (1923 р.). "Експерименти" показували, що роль біологічних чинників значно більша, ніж можна було сподіватися спочатку. **Тотальний бунт проти "біології"**, як правило, завершується для героїв В.Винниченка трагічними розв'язками. Інстинкти демонструють свою силу; спадковість залишається неподоланою; раціональні, вольові установки реалізувати не вдається, внаслідок чого виникають гострі внутрішні конфлікти... Виходило, що шлях до гармонії – не в тотальному бунті, а в "**співробітництві**" з "**природою**", у врахуванні її примх тоді, коли йдеться про нові форми життя, в тому числі – й про нові форми стосунків між статями. Винниченкові герої раз-у-раз переконуються, що з "мохноногою" мораллю змагатися легше, ніж із "мохноногими" біологічними чинниками. Вони нагадують Лаокоона та його синів, обплутаних зміями, і Винниченка-художника цікавили перипетії цієї боротьби людини за волю й життя. Сенс багатьох його сюжетів – у складному, болісному подоланні людиною дисгармонії, спробі, яка не обов'язково завершується тріумфом.

Винниченків "дискурс сексуальності" був суперечливим: поезія природності, визнання сили й принади фізичного потягу чоловіка до жінки чи навпаки в нього уживаються з пафосом подолання, переборення "мохноногих" інстинктів. Шукаючи свою формулу щастя, В.Винниченко поетизував природність як основу стосунків між статями, – і в цьому він зближувався з К.Гамсуном. Досконала природа в його новелі "Момент" різко протиставлена дисгармонійному людському світові. Маємо тут ситуацію **неоромантичного двосвіття**, коли бажане контрастує з дійсним. Духу вітальності, "чуттю життя", джерелам радості В.Винниченко надавав великого значення, знову віддаючи данину "**філософії життя**". Раз-у-раз він влаштовував своєрідні "поєдинки" між уможливленими "теоріями" і "природою", – і кожного разу "теорія" осоромлювалася, ціна експерименту нерідко виявлялася трагічною.

КУЛЬТУРНО-СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС РЕЛІГІЇ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Економічні, політичні і культурні процеси, що ведуть до формування єдиного культурного простору, згідно з Гіденсом, починаються з сімдесятих років двадцятого сторіччя. Саме сукупність цих процесів, ми і називатимемо в подальшому глобалізацією. Однією з найважливіших її характеристик є усунення релігії від управління суспільством. Здається, в сучасному техногенному, науково орієнтованому світі просто немає місця для релігійності і традиціоналізму. Чи дійсно це так і з чим пов'язана така точка зору?

Секуляризація в суспільстві – не випадкове явище, вона, для філософів епохи Просвітництва і – як наслідок – Нового часу, втілювала в собі рішення всіх політичних і соціальних проблем. Здавалося, людство декілька століть мріяло скинути з себе окови упереджень. Сьогодні ці "мрії" збулися. Для сучасної людини наукові данні набагато авторитетніші за аргументи релігії, крім того, остання втратила освітню, регулятивну і легітиміаційну функції. В наші дні релігія перетворюється на звичайну традицію, ідеологію, або навіть захопленням. Цьому чимало посприяло об'єднання культурного простору. Глобалізація в першу чергу пов'язана із вільним обміном інформацією в світовому масштабі. Це веде до того, що адепт будь-якого релігійного вчення вимушений визнавати, що воно не єдине, а значить треба шукати для нього об'єктивні підстави, тобто релігія більше не грає ролі останньої, неперевереної істини. Теологія у власному її розумінні більше не має сили. Більш того, в управлінні соціальними процесами релігію давно змінили інші інститути, спільні для всього світу. Божих намісників замінила світська влада, а заповіді – громадянські закони. Але всі ці зміни не створили керованої історичної машини, як планували ідеологи секуляризованого суспільства. Світ, здається став ще менш впорядкованим і розумним.

По-перше. Релігії із беззаперечних авторитетів перетворюються на точки зору, одну з яких людина вільна обрати на власний розсуд, і таких точок зору стає дедалі більше. Дійсно, в двадцять першому сторіччі ми маємо розвинений ринок релігійних організацій, що пропонують спасіння за власну ціну. Мова не завжди йде про матеріальну оплату (хоча зустрічається і таке), просто раніше релігія давала чіткі вказівки, щодо того, як досягти поставленої нею ж мети, зараз людина, в залежності від того, що вона хоче робити, обирає собі релігію. По-друге, релігія завжди несла функцію пояснення і виправдання моралі і закону. Тепер же, будь-яка норма подібного роду розглядається, як руковорна, необов'язкова і така, що має альтернативу. Жодна ідеологія не має такого авторитету, який в свій час мала релігія, а тому просто не здатна вирішити деякі задачі.

Всі перелічені зміни, так чи інакше, пов'язані з ідеєю свободи – найпопулярнішою з початку Нового часу. Людина мала визволитися від релігії, мати право вибору. Глобалізація включає в себе поширення демократичних ідей, в тому числі – свободи вибору. Здавалося б, це і є основний плюс, адже сучасна

людина дійсно вільніша за представника релігійного суспільства. Та з іншого боку, це тільки ускладнює її життя: вона постійно має сумніви, щодо правильності своїх виборів, їй все одно доводиться звертатися до якихось зовнішніх орієнтирів – систем і інститутів, за правилами яких вона могла б діяти; виникає новий тип психології – людина, знаючи, що вона вільна, відчуває необхідність обирати, необхідність бути індивідуальністю, тож вона сама визначає якою ця індивідуальність буде, створює образ, який потім намагається виправдати. Потрапляючи, таким чином в залежність від власного вибору. Крім того, в релігійному суспільстві достатньо було виконувати чітко передбачувані традицією правила, щоб бути нормальним представником соціуму, зараз же саме поняття норми стає розмитим. Варто зауважити, що сама ідея свободи. Як і наука, походить із релігійного середовища, вона завжди позначало право людини робити вибори, просто віт людських виборів існував всередині більшого, релігійно утлумаченого світу. Але на якомусь етапі ця ідея входить в різку конфронтацію з релігією, те ж саме відбулося і з наукою, яка спочатку займалася пошуками Бога в оточуючому світі, через виведення його законів. Тобто по суті ані ідея свободи, ані наукове пізнання не суперечать релігії .

Звісно, мова, в основному, іде про західний світ побудований, в сою чергу, на християнській парадигмі.

Тож, глобалізація, поєднуючи все нові території, витісняє з них традиції та приносить нові принципи життя. Релігію позбавлено її попереднього значення, вона давно не є пояснюючою основою універсуму. Таким чином, сьогодні людина залишається набагато беззахиснішою перед світом, що не має сенсу. Звісно, релігія зберегла в собі сакральний елемент, що вирізняє її поміж інших соціальних інститутів, проте вона вже не є вирішальною в житті суспільства в цілому.

Е.В. Воронова, доц.,
Военная академия Республики Беларусь, Минск, Беларусь
vev_yar@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ

Ключевым понятием в современной социокультурной ситуации представляется понятие *"диалог"*, становящееся *ключевым* в современной философско-антропологической, социально-философской, культурологической, педагогической, эстетической концепциях.

В середине XX века идея диалога вошла в проблемное поле философского мышления и неуклонно расширяет сферу своего влияния – от первых подступов к ее осмыслению в 20-е годы в работах М. Бубера и М. Бахтина на ограниченном пространстве этических и эстетических проблем до определения М. Бубером самого человеческого бытия как *"диалогической жизни"*, определения (последователем М. Бахтина) В.С. Библером законов мышления как *"диалогики"*, описания психологами процессов, протекающих в нашем сознании, как *"внутреннего диалога"*, выявления лингвистами диа-

логической природы человеческой, трактовки диалога автором этих строк как *оптимальной формы духовного общения людей*: в реальной жизни, в активности воображения, в восприятии искусства.

В культуры складывались разные отношения настоящего к прошлому – и истинно диалогические, и монологические, причем с противоположно направленными векторами монолога. Первая исторически зафиксированная форма этих отношений – *подчинение настоящего прошлому*; такова суть *традиционной культуры* во всех ее исторических модификациях, от первобытности до Возрождения. Вторая позиция, также монологическая, но с противоположно направленным вектором монолога, наиболее последовательно воплотилась в идеологии Модернизма с его *культом новизны, оригинальности, непохожести на прошлое, полным разрывом с традицией*,

И только третья позиция оказывается *диалогической в точном смысле этого понятия*, подразумевающего полноправие "собеседника" и поиск такого с ним контакта, который, не устраняя ни его, ни своих самостоятельности, своеобразия, суверенности, свободы, одним словом, *субъектности*, породил бы некое их духовное единство, *"единство многообразия"*, говоря прекрасной формулой древних греков.

Если человечество в XIX веке хорошо знает, что такое *насилие*, то понятие *диалог* и его сущностное содержание человечеством спектрально не освоено – не в лингвистическом, разумеется, и не в театроведческом, а в широком социокультурном значении (которое это понятие приобрело в 20-30-е годы XX века). Вслед за Каганом можно определить *диалог* как "духовную форму *межсубъектного взаимодействия*, отличающую его от *коммуникации*, как способа *передачи определенной информации субъектом принимающему ее объекту*" [Каган М.В. Введение в историю мировой культуры. – СПб., 2003. – С. 304]. Происхождение, сущность, структура и функции диалога проявляются в том, что он связывает людей как субъектов во всех масштабах *культурного "субстрата" субъектности*, и все формы диалога по своей культурной сути являются способом разрешения противоречий, *альтернативным насилию*, ибо насилие есть следствие отношения к другому как к объекту, а диалог – отношение к другому как к субъекту. *Диалог адресован конкретному Другому*, но, в отличие от *монолога*, не с целью ему нечто сообщить (это аксиологически нейтральная функция *коммуникации*), а чтобы реализовать обладающую высшей ценностью функцию человеческого общения – *совместными усилиями его участников, оказывающихся партнерами в общем действии, выработать объединяющую их новую информацию*.

Диалог ведется на разных содержательных и семантических уровнях, в зависимости от ситуативных ролей вступающих в него субъектов: так, *межличностные* отношения "выясняются" в нравственном по содержанию диалоге, а политические отношения регулируются диалогами крупных совокупных субъектов – *культур, государств, наций, партий и их фракций*, представляемых их лидерами или полномочными представителями. Ныне человечество вступило в такую фазу своей истории, которая делает для него жизненно необходимым превращение политических *и любых* отношений из

субъектно-объектных в межсубъектные, а значит – в диалогические. Перефразируя приводившееся изречение Сартра, что человек – это существо, "приговоренное к свободе", можно сказать, что в новом столетии человечество "приговорено к диалогу".

О.В. Гармаш, студ., ХНУ им. В.Н.Каразина, Харьков
olya777_87@mail.ru

ПИСЬМЕННОСТЬ: КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОРОТ И/ЛИ НОВЫЙ МЕХАНИЗМ КОЛЛЕКТИВНОЙ ПАМЯТИ

"Речь организует и упорядочивает мир. Слово – ее божественная искра – вот что с самого начала неизмеримо возвысило человека над прочими творениями в этом мире" [История письма: Эволюция письменности от Древнего Египта до наших дней / Пер. с нем. Г.М. Бауэра, И.М. Дунаевской. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – С. 13]. Такое значение для Э. Доблхофера (Ernst Doblhofer) имеет изобретение письма, которое обладает временной протяженностью. Он, как и И. Фридрих (Johannes Friedrich), подчеркивает историческое развитие письменности, выделяя пути его становления: "изобретение" (клинопись) и "наследование" (латинское письмо). Задачей же историков письменности, последний видит, во-первых, установить то, как письмо, передающее только смысл, превратилось постепенно в звуковое письмо, во-вторых, свести все многообразие письменности различных древних и современных народов земного шара в одно историческое целое. Таким образом, европейская школа лингвистики выделяет типы письма: предметное, идеографическое, словесное, слоговое, звуковое или буквенное. Не все языки прошли эти этапы, как и существует возможность возникновения новых типов письма.

Необходимо подчеркнуть: 1) что схема этапов письма рассматривается как восхождение (так буквенное письмо считается высшей ступенью), 2) и письмо имеет значение "величайшего культурного переворота, когда-либо произведенного человечеством" [Там же]. Так А. Тойнби подчеркивает, что значительную часть своего существования на земле человек прожил в "примитивном" состоянии, и лишь в результате "новейшего" расцвета культуры были найдены различные способы составления и сохранения письменных заметок – искусства, давшего в руки человечества сознание "философской одновременности" всех поколений. Что дало возможность, по словам Паскаля, измерить "величие и ничтожество" людей. Э. Доблхофер подчеркивает сакрализацию происхождения письма (наличие мифов в разных культурах о дарении и/или обучении письменности богом людей). Добавим, что этот исследователь признает существование письменности при наличии двух признаков: 1) если производилось действие рисования в самом широком понимании, 2) преследовалась цель сообщения.

Рассмотрим письменность как культурный феномен. Ю.М. Лотман называет письменность – "формой памяти". "...коллективное сознание обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для коллектива, создает механизмы коллективной памяти" [Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусст-

во-СПБ, 2004. – С. 364]. Он выделяет два типа памяти: 1) ориентированную на сохранение эксцессов и происшествий, 2) стремящуюся сохранить сведения о порядке, о законах. Для первой характерным есть внимание к причинно-следственным связям и результативности действий, возникновение представления об истории, для второй – календарь, обычаи, фиксирующий определенный порядок, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти. Последний тип требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль выполняют мнемонические символы – природные (деревья, скалы, звезды) и созданные человеком (идолы, курганы, архитектурные сооружения) – и ритуалы. У такого рода символов существует сакральная, регулирующая и упорядочивающая функции. Письменная и устная культуры являются альтернативами для Ю. Лотмана. Первая ориентирована на прошлое, вторая – на будущее. Бесписьменная культура переносит выбор поведения во внеличностную сферу (спрашивая совета у богов). В противоположность чему культура, ориентированная на текст, признает способность человека самостоятельно выбирать стратегию своего поведения.

Появление письменности упростило семиотическую структуру культуры. Синтаксические связи символов в дописьменной культуре с различными контекстами оказываются "разболтанными", в словесном тексте эти связи более сильные. Кроме того, большое число символических знаков низшего порядка предельно редуцирует складывание их в синтаксическо-грамматические цепочки. Культура письма обозначает смысл, культура символа напоминает о нем.

Переход (возникновение) к письменности сопряжен с конфликтом между механизмами культурной памяти, типами хранения информации: текстом, имеющим однородно-семиотическую природу, и синкретическим единством идола и ритуала, привязанного к определенному месту и времени.

"Письменность – совершенно новый вид языка, означающий полное изменение человеческих отношений бодрствования, поскольку она освобождает их от диктата современности" [*Шпенглер О. Закат Европы* : в 2 т. / Пер. с нем. И.И. Маханькова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – Т. 2. – С. 153] – писал О. Шпенглер. Но наличие разных существований и бодрствований он не выстраивает в линейный прогресс, признает ценность каждого из них.

Таким образом, возникновение письменности, ее развитие и взаимодействие с иными формами сообщения является одним из значительных этапов человеческой истории, который возможно оценивают с разных позиций, есть явлением культуры, требующее междисциплинарных исследований.

М.И. Головкова, студ., УрГУ, Екатеринбург, Россия
gomasha@mail.ru

КУРАТОР В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Фигуру куратора целесообразно рассматривать в рамках институциональной теории искусства, которая возникла в США в 60–е годы. Согласно институциональной теории, существенные черты искусства следует искать

не в предметных чертах произведения, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Одним из создателей такого контекста является куратор. В статье "Институционализм и философия искусства" Б. Дземидок пишет: "Мир искусства, как и мир науки, мир политики, мир бизнеса, – это особый общественный институт (в широком понимании термина "институт"), а именно, целая система художественных институтов". В связи с этим Б. Дземидок так формулирует главную идею институциональной теории: "Искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано" [*Дземидок Б.* Институционализм и философия искусства // *Американская философия искусства.* – Екатеринбург, 1997].

Согласно институциональной теории, в искусстве существуют формальные институты, поддерживаемые определенными правилами, государством, и неформальные институты, которые основаны на взаимном сотрудничестве и не закреплены документально. В конце XX века происходит осознание несостоятельности формальных институтов в сфере искусства, происходит смещение приоритетов в сторону неформальных.

Неформальные институты имели решающее значение в тот период художественной истории, когда отношения между людьми не регулировались формальными законами, когда формальные институты утрачивали свое влияние. Куратор задает драматургию художественного действия, он является центром, посредником для художников. Более того, куратор склонен создавать новые промежуточные инстанции.

80-е годы XX века принято считать десятилетием институций. По всей Европе и в США открывались новые музеи и выставочные центры. Все издержки этого процесса стали очевидными уже к началу 90-х гг. – рутинность, бюрократизация, безынициативность. Неформальный институт кураторства выступает в качестве альтернативы формальному, и в 90-е предлагает новую фигуру – независимого куратора. Несвязанный институциональными обязательствами, стабильной зарплатой, поэтому мобильный и динамичный, куратор стал художественно–институциональным выразителем новой эпохи. В.Мизиано говорит по этому поводу: "Если в 80-е годы увенчанием художественной репрезентации были помпезные персональные выставки крупных мастеров, то следующее десятилетие – это история "кураторских проектов" [*Мизиано В.* "Другой" и разные. – М., 2004]. Кураторская деятельность включает помимо художественного, производственный и организационный аспекты. Традиционные формальные институты не оказывают особой поддержки независимым кураторам. Поэтому кураторы начинают создавать проекты, независимые от формальных институций искусства. В 90-е происходит расцвет периодических институций, например, биеннале.

Следует заметить, что неформальные институты по прошествии времени трансформируются в институты формальные. С точки зрения институциональных структур формализация института кураторства неизбежна. Институт кураторства скорее относится к понятию "институциональная среда", чем к понятию "институциональная структура". Например, Анатолий Осмоловский, рассуждая об актуальном искусстве, также вводит понятие среды: "Самым сложным жанром актуального искусства можно назвать создание

среды – некоего творческого пространства, состоящего из деятельности нескольких людей, слитых в дизъюнктивном синтезе" [*Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (отказ от музея) // Художественный журнал. – № 34/35*]. Исходя из предпосылки, что институциональная среда не является простым набором соответствующих ее типу институтов, ее можно считать особым рода институтом высшего порядка. Она определяет основное направление развития системы, а также те ориентиры, на основе которых происходит формирование и отбор наиболее эффективных институтов. В таком контексте институт кураторства является конституирующим элементом институциональной среды современного искусства.

Н.Я. Гуменюк, асист., ІФНТУНГ, Івано-Франківськ

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ МОРТАЛЬНОСТІ

Культура ХХІ ст. визначається докорінними змінами в усіх сферах життя, ставлячи суспільство перед численними випробуваннями. Під впливом домінування новітніх інформаційних технологій, зміни цінностей традиційних способів життя, глибинних трансформацій зазнає духовний світ людини. Ці революційні зрушення в соціокультурному бутті вимагають зміни ставлення суспільства до змісту тілесності та суб'єктивності, а також до розуміння смерті.

Проблема смерті поставала у різні епохи в період змін соціально-культурних формацій, породжуючи специфічне уявлення про трагізм життя. І на сьогоднішній день тема mortality виступає однією із основних форм соціокультурного буття людини. Тож, як вплив культурних трансформацій суспільного життя, визначає у постмодерністських візуалізаціях mortality? Які образи смерті постають у Постмодерні?

Сьогодні ми живемо в світі де сліди за проголошеною Ф. Ніцше ідею "смерті Бога" дедалі глибше викорінюється уявлення про "смерть прогресу", "кінець історії", про принципову багатоманітність і не співмірність різних напрямів культурно-ціннісної еволюції людства.

Належачи до фундаментальних онтологічних понять, "проблематика смерті" створила величезну кількість образів у культурі при цьому генеруючи зміст цілих етико-естетичних та аксіологічних комплексів: таких як "добро-зло", "людське-нелюдське". У сучасному словнику ми зустрічаємо поняття смертності як природній кінець існування живої істоти.

Торкаючись постмодерністських візуалізацій, смерть передусім видима у "тілесних знаках", і перебуває в залежності від економічних, політичних, технологічних, мета-культурних засадах суспільства. Набуваючи симулятивного, а не фізичного характеру, перетворюється на епістемологічну стратегію постмодерністської культури.

Спіраючись на концепцію репрезентованої смерті сучасним науковцем В. Суковатою, у постмодерністських візуалізаціях, смислотворними елементами смерті постають: тіло, інший ("іншість", otherness), задоволення (pleasure). Ці три елементи і постають як культурні нарації. Так, тіло є одна із найбільш видимих репрезентацій життя-смерті. Та з розвитком новітніх технологій поняття "органічність" "тілесність" трансформувалось, змінюючи співвідношення

"тіла", "смерті". "суб'єктивності", "добудовою" та "перебудовою" тіла, утверджуючись як один з візуальних знаків культури. У постмодерністських візуалізаціях починає домінувати поняття "тіла без органів". Мова йде про народження нового тіла, перестаючи бути організмом, яке має "ключову суб'єктивність" (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) а також тіла як "метаболического апарату" (Вирило).

Іншу інтерпретацію мортальності в сучасній візуальній культурі виокремлює З. Бауман. У своїй трьохрівневій стратегії він виділяє: 1) "страх смерті"; 2) смерть як ідеологію; 3) заміна онтологічного статусу смерті [*Bauman Z. Mortality, Immortality and Others Life Strategies.* – Polity Pres, 1992].

Тадеуш Мичка, аналізуючи ставлення до смерті у постмодерністській візуальній культурі стверджує що візуалізація смерті "вбиває" її як подію, водночас відчужуючи від суб'єкта, і від власне процесу життя [*Miczka T.A. The postmodernist image of death in the modern cinema and the new audio – visual media.* – Edmonton, 1999].

"Текстуалізуючи" і візуалізуючи її як "іншого" як "задоволення", постмодерністська смерть постає у метафоричних "іграх зі смертю" – на телекрані, в кіно відеоіграх. Саме, широке використання технологічних відео ресурсів, виводить смерть з екзистенціальної реальності в "телевізійну реальність", тим самим візуалізуючи і перетворюючи її на "безсмертя". Споглядаючи на своїх телеекранах фільми з елементами смерті, ці люди можуть бути вже мертві, але їх присутність через відображення "знаків" життя (голос, вигляд, звертання до аудиторії) стає синонімом їхньої безсмертності.

Загалом аналізуючи ряд праць зарубіжних і вітчизняних науковців, ми дійшли до висновку: постмодерн у своїх візуалізаціях модулює смерть як "культурний продукт" а не біологічну реалію, набуваючи "культурного іміджу" носить спекулятивний характер; смерть у візуалізаціях постмодерну – це "Чужий", який "заважає" антропологічним формам життя; це не фізичний і невідворотній а симулятивний об'єкт, накладає своєрідне "постмодерністське табу", яке замінюється "ігровою", "відновлювальною" смертю: постмодерністський суб'єкт намагається вписати смерть в культуру, таким чином роблячи її частиною "себе" через наративно-візуальну метафору; смерть і тіло в постмодерністських візуалізаціях роз'єднуються, тілесна смерть на телеекрані не передбачає остаточного вмирання; трансформації з тілом дозволяють симулювати безсмертя як відхід від реалій біологічної необоротності; втрачаючи метафізичний та екзистенційний зміст етико – аксіологічних концептів переходить у систему "споживання переживань", розуміється як "інший" доступний "оволодінню", "привласненню" та маніпулюванню.

О.В. Дубровіна, асп., НАУ, Київ
oksanka.smile@rambler.ru

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТРАДИЦІЇ І ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

У даних тезах ми хотіли би висвітлити питання, що стосується співіснування й взаємозбагачення двох надзвичайних феноменів культури: традиції та творчості. Така комбінація дозволяє традиції протягувати свою ниточку крізь

багато поколінь, нанизуючи на неї, разом з тим, творчі знахідки, інтерпретації, різноманітність варіацій. Для творчості ж традиція є своєрідною точкою опори, від якої може розвинути щось індивідуальне, унікальне й цілісне.

Зв'язок традиції і творчості ми пропонуємо розглянути у таких аспектах:

По-перше, використання традиції передбачає її **вїдбір**. Кожне нове покоління піддає традицію перевірці на істинність її актуальність, зміст, легітимність. Одночасно цей процес пов'язаний і з іншим, абсолютно протилежним явищем: людина народжується й виховується вже всередині самої традиції й, звичайно, багато її моментів сприймаються нею як самі собою зрозумілі. Іншими словами, кожне покоління, з необхідністю сприймає ряд традицій і, разом з тим, в певній мірі здійснює вибір тих чи інших традицій у відповідності зі своїми ціннісними установками, ідеалами. Цей вибір передбачає творчий підхід.

По-друге, внутрішня пульсація традиції, її **життя**, забезпечується (окрім аспекту репродуктивності) ще й існуванням моменту творчих перетворень у її межах. Прикладом тут може послужити явище відтворювання людиною (яка належить до конкретного соціуму, конкретної культурної традиції), певного обряду, ритуалу, де вона, діючи за попередньо визначеним планом, відтворює образ дійсності, почасти створеної особисто нею, відчутю власне нею на основі власного життєвого досвіду, сучасних їй культурних реалій, норм. У літературі й мистецтві традиція є необхідною передумовою й чинником художнього розвитку.

Звідси постає третій аспект – **оновлення** традиції, її розвиток: змісту, механізму передачі, способу існування.

Деякі дослідники, зокрема К.В. Чистов, визначають традицію як механізм формування, трансмісії та функціонування культурних цінностей і культурної інформації. Ця думка потребує уточнення: визначення традиції як механізму формування культурних цінностей й культурної інформації містить у собі умову оновлення, творчості, новаторства.

Новаторство у мистецтві можливе не тільки завдяки розриванню із застарілою традицією та у створенні нетрадиційних художніх принципів, але й завдяки засвоєнню й переробці інших традицій, що набувають актуальності в даних умовах.

Уся історія світової культури наповнена численними прикладами, що підтверджують це: звернення до античних традицій в епоху Відродження, особлива увага романтиків до народних фольклорних традицій та ін.

Наступний аспект: ряд вчених (Д.М. Угринович, М.С. Каган) розглядали традицію як універсальний вимір культури. Багатогранність традиції має величезне значення для **зв'язку** між минулим, теперішнім та передбачуваним майбутнім. Цей зв'язок забезпечує механізм спадкоємності. В.А. Кругліков назвав спадкоємність особливим механізмом "пам'яті суспільства", який здійснює накопичення та збереження культурної інформації минулого, на основі якої створюються нові цінності. Можна стверджувати, що спадкоємність як зв'язок між явищами в процесі розвитку містить у собі не тільки опору на універсальність і стабілізуючу функцію традиції, але й установку на гнучке, творче її осмислення і здійснення.

Відтак традиція і творчість виявляють себе двома взаємодоповнюючими чинниками єдиного культурно-історичного процесу.

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В ПОНИМАНИИ СУЩНОСТИ ЭТНИЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Осознание себя частью определённого этноса – реалья современной жизни. Это осознание осуществляется на архетипической основе, хотя может иметь разнообразные проявления.

Этническая самоидентификация существует в общем комфортном психологическом отождествлении индивида с какой-либо этнической общностью. Самоидентификация, во-первых, являет себя как внешняя культурно-историческая парадигма, которую *следует* ощущать в случае принадлежности к той или иной нации, роду, племени. Во-вторых, она видится в личностных переживаниях индивида, касающихся уже ментальной его жизни. Таким образом, самоидентификация осмысляется самим субъектом, но посыл для осмысления приходит извне.

Идентичность является тем, на чём основываются очевидные формы тождеств. И, поскольку каждое тождество достаточно определённо, то и истоковая его форма должна быть неизменна. Поэтому, в качестве объяснения сущности самоидентификации мыслится адекватным представить её как архетипическую структуру, фундирующую все более поздние культурные наслоения, определяющие, в свою очередь, ощущение тождества. Юнг трактует архетип как общечеловеческое основание душевной жизни индивидов, наследуемое, а не формирующееся на базе индивидуального опыта. Это понимание вполне внятно объясняет, по какой причине самоидентификация не единична, а в равной степени присуща группе людей, имеющих общие исторические корни. В итоге, идентичность можно описать как составную часть коллективного бессознательного, отвечающую за сплочённость коллектива.

Реальное назначение идентичности в человеческой психике можно выявить через присущие ей смыслы. Исходя из базовой человеческой потребности быть приобщённым, тождественность продуцирует смысл устойчивости. Чем сильнее человек приобщён к своему этносу – тем более он защищён от внешних веяний и устойчив в своей позиции, поскольку она подкреплена мнением множества индивидов.

Далее стоит отметить смысл нормальности. Он связан с идентификацией субъекта другими представителями той же этнической общности и так же продиктован желанием приобщённости. Сочетание внешней идентичности и самоидентификации даёт возможность индивиду существовать в данной местности и не ощущать себя чужаком.

Третьим, логично вычленил смысл неповторимости – нетривиальности собственных ценностей и очевидной необходимости их защиты. Самоидентификация в своей кастовости возводит автохтонную культуру на грань сакрального. Осознание окружённости врагами, придаёт героический подтекст

ощущению тождественности и рождает желание более тщательно охранять и пестовать свои традиции.

Наконец, ещё одним важным штрихом оказывается смысл распознавания. По мелким традиционным деталям, человек может отличить соотечественника среди чужих. Этот смысл также помогает различать и чужаков, если в этом будет необходимость. Кроме того, большинству людей необходима наглядная схема, чтобы как-то определить самого себя, и самоидентификация позволяет ему это сделать. Человек легко может сказать, что он из себя представляет, основываясь на знании своего этноса, так как это знание даёт ему идеальный слепок того, каким должен быть носитель указанного народа.

Все вышеуказанные смыслы будут существовать только при реальном соответствии современной идентичности исходному архетипу. Но схема самоидентификации не может быть столь проста в своей неизменчивости. Ещё Уайтхед подчёркивал необходимость отсутствия заостренности в исходных формах тождества. Подверженность трансформации обуславливает возможность формирования новых интересов коллективности, собственно, ради чего и существует этническая самоидентификация. Но, с другой стороны, отсутствие неких констант будет противоречить архетипическому основанию связи поколений: идентичность не будет наследоваться, а станет личной находкой каждого поколения, связанного с каждым конкретным отрезком истории.

Сообразно этим двум требованиям, предлагается представить структурную модель этнической самоидентификации в виде жёсткого ядра архетипа – подсознательного, внеопытного, коллективного, неизменного, с расположенным вокруг ореолом национальной современной культуры, которая меняется время от времени, защищая исходное ядро первообраза от вмешательства. Значит, притом, что сердцевина идентичности существует как аксиома национального характера, рождённая одновременно с возникновением этноса, окружающее её защитное поле позволяет делать этот архетип всегда актуальным. Такая схема по механизмам действия напоминает теорию научных программ Имре Лакатоса. Внешний ореол спасает архетип от уничтожения, давая ему существовать в первозданном виде за счёт приспособления к современным реалиям, а когда последний перестаёт иметь смысл, в виду, например, реорганизации или исчезновения нации, перестаёт выполнять свою функцию. Такая структура самоидентификации позволяет ей быть всегда всегда интенсиональной, и вне зависимости от исторической ситуации центрироваться на исходном архетипе, постоянно стремиться к нему.

Таким образом, этническая самоидентификация носит характер индивидуализации человека через его соотнесённость с другими людьми, и необходима она как средство структурирования и дешифровки человеческих взаимоотношений на глобальном уровне, постоянно актуализируя те или иные этнические связи.

КАТЕГОРІЯ МЕТАФІЗИЧНОГО ХРОНОТОПУ В ОСМИСЛЕННІ МІСТА ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

Зростання міст і урбанізації в світі один з найбільш вражаючих фактів сьогодення [Wirth L. Urbanism as a Way of Life // The American Journal of Sociology. – Jul., 1938. – Vol. 44, No. 1. – The University of Chicago Press, 1938. – P. 2]. Місто, як феномен культури, постає перед суб'єктом як цілісний організм. Лише в кінці ХХ століття місто розглядається в контексті гуманітарних наук як особлива форма людського буття, а не лише як "соціальний та історичний проект (...) критичний момент в розвитку економічної раціональності та модерного капіталізму" [Zubaida Sami. Max Weber's The City and the Islamic City. – Max Weber Studies. 6.1. // Department of Applied Social Sciences, London Metropolitan University. – London, 2006. – P. 112]. Так, історичне місто – це не тільки природно-ландшафтний простір з органічно вписаними в нього архітектурними ансамблями, музеями та архівами, що зберігають артефакти регіональної та вітчизняної культур, але і населення міста, його ціннісні установки по відношенню до середовища міста [Дмитриева Л.В. Исторический город в современной науке и региональном образовании // Symposium. – Вып. № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 198]. Таким чином, місто поступово стає розглядатись (навіть) в його історичній перспективі як *ціннісно-смисловий, системно- та структурноорганізований комплекс моделей (матриць) культурного буття людини*. Не культура є результатом історії, а історія результатом культури [Шутилов А.В. Смысл города и город-Смысл // Человек. – 2006. – № 1. – С. 6]. Більше того, місто постає буттям людини, згустком смислів, які (ре)трансляє людина в межах простору та часу. Саме координати простору та часу і є основою хронотопу.

Проблема хронотопу розглядається в більшості випадків у контексті літературознавчих студій (Ю.М. Лотман, Б.У. Успенський, Б.К. Майтанов тощо) та семіотичних конструкцій (насамперед У. Еко та Р. Барт). Семіотичний аналіз застосовується не лише в межах літературного тексту. Він застосовується для вивчення і вирішення питань культури, і відповідно всього, що складає її тканину. Тому справедливо використовувати категорії хронотопу по відношенню до феноменів культури, серед яких місто посідає особливу роль.

На основі просторово-часових меж в романі (тексті) можна операційно виділити три співіснуючі рівні хронотопу: топографічний, психологічний та метафізичний. Останній рівень характеризується рівнем описання та створення метамови. Слово, що поєднує рівень сюжету та самоусвідомлення, отримує в цілому сюжеті значення метамови, так як пов'язане з ідейним осмисленням всього тексту, в тому числі, простору і часу. Метамова є не тільки описовою, а й *головною ідеєю* [Материалы к словарю терминов тартуско-московской семиотической школы // Тартуская библиотека семиотики. – Вып. № 2. – Тарту, 1999]. Вона пронизує текст повністю, є осмисленням тексту, відповідно, час і простір постають тими субстратами, які і задають метафізику тексту, а в на-

шому випадку – міста (і не лише міста XXI століття). Так, метафізика лежить в основі епохи, певним тлумаченням сущого і певного розуміння істини закладаючи основу її сутнісного образу (...) до сутнісних явищ Нового часу належить його машинна техніка (...), яка тотожна з суттю новоєвропейської метафізики [Heidegger M. Holzwege. Die Zeit des Weltbildes. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950. – S. 75]. Тут місто постає як в-тілення проекту, мета-плану, власне, метамови культури Нового часу. Метафізичний хронотоп є тим принципом, який дозволяє діалектично "схопити" простір і час буття міста, оскільки саме він і задає мову тексту-міста. Не потрібно забувати про роль автора, який так чи інакше є тим, хто запускає механізм хронотопу.

Виявлення автора, точніше, задуму автора, не є простим процесом [Лотман Ю.В. Теория и семиотика других искусств. Механизм культуры // Избранные статьи. – Таллин, 1993. – Т. 3]. Мало того, розкриття author's idea є неможливим, в міру багатьох причин. Так, щоб розкрити ідею (смысл) середньовічного міста не достатньо мати уявлення про історичність, соціальність, психологію, топографію чи поступ міста, потрібно розкрити саму культуру, яка, як відомо, однозначності не має і ніколи не мала. Зрештою, кожен може знайти щось або все у місті [Weber M. The City. – Free Press, 1958. – P. 11], окрім очевидності.

Місто, як і культура, є надзвичайно складним механізмом. Воно постає не лише у своїй сталості, а у своїй динаміці. Місто є проекцією світогляду людини, постаючи у своїй метафізиці і текстуальності. Метафізичний хронотоп є одним із методів культурологічного комплексного аналізу міста, як *особливої* форми культурного буття людини.

Н.В. Князєва-Ляззіна, асп., ГДПІМ, Горлівка
anastasya2002@rambler.ru

"СИМВОЛІЧНИЙ ОБМІН ТА СМЕРТЬ" Ж. БОДРІЙАРА. СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ СМЕРТІ

На даному етапі розвитку неокapіталістичного суспільства споживання, кажучи словами Ж. Бодрійара, відбувається "символічний обмін" життя на смерть, який носить поступовий характер, де "потягом до смерті" є праця. Соціалізація людини починається з її народження, відтоді вона стає часткою обмежувачої системи під назвою соціум. Народжуючись ідеальною та цілісною, людина стає на шлях "раба" капіталу з послідувачим поступовим знищенням, яке окупується працею, заробітною платою та споживанням. Школа, навчання, освіта являють собою суспільні відносини підкорення та контролю. Ж. Бодрійар підкреслює, що система навчання та освіти направлена на "перетворення ідеальної природи дитини" [Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть // Пер. с фр. С.Н. Зенкин. – М.: Добросвет, 2000. – С. 116]. Отримавши освіту, людина робить добровільний вибір професії, коли особиста залежність обмінюється на заробітну плату, яка стає "візою існування". Праця за Бодрійаром – це "фундаментальна репресія та контроль, як необхідність постійно чимось займатись... Люди скрізь повинні бути залучені до

справи – у школі, на заводі, на пляжі, біля телевізора...: режим постійної всезагальної мобілізації" [Там же. – С. 55].

Система пропонує людям "безвідповідальний дарунок" – віддалену смерть. Її абсолютистичним завданням є контроль над смертю у вигляді схеми: "ти мені – я тобі"; іншими словами: "застрахуй своє життя, і я забезпечу твоїх близьких; ...надай мені свою робочу силу та будеш користуватись моїм капіталом" [Там же. – С. 88]. У цьому, заключає Ж. Бодрійар, не економічний цинізм, а спроба перешкодити людям "доступ до смерті" як можливій альтернативі не приймати умови, які склалися в системі відносин. "Терміновою смертю" філософ пропонує кинути виклик системі й перестати бути "рабом" капіталу. Із цим можна не погодитись. Чи не занадто категорично для такої багатопланої істоти як людина? Невже немає іншої альтернативи, більш життєстверджуючої? Зміниться чи сама система, якщо викликом людини буде її власна смерть? Думається, що ні. Альтернативою може бути зміна соціальної свідомості людей. Для досягнення цього необхідні умови, однією з яких є об'єктивний аналіз фактичного матеріалу, раціональні основи якого стануть альтернативою для перегляду основ науково-філософського світорозуміння. Така світоглядна концепція безумовно завершилася б більш цілісним сприйняттям оточуючого нас світу, який не обмежується тільки фізичною матеріальністю.

Що ж не дає людині змінити себе та соціальний світогляд? Здійснюючи перенесення бодрійарівської концепції "символічного обміну" на сучасне суспільство, можна сказати, що "символічний обмін" життя на смерть відбувається в будь-яких галузях соціального життя. Відсутність часу, швидкий темп життя, інформаційна перенасиченість, технологізація суспільства призводять до неможливості усвідомити процеси, які відбуваються в суспільстві. Обезцінене життя веде до її бездарної втрати. Що людина отримує в результаті "символічного обміну"? – стомленість та перевтому, нестабільну нервову систему, професійні захворювання, які ведуть до швидкого старіння організму та ранньої смертності.

Не випадково з'являється термін "чорна культура", коли людина в суспільстві втрачає індивідуальність від постійного перенапруження, тривоги, від підкорення вищепосадовій особі, від "утрати себе" в рекламах та негативних новинах. Тенденція до отримання деструктивної особистості співпадає з інтересами цивілізації споживання, яка характеризується як "цивілізація інстинктів". З метою накопичення капіталу, монополістичним корпораціям необхідна особистість з претензією на максимально можливе споживання – жадібна, деформована особистість. Думаючи та гармонійна людина розумно обмежує споживання, зберігаючи максимально благоприємним співвідношення духовно-матеріального.

Знання про людину пропонується давньогрецькою філософією, а також християнським світоглядом, які розглядають природу людини як трояку, яка складається із духа, душі та тіла. Ці три складові взаємозв'язані й доповнюють одна одну. Дух є проявленням Абсолюту; душа як елемент, який зв'язує дух і тіло, має "оживляючу" здібність для матерії. Основні думки давньогрецьких філософів про смерть зводяться до того, що душа людини після смерті продовжує існування. Цензором для вічного існування душі є добродійне, моральне й мудре життя людини.

ІДЕЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СВІТЛІ СЕМАНАЛІЗУ Ю.КРИСТЕВОЇ

Семіотичний аспект проблеми тексту та інтертекстуальності передбачає звернення до знакової природи мови, вимагає пошуків того зародку, з якого походить смисл і його суб'єкт. Здійснюючи власний семаналіз (критику смислів, його елементів і законів; вивчення діяльності означення і їх типів в тексті), Ю.Крістева постулює поняття "текст" як частину загального процесу матеріальних та історичних змін. "Текст – це не комунікативне мовлення, закладене в граматиці; він не обмежується тим, що просто репрезентує – означає – реальну дійсність; текст буде рухомий сценічний майданчик, на якому розігруються його трансформації" [*Крістева Ю. Текст и наука о тексте // Избранные труды: Разрушение поэтики.– М.: РОССПЭН, 2004. – С. 35*]. Трансформуючи мову, текст подвійно пов'язується з реальною дійсністю і подвійно прочитується, вступаючи у зв'язки як з мовою, так і з суспільством. Порушуючи і трансформуючи семіотичну систему, текст володіє подвійною спрямованістю: він орієнтований і на знакову систему, в середині якої створюється (мова і мовлення певної епохи), і на соціальний процес, в якому він бере участь як дискурс. Представляючи собою специфічну зону соціальної дійсності – історії, текст запобігає ототожненню мови як системи, яка комунікує смисл, з історією як лінійним цілим. "Текст підриває поверхню мови, являючи собою той "об'єкт", котрий дозволяє зламувати понятійну механіку, яка постулює лінійність історії" [Там само. – С. 37]. В сучасному світі "відсторонений від мови" текст протиставляється формальному науковому знанню, не протиставляючись, проте, науковому акту. Текст окреслює свою власну сферу, вміщуючи її поза наукою, але проводячи її через ідеологію; таким чином, текст постає як "омовлення" наукової нотації. Отже, текст перетворюється на своєрідну арену, на якій здійснюються і презентуються епістемологічні, соціальні і політичні зрушення. Будучи множинним, частіше поліфонічним (з причини множинності висловлювань, які поєднуються в ньому), текст, за Ю. Крістеву, порівнюється з кристалічною решіткою, у вигляді якої постає робота означування, якщо її розглянути в даний момент історії.

Таке розуміння тексту дозволяє рішуче відділити його від поняття "літературного твору" – поняття тексту в світлі семаналізу Ю. Крістевуї не ототожнюється з поняттям літературного об'єкта.

Так як аналіз тексту є складовою частиною аналізу акту означування, то текст – це не просто сукупність граматичних практик; він є провідником, який дозволяє побачити і прочитати історію криз конкретні особливості різноманітних видів означування, множина яких присутня в даний момент в мові і відтворюється в пам'яті текстом. Це означає, за Ю. Крістеву, що текст являє собою складний вид практики, способи прочитання якої допоможе осмислити особлива теорія специфічного акту означування, що здійснюється через мову; і тільки в цьому відношенні наука про текст має дещо спільне з лінгвістичним описом. Текст демонструє перед семіотикою особливий тип функціонування; він відсторонений від логіки Арістотеля і потребує створення нової альтерна-

тивної логіки. **Текст** пропонує семіотиці проникнути крізь "непрозорість продукованого знакового об'єкта і сконденсувати, згустити в продукті (в наявному тілі мови) подвійний **процес продукування і трансформації смислу**" [Там само. – С. 45]. Таким чином, наука про текст, у розумінні Ю. Крістевої, постійно формулює закони того чи іншого типу означування, представляючи собою "згущення" історичної практики; це наука про відображення історії.

Розглянувши визначення тексту за Ю. Крістевою, перейдемо до постулювання вченою ідеї інтертекстуальності. Отже, текст – це деякий транслінгвістичний пристрій, який перерозподілює порядок мови і пов'язує комунікативне мовлення, націлене на передання інформації, з іншими висловлюваннями різноманітних типів. Таким чином, ми розглядаємо **текст як продуктивність**, а це означає, за Ю. Крістевою, що: 1) хоча текст і розміщений в мові, але його відношення до мови носить деструктивно-конструктивний характер, тому при аналізі тексту слід користуватися швидше логічними, а не чисто лінгвістичними категоріями; 2) **"будь-який текст являє собою перmutацію інших текстів, інтертекстуальність**; в просторі того чи іншого тексту перехрещуються і нейтралізують одне одного декілька висловлювань, взятих з інших текстів" [Крістева Ю. Закрытый текст // Избранные труды: Разрушение поэтики.– М.: РОССПЭН, 2004. – С. 136]. Говорячи про **феномен інтертекстуальності**, Ю. Крістева ставить певне завдання перед семіотикою – побудувати замість старої, риторичної класифікації жанрів типологію текстів, тобто визначити специфіку різноманітних типів текстової організації, помістивши їх в єдиний текст культури, частиною якого вони є і який, в свою чергу, є їх складовою частиною. Перетин текстової організації (семіотичної практики) з іншими висловлюваннями (сегментами текстів), які вона вбирає в свій власний простір, чи до яких вона відсилає в просторі відсторонених від неї текстів (семіотичних практик), Ю. Крістева називає **"ідеологемою" тексту. "Ідеологема – це інтертекстова функція**, яка, "матеріалізуючись" на тих чи інших рівнях структури кожного тексту, поширюється по всій його траєкторії, задаючи йому історичні і соціальні координати" [Там само. – С. 137]. Розуміння тексту як ідеологеми лежить в засновку такого типу семіотичного аналізу, при якому текст розглядається як інтертекстуальність і тим самим мислиться в рамках (в тексті) суспільства та історії. **Ідеологема тексту** – це те осердя, в якому раціональне пізнання спостерігає трансформацію окремих висловлювань (до яких текст звести неможливо) в єдине ціле (в текст), розглядаючи різноманітні способи включення такої цілісності (інтертекстуальності) в текст історії і суспільства.

Е.Э. Комарова, доц., ОмГУ, ОмГПУ, Омск, Россия
komarova_elena63@mail.ru

МУЗЫКА И РИТУАЛ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ

Современное понимание феномена сознания и специфики его бытия связано с обращением многих философских школ XX века к онтологии человеческой субъективности. В связи с этим представляется возможным рассматривать **музыку** в виде одного из составляющих чувственно-телесный

образ мира и как одну из внеперцептивных форм влияния на этот образ. Рассматривая значения музыки как формы влияния на организацию чувственного опыта, нельзя игнорировать значимости в повседневной картине мира сиюминутного аффективного состояния личности, которое как раз и обуславливается звучащей музыкой, возможно сильнее и более непосредственно, чем воздействием других видов искусств. Во-вторых, можно говорить об усилении с помощью музыки архетипически-бессознательного структурирования поля человеческих ощущений, открытого К.Юнгом. В-третьих, важнейшим фактором влияния на чувственный опыт человека являются ценностно-смысловые установки разных эпох, которые, так или иначе отражаются в музыке. Таким образом, через восприятие музыкального произведения может происходить чувственное познание личности и формирование художественной мира, в котором живут представители разных культур. Роль музыки в этом процессе достаточно важна, особенно – для тех исторических типов ментальности, в которых проявляется детерминация "чувственного образа мира" со стороны религии. Представляется интересным рассмотрение места музыки в ритуале как таковом и причин появления ритуальности в музыке различных эпох, не только тех, в которых специфика духовного мира человека характеризовалась силой традиций: культовых нерелигиозных, но и в более позднее время человеческой истории.

Большинство обрядов связаны с религиозной мифологией. Ритуал трактуется как инсценировка мифа или, напротив, мифу придается значение истолкования религиозного действия. Во втором случае словесная сторона пояснения ритуала может перерасти в песню, в музыкально-пластическую или музыкально-драматическую композицию. Именно так возник жанр средневековой литургической драмы в Западной Европе и отчасти – страстей. С течением времени связи сакральных музыкальных жанров и ритуала ослабевали. Сакральное начало в музыке в первой половине девятнадцатого века проявлялось для усиления обогащения образного содержания произведений. На закате романтизма проявилась противоположная тенденция – сакрализации светских жанров оперы и симфонии, приближения их к ритуалу. Р.Вагнер к своей последней опере "Парсифаль" относился как к христианской сакральной драме и по этой причине не хотел ее исполнения на подмостках европейских театров. Г. Малер в восьмой симфонии, прибегнув к тексту апофеоза второй части "Фауста" Гете, пытался создать музыку в пифагорейском понимании, сам характеризуя ее как звучание Вселенной. В этой симфонии объединились христианский и платонический пантеистический подходы к миру. Симфония словно ритуал поклонения, где первая часть выстраивается как славословие Святому Духу на основе текста церковного гимна, а вторая – на стихи Гете – объединяет в себе черты симфонической поэмы и богослужения в честь Богородицы. Русский композитор А. Скребин почти в тоже время задумывает "Предварительное действие" – свето-музыкальную мистерию, ритуал, направленный по замыслу автора на изменение мира к лучшему. Похожие тенденции прослеживаются в западноевропейской музыке и в двадцатом столетии. Особенно показательна здесь фигура И. Стравинского, русского композитора, возглавившего нова-

торские европейские и американскую школы XX века. Он искал в своих произведениях универсальную логику музыкальной организации в музыкальном арсенале различных национальных и исторических культур, в том числе сумев отразить универсальные черты в ритуальном мировосприятии человека архаической культуры, Античности и современности. Но совсем иное мы наблюдаем в русской советской музыке. В произведениях советских композиторов ритуальность проявляет себя двояко: с одной стороны, по идеологическим соображениям открыто и последовательно воплощаются черты новых обрядов, а с другой, возникает так называемый "эзопов язык", намек на религиозный ритуал. Особенно показательно с этой точки зрения "Поэма памяти Сергея Есенина", созданная в пятидесятые годы Г. Свиридовым. В десяти частях этого произведения для солиста и хора проявляет себя черты народных праздников, религиозной панихиды и обедни. О последнем свидетельствуют: колокольность в звучании хора и оркестра, а главное, – структура произведения, в которой сольные скорбные монологи звучат первым, третьим, шестым и девятым номерами – аналогично чинопоследованию православной службы (первый, третий, шестой и девятый часы службы).

Таким образом, музыкальное обращение к ритуалу в далеких от господства религиозных традиций культурах XIX, XX века происходит тогда, когда возникает необходимость грандиозного обобщения смысла эпохи или личного жизненного и творческого пути композитора, когда возникает необходимость повышения национального самосознания через приобщение к традиционным ценностям родной культуры. И тогда философская онтологическая проблематика, познание человека-творца как части мира и его возможностей побуждает композиторов соприкасаться с религиозно-мифологической сферой, стремиться к созданию музыки с чертами ритуального действия.

М.Е. Короткевич, студ., АУПРБ, Минск, Беларусь
snoracademyconf@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИДЕОЛОГИИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА

Интерес к феномену идеологии детерминирован, прежде всего, современной социально-политической реальностью. Появление концепции идеологии белорусского государства вызвало широкий общественный резонанс и особое внимание к такому социальному, политическому и культурному явлению как идеология. Заинтересованность различных социальных субъектов, в свою очередь, обусловил гносеологическую актуальность изучения идеологии, она также стала учебной дисциплиной.

Для того, чтобы уяснить сущность понятия идеологии, необходимо рассмотреть различные подходы к интерпретации данной категории. За весь период своего существования термин "идеология" претерпел множество трансформаций. Понимание этого феномена определялось исторической эпохой, научной ориентированностью исследователей, политическими и иными факторами.

Исходя из этимологии слова, идеология (от греч. *idea* – идея и *logos* – учение) – это учение об идеях, их природе, динамике и свойствах. В такой первоначальной, античной интерпретации идеологии представлял А. Дестют де Траси, автор книги "Элементы идеологии" (1801–1815 гг.). Он предложил оригинальный подход к изучению человека в контексте его отношений с экзистенциальной реальностью. Объектом такого подхода становился собственно человек, предметом – человеческое сознание, материализованное в языке и поведении. Идеи, согласно А. Дестюту де Траси, тесно связаны с врожденными способностями человека – фактическими основаниями идей [Хмылев В.Л. Идеология как концепт // Известия Томского политехнического университета. – 2005. – Т. 308, № 5. – С. 200–203]. Таким образом, при своем происхождении, идеология означала позитивное знание об истоках появления и движения идей, механизмах человеческого мышления.

Применение Марксом и Энгельсом термина "идеология" включало трактовку ее содержания как умозрительных, отвлеченных от действительности идей [Майхрович А.С. Идеология: сущность, назначение, возможности. – 3-е изд. – Минск: ИООО "Право и экономика", 2004]. Понятие идеологии весьма широко использовалось основателями марксизма для обозначения определенного типа мышления, а также философских и общественно-политических течений, порождающих превратные представления о действительности. Идеологичность, неистинность "ложного сознания" полагалась итогом отрыва от социальной реальности, когда понятия о действительности не являются результатом ее объективного познания, а конструируются на основе чистого мышления идеолога или теоретических наработок предшественников [Там же]. Так, под идеологией понимались абстрактные безосновательные рассуждения и такой же способ мышления.

В 1920-1930х гг. понятием идеологии охватили сложившиеся в тот период тоталитарные практики индоктринации [Хмылев В.Л. Идеология как концепт] – целенаправленного распространения какой-либо политической идеи, доктрины, учения в обществе или общественном слое для формирования определенного общественного сознания [<http://dicacademic.ru/dic.nsf/enc3p/138966>]. В этом смысле идеология была призвана маскировать истинные цели государства, внедрить в общественное сознание собственные критерии оценки прошлого, настоящего и будущего.

Сегодня в некоторых источниках идеология определяется как система представлений и идей, выражающих интересы, мировоззрение и идеалы различных субъектов политики [Идеология // Новая философская энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 81]. Однако идеология – явление не только политическое. Это комплексный феномен, содержащий и психологический компонент.

Конструктивная идеология не только консолидирует общество и формирует в нем адекватное отношение к государству и институтам власти, но и является своеобразным базисом для формирования целостного мировоззрения каждого отдельного гражданина. Кроме того, по отношению к обществу в целом, идеология представляется особым "массовым подсознанием".

Таким образом, рассматриваемая многоаспектная категория идеология является специфическим духовно-регулятивным, социокультурным и политическим явлением, имеющим важное социально-историческое значение.

ТРИКСТЕР И ТРИКСТЕРСТВО В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА

Мифологическая модель мира отразилась в культуре и художественном сознании эпохи постмодерна. С диахронизмом мифа перекликаются характерные принципы искусства XX века, в чертах постмодернизма проступает миф. Мифологическое сознание, воплощенное в архетипе Трикстера манифестирует себя в наиболее влиятельном, междисциплинарном по своему характеру идейном течении в современной культурной жизни Запада, проявившегося в различных сферах гуманитарного знания. Трикстер своим поведением манифестирует относительность истины, трикстерство в постмодерне проявляется как свободная игра активных интерпретаций, связанная с игровым принципом, постоянной переоценкой ценностей и фрагментарностью восприятия. Для постмодернистской литературы характерна интертекстуальность и совмещение разнородных парадигм. Функцией трикстера является использование различных дискурсивных практик и помещение их в метаконтекст. В результате трикстер существует всегда на границе семиотических полей, служит медиатором между ними, но одновременно создает новые смыслы путем сочетания различных парадигм. Трикстер воплощает в себе интертекстуальность, лишение тех образов, которые он принимает, привычных коннотаций, сформированных стереотипами восприятия, и привнесение новых. Для постмодерна важна сама манера изложения, способ аргументации, представляющей собой чисто интеллектуальную игру в буквальном смысле этого слова, самодовлеющую, направленную на себя и получающую наслаждение от наблюдения за самим процессом своего саморазвертывания. Черты трикстерства содержатся в философских и общетеоретических предпосылках постмодернизма, таких как отказ от серьезности и всеобщий плюрализм, цитатность, ирония, языковая игра, относительность истины. Здесь проявляется парадоксальная, двойственная природа трикстера, как воплощения позитивного, жизнеутверждающего духа свободы, позволяющего нарушать табу и выходить за рамки жестко обусловленного социального контекста. Трикстер искушен в нарушении установленных правил, границ, различий, общественных ценностей. Мир рационального сознания – это мир буквальный, а трикстер живет в мире смысловом, где есть "правда", но нет буквальности. И поэтому категории организованного мира просто не существуют для него: нет жизни и нет смерти (а значит, нет убийства, это лишь притворство), не существует никаких границ или ограничений. Так как постмодернизм представляет собой влиятельное течение в современном искусстве и гуманитарных дисциплинах, то образ трикстера является определяющим облик культуры, а общество XXI века возвращается к архаике, воплощенной в центральном для нее смыслообразующем персонаже – трикстере.

СУЧАСНИЙ МУЗЕЙ І ПРОБЛЕМА ТРАНСЛЯЦІЇ ДУХОВНОГО ДОСВІДУ

Питання, що може стати основним при актуальному розгляді феномена художнього музею, можна сформулювати в такий спосіб – як можливий музей у сучасній ситуації? Які функції виконує цей, багато в чому архаїчний культурний інститут у системі сучасної культури? На перший погляд, музей як місце зберігання інформації, пам'яті культури, необхідно поставити в один ряд з такими установами, як архів і бібліотека. Однак, слід зазначити два важливих структуроутворюючих фактори, що відрізняють його від цих інститутів. По-перше, музейний експонат, як правило, не піддається перенесенню на різні носії інформації (наприклад електронні). На відміну від текстів і документів, які, за деякими виключеннями, можуть без шкоди тиражуватися. По-друге, у музеї в набагато більшому ступені виявляється важливим фізичний простір, принципи його організації. Можна сказати, що музей – це замкнута, герметична система речей.

Класичний критерій відбору музейного об'єкта також багато в чому відмінний від принципів складання архіву й бібліотеки. Якщо останні претендують на максимальну повноту (чим більші збори, тим вони цінніші), то музейні колекції розподіляються між двома полюсами – річ маргінальна й річ ідеальна, зразкова. Тобто, з однієї сторони ми маємо предмети, які не маючи самостійної цінності, дають уявлення про цілий клас, з іншого боку – все унікальне, надзвичайне. Уявлення про твір мистецтва поєднує в собі обидва полюси. Він може розглядатися і як річ зразкова, еталонна, тобто включена в якусь серію, і як річ унікальна, тобто маргінальна.

Традиційне уявлення про художній музей пов'язане з уявленням про естетичну цінність. Відтоді, як з кінця XIX ст. музей був остаточно включений у систему економічних, ринкових взаємин, він стає механізмом для конвертації символічного капіталу в "живі" гроші. Виникає цілий ряд парадоксальних протиріч між цілями, що декларуються, завданням музею і його дійсним призначенням. Формально, основним призначенням музею оголошується збереження культурних традицій і освіти. Але це всього лише риторика, тому що фактично головною функцією музею стає зберігання. А трансляція живої пам'яті культури стає неможливою, тому що все те, що перебуває у видимому просторі, проходить через фільтр компетентної точки зору, тобто заздалегідь схвалено для подальшого використання, а експонати, що перебувають у запасниках, просто приречені на забуття. Цінності й думки проходять поза полем зору звичайної людини. Мистецтво сприймається як цілковито професійна область. Музей з'являється вже не як місце зберігання цінностей, а як місце їхнього виробництва. Об'єкт "освячений" перебуванням у музеї, автоматично розглядається як цінність.

Останнім часом відбувся ряд змін, що підривають основи існування музею в його класичній формі. Однак, завдяки функціонуванню в культурі уявлень про цінності освіти й дійсності, музей продовжує успішно функціонувати. У сучасній ситуації музей втрачає свій предмет – найцікавіші в художньому відно-

шенні події відбуваються головним чином у сфері принципово того, що репродукується. Внаслідок чого, музеї все частіше йдуть шляхом недиференційованого збирання артефактів. Зберігання саме по собі як особлива дія зі своїми правилами й критеріями відбору – одна з основних функцій музею. Але сьогоднішні прагнення до максимальної повноти, заповнення прогалін, зближують музеї з архівом. По суті, він орієнтований на майбутнє – ми не знаємо, що буде являти собою цінність через кілька десятиліть, отже, необхідно колекціонувати все, тобто будь-який предмет може бути оголошений музейним.

На сьогоднішній день музейна практика потребує нових підходів до критеріїв оцінювання і відбору. Існує необхідність створення музею, який би відповідав сучасним естетичним нормам та високому рівню осмислення духовних цінностей минулого і їх значення для крокування на складному шляху збереження і розвитку духовного потенціалу як окремої особистості, так і суспільства в цілому.

Н.Л. Лопатина, доц., КГПУ, Кемерово, Россия
lopatinl@mail.ru

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЫТЕСНЕНИЯ ПРАЗДНИЧНЫХ ТРАДИЦИЙ И ОБЫЧАЕВ ИЗ СОВЕТСКОЙ ДЕРЕВНИ В XX ВЕКЕ

Логика социалистических преобразований диктовала задачу проведения культурной революции, имевшей целью создание "нового человека". Марксистские концепты противоречили тысячелетнему опыту народов по культивированию частной собственности, религиозности, толерантности и патриотизма. Поэтому, воспитывая "нового человека", революционеры вели борьбу с традиционной культурой, квалифицировав традиции и обычаи в качестве архаики, "пережитков прошлого".

Советская власть запретила традиционные светские и религиозные праздники. Празднование религиозных праздников являлось поводом для репрессий. Праздники утрачивали детали, передаваемые веками, за которыми стоял глубокий социокультурный смысл. Уже к началу 50-х годов пришло время, когда обрядовые детали праздников стало некому передавать (молодежь была атеистична). Так прервалась связь времен. Лишенный традиций и обычаев праздник потерял свое культурное содержание и превратился в театрализованное действо с обильной выпивкой пассивных зрителей.

За несколько поколений запретов была утеряна главная особенность народных праздников, состоявшая в том, что на них все были исполнителями. Вся система русской обрядности имела коллективный характер, поскольку функционировала и воспроизводилась за счет того, что каждый из ее структурных комплексов подлежал к исполнению определенным сообществом сверстников. В традициях и обычаях коллективная память консервировала целые сколки деятельности, поведения и мировоззренческие основы людей прошлых эпох. Отсюда такая стойкость морально-нравственных ориентиров людей.

В массовой крестьянской культуре не было пассивных потребителей праздничной культуры. Люди были сами творцами. Песня, например, была частью жизни русского человека. Запрет на религию привел к утрате духовного пения. Перманентные материальные трудности колхозников не способствовали проявлению светлых эмоциональных чувств, выражаемых через песню. Песенное творчество крестьян рождалось на основе свободного труда, а колхозный труд был принудительным. Развившаяся в деревне система доносительства останавливала творческую импровизацию крестьян, выражаемую в русской частушке.

Важным праздником была свадьба, веками ее не "гуляли", а играли. В связи с гонениями на церковь из свадьбы ушла церковная обрядность. Через церковь брачный союз приобретал святость и нерасторжимость, формировал ответственность молодых перед родом. Играть свадьбу постепенно перестали и в связи тяжелейшим материальным положением колхозников. С уходом традиций, застолье, на возобновленных в 50-е годы свадьбах, превратилось фактически в коллективную пьянку, прерываемую криками "горько!".

Компенсируя потерю традиционных празднеств, советская власть создавала клубы, которые не могли заменить людям традиционные деревенские праздники. Во-первых, клубы были далеко не в каждой деревне. Во-вторых, их посещали (кроме просмотра кинофильмов) только подростки и неженатая молодежь. В-третьих, специальными директивными документами работа клубов регламентировалась до 60-х годов в качестве центров политпросвещения, а не развлекательного учреждения. В-четвертых, работа клубов строилась по принципу – исполнитель и зритель. Через клубы основная масса селян не могла развивать своё природное художественное творчество. Из участников творческого процесса подавляющее большинство людей превратились потребители. И здесь была потеряна связь времен и поколений.

Борьба с церковью привела к тому, что за несколько десятилетий были забыты христианские верования, обряды, праздники и т.д. Носители традиций были либо уничтожены физически, либо не смогли передавать свой культурный опыт из-за опасений репрессий или из-за не востребоваемости молодежи.

За одно – два поколения прервалась цепь передачи традиций. Потому за несколько десятилетий советская власть сделала с христианством то, что церковь не смогла сделать с язычеством за несколько веков.

Борясь традициями и обычаями, советская власть успешно решила задачу воспитания нового человека: атеиста, маргинала, непатриота и "вроде трудящегося" с низким уровнем морали, увлеченного выпивкой. Потому научно некорректно низкую культуру, преступность детскую беспризорность, массово проявившихся в 90-е годы во всех бывших советских республиках, связывать только с трудностями реформаторского времени. Это было настоящее прошедшего (по Августину Блаженному).

КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФИИ Ж. МАРИТЕНА И Р. ГВАРДИНИ

Концепция культуры является одной из основных тем философских построений неотомизма. Особенно ярко данная тематика разработана такими представителями философии неотомизма, как Р. Гвардини и Ж. Маритен.

Как Р. Гвардини, так и Ж. Маритен подчеркивают особую роль разума и свободы в культуре, что и обеспечивает, с их точки зрения, ее двойственность: плодотворность и опасность. Культура или цивилизация, согласно Ж. Маритену, – это феномен одновременно естественный, т.к. она есть требование человеческой природы, и неестественный, т.к. одной лишь природы недостаточно для ее возникновения. Точно так же как в человеке природа есть необходимое, но не достаточное условие, так в культуре необходимым, но не достаточным условием является материальное развитие. Особой функцией культуры, которую выделяют данные авторы, является упорядочивающая функция, а порядок рассматривается как одна из главных ценностей, причем под порядком подразумевается не только упорядоченность, но, главным образом, этичность, то есть порядочность. Из посылки о первостепенной роли нравственного совершенствования в культуре Ж. Маритен делает вывод о первостепенной роли в культуре религиозного компонента, отказывая тем самым секулярной морали в возможности существования. Абсолютно секулярную культуру Р. Гвардини сравнивает с мотором без масла, который перегревается и приводит к короткому замыканию – совершенной насилью. Тем не менее и религия нуждается в культуре. Культура не способна создать религию, но она обеспечивает последнюю образом действия, воплотив ее в пространственной, временной и литературной форме. Религия одновременно имманентна и трансцендентна культуре, как Бог имманентен и трансцендентен миру.

Данные авторы осуществляют ретроспективу исторических типов европейской культуры, исходя из критерия характера занимаемой человеком позиции перед Богом. Оба автора видят причины недостатков современной культуры в противостоящей христианству ориентации, возникшей в эпоху Нового времени. Тем не менее Р. Гвардини указывает в качестве главной ошибки представления о психофизическом монизме, обуславливающим убеждение о наличии объективных законов культуры и, как следствие, установки оптимизма и прогрессизма. Ж. Маритен – декартовские представления о психофизическом дуализме, приведшие к автономизации политики и экономики от нравственной сферы. Рассматриваемые представители неотомизма полагают, что из самой культуры проистекают опасности, угрожающие и культуре, и создавшему ее человеку, а источником этого является то, "что составляет необходимый компонент всякого человеческого деяния, даже самого духовного, а именно власть" [*Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 155*]. Современную культуру, по Р. Гвардини, следует называть "некультурной культурой", т.к. в ней абсолютно изменяется и восприя-

тие человеком себя, и окружающего мира (как природного, так и культурного), и форма созидания. Оба автора указывают на опасность "падения в безвкусию" [Guardini R. The spirit of the Liturgy / Vic. cen. J. Butt. – N.Y., 2001. – http://www.fdlc.org/Liturgy_Resources/Guardini]. В то время как Ж. Маритен главным в культуре признает "нравственное совершенствование, развитие умозрительной деятельности и деятельности практической (в области искусства и этики)..." [Маритен Ж. Религия и культура // Знание и мудрость / Под ред. И.С. Вдовиной; Пер. с франц. Л.М. Степачева. – М., 1999. – С. 42] и акцентирует внимание на необходимости всестороннего развития человека, Р. Гвардини расставляет акценты немного иным образом, что составляет своеобразие его анализа культуры масс. Если оригинальность интерпретации тенденций массовой культуры Ж. Маритеном состоит в преломлении этой проблематики к религиозной культуре, то Р. Гвардини – в утверждении о том, что массовая культура несет в себе не только опасность порабощения человека, но и возможность стать ответственным лицом. Если личность Р. Гвардини связывает с областью оригинального и культурно ценного, то лицо – с противостоянием Богу, незаменимостью в ответственности. Именно потеря лица, а не личности, то есть утрата нравственного, является, с точки зрения мыслителя, недопустимым вариантом развития общества. Основная задача грядущей культуры – поиск механизмов власти над собственной властью, формирование интегрального гуманизма, противостоящего гуманизму буржуазному [Маритен Ж. Интегральный гуманизм // Философ в мире. – М., 1994. – С. 52–134], приоритет аскетической морали (внутреннее преобразование) над моралью технологической (внешнее преобразование).

В.С. Мірошніченко, асп., ХДАК, Харків
koda_koda@ukr.net

КОНОТАЦІЇ КУЛЬТУРИ: РЕАЛЬНІСТЬ І ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ (С.Л. ФРАНК І Ж. БОДРИЙЯР)

У процесі своєї ґенези культура зазнала значної кількості змін теоретичного характеру. До її складу привносились різноманітні смисли, котрі намагались на свій лад пояснити ті чи інші моменти буття культури.

Своєрідну інтерпретацію культури, її розуміння у контексті співвідношення проблеми реальності та гіперреальності пропонують С.Л. Франк і Ж. Бодрийяр. Звертання до думок С.Л. Франка і Ж. Бодрийяра спричинено їх теоретичним зіставленням у аспекті розуміння фундаментальних підвалів культури.

С.Л. Франк зосереджує увагу на двох модусах буття – дійсність і реальність та у межах цих модусах розмірковує над загальними культурно-філософськими проблемами буття людини (Бог, спілкування, естетика, етика, свобода і т. ін.). Об'єктивна дійсність – сукупність об'єктів, котрі перебувають перед думкою людини, є відстороненими від людини. Об'єктивна дійсність – зовнішній досвід раціональної думки, котра призводить до констатації цих об'єктів у пізнанні. Реальність виступає як справжня основа буття, яка є

не пасивний об'єкт потуг пізнання, а "дещо, що само себе розкриває і тим самим власною активністю, відкриває нам себе" [Франк С.Л. Реальность и человек. Метафизика человеческого бытия // С нами Бог. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2003. – С. 264]. Внутрішній досвід безпосередньо стикається з реальністю і саме у ньому вона відкривається. Реальність відкривається через одкровення, як зустріч з одкровенням у момент глибинного спілкування.

Ж. Бодрийяр запропонував ідею гіперреальності, тобто симуляції, додаючи при цьому, що гіперреальність для стороннього спостерігача "більш реальна, ніж сама реальність, більш правдива, ніж істина, більш чарівна, ніж сама чарівність" [Бодрийяр Ж. Система вещей. – http://gumer.info/bogoslov_buks/philos/bod_sisv]. Людина усвідомлює умовність гіперреальності, але захоплено "живе" у ній, усвідомлюючи можливість керування її параметрами і перспективу виходу з неї, якого на справді майже немає.

Виникнення гіперреальності можна розглядати як ситуацію, викликану втечею людини зі сфери повсякденного у поле "споживацької свободи". Таким чином конструється оманлива гіперреальність свободи споживацького вибору у суспільстві споживання, котра практично не надає вибору, а стандартизує і масовізує людину. Гіперреальність в такому випадку – будь-яке заміщення реальності її симуляцією/образом.

Запропонований Ж. Бодрийяром концепт гіперреальності у деяких аспектах є співзначним ідеї реальності (її складовій частині – об'єктивній дійсності) С.Л. Франка. Обидва мислителі звернули увагу на фактор відчуження, згідно якого, заявлені вище ідеї, які створила людина, вийшли з-під її контролю, стали самі себе програмувати і включати людину до свого простору.

Об'єктивна дійсність (як подразник реальності) не є абсолютним антиподом реальності, оскільки реальність як всеєдине охоплює і об'єктивну дійсність (у розумінні С.Л. Франка). У Ж. Бодрийяра гіперреальність охоплює реальність як всеєдине, з тією різницею, що у С.Л. Франка об'єктивна дійсність не є повний негатив, а, за думкою Ж. Бодрийяр, гіперреальність являє собою "холодную и объектную вселенную". Гіперреальність у розумінні Ж. Бодрийяра це реальність на думку С.Л. Франка. Однак реальність С.Л. Франка істинна, а гіперреальність Ж. Бодрийяра бажає бути істинною, по суті замінюючи істинність симуляцією.

Таким чином, реальність і гіперреальність позначають собою ситуацію антропологічного надлому наявного у сучасній культурі. При цьому надлом переживається людиною як досить прийнятна культурна норма, оскільки у даному випадку стерта чітка різниця між нормою і занепадом.

І.М. Мухін, доц., НУДПСУ, Ірпінь
i_muhin@mail.ru

КРИТИКА КУЛЬТУРНОГО РОЗУМУ (ДО МЕТОДОЛОГІЇ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОТИРІЧ)

Сьогодні є дуже поширеною думка про необхідність активно-перетворювального ставлення до культурної реальності, її трансформації на тих чи

інших засадах – ціннісно-етичних, комунікативних або правових. Не вступаючи в дискусію з приводу змістовних характеристик цих підстав, ми хотіли б поставити питання в іншому ракурсі: чи може бути такий підхід взагалі продуктивним? Чи немає чогось від самого початку неприйнятного в предметно-заклопотаному ставленні до того, що, власне, і так є, за численними визначеннями, на відміну від "природи", творінням людини? Ми не бачимо великої різниці між природознавчими науками і тими, що вивчають "культуру". Методологічні особливості ("індивідуалізація" замість "генералізації", "значеннєвість" замість "фактичності", "герменевтика" замість "дескриптивності" тощо) видаються цікавими лише з вузько-професійної точки зору, особливо враховуючи аж надто вільний допуск профанів до культури. Нічого з цього не заперечуючи, ми лише хочемо продовжити логіку розгортання ситуації, враховуючи можливість знаходження – якщо в цьому буде потреба – виходу за її межі. Є підстави охарактеризувати дану ситуацію, в якій дослідник активно позиціонує себе на полі культури, "подвійною (суб'єктно-об'єктною) аналітикою", вважаючи, що якщо мислитель виступає "елементом-корпускулою", то десь поруч має йти і "хвиля".

Ми розпочинаємо аналіз з останньої констатації: зважаючи на професійнальний інтерес дослідника, культура не може не бути надскладною, внутрішньо суперечливою. І саме протиріччя виступають засобом конструювання культури. При цьому можна виділити три стратегії формування нестерпного культурного тягаря. За допомогою першої стратегії – *стратегії уваги* – мислитель окреслює свою певну культурну територію як проблему, як те, що несе у собі складності та антиномії. З одного боку "периметру" цієї території – сукупність положень, які фіксують певний стан речей, знання, висновки, оцінки – "стан А" (наприклад, м'які форми виховання дітей). На протилежному боці – заперечення його, "стан не-А" ("геть розніженість!"). Навіть якщо мислитель від самого початку притримується якоїсь визначеної позиції з певного питання, він все одно, хоча б формально, має вивчити предмет "з різних боків".

Профан знайде тисячу приводів, щоб пояснити собі та іншим, що колосального розриву між тим та іншим немає, він виявлятиме величезну кількість опосередкованих ланцюгів між "А" та "не-А", утримуючи в голові попередній досвід розв'язання хоч трохи схожих проблем. Це вказує на *довіру* – джерело власне "віри" як антипода "розуму" – до накопиченого досвіду. Той ще не потребує впорядкування, систематизації та контролю. Культурне поле "стороннього" настільки захаращене, замулене неявним, нерозкритим для того змістом, що навіть наявність у нього якоїсь позиції з того чи іншого питання може підтримуватись лише темпераментом, елементарно-ігровою налаштованістю. Відбувається демонстрація/виявлення справжнього місця *не-фахівця* на культурному полі, нездатності його охопити наявний масив накопиченого досвіду.

Друга стратегія – *стратегія обов'язкового вибору* – примушує зайняти профана певну позицію на культурному полі. Ту чи іншу позицію ("А" або "не-А") треба обов'язково підтримати. Немає особливого значення, яку саме. Навести серйозну аргументацію, переконати. "Стороння" людина має зробити вибір. Не обов'язково йдеться про розгорнуту, усвідомлену практику. Йдеться, скоріше, про фундамент повсякденної, буденної роботи на рівні

"виховання", "навчання", "масової" культури тощо. Це стратегія турботи, захисту сторонніх від надмірної напруги культурних протиріч. Від надмірної складності культури. Закріплюється постійна присутність на культурному полі не-фахівця "справжнього Іншого", того, хто пропонує правильний вибір в культурі на ту чи іншу користь ("цінності" тощо), тим самим жорстко фіксуючи несумісність між обраним і відкинутим.

Третя, власне *культурно-синтезуюча*, стратегія полягає в конструюванні трансцендентного, в формуванні суб'єкта як такого, що здатен утримувати протиріччя і утворювати в небезпечних умовах сучасної культури форми культурних синтезів. Підстави цих синтезів надзвичайно різноманітні, включаючи дуже поважні (ціннісно-духовні). Однак ключовим є тут те, що в даному вигляді, як *лише одна із* культурних стратегій, вона виявляє себе як надзвичайно бідна і малозмістовна, враховуючи те, що на сучасному ринку дуже багато пропозицій по генеруванню культурних синтезів, включно і тих, що є зовсім мало привабливими ("масова культура" тощо).

Можливо, саме відсутність чіткого аналітичного поділу різних типів професійних стратегій є причиною надмірних очікувань від активістських (діяльнісно-загрозливих) форм ставлення до культури. Можливо, ми тут маємо справу не стільки з тим, як ми її мислимо, скільки з тим, як вона мислить нас...

К.Ю. Насонова, асп., ХДАК, Харків
amber_ya@mail.ru

ФЕНОМЕН АВТОРСТВА ТА ЙОГО БУТТЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

ХХ століття, з притаманним цьому часу невдоволенням класичними зразками раціональності, відзначилося пошуком нових засад людського буття та нових засобів зображення людини в культурному просторі. Відбулося утвердження антропоцентристського типу філософствування, що проголосив вихідним пунктом філософської рефлексії людину, як найскладніший феномен буття, головною властивістю якого є здатність до творчості. Художня творчість потрапила в епіцентр філософської та культурологічної проблематики. Украй важливим аспектом дослідження творчості в межах гуманітарних дисциплін постало питання про співвідношення творів мистецтва й особистості автора. Ця проблема була усвідомлена сучасними теоретиками як проблема авторства [Соколова Н.А. Возможно ли творчество в постсовременную эпоху // Соколова Н.А. Стратегии взаимодействия философии, культурологии и общественных коммуникаций. – <http://ec-dejavu.ru/a/Author.html>]. Дослідження теми автора в культурі набуло особливої актуальності в контексті теоретичної програми постмодернізму і, перш за все, апофатичного проекту постструктуралізму, що наголошує на деконструкції метадискурсу класики та констатує "смерть суб'єкта".

Проблема "смерті суб'єкта", як загальний прояв кризи індивідуалізму, у художній культурі ХХ століття набула досить значної популярності та стала загальним топосом у філософії, естетиці, літературній критиці, постструкту-

ралізмі та постмодернізмі в цілому. Постмодерністська інтерпретація автора призвела до виразної несумісності неокласици та постмодерну, феноменолого-структуралістських і екзистенціально-персоналістичних концепцій людини та її творчості.

Функціонування в культурі не авторських, штучних утворень, творів із розчиненим, стертим авторством, а також лінгвістичні чи феноменологічні аргументи на користь "не власності" змісту авторської свідомості отримали розгорнуту експлікацію у феноменології, семіотиці, лінгвістиці, формалістичній естетиці. Предметність цих напрямів являє собою реальність, проте реальність культурної трансляції, де вже відбулися процеси соціалізації й анонімізації авторських культурних продуктів.

У результаті поширення ідей постмодернізму у сучасній суспільній свідомості поширилася думка про безіменність ідей, подій, технологій [Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия:эволюция научного мифа. – http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Mod/index.php]. В той же час все більше помітними є тенденції до посилення культу автора в культурній творчості. В усьому світі, у тому числі і в Україні, зростає вага суспільних інститутів з захисту авторських прав та авторської власності, що робить неоднозначними висновки про "смерть" автора. У сучасному інформаційному суспільстві разом з ростом обсягу та ціни інформації зростає і відповідальність за неї, отже, гостро постає питання: "чи здатна людська істота творити і нести відповідальність за результати творчої діяльності, чи вона приречена пасивно сприймати і несвідомо діяти, бути цілком залежною від соціокультурних обставин?" [Соколова Н.А. Культурно-антропологический смысл творчества (историческая типология и современность). – http://credo-new.narod.ru/credo-new/04_03/14.html].

Феномен автора в культурі – це предмет, без аналітики і вербалізації якого, без його розуміння як втілення індивідуального та соціального, нового й рутинного, картина досліджень в сфері сучасної культурології не може бути повною та принципово об'єктивною.

В.В. Осипчик, асп.,
Институт философии НАН Беларуси, Минск, Беларусь
osipchik@mail.ru

ИДЕНТИФИКАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ

На данном этапе развития современного общества невозможно анализировать процессы, происходящие в национальной культуре без соответствующего осмысления, во-первых, самой возможности ее определения в современных условиях глобальных социальных трансформаций, во-вторых, без учета мультикультурной динамики, феномена мультикультурности, который предполагает не просто многообразие различных культурных типов, но выработку новой характеристики современной национальной культуры, основанной на качественном равновесии культурного разнообразия и про-

цессе внутрикультурной национальной интеграции. Современный мультикультурный процесс должен рассматриваться как особое качественное состояние культуры, предполагающее особые условия аккультурации, ацентричности культуры, конструктивного плюрализма и учет процесса возможной культурной энтропии. Необходимо отметить, что феномен культурного плюрализма является необходимой характеристикой современного общества и состоит не в параллельном существовании автономных "идентичностей", приводя их к своеобразной сегрегации, а в их взаимодействии, что предполагает как их взаимное проникновение, так и взаимную трансформацию в контексте только внешне гомогенной национальной культуры.

Майк Фитерстоун в своей книге "Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity" подвергает сомнению и переопределению представление о внутренне гомогенной национальной культуре, и выдвигает тезис о необходимости выработки концепта культуры, который мог бы учесть и объяснить все происходящие современные изменения [Featherstone M. Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity. – London, 1995. – P. 10-12].

Отсутствие равновесия между существующим культурным разнообразием и его встроенностью в публичное пространство относительно ограниченного сообществом нации-государства, может стать основной причиной нетерпимости и способствовать в будущем появлению негативных последствий в экономическом развитии, социальной безопасности.

Процесс идентификации национальной культуры на современном этапе должен предполагать уже не просто утверждение определенной культурной однородности, определенной этнической идентичности и стимулирование процесса диалога между различными идентичностями, а скорее в формировании общего коммуникационного пространства, предполагающего множественность идентификационных образцов доступных субъекту. Поэтому необходимо переосмысление концепта национальной культуры и выработка обновленной системы идентификации национальной культуры.

Процесс идентификации национальной культуры предполагает пересечение трех взаимосвязанных пространств культуры, которые позволяют в свою очередь учитывать современный мультикультурный контекст развития культуры национальной:

1) эстетического пространства, основанного на определенной форме чувственного восприятия, режиме легитимации культурных артефактов и символического, определенном способе "разделения чувственного" (Ж. Рансьер);

2) политического пространства, организованного сферой осуществления власти, права, систем различных социальных институтов, предполагающее на современном этапе построение концепции национальной культуры на основании демократических принципов, гражданского общества, "вовлекающего общества" (Ю. Хабермас);

3) коммуникационного пространства, то есть сферы установления консенсуса либо диссенсуса по вопросам национальной культуры, разделения сообществом "культурных сообщений" (М. Фитерстоун) национальной культуры, поле возможной общественной интеграции и установления диалога.

Предлагаемая система идентификации национальной культуры позволяет предположить существование возможности избежать, во-первых, вероятного в таких случаях этноцентризма, во-вторых, позволит охватить при этом всю сферу социального, связанного с пространством конструирования национальной культуры, в-третьих, позволит учитывать мультикультурный контекст современной культуры, в-четвертых, позволит выработать механизм интеграции при сохранении многообразия в рамках национальной культуры конкретного государства.

О.Е. Павленко, здобувач, КНУТШ, Київ

ГРА ЯК ОЗНАКА ГОТИЧНОЇ СУБКУЛЬТУРИ

Готична субкультура, яка сьогодні набуває все більшої популярності серед української молоді має яскраво виражені ігрові ознаки. Готика, як і переважна більшість молодіжних субкультур є, власне тим конвенціональним простором, в межах якого молоді люди розігрують певне дійство, опиняючись одночасно відразу в двох реальностях – справжній і конвенціональній (умовній, ігровій) між якими складно провести чіткі кордони – гра, за певних умов, стає реальністю, а реальність грою. Не даремно дослідники готики відзначають її інтенцію до театральності, карнавальності, травестійності. Однією з головних характеристик справжнього гота разом з підкресленим індивідуалізмом, неприйняттям загально прийнятих суспільних стандартів і норм є артистизм, тобто гот є артистом *par excellence*, про що свідчить його потяг до незвичайних костюмів, аксесуарів, спроба реалізуватися в грі, бути тим, ким він не може, або не хоче бути буденному житті. Гра як намагання залишатися в "коротких штанцях" і водночас відчувати себе особистістю, ескапізм та інфантилізм готичної молоді набула форм так званої темної естетики і виражена в мистецьких творах, які готи визнали своїми (вампірська література, dark музика, живопис тощо). Розглядаючи мистецтво, що попадає під визначення "готика" через призму естетичної концепції З. Фрейда, стає очевидним, що в ньому здійснюється гра психічних енергій, яка звільнюється від зовнішніх обмежень [Бичков В.В. Эстетика. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2006]. Однією з головних ознак готичної естетики є фетишизація смерті (тафофілія, танатофілія), яку російська дослідниця С.Левікова назвала грою в смерть і тому вона, хоча і насичена атрибутикою смерті (черепи, кістки, гробики кажани, вампіри), все ж не є клубом самовбивць, або некрофілів, до речі одне із значень давньо-єгипетського символу анх (ледь не головний символ готики) – вічне життя. Елементи гри простежуються і в сексуальному житті готів (варіант статевого акту, коли один з партнерів прикидається трупом, імітація асфіксії, статевий акт в гробу). Схильність до гри готи реалізують і в різноманітних рольових іграх (настільні ігри, рольові ігри на місцевості, комп'ютерні ігри) та і сама готика за всіма ознаками дуже схожа на велику рольову гру, де кожний грає ту роль, яку вибирає сам. Напевно не варто говорити про агональність готики по відношенню до суспільства, вона радше є легітимізованою псевдо-протестною формою реалізації "бун-

тарських" інтенцій молоді. С. Левікова в статті "Готика какая она есть" [*Левікова С. Готика как она есть, или о старой-новой молодежной субкультуре // Философские науки. – 2006. – № 8. – С. 91–101*] розглядає це питання в світлі постмодерністської концепції "нового трайбалізму" або "номадології" Ж. Делёза та Ф. Гваттарі згідно якої готична субкультура постає як кочове племя яке не вписується в єдину державну структуру і навіть протистоїть їй. Автор, згодом, спростовує цю ідею і пише, що майже всі молодіжні субкультури є опозиційними що до державного єдиновладдя, тому готи, в цьому відношенні не запропонували нічого принципово нового. Але якщо, скажімо, молодіжний неформальний рух 60-х спромігся створити прецедент який вилився у відомі травневі події 1968 року, то чи здатна на це субкультура готів, залишається питанням, хоча на думку відомого українського письменника і культуролога в.Єшкілева саме молоді люди в чорному (чому б не готи) здатні будуть очолити справжню революцію яка, на його думку, цілком реальна в майбутньому.

Розглядаючи готичну субкультуру в ігровому контексті не можна не помітити і той факт, що висунута нами теза про готику як рольову гру може бути розглянута і під іншим кутом зору. Й. Гейзінга в своїй відомій праці "Homo ludens" пише, що гра вважається грою тільки тоді коли вона відбувається заради самої себе і не несе в собі ніяких прихованих мотивів. Готика як в мега-гра є водночас і великим бізнесом, а тому за теорією голландського вченого є скоріше псевдо-грою. Сказаним ми не намагаємося спростувати ігровий характер готичної субкультури, який на нашу думку є в ній вирішальним, а лиш звернути увагу на весь спектр ігрових проявів в даній молодіжній формації.

У підсумку зауважимо, що готика, яка для України є ще своєрідною екзотикою, вливається в український культурний простір переважно в ігрових формах про що свідчать готичні фестивалі (перфоменси, ігрища тощо), клубні вечірки, та інші культурні акції. Готика знаходить свою нішу і в новій українській літературі (Л. Дереш, Ю. Винничук), готична музика в особі команд "Кому в низ".

"Холодне сонце", "Вінки" набувають популярності як в Україні та за її межами.

А.И. Пальваль, студ., ХНУ им. В.Н.Каразина, Харьков
dolyana@bk.ru

"ЗВЕРЬ" КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОД НОВОГО ОБЩЕСТВА (Р. ШЕКЛИ. ХОЖДЕНИЯ ДЖОЗНИСА)

Заверяю вас, что люди нуждаются в идеалах;
они не могут их сохранить в бездуховности нашего мира.
Р. Шекли "Хождения Джоэниса"

История 20 столетия полна хаоса кровавых событий, безумства экспериментов и проектов, перечислить которые едва ли представляется возможным. Потому идеалы глобального социального сотрудничества и гуманного коллективизма в подобном контексте уже воспринимаются не как оторванная от жизненного пространства идея, но как единственная реальная альтернатива. В ситуации, когда социальная сфера и культурная жизнь общества

слабо регулируются при помощи прав, трудно поддаются управленческому воздействию государства или других негосударственных организаций, появляется необходимость социального проектирования. Во второй половине 20 века появляются различные направления фантастики представляющие собой виды утопий коммуитарного эксперимента. В частности, остановимся на понятии экоутопии – глобального научно-культурного проектирования [Луков В.А. Социальное проектирование : Учеб. пособ. – 4-е изд., испр. – М.: Флинт, 2003]. Его сущность можно характеризовать как конструирование желаемых состояний будущего, которое направлено на достижение социально значимой цели. В качестве необходимого ключа, аккумулирующего знака, который ведет к созданию новой цепи социокультурных кодов, понимается социальный проект.

Остановимся на романе американского фантаста Р. Шекли "Хождение Джозниса" [Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. – С. 405]. Данное произведение, в рассматриваемой области социокультурного проектирования, интересно, прежде всего тем, что содержит 2 плоскости: 1) создаваемая героями романа экоутопия; 2) видимая читателю антиутопия. Другими словами, по мере осуществления социального проекта (воплощении задач экоутопии) независимый наблюдатель видит в его результатах причину будущей антиутопии. В этом мы видим иронию американского автора относительно социально-политических проектов США. Инструментарием проводимого эксперимента является конструирование и создание точно организованной структуры социальных институтов: институт власти в общине, институт семьи, институт шаманов и др. Подобная структура четко разграничивает сферы каждого из них. Отсюда следует необходимость некоторой единицы, которая бы выполняла функцию регулятора. Так, страх становится одной из систем контроля общественных отношений. "Зверь кошмарный, которым мир предстает" – это слова ритуальной песни племени утопической страны Благождания. С появлением Зверя институт шаманов автоматически ограничивается своей сферой деятельности – защитой племени от чудовища, т.о. шаман не имеет возможности влиять на вождя племени и совет старейшин, а те, в свою очередь, заключаются в другую сферу, аналогичным образом. Отсюда, мы видим необходимость наличия религиозных культов, которые бы имели неоднократную отсылку к материальной миру, что можно увидеть на примере Зверя. Вводя такую структурирующую единицу, наблюдается избежание ряда негативных факторов, которые могли возникнуть на почве разделения властных полномочий.

В научной фантастике видны неоднократные попытки проведения социального эксперимента. Целью такой идеи является проектирование нового общества, идеального, с точки зрения отсутствия свойственных негативных черт цивилизации, которой принадлежит наблюдатель (что видно на примере страны Благождания – распространении в ней сфер влияния). Люди живут в обществе, а значит необходимо проектирование его как устойчивого и стабильного организма в рамках существующих законов. Подобная попытка осуществления эксперимента неоднократно рассматривалась фантастами с середины 20 века, и одним из ярчайших примеров воплощения такой задачи является роман Р. Шекли "Хождения Джозниса".

КОММУНИЗМ И ЦАРСТВО БОЖИЕ

Принципиально новаторский характер своего учения Маркс и Энгельс обосновывали тем, что "коммунисты имеют своей предпосылкой не ту или другую философию, а весь ход предшествующей истории" [Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. – 2-е изд. – Т. 4. – С. 281]. Утверждение является одновременно и декларацией "объективно-исторического" и "практического", а не метафизического характера учения, и заявлением о его "результатирующей" функции – в гегелевском смысле, ибо коммунизм синтезирует все прежде созданные социалистические теории, превосходя их глубиной и верностью. Как теория нового типа коммунизм – "не доктрина, а движение" [Там же]. Этот тезис также неоднозначен. С одной стороны, его следует прочитывать как указание на антидогматический характер теоретической системы Маркса–Энгельса. С другой стороны, налицо аллюзия на современное К.Марксу и Ф.Энгельсу обширное рабочее движение, по отношению к которому коммунизм должен был стать интеллектуальным руководящим авангардом, – в отличие от спекуляций так называемого утопического социализма, традиционно "оторванного" от рабочего движения.

Но есть у этого тезиса еще один смысл. Он детерминирован (хроно)логическим разрывом между наличным состоянием человеческого общества и его прогнозируемым совершенством. В массиве текстов Маркса–Энгельса усматривается тонкое балансирование между коммунизмом как *теорией* и коммунизмом как *действительным движением*. Как известно, Маркс в своем учении предложил лишь теорию истории. Но идея, предназначенная к реализации, требует иного уровня разработки, нежели чисто умозрительная концепция. Следовательно, в определенной части теории (в *экзотерической* ее части, ориентированной на *профанов*) нельзя было обойтись без хотя бы самых приблизительных описаний всеобщей цели исторического процесса. И здесь творцы учения вынуждены были заняться как раз тем, за что в период разрыва с младогегельянцами ядовито критиковали "святого Бруно", – а именно "априорным конструированием" будущего [Там же. – Т. 3. – С. 70]. Впрочем, тот факт, что и сами критики принуждены были намечать абрис бесклассового общества, в общем-то не противоречит их диалектическому материализму, в данном случае – идее диалектического соотношения теории и практики.

Особенностью марксизма как философии истории является сочетание в нем профетического пафоса с практической ориентированностью. Коммунизм подлежал "претворению в жизнь". Между тем на пути воплощения теории возникало серьезное препятствие. Марксизм гораздо более детально обсуждал различные пути для достижения цели, нежели саму цель. И если изящества теоретических построений было достаточно, чтобы ими прониклись "умы просвещенные", то совсем иное требовалось для того недифференцированного большинства, которому, собственно, и делегировалась миссия устроения "практического коммунизма".

В разное время создатели теории настойчиво повторяли, что не имеют ни надобности, ни возможности подробного разъяснения и всестороннего описания "коммунистической организации человеческого общества. Маркс не оставил развернутых описаний последнего и окончательного этапа человеческой истории. Это вполне естественно в рамках философских взглядов К. Маркса, согласно которым *суперструктура* детерминирована *субструктурой*. В то же время "действительное" и обширное "всемирно-историческое" движение пролетариата требовало постановки конкретной *зримой* цели. Сложность, сопряженную с задачей описания коммунизма как цели, К. Маркс понимал уже в 1843 г. [Там же. – Т. 1. – С. 379]. Предметивизацией грядущего занимался большей частью "друг и соратник" К. Маркса – именно в работах Ф. Энгельса излагаются хрестоматийно известные характеристики коммунистического устройства общества.

Тем не менее удалось легитимировать фиксацию коммунизма на *настоящем*. Но как только (еще в 1845 г.) творцами концепции было объявлено, что "коммунизм... не является теорией, оторванной от действительности и порожденной только фантазией" и что определенные меры "неизбежно должны привести к практическому коммунизму" [Там же. – Т. 2. – С. 543], – тут же со всей очевидностью встал вопрос о *времени* и *месте* свершения предначертанного. Философский интерес основателей марксизма к времени и пространству как "основным формам всякого бытия" имел поэтому существенное практическое значение.

В докладе предполагается рассмотреть "хронотопические" характеристики коммунизма в контексте мифологической традиции. Данный ракурс позволит эксплицировать в положениях К. Маркса и Ф. Энгельса относительно того, *когда*, *где* и *как* наступит коммунизм, ряд неочевидных архетипических реминисценций, позднее органично синтезированных в советском символическом универсуме с традиционными православными представлениями о грядущем Царствии Божием и с повествовательными стратегиями волшебной сказки.

Работа выполнена при финансовой поддержке Фонда им. Г. Бёлля, Международная программа "Поддержка молодых российских исследователей" 2007–2008 гг.

В.С. Романюк, асп., ХДАК, Харків
nikrom@inbox.u

ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ТЕРАКТУ ЯК ПРОВОКАТИВНОГО ПЕРФОРМАНСУ

"У суспільствах, що досягли сучасного рівня розвитку виробництва, все життя виявляється величезним накопиченням *спектаклів*. Все що раніше переживалося безпосередньо, відтепер належить виставі" [Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Издательство "Логос", 1999. – С. 9]. "Суспільство спектаклю" – концепт, створений Гі Дебором, стає унікальною моделлю, що дозволяє визначити суть перформативного способу репрезентації сучасної реальності. Перформанс, як і спектакль, дозволяє не лише споглядати, але й пе-

реживати, стає більш повною схемою, яка відображає цю світоглядну модель. "Мистецтво дії" представляє собою модель домінуючого в суспільстві способу життя, втіленого у всіх сферах людського існування (інформація, політика, реклама, сфера розваг). Це дозволяє пояснити "міграцію" перформанса з обжитих їм залів музеїв і арт-галерей у простір політичних, соціальних і рекламних акцій.

Терор у сучасному розумінні також перформативний і діє по правилам перформансу. Терористичні акти отримують риси трагічного видовища, свою роль у якому одночасно відіграють не тільки виконавці, але й учасники, глядачі та критики. Проблема тероризму постмодерністськими мислителями сприйнята як величезне поле для нової філософської рефлексії. Теракт у Всесвітньому Торговельному Центрі Нью-Йорку 11 вересня 2001 року, створив безліч філософських інтерпретацій і став причиною нового переосмислення багатьох явищ сучасної культури.

Знаком перформансу філософи сучасної культури нерідко відзначають тероризм. Продумані дії масового вбивства, що включають сценарне пророблення й елементи епатажу, нагадують "спектакль жорстокості", що має початкову сюжетну лінію, конкретну мету, але не припускає деталізації фіналу. Злам світоглядної моделі сучасного суспільства, спосіб життя як тотальний перформанс дозволив сучасним мислителям говорити про тероризм як про особливу форму "кривавої творчості", мистецтво знищення. Життя і смерть, політична боротьба й соціальне протистояння, релігійні вірування, засоби відображення суспільної думки і різні явища сучасного життя – стають виставами, взяті участь у яких може кожний незалежно від власного бажання. Терор як дія, що викликає інтерес, а також внутрішній пошук страху як жорстокості – це також спектакль, на який хочеться дивитись.

Ж. Бодрийяр в есе, присвяченому терористичному акту в Нью-Йоркському Торговельному центрі, пише: "Моральний осуд, організація священного союзу проти тероризму – реакція, розмірна чудесній радості, що міститься в спогляданні за руйнуванням світової могутності, більш того, спогляданні її саморуйнування, видовище самогубної краси. Оскільки саме краса, своїм ім'ям, розпалила всю цю ненависть, зростила її у світі, від чого й виникла ця уява тероризму, що несвідомо живе в усіх нас". Тероризм – несвідомо фантазія, таємне бажання споглядати за руйнуванням як уявним образом очищення через страждання. Але на відміну від художнього перформансу, що декламує які-небудь ідеї жартома, провокативний перформанс тероризму працює в атмосфері реального життя, убиває живих людей, лякає непідробленим болем. І саме масштабність терористичного перформансу – це втілення загальної безвихідності, що демонструють справжнє ставлення до існуючого устрою, втіленому у політичну та соціальну систему суспільства. "Спектакль тероризму вимагає видовищного тероризму. І проти цього аморального замилювання політичний порядок не може нічого. Наш внутрішній театр жорстокості – єдине, що нам залишається, – явище екстраординарне, об'єднує в собі найбільшу видовищність і максимальний виклик. Це одночасно мікро-модель ядра справжньої жорстокості в максимальному посиленні – видовище в найбільш чистій формі; і сакральна модель, що кидає істо-

ричному й політичному порядку виклик у найбільш чистому вигляді" [Бод-рийяр Ж. Дух тероризма // Геополитика террора. – М., 2002. – С. 108].

Новим простором репрезентації спланованих дій кривавого мистецтва стає екран. Репрезентація й декларація своєї ідей, у терористичному перформансі не менш важлива, ніж сама дія. ЗМІ стають інструментом, що дозволяє проголошувати основний зміст перформансного послання й дистанційно залучати нових учасників, завдаючи біль на відстані. Медійні структури моволі стають спільниками терористів, що поширюють смертельну погрозу.

Перформанс як нерегульований творчий акт стає моделлю існування людини сучасного суспільства. Мова йде про перформансну світоглядну модель, котра ґрунтується на глобальній самопрезентації людини в дії, й змушує існувати в тотальній видовищності, де все, що відбувається на сцені, відбувається з людиною особисто й, навпаки, особисте – це сюжет перформансу. "Випадок" перестає існувати сам по собі, у перформансному суспільстві його вміло створюють і обігрують. Тому терор як перформанс – це не явище, що носить одиничний характер, а втілення й репрезентація світоглядної моделі, де акт творення зливається з переживанням і болем, стає засобом проживання в реальності за принципом безперервного перформативного її конструювання.

С.С. Русаков, студ., НПУ імені М.П. Драгоманова, Київ
globus41@ukr.net

СИМВОЛІЗМ В РОСІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Виникнення символізму пов'язане з переоцінкою цінностей на рубежі століть, в бунті проти вульгарного матеріалізму і натуралізму, з напруженими пошуками релігійно-філософських нових сенсів буття. Символізм став однією з форм подолання позитивізму і реакцією на "занепад віри". "Матерія зникла", "Бог помер" – два постулати, накреслені на скрижальях символізму. На рубежі віків відбувається поява нових жанрових форм, осмислюються сенси буття у мистецтві за допомогою мовою символів. Переосмислення цінностей в європейській та російській культурі рубежу ХІХ- ХХ століття, пошук духовності та розуміння, що мистецтво не тільки для відображення реальності, але й для творення і досягнення трансцендентального, виразилась в революційних перетвореннях в мистецтві та релігійних шуканнях інтелектуалів.

Символізм – літературно-мистецька течія кінця ХІХ – початку ХХ ст., основоположники якої базуючись на ідеалістичній філософії Шопенгауера, "теорії невідомого" Е. Гартмана і поглядах Ніцше, проголосили основою творчості символ – таємну ідею, приховану у глибині всіх навколишніх, а також і потойбічних явищ. За допомогою мистецтва, зокрема музики й поезії, до неї можна прямувати, намагатись розкрити та осягнути, тільки до кінця цього ніколи не вийде. Символізм сформувався у Франції в 1880–1890 рр. і отримав широке розповсюдження в літературі, живописі, музиці, архітектурі і театрі багатьох європейських країн. Символізм мав місце і в російській культурі цього періоду. "Срібний вік" – цим терміном, який склався в російській критиці ХХ ст., позначають російське мистецтво рубежу ХІХ-ХХ століття.

Символізм в Росії розвивався по двох лініях, які часто перетиналися і перепліталися між собою: 1) символізм як художній напрям; 2) символізм як світобачення, світовідчуття, своєрідна філософія життя. Особливо складним переплетенням цих ліній було у Вячеслава Іванова і Андрія Белого з явним переважанням другої лінії.

В статті "Проблема культури" Андрій Бєлий [Белый А. Проблема культуры // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1], один з найбільших натхненників младосимволізму писав, що культура виявляється місцем перетину і зустрічі вчора ще різних думок; естетика тут зустрічається з філософією, історія з етнографією, релігія стикається з громадськістю. Б. Бугайов (Андрій Бєлий), Вяч. Іванов, Л. Кобилинський (Елліс) сприймали нову філософію символізму не тільки як естетичну доктрину, але й як парадигму майбутнього культурного розвитку. Багатошаровість символу, його незамкнута багатозначність спиралася на міфологічні, релігійні, філософсько-естетичні уявлення про надреальність.

Величезний вплив на російських символістів зробив філософ і поет Володимир Соловйов. У його ученні було закладено уявлення, що йшло від старогрецького Платона, про існування двох світів – земного, і потойбічного, вищого, досконалішого, вічного. Земна дійсність – тільки відблиск, спотворена подібність верховного, позамежного миру, і людина – "сполучна ланка між божественним і природним світом". У своїй містичній релігійно-філософській прозі і у віршах Вл. Соловйов звав вирватися з-під влади речовинного і тимчасового буття до потойбічного – вічного і прекрасного світу. Ця ідея про два світи – "двосвіття" – була глибоко засвоєна символістами. Її особливо розвивало друге покоління символістів – младосимволісти, що виступили на літературній арені на самому початку нового століття, в 1903–1904 роках.

Філософсько-естетична концепція створена російськими символістами орієнтована на пошук і розкриття духовних основ людського буття і ставить на меті "перетворення світу і людини", "перетворення природи особистості". Саме символ дозволяє людині прорватися до ідеальної суті світу, пройти, за визначенням Вяч.Іванова, "от реального до реальнейшего". Особлива роль в збагненні надреальності відводилася поетам як носіям інтуїтивних відкриттів і поезії як плоду надрозумних наїть.

Символізм став вираженням внутрішніх потягів до трансценденції. Рубж віків поставив перед людиною питання, які стосуються переосмислення людського буття, надання нових акцентів на духовний вимір людської екзистенції.

М.П. Семина, соискатель, МГПИ им. М.Е.Евсевьева, Саранск, Россия
mgpi@moris.ru

ЭТИМОЛОГИЯ И ЗНАЧЕНИЕ СУЕВЕРИЙ В АРХАИЧНЫХ ОБЩЕСТВАХ

Этимология суеверия восходит к эпохе архаичных обществ. Появление данного феномена было связано с невозможностью получить, как бы сейчас сказали, "естественно-научную картину мира", частично это следует из лексического бремени частей слова: первый корень "суе" в слове "суеверие"

имеет значение "ложный", то есть буквально получается "ложная вера". **Суеверие** – это сознательно мотивируемая установка индивида на восприятие информации, получаемой посредством узнаваемого условного знака (приметы), Под приметами следует понимать "явления, предвещающие беду, неудачу, несчастье либо, наоборот, счастье, успех, прибыль" [Саенко Ю.В. Суеверия современных студентов // Вопросы психологии. – 2004. – № 4. – С. 123], *Основным фактором возникновения установки является потребность субъекта, которая дефинируется как "переживание недостатка"* [там же]. Это может быть потребность в безопасности, в пропиетании, в приобретении знаний и т.д.

Суеверие всегда сопровождается ожиданием, которое может быть как положительным, так и отрицательным, что объясняется широкой вариативностью условного содержания приметы. В отношении эмоционального комплекса и субъекта в целом примета первична, отчего процесс суеверия приобретает насильственный и принудительный оттенок. Действия человека, движимого суеверием, характеризуют непроизвольность и некритическое усвоение образов чужого поведения.

Современные суеверия отличаются от своих истоков, обнаруживаемых в мифологическом мышлении, теоретизмом, низким уровнем практической активности, когда в большинстве случаев примета остается без ответных мер. Архаичный же человек встречал приметы во всеоружии, прибегая к помощи заклинаний и заговоров: "Так, прежде чем отправиться на сбор диких растений, плодов и корнеплодов, женщина, произнесла особое заклинание, помешала камень в золу костра..., чтобы все дурное, виденное ею во сне, осталось бы в костре. Иначе место, куда она отправится, не будет по отношению к ней "хорошим". Бушменский рис, который она станет выкапывать, не будет к ней "благожелателен", он будет "знать" о том дурном, что ей снилось" [Иорданский В.Б. Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии. – М.: Наука, 1991. – С. 264–265]. Каждое заклинание и каждый заговор были ориентированы на конкретный результат, давая возможность прогнозировать магическую деятельность. Человек верил в собственную способность повлиять на явления внешнего мира сверхъестественным образом. В данном контексте магия может рассматриваться как предельный опыт, где осуществляется решение практически-познавательных задач. Таким образом, суеверие, неотъемлемой частью которого была магия, способствовало развитию познавательного интереса архаичного человека, способствовало его когнитивному развитию.

Структуру суеверий составляют "аффективный, когнитивный и поведенческий компоненты" [Саенко Ю.В. Суеверия современных студентов. – С. 123]. Аффективный компонент – это комплекс эмоций, испытываемых человеком при встрече с приметами. Когнитивный компонент суеверия составляют процессы "восприятия, внимания, памяти, мышления, воображения" [Там же. – С. 124], а "совершение ...заклинаний, молитв, заговоров, наговоров, призванных защитить и оберечь суеверного человека при появлении предвещающих беду примет" [Там же. – С. 124] – означает поведенческий компонент суеверия.

Амбивалентность, свойственная архаичному человеку, допустила *реализацию прямо противоположных ритуальных действий при наличии одной и*

той же приметы. Основным источником пищи диких африканских племен является охота, поэтому с ней связано много примет и суеверий. В книге В.Б. Иорданского "Звери, люди, боги" автор приводит слова африканского охотника, поясняющего суть отдельных ритуалов: "Мы не объявляем, что идем охотиться на слонов, ибо земля, которая страдает из-за того, что мы причиняем ей боль, когда шагаем по ней, слышит все, что мы говорим, и повторяет наши слова слонам; те будут настороже и нападут на нас, если мы убьем одного из них; мы отправляемся на охоту, или громко заявляя о другой цели, или совершенно молча" [Иорданский В.Б. Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии. – С. 311–312]. Но в том же племени допускается прямо противоположное поведение: "Когда охотятся, ...иной раз нужно остановиться, взять землю в ладонь и признаться ей в том, что ищешь. Для того чтобы ее не топтали слишком долго, она... поможет вам поскорее найти то, что вы желаете" [Там же. С. 312]. Можно предположить, что именно амбивалентность архаичного общества стала отправной точкой для последующей утраты господствующей позиции суеверия. Поиск альтернативных способов привлечь удачу и избежать беду стимулировал когнитивные способности людей. Развиваясь, процессы мышления архаичного человека смогли помочь ему выявить объективное отсутствие причинно-следственных связей между приметами и явлениями окружающего мира. Это привело, с одной стороны, к снижению потребности архаичного человека жить, руководствуясь приметами, с другой – поставило его на принципиально новый уровень, дав возможность черпать образ веры не в готовой данности природных или бытовых примет, а исходя из собственных способностей мыслить. В условиях отсутствия науки и эксперимента человек начал руководствоваться собственным мышлением. Не имея возможности в одночасье проверить или опровергнуть свои гипотезы, он начал верить в созданные же им представления. **Так было положено начало самостоятельной веры человека.**

Амбивалентность, свойственная мышлению архаичного человека, и активизированные компоненты когнитивного аспекта суеверия стимулировали развитие сознания человека, дав ему возможность креативно формировать образ веры, самостоятельно вести поиск истины. В архаичном обществе посредством суеверия осуществляется личное принятие каждым индивидом социальных норм поведения, реализуется механизм долженствования. В наши дни суеверию свойственна рудиментальность, его характеризует кратковременный, преходящий характер. Положив начало самостоятельной вере человека, суеверие заняло позицию вымирающего явления.

Н.В. Серов, проф., СПбГИСР, Санкт-Петербург, Россия
nv_serov@mail.ru

ИДЕАЛЬНОЕ И НАУКА О КУЛЬТУРЕ

Вряд ли кто будет спорить с тем, что в настоящее время – и не столько для преподавания, сколько собственно для культурологии – требуется отказ

от деструктивных абстрактно-вербальных схем постмодернизма. И вместе с тем становится все более актуальным методологический поиск такого рода обобщений культурологического материала, при котором преподаватель мог бы вызвать у студента потребность в творческом осмыслении тех или иных парадигм культуры, их причинной взаимосвязи и т.п. Однако в теории творчества установлено, что креатив появляется задолго до формализации его вербальных выражений, в рамках которых обычно и дается фактический материал. Т.е. легко видеть, что для методологии преподавания наук о культуре требуется обязательное включение образной логики, на которой и основано творческое мышление.

Однако каждый преподаватель сталкивался с тем, что преобладающее большинство монографий и/или учебных пособий по культурологии из-за упомянутого принципа изложения на понятийно-абстрагирующем уровне принципиально не содержит сублимированных образов изучаемых культур. Иначе говоря, все без исключения культуры оказываются в умах студентов настолько "рационально обесцвеченными", что лишаются даже их потенциального осмысления на уровне интеллекта.

Вместе с тем, практикуемый иногда культурологами показ презентаций и/или слайдов с конкретными фрагментами заданной цветовой культуры может завести в тупик мышление студента еще в большей степени, чем абстрагирование, т.е. уход от фактов. Ибо с одной стороны, цвет конкретен как единичное явление. С другой стороны, он служит интеллектуальным обобщением – как, например, любые цветовые каноны, которые тысячелетиями воспроизводились той или иной культурой и по существу являются определенными образ-концептами семантически релевантных и что существенно, жизненно важных предикатов культуры.

Отсюда можно заключить, что предметом культурологии является изучение закономерностей функционирования определенных культур в тесной взаимосвязи друг с другом и, безусловно, с личностью человека.

В работах по информатике было показано, что цвет как информация представляет собой идеальный образ материального мира, поскольку сущностным предикатом информации является ее принципиально идеальный характер. Вместе с тем возникал исключительно психологический вопрос: как идеальное коррелирует с материальным в цветовом образе, если сам этот образ не может быть адекватно материализован. Этот специфический характер идеального нельзя представлять как изоморфизм разнородных систем в силу того, что информация адекватна семантике сообщения (в частности, образу), но не всегда форме (стимульному образцу, сигналу). В хроматизме онтологическое определение цвета включает все указанные представления, разнесенные по компонентам интеллекта. Цвет – это идеальное (психическое), связанное с материальным (физическим, физиологическим, лингвистическим) через чувство (как их информационно-энергетическое отношение).

Как известно цвет – в отличие от краски – существует исключительно в виде перцепта. Иначе говоря, предполагается существование неразрывной связи между образом цвета и его перцептом – как внутренним цветом представления

о внешнем цвете (окраске) окружающей среды. Это подтверждается феноменом образования апертурного цвета, в котором смысл образа (концепт) принципиально не отделим от самого образа. Так, по Зинченко, стимульный цветовой образец является инструментом, с помощью которого испытуемый опредмечивает свой образ-концепт во внешней среде. Отсюда можно предположить, что цель цветового образ-концепта – обобщать смысл в распределенном, т.е. в онтологически идеальном виде собственно информации. Именно это объясняет многие сложности как психосемантических, так и психолингвистических исследований сущности цвета, и одновременно ставит сугубо психологический вопрос о возможности логического описания цветowych предикатов.

Специфическое же свойство цветовой модальности характеризуется оппонентным характером переработки перцептов как идеальных распределенных образов, которого не существовало, не существует и не может существовать для осознания, обоняния, вкуса или слуха как функций отработки стимулов, то есть относительно материальных опредмеченных образов.

Таким образом, психологическая специфичность идеального в культурологии может быть наглядно представлена на примере цвета как образ-концепта материального мира, который является информационной моделью для познания сложных саморазвивающихся систем этого (материального) мира. А это, в свою очередь, создает реальную возможность того, что методологическое построение преподавания наук о культуре – для вовлечения студента в активное освоение материала – может базироваться и на цветowych сублиматах, каждый из которых передает семантическое наполнение сущностных предикатов, зачастую элиминируемых в абстрактно-понятийных схемах культурологии.

Д.О. Сороченко, студ., НаУКМА, Київ
dashalovesoe@mail.ru

ІНДІЙСЬКА ФІЛОСОФІЯ І СУЧАСНА КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНУ

В кінці ХХ століття цивілізаційні процеси, які розвивалися лише на основі науково-технічних досягнень, призвели майже до повної атрофії людських здібностей адекватного сприйняття, оцінки, збереження духовних цінностей, які тільки почали виникати. І ось Істина, Добро, Краса, Святість, Любов, не встигнувши закріпитися в людському серці, майже аннігільовані як ідеали.

Сьогодні світ коливається між процвітанням і злиднями, науково-технічним прогресом і екологічним колапсом, особистістю і цифрою, безкінечним і приватним. Тому в контрасті з процесами дегуманізації і глобалізації, які активно діють в суспільстві споживання, останнім часом все частіше відбувається звернення до моделей архаїчних, традиційних культур, повернення до власного коріння. Індійська культура і філософія, яка, безперечно, репрезентує традиційну культуру, гармоніює практичну і пізнавальну дійсність, співвідносячи її з естетичним ідеалом [Тимошук А.С. Традиционная культура: сущность и существование. – Нижний Новгород, 2006]. Східна культура, зокрема і індійська, здавна цікавила західну людину, як в першу чергу, щось

екзотичне, не таке, як власне. Як зазначає Мірче Еліаде, зі зникненням останнього покоління філософів західний розум все більше і більше здатний визначати себе наслідком категорій часу та історії. Саме це наближає його до більш глибокого розуміння індійської духовності і фактично примушує використовувати тисячолітній досвід Індії, бо умови людського існування і перш за все тимчасовість людського буття, є предметом дослідження новітньої західної філософії. Проблема людського стану (тобто тимчасовість та історичність людського існування), яка знаходиться в центрі уваги західної науки – та сама проблема, яка займала індійську філософію з часів її виникнення [Еліаде М. Йога: Свобода и Бессмертие. – <http://psylib.ukrweb.net>]. Незважаючи на те, що в індійській філософії терміни історичність і тимчасовість вживаються не в тому смислі, що на Заході, ми маємо право провести певні аналогії. Так, в індійській філософії велике значення має поняття майя, яке перекладали як ілюзію, міраж, магію, становлення і нереальність. А якщо придивитися, то можна побачити, що майя – це ілюзія, тому що не бере участі в Існуванні, тому що вона є становленням, тимчасовістю і також історичним становленням. Вичерпавши себе, ідея прогресу в епоху постмодернізму піддала девальвації ще недавно важливу категорію як "майбутнє". Теорія відносності і трансформація часу, перетворення його на одну з форм простору, взагалі в значній мірі стерли грань між минулим, теперішнім і майбутнім, зробивши акцент на теперішньому. Саме це констатував Нагарджуна в своїх 70 строфах про пустотність на початку тисячоліття [Нагарджуна. Семьдесят строф о пустотности // Андросов В.П. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты. – М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 2000. – С. 342–384] Час це минуле, теперішнє і майбутнє, – пише Торчинов, аналізуючи текст Нагарджуни. Але зрозуміло, що жоден з цих вимірів не наділене власним буттям, а існують лише відносно один одного. Але минулого вже немає, майбутнього ще немає. Існує теперішнє, але і воно пусте [Торчинов Е.А. Введение в буддологию : Курс лекций. – СПб., 2000]. Суперечність дійсності в постмодерній концепції світу обумовили особливе ставлення до простору і часу. Саме на межах між минулим, теперішнім і майбутнім, між країнами, культурами, текстами відбувається все найцікавіше і найзначущіше. Індійський світогляд дає всі підстави вважати, що ми живемо в світі більше схожому на сон чим реальність. Згідно з буддизмом в реальності немає ні об'єктів ні суб'єктів, є тільки миттєві комбінації елементарних психофізичних станів – дхарм, які постійно народжуються і зникають.

Від прив'язаності до існування відбувається становлення, яке тлумачиться як карма, що викликає нове народження. В буддистському вченні переродження не є простим переселенням душі в нове тіло, це так зване буквально переродження. Все, що складало суть одного стане суттю другого, переродженого [Радхакришнан С. Индийская философия. – М., 1993]. Саме до цього прийшов сучасний західний світ. Існування віртуальної реальності передбачає безліч перероджень і можливості прожити різні життя. Поява інтернету, всесвітньої глобальної мережі, все більше розмиває поняття реальності, місця і часу. Проаналізувавши дане питання, ми наочно впевнилися в беспеч-

речній актуальності індійської філософії у сучасному світі та в її значенні для подальшого розвитку. Але саме це питання відкриває перед нами набагато ширше поле дослідження. Індійська філософія повинна стати опорою для постмодерної західної культури і базою для переосмислення цінностей. Оскільки досвід заходу поступово вичерпується, у сучасному світі виникає інтерес як до глибинного вивчення індійської філософії, культури так і поверхневе залучення її до масової культури. Тому глобальний інтерес до східного і до Індії зокрема не є так званим "писком моди сучасності", а є важливою необхідністю для успішного подальшого розвитку.

А.Г. Супрун, канд. філос. наук, ст. викл., НАУ, Київ
philosnau@ukr.net

КРИЗА ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ У СУЧАСНОМУ ЧАСОПРОСТОРІ

Осмислюючи роль українського народу в контексті кризи, яку переживає сучасна культура, можна вважати, що українська нація, яка "пізно вступила на арену світової історії", має кращі шанси оминати помилки заходу та оптимально завершити процес само ідентифікації. Становлення нової української людини, а головне – "нової громади Духа", дасть можливість вільній людині адекватно реалізувати українську вдачу у вільній і незалежній Україні.

Проаналізувавши історико-генетичний та соціо-психологічний аспекти формування та становлення українського національного характеру, треба віддати данину поваги минулому і тим видатним речникам нашої культури, що впродовж всієї історії творили й просували вперед культуру українського народу. Ті філософські ідеї, системи, теорії, що функціонували на теренах України, були, як вважав М. Шлемкевич, "одягом, що ним вкривалася українська душа під час свого зростання". Але сьогодні цей одяг "поношений і вже зсувається з її плечей під ноги". А жива українська душа прагне і вимагає нового одягу духу і життєвих форм, які можуть і повинні бути знайдені новою українською людиною.

Відомим і незаперечним є той факт, що для побудови нової концепції існування вільної української людини, потрібно реанімувати той фонд духовних цінностей, які були втрачені в ході різних соціально-політичних обставин. Для нас, українців, не буде новиною, що перші уявлення про духовність, як головну складову життєдіяльності людини, складаються уже в первісну епоху. Але тут ще панує ідея одухотвореності всього світу, що втілена у понятті демон, яке означало властиву кожній речі живушу, одухотворену силу.

У вітчизняній же філософській традиції велика увага приділялась проблемам духовності ще за часів Київської Русі. Саме тут був успішно вироблений духовно-моральний ідеал із перевагою духовного над матеріальним.

Глибокі та оригінальні думки з цього приводу є і у філософії серця, яку заснував Г. Сковорода та в подальшому розвивали видатні мислителі М. Гоголь, П. Куліш та П. Юркевич і, яка увійшла в основу українського хара-

ктеру, української ментальності, і стала однією з провідних рис української філософської думки.

Розгорнуте філософське обґрунтування животворчості людського серця давав П.Юркевич, як послідовник скворородинського кордоцентризму, який зазначав, що розум не вичерпує собою усього духовного життя (якщо розум керує, то серце народжує), серце випереджає розум у пізнанні, творчості, визначає моральне життя людини, пов'язує її з вічністю. Цю ж думку можна продовжити словами Лесі Українки: "Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає!".

В сучасній філософії проблема духовності набуває дедалі більшої актуальності. Це пов'язано з загальним антропологічним переворотом, що стався в сучасній філософії, і з прагненням подолати раціоналізм та ірраціоналізм у розумінні людини, з обміркуванням підстав глобальної духовної кризи, що вразила людство в ХХ ст. та пошуків шляхів її подолання.

Г.Ю. Суріна, викл., МДУ ім. В. О. Сухомлинського, Миколаїв
oriola@mksat.net

МІФОЛОГЕМИ КОСМОГОНІЧНИХ МІФІВ ЯК КУЛЬТУРНІ УНІВЕРСАЛІЇ

Сучасні погляди на філософію міфу припускають наступні його риси: 1) міф розуміється як універсальна складова людської свідомості, його невід'ємна частина, яку можна зіставити з ірраціональним несвідомим психіки. Отже, міф не пішов у минуле, він має велику здатність до постійної актуалізації; 2) міф є результатом міфотворчості як дієвого фактора культурного життя (минулого, сучасного, і майбутнього); 3) міф консервує культуру через традицію; він є символічним, антропоморфічним, антропокосмічним; несе у собі смислове навантаження; 4) міфологічне мислення вносить циклічність у сприйняття часу, обумовлену сакральністю "початкових часів" і необхідністю постійного повернення до них із "профанних часів" [Косарев А.Ф. Філософія мифа: Мифология и её эвристическая значимость. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000; *Найдыш В.М.* Філософія мифологии. От античности до эпохи романтизма. – М.: Гардарики, 2002; *Пятигорский А.М.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М.: Языки русской культуры, 1996 та ін.].

Космогонічні міфи й космологічні уявлення займають особливе місце серед інших форм міфологічного світогляду, оскільки описують просторово-часові параметри всесвіту, тобто умови, в яких існує людина й міститься все, що може стати об'єктом міфотворчості. Мірча Еліаде, наприклад, вважає космогонічні міфи зразковою, ідеальною моделлю для людської творчості. Досліджуючи архаїчні традиції сучасних аборигенів Австралії, мешканців Сибіру, Полінезії, Африки, індіанців Америки, "дикунів" Нової Зеландії, Еліаде узагальнив численні приклади ситуацій, коли космогонічні міфи складають основу ритуалів цих народів як зразки для початку нового циклу: під час ініціації молоді в члени племені; з нагоди війни й смерті; під час вагітності й

пологів принцеси племені; при зведенні на трон короля; під час лікування хвороб; вирощування нового врожаю, під час святкування Нового року. [*Еліаде М. Миф о вечном возвращении. – М.: Ладомир, 2000*].

У космогонічних міфах можна виділити кілька стійких архетипних міфологем, тобто таких сюжетів, які в різних варіаціях присутні в міфах ніяк не зв'язаних між собою народів: це міфологеми хаосу, світового яйця, неба-землі, близнюків, світового дерева, світових стихій, небесної ієрархії, небесної війни.

Архетипні міфологеми: 1) мають властивість актуалізуватися протягом всієї історії людства, втілюючись у добутках літератури, мистецтва й інших областей духовної творчості; 2) містять у собі потужний евристичний потенціал, тому що здатні до нескінченного розвитку змісту при збереженні архетипної форми.

Наша гіпотеза полягає у тому, що архетипні міфологеми космогонічних міфів та космологічних уявлень є універсаліями культури, які мають здатність актуалізуватися протягом історії людства, втілюючись у творах літератури, мистецтва, глобальних наукових концепціях.

Наприклад, міфологема хаосу є одним із найсуттєвіших за смисловою глибиною міфологічних образів, який часто використовується в літературних творах, при аналізі політичних процесів, у сучасних наукових концепціях, зокрема в синергетиці, у фундаментальних теоріях фізики ("хаотичний сценарій" А. Лінде). В сучасних фізичних концепціях дослідники постійно повертаються до креативних можливостей хаосу. Так, сучасна теорія Великого вибуху деякої "сингулярної крапки", що приводить до виникнення всесвіту, має ряд загальних рис із міфологемою золотого яйця-зародка (Хіраньягарбхи), що виникає в хаосі, з якого потім народжується весь світ. В теоріях психоаналізу хаос зіставляється з несвідомим початком людської психіки, в культурологічних концепціях – з "діонісійським" початком в культурі (Ніцше). Термін "хаос" активно використовується в добутках постмодерністів для опису характеристик постмодерністського стану культури. Теза "світ як хаос" стає своєрідним обґрунтуванням плюралістичних тенденцій розвитку культури із принциповим запереченням можливості їхнього синтезу, отже, упорядкування в космос. Тож, зачіпаючи проблеми використання терміна "хаос" у самих різних сферах людської життєдіяльності, ми навіть не можемо охопити все різноманіття цих проявів.

Міфологема неба-землі, як і міфологема близнюків, в міфах багатьох народів постає як одна з перших в світі дихотомій. У 20 столітті такий бінаризм був теоретично усвідомлений як універсальний пізнавальний засіб. Стало зрозуміло, що: 1) в історії класичної європейської культури формулювання ідей в дихотомічній (тезово-антитезовій) формі є найпоширенішою; 2) онтологія культури будується за принципом "ефекту близнюків": емпірично двоїсте є структурно єдиним, а містично єдине – двоїстим; 3) дихотомічний (бінарний) аналіз є важливим евристичним засобом пізнання закономірностей динаміки світу [*Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Граф, 2003. – С. 50*].

Отже, бінарний аналіз довкілля простежується в самих ранніх формах архаїчного мислення (як опозиції лівий-правий, верх-низ, високий-низький і т. і.); пізніше він знаходить більше складне спекулятивне вираження у формі міфологем небо-земля і близнюки. Такий аналіз має універсальний характер, несе в собі великий евристичний потенціал, який практично не знає меж. У цьому, наприклад, полягає суть культурологічної концепції Ю.М. Лотмана: ми не можемо досягнути світ до кінця, але ця неможливість компенсується бінарною додатковістю точок зору на світ. У цьому ж полягає філософська суть принципу додатковості Н. Бора й співвідношення невизначеностей В. Гейзенберга. Існує припущення, що універсальність бінарного аналізу обумовлена біологічно функціональною асиметрією півкуля головного мозку людини [Там же. – с. 537].

Міфологема світового дерева також є одним з найглибших за смыслом міфопоетичним образом. Він символізує перехід від бинаризму до троїстості і далі до ще більших множин. Ця міфологема теж несе у собі величезний евристичний потенціал, особливо в тих областях, де потрібно описувати загальну картину й систематизувати матеріал. Тому образ Дерева, що "гілкується" на класи, підкласи, види й підвиди характерний для будь-якої науки. "Подібні моделі широко використовуються в біології, антропології, соціології, мовознавстві, наукознавстві, кризь, де виникає потреба намалювати вихідну з єдиної підстави картину того або іншого шматочка дійсності. Більш того, створюється враження, що схематично зображену деревоподібну форму має будь-який вид пізнавальної діяльності, незалежно від її форми, методів її здійснення й підходів до неї" [Косарев А.Ф. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. – С. 226].

Аналогічно можна розглянути й інші вказані вище космогонічні архетипні міфологеми. Отже архетипні міфологеми космогонічних і космологічних міфів, враховуючи всезагальність їх виявів, можна вважати універсальними культури.

І.М. Танцюра, студ., КНУТШ, Київ
Tantsyura_Irina@ukr.net

КОНЦЕПЦІЇ МУЗЕЮ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

В останні часи стає все більш актуальним теоретичний аналіз конкретних форм культури. Однією з таких форм, що потребує осмислення в аспекті покращення її функціонування, є музей. Все більш нагальною стає потреба зміни і експозиційної політики і розширення асортименту та обсягу послуг, і фінансування такого роду культурних закладів. Отже виявлення теоретичних концепцій музеїв сучасного мистецтва може сприяти, з однієї сторони збагаченню теорії культури, з іншої сторони, дозволить використовувати ці концепти в реальній практиці.

Державний музей сучасного мистецтва: фінансування приміщення здійснюється державою, колекція музею створюється через дарування художни-

ками робіт за оренду музейних залів, існування куратора, який буде розробляти концепції виставок, займатися освітніми програмами з сучасного мистецтва. Негативним моментом є те, що держава здатна контролювати матеріали, які виставляються, і деякі твори мистецтва можуть бути цензуровані. Такий музей може бути ефективним в залежності від куратора, який може розробляти цікаві освітні програми, запрошувати іноземних фахівців для обміну досвідом, робити спільні виставки відомих і молодих художників. Але в Україні наразі феномен кураторства є нерозвинений, і є тільки кілька професіоналів в цій галузі, отже проблемою державного музею будуть пошуки професійного куратора.

Музей сучасного мистецтва, який фінансується приватним благодійним фондом. Особливості: колекція набирається дуже швидко, існує можливість запрошення всесвітньовідомих діячів сучасного мистецтва, наявність як професійного куратора з України, так і іноземного куратора (що дозволяє розподілити обов'язки: український куратор, який знається на мистецькій ситуації нашої країни може займатися пошуком нових молодих діячів мистецтва, а іноземний куратор, який володіє інформацією про сучасний арт-процес закордоном запрошуватиме діячів мистецтва інших країн – таким чином буде відбуватися обмін культурним досвідом між учасниками сучасного мистецтва), створення освітніх програм, майстер класів як для художників, так і просто для зацікавлених в сучасному мистецтві осіб, професійна інфраструктура музею сучасного мистецтва (арт – менеджери, дилери, незалежні експерти). Негативною стороною музею сучасного мистецтва, що фінансується благодійним фондом є те, що колекція і виставки формуються за суб'єктивними смаками керівників фонду. Яскравим прикладом музею сучасного мистецтва такого типу є ПінчукАртЦентр.

Музей-лабораторія. Особливості: не має постійного одного або кількох кураторів, існують лише експериментальні майданчики з незалежними кураторами, художниками, перформерами, які одночасно створюють свої проекти; лабораторія відкрита до будь-яких мистецьких проектів, тому її простір має бути якомога мобільніший, щоб митець міг втілювати свій проект без певних просторових обмежень. Такий музей-лабораторія дає змогу не обмежувати мистецькі проекти ні цензурою, ні суб'єктивним смаком осіб, які їх фінансують. Існувати такий музей може частково за державні кошти, частково за кошти благодійних фондів, що робить арт-процес незалежним. У Франції вже існує "Палац Токіо", який фінансується таким чином, і цей експеримент є дуже вдалим. Єдиною негативною рисою є те, що співпрацюючи з незалежними кураторами музей-лабораторія не може створити свою колекцію.

Музей як цифровий павільйон (концепція розроблена Анатолієм Ульяновим) – розроблений спеціально для українського арт-простору. Це маленький зал, де знаходяться комп'ютерні термінали, які дозволяють презентувати будь-яке медіа-мистецтво. Можливості створення цифрової бібліотеки музею, за якою можна ознайомитися з проектами, що відбулися в цьому просторі, або в цілому з архівом сучасних творів. Цифровий павільйон може презентувати молодих художників, які ще не мають достатньої кількості ро-

біт, щоб зробити повноцінну виставку, але вже щось можуть показати публіці. Також такий музей значно економить простір, що дозволяє виставляти поряд з відомими більше молодих митців. Цифровий павільйон має бути підключений до Інтернету і таким чином колекція музею буде відкрита для світової аудиторії. Контент в музеї має частіше оновлюватись, що постійно буде привертати увагу публіки.

Досвід маленького музею. Маленький музей – це спроба вписати сучасне мистецтво в життєвий простір людини. Ідея була здійснена Альберто Гарутті в одному з районів Больцано (Італія). Маленький музей має форму маленької кімнати з двома входами, яка природно вписується в оточуюче середовище, в ній експонується лише один твір сучасного мистецтва, який би, на думку автора був би цікавий жителям цього району. Такі маленькі музеї фінансуються великим центром сучасного мистецтва, для того щоб привернути увагу до мистецтва людей, які не цікавилися ним до цього часу. Цей проєкт може бути частиною культурної програми музеїв сучасного мистецтва зі створеною колекцією.

О.В. Троценко, асп., ХНУ ім. В.Н. Каразіна, Харків
hussainstar2002@yahoo.com

ТОТЕМНА СИСТЕМА ІНДОЄВРОПЕЙЦІВ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ДОСЛІДЖЕНЬ АРХЕТИПІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Протягом останніх десятиріч одним із головних центрів уваги українських науковців виступає проблема дослідження архетипів національної ментальності. Відомо, що базові складові національного характеру українців почали формуватися ще в епоху індоєвропейської спільності народів. З її розпадом у кожній частині цей процес відбувався вже на більш самостійній основі.

У цьому контексті, досить активно відбувається процес дослідження культу тура-бика, саме він вважається науковцями тією основою, навколо якої відбувалося формувалися такі ментальні риси українців як потяг до землі, сили, праці і мужності в боротьбі за волю [Сліпушко О.М. Давньоукраїнський бестірій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. – К., 2001. – С. 17]. Розглядаючи культову обрядність цього образу, вчені вказують на його тотемну основу.

Однак, посилена розробка ідейного змісту образу тура-бика, на наш погляд, має своїм слабким місцем те, що поза увагою залишаються зв'язки цього культу з іншими тваринними культурами. Тотемна система, як переконливо доведено видатним французьким антропологом К. Леві-Стросом, однією з найсуттєвіших своїх складових має, саме, взаємопов'язаність та взаємозалежність тотемних елементів [Клод Леві-Строс. Первісне мислення. – К., 2000. – С. 96]. У зв'язку з цим необхідно проаналізувати тотемну основу не лише тваринних культур традиційно віднесених до українських першопо-

чатків, але і всієї давньої індоєвропейської спільності народів. Відомо, що тут спостерігаються прояви багатьох, різних за сутністю тваринних, тотемних культур – вовка, ведмедя, коня та ін. [Іванов В.В., Гамкрелідзе Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. – Тбилиси, 1984. – Т. 2. – С. 590-592], які є можливою основою при формуванні архетипів ментальностей інших, сучасних європейських націй. Крім того, характер зв'язків між цими культурами, принаймні у вітчизняній науці досі не розглянуто.

Отже, потрібно розглядати культ тура-бика у якості складового елементу тотемної системи індоєвропейців. У результаті можна сподіватися на більш об'ємне та комплексне розуміння ролі і місця української ментальності у системі загальноєвропейської ментальної парадигми. Це, у свою чергу, дозволить більш точно обирати вектор руху (розвитку) української нації стосовно інших спільнот, визначати характер і межі взаємодії з ними у майбутньому.

Цікавим було б проведення паралельного аналізу тотемних систем індоєвропейської, тюркської, семітської та ін. давніх спільнот народів. Це, на наш погляд, дозволить пролити світло на значне коло питань, пов'язаних з основами ментальності похідних від них сучасних націй та наднаціональних спільнот.

Поза увагою дослідників залишається, також, проблема співвідношення кількох, різних за сутністю архетипних форм, їх поєднання та співіснування в єдиному ментальному просторі конкретної людської спільноти. Це питання теж потрібно розглядати в контексті досліджень тотемної основи ранніх суспільств.

Необхідним логічним завершенням будь-яких досліджень у сфері архетипів ментальності, є комплексний аналіз їх проявів у сучасних характеристиках націй, народів та інших суспільних об'єднань.

Наведені вище твердження мають на меті привернути увагу дослідників до проблемних місць у сфері досліджень умов формування архетипних форм ментальності. Пропонується повести роботу в напрямку урізноманітнення позицій, з яких можливе проведення подібних досліджень, а також, більш широкого використання досягнень західної антропології та етнології.

С.Ф. Хитрова, доц., МКВИ, Москва, Россия
svetlana.khitrova@gmail.com

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУР В ФУНКЦИОНАЛИЗМЕ

Функционализм – как метод изучения культур – утвердился в Англии в 20-х годах XX века. Бронислав Малиновский (1884–1942) своими полевыми исследованиями в Африке, Австралии и Океании серьезно способствовал становлению этого метода и превращению его в крупное научное направление в антропологии.

В понимании Малиновского культура – это интегральное целое, все элементы которого находятся во взаимозависимости. В чистом виде невозможно выделить какой-то объект или процесс. Важным в его антропологии было понятие института, или организованной системы человеческой деятельности: элементы, "черты" культуры – это не смесь "слов, орудий, идей, верований, обычаев, мифов и правовых принципов", но всегда определенный це-

лостный комплекс [см.: *Малиновский Б.* Избранное: Динамика культуры. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 72].

Под функцией культуры Малиновский подразумевал удовлетворение потребностей – либо первичных (или биологических), либо производных (культурных). Понятие функции помогает исследовать "жизненную ценность" и "культурную полезность" социальных феноменов. Поскольку полевые исследования велись в регионах, населённых аборигенами ("туземцами"), культурный слой которых был ещё тонок, учёный обращал особое внимание на культурные способы удовлетворения биологических потребностей. Одна из его аксиом науки о культуре состоит в том, что "каждое культурное достижение, заключающее в себе использование артефактов и символизма, есть инструментальное усиление человеческой анатомии и служит прямым или косвенным образом удовлетворению той или иной телесной потребности" [Антология исследований культуры. Интерпретации культуры.– М.; СПб., 2006. – С. 699]. С самого начала существования культуры возникла необходимость её передачи посредством символов: по прагматическим причинам появилось знание, магия и религия функционально дополняли рациональные системы мышления и традиций, функциональное объяснение появления искусства и досуга виделось ему в физических реакциях организма на ритм, звук, цвет, линию и форму и их сочетания и т. д. Малиновский был убеждён, что ему удалось "функционально соотнести различные типы культурных реакций, в частности экономические, правовые, воспитательно-образовательные, научные, магические и религиозные, с системой потребностей – биологических, производных и интегративных" [Там же. – С. 702]. Это открывало возможности не только для анализа конкретной культуры, но и для сравнительного анализа феноменов различных культур.

Малиновским чётко осознавалась прагматическая сторона функциональной теории. Известно, что английским антропологам приходилось корректировать деятельность отдельных чиновников в колониях, которые пытались запретить особо кровавые (с точки зрения европейцев) обряды ("атаки миссионеров на обряды"). В результате "туземное" хозяйство рассыпалось. Негуманные акты, например, сопутствовали обряду инициации мальчиков и девочек в африканских колониях. Именно понимание культуры как согласованной системы позволяло найти место этому акту в целом её корпусе и понять его роль. Малиновский не раз указывает, что миссионеры не смогли связать обряды с "фундаментальными институтами семьи и брака", с "базовым ядром, вокруг которого они группируются". Учёный раскрывает инструментальную функцию культуры – это аппарат для "органического выживания, приспособления к окружающей среде и обеспечения непрерывности в биологическом смысле". Возможны ли в таком случае культурные изменения? Возможны, но очень сложны. Речь идёт о встрече культур разного уровня. Полное разрушение фундаментальных институтов "имело бы результатом полную анархию и дезорганизацию". Долговременные удовлетворительные результаты будут в том случае, если между всеми институтами данной культуры вновь будет "восстановлено равновесие" [*Малиновский Б.* Избранное: Динамика культуры. – С. 76].

ІННОВАЦІЙНА КУЛЬТУРА – ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК СФЕРИ ОСВІТИ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Розвиток і трансформації українського суспільства в наприкінці ХХ на початку ХХІ століття призвели до значних змін соціокультурної сфери та зумовили необхідність реформування системи вищої освіти. Сьогодні інформаційне суспільство характеризується постійними соціальними змінами, які знаходять відображення у нових соціальних нормах та культурних цінностях. У цьому процесі сфера освіти відіграє надзвичайно важливу роль соціального адаптера, оскільки вона визначає систему норм та цінностей на якій базується суспільство, характер та спосіб здобуття нових знань. Інформаційне суспільство відводить культурі особливу роль – створення інноваційного способу мислення.

Найбільш вагомими ознаками інформаційного суспільства стали нестабільність та динамізм політичних, економічних, суспільних, правових та інших ситуацій. Культуротворчі процеси знаходяться у стані безперервних та стрімких змін. У відповідності до нових вимог часу практична, діяльнісна сторона культури повинна постійно адаптуватися до нових умов. Таким чином інноваційність культуротворчих процесів стає соціальним запитом суспільства ХХІ століття.

Сучасність вимагає спеціаліста нового типу, який спрямує свою практичну діяльність креативним чином, тобто створить інноваційні моделі соціальних, економічних, технологічних, освітніх систем власноручно (авторські проекти, моделі, технології, методики).

Метою прикладної культурології, яка спирається на теоретичне знання, є прогнозування, проектування та регулювання актуальних культурних процесів, які відбуваються у сучасній соціологічній практиці, розробка основних напрямів національної культурної політики, завдань і методів діяльності інститутів культурної сфери.

Оскільки культура покликана виробляти "цінності" та "норми", то й зміна соціальних орієнтацій супроводжується, насамперед, переоцінкою цінностей та формуванням їх нової ієрархії. Культуротворча трансформація, що супроводжує сучасне суспільство, пов'язана з появою нових духовних потреб, а також потоком відповідних культурно-освітніх цінностей, які пов'язані з формуванням нового "духу інформаційної доби". Цей духовний потенціал повинен відтворити культуру, враховуючи діалектику традицій та інновацій.

У широкому сенсі інноваційна культура як соціальний феномен – це готовність та здатність суспільства до інновації у всіх її проявах: в управлінні, освіті, виробництві тощо. Чим більшою динамікою відрізняється суспільство, тим більшу цінність набуває рівень культурної творчості.

Ключовими детермінантами розвитку інноваційної культури суспільства на даному етапі є наука і освіта, оскільки саме вони повинні забезпечити чітке бачення не тільки цілей, задач, методів та механізмів інноваційної культури, але й надати точний емпіричний аналіз її складових, їх стан та

способи взаємодії. Сучасний вищий навчальний заклад повинен відігравати роль значного культурного, навчального та наукового центру, який створює інтелектуальний потенціал країни. Таке завдання сучасний університет зможе виконати впровадивши в систему сучасної вищої освіти ряду технологій по формуванню інноваційної культури особистості:

- ✓ створення технологій навчання інноваційній діяльності;
- ✓ формування системи уявлень про інноваційні процеси;
- ✓ створення структури інноваційного середовища у ВНЗ;
- ✓ розробка технологій виявлення та актуалізації здібностей студентів;
- ✓ перехід на новий рівень впровадження інновацій у ВНЗ.

М.А. Шевченко, студ., ХНУ ім. В.Н. Кармазіна, Харків
floaty@mail.ru

ТОЧКА ЗРЕНИЯ: НЕСКАЗАННОЕ И ОБРАЗ-ПОВЕРХНОСТЬ

Жижеку удалось заставить Лакана думать о фильмах, но не удалось заставить Хичкока думать при помощи Лакана о кино.
Наталья Самутина, "Жрецы великого МакГаффина"

Кинематограф и мультимедиа: вне-словесное и информационная таблица? Вопросая, апеллируя к концептам "линейности" и "пространственности", "текстуальности" мы как бы находимся в поле "недосказанностей" и не(до)определенностей, что в некоторой степени ставит под вопрос "легитимность" сопоставлений, делает наш разговор, разговором "во-вне". Говоря о кинематографе и мультимедиа, мы допускаем возможность выхода во вне "словесности", открытие новой философии (?). Возможен ли / как возможен разговор "о несказанном"?

Кино становится вызовом для философии, так как новая мысль – это мысль, которая "произведена образами внешнего бытия, бытия-с-другими. Это попытка пробиться к мысли снаружи... выйти за пределы самой себя – в чистое восприятие" [Аронсон О. Язык времени // Делёз Ж. Кино. – М., 2004. – С. 5–12]. И кинематограф актуализирует в полной мере сферу взаимодействия актуального и виртуального в образе-кристалле. Более не "погружаясь" мы получаем возможность (вос)приятия, что кардинальным образом меняет статус "плоскости" и "пространственности". Поверхность, скольжение, пространство... "Обращаясь" к этим метафорам мы не можем уйти от одного из существенных вопросов, "поднятых" ими, а именно от вопроса-экрана и вопроса-образа.

Предположим: с появлением кинематографа, поствоенным "разрывом" сценарных связей субъект "воспринимающий" выходит в сферу (вне)словесного, что предполагает изменение его взаимодействий с "внешним", выносит внешнее за скобки словесности и вносит в сферу внутреннего. Реальность приближается максимально, предельно. Но что есть данное приближение? Чтобы попытаться ответить на вопрос обратимся к концепту "точки зрения". Где располагается "точка"? При максимальном приближе-

нии, проникновении в сферу внутреннего взгляд субъекта "из-вне" (наблюдение) становится невозможным. Невозможной становится и интерпретация, топология пространства меняется, смыслы более не располагаются за плоскостью-стеклом, они парят над ней, являясь отражением. Сможет ли субъект в этой ситуации преодолеть потребность в порождении смысла и перейти к новому способу (со)отношения с образом?

"Работая" с кинематографическим текстом, субъект занимает пассивное положение. Отдав себя во власть несказанному, аффективному, подчиняется "принципу удовольствия". Он стоит у окна-за-которым, видит рамку-в-которой однако постепенно начинает видеть плоскость-на-которой. "Взгляд" эволюционирует, субъект более не смотрит "в окно", а поглощается поверхностью. Жиль Делёз говорит: "Новые образы ставят новую проблему. Если вы не создадите поверхность для письма, то несокрытое останется невидимым. Если вернуться к поверхности, то она противоположна не глубине, а интерпретации" [Делёз Ж. Переговоры. – СПб., 2004. – С. 117]. Образ-поверхность более не является безмолвным интерпретируемым объектом, а напротив становится единственно возможным полем коммуникации, осуществлению возможности интерсубъективной точки зрения. Виртуальность получает воплощение в образе-поверхности. Кристалл снимает бинарность, виртуальное и актуальное более не противопоставлены, они переливаются, скользят и ускользают не исчезая. *Поверхность обнажает образ-время... виртуальность становится реальной, реальность становится виртуальной, появляется виртуальная реальность.*

Но готов ли воспринимающий субъект перейти от пассивного "принципа удовольствия", выйдя из защитного поля языка? И, как ни странно, этот вопрос почти тождественен вопросу: совершится ли событие "рождения новой философии"? В этой точке нам следует обратиться к вопросу "заполненности информацией"(!) мультимедийного пространства. Мы встречаем альтернативу: либо же информация произведет насилие над этим пространством, либо же оно изменит статус информации. Мы склоняемся к иному варианту: статус информации меняется Образом. Образ планирует поверхность без глубины, но альтернативой глубине в данном случае является не пустота, а восприятие без "прорыва через словесность". Становятся ли кинематограф и мультимедиа в данном случае своеобразными ступенями на пути выхода мысли в принципиально новый "топос"? Или же мы можем говорить о противостоящих друг другу "визуальных" практиках?

И.С. Шилова, студ., УрГУ, Екатеринбург, Россия
jug17@mail.ru

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ПАМЯТИ

В исследовании фотография рассматривается прежде всего как к неотъемлемая часть социокультурной жизни и как ценностный феномен челове-

ческого бытия. Для выявления важнейших аксиологических форм фотографии я обратилась к многоуровневой системе фундаментальных культурных ценностей и выделила одну из основных – память. Для более подробного исследования выделяется два уровня памяти – индивидуальный и коллективный – и в большей степени затрагивает последний.

Историческая коллективная память есть память об общем опыте, пережитом совместно той или иной группой людей. Общая память коллектива обуславливает существование коммуникации как внутри коллектива, так и в отношении к другим группам. Опять же память не только создаёт единение, но и поддерживает его, реализуя преемственность опыта, смыслов и значений, которые вмещает в себя традиция. С вопросом о коллективной памяти соприкасается и вопрос об идентичности общности, о ее самоопределении, самооценивании и так далее. Для наиболее эффективной работы памяти и осуществления этих функций культура вырабатывает различные механизмы, которые, в свою очередь, преобразуются в особые предметные формы памяти. Фотография является одним из наиболее эффективных механизмов памяти и, одновременно, одной из самых востребованных её форм.

Предлагается рассматривать фотографию как элемент повседневной жизни людей, выделив при этом несколько аксиологических "проявлений" фотографии. Первичная ценность фотографии для человека и общества заключается в её способности достоверно и долговечно служить памяти, которая нуждается в предметно-материальном подкреплении. Память является первым ассоциативным значением фотографии. С изобретением фотографии появляется возможность удовлетворить фактически инстинктивную потребность – остановить мгновение. Изобретатели фотографии понимали, что она и есть спасительная возможность сохранить то, что будет стёрто в памяти Истории. Постепенно приходит осознание того, что с появлением фотографии можно говорить о новой эре в функционировании памяти: фотография может восполнить пробелы в памяти, которые неизбежны. Помимо этого фотография даёт возможность создания памятных меток, необходимых для долговечного сохранения образа и предотвращения забвения. Значимыми свойствами фотографии для осуществления "памятующей" функции становятся документальность, избыточность и целостность изображения.

В ракурсе ценности фотографии интересным является обращение к семейным фотографиям. Некогда семейная фотокарточка становилась реликвией и способом визуально закрепить единство семьи (а порой и единственным свидетельством существования таковой).

Следующий уровень ценностного существования фотографии проявляется в феномене возникновения неких виртуальных сообществ на почве общих "фотографических" воспоминаний. Диссонанс рассогласования прошлого и настоящего в коммуникации может преодолеваться в процессе обсуждения общих фотографий. Общение людей по поводу прошлого, связанного с рассматриванием и осмыслением фотографий, оживляет эмоциональные связи, которые не являются уже актуальными. Ещё один значимый аспект

фотографії заключається в її способности передавати потомкам ощущение некоего "аромата" прошедших эпох, тем самым осуществляя и преемственность традиции. Эта роль фотографии особенно важна сегодня, в условиях современного кризиса коллективных форм памяти, когда так стремительно реализуется воля к забвению.

Жизнь фотографии в пространстве коллективной памяти порождает и негативные проявления. Опасность, которой зачастую подвергается коллективная память, – это попытка сформировать определённый архив воспоминаний, в котором идёт подмена настоящих воспоминаний, официальными, выгодных определённому политическому или идеологическому режиму (здесь можно вспомнить рикёровскую "принудительную память"). В практике манипуляции сознанием масс особое место занимает манипуляция коллективной памятью. В этом случае фотография может стать хорошим помощником.

Итак, способность фотографии становится документальным свидетельством не только запечатлённого материального события, но и эмоций, чувств, настроений делает её мощным аксиологическим механизмом культуры. Транслируя важнейшие ценности, каковой является и память, закрепляя в себе и неся важную, значимую информацию, фотография сама становится некоторой ценностью.

Г.М. Шишко, студ., КНУТШ, Київ

ПОЛОЖЕННЯ ЖІНКИ ЯК ВЕКТОР КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

Традиційні культури країн Сходу давно є предметом дослідження широкого кола науковців. Сьогодні інтерес до них зростає з багатьох причин, одна з яких – тиск сучасної масової культури, зміни духовних цінностей та ідеалів. Його відчують і культури далекосхідного культурного регіону – китайська, японська та корейська. Не випадково значні зусилля відповідних держав спрямовані на збереження традиційних культурних парадигм. Ці охоронні тенденції самі можуть стати окремим предметом дослідження, однак найбільшу культурознавчу вагу має вивчення всього різноманіття феноменів згаданих культур, що дозволяє знайти нові моделі міжкультурної комунікації, надзвичайно активізованої сучасними процесами глобалізації, краще зрозуміти людську природу, адже людина, як писав А. Тойнбі, є сплатку людиною, а потім вже стає членом расової, національної, економічної та культурної групи. Глибоке проникнення в явища інакшої культури приводить до знищення непрохідної прірви між культурами, веде до усвідомлення всезагальної культури людства, а, таким чином, вчить нас у носіїв будь-якої культурної спільності бачити, перш за все, людину.

Предметом нашого розгляду є специфічність традиційної китайської культури, побачена крізь призму конфуціанського принципу "сяо" і продемонстрована через регламентацію ним жіночої долі у традиційному конфуціан-

ському Китаї. Як відомо, етико-ритуальні правила здавна лежали в основі його суспільного облаштування, підкріпленого конфуціанською ідеологією. За Конфуцієм, благополуччя суспільства має забезпечуватись системою суспільно-політичних дистанцій, поділятися на тих, хто править, і тих, хто підкорюється. Все у світі має своє місце та повинно виконувати свої функції. Народ підкорюється правителю, син – батькові, жінка – чоловікові. Така модель організації суспільства ґрунтується на конфуціанському принципі "сяо", в основі якого лежить стародавній культ предків.

Суть "сяо" полягає у визнанні абсолютного авторитету старших для молодших, батьків для дітей, чоловіка для жінки і передбачає їхню відповідну поведінку. Побудований на цьому суспільний устрій, за Конфуцієм, має всі підстави бути вічним та незмінним; завдяки йому Піднебесна може гармонійно існувати та процвітати, як і кожна окрема родина в ній. Але для того, щоб підтримувати такий порядок, необхідні всезагальні правила та норми поведінки. Такими нормами, згідно з Конфуцієм, є правила "лі". Вийшовши з архаїчного ритуалу, покликаного внести момент організації у природний хаос та відносини між членами первісного колективу, вони закріпилися як соціально значуща модель співіснування та комунікації у китайському соціумі.

Правила "лі", унормовуючи ззовні людські стосунки, так чи інакше придушували індивідуальне начало людини, конденсуючи в ній внутрішній, загрозливий для соціального порядку, протест. Постійна заборона лежала на прояві в ній усього стихійного, спонтанного, емоційного, того, що властиве природній поведінці. Всіляко культивувалися такі якості, як стриманість, розсудливість, внутрішня зібраність, самодисципліна тощо, тобто все те, що є протилежним відкритості людини.

Найбільший внутрішній спротив, зважаючи на найсильніший тиск регламентації, мав формуватися в жінці, поставлений у найважчу залежність вже самим фактом тендерної нерівноправності, яка вважалась цілком справедливою та необхідною. Згідно з принципом "сяо" та іншими правилами "лі" від самого народження і до самої смерті вона була повністю обмежена, не мала прав на власне життя та волевиявлення. Освіту їй надавати було не обов'язково, чого частіше всього й не робили, і тільки в колах заможної еліти дівчат навчали поезії та мистецтвам, що, звичайно, не передбачало майбутньої кар'єри та отримання якогось соціального статусу.

Головним призначенням жінки вважались шлюб, народження та виховання дітей, слугування чоловіку та його батькам. Шлюб, у свою чергу, аж ніяк не пов'язувався з коханням, це була суспільна й, водночас, сімейна справа – обов'язок кожного китайця перед своїми предками та державою. Отже, поняття любові та шлюбу у традиційному китайському соціумі не співпадали. Підпавши після одруження під абсолютну владу чоловіка та його батьків, дівчина перетворювалась на служницю. Лише народження сина, продовжувача роду, могло поліпшити її становище в родині.

Отже, правила "лі", що наближали чоловіка до конфуціанського ідеалу людини – цзюнь-цзи, були нещадними до жіночого начала: людська досконалість жінки розглядалась лише у площині її суворого різнорівневого підпорядкуван-

ня й повністю виключала будь-який самовияв. Вважалося, що так забезпечується внутрішня гармонія у родині і державі. Нішею, що залишала жінці можливість себе здійснити, за умови відповідних здібностей, могло ставати мистецтво – поезія та малярство, чия переважна імперсональність є показовою для ілюстрації головних стратегем традиційної китайської культури.

Н.Є. Шолухо, асп., ХДАК, Харків
natella_si@mail.ru

РОЗМАЇТТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Феноменолого-етична концепція культури Еманюеля Левінаса привертає увагу широкого кола гуманітарних дисциплін. Розроблений Левінасом концепт "*Іншого*" займає певну позицію серед реалій процесів глобалізації та інтеграції. Інший як носій іншої культури, віросповідання, статі, політичних поглядів та життєвих орієнтирів порушує питання толерантного ставлення до нього, сприйняття його інакшості, взаємодії з цією інакшістю. Проблеми мультикультуралізму, національних меншин, міжконфесійного діалогу, гендерної проблематики у своїх теоретичних розробках застосовують концепт "Іншого" в якості методологічної бази або ж в якості об'єкту негативної критики.

Характерною ознакою Іншого, за Левінасом, є його абсолютна інакшість. У філософії Левінаса Інший постулюється як константа культурного універсуму. Інший завжди на відстані та стосунки з ним асиметричні. Культура, крізь вимір інакшості, є простором зустрічі Я та Іншого. Відношення Я до Іншого виступає критерієм визначення типу культури – культури трансценденції або культури іманентності [*Левинас Э. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности / Сост. Л.И. Василенко и В.Е. Ермолаева – М.: Прогресс, 1990. – С. 86-97*]. Таким чином, основою культури є етично вибудовані міжособистісні стосунки, етика уособлює собою фундамент культури, а не одну з її складових частин.

"Філософія Іншого" отримала подальший розвиток за напрямками негативного та позитивного сприйняття. Інтерпретація Левінаса почалась зі статті Жака Дерріда "Насильство та метафізика". Стаття започаткувала як традицію подальшого розвитку думок Левінаса, так і традицію дослідження його філософії як синтезу грецької та іудейської традицій. Дерріда доповнив концепцію Левінаса поняттям *дару* як засобу взаємодії Я та Іншого [*Деррида Ж. Насилие и Метафизика : Пер. с франц. // Левинас Э. Избранное: Трудная свобода : Пер. с франц. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 663–733*]. Також в англomовному науковому середовищі філософія Левінаса сприймається з позицій фемінізму. Полеміка з Сімоною де Бовуар та подальша інтерпретація левінасівської філософії Люс Ригарей свідчать про первинну тотожність понять *жіночого* та *інакшості* на початкових етапах творчості та чітке їх розмежування у процесі подальшої еволюції поглядів Левінаса [*Sandfort S. Levinas, feminism and the feminine // The Cambridge Companion to Levinas*.

– Cambridge, 2002. – P. 139–161. – <http://www.cambridge.org>]. Іригарей спирається на концепцію Левінаса та висуває думку про необхідність *переглянути роль жіночого та чоловічого*, що має вирішити соціальні, моральні та теоретичні проблеми сучасності [Іригарей Л. Етика пологого различія : Пер. с франц. – М.: ХЖ, 2004].

Негативна лінія сприйняття Левінаса виявляє себе в роботах постмарксистів. Ален Бад'ю розглядає Левінаса як автора етичних догматів сучасності. Бад'ю виводить витoki проблемних кол сучасної етики з *помилкового прочитання етичної феноменології Левінаса*, яка є релігійною та базується на ситуативності вчинків. На противагу цьому Бад'ю пропонує чотири основні типи етики, що один за одним включаються до суб'єкту [Бад'ю А. Етика: Очерк о сознании Зла : Пер. с франц. – СПб.: Машина, 2006]. Жижек за допомогою термінології товарно-ринкових відносин піддає жорсткій критиці надісторичність феномену Холокосту та наполягає на *повній прозорості Іншого*, що, на його думку є ознакою християнської культури [Жижек С. Проницаемость Другого : Пер. с англ. // Художественный журнал. – 2006. – № 63].

Ще варто зазначити, що ідея левінасівського Іншого набула подальшого розвитку в респонсивній феноменології Бернгарда Вальденфельса, де трансформувалась у *Чужого* – провокатора відповіді [Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого : Пер. з нім. – К.: ППС, 2002, 2004].

Таким чином, огляд різноманітних модифікацій "філософії Іншого" Еманюеля Левінаса дозволяє зробити такі висновки. Концепт "Іншого" займає одну з ключових позицій серед інтелектуальних настанов сучасності. За умов суперечливості та крижкості ідея Левінаса має прагматичний потенціал та демонструє свою "працездатність" в якості одного з можливих варіантів пояснювальних механізмів дійсності.

Н.В. Щеглова, студ., НаУОА, Острог
avosjka@ukr.net

КІБЕРПАНК ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Кіберпанк – це абсолютно нове явище, яке з'явилося у ХХ ст., як піджанр наукової фантастики і не зустрічається більше в жодних літературних жанрах. Він породжений стрімким розвитком комп'ютерної технології, і, відповідно, кіберкультури. Одним словом кіберпанк – це наука фантастика епохи комп'ютерної революції, яка має вплив на певні аспекти сучасної культури. Також він є частиною молодіжного культурного руху кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Крім того, кіберпанк, який з явища утопії перетворився в антиутопію, поставивши надзвичайно складні філософські та соціокультурні проблеми сьогоденної дійсності, є дещо суміжним з таким проявом утопії, як постапокаліптика, що є найсучаснішим її різновидом в процесі розвитку суспільства. Саме суспільство зі своїми потребами, прагненнями, передчуттями і породжує всі вищезгадані явища. В літературі жанр постапокаліптики має багато спільно-

го, а іноді й змішується з кіберпанком. Вони обидва розвинулись з наукової фантастики, тому утопія в сучасній літературі й розглядається на ряду чи навіть через призму фантастичного світу.

Кіберпанк з'явився значною мірою на противагу так званій "гуманістичній фантастиці". Це пов'язано з тим, що до початку 80-х років ХХ ст. відбулися вагомі зміни в області інформаційної техніки та біотехнології, котрі не могли бути усвідомленими "ветеранами" науково-фантастичного жанру. Кіберпанк був націлений на недалеке майбутнє і потребував від читача хорошої обізнаності в питаннях розвитку комп'ютерних та мережевих технологій. Саме з цієї причини кіберпанк зорієнтований на молодіжну аудиторію і підхоплений нею, як певний прояв культурологічного світогляду.

Як відомо, слово кіберпанк походить від англ. *cyberpunk*, яке в свою чергу складається з таких слів, як *cybernetics* – кібернетика і *punk* – непотріб, відходи. Кіберпанк звертає увагу на комп'ютери, високі технології та проблеми, що виникають в суспільстві у зв'язку зі згубним використанням досягнень технічного прогресу. Іноді кіберпанками називають "іронічних" користувачів мережі Інтернет, а також хакерів. Цей термін вигадав та ввів у використання письменник Брюс Бетке, який у 1980 році написав коротке оповідання "Кіберпанк" і передав його в "Журнал наукової фантастики Айзека Азімова". Саме ж оповідання було видане у 1983 році. Тому точками відліку існування цього терміну вважають 1980 або 1983 роки.

Щоб відрізнити світ кіберпанку від інших фантастичних світів, які є суміжними з кіберпанком і мають подекуди лише деякі особливості, завдяки яким і різняться між собою, кіберпанк має ряд елементів, завдяки використанню яких і характеризується насамперед його світ. Такий кіберпанківський світ можна описати за допомогою понять кіберпростір, віртуальна реальність, штучний інтелект, кіборг, біоробот, міські нетрі в постапокаліптичному стилі, великі впливові корпорації, хакер, кіберзлочинство, кібертероризм, нанотехнології, біоімплантати, генна інженерія.

У світі кіберпанку події часто відбуваються у віртуальному просторі, часто розмиті кордони між реальним і віртуальним світом, в який можна потрапити за допомогою певних ліків чи сильнодіючих на свідомість людини наркотичних речовин. Так високий технологічний розвиток часто співіснує із соціальним розшаруванням, убогістю, безправ'ям, вуличною анархією в міських нетрях. В сучасній культурі образи і мотиви кіберпанку досить успішно виявили себе та отримали розвиток у кінематографі, альтернативній музиці, графічних творах (особливо аніме) та в комп'ютерних іграх. Через інтерес масової аудиторії до альтернативної історії останнім часом свої позиції зміцнили автори так званого стімпанка. Зараз менш поширеними стали такі відгалуження жанру як кібертреш і нанопанк. Під останнім розуміються твори літератури і живопису, присвячені соціальним аспектам застосування нанотехнологій. У нанопанку розглядаються можливості маніпуляції матерією на молекулярному та атомарному рівні, у тому числі й створення речовин із властивостями самопрограмування ("розумна матерія"). Демонструються перспективи і небезпеки, пов'язані із застосуванням запрограмованих молекулярних при-

строїв-нанороботів, збірників матерії, котрі займаються нанофабрикацією матеріальних макрооб'єктів.

Основним фоном кіберпанківського світу є панування деякої глобальної світової системи – здебільшого транснаціональних компаній. Головними героями кіберпанку виступають маргінали, сміття суспільства, які не є добрими чи поганими, вони просто борються використовуючи всі доступні технічні новинки з корпораціями, які уособлюють владу, використовують в своїх цілях та маніпулюють людьми шляхом втручання до людської свідомості.

Варто зазначити, що існують ще й подібні кіберпанку біопанк, нанопанк і посткіберпанк. Всі вони мають свій характерний літературний присмак. В біопанку героями здебільшого виступають розумні тварини чи інші істоти нелюдського походження, які в результаті деяких генетичних експериментів отримали здатність мислити, в нанопанку все представляється так само тільки тварин змінюють істоти неорганічного походження. Посткіберпанк – дивна суміш кіберпанку і космоопери (такої собі поп-культура у фантастиці, створеної суто для відпочинку, а не для розкриття якихось проблем типу взаємовідношення людини зі Всесвітом тощо. Головним тут є атмосфера певного "казкового зоряного світу" або "тотальний режим транскорпорацій", який уже не є таким жорстоким.

Отже, кіберпанк, як феномен сучасної культури виник, як реакція на зміни в суспільстві, спричинені стрімким розвитком різноманітних технологій, особливо комп'ютерних, та значних досягнень в сфері науки. У світі кіберпанку звертається увага на проблеми, які виникають при згубному використанні цих досягнень і показує картину того, як може виглядати майбутнє, в якому техніка бере верх над людиною, де віртуальний штучний світ панує над реальним. Виникаючи в середині суспільства кіберпанк об'єднує людей у певні групи і набуває рис культурного руху, представляючи, тим самим, певний тип світогляду. Кіберпанк розвивається в сучасній культурі через кінематограф, музику, графічні твори аніме та особливо комп'ютерні ігри.

Секція
"РЕЛІГІЄЗНАВСТВО В СТРУКТУРІ ФІЛОСОФСЬКОГО
І ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ"

Підсекція
"ПСИХОЛОГІЯ РЕЛІГІЇ"

А.И. Безродная, студ., НГУ им. В.А.Сухомлинского, Николаев

РЕЛИГИОЗНЫЕ СПОСОБЫ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ВРЕМЕНИ

Эрик Берн в своей книге "Игры, в которые играют люди" утверждает, что перед людьми постоянно стоит проблема структурирования своего времени. Нежелание или неумение структурировать время приводит к структурному голоду.

Структурный голод порождает потребность заполнять свое время от первых попыток самоопределения в окружающем мире (с началом формирования личности как социального явления) до последнего сознательного поступка в жизни человека [*Малышев А. Особенности структурного голода у населения в стране с посттоталитарным режимом. –<http://www.people.nnov.ru/kamin/w4/w4.htm#sg>*].

Берн выделяет шесть основных способов структурирования времени: избегание, ритуалы, "времяпрепровождение", деятельность, игры, близость [*Берн Э. Игры, в которые играют люди : Пер. с англ. – 4-е изд. – Минск: ООО "Попурри", 2005*].

Ритуалом Берн называет обычную последовательность простых дополнительных транзакций. Религиозный ритуал является частным случаем ритуала, как способа структурирования времени по Берну.

Ритуал – это строго регламентированный комплекс символических действий, которые выражают и образуют определенные духовные ценности. Религиозный ритуал выражает религиозные духовные ценности [*Москалец В.П. Психологія релігії: посібник. – К.: Академвидав, 2004. – С. 237*].

Следует отметить, что формы культа не имеют случайного или безразличного характера: в них есть известная ритмичность, цикличность, они гармонизируют друг с другом, периодически возвращаются.

Стереотипы культового поведения допускают определенную повторяемость их в рамках разных временных отрезков: суток, недели, года.

В православии, например, существует три так называемых "круга богослужения": суточный, седмичный (недельный) и годовой. Суточный круг включает церковные службы, которые совершающиеся ежедневно в разли-

чное время суток. Седмичный устанавлювае специфику богослужений в различные дни недели, годової – порядок служб в дни православных праздников в течение года [Угринович Д.М. Психология религии. – М.: Политиздат, 1986. – С. 193].

Такая повторяемость культовых действий связывает их с циклами трудовой деятельности, с определенными временами года и тем самым формирует весьма устойчивые культовые традиции в среде верующих.

Временное условие совершения культа с одной стороны состоит в выборе дней, посвящаемых памяти известных событий – обыкновенных и необычайных – в жизни человека, а с другой в назначении определенных дней для служения культу.

Согласно Р. Грассери можно выделить три категории дней устанавливаемых таким образом: 1) ежегодно, в заранее установленные сроки, справляемые праздники в память великих событий истории церкви; 2) ко второй категории относятся церемонии сопровождающие наиболее важные события в частной жизни людей, таких как рождение, иногда взросление, брак, день смерти; 3) категория периодических праздников, таких как воскресенье [Грассери Р. Психология религий / Пер с франц. В.И. Писарева. – СПб.: Издание Ф. Павленкова. – 1901. – С. 177].

Эти же дни привели к возникновению календаря. В христианских календарях каждый день посвящен какому-нибудь святому или какому-нибудь событию, так, что весь год оказывается освященным, а главные праздники разделяют год на несколько периодов.

По сути, структурирование времени является созданием неких "складок" и "сгущений" времени (в психологическом смысле), перспективным планированием, которое вносит в жизнь человека некую "уверенность в завтрашнем дне", придает ей смысл. Церковный календарь с его четким расписанием праздников, чередованием постов и мясоедов, дней светлой печали и покаяния с днями ликования и торжества, представляет собой компенсаторную возможность утоления структурного голода.

С.М. Білик, асп., КНУТШ, Київ

ВЗАЄМОЗ'ЯЗОК АНТРОПОСТРУКТУРИ ТА ПСИХІКИ ІНДИВІДА: ПОШУК ІДЕАЛУ В ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ БОГОСЛОВА.

Відомо, що ідеалом античності (в її погляді на людину) було прекрасне тіло – гармонійна симетричність, мужність та атлетичність чоловічого й оптимальна виразність жіночої краси тіла. Адаже чи не з прадавніх часів нам відомим є прислів'я, другу половину якого як правило опускають або не знають: "В здоровому тілі – здоровий дух, рідкісна вдача!". Саме рідкісність такої тілесно-душевної гармонії спонукала поетів і філософів не припиняти її пошуків у цивілізованому еллінському світі.

Не оминув такий аспект погляду на людину і представників Каппадокійського гуртка, зокрема Григорія Богослова. Так, описуючи зовнішній вигляд

свого брата Кесарія (Слово 7) хай і дещо скупими словами – "середину сокращу" – Григорій говорить: "красота, величественность роста, во всем приятность и, как бы в звуках стройность" [Богослов Г. Творения : в 2 т. – М., 2007. – Т. 1. – С. 139]. При цьому він, якби вибачаючись, підкреслює: "... такие были преимущества в Кесарии, *которым удивляться не наше дело, хотя для других и кажутся они немаловажными* (курсив мій – С. Б.)" [Там само. – С. 139], тим самим звертаючи увагу не на власну зовнішність як форму – "не наше (християнське – С. Б.) дело", – а на змістовну наповненість, моральну цінність життєвих вчинків його рідного брата: "Он кроток, не гневлив, спокоен по наружности, горяч духом, *обилен дарами видимыми, но еще более обогащен сокровенными* (курсив мій – С. Б.)" [Там само. – С. 138], виразником чого, а точніше яких якостей і є суб'єктивна наповненість тілесної форми, що і прекрасно показує на прикладі брата Богослов, прирівнюючи його до великих подвижників християнства, тіла яких "истощены летами, но души юнеют Богом" [Там само].

В іншому місці (Слово 6), Богослов майєвтично-ретельно підбирає слова і метод їх подачі слухачам (зокрема і монахам), змальовуючи їхні духовні досягнення і життя по Богу ("бдения, пощения, молитвы" і т. д.) й формою зовнішнього вигляду, як наслідок неустанних подвигів: "...волосы, сухие и нечистые..., походка твердая, взор неблуждающий, улыбка приятная или, лучше сказать, только вид улыбки" [Там само. – С. 125–126]. Таким способом проповіді – на межі достатньої похвали (аби не викликати зворотнього ефекту – гордості) Богослов "заліковує" церковну рану – розкол, що стався не зі злого умислу (його батько підписав по недосвідченості аріанський символ віри, внаслідок чого від Назіанзської церкви відійшли монахи).

Не важко помітити, що вище наведені цитати й думки носять суто позитивну характеристику. Постає запитання – невже все можна бачити лише у хорошому сенсі? Звичайно, що ні. Однак не слід думати, що весь фізіологічний негатив Богослов готовий приписати нехристиянам. Тут дуже тонка межа – "бачити" в оточуючих тільки добре як головний предикат з якого починається християнське життя й одночасно "лікувати" духовно-душевні (психологічні) недуги особи, не відлякуючи її від церкви. Такий незаангажований підхід дозволяє Богослову "бачити" позитивні риси характеру й вчинки в одіозному (для християнського світу) римському імператорові Юліанові (роки правління 361–363). Оскільки він був символом і втіленням земної влади, то й відношення Григорія до його персони було надзвичайно скрупульозно-вваженим. Але, так як імператор залишався впертим ("упорствующим") послідовником античних міфів і філософських шкіл, то Богослов, критикуючи у Юліані весь антично-язичницький світ, наводить і власну оцінку його антропометричних даних, сформованих ще у Афінійській академії, де вони знали один одного (Слово 5): "Меня сделали прорицателем непостоянство его нрава и неумеренная восторженность... не предвещали ничего доброго шея нетвердая, плечи движущиеся и выравнивающиеся, глаза беглые, наглые и свирепые, ноги, не стоящие твердо..., нос, выражающий дерзость и презрительность, черты лица смешные..., речь медленная и прерывистая... (нетвердая, не подчиненная правилам)" [Там само. – С. 116].

Цікаву антропо-фізіологічну паралель ми віднаходимо й у Василя Великого. В одному з листів він так влучно описує (не без іронії) Арія: "...как же быть правой мысли у тех, у кого и ноги кривы (курсив мій – С. Б.)?" [*Василий Великий*. Примите слово мое // Сб. писем / Сост. иерод. Никона (Париманчука). – М., 2006. – С. 148], тим самим, одночасно з Богословом, підкреслюючи взаємозалежність психосоматичних процесів (хід думки, душевний настрій із тілесною скульптурою індивіда).

Отже, антична сентенція "в здоровому тілі – здоровий дух" була розгорнута в новій парадигмі християнського світогляду мислителів раннього середньовіччя.

О.О. Градець, студ., ДонУІШІ, Донецьк
olasha@bk.ru

ТЕЇСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ НЕОРЕЛІГІЙНИХ ТЕЧІЙ

З появою будь-якої нової релігійної системи виникає питання про її теїстичну спрямованість. Оскільки процес виникнення релігій не припиняється і сьогодні, є актуальним дослідження, що і чому впливає на теїдентичність релігій, і який прецедент в історії.

Юдаїзм, християнство та іслам своєю взаємофобією і нетолерантністю до сусідніх релігійних систем (як і між собою і в середині кожної) особливо і специфічно сприяють формуванню та розвитку монотеїстичних тенденцій у політеїстичних і синкретичних релігіях.

За свідченням Дж. Левінсона, "ізраїльтяни, щоби зберегти юдейську (читай: єврейсько-християно-ісламську) "окремість", навмисно спотворювали релігії своїх сусідів" [*Levinson J. Yehezkel Kaufmann and Mythology // Conservative Judaism*, 36: 2. – 1982. – Р. 36–43]. Проте під "спотворенням" необхідно розуміти не тільки критику та карикатурування, але також безпосереднє насадження ідеї єдинобожжя. Достатньо глибоко дослідивши процес координування деструкції "непогодних" релігійних систем авраамічними релігіями на прикладі протоіслама, можна зробити висновок, що висміявши будь-яку традицію, агресор більше не може припуститися тієї ж помилки. Або, іншими словами: "Якщо наша версія правди не є Правдою, тоді віра стає релятивною. Коли щось не є Правдою, як тоді змиритися з тими, хто додержується інших поглядів?" [*Розенбаум С.Н. Монотеїзм і коріння нетолерантності // Релігійна свобода і права людини*. – Львів: Свічадо, 2000. – Т. 1. – С. 136–140].

У процесі посилення монотеїстичних тенденцій у всьому світі напрацьовують певні моделі взаємодії різноспрямованих релігійних систем. Можна виділити наступні види відношення монотеїстичних релігій до політеїстичних (тут термін "інший" вживається як позначення протиставлення): 1) "інший" як мій ворог; 2) "інший" як потенційно свій; 3) "інший" як мій сусід; 4) "інший" як образ мене і мій партнер; 5) "інший" як образ мене і мій друг [*Farid Esack. Qur'an, Liberation and Pluralism*. – Oxford, 1997]. Відповідно до системи відносин, під впливом багатьох зовнішніх факторів (як наприклад, класичні економічно-політично-соціальні, менталітет носіїв традицій, тощо) формується стратегія "монотеїзування" політеїс-

тичних релігій: 1) пригнічення (маніхейство, тенгріанство); 2) підміна монотеїстичними ідеями спільних дотичних традицій (Макумба); 3) "емоційна атака": ігнорування – підвищена увага, публічне аналізування діяльності, підشوхрання до прозелітизму (єзидизм, ахл'-и-хакк); 4) нав'язування стереотипу самосприйняття типу "ваша система теж монотеїстична" (мнголо, пажеланса); 5) "доведення від протилежного" (релігія Йоруба, нетер-ту).

Не останню роль у розповсюдженні монотеїстичних тенденцій відіграє ексклюзивізм авраамічних релігій (кожної окремо і загалом). З цього приводу Е.Р. Доддс підкреслює: "... у часи неспокою будь-яке "тоталітарне" вчення має потужну впливову силу" [Dodds E.R. Pagan and Christian in the Age Anxiety. – Cambridge: The University Press, 1965. – P. 134]. Завдяки цій особливості людської ментальності, частіше у періоди смут, єдинобожжя захоплює відмінні тенденції, переосмислюючи і стверджуючи їх як свій інваріант.

Проте перехід до концепції єдиного бога не слід розуміти як процес спрощення розуміння бога. Зведення до одного об'єкту атрибутів і властивостей множинності різнорідних об'єктів – це показник, скоріше, ускладнення сприйняття і розуміння Абсолюту. Якщо раніше позитивні і негативні якості були відділені приналежністю до "різних" богів, у зв'язку з чим визначався пантеон і пандемоніум, статус і місце божества у світобачення, то з моменту виокремлення Єдиного (не просто верховного бога чи божественного праотця) – він один вбирає і вміщує у собі все сакральне попередньої структури МИРОЗДАННЯ. При цьому необхідно відзначити, що мали відбутися кардинальні зміни у свідомості віруючих, щоби нові тенденції продовжували розвиватися, і преображений міф все більше укріплював свої позиції [див. Армстронг К. История Бога. Тысячелетние искания в иудаизме, христианстве и исламе. – К.; М.: София, 2004].

На закінчення необхідно підкреслити, що виникнення феномена монотеїзму у межах синкретичних і політеїстичних релігійних систем, формування моделей взаємовідносин релігій-агресорів з об'єктами їхньої уваги, а також розвиток нових тенденцій тісно пов'язані з історико-культурними процесами, особливостями регіону-ареалурелігії та її носіїв, але не залежать від них. Скоріш за все, приймаючи до уваги вищевказане, коректно буде теза: поява, становлення і розвиток монотеїстичних тенденцій залежить від ступені переконання та віри у непорушний божественний імператив і складності системи сприйняття суб'єктів напрямку дії.

Дане дослідження – лише найменша спроба відповіді на питання "чому монотеїзм?", проте це ще один крок до остаточної відповіді.

Є.Г. Кононенко, здобувач, КНУТШ, Київ
ojen@meta.ua

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ РЕЛІГІЙНОЇ ВІРИ В РАНЬОМУ ВІЦІ

Почуття віри закладене в нас самою природою. Його вияви знаходять відображення в різноманітних формах, найбільш значущі з них ми пов'язуємо

зі сферою духовного, а саме, з вірою в існування надприродних сутностей, здатних чинити реальний вплив на події в житті людей. Ця унікальна особливість нерідко ставала в пригоді в критичних ситуаціях на ранніх етапах розвитку людини, підтримуючи її сили в екстремальних ворожих природних умовах та побічно справляла вплив на еволюцію її інтелектуальних здібностей. Прояви релігійної віри різноманітні. Однак в історії відбиток лишають виключно приклади двох різновекторних начал: релігійного фанатизму та святості, тобто дії, зумовлені надсильним особистим сприйняттям присутності надприродного в світі. Формування такого надсильного релігійного почуття, на наш погляд, бере свій початок в взаємовідносинах матері та дитини, тобто в перші 3 роки життя. Мова в даному випадку йде не про увірування в даному віці, воно малоімовірне через відсутність абстрактного мислення, а промовляння (матірню) й запам'ятовування в підсвідомій формі (дитиною) сакральної формули, котра пов'язана з механізмом імпринтингу, поширеному в тваринному світі [Хорн Г. Память, импринтинг и мозг. – М.: Мир, 1988. – С. 7–33]. Роль жінки-матері, берегині родинного вогнища світові релігії, в цілому, обходили стороною, або ж вона була непропорційно занижена, на відміну від функцій, виконуваних чоловіком, більш того, сутність жінки визначалась навіть в негативних виразах, що в наш час становить велику проблему для духовництва всіх конфесій у зв'язку зі зміною статусу і ролі жінки як в родині, так і в суспільстві в цілому, що не відповідає вмісту канонічних книг та праць святих та подвижників з цієї теми. Лише в ХХ столітті прийшов час досліджень етапів психологічного формування особистості, породження в неї різноманітних комплексів та вад пов'язаних з релігійними відчуттями. Зокрема, в цій площині вирізняються роботи З Фрейда [Шушкова А. Стадии психосексуального развития (по Фрейду). – <http://www.liveinternet.ru/community/1065483/post66629945>]. Побіжним прикладом ролі матері у формуванні психології віруючої людини є сучасний стан речей з конфесійною приналежністю в світі, а саме здатністю і практичною можливістю зміни конфесії особою в зрілому віці. Цей процес зміни духовних пріоритетів більш поширений в країнах індустріально розвинених, де існує відносна гендерна рівність, з одного боку, та поступове занепадання інституту сім'ї – іншого [Абраменкова В.В. Эволюция семьи и социальная психология детства. – http://www.portal-slovo.ru/rus/infant_education/2390/2903/]. Вчені, зокрема, фіксують зміни у формах родинних зв'язків, рольового розподілення обов'язків між чоловіком та дружиною, їхнього впливу на формування особистості дитини. Родина як первинна мала соціальна група деформується та практично зникає. Якщо ж виокремити в сучасному світі модель родини, котра б являла собою ідеальний приклад сталості та оптимального виконання функцій, покладених на неї сучасними соціологами то нею, без сумніву, можемо визначити модель патріархальної сім'ї, в якій велику роль відіграє релігійність обох батьків. Власне її структура є традиційною в тому сенсі, що вона пройшла випробування часом та освячена церквою як найбільш ефективна. Відповідно, релігійні почуття, сформовані в такому середовищі, будуть вирізнятися більшою інтенсивністю, що проявляється в здатності до самопожертви, але,

в свою чергу, не виключають примус, насильне привернення до "правильної" віри інших. Саме мати грає головну роль у первинному формуванні в дитини віри. Одним з яскравих прикладів цьому служить життя Августина Блаженного, нестримного поборника чистоти християнства, який уславився боротьбою з численними тогочасними ересями та сектами. В своїй знаменитій Сповіді він неодноразово відзначає роль матері- християнки у формуванні його релігійних почуттів попри язичницьке середовище, в котрому він зростав [Августин. Ісповедь. – <http://www.psylib.ukrweb.net/books/avgus01/index.htm>].

Підсумовуючи можемо сказати наступне. Роль жінки – матері у всіх, без винятку, релігіях світу є недооціненою, хоча саме її духовний світ, а не тільки фізичне тіло стоїть у витоків формування особливостей відчуття дитиною зовнішнього світу, що, на наш погляд, свідчить не лише про формування і корекцію фізичних та розумових здібностей, але й духовних пріоритетів, стає відправною точкою релігійного досвіду та інтенсивності релігійних переживань.

А.М. Костенко, асп., КНУТШ, Київ

РЕЛІГІЙНА ВІРА: РІЗНОМАНІТНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Немає, мабуть, жодної суттєвої проблеми у філософії, навколо якої не відбувалося б наукових суперечок між фахівцями. Проте, необхідно одразу виключити підхід, орієнтований на єдине правильне розуміння або правильне визначення поняття "віри". Дефініцій доволі багато, тому даний концепт має полісемантичний характер. Г. Гегель писав: "Чим багатший предмет, який підлягає визначенню, тобто чим більше різноманітних сторін він представляє до розгляду, тим різноманітнішими виявляються дефініції, які йому надаються" [Гегель Г.В.Ф. *Енциклопедія філософських наук* : в 3 т. : Пер. с нем. – М.: Наука, 1974. – Т. 1: Наука логіки. – С. 13].

Щодо з'ясування осмислення віри у теперішній час, то визначень існує дуже багато. Складність визначення полягає, перш за все, в тому, що досить важко визначити першооснову, тому розглянемо проблему віри в історично-му контексті до її загально філософського трактування.

Проблема віри протягом історії людства з більшою чи меншою увагою осмислюється соціумом. Причина такої зацікавленості полягає в тому, що феномен віри належить до вічних питань буття людини у світі. Рішення багатьох проблем, життєво важливих для людства – проблема життя та смерті, мети і сенсу життя, не може бути реалізоване без трактування та осмислення віри.

Віра у розумінні східних традицій орієнтує людину на зміну самої себе та збереження гармонії навколишнього світу, яке не потребує надмірного втручання самої людини.

В європейській філософії значний внесок у розуміння віри вніс Платон. Платон пише: "Як буття відноситься до народження, так істина відноситься до віри" [Платон. *Тимей // Платон. Собр. соч.* : в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 29]. Тобто віра не є дещо незмінною, а навпаки, вона вторинна, змінна. Він розуміє віру, як процес, рух, а не готовий результат, віра не є

щось дане і остаточне. Збагнення її пов'язане з рухом нагору, прагненням до ідеалу. Досягти віри, за Платоном, означає – звільнитися. Воля означає звільнення від пут матерії, рух до світу душі. Отже, людина стає істотою духовнішою, якщо наближається до рівня душі, розуму, Єдиного. Якщо людина не залучена до віри, то не знаходить своєї сутності, не виконує свого призначення, втрачаючи, тим самим, право називатися людиною. Першим об'єктом пізнання людини є душа, тільки пізнавши її, людина може пізнати розум і, тільки пізнавши розум, може пізнати єдине. Віра людини та світу обґрунтована онтологічно. Світ сучасної людини матеріальний за своєю суттю, тоді як світ духу та душі – духовний. Це означає, що людина як найвищий представник матеріального світу на нашій планеті за допомогою розумних зусиль, духовної праці може піднятися до духовного рівня.

Кант вважав, що людина як істота розумна є підлеглою природній необхідності, але як істота духовна – вільна. Внутрішня єдність нематеріальності, незруйновності особистості є ознакою віри для Канта. Віра існує в багатьох формах і охоплює все поле людської життєдіяльності.

Нинішнє покоління лише на початку шляху до людини майбутнього. Лише в окремих представниках роду людського природа досягла досконалості – це філософи, художники і святі. Людина не повинна зупинитися на досягнутому, життя – боротьба. Отже, віра складається з активності, дієвості, яка спрямована на просування людини на вищі ступені еволюції. У філософських системах ХХ ст. проблема людини та її існування є головною.

В українській філософії дослідження проблеми віри починається з філософсько-теософського кордоцентризму Г. Сковороди і філософсько-наукового кордоцентризму П. Юркевича. Вони, на думку Я. Гнатюка, були провісниками релігійно-філософського ренесансу в Росії початку ХХ ст. [Гнатюк Я. Українська філософська класика і релігійно-філософський ренесанс в російській культурі "срібного віку" // Людина і політика. – 2001. – № 6. – С. 82-90].

Таким чином, духовне життя людини, на думку багатьох філософів, пов'язане зі стражданням, як власним, так і за інших людей, перевага завжди віддається співчуттю за ближнього. Підтвердження цьому є у словах М.О. Бердяєва: "Хліб для мене – матеріальне питання, хліб для іншого – духовне питання" [Бердяєв Н.А. Філософія вільного Духа. – М.: Республіка, 1994].

І.В. Овчаренко, асп., КНУТШ, Київ

СПЕЦИФІКА СИМВОЛІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ БУДДІЙСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Твори мистецтва давніх індійських майстрів, як правило, несуть складну символіку, що розкриває у зримому образі уявлення про світобудову, космогонію, етичні і релігійні норми і догми. Слід визначити, що буддійська символіка веде своє коріння від стародавньої індуїстської традиції, але специфіка буддійського символізму полягає, насамперед, у методі їх сприйняття та усвідомлення.

Буддійське мистецтво увічнило символ "золотої людини", однак з'являється воно, щоб відкинути все те, що індуїзм утверджував за допомогою цього символу. Індуїстська доктрина, насамперед, заявляє про безмежну Сутність, стосовно якої всі речі – не більш ніж її відображення. Всі речі походять від Пуруші [Закони Ману. – М., Наука, 1992]. Буддійській доктрині у свою чергу нема чого сказати про Буття або Сутність речей: вона з'являється, щоб заперечувати всяку божественність.

Так, індуїзм уявляє божественну Реальність у її "об'єктивному" змісті, завдяки її відображенню в розумі, тому що подібне відбиття є можливим незалежно від її безпосереднього духовного усвідомлення, внаслідок універсальної природи Інтелекту. Буддизм встановлює Сутність людини або Сутності речей тільки в результаті "суб'єктивного" шляху, тобто в результаті духовного усвідомлення цієї Сутності, і ніяк інакше. Ця позиція обґрунтована тим, що уявна об'єктивація Божественної Реальності найчастіше може ставати перешкодою для її усвідомлення, тому що мислення обмежує свідомість. Тому Будда говорить, що його вчення не стосується джерела світу, або душі, і має справи тільки зі стражданням і зі шляхом рятування від страждання. Так, всі елементи його вчення, від філософсько-релігійних положень до символічних форм мають методологічний характер.

Прикладом відображення цих різних позицій на розумінні однакових символів є лотос, що стає головною темою у буддійському мистецтві поряд з людським образом Будди. Форма лотоса "безособовим" і синтетичним чином виражає те, що людська форма Будди виявляє в більш "особистому" і більш складному образі. Так, в індуїзмі лотос символізує Всесвіт у його пасивному аспекті, як трон або вмістища божественного прояву, тоді як буддизм порівнює лотос насамперед з душею, що зароджується з темного й безформного стану – бруду й води – і розпускається у світлі Бодхи; Всесвіт і душа, проте, відповідають один одному.

Особливим прикладом психофізичного характеру буддійської символіки є мандали. Фізичний простір є тут образом простору "духовного". Процес будівництва мандали є процесом відтворення духовної реальності всередині практикуючого адепта.

Також іншого характеру набуває символізм форм та кольору. Навіть найпростіша форма або колір є символом, що виявляє природу споконвічної реальності універсуму й структуру людської психіки, у якій ця універсальна реальність відображається.

Колір і звук (музика) є безпосереднім вираженням психічних переживань, які не можна охопити, визначити або виразити за допомогою інтелекту. Чисті абстрактні форми спочатку апелюють до інтелекту, у той час як кольори апелюють у першу чергу й насамперед до відчуття. Інтелект визначає й обмежує; те ж саме робить і форма. Колір, у свою чергу, дає нам тепло життя, відчуття, емоції й всі невимовні нюанси досвіду (переживання), які інтелект є нездатним виразити або визначити [*Лама Анагаріка Говінда*. Медитація і багатомірність свідомість. – М.: Садхана, 2003. – С. 162]. Таким чином, колір виявляє щось, що має відношення до внутрішньої природи або емоційного

значення форми, і це тим більше справедливо, чим більше ми утримуємося від простої імітації об'єктів, що бачимо ззовні і творимо винятково з нашого внутрішнього бачення або нашого медитаційного досвіду.

Ці характерні якості форми та кольору використані та зроблені основними засобами реалізації в тибетських тантричних системах медитації, в яких спрямована уява у формі візуалізації архетипичних символів сполучає ясність форми з глибиною метафізичного та емоційного переживання кольору.

Тіло Будди та лотос – дві ці форми, які були позичені з індуїстського мистецтва, виражають одне і те саме: безмежний спокій Духу, що усвідомив сам себе. Вони відображають всю духовну позицію буддизму – позицію психофізичну, яка слугує опорою духовній реалізації. Буддійські символи, таким чином, не є просто відображенням прихованої реальності. Вони, перш за все, є спонукаючими елементами до власного досягнення реальності.

Д.Є. Предко, студ., КНУТШ, Київ

КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЇЧНОГО МІФУ В КОНТЕКСТІ ПСИХОАНАЛІЗУ

Всі відомі архаїчні народи ще на ранній стадії розвитку почали прославляти своїх героїв. До нас дійшло багато поетичних сказань та легенд, в яких історія життя таких особистостей доволі таємнича та фантастична. Варто зазначити, що у різних народів, незважаючи на їх географічну віддаленість і незалежність один від одного, виявляється дивовижна подібність, а почасти певна відповідність у міфах про культурного героя. Цей факт давним-давно вражав багатьох дослідників, що слугувало могутнім стимулом до побудови нових теорій. Сказання про культурних героїв, накопичуючи весь позитивний потенціал із моменту свого виникнення поетизують творчі можливості людини, у синкретичній формі вміщують в собі початки мистецтва, релігії і, загалом, культури. Героїзація культурного героя, досягаючи апогею, вражає неперевершеними зразками мужності, сміливості, що, безперечно, сприяло формуванню загальнолюдських гуманістичних цінностей.

Варто зазначити, що до проблеми виникнення релігії З. Фройд звертався упродовж всього життя, починаючи з роботи "Про психологічні механізми істерії" (1893) і, закінчуючи, власне, останнім твором "Мойсей і монотеїстична релігія" (1939). Саме в тотемізмі він вбачав ключ до реконструкції первісної культури і релігії.

З. Фрейда не задовольняла ні одна з теорій походження тотемізму. Так, адепти номіналістичної теорії надавали найменуванню вирішальну роль (М. Мюллер, Г. Спенсер та ін.). Представники соціологічних теорій (Е. Дюркгайм) вказували на соціальну природу тотему, оскільки він втілював суспільність. Досить критично З. Фройд відносився до психологічних теорій (Дж. Фрезер, В. Вундт), які проблему тотемізму пов'язували з вірою в душу чи з анімізмом.

В реконструкції модифікацій тотемізму З. Фройд вбачав витoki релігійної свідомості, пов'язуючи даний процес з тотемічною трапезою. Остання включає декілька моментів: члени клану прагнуть уподібнитись тотему, переймаючи його звуки та рухи. З. Фройд зазначає, що тварина-тотем є заміною батька, а амбівалентна направленість почуттів переноситься на заміну батька у вигляді тварини-тотема.

Ліквідувавши батька і здійснивши своє бажання ототожнитись з ним, сини попали під владу підсилених ніжних душевних порухів, що трансформувались у форму покаяння, виникнення свідомості вини. В подальшому тварина втрачає свою святість, жертвоприношення перетворюється в просте приношення божеству, в самообмеження на користь божества.

До речі, фрейдівська концепція героїчного міфу знаходить своє завершення в праці "Мойсей та монотеїстична релігія", в якій психоаналітик приходить до висновку, що становлення монотеїзму проходить певні стадії: кривавий злочин, ініційований несвідомими імпульсами, запізніле почуття вини та покаяння – компенсація, яка відчайдушно прагне реставрувати раніше неприйнятний авторитет. За З. Фройдом, таку триєдність подій євреї відтворили в особі Мойсея, а згодом ця ідея була реалізована у виникненні християнства як засобі примирення людей з Богом-батьком.

Отже, З. Фройд лише окреслив психологічні обриси тотемічної міфології, в якій зароджується концепція героїчного міфа; щоправда, він показав процес становлення тотемічного героя та трансформації його в міф про релігійного героя.

Розглядаючи типові сказання про народження героїв – Мойсея, Едіпа, Паріса, Персея, Гільгамеша та ін. О. Ранк приходить до висновку, що всі ці міфи мають, в основному, стандартну та стереотипну структуру. Герой є дитиною знатних батьків, зазвичай сином царя. Його народженню передують різноманітні труднощі: стримування, довге безпліддя тощо. До народження героя чи перед зачаттям мало місце пророцтво через сновидіння чи оракула, який попереджав про небажаність його народження. Зазвичай, дитину помішають у воду в корзині, сундуці, бочці. Згодом його рятують тварини чи люди нижчого походження. Герой, який виріс, знаходить своїх знатних батьків доволі різноманітними способами: з одного боку, він мстить своєму батьку, а з іншого – одержує визнання в інших і врешті-решт досягає високого статусу.

Наступний крок у становленні психоаналітичної теорії міфа зробив К.Юнг, який вважав, що, по-перше, в якості суб'єкта міфа потрібно розглядати не індивіда, а архаїчний колектив, а, по-друге, потрібно дати можливість міфу "сказати" про себе самому, вірніше, дослухати його до кінця. В цьому випадку виявиться, що героїчний міф – це міф не тільки про народження героя, але й також і про його смерть і відродження. Таким чином, представники психоаналізу поставили питання про психологічні корені міфа про народження героя, вибудували певну психоаналітичну модель становлення концепції героїчного міфу.

СТРУКТУРОВАНІСТЬ ПСИХОЛОГІЇ РЕЛІГІЇ

Психологія релігії – складне і багатогранне явище. Суттєва відмінність її від інших дисциплін полягає в тому, що її предмет має багаторівневу структуру.

Одним із "зрізів" психології релігії є емпіричний рівень, сутність якого полягає в накопиченні фактичного матеріалу, зокрема, автобіографічних свідчень, розповідей, документів віруючих людей. Емпіричний напрям, "народившись" у США, найбільш був розроблений у Німеччині, де створюються самостійні школи, які експериментально вивчають різні сторони релігійно-психологічного життя. Збір первинної інформації відіграв позитивну роль на початковій стадії становлення психології релігії.

Загальнотеоретичний рівень психології релігії включає питання про походження, сутність релігії, структуру, зміст і функції релігійної свідомості, досліджує релігійні почуття, уявлення, феномен віри, психологію релігійних процесів (навіювання, навернення) і т.д. "Виростаючи" переважно з синтезу психології та релігієзнавства і використовуючи етнографічний матеріал, представники даного напрямку вдало співпрацюють з авторами, які репрезентують історичний зріз даної проблеми (В.Вундт, С.Токарев, Дж.Фрезер та ін.). На даному рівні не тільки описуються релігійні почуття, віра, досвід і т.д., а й розкривається їх духовний зміст, їх вплив на поведінку особистості.

Наступний "зріз" дослідження релігійності складає статево-вікова психологія релігії. Представники цього напрямку розглядають динаміку становлення релігійності в процесі розвитку індивіда, особливості структури, змісту релігійних уявлень, почуттів та поведінки в різних статево-вікових групах, залежність релігійності від соціального статусу і соціальної орієнтації. Серед дослідників завжди існували сумніви відносно того, що те, що здається впливом віку, може частково або повністю бути поясненим історичними, суспільними процесами, такими як відокремлення держави та школи від церкви (секуляризація) та відродження релігій (сакралізація). Використовуючи соціологічні дослідження, вчені довели вікову, статову відмінність у сприйманні релігійних вірувань, залежність релігійності від соціального статусу і поведінки. Як показали дослідження, у дітей стереотипи релігійних навичок складаються раніше, аніж осмислення їх значення.

Релігійна психопатологія досліджує різноманітні психопатологічні форми релігійної свідомості. Вона тісно пов'язана з проблемами психіатрії, психотерапії, кримінальної психології. Ще В. Джемс підкреслював, що "збираючись вивчати факти релігійного життя, неможливо обійти мовчанням патологічні сторони цих явищ" [Джемс В. Многообразие религиозного опыта. – СПб., 1993. – С. 24]. Рівень розвитку сучасної психології та психіатрії дає можливість на якісно новому рівні осмислити проблеми релігійної психопатології, трансперсональні явища.

Релігійні феномени, як і будь-які інші продукти психічної діяльності, існують у формі психофізіологічних процесів у свідомості конкретних людей.

Як зазначав Д. Угринович, що при цьому слід чітко розрізняти два питання: питання про існування фізіологічних основ релігійних вірувань та переживань і питання про те, чи існують у мозку такі фізіологічні структури, центри та процеси, які є сутю специфічними для віруючих. Велике значення для розуміння релігійної свідомості має вчення відомого фізіолога А. Ухтомського, який розробив вчення про доміанти. Поняття "динамічний стереотип", яке запровадив І. Павлов, дає можливість глибше зрозуміти психологію віруючого, зокрема ті труднощі і суперечності, які виникають під час зміни звичного способу життя, розумової кризи, вірувань. Більше того, вони мають фізіологічне підґрунтя у зв'язку з руйнуванням старого домінантного стереотипу.

До компетенції прикладної психології релігії належать питання використання її досліджень у процесі виховання, при вирішенні нагальних питань, пов'язаних з поширенням нових форм релігійності, в практиці релігійної педагогіки, пасторської психології, релігійної психотерапії. Значну увагу приділяється сьогодні пастирській психології. Вона включає великий спектр приходської і позаприходської роботи священнослужителів з віруючими. Пасторська психологія, ґрунтуючись на знаннях законів психіки, розробляє ефективні методи впливу на віруючих. Отже, психологія релігії має багаторівневу структуру, в якій відображається та проблематика, яка викреслювалась в процесі її становлення та утвердження. Проте сьогоднішні реалії вносять корективи в дослідження. Це стосується, зокрема, станів зміненої свідомості, пов'язаних з містичним досвідом, трансперсональними феноменами. І емпіричний, і загальнотеоретичний, і прикладний рівні психології релігії фіксують основні стрижневі її "зрізи", які надають їй цілісної системності, яка відкрита для інновацій.

Г.Є. Тімова, студ., ДонДУІШ, Донецьк
religio@iai.donetsk.ua

ХАРИЗМАТИЧНИЙ ЛІДЕР У НОВИХ РЕЛІГІЙНИХ ТЕЧІЯХ

В останнє десятиліття в Україні крім традиційних релігійних напрямків та течій (православ'я, греко-католицизм, католицизм, іудаїзм, іслам) ширилися і набирали силу нові для нашої країни культу. Це, зокрема: **неохристиянство** – узагальнена умовна назва релігійних течій, що виникають в лоні традиційного християнства з метою його адаптації до вимог часу; **релігії орієнталістського напрямку**, що репрезентовані неоіндуїзмом (вайшнави, тантричні рухи тощо), буддизмом, сінтоїстськими та даоськими рухами; **синтетичні релігії**, які у своїх догматах, культовій діяльності спираються на чистенні традиції, не тільки еклектично поєднуючи їх, а й створюючи свої власні вчення, систему обрядових дійств, церковну орієнтацію, претендуючи на статус надрелігії (до них відносяться і велика кількість різних течій, яка отримала загальну назву "ню-ейдж"); **езотеричні об'єднання** – позавіросповідні містичні течії, що виникли як опозиція офіційній ідеології традиційних релігій; **неоязичництво** – течії, об'єднані ідеєю відродження дохристиянських вірувань язичництва або всього слов'янства тощо.

Релігійну групу конституують ті ж елементи, що й групу звичайну. Її особливістю є хіба що те, що члени такої групи спільно реалізують мету релігійного характеру і керуються у своїй поведінці релігійними нормами. Слід би було також додати, що релігійна група вирізняється почуттям віри, яка визнається спільно, та почуттям ідентичності. Цілі, які ставляться релігійною групою, стосуються приципового відношення людина – Бог і всіх інших відношень у зв'язку з цим як центральним. Релігійні групи звичайно постають внаслідок особистісного впливу та діяльності осіб з харизматичними рисами, тобто релігійних лідерів. Специфіка лідерства в релігійній групі полягає, на думку деяких авторів, у тому, що воно має ознаки сакральності, і релігійний лідер може застосовувати щодо своїх членів надприродне навіювання. Релігійний лідер відзначається, як і кожний груповий лідер, безпосереднім інтересом до групи, до справ її членів, готовністю надавати допомогу у кожній потребі, давати поради. Крім того, релігійного лідера характеризують глибока віра, побожність і простота.

Харизма – один із важливих аспектів релігійного лідерства, який характеризується активним проявом і демонстрацією енергії, що здатна "пробуджувати" архетип. Харизматики домагаються величезної влади над людьми, головним чином, за рахунок "використання" психічної енергії мас, яка криється у глибинних пластах підсвідомого. Це може досягатися через фізичні прояви, через занурення в масові емоції і дії тощо. За Юнгом, фактично кожний, хто одержує можливість свідомого контакту зі своїм несвідомим і сприймає його природу, мимоволі впливає на своє оточення. Він зачаровує і водночас підкорює.

Велику роль у функціонуванні НРТ відіграє релігійний лідер, так званий гуру. У багатьох групах особливо підкреслюється важливість духовного зв'язку з ним, його автентична духовність, можливість працювати над власним духовним розвитком під наглядом вибраного самим собою майстра. Нові релігійні рухи, а в принципі їхні лідери часто використовують елементи психологічної консультації і психологічного знання на тему психоманіпуляції і маніпулюють, зокрема, світоглядом, допроваджуючи до заперечення особою її власного світогляду на користь світогляду деструктивного. Культиви розвиваються в різних середовищах, хоча особливий інтерес виявляють до людей молодих і тих, що опинилися на так званому "дні", у психічній кризі, в гострому стресі, викликаному якимись змінами в житті. Часом деякі з цих чинників нагромаджуються в житті певної особи, утворюючи винятково сприятливі психосоціальні обставини для її завербування.

Проте варто підкреслити, що ці чинники – це обставини, які сприяють вступу до руху, але не є обов'язковими, оскільки, до релігійної течії можна залучити майже кожную людину – це залежить від здібностей особи, яка рекрутує. В сучасному світі рекрутації нових членів особливо сприяють, зокрема, такі психосоціальні обставини, як зростаюча кількість розлучень, наслідком чого стає відмирання сімейних зв'язків, криза авторитетів, соціально-моральний хаос, невпевненість, почуття розгубленості, неглибока релігійність, брак систематичних релігійних практик і зв'язків зі своєю релігійною спільнотою.

До сприятливих обставин слід би було також зарахувати постійні спонукання потреби мати значення, виконувати важливі соціальні ролі, само-реалізовуватися та будь-якою ціною робити кар'єру. Сила впливу НРТ полягає в тому, що "вони йдуть таким людям назустріч, шукають їх там, де вони є, підтримують їхні прагнення до співучасті, спонтанності, співвідповідальності, залучення і забезпечують їм інтенсивну опіку через численні контакти, відвідування вдома, безперервну підтримку й допомогу. Вони допомагають інтепретувати особистий досвід, утверджуватися у власній цінності, формувати ставлення до межових проблем у межах всеохопної системи" [Ватиканська доповідь].

I.I. Ягіяєв, студ., КНУТШ, Київ
darmoln@mail.ru

КОНЦЕПЦІЯ ТРЬОХ ТИПІВ ПОВЕДІНКИ ДЖ. ЛЕУБА ЯК ПЕРЕДУМОВА РОЗРІЗНЕННЯ НИМ ФЕНОМЕНІВ МАГІЇ І РЕЛІГІЇ

Американський психолог релігії Джеймс Генрі Леуба (1868–1946) вважається сучасними дослідниками, такими як Б. Бейт-Халлахмі, Д. Флеколл та ін. одним із засновників психології релігії в США. Дж. Леуба увійшов у релігієзнавство в основному завдяки роботам, присвяченим релігійному досвіду і містицизму, але в проблематику його досліджень входили й загальнометодологічні питання, в тому числі проблема співвідношення феноменів магії і релігії. На відміну від соціологізму У. Робертсона-Сміта, Е. Дюркгейма, А. Редкліфф-Брауна та ін. *Дж. Леуба пропонує суто психологічне бачення проблеми на основі розрізнення трьох типів поведінки:*

1. *Механічної (mechanical behavior).*
2. *Поведінки переконання (примушення), або магії (coercitive behavior, or Magic).*
3. *Антропатичної поведінки, яка включає релігію (anthropopathic behavior, which includes Religion) [Leuba J.H. The Psychological Origin and the Nature of Religion. – London: Archibald Constable & CO Ltd., 1909. – P. 12].*

Людина, як пише Дж. Леуба, бажає задовольнити свої бажання, і може йти трьома шляхами, по-різному уявляючи світ і взаємодіючи з ним: (1) вона може індуктивно виділяти *незмінні закони кількісної залежності між причиною та наслідком* (механічна поведінка, яка на думку Дж. Леуба є попередником науки, на відміну від магії у Дж. Фрезера); (2) також виділяти закономірності, але *без кількісних зв'язків*, а значить обманювати саму себе, використовуючи *принцип простої асоціації ідей* (магія); (3) встановлювати *особистісні зв'язки із надприродними істотами* за тим же самим принципом, що і з людьми (антропатична поведінка, частиною якої є релігія). Походження ідеї надприродних істот: духів та богів, а також душі бачиться Дж. Леуба подібно до Г. Спенсера та Е. Тайлора, він посилається на них і в роботі "Психологічні витоки і природа релігії" коротко повторює аргументацію останнього.

Вищеназвані ідеї Дж. Леуба багато в чому подібні до ідей Дж. Фрезера, які останній викладає в "Золотій гілці". Але не можна поставити знак рівності між концепціями цих дослідників, оскільки, якщо у Дж. Фрезера магія генетично переує релігії, то для Дж. Леуба ці феномени розвиваються паралельно, і магія, хоча вона виникає трохи раніше, жодним чином не впливає на становлення релігії. Для Дж. Леуба поява релігії – не результат факту визнання неефективності магії. Дж. Леуба критикує уявлення про релігію як систему абстрактних ідей, вважаючи, що це *звичайна поведінка, відносини між особистостями*, направлені, щоправда, на вигаданих людиною надприродних істот з метою задоволення тих чи інших людських потреб.

На нашу думку, важливим в концепції Дж. Леуба є *принципове розділення магії і релігії як типів поведінки: в магії людина взаємодіє із безособистісними силами; релігія завжди представляє собою відносини із особистостями*.

Н.В. Яртим, студ., КНУТШ, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЙ

В XXI ст. аналіз духовних цінностей постає актуальним в зв'язку з формуванням нових систем, нових світоглядних орієнтацій, тих процесів, що відбуваються в цілому світі. Для того, щоб зрозуміти сьогодення, необхідно зрозуміти минуле, як власної країни, так й інших. Жодна культура не може бути замкненою. Й українська, й російська, й багато інших – як слов'янських, так й західноєвропейських, й східних культур формувалися тільки у взаємовпливах. Тому й саме питання щодо формування та виявів духовності людини знаходиться в полі релігієзнавчого, філософського культурологічного, етичного досліджень.

Важливим є розкриття релігійних аспектів духовності – йдеться не тільки про дослідження значення тієї або іншої конфесії, а про позиції релігії, її місце в процесі формування духовності людини та духовності людства.

Людина розпочинається з діяльнісного ставлення до світу. В процесі власної діяльності людини "опредметнює" світ, а також міфологізує його, створює "другий" – світ власних уявлень, передчуттів, мрій, бажань. Виникають конкретні вірування, звичаї, обряди. Ці уявлення "кодифікуються", транслюються від генерації до генерації в двох формах: усній та письмовій.

Такі відомі дослідники первісного мислення, первісної культури як Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, Дж. Фрезер та ін. використовували таке поняття як "перед-логічне мислення". Мислення людей в первісному суспільстві підкоряється законам фантазії. Закони "перед-логічного" мислення знаходяться в суто психологічних закономірностях асоціативного мислення. Дж. Фрезер виділяв "гомеопатичну" або "смільну" асоціацію уявлень – два явища, що є в чомусь подібними, сприймаються як одне. "Контагіозна" або "парціальна" асоціації – частина може сприйматися як ціле, як щось належне до нього. На

другій стадії міфологічного мислення й розпочинаються магічні дії, а саме мислення Дж. Фрезер назвав "магічним".

"Закон партиципації" (Л. Леві-Брюль) фондує думку про те, що всі операції мислення первісної людини виступають як протилежні мисленню людини сучасної. Людина на початках людської історії, з одного боку, ставиться до оточуючого середовища механічно, з іншого – водночас починає виділяти себе зі світу. Тобто, розпочинається формування духовно-душевного світу людини, актуалізація її сутності.

Принципово важливим є те, що проблеми щодо співвідношення моралі та релігії неможливо розв'язати поза онтологічним, гносеологічним, соціально-психологічним аспектами. Моральність не редукується до релігії, а призводить до неї (Вол. Соловйов). В античності людина стоїть перед величною картиною Всесвіту, а в Середньовіччі поруч із знанням про природні процеси мало місце й знання символів. Людина проживала своє життя в трьох вимірах – в світі Божественного, земного та диявольського. В добу Ренесансу актуалізація сутності людини відбувається в плані затвердження її активності, проголошення цінності та гідності особистості (Піко Дела Мірандола). А вже культура Нового часу прагне дослідити сутність людини, її моральні можливості, причини її моральності.

Криза в плані реалізації взаємопов'язаності моралі та релігії розпочинається в другій половині XIX ст.

ЗМІСТ

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Адамішин І.Б.

Екзистенційні виміри естетичного смаку3

Баламут М.О.

Етнонаціональні особливості процесу формування художнього образу4

Басенко І.Ю.

Телебачення: апофеоз бездуховності?6

Батраєва О.В.

Дуалізм в західноєвропейській середньовічній естетичній мисленні7

Бровчук Ю.А.

Концептуалізм в контексті постмодерного мистецтва9

Бурмаченко К.Ю.

Поетика Георга Гейма, як ключ до розуміння експресіонізму10

Бурмистров С.Л.

С. Дасгупта и Колин Уилсон: конвергенция на поле эстетики?12

Васильєва К.І.

Від репрезентативності до інтертекстуальності:
в пошуках методології сучасної естетики14

Герасимчук В.А.

Кваліфікативний статус слова у смисловому плані тексту16

Герус Ю.А.

Архетипическое в личности и образе:
М.И. Цветаева. Психея как архетип души и концепт17

Гудима К.А. Стиль як засіб вираження (Арістотель "Риторика")	19
Ковальчук А.І. Зміст та значення естетичного потенціалу XVI – XVIII століття в процесі естетичного виховання сучасної української молоді	20
Кучер Т.А. Естетична свідомість та сучасна молодіжна культура	22
Москалюк В.М. Лінгвоцид як чинник деестетизації національного мовного простору	23
Ольховик М.В. Тілесність як принцип необарокового дискурсу	25
Орленко О.Н. Современные проблемы детской сексуальности с точки зрения классического психоанализа	27
Павлова О.Ю. Апатія художнього: естетико-філософський досвід	29
Полулях Ю.Ю. До семіотики форм естетичного знаку	30
Пруденко Я.Д. Постмодерний кінонарратив і вербаліка	32
Сарнавська О.В. До проблеми синтезу мистецтв	34
Скальська Д.М. Культурні реалії та перспективи естетичної науки	35

Скальська М.Л. Теоретичний потенціал гештальт-естетики Рудольфа Арнхейма	37
Скороварова Є.В. Естетичний досвід та атенціональність	38
Скрипник К.В. Проблема тексту в структуралізмі та постструктуралізмі	40
Солдатська Т.І. Досвід – ключове поняття феноменологічної філософії: естетичний аспект проблеми	41
Степико К. Процес дегуманізації мистецтва у творчості Казимира Малевича	43
Стьопіна Ю.Є. Г.-Е. Лессінг: теоретичний контекст "реалістичної естетики"	44
Тормахова А.М. Місце музики в філософській концепції А. Шопенгауера	46
Царенок А.В. Естетичні конотації вітчизняних гомілетичних концепцій ХІХ століття	48
Чабак Л.А. Мовна революція та її вплив на мистецтво слова у реляції "автор–читач" ..	49
Швая Д.В. Естетичне підґрунтя української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття ..	51
Шевчук К.С. Метафізичні якості в естетиці Романа Інґардена	53

Юрьева И.Г.
Маргинальное искусство в контексте современных культурных тенденций54

Яценко О.Д.
Літературність у філософському дискурсі56

Секція "ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

Абдрахманова М.Ж.
Іконографічні витoki українського та російського авангардизму58

Білик Г.О.
Театралізованість культури на прикладі польської архітектури та міської скульптури59

Бондаренко Л.В.
Гра як феномен культури в теоріях Й. Хейзінги та Е. Фінка: порівняльний аналіз60

Вандышева-Ребро Н.В.
Человек "как бы" в ирреальном мире или человек в мире реальных фантомов и иллюзий62

Винник В.Р.
Філософія статі у творчості Володимира Винниченка63

Влас К.І.
Культурно-соціальний статус релігії в епоху глобалізації65

Воронова Е.В.
Становление диалогического мышления и перспективы развития культуры в XXI веке66

Гармаш О.В.
Письменность: культурный переворот и/или новый механизм коллективной памяти68

Головкова М.И. Куратор в институциональной структуре современного искусства	69
Гуменюк Н.Я. Постмодерністські візуалізації mortality	71
Дубровіна О.В. Взаємозв'язок традиції і творчості в контексті культурно-історичного процесу	72
Зубачевский М.В. Архетипическое в понимании сущности этнической самоидентификации	74
Карповець М.В. Категорія метафізичного хронотопу в осмисленні міста як культурного феномену	76
Князєва-Лязгіна Н.В. "Символічний обмін та смерть" Ж. Бодрійара. Сучасне бачення проблеми смерті	77
Комісар Л.П. Ідея інтертекстуальності в світлі семаналізу Ю.Крістєвої	79
Комарова Е.Э. Музыка и ритуал в историко-культурном аспекте	80
Короткевич М.Е. Некоторые аспекты идеологии как социокультурного феномена	82
Кулешов Р.Н. Трикстер и трикстерство в культурном пространстве постмодерна	84
Легка Н.М. Сучасний музей і проблема трансляції духовного досвіду	85

Лопатина Н.Л. Культурологический аспект вытеснения праздничных традиций и обычаев из советской деревни в XX веке	86
Мартысевич А.С. Концепция культуры в философии Ж. Маритена и Р. Гвардини	88
Мірошніченко В.С. Конотації культури: реальність і гіперреальність (С.Л. Франк і Ж. Бодрийяр)	89
Мухін І.М. Критика культурного розуму (до методології вивчення сучасних культурних протиріч)	90
Насонова К.Ю. Феномен авторства та його буття в контексті культури XX століття	92
Осипчик В.В. Идентификация национальной культуры в мультикультурных условиях	93
Павленко О.Е. Гра як ознака готичної субкультури	95
Пальваль А.И. "Зверь" как социокультурный код нового общества (Р. Шекли. Хождения Джоэниса)	96
Рещикова И.П. Коммунизм и царствие божие	98
Романюк В.С. Філософський аналіз теракту як провокативного перформансу	99
Русаков С.С. Символізм в російському мистецтві кінця XIX – початку XX століття	101

Семина М.П. Этимология и значение суеверий в архаичных обществах	102
Серов Н.В. Идеальное и наука о культуре	104
Сороченко Д.О. Індійська філософія і сучасна культура постмодерну	106
Супрун А.Г. Криза духовних цінностей у сучасному часопросторі	108
Суріна Г.Ю. Міфологеми космогонічних міфів як культурні універсалії	109
Танцюра І.М. Концепції музею сучасного мистецтва	111
Троценко О.В. Тотемна система індоєвропейців як необхідна складова досліджень архетипів національної ментальності	113
Хитрова С.Ф. Изучение культур в функционализме	114
Шаповалова О.А. Інноваційна культура – формотворчий чинник сфери освіти інформаційного суспільства	116
Шевченко М.А. Точка зрения: нескazanное и образ-поверхность	117
Шилова И.С. Социокультурная ценность фотографии в контексте коллективной памяти	118

Шишко Г.М. Положення жінки як вектор культурологічного аналізу традиційної культури Китаю	120
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Шолухо Н.Є. Розмаїття інтерпретацій концепції культури Еманюеля Левінаса	122
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Щеглова Н.В. Кіберпанк як феномен сучасної культури	123
---------------------------------------------------------------------	-----

Секція "РЕЛІГІЄЗНАВСТВО В СТРУКТУРІ ФІЛОСОФСЬКОГО І ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ"

Підсекція "ПСИХОЛОГІЯ РЕЛІГІЇ"

Безродная А.И. Религиозные способы структурирования времени	126
-----------------------------------------------------------------------------	-----

Білик С.М. Взаємозв'язок антропоструктури та психіки індивіда: пошук ідеалу в творчості Григорія Богослова.	127
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Градець О.О. Теїстичні тенденції неорелігійних течій	129
----------------------------------------------------------------------	-----

Кононенко Є.Г. Психологічні аспекти формування релігійної віри в ранньому віці	130
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Костенко А.М. Релігійна віра: різноманітні підходи до визначення поняття	132
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Овчаренко І.В. Специфіка символічних елементів буддійського сакрального мистецтва ..	133
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Предко Д.Є. Концепція героїчного міфу в контексті психоаналізу	135
Предко О.І. Структурованість психології релігії	137
Тітова Г.Є. Харизматичний лідер у нових релігійних течіях	138
Ягіяєв І.І. Концепція трьох типів поведінки Дж. Леуба як передумова розрізнення ним феноменів магії і релігії	140
Яртим Н.В. Особливості формування духовних цінностей в контексті філософсько-релігійних традицій.....	141