

ЛЮДИНА. СВІТ. СУСПІЛЬСТВО

(ДО 175-РІЧЧЯ
ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ)

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2009

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(21–22 КВІТНЯ 2009 РОКУ)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА V

Редакційна колегія: **А.Є. Конверський**, д-р філос. наук, проф., чл.-кор. НАН України (голова); **С.В. Руденко**, канд. філос. наук (відп. секр.); **І.С. Добронравова**, д-р філос. наук, проф.; **В.Ф. Цвях**, д-р політ. 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.; **А.О. Приятельчук**, канд. філос. наук, доц.; **М.Ю. Русин**, канд. філос. наук, проф.; **П.П. Шляхтун**, д-р філос. наук, проф.; **В.І. Ярошовець**, д-р філос. наук, проф.

*Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 6 від 30 березня 2009 року)*

Людина. Світ. Суспільство (до 175-річчя філософського факультету). Дні науки філософського факультету – 2009: Міжнар. наук. конф. (21–22 квітня 2009 року): Матеріали доп. та виступів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. – Ч. V. – 146 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"

*М.Ж. Абдрахманова, студ., КНУТШ, Київ**
amir.ok@mail.ru

ЧАС ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН У МУЗИЦІ

Категорія часу займає особливе положення поряд з іншими категоріями музично-естетичного аналізу і знаходиться на перетині філософії, естетики і музикознавства. Саме через такий синтез виявляється глибинна естетична сутність часових явищ музики.

Історія часу в музиці бере свій початок від прамузичного становлення чуттєвості, де схоплювались первинні звукові загальності, інтонації-архетипи, які мали комунікативно-емоційну всезагальність і закріплювались у генотипі художньо-естетичного сприйняття. Сутнісною ознакою часу в музичній культурі стає особистісний, інтимний момент переживання, під час якого відбувається виокремлення людини з універсуму. Саме ж переживання часу як естетичного акту зводиться до внутрішньо-психологічної сфери. Осмислення часу в музиці пов'язане з моментом творчої свободи людини по відношенню до природи і суспільства, подоланням меж кінцевого часового існування.

В межах естетичної свідомості по відношенню до дійсності можна виокремити онтологічний, гносеологічний (сюди ж входить і психологічний) та аксіологічний аспекти часу, які розкривають ціннісно-світоглядну сутність художнього і музичного часу. Онтологічний аспект пов'язаний із тим, як музичні твори існують у часі. Гносеологічний – із пізнанням часу як специфічної художньо-часової форми існування матеріальних та ідеальних процесів дійсності. Аксіологічний аспект часу розкриває ціннісно-світоглядну позицію митця щодо навколишньої дійсності.

Музика, як мистецтво часове, володіє майже усіма притаманними часу характеристиками: скінченністю, тривалістю, єдністю кількісної сторони (раніше-пізніше) із якісною (минуле-теперішнє-майбутнє). Вона живе у часі, сама існує як певним чином організований час і доступна сприйняттю лише у вигляді часової моделі.

Із однієї сторони музика відображає часові сутності соціального буття за собою музичної виразності (йдеться про час у музиці). З іншої – вона має внутрішній, власне музичний час.

Кожен твір мистецтва, зокрема і музика, існує у єдності трьох часових рівнів: реального, концептуального і перцептуального. У реальному – музичний твір постає як партитура чи поєднання звукових хвиль. У концептуаль-

* Рецензент – І.В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.

ному просторі-часі вибудовується конструктивна, логічна модель. Слід зазначити, що музика існує в межах концептуального часу, а не простору, як, скажімо, живопис чи скульптура. Перцептивний рівень пов'язаний із тією сукупністю вражень, емоцій, які переживає суб'єкт, тобто із психікою людини.

В процесі відображення сутностей буття час у музиці розвивається, рухається, утворюючи певну форму і зміст. Упорядковуючим началом постає ритм. Ритм і метр є принципами організації цілісної художньої матерії.

Музичний час можна розкрити через систему, основними ланками якої є: 1) час дійсності; 2) час суб'єкта художньої творчості (композитора); 3) композиційний час; 4) час виконавця і процесу виконання; 5) час суб'єкту сприйняття.

Музичний час характеризується відносною – тобто обмеженістю і скінченністю, саме ж звучання розкривається через тривалість, яка включає не тільки рух, а й спокій, об'єднує як звук, так і паузу.

Музика є не просто мистецтвом часу, але й, на думку О.Ф.Лосєва, мистецтвом числа, вона опредметнює втілене в часі число. Вираження музики є "тотожністю логічних моментів із алогічними"

У якості часового мистецтва музика охоплює ту дихотомію вічного і часового, які по своїй суті складають єдине – відображення незмінного, абсолютного.

*А.Н. Алі, студ., КНУТШ, Київ**

ЕЛЕМЕНТИ ВІЗУАЛЬНОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Реклама – один з методів впливу на свідомість, розум, поведінку людини. Формами цього впливу можуть бути усна та письмова мова, графічні засоби, статичні та динамічні образи, музика, кольорова палітра. Взаємодія цих компонентів породжує особливий лігвовізуальний феномен, певне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує комплексний прагматичний вплив на адресата. Дискурс реклами, зокрема, характеризується широким використанням візуальних засобів, що пов'язано зі створенням іміджу товару, його "ідеології", а також зі створенням певного світосприйняття у цільової аудиторії рекламного повідомлення.

Саме візуальні засоби, в першу чергу фотографії та ілюстрації, покликані допомогти відтворити попередній досвід адресата реклами та створити перше враження – найважливіший етап у процесі сприйняття рекламного повідомлення. Оскільки реклама, яка розрахована на декілька секунд уваги адресата, не в змозі надати вичерпної інформації про продукт рекламування, основне завдання рекламодавців полягає у тому, щоб скористатись досвідом та знаннями, які вже має цільова аудиторія. Для досягнення цієї мети виробники реклами залучають візуальні компоненти.

В інженерній психології доведено, що реакція людини на візуальний компонент є сильнішою, ніж на слово. Людина влаштована таким чином, що швидше реагує на зображення предмета, ніж на написане слово, яке використовується для його позначення, таким чином, використання зображення

* Рецензент – Л.Л. Хандогіна, канд. філос. наук, доц.

полегшує процедуру декодування символу в образ. Візуальний компонент тексту представляє собою незалежно організоване та структуроване послання, що поєднується з вербальним текстом. Обидві структури взаємопов'язані, але, оскільки їхні компоненти різномірні (текст утворений зі слів, візуальна частина з ліній, тіней), кожна займає своє місце.

Поєднання тексту та візуальних знаків різко знижує поріг зусиль, необхідних для сприйняття повідомлення. Таким чином, утворюється кооперативний ефект, пов'язаний із взаємодією двох різних типів сприйняття – семантичного та естетичного. У.Еко виділяє такі кодифікаційні рівні візуальної комунікації: тонічний рівень – денотативне значення іконічного знаку; іконографічний рівень – конотативне значення іконічного знаку; рівень тропів – візуальне відтворення словесної метафори; рівень топосів – область припущень; рівень ентимем – рівень візуальної аргументації.

Всі вищеперераховані рівні візуальної комунікації прослідковуються в банерній рекламі. Банерна реклама, як і інші види реклами, є системою знаків, правильна організація яких визначає належне сприйняття рекламного повідомлення. Оскільки вербальна частина рекламного банеру є мінімальною, компенсація невираженої інформації мовними засобами відбувається за рахунок візуальних елементів. Візуальними засобами, які є найбільш поширеними у банерній рекламі, є фотографічні зображення людей, їх використання додає переконливого характеру рекламному повідомленню, робить його емоційним, реалістичним. Оскільки площа рекламного банеру є невеликою, перевага надається фотопортретам, адже саме обличчя є найбільш доступним та звичним "екраном" для отримання інформації, що обумовлено соціально-культурними, біологічними, еволюційними причинами. Ще більш інформативним є канал міміки, адже використовуючи його, виробники реклами отримують змогу передавати зміну емоцій та почуттів.

Г.С. Атаманчук, студ., КНУТШ, Київ
Atamanchuk_anna@bigmir.net

ІДЕЯ СИНЕСТЕЗІЇ В РОМАНТИЗМІ: ПОЕЗІЯ ТА МУЗИКА

Сама проблема синестезії ("кольорового слуху") була відкрито і помітно заявлена в кінці XIX століття. Чисто зовні це пояснюється тим процесом, який викликав скандально відомий сонет А. Рембо "Голосні", що змусив звернути увагу на феномен "спорідненості", "змішування" відчуттів, за яким і закріпився парадоксальний термін "кольоровий слух", що явно сприймався спочатку як катахреза ("смажена вода" на розлив). Залучені в дискусію теоретики мистецтва, психологи, фізіологи озирнувшись, так би мовити, назад, виявили, що в тій же поезії перш за все, подібне "змішення відчуттів", виявляється, було наявним раніше, і найпомітнішим у романтиків.

Так, очевидний підвищений інтерес романтиків до натурфілософських ідей "музики сфер" Піфагора, "музики кольору" Кастеля, "зримої музики" Хладні. Очевидною є їх уможлядність, декларативність, концептуальність, що позначилися і у відомих синестетичних афоризмах: "архітектура – застигла

музика" Гете, "зрима музика – орнамент" Новалиса (хоча в них дається визнаки вже і реальний досвід міжчуттєвих зіставлень). Ще ближче до землі з висот музичної космології опускається романтизм, оперуючи поняттями "Музика життя", "музика природи" ("музика" любові, хвиль, лісу, вітру і так далі). При цьому багатосенсорність самої природи закономірно дозволяє проектувати "музику" і на інші, окрім слуху, чуттєві сфері (світло, запах і т.д.).

Есть музыка во всем – сокрытый гимн природы,
всплеск влажного весла и шепчущие воды...

Заря в слезах росы, закат кроваво-красный
Слагаются в напев симфонии неясной.

(В. Гюго)

Але чи припустимо вважати, що все в синестезіях романтизму можна віднести до результатів чистого словоутворення. Вже перший погляд досвідченого читача каже – це не так. Це не може бути так, інакше синестезії романтизму не могли б функціонувати в мистецтві, як в способі комунікації, художнього спілкування і бути зрозумілими всім і завжди. Сприяючи формуванню особливостей синестетичного фонду в кожний даний історичний момент, створені сталі детермінанти синестетичних зіставлень відшліфовуються і уточнюються в своєму контакті з психікою людини, з його чуттєво-образним мисленням, набуваючи тієї загальнолюдської значущості, яка затвердилася в синестезіях пізнішого періоду – навіть у самих романтиків, а тим більше в неоромантиків: "Есть запах девственный, как луг он чист и свят, как тело детское высокий звук гобоя." (Ш. Бодлер).

Поряд із поезією, настільки ж інтенсивно романтизм культивував синестезію в інших, вже невербальних мистецтвах, в музиці, перш за все. Розглянемо це на прикладі творчості Р. Вагнера, пов'язаного з затвердженням романтичних ідей загального синтезу мистецтв. У цілій серії текстів маніфестацій "Мистецтво і революція", "Витвір мистецтва майбутнього", "Музика майбутнього", "Опера і драма" він викладає свої прогнози. Відштовхуючись від того, що в древні часи мистецтво було синкретичним, Вагнер вважає, що "саме в грецьких трагедії, драми був наявний ідеальний гармонійний союз" [Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978] (виголошуваного) слова, (тілесного) жесту, і музики (перш за все, виспівуваної). В ході неприродного розвитку цивілізації, мистецтва відокремилися і, як вважає Вагнер, особливо під час торжества капіталізму, захопилися егоїстичним ствердженням свого "я".

На думку Вагнера, інструментальна музика, позбувшись смислоутворюючої сили виголошуваного слова і формотворної сили тілесного жесту, у пошуках компенсуючих ці втрати засобів, прийшла до освоєння гармонії, що, на жаль, виявилось зв'язаним з розмиванням мелодії і із спокусами вдатися до нарцисизму ("вона знає лише красу зміни фарб"). Героїчними зусиллями Бетховен за допомогою невичерпного потенціалу оркестру приборкав гармонію, повернув музиці енергетику танцю, унаслідок чого "його симфонії явили собою якийсь невидимий "ідеальний танець" [Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М., 1982]. Саме тому, вважає Вагнер, для Бетховена було природно зробити наступний крок у відновленні довгоочікуваного зв'язку із словом (у Дев'ятій симфонії, яка і стала першим в історії "Gesamtkunstwerk").

Інші ж композитори, жалкує Вагнер, такі, як Берліоз, в збиток мелодії захопилися барвистою стороною гармонії і інструментовки, переслідуючи цілі "звукового живопису" – природної межі для "абсолютної інструментальної музики" і "страшної помилки" для музики взагалі. Тут можна з погодитись з Вагнером, окрім оцінюючих моментів. Берліоз був не єдиним серед романтиків, які в своїх "живописних" інтересах визнавали існування так званої образотворчої програмної музики (серед них – ще Шуман, Ліст і сам Вагнер). До того ж Берліоз не вважає "звуковий живопис" обов'язковою і головною метою композитора, він лише констатує здатність музики "будити в нас такі відчуття, які в реальній дійсності можуть виникнути не інакше, як за посередництва інших органів чуття" [*Берліоз Г. Избранные статьи.* – М., 1956]. Іншими словами, тут йдеться про синестетичний потенціал музики.

Отже синестетичність музики в період романтизму є її реакцією на неповноцінність чуттєвої цілісності в наявних формах синтезу, внаслідок чого механізм синестезії дозволяє програмній музиці романтиків стати, так би мовити, ідеальною, тобто уявною "музичною драмою" без самої драми. А синестетичність поезії служить при цьому точним індикатором назриваючих (і поки що незадоволених) синтетичних тенденцій в мистецтві [*Галеев Б.М. Человек – искусство – техника: проблема синестезии в искусстве.* – Казань, 1987. – С.156]. Таким чином, очевидно, що в мистецтві романтизму розпочата практика сполучення безпосередньо-чуттєвого і словесного компонентів, які, на думку його представників, повинні знаходитися в стані взаємообумовленості в культурі.

М.О. Баламут, асп., КНУТШ, Київ*
Marina-Balamut@yandex.ru

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ (ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ)

Аналіз етнонаціональних особливостей жанру в межах естетико-культурологічного знання є актуальним, адже дозволяє глибше дослідити естетичну своєрідність природи та функціонування соціокультурних угруповань, а саме виявляти їх світовідношення, світовідчуття та світопереживання. Метою нашого дослідження є показ етнонаціональних особливостей жанру та на прикладі української народнопісенної творчості обґрунтувати дане положення.

Етнонаціональна специфіка жанру в нашому дослідженні розглядається в межах народнопісенної творчості. В широкому значенні більшість дослідників в галузі мистецтвознавства та етнології розглядають жанр як певну групу пісень зі схожими функціональними властивостями. Такий підхід необхідно поглибити розглядом жанру як певної групи пісень, які виражають спільні естетико-моральні світоглядні уявлення. Жанр постає як специфічна форма музичної традиції, як своєрідний елемент естетичної культури етнонаціонального угруповання, який є носієм нерозривної єдності етнонаціонального та загальнолюдського. Саме народно-фольклорна творчість є невід'ємним складником практично-пізнавальної діяльності людей, вся народна звуко-музична творчість виникла із

* Рецензент – І.В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.

життєвої практики, із існуючого емоційно-почуттєвого стану. Аналіз та дослідження специфіки жанру народнопісенної творчості дозволить виокремити певні традиційні елементи почуттєвої культури людства. Специфічними традиційними елементами почуттєвої культури постають світовідчуття, світорозуміння, світосприйняття певного угруповання, які сприяють духовному розвитку особистості, формуванню естетико-моральної культури. Серед світоглядних принципів виокремлюємо уявлення про прекрасне, потворне, героїчне, комічне, трагічне, уявлення про добро і зло, честь та гідність, любов та щастя. Ці уявлення безпосередньо відбиваються в звуко-музичному просторі культури.

Розглядаючи жанрову класифікацію українського звуко-музичного простору, можна зробити висновок, що існує досить чітка жанрово-родова диференціація, адже більшість дослідників за основу класифікації беруть функціональний критерій. Народне звуко-музичне мистецтво неодмінно має певну роль. Так, на весіллі не співаються колядки та щедрівки, так само при колісці не співаються весільні пісні. Даний функціональний критерій є загальнолюдським, адже зміст пісні та мелодична організація є різним у різних етнонаціональних угрупованнях, а їхнє місце в житті людини часто співпадає. Межі жанрів, як і до певної міри родів, у фольклорі не абсолютні. Зустрічаються зразки, які належать відразу до двох жанрових груп, а є й такі, визначити жанрову належність яких неможливо. Жанри українського звуко-музичного простору народної культури склалися в певні історичні часі та обслуговували певні потреби (свята річного календаря, родинні обряди та інше). Відповідно жанрова організація створює чітку картину історико-культурного розвитку суспільства, виявляє розвиток почуттєвої культури, виокремлює та передає традиційні естетико-моральні принципи світовідношення, світовідчуття, та світопереживання.

Так, наприклад, розглядаючи український дитячий фольклор (коліскові пісні, забавляння, небилиці, пісні до казок, дитячі пісні) зауважимо, що дитячий пісенний фольклор відіграє велике значення у формуванні певних початкових елементів культури світовідчуття, світопереживання, світорозуміння, в межах яких розвиваються естетичні почуття, смаки та ідеали. Це той простір, який надає можливості для формування, виявлення та розвитку естетико-моральних цінностей певного етнонаціонального угруповання. Так, аналізуючи пісні, що виконуються у процесі певної праці, можна зробити висновок, що увага приділяється не лише механічній праці, й естетичним моментам, а саме задоволенню та насолоді під час праці та по її завершенню. Обрядовий музичний фольклор свідчить про шанобливе ставлення до природи. Народний епос (думи, історичні пісні, козацькі пісні, пісні про кохання та родинний побут та багато інших) висвітлює героїзм, силу, могутність, гідність українського народу. Враховуючи їх ритмо-інтонаційне забарвлення яскраво виражають емоції та настрій певного часу.

Аналіз різних жанрів певного етнонаціонального угруповання, дослідження їх природи та своєрідності функціонування дає можливість дослідити естетико-моральні навантаження, принципи організації світовідношення, рівень світовідчуття, світопереживання певного соціокультурного угруповання, що в свою чергу дає можливість урізноманітнювати в теорії та на практиці жанрову культуру за рахунок розвитку її етнонаціональних особливостей в тісному зв'язку з урахуванням загально-естетичних надбань людства.

СПІВВІДНОШЕННЯ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОГО ТА ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОГО (ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ)

Повноцінний розвиток суспільства неможливий без духовно-культурного розвитку особистості, який в свою чергу базується на знаково-символічному мисленні, спогляданні, співпереживанні естетико-культурної реальності. Розвиток певного етнонаціонального угруповання визначається в загальнолюдському естетико-культурному контексті. Формування духовної культури особистості, її естетико-моральних цінностей, неможливе без етнонаціонального коріння. Воно здійснюється за рахунок усвідомлення своєї самобутності та приналежності до певного етнонаціонального угруповання та співставлення, співвідношення з іншими. Завжди актуальним є дослідження співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського, які становлять сутнісну основу світогляду, що відображає історію та характер зв'язку спільноти людей і типи їх художньої самосвідомості, а також є необхідним для подальшого духовного розвитку суспільства. Вивчення духовного розвитку суспільства крізь призму знаково-символічної цілісності в межах етнонаціонального та загальнолюдського розвитку не суперечать один одному. Без загальнолюдського розвитку неможливо говорити про духовний розвиток певного народу на світовому рівні та його відповідності духу епохи. В той же час, духовний розвиток суспільства без етнонаціонального коріння позбавлений своєрідності, особливості, тому його внесок в загальнолюдську культуру обмежений. Дослідження цієї проблематики є цікавим, важливим та необхідним з точки зору процесів, що відбуваються в наш час та торкаються всіх сфер життя людини. А саме аналіз такого всезагального вищого як глобалізація та прояв його в рамках певного етнонаціонального угруповання, що може призвести до втрати естетико-культурної ідентичності.

Проблема співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського є межовою, її досліджують такі галузі наукового знання як: філософія, культурологія, естетика, соціологія, психологія, етнологія та інші.

Вагомий внесок у розвиток естетико-культурної сфери суспільства по проблемам етносу зробили вчені світової філософської та соціологічної думки: М. Вебер, Е. Геллнер, Р. Дарендорф, Г. Зіммель, Л. Козер, Х. Кон. Велику увагу етнонаціональним процесам в динаміці культури приділяли: Н. Бердяєв, Н. Розов, А. Швейцер, О. Шпенглер, К. Ясперс.

Теоретичні проблеми етносу, проблема співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського, найбільш широко розроблялися такими науковцями як: А. Арнольд, С. Артановський, М. Бахтін, Ю. Бромлей, Г. Бутіков, Л. Гумілев, П. Гуревич, В. Козлов, А. Личкова, Ю. Лотман, Е. Маркарян, А. Марков, С. Махліна, В. Межуєв, А. Новіков, Л. Петров, С. Токарев, Н. Чебоксаров, К. Шаров.

Стаття присвячена аналізу співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського в межах естетико-культурологічного дослідження, яке сприяє

¹ Рецензент – І.В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.

розвитку та поглибленому розумінню національно-естетичних традицій, які є одним із факторів формування естетичного мислення та почуття, світосприйняття та світовідчуття населення країни. Аналізовано вплив глобалізаційних процесів на етнопонаціональну самосвідомість суспільства, досліджено співвідношення етнопонаціонального та загальнолюдського крізь призму знаково-символічної цілісності.

Будучи соціальним організмом, етнопонаціональне угруповання самостійно визначає свій культурний розвиток, але, при цьому, слід враховувати вплив на цей розвиток світової культури. Цікавою з цього приводу є точка зору, згідно з якою, етнопонаціональну культуру розглядають у всьому багатстві її змісту і різноманітні форм, як закономірний ступінь в розвитку світової культури і необхідний внесок в загальнолюдську культуру. Отже, для повноцінного функціонування та розвитку етнопонаціонального угруповання, необхідний комунікативний процес не тільки в межах однієї культурної організації, а й на більш масштабному рівні, тобто в межах міжкультурної комунікації.

Етнопонаціональне та загальнолюдське становлять сутнісну основу світогляду, сприяють формуванню духовних цінностей людини, формують рівень знаково-символічного мислення, тому для подальшого дослідження необхідно визначити ці поняття. Етнопонаціональна культура визначається як синтез національно-етнічного та загальнолюдського (світового) розвитку, досвіду, переробленого та освоєного етнопонаціональними традиційними елементами (А.І. Арнольдов). Етнопонаціональне в естетико-культурному просторі, характеризується певним специфічним способом світосприйняття, мислення, світопереживання, формами їх трансляції. Етнопонаціональне, в даному контексті, виникає як віддзеркалення умов, способу життя і включає все багатство матеріального і духовного життя етносу. Етнопонаціональне допомагає організовуватись та самовиявлятися саме тим рисам, які передають ознаки колориту, самотності, органічної єдності з джерелами життя. Етнопонаціональна своєрідність культури не є механічною сукупністю різних компонентів, а є визначеним, властивим тільки даній культурі взаємозв'язком, що і складає суть індивідуальної своєрідності конкретної етнопонаціональної культури. Це реальна система взаємодії унікальних і універсальних елементів усередині культури етносу, з'єднаних характерними тільки для нього стійкими зв'язками і поєднаннями. Етнопонаціональне в мистецтві виявляється в зображенні існуючого специфічного, особливого світогляду, властивого певному етнопонаціональному угрупованню, в зображенні етнопонаціонального характеру, стереотипів, знаків та символів, з урахуванням сучасних тенденцій розвитку.

Визнаючи в естетико-культурологічній науці є думка про те, що саме естетико-моральні цінності кожного етнопонаціонального угруповання складають світову ціннісно-духовну скарбницю. Отже, загальнолюдське постає як відображення певних моральних, естетичних цінностей, що формуються в середині етнопонаціонального угруповання, за допомогою знаково-символічного мислення, та функціонують на всезагальному рівні. Загальнолюдське можна розглядати двояко: по-перше, як процес спілкування між різними культурами, при цьому збагачуючи власний досвід та вносячи щось нове; як процес розробки толерантного ставлення до інших культур за рахунок вивчення,

дослідження та співпереживання їхньої духовної та матеріальної культури; як процес відображення певного досвіду, певних цінностей. По-друге, поняття загальнолюдське можна трактувати крізь призму глобалізації, тобто формування спільного для всіх світогляду, створення спільної матеріальної та духовної культури, естетико-морального простору. Це в свою чергу може призвести до повільного занепаду етнонаціональних особливостей, цінностей, поглядів, звичаїв, традицій.

Доречним буде зупинитись на феномені "глобалізація", пояснити його смисл та аналізувати його вплив на етнонаціональну культуру. Взагалі, феномен "глобалізації" можна визначити як процес створення єдиного механізму прийняття рішень в усіх сферах життя людини, а отже і створення спільної системи цінностей, норм та ідеалів. Глобалізація орієнтується на формування колективного типу людської свідомості. Цей феномен є складним та суперечливим, він має як позитивні так і негативні наслідки. З одного боку, вона сприяє взаємозбагаченню культур, зближенню народів, демократизації суспільства, розвиває гуманне та толерантне ставлення до культури інших народів. Глобалізація формує нові можливості та перспективи. Формує та розвиває комунікаційні можливості мистецтва. Стають відкритими для широкого кола людей твори світового кінематографа, літератури, музики та інших видів мистецтва. З іншого боку, глобалізаційні процеси в естетико-культурологічній сфері можуть призвести до втрати самобутності етнонаціонального угруповання, до втрати самоідентифікації особистості, а згодом суспільства в цілому, до втрати етнонаціонального світогляду, здобутків, які формувалися віками. А чи можливо створити новий світогляд, нові цінності, нову духовність, нехтуючи, та забуваючи власну духовність, яку формували наші предки та спираючись тільки на економіко-правове підґрунтя? Напевно, не можливо, адже така людина просто не буде володіти ніякими морально-естетичними цінностями та духовністю взагалі. Що ж робити коли процес глобалізації вже почався та функціонує на всіх рівнях держави? Як зберегти власну традицію, духовність, культуру?

В естетико-культурологічній думці відомими є три шляхи розв'язання цієї проблеми: 1) повна ізоляція від глобалізаційних процесів, замкненість в середині етнонаціонального угруповання, орієнтація тільки на традиційні моменти та не сприймання технічного процесу. Але виникає проблема, в такому суспільстві буде дуже повільний розвиток, а можливо його взагалі не буде. Так як не відбувається контакту з всезагальним, не має співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського; 2) повна відмова від етнонаціональних традицій, культури, розбудова угруповання лише на економіко-правовій основі, та на цій же основі будування нового світогляду, нових цінностей, не зважаючи на морально-духовні цінності. В цьому випадку виникає також проблема, адже не можливо будувати міцну країну, зовнішню оболонку, нехтуючи її внутрішнім духовним баченням та розвитком; 3) намагання враховувати глобалізаційні процеси світу та при цьому не втрачати власні традиції, звичаї, духовність, культуру.

Кожне етнонаціональне угруповання вносить свою унікальну частку в всезагальний розвиток естетико-культурного простору. В наш час етнонаціональ-

на культура не може існувати поза загальним культурно-історичним розвитком. Здібність одного угруповання засвоювати досягнення іншого, закріплює життєздатність його культури. Ця якість дозволяє збагачувати власне етнопонаціональне угруповання, ділитися своїми духовними здобутками та цінностями, забезпечує толерантне ставлення та взаєморозуміння між людьми.

Цей процес можливий за рахунок володіння певним рівнем знаково-символічного мислення. Кожна знаково-символічна цілісність створює, відтворює та зберігає відповідний спосіб сприйняття й улаштування світу, його мовну картину, тобто сукупність уявлень про світ, що містяться у значенні слів і виразів, що сприяє духовному розвитку людства. Кожне етнопонаціональне угруповання має притаманний їй особливий, специфічний погляд на світ, в залежності від рівня володіння знаково-символічним мисленням, яке формується самою людиною, за допомогою чинників, серед яких: етнопонаціональні, соціокультурні, економічні, правові, естетичні та інші, певний рівень вже сформованих знань про оточуюче середовище та суспільство. Знаково-символічне мислення дозволяє не втратити власної самобутності, особливості, специфічності, викликає у людини почуття належності до певного етнопонаціонального угруповання. Етнопонаціональне угруповання містить систему певних знаків та символів, з допомогою яких проявляється етнопонаціональне та загальнолюдське в естетико-культурному просторі. Від етнопонаціонального світосприйняття, світогляду, залежить домінування та існування того, чи іншого виду мистецтва, а відповідно існування певних знаків та символів. Зміна світогляду, стилю мислення, а відтак і зміна діяльності у пізнанні, змінює тип художнього мислення й естетичного світовідношення.

В наш час художня культура, мистецтво зокрема, є важливою складовою духовного життя суспільства, постає як важливий інструмент самовизначення, самовиявлення, самоусвідомлення етнопонаціональних угруповань в процесі їх розвитку. Мистецтво само по собі є універсальним, загальнолюдським. Воно існує поза географічними межами, але залишається в самій людині та проявляється в залежності від своєрідних характеристик етнопонаціонального угруповання. Мистецтво постає як особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси. Особливість цього освоєння полягає у тому, що воно виступає у художньо-символічній формі. Мистецтво виражає основні ознаки етнопонаціонального угруповання, а саме: світосприйняття, світогляд та рівень мислення, специфічність мови, особливості географічного розташування, особливості побуту, традиції. Мистецтво також впливає на людину, на формування його світогляду, враховуючи етнопонаціональні особливості країни. За його допомогою людина здатна сприймати оточуючий її світ у цілісності; воно може проникати в найпотаємніші куточки людської душі, хвилювати і робити людину величною; безпосередньо контактує з емоційною сферою особистості, найбільш рухливою і пластичною сферою людської психіки; за допомогою мистецтва ідея втілюється в такій формі, яка збуджує емоції, активізує уяву, викликає особливі переживання, які називають естетичними, або художніми. Художні емоції є наслідком не механічного, пасивного, а неодмінно творчого сприймання, яке підносить людину, розвиває її уяву та інтелект.

Мистецтво включене у загальний історичний процес людської діяльності – працю, виробництво, соціальні відносини, духовну сферу, від яких значною мірою залежить і на які водночас впливає. Мистецтво постає як відображення людяною світу в художніх образах, символах та знаках; як естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості. При цьому під художньою творчістю розуміють особливу сферу людської діяльності, в межах якої відбувається відображення дійсності в конкретно чуттєвих образах, знаках та символах відповідно до певних естетичних та етнонаціональних ідеалів. Мистецтво, завдяки своєму знаково-символічному характеру, може створювати та зберігати для нащадків певний своєрідний, характерний епосі світогляд. Художній символ як продукт мистецтва виступає засобом втілення думок і почуттів творця; форма ідеального, яка виникає у художника до втілення, а потім реалізується в матеріалі. В свою чергу, мистецтво є відображенням культури: воно зберігає в символах специфіку кожного її типу, динаміку її розвитку, реалізуючи в них культурні цінності та смисли.

Символ втілює в собі вищі духовні ідеали культури та мистецтва, закріплює їх у свідомості людей та виводить на всезагальний рівень розвитку суспільства, тому він є важливим елементом в естетичній науці. Художній символ характеризується цілісністю та завершеністю життєвого явища, який співвідноситься з художньою ідеєю твору і виявляється у конкретно-чуттєвій, естетично визначеній формі. Художній символ постає як центральна категорія естетики, яка відбиває сутність художньої творчості; це форма мислення у мистецтві і засіб відображення і моделювання дійсності, якому властиві окремі специфічні риси. Символами можуть бути предмети та явища, що поєднують в собі етнонаціональну особливість та всезагальну відомість. В українській естетико-культурній картині світу ми маємо дуже багато таких прикладів. Проаналізуємо деякі з них.

Символом можуть виступати природні об'єкти. А саме символ ріки, символ гори, тобто ті природні явища, які є гордістю, "священним" місцем етнонаціонального угруповання. В багатьох країнах присутній символ річки, яка наділена "священими" рисами, але в кожній з країн цей символ має специфічний прояв, відображає потаємний зміст народу, відмінний від інших. Ця потаємність, особливість, специфічність фіксується у нашій свідомості несвідомо, а за рахунок певних подій, у вигляді знаку. Наприклад, на українських землях таким символом виступає річка Дніпро, яка фігурує в численних піснях, думках, легендах. Дніпро зображується як національна гордість України. Символом гори виступає гора Говерла.

Символами можуть бути рослини та тварини. Цікавим є те, що в країнах, які займалися більш землеробством, велике місце в народній творчості займає символ рослин. В українській традиції символами рослин є калина, тополя, верба, дуб, чорнобривці, соняшник. Вони уособлюють красу України, духовну могутність народу. Особливе місце в українських піснях займає калина, вона фігурує в весільних піснях, нею прикрашають весільний коровай, вона характеризує мудрість, молодість, красу та ніжність дівчини, також калина характеризує кров. Взагалі калина жіночий символ, період цвітіння означає дівчину, а якщо спіла означає заміжно жінку. А чоловічий символ це дуб, який

характеризує міць, силу та довголіття. Верба означає духовну чистоту народу. Похилені вербові гілки викликають такі емоції, як журбу та смуток.

Символи тварини також мають велике значення. У княжі часи такою твариною був тур. У козацькі часи – кінь. У багатьох думках, піснях оспівували козака та його славного коня. Але найбільшим символом українських земель є птахи, а саме: зозуля, лелека, журавель, ластівка, соловей. Люди вважали, що навесні душі померлих повертаються на землю у вигляді птаха.

Символічного значення набувають і окремі витвори мистецтва. В архітектурі України можна виділити Софійський собор, Золоті ворота у Києві, Києво-Печерська лавра.

Символами можуть бути певні історичні постаті, які зробили великий вплив в розвиток національної культури та мають всезагальну пам'ять. В Україні такими постатями можуть виступати: Кий, Щек, Хорив та їхня сестра Либідь, першокнязі київські Святослав, Володимир Великий, Ярослав Мудрий, літописець Нестор; козацькі гетьмани: Байда Вишневецький, Самійло Кішка, Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Петро Дорошенко, Іван Виговський, Іван Мазепа, Пилип Орлик, останній кошовий Запорозької Січі Петро Калнишевський, духовні поводири нації – Петро Могила, Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка.

Володіння певним рівнем знаково-символічним мисленням дозволяє кожній людині, кожному етнонаціональному угрупованню бути відкритим до всезагального розвитку, формує комунікаційні зв'язки між різними культурами, формує духовну основу в людині, що призводить до толерантності та гуманності, шанобливого ставлення до інших культур. Пізнання та розуміння знаково-символічного мислення має стати органічною в задоволенні духовних, культурних запитів людини, вдосконаленні внутрішнього світу й приведення його до гармонії із зовнішнім.

Л.З. Береславська, студ., КНУТШ, Київ*

"ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ" АНТОНЕНА АРТО: ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Театр – мистецтво штучного відображення дійсності, творчих відчуттів, глибокого прозріння та прориву свідомості митця. Театральне мистецтво завжди крокує в дусі його епохи, відображає суспільні, політичні, культурні та історичні реалії певного суспільства. А в час, коли змінюється історична формація – змінюється й мистецтво як відповідник прогресу суспільства. Відтак, класику мистецтва театру змінює авангардний театр. Саме такий факт зміни позицій є життєво необхідним, адже відбувається пошук більш виразних форм та засобів донесення смислу.

Епоха А.Арто – це час розквіту символізму та сюрреалізму. Спочатку художник виступав як символіст, але пізніше він вичерпав символістичний потенціал та прагнути більшого – переглянув свої погляди на користь сюрреа-

* Рецензент – Л.Л. Хандогіна, канд. філос. наук, доц.

лізму. В подальшому, Арто залишався до останнього сюрреалістом, цей напрямок найбільше відповідав його естетичним та ціннісним переконанням. Авангард пропагував заперечення традиції, абсурдність, шок, повернення до первісних інстинктивних форм презентації.

Саме в такому середовищі розвивалась творча особистість Антонена Арто, який зробив унікальний вклад у скарбницю французького та світового театру. Арто блискуче продемонстрував неординарну стильність в постановках, де намагається з'ясувати онтологічну істинність світу та сприймаючого суб'єкта репрезентацією наглядних засобів через специфічну форму "жорстокості". Завданням митця постало викриття істинного смислу людського існування через знищення випадкової суб'єктивної форми. Саме тому М. Мамардашвілі поставив Арто в один ряд з Ніцше. Театральний психоаналітик – ще так можна назвати великого Арто – митця, значимість якого розуміється тільки зараз.

А. Арто в ході своєї творчості ставить завдання: зняти розрізнення між повноцінним світом існування та історичною реальністю. Мова йде про "розкриття чогось в якості зображення чогось, як того, що відображає дещо таке, що взагалі не може бути відображено". Пізніше, замість символістської побудови символів – відображень, замість копіювання буденної реальності, замість сюрреалістичного комбінування підсвідомими образами сну, Арто пропонує відмовитись від будь-якого зображення чи знищення зображення зображенням, тобто взаємознищення форми і змісту в ім'я прихованої сутності чи очищення співчуття і страху під дією самого ж співчуття і страху. Ми весь час щось зображаємо – зазначає Арто – а те, які ми є, можна показати лише зображенням зображення, тобто театром театру. І ось тут відбувається катарсис. Арто культивував абсурдистські прийоми й нетрадиційну гру у своєму театрі. Також любив сам вийти на сцену в шокуючому вигляді для досягнення повноти образу. Так, наприклад, у театрі Шарля Дюллена Арто грав у п'єсі "Насолода в доброчесності" за п'єсою Луджі Піранделло роль члена ради директорів. Арто вийшов на сцену в гримі китайського класичного театру, на що послідувала негативна реакція з боку Дюллена який дотримувався традиційної класичної моделі та намагався досягти стилістичної єдності. Арто ж прагнув зовнішнього вираження внутрішнього символу, до гіпертрофованого зображення сутності. Режисер прагнув, щоб актори досягали ідентичності між їхніми тілами і тілами глядачів. Арто таким чином десексуалізував погляд на тіло і тому казав про тіло без органів, яке було для нього тілом, позбавленим природних функцій, які були головним фокусом почуттів та відчуттів. Його уявлення про театр, на відміну від поезії або роману, полягало у необхідності дістатися до самого організму в період неврозу, або просто зниження чутливості, на межі якого ми перебуваємо, вплинути на цю послаблену чутливість фізичними засобами, яким вона не може чинити опір.

Ідеї А.Арто сьогодні продовжуються вітчизняними режисерами – сучасниками, зокрема можна назвати серед них Андрія Жолдака та Романа Віктюка. В постановках обох режисерів виокремлюється одна ідея – спотворена сексуальність. Витоки такої ідеї – в суспільній тематиці сьогодишнього дня, де моральність викинута на другий план, а стадний інстинкт перебуває в zenіті. Тому, на сцені іде демонстрація потворних, огидних сцен, які шокують та викликають не-

однозначну реакцію глядацького залу. З цих моментів можна зробити висновок, що А.Арто досяг своєї мети через роки: зал не просто пасивно споглядає виставу у А.Жолдака чи Р.Віктока, а реагує та усвідомлює, коментує, аналізує, таким чином проходячи сеанс інтенсивної психологічної катарсичної терапії.

*І.С. Ванда**

ПРОБЛЕМА НАБУТТЯ НОВИХ СЕНСІВ ЧЕРЕЗ САКРАЛІЗАЦІЮ ПОВСЯКДЕННОСТІ В СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

Кінематограф кінця ХХ – початку ХХІ століття став певним смисловим полем, де проникнення в повсякденність відбувається з акцентом на універсальні гри, абсурду, іронії, тілесності, потворного. Майже ритуальне ставлення до будь-якого її фрагменту (річ, тіло, дійство, подія тощо) вводить кіно в життя, як сакралізовану реальність, де розкриваються нові сенси. Фільмам таких режисерів як, наприклад,

Пітера Грінуея, Девіда Лінча, Романа Поланскі, Дерека Джармена, притаманне іронічне ставлення до нормативності моралі, об'єктивності істин, де нова художня мова: інтертекстуальність, цитатність, реальність чуттєвого, безсвідомого, фрагментарність представляє "світ як хаос", "світ як текст". Саме хаос розкривається в кінематографі як те, що створило нас, і що буде впливати на наше життя, нівелюючи протилежності, порядок і безпорядок, перетворюючи душу і тіло на інструменти заглиблення та відображення буття.

Автографами часу, що вказують на присутність людини в житті, стають фізичні пошкодження. Саме тіло стає єдиною матерією, на якій відображаються сліди реальності, воно стає основою для проявлення присутності та впливу світу. Подібно до стародавніх практик юродства та блазнірства, де буденність стикається з драматичними екзистенційними питаннями щодо життя та смерті, в кіно розкривається проблема життя та смерті тіла, його вітхості та тлінності, відчуження, як у 70-ті рр. ХХ століття – відчуження речей.

Наша цивілізація зіткана з засобів, якими ми висловлюємо та репрезентуємо себе, – знаків і міфів. Але в цій репрезентації ми підійшли занадто близько до повної заміни реального, природного, "тілесного" світу ірреальним, знаковим.

Однією з головних проблем кіномистецтва періоду постмодерну є звернення до тілесності.

Можливо фільм П.Грінуея "Нотатки близ узголів'я" є метафорою відчуження сучасної людини від власного тіла, тобто "тіла" природи, світу, адже саме "написане" слово, яке є видимим, на відміну від усного, може бути сприйматися як об'єкт, за світ взагалі.

В кіно П.Грінуея досліджуються шляхи, якими людська цивілізація протягом довгого часу існування навчилася репрезентувати себе та навколишній світ, будь-то глядацькі образи (малюнки, картини, фотокартки, скульптура,

* Рецензент – Г.С. Меднікова, д-р філос. наук, проф.

пам'ятки архітектури, кінематограф), вербальні (книги, поліграфія, типографія), звукові (мова, музика), тілесні (танець, секс, смерть). І саме в "Нотатках близ узголів'я" людину розглядається, через опозицію мови-тіла. Картина "поєднує" письмове слово та фізичне тіло в певні "обійми смерті", про що свідчить мертва тіло, "переплетене" в книгу.

Зображаючи фізичне тіло в його безпосередній близькості до мови, Грінуей намагається встановити цей розірваний зв'язок між ними та вказує на небезпечність заміни фізичного тіла письмовим. Режисер зображає мову, що отримала свій початок в людському тілі, яка і витискує його, коли герой помирає від випитої ним пляшечки чорнила.

В кінематографі Пітера Грінуея нове життя виникає як наступна ланка після життя та смерті. Взагалі, основними проблемами європейської культури для Грінуея є секс та смерть, особливо смерть, смерть як катарсис.

Наше розуміння природи та взаємозв'язку з навколишнім світом отримали радикальних змін в той час, коли матеріалом для висловлення наших почуттів стала двовірсна поверхня: стіна, глиняна табличка, аркуш паперу, екран комп'ютера, кіноекран.

Фільми Д.Лінча фактично основані на лаканівській концепції шизоаналізу, де "шизофренія" – не психіатричне, а соціально-політичне поняття. "Шизо" – це людина, що тотально відкидає соціум і живе за законами "бажаючого виробництва" (за Ж.Лаканом), інтуїції, безсвідомого. Інтуїція дозволяє встановити зв'язок з безсвідомим і цим самим отримати доступ до джерела істинного знання.

Отже, кіномистецтво Д. Лінча – це проникнення до глибинного "пейзажу буття". Кінематографічна теза "насправді все не так як насправді" вказує на проблему існування на тонкій межі реального і безсвідомого, яке представ в фільмах як не справжня реальність. Злиття внутрішнього та зовнішнього у сюрреалістичному підході до вивернення навиворіт життя стирає границі між свідомим і безсвідомим. Через генеративний принцип – переходу від поверхневої структури до глибинної, реальність постає як сон, як містична абсурдність буття. Набуття смислів в кінофільмах Лінча відбувається через "травму", певний шок, в якому знаходиться глядач-інтерпретатор. Режисер розповідає про речі без слів, через символи, які є реальністю буття, але сприймаються як потворні фантазії.

Представлена як біль реальність в сучасному кіно, вказує на те, що істинне життя відкривається не раціонально, а через страждання.

В кінематографі Поланскі сюрреалістично розкривається проблема чужинця у ворожому оточенні у психопатологічності драми "Дитина Розмарі" (1968); через таємний бік благополуччя, вічну приреченість на самотність – "Китайський квартал" (1974); загубленість в чужому місті, безумство, що переходить в самотність, вороже оточення – "Жилець"(1976); садомазохістські стосунки – "Гірка луна"(1992); замкнене коло насилля та помсти, екскурс у підірвану жіночу психіку (жінка-приваблива, сильна, небезпечна)- "Смерть і діва"(1994); погляд зсередини, причини безупинного насилля – "Піаніст"(2002).

Отже, сакралізація – це ставлення до матеріального світу, як живого, страждуючого, беззахисного, як "живіт архітектора", що відкриває нові сенси буття.

ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

В умовах, коли всі класичні прийоми розглядаються як такі, що вичерпали себе, а традиція втрачає характер зразковості, метою письма більше не є підтримка ідентичності митця, єдності тексту та неперервності текстового ряду. Натомість відкривається безмежний простір для уяви як самоцілі, в межах якого письмо створюється виключно задля самого письма. Ерудиція, інтелектуальний обрій, які раніше були гарантом примирення різномірності текстів, тепер перетворюються на родюче джерело вимислів і фантазій, серед яких зароджується мрія про нескінченний колообіг творів, що постійно повторюють один одного без будь-якого плагіату. Так, сучасні мистецькі експерименти здаються більше схожими на гру, ніж на плагіат, митці вдаються до прихованої форми цитування з метою змусити читача відшукати сліди інших творів. Подібній текстовій моделі більше відповідає не лінійний образ, а бриколаж (за визначенням Клода Леві-Стросса – повторне використання, обробка і монтаж заздалегідь даних елементів). Тексти, які постають результатом даного методу – колажі, складовими елементами яких часто виступають газетні чи журнальні вирізки, фотокартки, листівки, речі повсякденного вжитку, різноманітні мовні фрагменти, що в кінцевому рахунку проблематизує саме поняття мистецького твору. Різноманітність сучасних мистецьких експериментів свідчить про досягнення бажаного стану абсолютної свободи митця, але разом з цим ускладнює процес сприйняття і розуміння її результатів. Збій класичної моделі смислового процесу та руйнування звичних гарантів єдності твору актуалізують нові дослідження в сфері естетичного сприйняття.

Поява нової естетичної теорії завжди супроводжується переосмисленням наріжних для будь-якої доктрини положень про природу і статус мистецького твору, головні механізми творчого процесу, специфіку естетичного сприйняття та переживання. В межах однієї з найбільш значимих парадигм сучасності – інтертекстуальності розробляється ідея, згідно з якою смисл будь-якого тексту створюється за його межами у відповідь на інші тексти, порушуючи лінійну послідовність знаків. Хоча подібна властивість володіє універсальним характером, будучи трансцендентальною умовою будь-якого твору, саме в ХХ ст. вона перетворюється на мистецький прийом. До подібного інтертекстуального прочитання підштовхує майже весь досвід мистецтва постмодернізму, яке більше не претендує на відображення внутрішнього світу самототожнього суб'єкта, а навпаки виводить на передній план дискретність і гетерогенність письма. Наталі П'єге-Гро позначає дану техніку "нарочитий анахронізм" – який дозволяє змінювати не лише темпоральні межі літературних творів, але і авторську приналежність і головного мовця тексту. Роль яка відводиться в цьому контексті читачу особлива, саме від його реакції на збій, неспівмірності, розриви залежить формування смислу твору.

* Рецензент – В.І. Панченко, д-р філос. наук, проф.

Включення в аналіз твору перспективи читача дозволяє Р.Лахман виокремити чотири параметри інтертекстової інтерпретації: 1) даний текст; 2) референтний текст; 3) референтний сигнал; 4) інтертекстуальність як нова текстуальна якість. Саме референтний сигнал (відхилення, розриви, алогічність, аграматичність) виконує роль того смислового імпульсу, який натякає на присутність в тексті цитати, сліду іншого тексту, ступінь "невизначеності" і "невирішеності" якого буде свідчити про смисловий потенціал твору і слугувати стимулом для читачької фантазії в розгортанні комунікативного процесу.

Онтологічний статус референтного сигналу ("латентність" інтертекстуальності) є однією з найбільш наріжних проблем теорії інтертекстуальності. Серед її теоретиків найбільш радикальними постають позиції М.Ріффатера і Р.Барта. Згідно з Ріффатером, розпізнання інтертексту носить примусовий характер – це не те, що я можу вільно сприймати, а те, що я зобов'язаний відшукати. Барт знімає радикалізм Ріффатера, проте суб'єктивізує сам процес читання: будь-які можливі асоціації і референції лише наслідок дії пам'яті і ерудованості читача, такі відносини не загальнообов'язкові і змінюються залежно від епохи і способу прочитання. Отже, смисл тексту прочитується незалежно від розпізнання цитат, вони можуть привнести зміни в прочитання, проте не заслонили доступ до тексту.

Таким чином, нездоланою залишається проблема ідентифікації інтертекстуальності – це передбачений продукт письма чи випадковий результат читання. Зміщення критеріїв продукування і розпізнання інтертекстуальності в бік реципієнта надзвичайно розширює дане поняття, майже позбавляючи його пізнавальної цінності. З іншого боку, наділення інтертекстуального феномену примусовим характером перетворює його з потенційної скарбниці смислу в перепону життєдіяльності мистецького твору. Відповідно до постмодерністської настанови плідним напрямком дослідження має стати не віднайдення єдиного остаточного визначення, а виявлення операційних моментів в кожному з можливих підходів.

*К.П. Гарнага, Черкаси**
V_Garnaga@mail.ru

ДВА ТЛУМАЧЕННЯ ІНТЕРСУБ'ЄКТИВНОСТІ ЛЮДСЬКОЇ ЧУТТЕВОСТІ

В історії естетичної думки виробилося багато концепцій тлумачення природи людської чуттєвості, що зазвичай ґрунтуються на фундаментальних щодо них метафізичних та антропологічних теоріях. Не зважаючи на це питання про природу чуттєвого сприйняття людиною світу не вважається закритим. Автор пропонує співставити два погляди на дану проблему, які можна умовно назвати категоріальним та особистісним, задля вироблення нових некінцевих рішень старого питання.

Категоріальне розуміння людської чуттєвості фіксує її як образний різновид пізнання світу. Тобто за аналогією до лексичної категоризації життєвого

* Рецензент – В.М. Процишин, канд. філос. наук, доц.

світу розуміється образне мислення та, відповідно, почуття. Такий погляд є характерним для багатьох естетичних концепцій, що претендують на певну філософську (чи то наукову) строгість, а також тих, хто звертає мало уваги на особистісність людської чуттєвої культури. При цьому як правило не наголошується, хоча і не заперечується, на інтерсуб'єктивній природі людської свідомості, а отже і чуттєвості. Розглянемо цей підхід детальніше.

Чуттєвість є здатністю сприймати, переживати, створювати образи у відчуттях та почуттях. Чуттєві образи як стосовно відчуттів, так і стосовно почуттів є певними моделями чи то схемами руху останніх. Так певний естетичний образ є схемою руху певного почуття. Цей рух реалізується при переживанні образу (сприйнятті у свідомості та відтворенні закладеного руху). Для того, щоб рух почуття любові відтворювався при сприйнятті образу любові, необхідно, щоб образ був зрозумілим та очевидним (точніше: дієвим). Очевидність чи то дієвість образу є такою його властивістю, що він точно передає почуття, з необхідністю викликає їх у певного реципієнта, в нас як реципієнтів не виникає сумніву щодо адекватності певного образу певному почуттю чи відчуттю. Як самоочевидна істина, так і самоочевидний образ певного почуття є відправним пунктом руху свідомості. У будь якій справі свідомість шукає самоочевидних речей. Питання про ілюзорність чи реальність самоочевидності є питанням про її дієвість для свідомості. Свідомість ототожнює очевидне з реальністю. Віра, переконання, доведеність, обґрунтованість – однієї природи – вони вказують на очевидність предмету для певної свідомості. Тоді реальним є лише те, що очевидно. Спілкуючись з іншими людьми, ми перевіряємо власний світ на міцність, вишукуючи найочевидніше. Невизначеність неприйнятна для свідомості. Для нормального функціонування свідомості необхідно мати деякий вихідний пункт. Його зміст не є суттєвим для працездатності свідомості. Але саме він здається їй очевидним. І з позиції його очевидності розглядається весь світ. Він може бути сильно централізованим для тих форм свідомості, що мають малу кількість очевидностей та невелике вміння до надання їм різних варіацій чи то художній смак. Із зростанням кількості самоочевидних речей зростає розгалуженість світу, кількість його граней та можливість існування взаємозаперечуючих висновків або повністю непов'язаних граней світу. Це знов залежить від хисту свідомості до узагальнення та образного мислення.

Людина народжується у комунікативному полі. Раніше це називали соціальною природою людини, вказуючи на конструктивну роль праці щодо свідомості взагалі та чуттєвості зокрема. Проте якщо вже говорити про соціальну природу, то не менш адекватним було б наголосити на ритуалі як способі існування соціальності взагалі. Ритуали як акти відтворення соціуму як цілого формують соціальні підвалини людської чуттєвості. Як пов'язані інтерсуб'єктивна природа свідомості та її потреба в самоочевидному? Рівнопокладені? Свідомість живе в інтерсуб'єктивному світі, але користується власними самоочевидними образами та законами. Проте вибір певних самоочевидностей залежить від спілкування. У який спосіб ми впливаємо на чужу аксіоматику і самі підлягаємо впливу? Логічність доказів, точність образів, чи просто навіювання – у кожного свій варіант переконливості і свій вихід

у світ, через який може увійти будь-що, що має відповідну форму доведення та достатню історичну обґрунтованість. Ми незахищені одне від одного. Ми можемо повірити у будь-що. Чому ті, а не інші образи чи висловлювання стають для нас у певну мить та на певний час самоочевидними залежить від нашої долі – історії світу, психології, логіки. Доля вирішує чому ми у певному стані свідомості та в певній ситуації визначили дещо як самоочевидне і наскільки ця самоочевидність важлива, який її ранг у нашій системі ідеалів та переконань. Таким брутальним зведенням до фаталізму автор прагне показати, що в межах категоріального підходу до розуміння людської чуттєвості після його зіставлення з людською соціальністю образи краси, істини, добра набувають історичної ситуативності, що суперечить їх дієвості для певної свідомості.

Залишимо поки що перший підхід і повернемося до другого. Філософія діалогу показала, що не лише соціальні ролі людини, але і суть її індивідуальності народжуються між людьми. Конструктивний соціальний акт – ритуал, інтимний – любов. Для становлення культури особистості у комунікативному полі важливим є ставлення до неї. Тобто коли ми ставимося до людини як до Ти, вона може себе відкрити у відповідь. Якщо ні, то ні. Але "зріла" людина може як бути ініціатором гідного ставлення, так і відповідати любов'ю на байбужість. Така здатність бере початок у попередньому досвіді людини, у вихованні. Тут головна думка така: любові, гідному ставленню один до одного ми вчимося у своїх оточуючих. Прекрасні чуттєві образи та прекрасні почуття не даються нам у вигляді загальних формул – ми створюємо ці образи вторинно по відношенню до власного досвіду небайдужого ставлення до нас самих. Приклади такого ставлення дають нам батьки, інші дорослі, книги. Ми їх спостерігаємо або чуємо про них. Тут нам на допомогу прийде погляд Гадамера на проблему чуттєвості. Небайдуже ставлення реалізується у вираженні певного почуття. Таке почуття не просто як зміст вливається у певну чуттєву форму, а саме формується цією формою. Тому маючи досвід сприйняття певного "вираження" (чи то життя) почуттів щодо нас іншими людьми, ми самі вчимося як переживати такі почуття по відношенню до інших, так і виражати їх відповідним чином (що, як вже було вказано, є єдиним цілим).

Основний акцент філософія діалогу ставить на неповторності кожного Ти, що виступає невичерпним джерелом для творення чуттєвої культури особистості. Звісно, особистий досвід небайдужого ставлення нічим не замінити, але ним людська чуттєвість не завершується. І якщо філософська думка лише починає наводити мости між інтимністю та образністю в питаннях природи чуттєвого сприйняття людиною світу, їх, такби мовити, діалектична взаємодія ефективно функціонує в нефілософських формах свідомості. Так наприклад, певний самоочевидний для деякої свідомості образ краси є для неї небайдужим у тому сенсі, що він сворений завдяки переживанню цієї людиною певного чуттєвосприйманого досвіду небайдужого ставлення. З одного боку представники філософії діалогу праві, коли стверджують, що зовнішність нівелюється в акті глибинної комунікації. З іншого – саме зовнішність людей та чуттєва краса спілкування у співвідношенні із здійсненням душевних переживань лягають в основу образної категоризації світу. Також очевидним є той факт, що філософія діалогу не прагне виходити з інтимної сфери

людського буттєвування, тоді як образна категоризація світу носить характер публічності. Тоді виникає запитання: чого бракує філософії, що вона не може поєднати те, що так звана буденна свідомість поєднати спроможна?

Таким чином, поєднання класичної естетики загальності естетичного смаку із діалогічним підходом до тлумачення людської чуттєвості може принести філософії багато конструктивних висновків.

***В.Ю. Головей, канд. істор. наук, доц., ВНУ ім. Л. Українки, Луцьк
V_golovey@mail.ru***

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА

Нові горизонти розвитку естетики пов'язані із розширенням і поглибленням самого теоретичного розуміння "естетичного", зміцненням зв'язку естетики з іншими науками і, передусім, – зростанням її ролі в системі фундаментальних наук про культуру. Як засвідчують дослідження останніх років, доволі плідним є взаємодія естетичного і культурологічного підходів у теоретичному аналізі складної діалектики художньо-історичного процесу, висвітленні особливостей феноменологічного та онтологічного виміру мистецтва.

Художній витвір має свою неповторну онтологічну структуру. Його буття – це процес безкінечного становлення, в якому розкривається перспектива можливого розгортання його смислу та взаємодії останнього із смисловим континуумом як сучасної йому культури, так і духовної культури наступних історичних епох. Адже мистецтво є органічною частиною культурного синтезу, якісні параметри якого історично змінюються, відповідно, зумовлюючи зміни як соціального, феноменологічного, так і онтологічного статусу мистецьких творів. Для естетики це означає потребу розуміння ідеографічних, смислових і стильових характеристик художнього витвору не тільки в якості конкретної пам'ятки певної історичної епохи, а на метакультурному або, точніше, кроскультурному рівні, в об'ємному просторовому і часовому континуумі минулого, теперішнього і майбутнього. Тому естетична цінність творів мистецтва визначається за допомогою таких ґрунтовних характеристик художнього образу, які дозволяють йому зберегти свою формально-смыслову значущість при переході з одного культурного хронотопу в інший, коли його естетичні, онтологічні і космологічні значення виявляються близькими і спорідненими історичному буттю наступних поколінь. Такий аналіз передбачає звернення до культурологічного методу. Взаємодія культурологічного та естетичного підходів у вивченні мистецтва є історично зумовленою. Як ми пам'ятаємо, перші ґрунтовні дослідження культури були тісно пов'язані із дослідженнями історії та теорії мистецтв (згадаймо хоча б Я. Буркхардта, А. Варбурга, Е. Кассіра, Е. Панофські та ін.).

Особливе значення такий підхід має для естетичного розгляду пам'яток культового мистецтва, які виникли у багатовимірному просторі й часі традиційних культур минулого. Символічні образи такого мистецтва, навіть втрачаючи своє первинне сакральне значення, зберігають тим не менше потужну

силу естетичного впливу. Цей підхід дозволяє у кожному символічному образі сакрального мистецтва побачити в кінцевому результаті *цілісний образ світу*. Адже сакральний образ – не тільки матеріальне зображення, а й ідеальна присутність священного архетипу, який при-сутній у цьому образі і як смислова перспектива, і як реальність співвіднесення із сферою ідеалів, абсолютів, вищих смисложиттєвих цінностей, домінант людського світовідношення тієї чи іншої історичної епохи.

Глибоке естетичне проникнення в сутність витвору мистецтва передбачає вчування, вслуховування в його буття, звернення до символічної структури художнього образу, інтерпретація якого далеко не вичерпується історико-культурним контекстом епохи, в яку він був створений. Різноманітні аспекти буття витвору мистецтва, а тим більше сакрального мистецтва, далеко не рівнозначні аморфному поняттю "мистецтво в контексті культури" (а чому не в цілісному тексті культури? Адже поняття "контекст" передбачає певну фрагментарність).

Можна погодитися із відомим сучасним дослідником традиційного мистецтва ісламу Ш.М. Шукуровим, який вважає, що "контекст культури" – поняття історичне, зумовлене термінологічними інтенціями наукової свідомості, у той час як смисл речі, явно перевершує не тільки межі дослідницького сприйняття, але й самі рамки культури, в яку вона занурена. Іншими словами, наукова свідомість, задовільняючись умовним вирішенням проблеми семантики "речі", залишає її не просто в рамках культури, а переважно в "контексті культури". Тим самим, онтологія "речі" мимоволі підмінюється її органічним значенням, а герменевтичне прочитання її справжнього смислу – пошуками безальтернативного запитування про те, що вона означає, і адекватних відповідей про її значення. Буття ж "речі" не може обмежуватися ні рамками "контексту культури", ні самою культурою [Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. – М., 1999. – С. 10].

Естетичний феномен руїн Парфенону, ікон Рубльова або фресок Діонісія перевершує будь-який історико-культурний контекст, як античності у першому випадку, так і православного середньовіччя, у другому. Тут мова може йти про їх багатовимірне трансісторичне, транскультурне буття. Власна смислова структура мистецького твору не вкладається у жодні історичні межі, оскільки вона не усталена назавжди, а перебуває у постійному становленні. Мистецтво – це особливий вид творчості, який може "випадати" з контексту сучасної йому епохи і знаходити адекватне сприйняття у цілком відмінному культурному контексті, як це було, наприклад, із музикою Баха або Моцарта, живописом Ель Греко.

Отже, потреба аналізу багатовимірності художньо-історичного процесу і транскультурного буття конкретного художнього твору зумовлює необхідність активного залучення культурологічного методу до арсеналу естетичних досліджень. У такому разі естетика може стати зв'язковою ланкою у створенні не сумарної, а *цілісної* картини історичного розвитку культури (адже естетичний дискурс, на нашу думку, цілком виправдано може претендувати на роль метамови культури), завдяки чому історія культури повстане як живий процес буття людини в світі у повноті його чуттєво-духовних характеристик.

ПСИХОАНАЛІТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецтво у США першої половини ХХ століття набуло динамічного розвитку, особливо після Першої світової війни. Американці намагалися ні в чому не поступатись європейцям: переймали найпередовіші технології, втілювали у життя найсміливіші ідеї, експериментували та поєднували різні види мистецтва, створюючи нові напрями та фронти для реалізації свого творчого потенціалу. Таким чином, саме представники американської творчої інтелігенції стають на тривалий період законодавцями нових підходів у літературі, драматургії та кінематографі.

У пошуках нових думок та цікавих художніх засобів митці нерідко зверталися до актуальних віянь у фундаментальних науках. Не став винятком і метод психоаналізу, який почали активно використовувати в мистецькій практиці, особливо в 20-і роки. Але тут виникло протиріччя, оскільки батько психоаналізу – Зигмунд Фрейд – поставився до впровадження цього методу в мистецтво досить скептично. Він, зокрема, прохолодно оцінював намагання сюрреалістів, які у своїй художніх творах використовували лише частину його теорії в якості самостійної естетичної цінності.

Психоаналіз стає засобом виправдання в американському суспільстві, що ніяк не хотіло визнавати утопічність "великої мрії", яка розбилася та вилілася у "велику депресію" 1929 року. Отже, не випадково, Фрейд за рік до того висловив своє негативне ставлення до такої моделі поведінки американців, наголосивши, що вони не здатні пояснити науку, яку одразу не можна перевести у практику. Для вченого, американці аж ніяк не узгоджувались із психоаналізом. Але ця "неузгодженість" у суспільстві дала свій позитивний результат. Серед краху ілюзій, постає "втрачене покоління" у творчості неперевершеного письменника Френсиса Скотта Фітцджеральда. Він, як тонкий художник, з особливою гостротою відчував усю конфліктність, драматизм, трагізм тогочасного покоління. Письменник виражає свою творчість через особистий досвід, внаслідок чого постали такі твори як "Великий Гетсбі" та незавершений роман "Останній магнат". Вони стали знаменням і водночас вироком "втраченого покоління".

Фрейдиська теорія психоаналізу, яка вже міцно закріпилася у літературі, живописі, драматургії, тільки починала використовуватись у кінематографі з кінця 30-х років. Одним із перших фільмів, де можна зустріти елементи цієї теорії був "Громадянин Кейн" Орсона Велса, але фільм виявився надто важко сприйняття широкою аудиторією. Інший, не менш талановитий режисер, Альфред Хічкок глибинно зрозумів характер та настрої американців, нестабільність та крайню "знервованість" суспільства, чим, зрештою, і скористався. Хічкок створює на протязі 40-х років низку вдалих картин, де зміг донести ідеї психоаналізу в доступній формі для широкого загалу. Втім,

* Рецензент – Л.Т. Левчук, д-р філос. наук, проф.

режисер далеко не завжди лестить публіці: він створює відверто некомерційне кіно, де зображує мікро-модель суспільства, яке опиняється поза цивілізацією та поступово перетворюється у "звіра".

Таким чином, соціокультурна трансформація американського суспільства першої половини ХХ ст. стає джерелом натхнення для позитивних зрушень у мистецтві та переосмислення ролі психоаналізу.

А.С. Екушевская, студ., МГУ им. М. Ломоносова, Москва*
a.ekushevskaya@gmail.com

ОБОСНОВАНИЕ НЕОБХОДИМОСТИ ИСКУССТВА В ФИЛОСОФИИ ФРИДРИХА НИЦШЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ВТОРОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА)

Второй период творчества Ф.Ницше в исследовательской литературе называют по-разному: "критический", "позитивистский", "реалистический", но следует отметить, что и сам Ницше по-разному именует этот период: "состояние льва", "приключение свободного духа", "великая отчужденность", "познание любой ценой", "странствование", "прививка от романтического пессимизма" и др.

Данный этап, выставляя в качестве условия жизни "познание ради познания", обращается к ценности самой жизни и ставит её под сомнение. Когда был поставлен знак вопроса на понятия жизни, тогда возникла необходимость некой формы, которая позволила бы утвердить возможность жизни. При этом сама эта форма должна порождать иллюзорные представления для того, чтобы жизнь стала возможной; чтобы "познание ради познания" не знало в своём разворачивании пределов, необходимо найти то, что порождало бы иллюзорные формы для поддержания жизни.

Ницше утверждает в качестве такой формы искусство: именно оно порождает иллюзии, необходимые для жизни, ставшей познанием ради познания: "Ритм накладывает туманное покрывало на реальность; оно побуждает к некоторой искусственности речи и нечистоте мышления; тень, которую он набрасывает на мысль, то закрывает, то подчёркивает явления. Как тени нужны для украшения, так "смутное" нужно для большей отчётливости. – Искусство делает выносимым вид жизни, окутывая её дымкой нечистого мышления" [*Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. – М., 1990*]. Тем самым искусство принимается в той степени, в какой само искусство позволяет жить ради познания: жизнь, потерявшая свою возможность в ходе познания, вновь приобретает свою относительную ценность за счёт искусства. А поскольку условием возможности жизни выступает "познание ради познания", то искусство выполняет лишь охранительную функцию по отношению к жизни, искусство необходимо в той степени, в какой оно способствует познанию. В самом деле, "если бы мы не одобряли искусств и не изобрели подобного культа недействительного, то сознание всеобщей недействительности и лживости, внушаемое нам теперь наукой, – сознание о мираже и заблужде-

* Рецензент – В.П. Крутоус.

нии, как условия всего познаваемого и воспринимаемого бытия, – было бы совершенно невыносимым. Честность привела бы нас к отвращению и самоубийству. Но вот честности нашей противостоит неприятель, помогающий нам вернуться из таких выводов: искусство, как добрая воля к иллюзии" (1, I, 580). Искусство уже не обладает той высшей функцией, которая подчёркивалась Ницше в ранний период своего творчества, но, тем не менее, искусству отводится сопутствующая познанию функция, чем, по мнению немецкого философа, значение искусства не принижается, а, напротив, повышается; ход рассуждений таков, что хотя учёный и выше художника (1, I, 217), однако преимущество искусства перед верой всё же велико. В самом деле, "художник имеет более слабую нравственность в отношении познания истины, чем мыслитель" [Там же], субъект ума вообще, по мысли Ницше, не имеет никакой интеллектуальной совести (в данном контексте – "нравственности") в своём познании. Поэтому неверно утверждать, что искусство отвергается немецким философом на данном этапе творчества: искусство по своему статусу значительно ниже познания, но всё же тем самым искусство не отвергается, но признаётся со своей вполне определённой функцией.

Таким образом, для этого этапа характерны такие понятия, как свободный и связанный ум. Они являются универсальными субъектами отношения к жизни. Художник как субъект должен быть причастен либо первому, либо второму. Ницше утверждает принадлежность художника свободному уму; искусство по своему статусу ближе к "познанию ради познания", чем к вере. Конечно же, эта близость, в конечном счёте, сказывается и на познании, "искусство причиняет скорбь мыслителю. Насколько сильна метафизическая потребность и как трудно даётся природе последнее расставание с ней, можно усмотреть из того, что даже в свободном уме, когда он освободился от всего метафизического, высшие художественные впечатления легко вызывают созвучное дрожание давно онемевшей и даже разорванной метафизической струны" Там же]. Но таково здесь отношение к жизни: оно не может отказаться от поиска и отрицания идеалов в жизни, и в то же время для того, чтобы этот поиск и это отрицание не останавливались ни на чём, необходимо искусство.

Искусство изначально определяется как созидание иллюзорных форм. Попробуем определить с чем связана ложь искусства. Нельзя забывать, что относительная необходимость искусства видится именно в том, что форма, которая сохранила бы возможность жизни, сама должна быть связана с иллюзорностью этой жизни. Искусство созидает иллюзорность – и именно это и отличает его от веры: если вера принимает иллюзорные представления, то искусство созидает эти представления таким образом, чтобы стало возможным познание. И вера и искусство обманывают, но обман веры состоит в принятии лжи как таковой, обман же искусства состоит, напротив, в созидании этой лжи; искусство порождает иллюзию и потому "эта иллюзия есть высший результат необходимого развития в искусстве" [Там же].

Концепция необходимости возникновения искусства приводит к форме отношения к жизни, противоположной той, благодаря которой стало возможным само искусство; искусство становится мостом, по которому происходит переход к иному отношению к жизни.

ДУХОВНЕ У ПРОСТОРІ МУЗИЧНО-МОЖЛИВОГО

Інтегральна духовність як подолання сучасної кризи культурної ідентичності є одним з найактуальніших предметів уваги сучасної філософсько-естетичної думки як на рівні практики, так і на рівні теорії. Місце музики у цьому процесі залишається до теперішнього часу маловивченою проблемою, яка потребує серйозного аналізу.

Традиційне розуміння духовної музики мислить її як релігійну музику, і ще вужче – релігійно-культову. Цей підхід не є задовільним, якщо мова йде про специфіку естетичного світовідношення, його неповторності у межах музично-можливого і, разом з тим, про детермінованість музичного цілого духовної музики певними чинниками, які знаходяться за межами музичної технології та виразності.

На нашу думку філософсько-естетичний підхід до сутності музики полягає в аналізі її людиномірності, співпричетності до процесу виникнення, розвитку та функціонування людського світу, людської здатності до самореалізації. Відповідно – духовна музика постає засобом і сферою дійсного самоствердження особи, унікальною формою фіксації досвіду олюднення світу, досвіду самонароджування у культурі (у специфічній художній формі). Конечність фізичного способу існування звуку завдяки його художньо-естетичним трансформаціям занурює людину у світ нескінченності існування в якості безмежного суб'єкта перетворень. Розгляд музики як діяльно-творчого буття передбачає урахування його темпорального характеру, специфіки відповідності його об'єму і якості музичних моделей організації часових процесів відповідного естетико-культурного простору. Внаслідок включеності в орбіту дії фундаментальних законів буття, у музиці специфікуються історичні типи (форми) світовідношення, символізуються (завдяки перекладу на мову музичних значень) системи світоглядних універсалій.

Кожний новий крок у розвитку людства, перехід від однієї доби в історії європейської культури до іншої, висвітлював все нові грані у становленні людської суб'єктивності. Кожний стан засвідчував масовість та специфічно реалізовував потенційні можливості музики стверджувати людиномірні засади власного існування. Шлях музики можливо означити як шлях від безсвідомого відображення універсальних сутностей буття до цілеспрямованої праці з ними. Це – унікальний рух суб'єкта у безмежному просторі людської почуттєвості, прилучення до родових визначеностей буття в якості естетичного суб'єкта. Виникає можливість урізноманітнення шляхів і способів формування власного, суб'єктивного арсеналу реалізованих та потенційних можливостей почуттєвої творчості в якості вільного суб'єкта самовизначення, саморозвитку та самоздійснення.

У зв'язку з вище означеним, аналіз історії музики постає аналізом відкриття сфери духовного в музиці, дослідженням його різноманітних кристалізацій від епохальних стилів і жанрів до формально-образних систем і способів конструювання. Як будь-яка сфера художньої діяльності, з необхідністю

утверджуючи себе як сферу творчої свободи, музика формує іманентні закони саморозвитку, які пов'язані з природою її чуттєвого матеріалу і логікою музичного мислення. Це, у свою чергу, визначає її виразний інструментарій, сферу семантики.

Феномен духовності нами пов'язується з проблемою музичної інформації, яка включається у процеси культурної комунікації, транслюється і ретранслюється. Відповідно, духовна музика є своєрідною "мовою в мові". Це особливий світ художньої мови, де панують свої специфічні закони, діє власна "граматика" смислів. Крім того у нашому дослідженні він визначений синтаксисом і семантикою мови християнської культури. Генеза музики як реальної форми існування духовності потребує серйозного типологічного аналізу форм і способів закріплення і трансляції духовно-практичного досвіду людства, зокрема, як православна, католицька та протестантська музика. Таким чином, духовна музика постає не тільки засобом для виявлення смисложиттєвості, але й способом актуалізації смислів, які притаманні християнській культурі.

З нашої точки зору для сучасної філософської думки важливим є не тільки докладний аналіз музики як сукупності творчих продуктів і процесів, а й осягнення значущості останніх для людинотворення, зрозуміння того, що є в них (творах, жанрах, напрямках, процесах і подіях) сенсостворюючим, що наповнювало життя людини смыслом. Духовна музика і є тією сферою, де долається конечність буття. Окреслюється і конкретно-життєво переживається нова безмежність, де суб'єктивний світ постає простором почуттєвого осягнення безмежності глибин людських можливостей, простором прирученості до вічності, до духовних універсалій.

А.Є. Залужна, канд. філос. наук, доц., НУВГП, Рівне
zaluzhna@yandex.ru

ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ МИСЛИТЕЛІВ КИЇВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ

Феномен естетичного в контексті філософської рефлексії особистості за свідчує можливість конституювання проблемного поля складності і суперечності людського буття, неможливості утвердження гармонійної його цілісності без врахування естетичних підвалин. Адже естетичне як "чуттєве", "небайдуже", "безпосереднє", є іманентним життєвому світу особистості, вкорінене в життєвих процесах, а тому належить виключно людському способу існування й сприяє універсальному самоздійсненню людини в світі.

В сучасній філософській та естетичній думці значний дослідницький інтерес викликає спадщина представників Київської світоглядно-антропологічної школи як високопрофесійної філософської думки "пізнього радянського марксизму" 60-х років ХХ ст. Естетична рефлексія є притаманною для багатьох представників Київської школи (В.Іванова, А.Канарського, В.Малахова, В.Мазепи, Л.Левчук, А.Фортової, К.Шудрі та інш.), які в складній політично-адміністративній ситуації абсолютизації діяльній парадигми зуміли через осмислення проблем природи естетичного, мистецтва, художньої творчості й

особливостей естетичного осягнення світу, посилюючи акценти на питаннях суб'єктивного виміру естетичного та його вкоріненості в людській буттєвості.

Шістдесятники, в умовах тотальної державної ідеології марксистсько-ленінізму, змогли вийти за межі офіційних схем "антимислення" й сформулювати надзвичайно продуктивний "феномен лояльного мислення" [Пролєєв С. Мысль и страх: советская философия как ситуация мышления // Філософсько-антропологічні студії. Пізній радянський марксизм та сьогоднішній. До 70-річчя Вадима Іванова. – 2003. – С. 36], в якому на теоретичному ґрунті марксисту, закладалися підвалини світоглядно-антропологічного повороту з наголосом на проблему людини, глибин її внутрішнього світу, духовності та свободи. У сфері філософського осмислення опиняються сутнісні сили людини: розум, почуття, воля та світоглядні форми сприймання майбутнього мрії, віра, надія (В.Шинкарук. О.Яценко), "досвід", "життєвий світ", "естетичне переживання" (В.Іванов), дихотомія "байдужого та небайдужого" в діалектиці естетичного процесу (А.Канарський).

В естетичній думці 60-70 років відбувається інтелектуальний рух від переосмислення "природничих" та "суспільних" теорій естетичного до аналізу джерел естетичної здатності людини, а відтак до постановки і систематизованого розгляду проблем діяльності в т.ч. і естетичної. Однак, у полі філософського дискурсу київських шістдесятників з'являються не стільки функціональні особливості видів діяльності, скільки духовно-практичні потенції індивіда, суб'єктивна спрямованість людської діяльності та її доцільність. Питання ставиться про теоретичне випробовування феномену універсальності людської діяльності, з особливим резонансом його загальнолюдського смислу, проблем смислотворчості, людини та її співвідношення з світом. Зокрема В.Іванов в праці "Проблема суб'єкта і об'єкта в предметі і методології естетики" зазначає: "Проблема смислу... стосується уже не цілей, а доцільності всієї діяльності в універсумі буття, в його архітектоніці і масштабі", а тому "дослідження повинне піднятися до світоглядного рівня узагальнення, де мова йде не про "цілі" і навіть не про вищі "кінечні цілі", а про "іманентну доцільність" сутнісного саморозвитку людини у світі і про місце цього процесу в тій чи іншій діяльності [Іванов В.П. Проблема суб'єкта і об'єкта в предметі і методології естетики // Художественная деятельность. Проблема суб'єкта і об'єктивної детермінації. – К., 1980. – С. 34]. А, відтак, експлікація доцільності діяльності та її виправданості в організації суцього стає можливою в світоглядно-антропологічному контексті як альтернативи гіперактивному світорозумінню.

Відбувається спроба пошуку умов та причин виникнення своєрідної надбіологічної потреби, що обумовлює всю багатоманітність специфіки людської чуттєвості в переживанні естетичного, з акцентуацією на "безпосередності" людського чуттєвого стану та "небайдужості" людини до світу, "до самої себе, до свого цілісного уявлення про життя, смислу людського буття" [Канарський А.С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – К., 1979. – С. 10] у філософських пошуках А.Канарського та характеристикі естетичного переживання як духовної діяльності, що долає обмеженість гносеологічного предмету й утилітарний інтерес, і "викликає повнокровне відчуття причетності" [Іванов В.П. Практика і естетична

свідомість. – К., 1971. – С. 182] у роздумах В.Іванова. Такою потребою, на думку вітчизняних мислителів, стає саме естетична потреба з її скерованістю на насолоду, духовно-емоційне задоволення й вимоги взаємодії і взаємозв'язку суб'єкта та об'єкта, людини і світу як людського світу, тобто світу реалізації особистісної свободи та творчо-діяльнісних можливостей людини.

Таким чином, саме Київська філософська школа закладає підвалини світоглядно-антропологічного повороту, особливого піднесення, ренесансу вітчизняної філософії "пізнього радянського марксизму". Розгляд світоглядної свідомості в якості духовно-практичного виміру людської життєдіяльності відкривав нові горизонти у розкритті різноманітних виявів людського світовідношення й осмислення засад буття в його екзистенційних, етичних та естетичних параметрах, зміни філософської парадигми матеріального-предметної діяльності на практично-духовне освоєння світу, що сприяло до відновлення втраченого належного статусу феномену духовності.

Зосередженість мислителів Київської філософської школи на світоглядно-антропологічних засадах специфіки естетичного знання стає вагомою детермінантою до філософського дискурсу проблем свободи, особистості, суб'єктивного виміру естетичного та вкоріненості його в життєвих процесах людської буттєвості, експлікації духовних потенцій феномену естетичного в досягненні справжнього існування й утвердження достотності людської екзистенції.

О.І. Захарчук, студ., КНУТШ, Київ*

ЕСТЕТИЧНЕ ТА БАЙДУЖЕ

Видатний вчений, доктор філософських наук, професор КНУТШ А.С. Канарський здійснив значний внесок в розробку філософської та естетичної теорії. Його роботи, присвячені дослідженню системи категорій естетики, високо цінувались в Україні та за її межами і на сьогодні не втрачають своєї актуальності. В контексті наукового доробку дослідника ми зацікавилися проблемою естетичного та байдужого.

А.С. Канарський у своїй праці "Діалектика естетичного процесу" одним з питань, висвітлює питання естетичного і байдужого.

Оскільки у вітчизняній і зарубіжній практиці тема діалектичних протилежностей естетичного опрацьована недостатньо, то частіш за все їх позначають словами "неестетичне" чи "антиестетичне". Хоча деякі дослідники і сам термін естетичне, як і байдуже, не вважають категорією естетики.

Потрібно зазначити, що в більшості випадків виділяють два принципово різних визначень слова "естетичне".

1) як дещо належне науці естетиці, тобто функціонує в ролі знання, в кінцевому рахунку в ролі об'єкта чітко наукового інтересу, і 2) як безпосередньо чуттєвий феномен яким він знаходить себе в оцінці, в саморусі художньої свідомості і служить для задоволення особливої потреби людини, відмінної власне наукової.

* Рецензент – Л.Л. Хандогіна, канд. філос. наук, доц.

Термін "байдуже" має також два різних значення, які не можна змінювати: 1) як дещо, що належить науці естетиці ("естетичне поняття"), та 2) як безпосередньо чуттєве вираження означеного роду негативної оцінки.

Байдуже важливе для естетики лише як риса аналізу чуттєвих явищ. І неприпустимо змовчувати про байдуже лише через те, що ми вважаємо позитивним. З іншого боку людина завжди потребує естетичного.

Не все не – байдуже відношення людини можна назвати естетичним. А чи не можемо ми сказати, що не існує байдужих відношень? Якщо байдужість свідомо, то вона є небайдужою по відношенню самої свідомості і відповідно в відношенні почуттів людини, оскільки без почуттєвої свідомості не існує.

Отже, суперечність між естетичним і байдужим не завжди реально вирішити. Байдуже "переходить" в естетичне, тобто байдуже є деяка випадковість. Можливий також і зворотній "перехід" естетичного в байдуже. Вважаємо, що за умови сучасної соціокультурної ситуації дана тема є надзвичайно актуальною для дослідження у контексті естетичної теорії.

А.В. Зуєв, канд. філос. наук, доц., УДАУ, Умань
andrey_zuyev@yahoo.com

ДВА ВИМІРИ ЗАПЕРЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

Естетична теорія завжди мала специфічне значення в різних культурно-історичних контекстах. З одного боку, очевидним є те, що критерій краси є одним з фундаментальних принципів людського світорозуміння та самоідентифікації. З іншого – теоретизування щодо естетичних проблем завжди мали певну похідну, постфактуальну сутність. Якщо гносеологічна теорія виробляла методи прямування до істини, етика створювала моделі і правила моральності, то естетика намагалася зазвичай зрозуміти і пояснити, чому ті чи інші явища викликають у людини естетичне почуття. Такі пояснення мали теоретичну і філософсько-світоглядну форму, коли ґрунтувалися на онтологічному фундаменті (природа краси виводилася з божественної сутності, природної гармонії тощо). Коли ж світ стає інформаційно-знаковим, людина потрапляє в ситуацію, в якій зникають будь-які критерії краси і потворності, а питання про теоретичний статус естетики набуває особливої гостроти.

Після переходу від класичного до некласичного типу філософствування відбулося чітке переміщення від позицій об'єктивізму в розумінні джерел естетичної енергії до усвідомлення того, що лише внутрішній світ суб'єкта є середовищем народження оцінок краси і художньої творчості. Аналітичність естетичної теорії стала визначатися як дещо культурно вторинне і навіть не обов'язкове. Первинним і єдиним буттям краси стає духовна енергія, народжувана суб'єктом творчості: "Бунт в мистецтві триває й закінчується в дійсній творчості, а не в критиці чи коментарях" [*Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М., 1990. – С. 331*]. Первинність особистісної енергії в творенні прекрасного, з точки зору екзистенціальної традиції філософствування, мало стати джерелом відродження людського в умовах індуст-

ріально-техногенної антропокультурної кризи. Науковість, теоретичність естетики вважалася шляхом до її технологізації, а тому не заохочувалася.

Зрештою, естетична теоретизація перетворилася скоріше на художнє реагування на різноманітні мистецькі і суспільнозначущі явища і акції. Склалася ситуація, коли саме мистецька реакція на мистецтво мала значення, а естетика як наука була ізольована від онтосу прекрасного, який набув виключно особистісного значення: "Недоліки естетики не надто відбиваються на духовному житті людства. Художня творчість завжди залишається справою одиниць, чия геніальність формується скоріше під впливом самих художніх творів, ніж висновків естетики, яка розмірковує і аналізує" [Швейцер А. Культура і етика // Швейцер А. Благочинство перед життям. – М., 1992. – С. 102]. За такої світоглядної позиції важко говорити про можливість створення цілісної естетичної теорії, яка б розглядала місце художнього образу в структурі світорозуміння.

Важливий момент екзистенціального розуміння сутності краси полягав в тому, що під особистісною природою естетичної творчості розумілися комунікативні потенції людини. Зокрема саме завдяки здатності усвідомлювати прекрасне для людини відкривалася здатність знаходити себе, самовизначатися в системі "Я" – "Інший". У зв'язку з цим, нездатність цілісно теоретизувати щодо естетичних питань не розглядалася як антигуманна й культуро-заперечувальна. Навпаки, різноманіття естетичних міжособистісних контактів ставало основою для ширших можливостей самоідентифікації. Інша ситуація склалася при переході до світобудови, в якій центральним онтологічним (або деонтологізуючим) елементом стала інформація у вигляді безлічі знаково-символічних уривків.

Тепер художній образ перестав залежати від нашого сприйняття об'єкту або від внутрішньоенергетичної творчості. Естетичне перетворюється на одну з безлічі інформаційних ознак символу, які сприяють його (символу) споживанню. Знакове споживання, ставши основною функцією і головною насолодою сучасної людини, дуже просто включило в свій перебіг символічність естетичного, при цьому повністю відкинувши його первинну енергетичну природу. Отримавши безмежний досвід до насолоди, людина з легкістю приймає відмову від напруження внутрішніх зусиль, отримуючи новий рівень комфорту. "Втрачається принцип реальності речі, його заміняє фетиш, сон, проект (хеппенінг, концептуальне мистецтво). Нарцисизм речового середовища є симулякром втраченої сили: реклама як симуляція спокуси, любовної гри еротизує побут. І якщо людина вкладає в річ те, чого їй не вистачає, то речі, що множаться, – знаки фрустрації – свідчать про зростання людської нестачі. А враховуючи, що меж насичення знаками немає, культура поступово підмінюється ідеєю культури, її симулякром, знаковим безмежжям" [Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000. – С. 59–60]. Знакова відмова від себе в естетичному плані призвела до того, що зникли будь-які демаркації і розмежування, енергії і сили, залишилася тільки безкінечність знаків, інформаційних уривків, при споживанні яких мені чітко пояснюють, що в них є прекрасним і чому я їх хочу. Щодо невпорядкованої безмежності теоретизувати неможливо, отже естетика сама сьогодні перетворилася на знакову систему, яка прагне лише до зваблення і самоспоживання.

Сучасна естетична теорія, як і будь-яка інша, стає засобом інформатизації, ознаквення буття. Ставши основним джерелом насолоди, знаково-інформаційні об'єкти як ніякі інші змогли вирішити одвічну людську проблему – прагнення до більшої насолоди. Нам легко інформаційно створювати правду "правдивішу за правду – порнографію" і брехню "брехливішу за брехню – обманку" [Бодрийяр Ж. Соблазн. – М., 2000. – С. 115], постійно отримуючи насолоду приємнішу за попередню насолоду. Естетична теорія, ставши одним з таких засобів перенасолодження, дозволяє людині відчувати приємну ілюзію того, що навіть безглузду безмежність знаків ми можемо впорядковувати і розуміти. Комфорт масово-інформаційного існування полягає саме в тому, що ми, усвідомлюючи відсутність цілісного теоретичного мислення, водночас можемо ним насолоджуватися в безмежній кількості форм.

М.О. Кандзюба, асп., ВНУ ім. Л. Українки, Луцьк
Ona_Samaia@ukr.net

КІЧ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Про стан сучасного мистецтва неможливо говорити, не згадуючи кіч. Сьогодні ця проблема стає особливо важливою і набирає все більших масштабів, вбираючи в себе нові смислові відтінки. Якщо раніше мистецтво характеризувалося онтологічною вкоріненістю та виконувало репрезентативну функцію, то тепер воно розкручується і тиражується, стає засобом збагачення в поп-індустрії, йдучи назустріч невибагливим смакам натовпу. Завдяки яскравості вираження, нескладній фабулі та низькій купівельній вартості і доступності кіч користується великою популярністю у мас. Небезпека звикання до цього нав'язливого продукту сьогодні реалізується повною мірою. Захоплення блискучим і простим кічем приводить споживача до певної інтелектуальної деградації, оскільки, на відміну від мистецтва, яке вимагає від реципієнта певної чуттєвої та розумової гнучкості, він не потребує жодних інтелектуальних, духовно-чуттєвих зусиль – враження від кічу заздалегідь прораховане та задане його автором і виробником. Однак, кіч як об'єктивно існуюче явище часто ігнорується дослідниками і не знаходить адекватної оцінки. Це пояснюється тим, що кіч, як правило, розглядається мистецтвознавцями та естетиками із позицій мистецтва та елітарної культури, тому у формуванні точки зору про проблему кічу переважає міцно закріплений за ним ярлик несмаку, фальшивої та вульгарної речі. Однак, кіч не є мистецтвом у повному розумінні і виконує відмінні від художньої функції. Відтак, необхідне комплексне культурологічне дослідження даної проблеми.

Західна культурологічна думка з часів Х.Ортега-і-Гассета переконана в тому, що справжнє мистецтво – тільки для мистецтва, все решта – кіч. Дійсно, якщо мистецтво має на меті досягнення певних економічних, політичних чи будь-яких інших, відмінних від художніх, цілей, воно перетворюється на свою протилежність. Вітчизняне мистецтво пережило складний період ра-

¹ Рецензент – В.Ю. Головей, канд. істор. наук, доц.

дянського соцреалізму і нині терпить безліч комерційних спекуляцій на ґрунті традиційної художньої творчості. Культура перетворюється на один з різновидів більш чи менш успішної підприємницької діяльності. Ситуацію в сучасному мистецтві пояснює Юрій Андрухович: "Нинішній успіх митця – вміння продатися. Іншими словами, витиснення максимуму "капусти" зі сприятливої, однак завжди тимчасової ринкової ситуації. Але отримання стипендій чи грантів неможливе без кон'юнктурного намагання сподобатися і конформістського "попадання в струю" [Андрухович Ю. Сучасне мистецтво України? Сучасне мистецтво Східної Європи і Україна? // Кінець кінцем: Альманах про сучасне мистецтво. – № 1. – С. 29]. Але для мистецтва, на відміну від кічу, ринок не є життєво важливою умовою. Більше того, новий художній напрямок завжди стоїть перед вибором між традиційним мистецтвом і новою неосвоєною територією, комерційно не вигідною. Для кічу комерційна цінність, що впливає з його масовості і популярності – невід'ємний фактор.

Основна відмінність кічу від мистецтва – в тому, що кіч, не будучи естетично цінним в елітарному розумінні, замінює красу на її знак. Потрапляючи в певний контекст – в будинок, якщо це предмет дизайну, в ансамбль одягу, якщо це прикраса, і т.д., – кіч символізує красу, певним чином означає її, виконує певну функцію (часто навіть художню). Завдяки своїй нагледості він легко виконує функцію знаку, якщо існує необхідність доказу соціальної, інтелектуальної, естетичної чи навіть гендерної повноцінності. Блиск, простота, сентиментальність, сюжетність, пародійність тощо, якими характеризуються речі подібного стибу, в залежності від контексту, в який вони потрапляють, отримують інше значення, виконуючи певну роль. Чимало художників, дизайнерів, архітекторів свідомо використовують кіч у власних творах. Подібним чином творять відомі українські митці Арсен Савадов та Ілля Чічкан. Савадов часто і цілком свідомо використовує у власних творах кічеві образи. "Кич просто есть, – каже він, – причём на столько, что его уже нельзя не есть. Вопрос только, как и под каким соусом" [Нестеркова О. Кич: за и против // Архидея. – № 4 – С. 97]. Такий підхід не порушує законів естетики. Завдяки своїй яскравості вираження, кіч виділяє і акцентує увагу на необхідних моментах. Прикладом вітчизняних кічмейкерів, крім Арсена Савадова є Верка Сердючка і Михайло Поплавський. Але, якщо перший – все-таки свідомий user кічу, то другий, – кіч – безперечний, "чистий", щирий. Можна сказати, що саме така різниця в ставленні до мистецтва – від естетичної свободи до використання естетики – й визначає природу масової культури й кічу. Деестетизацію художнього явища зумовлюють два чинники. По-перше, мистецька річ відтепер – лише річ серед інших речей, і її фетишизація може замінити естетичне сприйняття. По-друге, мистецький твір розглядається як явище процесів творення та реценції. В такому разі реципієнт і не прагнуть доступитися до незацікавленої естетичної самототожності твору, а навпаки – задовольнятиметься відлунням. Індустрія культури експлуатує цей механізм, використовуючи нарцисизм та інфантилізм як форми деестетизації модерної свідомості.

Крім того, кіч є небезпечним, що криється, передусім, в тенденції інфантилізації, яку несе в собі масова культура. Автентична реальність мистецького твору перебуває під загрозою зникнення. До того ж, зрівняння дитячої та дорослої пу-

бліки, яке формується масовою культурою, що функціонує під прапором голлівудської фабрики мрій і нав'язується у глобальних масштабах завдяки новітнім інформаційним технологіям, означає, з одного боку, інфантильну регресію дорослих, які, стикаючись з труднощами, тікають від них через кіч, з іншого – надмірну акселерацію дитячої публіки, що виростає занадто швидко. Все це веде до дещо спотвореного культу молодості. Мова про сентиментальне материнське "сюсюкання", яке міцно вкорінилося сьогодні в масовій культурі і, відповідно, в свідомості мас. У зв'язку з регулярним споживанням продукту індустрії розваг відбувається сенсорна й інформаційна деформація особистості.

Втім, широкий попит на масову культуру зумовлений як інтересами споживачького суспільства, так і потребами нової технічної цивілізації. Прискорення ритму життя, нервові перевантаження, бюрократизація суспільних стосунків психічно виснажують людину. В такій ситуації необхідний захисний механізм, який би відновлював порушену душевну рівновагу людини. Завдяки простому неприхованому змісту і яскравості вираження кічу, його сприйняття не потребує особливих зусиль. Реципієнт відволікається від реальності і переноситься в "блискуче", "солодке" і зрозуміле кічеве "інобуття". Саме кіч покликаний розслабити втомлений мозок, на деякий час ліквідувати проблему вибору. Він занурює споживача у теплу ванну задоволення, не вимагаючи нічого і пропонуючи блаженство відпочинку. Але, якщо традиційно людина відпочивала у свята, то в наш час вона потребує цього ледь не щодня. Отже, багатогранність кічу, у якому відбулося взаємопроникнення мистецтва і продукції маскультури, психології, культурології, естетики, містить широкий спектр дослідницької проблематики і вимагає цілісного вивчення з метою визначення його загальнокультурного статусу.

А.І. Ковальчук, студ., НУ "ОА", Остроз
alina_k86@mail.ru

ЕСТЕТИЗМ ЯК ОДИН ІЗ БАЗОВИХ ПРИНЦИПІВ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ

Починаючи розмову про певний предмет чи явище, необхідно з'ясувати його дефініцію. Крім того, варто врахувати період історії та культури, який розглядається, його світоглядні принципи. До проблеми визначення дефініції предмету естетики та існування періодів "до" і "після" виникнення естетики як дисципліни звертаються А.Ф. Лосев у своїй статті "Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины" [Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. – М., 1979. – Вып. 6], а також І.А. Бондаревська в статті "Значення дефініції естетики для розвідок в галузі історії естетики" [Бондаревська І.А. Значення дефініції естетики для розвідок в галузі історії естетики // Наукові записки НаУКМА. Серія: Філософія та релігієзнавство. – К., 2004. – Т. 25. – С. 30–34].

Лосев доводить правоможність говорити про естетичне до середини XVIII ст., формулює певні умови можливого аналізу та окреслює проект побудови історії естетики як дисципліни. При цьому автор зазначає, що не виникає сумніву щодо того, чи існували естетичні уявлення в давнину, оскільки в кожну епоху знали, що таке прекрасне або краса. XVIII століття – переломний період в історії естетики, зокрема української. На фоні західної естетики, вже сформованої як окрема наука, в українському мистецькому просторі виникали й набували поширення нові поняття та принципи. Тут вже можна говорити про естетизм та його форми.

Але повернемося до визначення дефініції предмета естетики. Існують різні визначення естетики та різні теоретичні традиції. А.Ф. Лосев пропонує своє визначення, у якому стверджує, що естетика – це "філософська дисципліна, яка має своїм предметом царину виразних форм будь-якої сфери дійсності (в т. ч. художньої), даних як самостійна й почуттєво безпосередньо сприйнята цінність" [Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины]. В.В. Бичков полемізує з цим визначенням, яке, на його думку, невиправдано розширює предмет естетики, і вважає за необхідне ввести у визначення поняття духовної насолоди [Бичков В.В. Эстетика: Учебник. – М., 2002], оскільки без цього взагалі не можна говорити про естетичний досвід. Духовне задоволення "є результатом усякого естетичного акту і основною гарантією буття естетичного". Виходячи з цього, він формулює свою робочу дефініцію предмета естетики: "до царини естетичного належать усі компоненти не утилітарних взаємовідносин людини зі світом (природним, предметним, соціальним, духовним), в результаті яких вона відчуває духовну насолоду". В одній з останніх публікацій дослідник максимально скорочує дефініцію: "естетика – це наука про гармонію людини з Універсамом" [Бичков В.В. О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука. – М., 1985].

В енциклопедії "Британіка" сказано, що естетику можна "приблизно визначити як філософське дослідження краси й смаку" [Aesthetics // The New Encyclopedia Britannica. – Chicago, 1986]; в сучасному англійському філософському словнику естетика визначається як "галузь філософії, що вивчає природу мистецтва і характер нашого сприйняття мистецтва й навколишнього довкілля" [The Cambridge Dictionary of Philosophy. – Cambridge, 1999].

Сьогодні дослідники намагаються розширити предмет естетики. В українському підручнику з естетики остання визначається "метатеорія мистецтва" й одночасно як "наука про становлення чуттєвої культури людини" [Естетика: Підручник. – К., 2006].

Маючи певну історичну довідку щодо визначення естетики, ми можемо зрозуміти чому по-різному оцінюються певні явища. Мається на увазі наступне: наприклад, Павло Алепський у XVII ст. із захопленням пише про українські ікони, на яких Богородиця нібито ворухить устами, а складки її омофору ніби справжній оксамит спадають додолу і т. ін. Але чи є це свідченням естетичного відношення та оцінки? І здебільшого в таких ситуаціях ми приписує-

мо досвідіві спостерігача не притаманні йому якості. Адже в теперішньому часі ми не погодимося стверджувати, що людина, яка оцінює картину висловлюваннями на кшталт "як жива", має властиво естетичне відношення до картини. І в цьому сенсі варто поцінувати історичний факт виникнення естетики як дисципліни. А саме – наявності певного типу рефлексії, яка має конститутивне значення для форми почуттів і форми мислення [Бондаревська І.А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII – XVIII століть. – К., 2005]. Отже, неприпустимо недооцінювати онтологічне значення наявності або відсутності рефлексії естетичного в певному історичному контексті.

Звертаючись вже безпосередньо до поняття естетизму, не можна не врахувати думок та ідей М. Бердяєва в його доробку "Про рабство й свободу людини", яка є досить цікавою і водночас носить дещо суперечливий характер. Автор говорить про домінуючу присутність естетизму в культурній еліті, але не говорить про його відсутність в народному житті. Так зване рабство естетичне [Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. – М., 1995. – С. 4–162]. Завжди означає послаблення і навіть знищення цінності особистості, переміщення екзистенціального центру особистості й перетворення однієї зі сторін людини в ціле. На думку М. Бердяєва, естетизм існує в моралі, пізнанні, релігії, навіть політика інколи визначається естетичними оцінками. Естетизм в релігії зазвичай переймає форму виключного переважання літургійної сторони. З психологічної точки зору це означає, що людина віддається стану мління. Естетизм в моралі підміняє відношення до конкретної істоти, конкретної особистості, відношенням до краси й красивості в людині. Естетизм в політиці цікавиться не стільки справедливістю й свободою, скільки емоційними станами, які викликаються чи ідеалізованим минулим, чи ідеалізованим майбутнім, гостротою антитез. Тип естета є типом людини пасивної, яка насолоджується пасивністю, який живе відображеннями – це споживач, а не творець. Естетичне залучення робить людину глядачем, а не актором. Це означає, що все перетворюється на об'єкт споглядання, що активність суб'єкта відсутня [Там же].

В духовній структурі естета почуття та емоції об'єктивовані, викинуті назовні. Суб'єкт рухається в напрямі найменшого зусилля, пасивно відображає створене не ним, що стало для нього об'єктом. Такий процес займав місце в естетичному дискурсі XVIII – початку XIX ст., але в дещо іншому ракурсі, ніж пропонує М. Бердяєв.

Мистецтво й світовідчуття даного періоду характеризувалися тим, що об'єктивність викликає реакцію суб'єктивності, суб'єктивність в своєму уточненні переходить в нову об'єктивність. Людина мала реалізуватися як особистість, яка тоді розумілась як вільний дух і зв'язок людини з Богом. Цей зв'язок знаходиться поза об'єктивацією, поза хибною заглибленістю людини в свій замкнутий круг, і завдяки ньому розкривається безкінечність і вічність і справжня краса.

ПРО ЕСТЕТИЧНУ СКЛАДОВУ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Наявність естетичного начала в культурі не викликає жодних сумнівів, зважаючи на її зв'язок із сутнісними інтенціями людини. Існує безліч прикладів глибинної кореляції естетичного і культури, прихованої та відкритої, як от в матерії мистецтва.

Естетичне – складова культури – з'являється у певних історичних умовах, теоретизуючись у відповідності до горизонту наявної естетичної практики людини. Але ця практика історично змінюється: аналіз фіксує відповідність моделей естетичного освоєння світу певним історично конкретним зрізом людського буття.

Так, зокрема, період грецької античності, що апогеєм свого духовного горизонту мав культ людської досконалості, з невідворотністю сформував потужну естетичну теорію, відкриту до проблем гармонізації стосунків людини і світу, до пошуків антиентропійного начала у суспільному житті. Тут активно працювали уявлення стародавніх греків про Космос як впорядковане ціле: гармонійне, а, отже, прекрасне. Відповідно, їхній світогляд був за своєю суттю естетичним, а внутрішнє, майже органічне, прагнення до самовдосконалення, тонке відчуття гармонії реалізувалося як у побутуванні, так і в рафінованих формах естетичної діяльності, надто – в мистецтві. Згадаймо, що головним принципом у житті античного полісу була калокагатійність, в якій людська краса обов'язковою умовою своєї легітимациї мала високу моральність: естетичне своєю інтенцією до досконалості позначало всі вектори розвитку людської духовності. Врешті, звідси і Протагорове "людина – міра всіх речей".

Для еллінів така універсальна цінність краси була незаперечною, наявною практично у всіх формах живого; завдання мистецтва полягало у наслідуванні його досконалості і у переплавленні негарного у тиглі мистецтва. Відповідно, у теоретичній вжиток було введено категорії міри, гармонії, домірності, симетрія тощо.

Що стосується естетної складової в культурі Середньовіччя, то вона, як відомо, зазнала релігійної трансформації. Аксиоматичність генетичного зв'язку краси з Богом формувала відповідне естетичне поле – так звану "естетику світла" (*claritas*), де досконалисть – вершина естетичного – набуває рис осяйності та душевної висоти, домірних уявленню про Бога. У мистецтві це, зокрема, відгукнулося у храмовому живопису з характерним для нього сполученням кольорів без напівтонів і світлотіні: червоного, блакитного, золотого, сріблястого, білого і зеленого тощо. Основним завданням мистецтва впродовж середньовічної культурної доби залишалось утвердження християнської віри – її культуротворчого стрижня.

Естетичне осереддя Відродження з по-справжньому титанічним масштабом його духовної ходи сформувалося на культурі творчості як єдиного простору

* Рецензент – В.С. Грищенко, канд. філос. наук, доц.

універсального самовияву людини. При цьому сферою естетичного оголошення є сама природа, а художнім генієм – той, хто здатний це побачити.

Просвітництво з його практицизмом і пієтетом до розуму призвело до знецінення духовних пріоритетів; за твердженням дослідників (В.Гриценко), духовність в її класичному вимірі "була вилучена із практики людських взаємин індивідуалістичним прагненням кожного утвердитися над іншими". Людину, що в античності була смисловим центром соціуму замінив громадянин – істота, що існувала у постійному внутрішньому конфлікті своїх почуттів та суспільного обов'язку, що для неї вже не був органічним. Яскравим естетичним виявом цього самовідчуття стало мистецтво барокко з характерним для нього загостренням психологізмом.

Зміна новочасової моделі раціональності у добу постмодернізму стала виявом трансформацій, що відбулися в людині постіндустріального суспільства. Не випадково статусу мистецтва набувають види діяльності, що сформувались поза межами діяльності естетичної і зрощені із звичайними реаліями буття. Мистецтво сприймається як посередник у досягненні конкретної мети, як своєрідний комунікатор: духовна домінанта вже не є задачею мистецтва.

Аналіз культурної спадщини різних епох унаочнює нерозривний зв'язок естетичного з духовним станом людини, а, отже, дуже точно діагностує її культуротворчі можливості.

***С.В. Курсон, заст. директора, Соціологічний центр
Міжнародного Соломонова університету, Куїв
kurson.s@mail.ru***

ХУДОЖНЯ КОМУНІКАЦІЯ ЯК ДУХОВНА ТА ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ

Дослідженню комунікативних практик в сучасній філософії та соціології приділяється особлива увага. Певна складність вивчення базових феноменальних та процесуальних ознак комунікації як онтологічного соціального процесу обумовлена тією обставиною, що комунікативні взаємодії мають якісно відмінні генетичні витоки. Тому можна розрізнити: 1) комунікацію як процес самоорганізації суспільного життя, у якому специфічним чином реалізується потенціал життєвого світу людей і 2) комунікацію як процес і результат соціального конструювання взаємодій між індивідами, соціальними групами та соціальними інститутами. Вочевидь, що таке розуміння онтологічного статусу комунікації в ставить перед дослідниками важливе теоретичне питання про те, яким чином здійснюється конструювання комунікативних взаємодій і якою є природа даних конструктів?

Художня комунікація як онтологічний процес суспільного життя, на наш погляд, має особливе інтегративне і селективне функціональне призначення: вона є специфічним групоутворюючим і водночас чинником соціальної диференціації громадян на різні соціокультурні групи та верстви. Перспективний підхід до дослідження інтегративного статусу художньої комунікації, як нам здається, формує німецький філософ Д.Гільденбранд у праці "Метафізика комунікації", у якій аргументується, що саме художня комунікація реаль-

но утверджує "цінність людської єдності у більш досконалому вигляді, у порівнянні з простими об'єднаннями людей" [Гундельбранд Д. Метафізика комунікації. – СПб., 2000. – С. 295]. Водночас представник сучасної американської естетичної думки Г.Дікі підкреслює, що художня комунікація набуває свого духовного та ціннісного виразу завдяки специфічним механізмам диференціації суб'єктів комунікативного процесу на групи митців, художників, артистів, критиків, статусно відмінних публічних груп "як членів світу мистецтва (artworld)" [Dickie G. The Art Circle. – New York, 1984. – С. 44].

Враховуючи дану обставину слід зазначити, що художня комунікація має виразний інституціональний вимір, який характеризує її особливу "сферну" природу. Даний інституціональний вимір, як ми вважаємо, є найважливішим фактором ідентифікації сутнісних ознак художньої комунікації як онтологічного процесу суспільного життя. У перспективі такого концептуального розуміння *художня комунікація* – це здатність соціальних суб'єктів до спілкування та обміну інформацією в сферах мистецтва та художньої культури.

Таке визначення специфіки художньої комунікації загалом відкриває перспективу більш змістовної концептуалізації поняття "художня комунікація", приймаючи до уваги його змістовний зв'язок з такими фундаментальними поняттями, як "мистецтво" та "художня культура". Доцільно також підкреслити, що концепт художньої комунікації дозволяє більш детально дослідити процес ціннісної репродукції мистецтва та його специфічні естетичні виміри. Зазначимо, що на значущість розробки цієї проблеми справедливо вказує С.Гарднер, який підкреслює, що ключовим питанням сучасної теорії мистецтва та естетики є адекватне розуміння того "як реально функціонує мистецтво (work of art) у сучасній культурі та того, що уніфікує мистецтво та визначає його сутність" [Gardner S. Aesthetics // The Blackwell Companion to Philosophy / Ed. By N.Bunnin, E. Tsui-James. – Oxford, 1996. – P. 229–256].

Б.С. Матвійчук, студ., КНУТШ, Київ*

СОЦІАЛЬНОКУЛЬТУРНА ПРИРОДА РЕКЛАМИ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Реклама, як відомо це поліструктурне явище сучасної культури, що втілене в складний комунікативний процес. Як наслідок, формується бажаний образ потреб та інтересів, що націлені на задоволення життєдіяльності людини як споживача чи творчої особистості, коли мова йде про рекламування художніх здобутків певного періоду. Наразі, реклама – це одночасно процес і продукт, витвір мистецтва і частина повсякденності. Вона виконує декілька функцій, серед яких і естетична.

Зазначимо, що останнім часом саме естетична і соціальнокультурна функції реклами вивчаються найпоширеніше (О.Оленіна, О.Проценко, І.Побєдоносцева, Р.Сапєнько та ін.). Позиція цих авторів співпадає в оцінці реклами як частини широкого культурного простору: миттєвих і вічних ідеалів, підсвідомих прагнень і усвідомлених бажань. Реклама створює ситуацію зіткнення світу

* Рецензент – Л.Т. Левчук, д-р філос. наук, проф.

звичайних речей зі світом соціокультурних цінностей. Якщо в мистецтві річ – це спосіб вираження ціннісного аспекту, в рекламі річ – це цінність. Вона є більш значущою сама по собі, ніж той сенс, який в неї закладений.

І мистецтво і реклама звертаються до ірраціонального простору, до емоційної сфери. Як і художній твір, реклама привертає до себе увагу, намагається захопити глядача, використовуючи найрізноманітніші прийоми. Проте вона не розраховує на незацікавлене споглядання глядача, а сконцентровує його увагу на неприродно яскравих кольорах, необхідних їй асоціативних образах, лаконічності тексту задля кращого запам'ятовування, на спецефектах, гуморі та ін. Форми з якими працює мистецтво, такі ж самі, що й в рекламі. Це – слово, образ, звук, ритм, композиція. Але є й суттєва відмінність: в результаті взаємодії із об'єктом реклами людина повинна пережити те, що слугуватиме здійсненню запланованої дії, передусім придбання товару. Краса заради краси в рекламі нікому непотрібна, вона виступає тільки чинником функціональності. Завдяки саме естетичному фактору реклама і створює яскравий образ, що запам'ятовується. Риторичні та естетичні засоби вираження сучасної реклами стають все більш досконалішими.

Вважається, що рекламист не повинен відчувати себе митцем, проте в наш час якість рекламних повідомлень значно зростає, і в більшості випадків є вираженням певного художнього стилю або напряму. Так, відомий чеський живописець Альфонс Муха за допомогою рекламних плакатів та календарів популяризував стиль модерн. Доволі впізнаваним є візуальний стиль Yang Tan, рекламного фотографа із Сінгапура, в роботах якого простежується використання елементів сюрреалізму. Можливо, завдяки використанню саме їх він і досяг популярності. Американський художник Енді Уорхол, один із засновників поп-арту, часто застосовує рекламу в якості матеріалу для своєї творчості.

Можна говорити про створення вдалої та не вдалої реклами. Вдала звукова реклама здатна із часом входити у суспільне життя та побут людей, ставати популярним сленгом або словосполученням. Щодо візуальної реклами, то вона іноді переростає у твір мистецтва, а режисери і артисти стають відомими саме за рахунок реклами.

Ю.Н. Матюта, студ., МГУ ім. М. Ломоносова, Москва
yuliamatuta@mail.ru

РЕКЛАМА КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ

В современном информационном пространстве такой вид массовой коммуникации, как реклама, имеет огромное значение как с экономической, так и с культурно-экзистенциальной точки зрения. В этом ключе особенно интересным для исследования является рассмотрение рекламы как важнейшего феномена *эстетической коммуникации*. Реклама способна передать ту значительную для потребителей информацию, которая настолько сильно влияет на их поведение, что они по своей собственной воле совершают определенные поступки, связанные с целенаправленной тратой денежных средств, которая по большей части приобретает регулярный характер.

Целью данной работы будет показать, что реклама является успешным маркетинговым механизмом (то есть выполняет такие задачи, как: формирование дружелюбного и лояльного отношения потенциального потребителя к продукту, выраженного в регулярном его потреблении и рекомендации его другим, развитие у покупателя мотивации для регулярного потребления) именно потому, что в ее основе лежит ни что иное, как эстетическая коммуникация.

Прежде чем приступить к рассмотрению феномена эстетической коммуникации, следует определить понятие "коммуникация" в целом. "Коммуникация есть такое воздействие одной актуально существующей сущности на другую, которое адекватно фиксируется существенной трансформацией этой последней" [Дзикович С. Эстетика рекламы. – М., 2004. – С. 27]. В рассматриваемом нами случае очевидно, что именно с помощью коммуникации у потенциального потребителя создается мотивация. Возникающая мотивация неизменно носит органический характер, то есть является "органической реакцией" [Там же]. Ее органический характер подтверждается тем, что она необязательно должна быть выражена в четкой языковой форме, чтоб быть воспринятой как руководство к действию. То есть мы "разделяем ту точку зрения на интеллектуальное развитие субъекта, что внутренняя психическая информация в этом развитии первенствует в сравнении с внешней, *интерпсихической*, сообщаемой данному субъекту другими субъектами в формах языка" [Там же. – С. 29] и утверждаем, что свою неизменную языковую форму мотивация потребления приобрела именно в процессе пошаговой социализации индивида. Информация, фундирующая мотивацию потребления, будучи изначально результатом процесса вчувствования субъекта (то есть имея надъязыковую, органический характер) может быть обособанно названа *айстетисом*, а способ ее передачи можно назвать эстетической коммуникацией.

Рекламные продукты целиком и полностью создаются для того, чтоб быть средством коммуникации с большим количеством потенциальных потребителей. Приведем несколько неоспоримых, по нашему мнению, доводов в пользу того, что ни одно рекламное сообщение не обходится без активной эстетической составляющей в качестве механизма, формирующего мотивацию. Начнем с того, что даже если в качестве главного коммуникативного канала в рекламном сообщении используется язык, данное сообщение не может по своей природе быть аргументацией в чистом виде (может быть только более или менее ее удачным симулякр, образом аргументации). Это так по той причине, что потребитель вовсе не настроен воспринимать рекламу как носитель истинного аргументированного знания, кроме того большой процент людей вообще в жизни нечасто руководствуются аргументацией, поэтому аргументация для них в рекламе – залог ее неэффективности, а значит коммуникация по поводу купли-продажи с такими людьми может быть только эстетической. Второй важнейший довод сводится к тому, что реклама- порождение свободного рынка, важнейший его институт, а в данных экономических условиях у любого продукта может быть любое потенциальное число вариантов, превышающих число два. Аргументативно доказать превосходство одного товара над другим покупателю, совершающему покупку такого рода продукции впервые, невозможно (набор аргумента-

тивних средств стандартен). Подтвердить целесообразность продукта или нецелесообразность, можно только его купив, тут определяющая роль и принадлежит именно эстетической коммуникации. Третий аргумент сводится к тому, "что первоначальный затратный характер рекламной деятельности делает ее бессмысленной в случае единичной продажи, малооправданной в случае ограниченного числа продаж и заведомо малоэффективной в случае принципиально обозримого числа всех продаж данного продукта" [Там же. – С. 23]. Реклама в действительности экономически эффективна и рекламная деятельность может иметь место только тогда, когда производитель хотел бы надолго закрепиться на рынке. Можно сделать вывод, что основная коммуникативная задача рекламы, адекватная главной маркетинговой цели рекламной деятельности, должна состоять не в продвижении продуктов, а в продвижении образа их производителя, так как продукты на рынке так или иначе с необходимостью будут меняться, а производитель должен оставаться. Средства эстетической коммуникации, выполняющие эту задачу, называются товарными знаками. Таким образом, основная задача экономической рекламной коммуникации состоит в создании и поддержании лояльности потребителя по отношению к товарному знаку.

Т.М. Матюх, здобувач, асист., НУВГП, Рівне

ГУМАНІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Проблема людини в наші дні утворює своєрідний епіцентр усіх філософських міркувань. Саме в цих умовах надзвичайно актуальним є завдання виявлення, осмислення та актуалізації всього потенціалу, що акумульований в проблемі гуманізму. Виникнувши ще в античні часи, філософська гуманістика – вчення про смислоутворювальні аспекти людського життя, сенс існування особистості – перетворилась на одну з основних течій світової філософії ХХ ст. Дедалі виразніше усвідомлюється необхідність "оновлення" гуманізму, наголошується на важливому значенні аксіологічного ставлення до людського життя, соціуму, природи.

В сучасній філософській гуманістиці поняття гуманізм вживається в різних значеннях. Серед них – гуманізм як творче самотворення людиною власної сутності (автентичний гуманізм); як стратегія і тактика самозбереження у "ворожому світі"; як антропологізація проблематики людини, акцентування особистісного існування; як антропний принцип у науці і соціальній практиці; як з'ясування самого факту екзистенціювання (буття) людини. Під впливом негативних тенденцій розвитку цивілізації, що спричинила так звану стратегію виживання, під гуманізмом розуміють також і наявність умов, що забезпечують існування людини як природної, тілесної істоти. Свого часу М. Гайдеггер у "Листі про гуманізм" зазначав, що повернути гуманістичний смисл можливо лише за однієї умови: визначити сенс цього слова заново [Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 340]. В наш час актуальним є виявлення естетичного аспекту гуманізму, що обумов-

люється трансформацією його (естетичного) місця та ролі в житті суспільства й особистості. Як слушно зауважив В. Бичков, – без естетичних феноменів і відносин культура та людство загалом існувати не може [Бичков В.В. Естетика. – М., 2002. – С. 160]. О.П.Наконечна доводить, що естетичне виступає як спосіб віднаходження і здійснення людиною себе у світі [Наконечна О.П. Естетичне як тип духовності: Монографія. – Рівне, 2002. – С. 157]. В цьому полягає і новизна даної розвідки, адже незважаючи на плюралістичність уявлень про гуманізм, даний аспект залишається не дослідженим.

Аналіз ситуації засвідчує суттєве зростання значення естетичного майже у всіх сферах життєдіяльності людини. Кінець ХХ ст., а тим паче початок ХХІ ст. характеризуються актуалізацією естетичного на арені соціальної дії, його переміщенням в центр суспільного життя. В. Вельш вказує на загальний "естетичний бум" і навіть проектує розвиток людської особистості в напрямі homo estheticus. Реальність є продуктом, що "породжується аналогічно художньому продукту і створюється силою уявлення митця зі всіма його інтуїтивними, проєктивними, фантастичними, образними й іншими особливостями" [Вельш В. Процессы эстетизации: явления, особенности и перспективы // Социальные и гуманитарные науки. РЖ. Философия. – 1997. – № 2. – С. 82]. Таким чином естетичне – феномен, що належить виключно людському способу життя та діяльності, – це ствердження гуманізму та людяності. "Люди все більш розуміють, що вони живуть не тільки в фізичному світі, а й у світі духовному, пронизаному символами, образами, ідеалами, ідеями, імперативами, що утворюють сітку людського буття, яка зміцнюється чи руйнується значною мірою завдяки самій людині у формах її життєствавлення через самовизначення людської душі до споглядання, творчості, комунікації." [Наконечна О.П. Естетичне як тип духовності. – С. 169]. Сучасне суспільство – це суспільство вільних особистостей, кожна з яких має свої схильності, переваги, ідентичності; кожна з них переслідує власні інтереси і орієнтується на власні цінності. Власне через це воно є плюралістичним. Метою даної розвідки є спроба віднайти естетичний аспект гуманізму саме античності, як однієї з перших спроб визначити людину як цінність.

Класичний гуманізм насамперед пов'язується з епохою Відродження, хоча формування його можна простежити ще з часів античності. За свідченням істориків, одним із перших термін "гуманізм" започаткував видатний римський політичний діяч і оратор Марк Туллій Ціцерон, називаючи гуманізмом вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей в естетично завершену форму в поєднанні з м'якістю та людяністю. Виразно і під своїм ім'ям humanitas вперше було представлено і поставлено як мета в епоху римської республіки. "Людина людяна", homo humanus протиставляє себе "варварській людині", homo barbarus.

Зміст духовності певної епохи дає змогу відстежити розвиток уявлень про гуманізм та гуманність на різних етапах розвитку людства. Світогляд – це перш за все гранична для власних епох "модель" людини, що допомагає панорамно зрозуміти те чи те конкретно-історичне уявлення про гуманізм та гуманність. Панівним світоглядом античності був космоцентризм. Згідно якого Космос протистоїть Хаосу своєю досконалістю і впорядкованістю, своєю

красою. Космоцентризм античної культури вже містить в собі початки гуманізму. Це гуманістичне наповнення найкраще викладене у словах Протагора: "Людина є центром усього Всесвіту і мірою всіх речей". Космос у стародавніх греків постійно співвідноситься з людиною. Зіставлення макрокосму – Всесвіту та мікрокосму – людини припускало гармонію існування. Тіло прекрасне саме собою, було лише частиною гармонійної особистості. Ідеал до якого мав прагнути кожен громадянин поліса, – калокагатія. Греки були переконані, що прекрасна та гарна людина поєднує в собі красу бездоганного тіла та моральну досконалість. Естетичне тут злите в єдине з етичним, естетичний суб'єкт ставновить нероздільну єдність із суб'єктом етичним, естетика з мораллю.

Світоглядні системи античності явно виходили за межі способу організації, основою котрого, за словами О.Ф. Лосева, були рабство, уречевленість та тілесність, які фатумно задані в одвічних закономірностях Долі. Водночас такий погляд був значним внеском у загальнолюдське – гуманізм виявляється тут не у пошуках шляхів свободи, не у визначенні трансцендентних витоків людини, а у пошуках гармонії, симетрії, впорядкованості, доцільності. Разом з тим, беззаперечним є той факт, що грецькі софісти, особливо Сократ у своїй філософії на перший план поставили духовні пошуки людини, намагання з'ясувати своє місце в світі. Крім того необхідно зазначити, що не маючи повноцінного виявлення, зародження гуманізму відбувається саме в лоні естетичного ставлення до світу в цілому. Адже естетичне в цю культурну епоху розглядається саме як співрозмірність людини з абсолютною гармонією Космосу. Естетичне тут виступає сутнісною характеристикою людського буття. Перший "гуманізм", який утворився, посіяв те насіння, з якого проросло дерево філософської гуманістики. Ідеї, висловлені античними мудрецами щодо людини, у подальшому стали ґрунтом, на якому зросла філософська культура Відродження.

***В.М. Москалюк, канд. пед. наук, доц., СНУ ім. В. Даля, Луганськ
msklk@ukr.net***

КВАЗІТЕОДИЦЕЯ ЯК РУЙНАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО СВІТУ УКРАЇНСТВА

Тотальна пропаганда і мовний терор, яких зазнавав народ України протягом історії, котрі являли собою не що інше, як силове витискування ідеї трансцендентального національного світу радянськими ідеологемами, закономірно привели до створення квазітеодицеї національного буття українства.

Розглянемо сутність поняття квазітеодицеї. У якості терміна "квазітеодицея" є вторинним, більш сучасним терміном. Для пояснення сутності питання, котре ми досліджуємо, потрібно зауважити, що термін "квазітеодицея" є похідним від "теодицея". Цей термін утворений з двох основ: квазі і теодицея. Теодицея (від грецького theos – Бог і dike – справедливість) буквально розуміється як виправдання Бога за існуючу у світі несправедливість, зло. Поняття теодицеї розглядалось у багатьох релігійно – філософських доктринах, зокрема у роботах Августина Блаженного, А. Кентерберійського, Ф. Аквінського, В. Соловйова, М. Бердяєва та багатьох інших. Концепція теодицеї була детально розроблена Г.В. Лейбніцем у трактаті "Досвід теодицеї"

про благість Бога, свободу людини і походження зла" у 1710 році. У цій роботі Лейбніц розглядає світ як досконале творіння Бога, котрий дозволяє існування зла, що забезпечує своєрідну естетичну різноманітність світу. [Лейбніц Г.В. Оправдание Бога на основании его справедливости, согласованной с прочими его совершенствами и всеми его действиями // Лейбніц Г.В. Соч.: в 4 т. – М., 1979. – Т. 4. – С. 472]. Величезна заслуга автора "Теодицеї" полягає в тому, що він розробив диференційоване розуміння необхідності. Діалектичність трактування цього поняття Лейбніцем полягає уже в тому, що він пов'язує поняття необхідності й можливості. Необхідним філософ вважає те, чому неможливо, немислимо протистояти. Можливим Лейбніц називає те, що допускає протилежність тим чи іншим фактам, подіям. Розрізнення понять необхідності визначається у нього саме тим, які можливості вони допускають.

Філософськи осмислюючи долю українства як нації, ми доходимо розуміння постійного, могутнього протистояння українського народу тим різноманітним факторам необхідності, у котрі він був поставлений історичними умовами. Микола Шлемкевич у роботі "Загублена українська людина" пише: "Пригадаймо собі 15-16 сторіччя. Пригадаймо часи, коли Україна була диким полем, де з заходу польське панство шукало собі робочої сили, а з півдня татарська хижа птаха рвала живе тіло народу. Часи, коли ренесансові двори Італії гомоніли українською піснею служниць-рабниць; коли турецькі гареми наповнювалися нашими схопленими дівчатами. Часи, коли середземноморські фльоти порухалися м'язами українських мужчин! Вслухаймося в долю такого галерника-каторжника. Раз, два, три, чотири – йде рівний ритм весел. А коли хтось із них задумавшись про степ широкий, край веселий, і задумавшись, змилить ритм, тоді гострий гарп наглядача пригадає йому дійсність. Коли хто вперто рветься туди, на тихі води і на ясні зорі, – тоді його осліплюють, щоб назавжди перервати його думку про поворотну дорогу!" [Шлемкевич М. Загублена українська людина. – Нью-Йорк, 1954. – С. 14].

Термін "квaziтеодицея" застосовується нами для визначення симуляції національного буття українства, утворюваного через послідовне нищення естетичного простору українства шляхом заборон української мови. Оточуючий нас світ є світом істот обмежених, а значить – недосконалих. Потенційна досконалість кращого світу може бути забезпечена лише вичерпною різноманітністю ступенів досконалості буття окремих індивідуумів і народів, з котрих вони складаються. Тому квaziтеодицея, що неминуче створюється тотальною пропагандою і мовним терором, за суттю своєю являє метафізичне та моральне зло, яке збіднює естетичний простір людства. Заміщення ейдосів національного буття на узагальнені, денаціоналізовані ідеологеми стало шляхом до квaziтеодицеї націєбуття українців. Підводилась основа для переінтерпретації понять, фактів буття українства як етносу. Така переінтерпретація породжувала нові й нові витки подальших інтерпретацій, котрі й створили передумову для виникнення квaziтеодицеї. Тим самим стає можливим тлумачення буття українців в поняттях нових створених умов, тобто аура національної екзистенції поступово перестає являти собою певну душевно-духовну цілісність й замінюється ідеологемою формалізації, основаної за принципами ефективної діяльності в різних сферах соціального життя. Таким

чином задавались параметри буття українців, котрими реалізувався смисловий зв'язок поведінки пересічного українця із нагальними завданнями, котрі на той час висувалися. Українцям було відмовлено у самій онтології вчинку, що передбачає активний діалогічний початок, а не лише пасивний, сприймаючий. З кола буття нашого народу була виключена одвічна ґерменевтичність людського існування. При цьому акцент було зміщено з сутнісних смислів націєбуття на ідеологічні практики-дискурси як нагальний предмет дійсності. Націєбуття починає трактуватись як уміння діяти згідно з соціокультурним контекстом, тобто ці дії повинні були відбивати відношення суб'єкта, котрого поглинула ця "квазіреальність", до створеного цією ж "квазіреальністю" квазітекста національного буття. Ситуація квазіреальності штучно створює смисли, котрі не розуміються, сприймаються суб'єктом, а продукуються суспільними процесами в конкретних діяльнісно-комунікативних ситуаціях. Розуміється не смисл, а комунікативно-діяльнісна ситуація, в котру вміщується людина, і смисл перекреслюється залученими до ситуації готовими значеннями (ідеологемами). Радянські ідеологи не лише породжували готові значення, а й знаходили смислові лакуни, запускаючи тим самим нові акти смислоутворювальної діяльності й комунікації, нові й нові інтерпретації. Домінуючою установкою ідеологеми є блокування ґерменевтичних процесів в комунікативно-діяльнісних та рефлексивних практиках. При цьому слід зауважити, що відстань від ідеї до ідеологеми є величезною: ідея відрізняється від ідеологеми тим, що становить внутрішню форму способу буття суб'єкта, без якої суб'єкт втрачає свою самість. "...Сама ця ідея як така є дійсністю людей, не та, котру вони... мають, а та, котрої вони суть". (Пер.авт.) [Гегель Г.В.Ф. Феноменологія духа // Гегель Г.В.Ф. Енциклопедія філософських наук. Т. 3: Філософія духа. – М., 1977. – С. 325].

Отже, ситуація квазіреальності, породжена квазітеодицеєю, створила штучні смисли націєбуття, котрі продукувались суспільними процесами. Заміщення ейдосів національного буття на узагальненні, денационалізовані ідеологеми, винищувало естетичне як таке, вбивало його, що породило дисонансні явища деестетизації українського культурного простору.

О.Я. Муха, канд. філос. наук, асист., ЛНУ ім. І. Франка, Львів
helgaprivate@mail.ru

ЕСТЕТИЧНА СИТУАЦІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Реальність постмодернізму – це плюралізм, доведений до крайнощів; ацентрична модель, яка відкидає можливість певного сталого ґрунту взагалі. Відтак, класичні категорії і постулати філософської науки стають непридатними у практиці фрагментованості і нестійкості. Абсурд, парадокс, ілюзія – ось, що стає провідними характеристиками культури зламу ХХ–ХХІ ст. Постмодернізм – це передовсім гра; гра в бутті, в усвідомленні цього буття, у будь-якій діяльності, навіть інтелектуальній та науковій. Тому значення естетики як чуттєвого підходу в постмодерністській ситуації суттєво зростає. По великому рахунку, можна сказати, що естетичне набуває власного повноцін-

ного онтологічного статусу тільки в добу постмодернізму, бо чуттєве охоплює всі сфери буття без винятку; будь-яка оцінки втрачає сталу основу і орієнтується на тимчасовий, часто власне чуттєвий контекст.

В останній чверті XX сторіччя відбуваються суттєві зміни в структурі самої естетичної теорії. Суто в дусі постмодернізму підручники викидають із своєї структури історичні розділи, обмежуючись оглядовим наведенням кількох провокативних цитат ("цитатність" і таке собі "паразитівання на спадщині минулого"); суттєво доповнюється категоріальний ряд (інтертекст, гіпертекст, акціонізм, симулякр, кітч, кемп тощо), зміщуються акценти: від уваги до "провідної ідеї" до "вторинного", фонового, навіть "непредставлюваного" (Ж. Дерріда). Себто, попри пророкування смерті естетики, властивого другій половині XX сторіччя, естетична наука на початку сторіччя XXI опинилася в ситуації тотального перетворення і навіть нової суспільної значимості.

Абсолютизація права суб'єктивістського тлумачення провокує не лише дифузю естетичних орієнтирів, еkleктику стилів, напрямків та засобів художнього вираження, але й радикальний релятивізм художнього сприйняття, принципову неважливість оцінки як нав'язування власного сенсу самостійно існуючому тексту. Так, усі попередні зміни культурних парадигм відбувалися через зміщення ціннісних орієнтирів, однак система залишалась тією ж: алгоритм ієрархії цінностей і понять просто наповнювався новим предметним змістом. Ситуація постмодернізму відкидає сам алгоритм, і пропонує людині єдиний вартісний центр відліку – власний інтерес.

Відтак, специфіка естетичної ситуації постмодернізму полягає в наступному:

1) характеристики суб'єкта:

✓ суб'єктом ситуації є *читач* – адресат тексту чи суб'єкт будь-якого іншого сприйняття, образ якого актуалізувався у зв'язку із "смертю автора". Єдиним зв'язком зі світом є культурна традиція, до якої належить читач, а основною функцією – "утримання" тексту та його інтерпретація;

✓ *принциповий маргіналізм*, який однак має своїм джерелом не відсторонення від масової культури чи існуючих субкультур, а позиціонування себе як тотально незалежного суб'єкта, "єдиничної контркультури";

✓ мотивацією може виступати лише *спокуса, бажання* суб'єкта як первинний біо-психологічний імпульс та суттєва детермінанта масової свідомості;

2) характеристики об'єкта:

✓ характеристиками самої естетичної ситуації як об'єкта є: *фрагментарність і мозаїчність* (текст виявляється аморфною самостійною структурою, значення якої прочитується лише в контексті, причому щоразу інакше);

✓ *нонієрархічність* і *принцип нон-селекції* (відмова від бачення культури як аксіологічно диференційованої на ідеологічний центр та опозиційну йому несанкціоновану культурну периферію);

✓ *різномна структура* (гетерогенна, змінна структура кореневища, яка розширюючись утворює нові форми та заплутані вузли), пересування якою схоже на ман'єристичний *лабіринт* з множиною входів і виходів, які через скінчене число спроб і помилок щоразу розшукуються самостійно;

3) характеристики процесу:

✓ *ігрове начало*, позбавлене прямої практичної доцільності, виступає єдиною можливою методологією будь-якої діяльності і водночас можливістю самореалізації особи;

✓ інструментарієм перцепції культурної дійсності є *культурний нігілізм* та *іронізм* як принципи опрацювання та синтезу емпіричного матеріалу;

✓ форми організації процесу: *пастиш* (метод організації і співвідношення як еклектичної конструкції, своєрідне текстуальне, жанрове, культурне чи інше попурі) і *колаж* (організація цілого через кон'юнктивне поєднання різно-рідних частин);

✓ короткострокова *фетишизація новизни*, яка сама по собі є фікцією в світі миттєвого оновлення: ще до чергового "ап-грейду" новизна припиняє бути такою, це відбувається в момент її ідентифікації як новизни для певної часу;

✓ результатом процесу повинна бути *насолода* як тимчасовий порятунок від перманентної нудьги суб'єкта ситуації;

4) характеристики ситуації:

✓ провідними показниками естетичної ситуації в цілому є *деконструкція* (демонтаж смислу) та *парадоксальність*;

✓ центральним елементом – *симулякр* як онтологічна проекція "копії копії", за допомогою якого відбувається творення *гіперреальності* (позиціонується як принципово штучна, створена і "підробна", однак більш реальна, ніж так звана "об'єктивна дійсність")

Отже, постмодернізм пропонує величезний масив нової термінології та методологічних підходів, які не просто доповнюють "класичні", а претендують на повноцінну заміну їх місця. Для проникнення в сучасний спосіб мислення і світосприйняття людини доби постмодернізму, залишається лише їх осмислення на належному рівні. Така естетична теорія може стати реальною практикою: конкретним мистецтвом, інструментарієм і розумінням фактів естетичної дійсності сьогодення.

О.Н. Наконечна, д-р філос. наук, проф., НУВГП, Рівне

ЕСТЕТИЧНЕ ЯК СВІТ КУЛЬТУРИ

Естетичне пронизує культуру як втілення фундаментального досвіду самовизначення людини у світі культури та її само ідентифікації у культурних смислообразах. Проникнення естетичного начала, здатного "оживити" ті проблеми, що стоять перед людиною в культурі, у всі сфери людської життєдіяльності є характерною рисою постмодерну.

Естетичне нині має чітку тенденцію до розширення власного проблемного поля, що, з одного боку, обумовлено естетизацією дійсності, а з іншого – самоусвідомленням естетики як науки, а це, в свою чергу, поглиблює його вплив на різноманітні сфери людського буття в намаганні людини досягнути хаотичність світу. Потреба осмислення зростаючої ролі почуттєвого досвіду сучасної людини в умовах зміни парадигми культури творення обумовлює таке "естетичне зрушення" (Ж.Деррида).

Створення нової естетично-художньої реальності відбувається як ігрова ностальгія за попередньою культурою та експериментаторство, еkleктизм як вихід за її межі та подолання будь-яких "центризмів" (лого-, фоно-, владо-, европо-), "міфів єдності", ідеалів. Можливість звертання і поєднання різних культурних кодів Сходу і Заходу, африканської, азійської, стародавніх (традиційно не включених в європейський контекст) культур створює потужне духовне поле пошуку людиною власного горизонту.

Ліотар, аналізуючи проблему легітимації знань, показав неможливість (і не потрібність) створення єдиного суперкоду сучасної культури. Естетичне як спосіб переосмислення реальності завжди орієнтовано на людину як індивідуальну, що діє в культурному контексті в спілкуванні з "іншим" і вчиться ві-льно себе почувати в різних мовних і суспільних стихіях.

Кризові явища в сучасній культурі не лише руйнують традиційні уявлення, породжуючи потворні феномени та симулякри, але й сприяють відкритості мистецтва до дійсності, розмиванню замкнутих меж жанру, твору, мовних форм, творенню його нової реальності як генерування нових ціннісних орієнтацій, розкриття нескінченної повноти проявів духовного життя людей через породження незнаних інтуїтивних, інтелектуальних смислів, пробудження незвіданих емоційних станів. Мистецтво прагне і здатне, працюючи із різними мовами та в різних манерах і стилях, задовольнити всілякі людські очікування створюючи обшир, в якому взаємно пересікаються гетерогенні світи; знаково-символічна природа яких відкриває простір для свободи яви та інтерпретації.

Звернення до повсякденності, намагання теоретичної естетики стати естетикою життя, прорватися до "відкритої подієвості буття". ускладнює пошук мови, здатної до охоплення всього багатства чуттєвого досвіду сучасної людини, почуттєвих практик індивідів. Це реакція на "ущільненість", динамізм людської чуттєвості як втілення суперечностей, розірваності сучасного світу, осмислення складності людського тут-буття. Завдяки усвідомленню у різних концепціях і проєктах безперечної цінності різноманіття естетика шукає дискурси його осягнення, прагнучи зміцнити й розвинути потенціал множинності смислів світу культури.

Наративність, ризоматичність, лабіринт виступають мисле образами, які, на нашу думку, розкривають естетичний вимір сучасної культури як динамічної, нелінійної, мультиверсумної. Одночасно вони виокремлюються як концепти, що виявляють подієвість світу культури та засвідчують прагнення до поєднання раціонального та почуттєвого, символічного та метафоричного, зображення та вираження в осягненні багатовимірності буття людини у культурі, для пошуку інваріантів духовно-чуттєвого визначення людини щодо світу і самої себе.

Це як сприяє розширенню естетичної проблематики через потребу осмислення естетичного виміру повсякденності, тілесності, проблем дизайну, реклами, спектакуляризації суспільного життя, так і ускладнює розробку понятійного апарату для такого осмислення. Зокрема, особливої уваги заслуговує проблема критеріїв відділення естетичного і художнього від утилітарного, в зв'язку з наближенням мистецтва до життя, намагання реагувати на швидкозмінні події, пріоритети, цінності, з одного боку, та здатності повсяк-

дення до маніпуляції мистецькими знаками, з іншого. Тиражування, цитування, колаж, епатаж, репродукування миттєвостей життя, змішування стилів стає сучасним стилем: все, що дублюється в самому собі, навіть якщо це банальна повсякденна реальність, потрапляє таким чином у площину мистецького знака і претендує стати естетичним.

При цьому теоретичний характер естетичної рефлексії зберігається, коли естетичне осягнення дійсності з необхідністю виходить за межі безпосередності почуттів і переживань, створюючи і утримуючи певну дистанцію між життям і художньою творчістю, між твором і особистістю митця, щоб мати змогу для утримання власного смислового поля, виявляючи в багатогранності індивідуальних проявів те загальне, що втілює сутнісний пошук людиною себе. виведення цих душевних пошуків на рівень рефлексії.

Досить важливою (і водночас складною) проблемою є розгортання здатності естетичного та мистецтва до адекватного вираження того (часто експресивного і спонтанного) стану переживання, що виникає в нинішньому людському життєстваленні. Сміливість різних підходів і модифікацій схоплення таких станів пов'язана з прийняттям "свободи" естетичного дискурсу як спроможного означити будь-яке явище (реальне, ірреальне, гіперреальне) і мати індивідуальний вимір. Звідси такої актуальності (поруч з традиційними естетичними категоріями та надання їм нових тлумачень) набувають проблеми тексту, контексту, дискурсу, деконструкції, цитати, гри.

То ж естетичне виявляє не сутність буття як такого, а саме його смисл, багатозначність, формує людський зміст світу, розкриваючи потенційність нескінченного-можливісного світу людського буття в його здатності до самодетермінації.

Таким чином естетичне не тільки пронизує всю культуру у взаємозв'язку з іншими типами духовності, але й має важливе значення для розкриття змісту сучасної культури у всій її багатоманітності та суперечливості завдяки здатності до "виполонення" її смислової цінності, осмислення існуючих проблем та створення умов і перспективи для актуалізації й розвитку людських можливостей при збереженні людської гідності та самоповаги.

*О.Ю. Павлова, доц., НУБіПУ, Київ
pavlova081@mail.ru*

ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ В ПОСТНЕКЛАСИЧНОМУ МЕДІА-ПРОСТОРІ

Специфіка функціонування естетичного досвіду в політичній сфері стає центром багатьох сучасних філософських досліджень. Вивченню її структури присвячені роботи ряду відомих філософів останнього століття, зокрема Т. Адорно, Ж. Батая, П. Бурд'є та ін. Нове звучання ця тема отримує в контексті такого феномену західноєвропейської культури, як засоби масової інформації. Влада мас-медіа і репрезентація влади у медіа-просторі досліджується такими дослідниками як: Ж. Бодрійяр, Ж. Лакан, У. Еко, С. Карамурза. Аналіз деформації структури опозиції етичного та естетичного в умовах інтеракції політики та медіа-практик є метою даного дослідження.

Новий вимір опозиції естетичного і етичного ми можемо побачити в політичній сфері суспільства тотальної демократії та її репрезентаціях у засобах масової інформації. Західна цивілізація з середини, а Україна, як і весь пострадянський простір, з кінця XX століття опинилася в ситуації медіа трансляцій політичних колізій становлення демократичного суспільства. Новий формат репрезентації політичного процесу має не лише формальний характер, а формує його новий суто демократичний зміст.

Якщо доба класики передбачала примат етичного над естетичним (це спостерігається навіть ще у Канта, як у "Критиці практичного розуму", так і у "Критиці здібності судження"), то в постнекласичну епоху перевага зміщується в бік естетичного, а, отже, спостерігається тотальна естетизація всіх вимірів суспільного життя, в тому числі і політики. Найбільш потужний потенціал у естетизації політичної сфери мають мас-медіа. Трансляція політичних подій у медіа-сфері призводить до таких наслідків:

1. Політичні події отримують естетичні параметри, а, отже, легітимізуються, добудовуються до всезагальності силою художнього образу. Мас-медіа абсолютизують "демонстративну природу" будь-якого політичного явища.

2. Втрачається дистанція від сфери повсякденності, яка була визначальною у класичному стилі культури. Це обумовлює реструктуризацію обох сфер (і політичної, й естетичної), деформацію їх співвідношення.

3. Релятивізація політичного та естетичного зводить нанівець громадянську відповідальність глядача, підриває авторитет раціональної та етичної аргументації, навіть якщо зовнішньо-політична риторика намагається довести зворотне.

4. Втрачається зв'язок з традицією та історією взагалі. Всі події вирвані з контексту культурно-історичного процесу. Естетична функція добування до цілого, гіпертрофована засобами масової інформації, заміщує історичну спадкоємність подій, а тим самим нівелює її взагалі для свідомості сучасної людини. Наслідком цього стає апеляція політичних стратегій не до раціонального вибору, а до емоційних станів електорату. Такий стан не є безпосереднією людського почуття, що забезпечує єдність досвіду людини, а навпаки, гіпертрофує його фрагментарність і непослідовність, не сприяє толерантності у сприйнятті чужого, а нагнітає нетерпимість і невитриманість суджень. Тим самим спотворюється сенс естетичного досвіду, який має не абсолютизувати егоїстичні прагнення, а надати можливість людині діяти як "представникові роду" (Ф. Шілер).

Що стосується власне політичних баталій, то тут естетичне навантаження виконує, в першу чергу, функцію відволікання. З одного боку, репрезентація політичних подій має відволікати від сутнісної спільності діячів політичних процесів. Так, у виборах президентів США має значення не суб'єктивний потенціал кожного з кандидатів, а механізми взаємодії державних інституцій, що узагальнюють президентські стратегії після виборів, незалежно від перемоги республіканців чи демократів. Тому передвиборчі перегони мають створити ілюзію того, "що щось відбувається" (термін Т. Адорно), так само як музика заповнює своїм сенсом одноманітний ритм конвеєрної праці сучасної людини, навіть якщо та – мешканець офісних кварталів, а не безпосередній виробник матеріальних цінностей. Чим більш доскональний механізм полі-

тичної машини-держави, тим менше важать суб'єктивні чинники. Тому що програми по її вдосконаленню виявляються вже виконаними в періоди стабільності, а в періоди нестабільності, економічних катастроф демократичний вибір легітимного уряду, здатного впоратися з кризою, стає проблематичним, як демонструє історія. Поширеність такого "стану речі" підкреслює значення процедури інаугурації президентів, що є дійсно театральним видовищем, як засвідчують останні події у США.

Головна небезпека естетичної легітимації політичного медіа-засобами полягає не у маніпуляції свідомістю. Суспільство тотальної демократії взагалі не передбачає діалогу між публічним і приватним. Найбільша небезпека полягає у тому, що референції медіа-простору взагалі нищать можливість відповіді, а отже "симулюють комунікацію" (Ж. Бодрійяр), в тому числі і функцію естетичного як "прекрасного сповіщення" (І. Кант).

Ю.Ю. Полулях, СНУ ім. В. Даля, Луганськ

ДО ВИЗНАЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО СЕМІОЗИСУ

Погляд на естетичні предмети через призму семіотичного, по-перше, ставить питання, чи легітимно розглядати естетичне засобами семіотики, та, по-друге, якщо легітимно, то в якій спосіб концептуалізації цей розгляд повинен бути артикульован? Якщо ми відвернемося від теоретичних проблем визначення естетичного (тобто від запитання, що є естетичне) та зосередимо свій погляд на одиничній абстрактній даності індивідуального естетичного факту (наприклад, на скульптурі "Венера Мілоська"), то в першу чергу треба відмітити, що викликані цим твором оцінки як можуть бути естетичними, так можуть бути й не естетичними. "Венера" може оцінюватися економічно, культурологічно, навіть зовсім бути байдужою. Естетичний предмет, який нам відомий під назвою "Венера Мілоська", свою естетичну конкретизацію одержує завдяки не лише своїй об'єктній даності в відчуттях, як щось назавжди й без сумніву естетичне. Ця оброблена глиба мрамору у своїй об'єктній даності мрамором й остається, але завдяки своїй обробленості вона має матеріально-формальну структуру, яка утворює ситуацію виклику естетичних емоцій по перевазі. Але естетична емоція як соціокультурна емоція є емоція ціннісна, тобто є такою емоцією, яка залежить від ціннісного оформлення відношення до світу, утворення специфічних естетичних цінностей, які виявляють себе у судженні смаку як ті кореляти, з якими співвідноситься оцінка предмету як естетичного. Отже, при сприйнятті "Венери Мілоської" ми маємо тріарну ситуацію: деякий об'єктивний факт фізичного впливу на сприйняття, емоціональне відношення до цього сприйняття та ціннісне забарвлення цього емоціонального відношення. Але це ще не все. Об'єкт не лише має вплив на відчуття, він має вплив на відчуття своєю особливою структурованістю, особливою організацією матеріалу, з якого він вироблен, або особливим розміщенням у матеріальному просторі, виділенням його у цьому просторі. Тут важливим здається доповнення феномену значенням, яке він несе окрім безпосереднього значення себе як чогось суцього, існуючого, відповідно до значення

самого себе як тотожного самому себе. Предмет є естетичним не завдяки своїй субстанціональній даності прекрасного тощо, а завдяки складному функціонуванню комплексу якостей: матеріальних (у значенні матеріалу), інформаційно та емоціонально-ціннісних. Й матеріальна якість естетичного факту є тією якістю, через яку ми маємо справу з ціннісним та інформаційним визначенням естетичного, а отже матеріальна якість естетичного предмету виступає як певний *знак* естетичного предмету, відсилає нас до його значення та функції. Отже знакове – не щось мінливе в естетичному, а сутнісне та невід'ємне.

Якщо мова йде про знаки, які модифікуються в просторі естетичних та художніх конфігурацій, то слід безумовно усвідомити – знак та знакові відношення як соціокультурні елементи диференційованого утворення континууму осмислення людського життя та праксису даються людині в її діяльності в першу чергу невідривно від предметів її діяльності та мислення. Зрозуміло, спочатку людина не розбирається, що вона має справу зі знаками. Для неї вони виступають як ще одна сторона предметів, з якими вона має справу. Семіозис супроводжує діяльність людини від початку її історії, але виділяється в окремий вид діяльності зі створення комплексів знаків неоднорідно кодифікованих одиниць, а не як індексальних сторін дійсності, значно пізніше. Такий розвиток і естетичних систем знаків. Подія естетичного семіозису – це зіткнення в людині естезису та семіозису. Як і всякий семіозис, естетичний семіозис розкривається в трьох вимірюваннях: семантики, синтактики та прагматики. Мова, таким чином, повинна йти про розгляд естетичної семантики (як особливого "об'єкта" естетичного знаку), естетичної синтактики (як особливого устрою естетичного знаку на рівні серії субзнаків) та естетичної прагматики (як відношення естетичного знаку до інтерпретативних полів суб'єкта семіозису). Це лише використання термінології Моріса, концептуально використання цих понять в рамках наших тез відступає від його трактування змісту цих понять.

Що за проблемне поле висувається перед естетичною семантикою? Естетичний факт або річ з естетичною функцією повинні володіти естетичним значенням, але не в смислі лінгвістичного або предметного, а в тому смислі, в якому передує і цим "значенням". Споглядаючи світанок, який ми надалі оцінимо як прекрасний, ми отримуємо певні відомості з навколишнього середовища, певні сигнали, тобто інформацію, яка стикається з нашим досвідом, тобто з вже наявною інформацією, результатом чого і є естетична оцінка. Інформація, яка тут з'являється, виступає як естетична інформація. Володіючи певними патернами естетичної інформації, людина в своїй діяльності здатна наділяти нею предмети своєї діяльності, тобто створювати речі з естетичною функцією та художні твори.

Перед естетичною синтактикою піднімається питання про те, яким семіотичним чином виникає або конструюється з аскрипторів, які поширені в соціокультурній сфері, естетичний знак. Тут нас цікавить не саме відношення знаку в знаковій системі, а те, що виділяє його як знак із системи, набір правил (принципів), по яких здійснюється предметна трансформація та розподіл естетичної інформації в композиції репрезентації, інакше кажучи, виникає проблема естетичного коду. Естетичний код визначає розподіл певних елементів як знаків у єдину структуру естетичного знаку.

Перед естетичною прагматикою, виникає проблема того, які структури перед-інтерпретації розташовують суб'єкта до модифікативної естетичної оцінки, до різних нюансів у судженні смаку, що повертає до тієї або іншої естетичної інтерпретації різних об'єктів у їх залежності від гетерогенності соціокультурного поля та персонального тезауруса, інакше кажучи, тут перед нами в семіотичному зрізі виявляється проблема "естетичних цінностей" та "естетичних предметів" (у тому смислі, у якому це поняття використовується у феноменологічній естетиці).

Певним чином естетична синтактика та естетична прагматика зводяться до естетичної семантики, оскільки в конкретному та повноцінному виді естетична інформація є естетичною знаковою системою, коли об'єкт семіозису невідривний від репрезентамена семіозису (кодіфікованих означників) та інтерпретанта семіозису (естетичних означуваних). В естетичному семіозисі фіксується рухлива й мінлива ситуація, що будується на певних рухах семіозису як розгортання естетичного семіозису від речі (події, акту, процесу, мислення, діяльності) у її безпосередній даності почуттєвого вираження до осмислення речі в понятійному мисленні.

*К.В. Савуч, студ., НУ "ОА", Осмроз**
savy4@ukr.net

СТАТУС ТРАДИЦІЇ ЯК ОСОБЛИВОЇ РЕАЛІЇ КУЛЬТУРИ

В найширшому значенні традицію можна визначити як соціальну форму передавання людського досвіду без якого немислиме функціонування культури; її можна уявити як вид колективної пам'яті, як, певним чином, упорядкований, відібраний і структурно організований досвід суспільства. Мова традиції, сформувавшись у національному масштабі, перетворюється на своєрідний засіб відмежування, що відокремлює дозволене від недозволеного. Певний тип культури як тип духовної спільноти зобов'язаний своєю монолітністю спільності вірувань і суджень про цінності, що передаються традицією [Семєнцов В.С. проблема трансляции традиционной культуры... // Восток-Запад. – М., 1988].

Свобода соціального індивідуума, котрий не тільки сприймає певні культурні досягнення, а й пильнує їх у живому "внутрішньому" вигляді, зберігаючи від омертвіння метафізично, зумовлює можливість спадкоємної культурної творчості зі збереженням індивідуальної свободи.

Ортега-і-Гасет торкається, передусім, наступних поколінь, стосунків батьків і дітей, психологічної можливості для батьків практикувати свій авторитет, а для нащадків – приймати запропоновані цим авторитетом цінності. Стосунки між ними ніколи не були безпроблемні. Будь-яка епоха знала про ці труднощі, й навіть конвенційне прикрашання не зробило їх менш помітними. Проте реальність нашого століття, що стрімко змінюється, поставила під знак запитання вже не гармонію цих стосунків, а самі їхні засади. Вагомий чинник

* Рецензент – М.О. Зайцев, канд. філос. наук, доц.

сучасного життя – неможливість простого передавання в спадок способу мислення від батьків до дітей. Ми живемо в світі, коли вже ніщо не сприймається як samozрозуміле. Наприклад, християнська віра в своїх традиційних ареалах дедалі частіше з автоматично успадкованого атрибуту нації перетворюється на предмет особистого вибору.

Традиція вимагає віри; віра ж завжди – подія особиста; вона не просто виступає пасивною згодою з певною запропонованою інформацією, а впливає з екзистенціального осередку людини, з її свободи волі.

В. Фолкнер наголошує, що "минуле ніколи не вмирає, воно навіть не є минулим". Усвідомлена таким чином традиція – це особлива реальність культури, що має свою типологію (наприклад, розрізняють традиціональну та авторську форми традиції) та свої закони розвитку, а вивчення її потребує особливої методології.

Якщо культура існує тільки тому, що передається від однієї людини до іншої, то саме традиційна культура безумовно висуває на передній план завдання самотрансляції. Безумовно, можливості такого типу культури не були безмежні, вони цілком визначалися тим змістом, який вона прагнула передати.

Немає традиції без замилювання минулим. Усвідомити, наприклад, науку як традицію – означає усвідомити її інтегральну історичність. Але традиція водночас є глибоко антиісторична, бо підносить минуле до рангу позачасової норми, до рангу естетичного, морального, політичного абсолюту. Перефразувавши влучну формулу М. Еліаде, можна сказати, що традиція – це експериментальна вічність.

За Гусерлем, традиція – "спосіб існування" культурного світу. Життєвий світ минулого, специфічним змістом якого виступає сфера смислових незаперечностей, імпліцитно продовжує своє існування в сучасному як його горизонт, чи "фонова інтенціональність".

Рікер пропонує розрізнати три взаємопов'язані аспекти традиції, які він позначає такими термінами: традиційність, традиції взагалі і конкретна традиція. Перший – суто формальний термін, який відповідає взаємодії між історією й нашим буттям, що є жертвою минулого, на мить воскреслого у пам'яті. Цей термін означає в такому разі певний засіб зчеплення фактів культури в історичній послідовності, й не може бути мови про якісь остаточні розриви. У цьому сенсі ідея традиційності "означає, що часова дистанція, яка відділяє нас від минулого, виступає не позбавленим життя інтервалом, а трансмісією, що народжує смисл. Перед тим, як стати інертним сховищем, традиція являє собою дію, яка – не інакше, як діалектично – залучається до обміну між минулим, що інтерпретується, й теперішнім, що інтерпретує" [Стиль і традиція в розвитку культури. – Л., 1989].

Альтернатива "традиція – інновація" глибоко захована в культурі суспільства й не завжди усвідомлюється її носіями. Проте можна виокремити певні стани свідомості – ресентимент (що пов'язаний з відкритою апологією соціокультурних інновацій) і ригоризм (що суворо стоїть на сторожі традиції та звичаю), які свідчать про те, що коли в культурі відбуваються значні зсуви й різко зростає культурна мобільність, майже завжди на перший план виступає альтернатива "інновація – традиція".

Раціоналізм Нового часу розвивався під знаком бунту проти традиції, яка дедалі більше занепадала. Боротьба Ф. Бекона з ідолами й сумнів Р. Декарта – це боротьба проти традиції. Міф Бекона "Починання від самого початку" (думка людська має розпочати свій шлях до істини від початку) мав глибокий вплив на європейську думку, розповсюдившись у всіх сферах духовного життя. Проте історія європейської культури Нового часу як історія послідовного заперечення традиції завершилася в ХХ ст. "запереченням заперечення" – самовикриттям раціоналістичної філософії.

Цей останній поворот європейської думки знову примусив сучасну цивілізацію повернутися обличчям до традиції. Сучасний раціоналізм не може вести війну з традицією, він веде з нею діалог.

Отже, в традиції завжди є незламне ядро, неспалима її купина, завдяки якій вона виконує функцію охоронниці вічного, класичного, хрестоматійно-нормативного в історичному становленні; тим самим, її онтологічним підґрунтям є не мінливе, а вічне, що підтримує зв'язок часів [Михайлов А.В. Язика культури. – М., 1997].

*І.М. Сірко**

НЕАКАДЕМІЧНІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Музична культура усвідомлюється сьогодні як багатошарова, рухлива, відкрита складова культури, інформаційної доби, яка активно впливає на суспільну та індивідуальну свідомість. Актуальна музична культура акумулює в собі естетичні, соціальні, політичні, історичні, ідеологічні, технологічні, психологічні струмені, які існують на перетині суспільних перетворень та світоглядних зрушень.

Нас цікавлять переважно культурно-естетичні виміри сучасної молодіжної музики, яка чуйно відгукується на запити, інтереси широких верств молодого покоління, оформлює їхні світоглядно-естетичні цінності та водночас вдало адаптує, використовує класичне надбання світової музичної культури ХХ століття, кардинально оновлюючи художню мову, зміст музичного мистецтва. Сучасна молодіжна музика суттєво впливає на моду, засоби спілкування, на загальні етичні та естетичні цінності.

Особливістю сучасної української музики є її синкретичний характер: вона увібрала в себе напрацювання мультимедійного мистецтва, аудіовізуальних інсталяцій, перформансів, мультидисциплінарних акцій. Наприклад, електронна як її значна частина – це злиття звуків традиційних акустичних інструментів та саунду електронного (комп'ютерного) походження в традиціях, близьких до академічних. Виконання такої музики за всіма її правилами вимагає гарної теоретичної підготовки та розвинених математичних здібностей.

"Актуальне музичне мистецтво характеризується появою "неконцертних", а тому "неакадемічних" форм музики, її існування в реаліях об'єктивного сві-

* Рецензент – Г.С. Меднікова, д-р філос. наук, проф.

ту. Такі форми музики найчастіше мають назву "звукового мистецтва". Термін "звукове мистецтво" використовується як синонім сучасної електронної чи електроакустичної музики і представляє широкий жанровий спектр – від концертних творів композиторів академічної електроакустичної музики, аудіовізуальних перформансів, сонорних інсталяцій, виступів музикантів експериментальної електронної музики, відео-арту.

"Звукове мистецтво" – один із напрямків світового мистецтва, який найбільш динамічно розвивається. Він звертається на рівних до пересічного слухача, не опускаючись до потурання масовим, невибагливим смакам. Відмінність "звукового мистецтва" та "музики" в теоретичній площині полягає в трактування категорій "твору" та "матеріалу". В "музиці" творами здебільшого виступають фіксовані тексти-партитури, що інтерпретуються чітко визначеним інструментальним складом, мають сталу тривалість та драматургічну побудову, а у "звуковому мистецтві" під поняттям "твір" маємо найчастіше "відкриті форми" з варіантною тривалістю, де партитури в традиційному значенні можуть не існувати, а "інструменти" створюються композиторами "власноруч". Темброву палітру в "звуковому мистецтві" композитор повинен розробити спеціально в залежності від тембрової концепції кожного окремого твору [Загайкевич А. Технологічний радикалізм сучасної музики в контексті мистецької автономії // Худ. культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. – К., 2004. – Вип. 1. – С. 19].

Важливим елементом на етапі створення та виконання твору "звукового мистецтва" є наявність електронних (комп'ютерних) засобів, що включають в себе штучну організацію акустичного простору за допомогою систем підсилення та транслявання звуку з його керованою локалізацією в просторі [Там само. – С. 20]. Електроніка відверто не включає в себе гармонію та мелодію, як основні елементи. Зустрічаються мелодичні лінії і гармонічні ходи, проте вони слугують як прикраса для ритмічно – саундової основи. Складається враження, що автор просто забавляється з клавіатурою інструмента та із кожним звуком зокрема.

Матеріальною основою "звукового мистецтва" є електронно вироблені, препаровані та синтезовані і звуки [Шил С. Про "техніцизм" в авангардистській музиці // Музика. – 1979. – № 3. – С. 7–9]. Будь-який звук, створений за допомогою електричного сигналу, може бути названий електронним. Тому, електронна музика, за класичним визначенням Е.Денисова – це "музика, звукові об'єкти якої утворені електронними генераторами" [Денисов Е. Сучасна музика та проблеми еволюції композиторської техніки. – М., 1986. – С. 152].

Таким чином культурно-естетичні виміри сучасної музики суттєво змінилися: традиційний матеріал музики – тони певної висоти – більш не є єдино можливими; з'явилася нова музична практика, згідно з якою невизначені за висотою звучання, тобто шуми, зайняли рівноправне зі звуковими тонами положення. Таку музику неможливо сприймати традиційно, слухом, вона вимагає від слухача "перебування" в ній. "Структура твору не є послідуванням чи розвитком у часі, натомість є позбавленим напрямку часовим полем, в якому окремі групи так само не мають визначеного часового напрямку" [Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. – М., 1998].

Отже, електронна музика як культурологічний феномен народжена новим способом життя, виявляє нове світовідчуття. Хоча, як зазначає Т.Адорно, сьогоднішня музика по своїй послідовності і по своїй нетрадиційній музичній мові набагато менше хвилює, вражає і захоплює [Там же]. Проте і таке мистецтво не лише має право на існування, а й назавжди улаштовується в музичній культурі і стає символом своєї епохи.

Є.В. Скоророва, СНУ ім. В. Даля, Луганськ

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ РОЗГЛЯД КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

I. У сучасній вітчизняній та пострадянській естетиці концепт естетичного досвіду лише починає використовуватися як категорія для реконцептуалізації класичних та неklasичних досліджень естетичної сфери в єдине поле естетичного аналізу. Естетичний досвід постає як поняття, виходячи з якого можна пояснити інші естетичні якості та виміри, але визначення естетичного досвіду як такого не артикулюється. Естетичний досвід розуміється в більшій мірі як досвід прекрасного, гармонійного, самоцінного, виразного, символічного, але тоді це поняття мало чим відрізняється від поняття естетичного переживання, хоча у феноменології було багато зроблено для розрізнення понять "переживання" та "досвіду". Актуальним є введення концептуально оформлених поглядів на естетичний досвід у категоріальну структуру вітчизняної естетики для розробки нових методів аналізу естетичної сфери класичної й сучасної культури.

II. Досвід як безпосередній досвід є допредикативним станом свідомості, у якому немає розходження між тілесним і свідомим. Це означає, що для досвіду в його простій формі чуттєво-емоціональне та значеннєво-смыслове дані як єдина, нероздільна цілісність. Ми повинні в цій аморфній і недиференційованій масі індивідуально-особистісних переживань указати той шар, на основі якого можна вибудувати інтенціональність досвіду як естетичного, тобто виявити його специфічну предметність. Цей шар – атенціональність, стан досвіду, у якому певна структура предмета викликає певну інтенцію з відповідним їй емоційно-чуттєвим тоном, що може розвинути в естетичну предметність і закріпитися як буттєва форма естетичного цінності. Атенціональність характеризує той момент досвіду, у якому досвід висуває деяку якість даного нам у цьому досвіді предмета як таку, що зосереджує, концентрує нашу увагу; ця якість вражає нас та направляє наш почуттєвий стан у якийсь простір настроєності, у якому можливе протікання естетичного переживання. Треба виділяти атенціональність самого досвіду, яка провокує його як естетичний, атенціональну структуру об'єкта, який в цьому досвіді постає як естетичний, та естетичну атенцію свідомості, яка виділяє певні акти свідомості та направляє їх на сприйняття певного суцього як естетичного. Атенціональність як концентрація уваги як форми структурування та спрямованості досвіду у можливість естетичної його модифікації, в першу чергу пов'язана з попередньою емоцією. Попередня емоція є концентрацією сприйняття на деякій якості, що не є для нас байдужою, і потенцією її як імовірно-естетичну, атенціонально дану.

III. В аналізі естетичного досвіду після введення поняття атенціональності ми повинні розібратися з тими умовами, які виступають як парадигматичні в концепті естетичного досвіду:

А) План естезису в розрізі свідомості являє собою просторово-часовий континуум, що є полем естетичних операцій, який утворює та забезпечує єдність естетичного сприйняття та естетичних переживань. Завдяки цьому устрою як просторово-часового континууму план естезису даний нам як альтернативний план реальності. Звернемо увагу, що цей план реальності є альтернативним, бо є різниця між реагуванням людини на подію естетичного досвіду та подію повсякденного досвіду. Для плану естезису характерним є функціонування подій як фікційних подій, але розуміння цих подій як реальних. Сенсуалістська максима "Відчуваю, отже існує" в естетичному досвіді набуває значення "Почуваю, отже існує";

Б) Апперцепційний базис – попередні знання, тло досвіду, який сформувався та який актуалізується при реальному протіканні досвіду, і визначає позиції присутності значення в досвіді. Конструювання плану естезису як горизонту естетичного досвіду, певним чином конститууючись планом іманенції, у той же час не є можливим без регулятивних типів організації досвіду, які утворюються в просторі досвіду, який вже був. Суб'єкт естетичного досвіду здатний оцінювати представлені в досвіді об'єкти як естетичні предмети, виділяти в них естетичні якості по компонентам та елементам, класифікувати їх по системі естетичних цінностей та створювати в практиці естетичні речі завдяки тому, що в його життєсвіті утворилися певні структури значення, певні відношення до світу та спосіб діяльності;

В) Інтерпретаційні потенції – антропологічні умови конкретної сингулярної представленості структурування цілісності й свідомості досвіду. По-перше, це фізіологічна структура, яка визначає тип тілесності людини, її спосіб руху у світі та певне тілесне розмежування смислу світу. По-друге, це психічна структура, яка визначає тип поведінки людини та переробки навколишньої інформації в корелятивні цій психіці образи. По-третє, це здатність, талант сприймати в інтуїтивній формі певні якості предмету більш інтенсивніше, ніж інші. Якісна наповненість протікання естетичного досвіду залежить саме від інтерпретаційних потенцій, у той час як апперцепційний базис утворює формальну структурність естетичного досвіду;

IV. Розглянувши парадигматичні умови естетичного досвіду, ми вийшли к тому рівню, який можливо назвати як предметність естетичного досвіду. Якщо предмет естетичного досвіду є тією віртуальною базою, завдяки якій відбувається можливість фіксації конкретно-чуттєвих сторін дійсності в їхній ідеально-абстрактній визначеності й, як наслідок, їх опредметнення, то естетична предметність – це не структура об'єкта й не стан суб'єкта, а шар досвіду як якісна визначеність, що фіксується в рефлексії як диференційована форма ідеальних й емпіричних даностей у їхній єдності за формою. Естетична предметність є предметність соціокультурна, бо вона є наслідком своєрідного трансцензусу атенціональності у всезагальні норми та кодифікації культури. Багатшаровість та поліструктурність естетичного досвіду, виражаючи себе феноменологічно у внутрішньому стані, стані індивідуального

переживання, індивідуальної емоціональної змістовності, закріплює себе діалектично в зовнішньому стані, стані соціальних почуттів, інтерсуб'єктивного чуттєвого виробництва. Безсумнівно, що атенціональність естетичної предметності в цих якостях у перших своїх проявах безпосередньо пов'язана з антропологічними параметрами людини як родової істоти, будучи синкретично пов'язана з навколишнім світом, але з ускладненням місця людини у світі, її структур переживання та виробництва, екзистенціального осмислення світу, навантаження її культури та соціуму новими зв'язками, ускладнюється й її естетичний досвід. Естетична предметність у діалектичному вираженні є структура, у якій можна виявити істотні моменти цільового покладання певного типу діяльності, що виділяється в надструктуру цієї діяльності, служачи ціннісним еталоном для діяльності в спогляданні (утилітарний аспект) і ціннісним об'єктом для споглядання як діяльності (естетичний аспект). У той же час у феноменологічному вираженні естетична предметність є підґрунтям категоріального наповнення переживання людини естетичною змістовністю.

Н.В. Сладкевич, студ., КНУТШ, Київ

ЗМІСТ І СТРУКТУРА ДИЗАЙНУ ЯК ГАЛУЗІ ПРАКТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

В умовах сучасної науково-технічної цивілізації важливого значення набуває дизайн – найрозвинутіша та усвідомлена галузь людської діяльності за законами краси поза мистецтвом.

Дизайн у вузькому, спеціальному значенні терміна – це проектна художньо-творча діяльність, що спрямована на розробку елементів предметно-просторового середовища людської життєдіяльності, які виготовлені індустріально, з високими споживчими властивостями й естетичними якостями. Ознакою дизайну – у цьому вузькому сенсі є формування гармонійного середовища житлової, виробничої і соціально-культурної сфер. Об'єкти дизайну – промислові вироби; елементи і системи міського, виробничого і житлового середовища; візуальна інформація; функціонально-споживчі комплекси і т. ін. Відповідно розрізняють окремі види дизайну: дизайн промислових виробів, дизайн середовища, графічний дизайн, дизайн соціально-культурної сфери і т. ін.

Усередині кожного виду можлива також спеціалізація дизайну. Ознака проектування в дизайні – оптимізація функціональних процесів життєдіяльності людини, підвищення естетичного рівня виробів і їх комплексів. Предметом проектування в дизайні є структура і якості форми предметного середовища в цілому і окремих виробів як його елементів. Метод дизайну – принципи основи діяльності, що складаються еволюційно і визначають її ознаки та категоріальний апарат, який задає методичні підвалини проектування – засоби моделювання об'єкта і сукупність правил, що визначають послідовність і зміст етапів формотворення. Сучасні принципи дизайну – поєднання в цілісній структурі і гармонійній формі всіх суспільно необхідних якостей об'єкта, що проектується. Основними естетичними поняттями дизайнерського проектування є "образ", "функція", "морфологія", "технологічна форма", "естетична цінність".

Реалізація ідеї створення цілісного об'єкта вимагає глибокого знання основних законів і тенденцій розвитку економіки, виробництва, споживання, а також розуміння духовних потреб суспільства. Тому дизайн базується на наукових основах моделювання об'єкта, поєднує наукові принципи з художніми в проєктному образі і знаходить застосування в інших галузях суспільної діяльності – це так званий соціальний дизайн.

Теоретичною базою сучасного дизайну є технічна естетика – наукова дисципліна, яка комплексно вивчає соціальні, естетичні, функціональні, ергономічні і технічні аспекти формування предметно-просторового середовища і складає науково-методичні основи дизайну.

Виникнення дизайну пов'язано з розвитком промисловості наприкінці XIX ст., коли вузька спеціалізація виробництва призвела до руйнування універсальності творчих сил людини та, як наслідок, до втрати естетичної цінності предметів, які вироблялися промисловим способом.

У 1851 р. у Лондоні відбулася промислова виставка, враження від якої висловив один з її відвідувачів: "Незважаючи на розвиток науки і техніки, успіхи цивілізації у художній справі поступаються досягненням минулих сторіч. Таке ж ганебне визнання напрошується від співставлення сучасних виробів з виробами наших предків. При всьому технічному прогресові наші вироби поступаються їм за формою та навіть за їх практичною пристосованістю та доцільністю". Це був Г. Земпер, засновник технічної естетики.

Через шість років відомий англійський теоретик та соціолог Д. Рескін відзначив з цього приводу: "Те, що створюється поспішно, вмирає також поспішно; те, що коштує всього дешевше, у підсумку виявляється найдорожчим", – зафіксувавши у даному висловлюванні зв'язок між доцільністю, корисністю та красою. Отже виникнення дизайну пов'язано з власне процесом розвитку людської цивілізації. З самого свого виникнення дизайн орієнтувався на досягнення єдності трьох принципів – корисності, зручності та краси.

Розробку даних принципів вперше здійснив Г. Земпер у своїй праці "Стиль у технічних та тектонічних мистецтвах, або Практична естетика" (1860–1863 рр.), де сформулював фундаментальний закон дизайну: форма предмета повинна залежати від його функції у людській практиці, матеріалу виготовлення та технології виробництва, а також визначатися рівнем соціально-історичного розвитку суспільства.

У 1964 р. на міжнародному семінарі дизайнерів у Бельгії було прийнято таке визначення дизайну: дизайн – творча діяльність, метою якої є виявлення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні особливості виробів, але головним чином – структурні та функціональні взаємозв'язки, які перетворюють вироби в єдине ціле як з точки зору споживача, так і з точки зору виробника.

Таким чином, були виділені головні специфічні особливості дизайну як різновиду естетичної діяльності. По-перше, дизайн має власний предмет. Об'єктом дизайнерської діяльності є світ речей, які створюються людиною за допомогою засобів індустріальної техніки за законами краси та функціонування. По-друге, метою дизайну є формування гармонійного предметного середовища, яке найбільш повно задовольняє матеріальні та духовні потре-

би людини. По-третє, суттєвою ознакою є те, що дизайн охоплює і діяльність дизайнера, і результати його праці – предмети, що пройшли художньо-конструкторську розробку, і особливий метод проектування – художнє конструювання, і власну теорію – технічну естетику – науку, яка досліджує проблеми створення гармонійного предметного середовища.

Варто зазначити, що предмети, які є результатом діяльності дизайнера, повинні бути функціональними, а саме: досконало виконувати своє практичне призначення; бути зручними та безпечними під час експлуатації, тобто задовольняти вимоги ергономіки; бути естетично виразними, тобто мати інформаційно-виражальну форму і бути цілісними композиційне.

К.М. Степуко, студ., КНУТШ, Київ

ГРА ЯК ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІЙ ЧИННИК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Досліджуючи естетичні виміри сучасної художньої творчості, неможливо залишити поза увагою таку форму активності як гра. Це підпорядковане сукупності правил заняття – розвага, в основі своїй безкорисне, побудоване на імпровізації, раптовості та спрямоване проти автоматизму оточуючого життя. Ми маємо досить багато варіантів дії, коли стикаємося з грою: її можна сприймати цілком серйозно, можна взагалі не сприймати й не приймати, а можна самому брати участь у грі. Тут руйнується дистанція між митцем та глядачем, ця властивість залучає людину до ігрового простору та запрошує людину до контакту. Таким чином, глядач перестає бути пасивним, а займає активну позицію стосовно цього світу, намагається утвердити себе у ньому, конструювати власну реальність. Мабуть, не дивно, чому гра стає такою популярною у мистецтві постмодернізму. Адже саме цей напрям постулює максимум інтелектуально-ігрового у творчості та мінімум смислоутворюючого. Зазначимо, що широке коло проблем постмодернізму знайшло втілення в роботах таких українських авторів як О.Бурова, Ю.Легенький, В.Личковах, Т.Гуменюк. Серед естетико-художніх чинників постмодерністських творів вони називають колаж, гібридизацію, карнавалізацію та гру.

Одним з найбільш цікавих винаходів постмодернізму є нелінійне письмо, в якому ідеально втілюється ідея про те, що читач має право сам обирати та тим самим створювати композицію розповіді. Автор максимально активізує позицію читача, чим надає йому можливість стати творцем власної реальності. Таким чином, автор "грається" з письмом, читач – з наданим йому текстом. Наразі руйнуються межі між вигадкою та реальністю. Здається, досить цікава інновація, але ж така свобода вибору може завести читача у глухий кут, якщо письменник не знає, куди веде.

Власне, одним з письменників, які віртуозно оперують нелінійним письмом є сербський автор Милорад Павич. У своїх творах він з легкістю ламає стереотипи щодо розуміння часу, простору, структури. У його творах окрім реальних історичних фактів можна знайти фантастичні перевтілення, міфічні сюжети, демонічні сили, які органічно переплітаються між собою. Проза

М.Павича грається з реальністю, історією, стирає кордони між ймовірним та неймовірним. Його твори – це мережа, в якій кожну точку можна пов'язати з будь-якою іншою точкою, причому мережа є територією необмеженою, без єдиного центру. Твір є цілісною пов'язаних між собою частин, які переплітаються та доповнюються. Опис творів М.Павича дуже нагадує концепцію "різоми" Ж.Дельоза та Ф.Гваттарі. Різома перекладається з французької мови як корневище, і є одним з визначних понять постмодерну, що фіксує принципово поза структурний та нелінійний спосіб організації цілісності. У випадку літературного твору – це принцип організації тексту, де відсутній стрижень розповіді. Крім того, М.Павич проводить досить сміливі експерименти з формою самої структури. Його роман "Краєвид, намальований чаєм" – роман-кросворд, "Внутрішня сторона вітру" – роман-клепсидра, "Остання любов у Царгороді" – роман-таро, "Зоряна мантия" – астрологічний путівник.

Погравшись з структурою твору, М.Павич успішно експериментує з таким концептом постмодернізму як "смерть автора", що була розроблена у працях Мішеля Фуко та Ролана Барта. Вони вважають, що автор більше не може нав'язувати читачеві свою точку зору, тому він має перетворитися у "випадкову особу". Якщо взяти за приклад роман М.Павича "Хозарський словник", то, під час ознайомлення з ним, у читача виникає питання: "Хто ж є автором цього твору?". Адже сам автор відсилає читача до інших авторів, що присутні на всіх тематично-часових рівнях роману. Таким чином, авторство самого М.Павича є досить відносним.

Підкреслимо, що позиція М.Фуко, Р.Барта та М.Павича стосовно "смерті автора" ніколи не сприймалося однозначно, адже сучасні європейські й вітчизняні кінознавці досить активно розробляють ідею "авторського кіно". Більш того, саме такий тип фільмів отримує на кінофестивалях найбільше визнання.

Після такої реорганізації структури твору та зміни позиції автора на перший план виходить читач. У постмодерністському творі панує не абсолютний автор, а читач, котрий самостійно простежує усі зв'язки, насолоджуючись новим ступенем свободи. Милорад Павич вважає читача співтворцем своїх книжок, який активно має долучатися до процесу творення. Деякі його книжки містять у собі поради, щодо їх прочитання. Це вводить читача у суть справи, гравець дізнається про правила гри. Чим більше у читання твору вкладено зусиль, тим краще читач зрозуміє твір, проведе більше паралелей, дешифрує низку авторських загадок, а нагородою є задоволення, отримане після вдалого розкодування твору та успішного виходу із авторового лабіринту.

Ю.Є. Стьопіна, асп., КНУТШ, Київ*
stopina@ukr.net

СПАДЩИНА АРИСТОТЕЛЯ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

Г.-Е. Лессінг в роботі "Лаокоон, або про межі живопису та поезії" (1766) окреслив закони епічної поезії, наголосивши, що вищим родом поезії є дра-

* Рецензент – Л.Т. Левчук, д-р філос. наук, проф.

матичний, "бо саме там довільні знаки стають природними, слова припиняють бути довільними знаками та стають природним виразом довільних речей" [Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. – М., 1953. – С. 454]. В "Гамбурзькій драматургії" Г.-Е. Лессінг продовжує, розпочате в "Лаокооні", дослідження законів драматичної поезії. Теоретик не залишив систематизованої драматичної системи чи підручника з теорії драми, адже він мав іншу мету: досліджуючи художні твори, розглянути властиві проблемні моменти. Водночас Г.-Е. Лессінг ухилився від нав'язування остаточних висновків, залишаючи читачеві місце для роздумів.

В своїх роздумах про драматичну поезію, Лессінг завжди спирався на слашцину стародавніх грецьких авторів, тому не дивно, що фундаментом "Гамбурзької драматургії" стає поетика Арістотеля. Г.-Е.Лессінг намагався звільнити теорію "трьох єдностей" Арістотеля від хибного розуміння середньовічних та окремих, сучасних Лессінгу дослідників, а також розглянути основні принципи драматургії. В своїй критичній роботі, німецький драматург спробував прояснити ті "темні", "не зрозумілі" місця теорії Арістотеля, які "ігнорувалися" французькими письменниками та творцями німецького класицизму. Лессінг охоплює суть арістотелівських поглядів на трагедію: єдність дії відповідно фабулі твору. В дійсності Арістотель вимагав від драматургів дотримання лише єдності дії. Проте це стало зрозумілим лише після роз'яснень, які дав Лессінг. Просвітник наголошує на проблемі "добра", "зла", "провини" та "правоти" трагічного героя. Чим благородніший трагічний герой, тим більш він вражає нас. Теорія трагедії Арістотеля, на думку Г.-Е. Лессінга, не потребує змін, час її пощади, а трагедія, написана за теоретичною схемою Арістотеля, залишається довершеною до сьогодні.

Те, що поетика Арістотеля та його закони драматичної поезії були для Лессінга незаперечним каноном, не вплинуло на самостійність думок німецького мислителя. В теорії грецького філософа закладені основні засади мистецтва, які набули статусу законів та є позачасовими надають поетиці Арістотеля характеру вічного й обов'язкового кодексу трагічного мистецтва. Г.-Е. Лессінг при аналізі поетики Арістотеля, приділив увагу не всім її положенням, а лише тим, що безпосередньо знаходились у зв'язку зі зразками французької літератури, яку він досліджував. З усіх родів художньої творчості драматична поезія займає провідну роль. Навіть, епічну поезію він розглядав крізь призму драматичної поезії та відрізняв епос від поезії лише за тим, що в першому є не все те, що є у другому. Саме тому поетика Арістотеля торкається драматичної поезії, а особливо трагедії. Мистецтво трагедії, так само як, і всі інші види мистецтва, засновані на принципі мімесису, який є необхідним чинником будь-якого мистецтва. Від нього залежить насолода, яку ми отримуємо від художнього твору, бо навіть те, що в дійсності викликає відразу чи жах, за допомогою мімесиса викликає задоволення. Арістотель вважав драматичне мистецтво не лише засобом насолоди, але й знаряддям пізнання. Задоволення, яке ми отримуємо від драми підсилює, розумову діяльність та спонукає до пізнання. Сфера драми – життя, але можливості драматурга обмежені – тому драма для Арістотеля вищій рід мистецтва. Лессінг довів, що сфера драми дуже неосяжна, а можливості драматурга значно ширші, ніж вважалося.

Однак, приймати за абсолютний критерій основні ідеї та положення поетики, яка спиралася на грецьку трагедію з її вірою в неблаганність фатуму, було б помилково. Безумовне співставлення древнього та нового, небажання проводити між ними законну межу, можна вважати, негативним впливом вивчення спадщини грецького філософа для Лессінга. Проте, цей недолік не зменшує тієї заслуги Лессінга, завдяки якій Арістотеля почали вивчати безпосередньо з першоджерел. Отже, не зважаючи на те, що Лессінг, спираючись на естетику Арістотеля, не зміг достатньо гармонійно пов'язати основні принципи поетики з сучасними вимогами та не завжди вдало їх застосовував в якості дисциплінарного засобу щодо запланованої реформи німецької драми, все ж сам намір зупинити хибне тлумачення поетики французами та пояснити складні для розуміння ідеї грека є плідними для свого часу. Навіть там, де Лессінг не дає чітких відповідей на проблемні питання, він вказував істинний шлях для наступних досліджень: "Я висловлю декілька припущень, які, якщо вони не достатньо змістовні самі по собі, можуть породити більш змістовні" [Там же. – С. 564]. Усім дослідникам Арістотеля Лессінг пропонує нову, чітко визначену програму, основним принципом якої є: "Арістотеля завжди слід пояснювати виходячи з його положень" [Там же. – С. 569].

*К.П. Тарасенко, асп., КНУТШ, Київ**
katjusha_m@ukr.net

СТРАТЕГІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

У сучасній науковій літературі існує багатоманітність підходів до визначення поняття "культурна політика". Більшість учених під культурною політикою розуміють спосіб діяльності людей, владних і суспільних структур, спрямованих на забезпечення оптимального функціонування і розвитку сфери духовного життя.

Культурну політику також визначають як діяльність, що пов'язана з формуванням і узгодженням соціальних механізмів і умов культурної активності як населення в цілому, так і всіх його груп, орієнтованих на розвиток творчих, культурних і розважальних потреб.

Сьогодні у світі функціонують три найголовніші моделі взаємовідносин держави з культурною сферою: американську, британську, французьку. Вони відрізняються рівнем державного втручання в процеси підтримки культури, обсягами й механізмами недержавної підтримки культури. Американська модель відзначається владною децентралізацією підтримки культури, провідною роллю приватних спонсорів і фондаций, високим рівнем власної господарської ефективності культурно-мистецьких закладів. Британська модель передбачає підтримку культури державою за принципом "простягнутої руки", розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції. Французька модель зорієнтована на централізовану підтримку національної культури.

Загалом визначаються такі принципи сучасної культурної політики України: мультикультуралізм; принцип культурної демократії; заохочення культур-

* Рецензент – В.І. Панченко, д-р філос. наук, проф.

ної самосвідомості при відмові від нав'язування самосвідомості; збереження й розвитку мовного різноманіття; спрямованість культурної політики на розвиток творчості; орієнтація як на національні, так і на загальнолюдські цінності; визнання пріоритету міжнародно-правових актів у сфері культури.

В Україні, з цілою низкою соціально-економічних, політичних, релігійних, культурних, національних, мовних проблем, найбільш доцільною, мабуть, можна вважати британську модель. Американська модель сьогодні не може бути повною мірою втіленою в життя з цілого ряду причин: 1) місцеві органи влади, які не можуть через проблеми економічного характеру забезпечити гідний рівень життя місцевій громаді, навряд чи зможуть велику увагу приділити розвитку культури; 2) громадська думка ще не дійшла до повного розуміння полікультурності; принцип мультикультуралізму ще не став однією з провідних засад політики держави; принцип інтеркультурності ще не став одним з головних принципів освіти, а тому кожна етнічна спільнота при визначенні напрямків розвитку культури в період несформованості повної поваги до інших культур почне "тягнути ковдру на себе", що зовсім не веде до зміцнення єдності суспільства; 3) рівень нормативно-правової бази держави у сфері захисту прав людини, у сфері культурної політики не дозволить сьогодні вільно надавати фінансову допомогу культурі з боку приватних осіб. Французька модель, як зазначалось вище, зорієнтована на повну централізацію підтримки національної культури. Але осмислення центральною владою полікультурності України сьогодні є недостатнім. Про це свідчать нормативно-правові акти держави. Британська ж модель з її розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції надасть державі змогу бути об'єднуючою силою в полікультурному суспільстві через підтримку культурної політики в цілому, а крім того, дозволить залучати кошти не тільки з державного бюджету.

Сучасне право України спрямоване на поєднання національного розвитку культури з розвитком загальнолюдських цінностей, з визнанням пріоритету міжнародно-правових норм регулювання культури. Але серед принципів культурної політики України явно переважають ті, що орієнтуються на національні цінності. Це є проявом такого складного і багатогранного питання як національно-державні інтереси, що виступають рушійною силою розвитку суспільства лише тоді, коли їх реалізація буде заснована на загальнолюдських принципах гуманізму, толерантності та відкритості.

А.М. Тормахова, асп., КНУТШ, Київ^{}
asya_81@list.ru*

ПРЕЗЕНТАТИВНИЙ СИМВОЛІЗМ С. ЛАНГЕР В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

В творчому доробку Сьюзен Лангер, визначного американського філософа, є велика кількість праць, пов'язаних з естетичною проблематикою. Це, насамперед "Філософія в новому ключі" (1942), "Почуття та форма" (1953),

^{*} Рецензент – І.В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.

"Розум: нариси про людське почуття" та книга "Проблеми мистецтва" (1957). Дослідник В.Шестаков називає Сьюзен Лангер засновницею нової теорії музики. Найголовнішими її досягненнями є дослідження в сфері пізнавального процесу, особливо в чуттєвій та емоційній сфері та в прагненні інтерпретувати проблему мислення в категоріях символу, міфу, експресії.

Аналіз проблематики, пов'язаної з музичним мистецтвом представлено в праці "Філософія в новому ключі". Як зазначає Лангер, вона не винаходить новий підхід, а використовує вже існуючі ідеї філософів "Віденського кола", неокантіанців, здійснюючи їх пристосування до сфери культури та мистецтва. Свої естетичні погляди філософ базує на положенні про наповненість людського життя символами, які постають як можливість звільнення розуму від практичної цілеспрямованості. Людина виступає як "символічна тварина", яка створює символи, розум якої направлений на перетворення емпіричних чуттєвих подій в символи. Навіть структура книги визначається аналізом різноманітних форм символізму: мови, ритуалу, міфу, музики, мистецтва. "Філософія в новому ключі" виступає в якості енциклопедії наукових знань, розглянутих від кутом символічної трансформації.

Здатність музики, на думку Лангер, виражати чисту форму як власну сутність є її відмінною рисою. Сприйняття художнього значення твору є найбільш доступним саме в музиці, яке полегшується завдяки застосуванню звуку. Проблема значення музики, як стверджує С.Лангер, була предметом філософського аналізу від А.Шопенгауера, причому не тільки з боку естетиків, а й з боку професійних музикантів та критиків. Трактатування сутності та функцій музики видозмінювались. Кант відводив музиці найнижче місце серед форм мистецтва. Дарвіністи прагнули віднайти сутність музики в її походженні. Психологі Гельмгольц, Вундт вважали, що музика була формою приємного відчуття і прагнули виокремити цінність музичних композицій з "елементів насолоди" їх тональних складових. Їх погляди стали основою для виникнення естетики, що базувалась на принципі "подобається – не подобається". Критично аналізуючи попередні концепції, С.Лангер висуває власну ідею розуміння музики як презентативного символу. На її переконання музика немає спільного з мовою через те, що немає окремих термінів з фіксованими конотаціями і синтаксичних правил, в неї відсутнє буквальне значення. Проте вона може бути презентативним символом і надавати емоційне переживання через глобальні форми. В мистецтві, а особливо в музиці, неможливо перекласти ані форму, ані зміст. Форми людського почуття більше споріднені з музичними формами, ніж з формами мови, тому музика здатна розкрити природу почуттів детально і правдиво.

Ідея "значимої форми" в музиці стає однією з провідних для С.Лангер, згідно якій значимість трактується як можливість розуміти або відчувати музику, проте не визначати її. Саме в музиці ми маємо справу з незавершеним символом, значиму форму без загальноприйнятого значення. Лангер приходиться до висновку, що музика є досить схожою на почуття, хоча в дійсності це різні речі, насправді її треба розглядати як "схрипу" символіку. Музика сприймається як "значима форма", що вільна від фіксованого, буквального значення, від всього, що вона зображає. Художнє значення музики легше осягнути ніж інші види

мистецтв, які обмежені моделями. Його не можна вербально виразити, це зміст того, що називається "прекрасною формою", яка є ідеєю митця. Мета музичного мистецтва є більш зримою через відсутність значень.

Основна проблематика філософії С.Лангер пов'язана з розрізненням дискурсивного та недискурсивного (презентативного) символізму. Дискурсивний символізм пов'язаний з мовою, словами, презентативний не потребує дискурсивного аналізу і включає символи, що містяться в сновидіннях, ритуалах, міфах, релігії, мистецтві, емоціях. Презентативний немає певного словника, синтаксису, його область пов'язана з чуттєвими значеннями і візуальними формами. Сфера емоційного, афективного життя, на її думку, не є позбавленою форми. Почуття мають власну форму, структуру, морфологію. Музика – це презентативний символ фізичних процесів, таких як зростання та занепад, напруження та розрядження і т.п. Вона є експресивною і виражає почуття людини (не композитора чи виконавця) в сенсі ізоморфності, спільності структури послідовного розвитку людських почуттів і розвитку тонів в музичному творі. За словами В.Шестакова, музика у С.Лангер – це тогальна аналогія емоційного життя людини.

Проблема форми в мистецтві С.Лангер подає у зв'язку з проблемою передачі почуттів у художньому творі (праця "Почуття і форма"). Головним аспектом постає дослідження ролі форми в процесі формування і розуміння почуття при сприйнятті творів мистецтва. Почуття в мистецтві може існувати лише у визначених формах, а твір мистецтва символічно виражає почуття. Для доказу активної ролі форми в мистецтві використовується термін "значима форма", який означає здатність формою передавати значення або почуття. Мистецтво немає нічого спільного з реальним фізичним простором і часом, натомість існує "віртуальність". Музика, наприклад, створює "віртуальний час". Загалом продовжують розвиватись ідея мистецтва як символу, де музика є основним видом в житті художніх та органічних форм.

Власне, найбільш важливим положенням концепції С.Лангер є трактовка музики, як такої, що наділена скритою символікою і виступає у якості логічного вираження почуттів. Вона є презентативним символом і надає емоційне переживання через глобальні форми. Наближення форм людських почуттів до музичних форм надає музиці можливість розкривати їх істинну природу. Музика це логічна картина чуттєвого життя, джерело істини. Ідея "значимої форми" розкриває можливість виражати сутність явищ, проте не зображати і не називати їх.

*І.І. Федорова, канд. філос. наук, проф., НТУУ "КПІ", Київ
Irina.I.Fedorova@gmail.com*

ПЕРФОРМАТИЗАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ – КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПРОЕКТ СУЧАСНОСТІ

Розвиток і трансформації культури останніх десятиліть ХХ–ХХІ ст., пов'язані зі зміною наукової та соціально-культурної парадигми – формуванням інформаційного суспільства, яке демонструє небачені соціальні зміни, що репрезентуються у нових формах, критеріях і цінностях культури. Цей про-

цес стає закономірністю існування людства з усіма його позитивними і негативними наслідками. Саме тому в добу сьогодення, на початку нового тисячоліття значно актуалізується роль культури, як способу соціальної адаптації особистості, як матриці яка визначає тип життєдіяльності суспільства, системі його норм, цінностей та регламентацій, характер та спосіб добування і використання знань. Інтеграційна сутність культури значно сприяє виявленню взаємодії між технологічною, соціальною та духовно-культурною сферами, що характеризує процес глобалізації сучасного суспільства.

Швидка динаміка розвитку інформаційного суспільства призводить до сутнісних суспільних трансформацій, які у широкому сенсі можна визначити, як формування нового типу культури, що передбачає появу нового рівня грамотності – технологічної грамотності, зміни форми прийняття управлінських і політичних рішень, переглядає зміст і форми надання освіти, трансформує образ художньої культури від текстової до екранної, медійної і у такий спосіб надає широкі преференції глобальній масовій культурі ціннісно-смысловий потенціал, якої вибудовує аксіосферу і естетосферу сучасного культуротворчого процесу.

Масова культура за таких умов бере на себе місію акумулятора, трансформатора та ретранслятора новітніх культурних смислів від спеціалізованих сфер культури до буденної свідомості особистості. Новітні інформаційні технології, що забезпечили новий формат функціонування масової культури, стимулювали її універсальність, плюралістичність, прагматичність, неосяжні можливості кроскультурних і міжкультурних комунікацій. У глобальному аспекті, як зазначає К.Разлогов "злиття трьох китів культурної індустрії – друку, екрану та комп'ютерної комунікації на основі цифрових (дигітальних) технологій в мережі мультимедіа, надає більш вагомому значенню масовій культурі у формуванні і розповсюдженні культури світу". Тому сьогодні масова культура постає універсальною складовою та ефективним креатором не тільки культуротворчих, але і соціально-економічних процесів у сучасних демократичних суспільствах.

Поступ інформаційного суспільства на ниві філософії позначився появою постмодернізму, який з кінця ХХ століття починає визначатися, як транскультурне явище, найбільш адекватний духу часу вираз інтелектуального і емоційного сприйняття сучасної доби. Цей феномен виходить за локальні межі філософії чи культурології і розглядається вченими, як певний тип свідомості і культурного проектування, що продукує свою модель ціннісних абсолютів. За влучним виразом Ж.-Ф. Ліотара "постмодерний стан" поширюється на всі сфери життєдіяльності інформаційного (постіндустріального) суспільства. Комунікативною стратегією і механізмом продукування цього процесу стала масова культура. Її тяжіння до естетизації повсякденного, пріоритет компенсаторно-гедоністичних, психорекреаційних функцій, множинність різноманітних арт-практик, творення на основі цифрових технологій нових напрямів мистецької діяльності, а головне здатність до асиміляції (поглинання) різнопланових соціальних і художніх явищ стали концептуальним підґрунтям трансформації доби модерна у добу постмодерна. Переосмислення ціннісної динаміки масової культури у контексті постмодерністського естетичного дискурсу, дозволяє виявити поліфункціональну її природу та характерні тенденції, що

детермінували перформативний поворот у культурно-естетичній сфері глобалізованого суспільства, який стає певним рубіконом між усталеними традиціями європейського філософування, принципів політичної активності та комунікацій, настанов та технік художньої творчості і новими технологіями впливу на суспільну свідомість аудиторії, засобами арт-маніпуляцій.

Перформативний поворот став трансформаційним проектом культурного простору доби постмодерну, він спричинив сутнісне переосмислення контекстів філософії, мистецтва, політики, акценти переставляються із аналітичної рефлексії сучасного світу на конструювання гіперреальності, (не систематизувати і моделювати соціальну практику, а продукувати неспинне дійство). Об'єктом дослідження аналітика, художника стає практична дія-акція (скоріше дієтворення), замість того щоб спиратися на принципи твору, форми, творчої уяви, художня і соціально-політична практика перетворюються на ігровий комплекс, інсценування, творення події. Відбувається радикальна трансформація духовної культури: від творення духовного продукту, до перформансу, як його яскравого сурогату, від інтелектуальної праці, творчої самотності, втілених в майстерних артефактах, що транслюють культурних досвід від покоління до покоління, до стереотипізації, емоційної релаксації у карнавальних акціях по артизації соціальної реальності, що лишають по собі, (досягнення певних прагматичних цілей замовників), скоріше, втрачені ілюзії на само актуалізацію і творців і аудиторію.

Перформативний проект сучасної культури – це певне коло самовизначень інтелектуальної еліти початку XXI століття, у якому співвідношенні мають функціонувати сьогодні, за умов пришвидшеної динаміки соціальних і культуротворчих процесів філософська, естетична, політична теорія і практика, ідеї та способи і механізми їх конкретної реалізації, їх соціальне проектування. У цьому контексті постає і проблема соціальної функції мистецтва, адже місію орієнтації та адаптації до реалій сучасності бере на себе масова культура.

Л.Л. Хандогіна, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, Київ

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК СОЦІАЛЬНА СИСТЕМА

Виявлення відповідей на ключові питання функціонування мистецтва в суспільстві передбачає аналіз мистецтва як елемента, що включений до єдиної соціальної системи. Сьогодні даний аналіз здійснюється передусім методами соціології мистецтва. На відміну від мистецтвознавства, що досліджує безпосередньо саме мистецтво, соціологія мистецтва аналізує не саме мистецтво, як центр духовного життя, а й його функціонування у соціумі, тобто художнє життя суспільства, що включає розгляд не лише естетично-художніх аспектів, а й інші суспільні процеси – соціальні, політичні, економічні. Мистецтво розглядається не як основний, а як рівноправний елемент суспільства, що передбачає передусім відтворення цілісної картини функціонування сучасного мистецтва і художника в соціумі. Продуктивним у цьому зв'язку є термін "поле мистецтва", введений П.Бурд'є. У вітчизняній дослідницькій традиції більш поширеним є поняття художнього життя суспільства

(Ю.В. Петров), під яким розуміють галузь суспільного життя, основу якої складає діяльність по виробництву, розповсюдженню та засвоєнню художньої свідомості, естетичного досвіду разом з відповідними відношеннями та інститутами. В процесуальному відношенні діяльність в художньому житті суспільства розпадається на художнє виробництво та художнє споживання. Ці види опосередковуються діяльністю по розповсюдженню мистецтва, художніх ідей, цінностей та норм, можуть включати репродукування та тиражування мистецтва. Тобто мистецтво розглядається не як таке, що протистоїть суспільству, а як елемент соціального поля. К.Кодуелл в роботі "Ілюзія і дійсність" звернувся до метафори – мистецтво розвилось у суспільстві подібно до того, як перлина у мушлі. Тому вийти за межі мистецтва – означає, зануритися в життя суспільства. Очевидно, що неможливо зрозуміти особливості творчості художника незалежно від соціальних умов, що зробили її можливою. Так само неможливо зрозуміти особливості сприйняття публікою того чи іншого твору мистецтва окремо від вивчення, наприклад, її соціально-демографічного та етнічного складу.

Серед основних тем сучасної соціології мистецтва є дослідження відношення мистецтва та засобів масової комунікації (художній та естетичний смак, захоплення публікою певними видами мистецтва, особливості сприйняття мистецтва, маніпуляція за рахунок естетичних структур); соціологічний аналіз художніх творів з точки зору виявлення домінуючих суспільних норм та цінностей тощо. Процеси самокритики та конкретизації дозволяють соціології мистецтва більш чітко визначити свій предмет – розгляд мистецтва як одного з засобів впливу суспільства, стану, класу, соціальної групи на людину. Оскільки вихідним моментом є вплив мистецтва на суспільство, а основною сферою – сфера сприйняття мистецтва, в процесі якого виявляється відношення до мистецтва різних суспільних груп та класів. Тому соціологія мистецтва свідомо відходить від аналізу поліфункціональності мистецтва (естетичної, пізнавальної, творчої, евристичної функції та ін). Саме тут відбувається відмежування соціології мистецтва та естетики, мистецтвознавства, психології творчості.

Отже дослідження соціального функціонування мистецтва можливе лише в контексті соціокультурної теорії, що передбачає комплексне дослідження соціокультурної структури суспільства та спеціальні картини світу – світогляду, світосприйняття та світовідчуття – всіх його прошарків. На відміну від традиційної парадигми дослідження мистецтва: художник – мистецтво – аудиторія, сучасна соціологія мистецтва пропонує іншу логіку руху дослідження: особливості соціокультурної стратифікації суспільства – етнокультурні та субкультурні картини світу – роль мистецтва у формуванні домінуючих картин світу.

Але необхідно підкреслити: художній процес не зводиться виключно до соціальних стимулів. Вплив суспільних і соціальних умов на зміст, спрямованість і розвиток духовної та культурної творчості не є абсолютним. Існують механізми не лише впливу, а взаємовпливу культурного і соціального поля. В історії можна зафіксувати асинхронність соціально-економічних та духовно-культурних процесів. Отже творчий процес не зводиться до характеристик певної соціальної формації. Художнє життя суспільства безумовно збагачується та стимулюється і поза дією соціальних, культурних інститутів.

Художнє поле, простір мистецтва не є сферою виключно колективного, безособового відтворення культурних стереотипів, а є перш за все результатом творчості, що має індивідуальне авторство і може створити такі культурні варіації, які можуть не відповідати функціонуючим суспільним формам культури.

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

АНАЛІТИКА ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕСТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Б.-І. АНТОНИЧА)

Було б занадто перебільшеним твердження, що в українському естетичному дискурсі постала своя цілісна й оригінальна концепція естетичного сприйняття літературного тексту. Однак аналіз ідей провідних його представників дозволяє стверджувати про наявність низки ґрунтовних досліджень у сфері рецептивного процесу, на яких позначилася специфіка розвитку наукових студій на теренах України, національні та соціальні аспекти, можливість чи неможливість доступу до загальноєвропейських, американських надбань у зазначеній галузі.

Зокрема, на окрему увагу у цій царині заслуговують роботи Б.І Антонича. Як і більшості представників українського естетичного дискурсу, йому притаманне поєднання "теорії" та "творчої практики", тобто практичної літературної творчості та водночас теоретичних літературознавчо-естетичних та філософських пошуків, що у своєму синтезі зумовлює глибину й переконливість естетичних оцінок. Б.-І. Антонич розкрив свої рецептивні ідеї у статтях "Національне мистецтво", "Між змістом і формою", "Як розуміти поезію", зауважуючи, що "ідеальне сприйняття мистецького твору було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживає автор". Але це є недосяжним в дійсності. "Кожен читач сприймає твір на свій лад, по-своєму" [див.: *Антонич Б.-І. Як розуміти поезію // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – С. 518*].

Як підмічає Д. Ільницький, сприйняття художнього твору розгалужується у статтях Б.-І. Антонича на ряд окремих проблем [*Ільницький Д. Літературознавчі погляди Б.-І. Антонича // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 36*]. І це природно. Адже сприйняття художнього твору, в тому числі й літературного є багатоаспектним: воно включає в себе не лише розуміння змісту висловленого та осягнення логіки розвитку авторської думки, але й виникнення художніх асоціацій та безпосереднє емоційне переживання.

Б.-І. Антонич, досліджуючи мистецькі переживання, зазначає, що вони можуть бути творчими, тобто такими, що "їх відчуває митець перед та в часі творення" і сприймальними – які "переживає сприймач у момент сприйняття мистецького твору". Серед переживань, які викликають в нашій психіці твори мистецтва, враження, уявлення, почуття та навіть відрухи волі. Вони мають вроджену природу та є суб'єктивними. Тобто, в моменті сприйняття літературного твору, читач співставляє його образи та ідеї з власним досвідом,

* Рецензент – В.А. Личковах, д-р філос. наук, проф.

ідентифікує героя зі своїм "я". При цьому Антонич зазначає, що не всі люди здатні до мистецьких переживань, і, власне цим, на його думку, пояснюється наявність такої кількості байдужих до мистецтва [див.: *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – С. 469–470].

Не говорячи прямо про співтворчість читача – реципієнта твору, Антонич однак зазначає, що в кожному образі втілено стільки мистецьких творів, скільки цей образ має сприймачів. Тобто кожен реципієнт, взаємодіючи з твором, створює на основі його образів у своїй уяві твори власні, а отже, виступає як співтворець автора. Але тут, звичайно, йде мова про спільні елементи творчості читача з автором по накресленому останнім шляху, і аж ніяк не про абсолютизацію читацької ініціативи. Ці ідеї суголосні традиції, що утвердилась в російській естетиці, завдяки роботам Андрія Белого, В. Іванова, А. Леонтьєва, М. Бахтіна, а також українця за походженням Д. Овсянико-Куликовського.

Окрема проблема, що висвітлюється Антоничем у контексті рецептивної діяльності, це проблема розуміння твору. Підкреслюючи складність процесу розуміння, дослідник зазначає, що зрозумілість поезії, як узагалі зрозумілість літературних і мистецьких творів, річ умовна й суб'єктивна. До того ж "зрозуміння" є лише допоміжним, до того ж не кінцевим, засобом до сприйняття твору. Для естетичного сприйняття мистецьких творів недостатньо дії розуму. Адже мистецтво в своїй основі звертається також "до емоційних сторінок душі", тобто розум і емоції у процесі рецептивної діяльності йдуть поруч. Цікаво, що неповнота розуміння літературного твору, на думку Антонича, не забороняє цілком його впливу на реципієнта, його суєстію, сприйняття та оцінку загальної вартості.

Важливе місце в дослідженнях Б.І. Антонича займають форма і зміст мистецького твору, які мають безпосереднє відношення до процесу сприймання. Адже сприйняття твору мистецтва передбачає як сприйняття його змісту (що зображено), так і форми (як зображено), що породжує відповідні емоції. Формою мистецтва, на думку дослідника, є "більші або менші клаптики полотна чи паперу, що на них положена точка фарби. Це конкретні, реальні предмети, площини, обриси.... Змістом є переживання, котрі постають у безпосереднім зв'язку з цими конкретними предметами" Форма є тільки засобом, шляхом у процесі творення тексту, твору. За Антоничем "в готовому мистецькому творі немає ніякої форми, є тільки зміст", тобто форма приховується змістом, стає непомітною для реципієнта. Зауважуючи тим, хто під час сприйняття виразно бачить форму, Антонич зазначає, що така ситуація постає тоді, коли вжито не зовсім відповідної форми, "коли засоби не осягли вповні своєї мети", або ж коли метою нашої взаємодії з твором і є пошук форми [див.: *Антонич Б.-І.* Між змістом і формою // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – С. 482]. Зміст, який знаходить у творі реципієнт та зміст закладений у творі автором, не є тотожними. Збудований автором за допомогою формальних засобів зміст, на думку Антонича, стає спонукою до творення реципієнтом змісту власного, нового. Провідна думка дослідника: "кожен сприймач має свій окремих зміст, а краще кажучи, має стільки змістів, скільки разів сприймає твір".

Отож у своїх роботах Б.І. Антонич розкрив низку аспектів естетичного сприйняття літературного тексту. І його ідеї, близькі з окремими думками феноменологів, представників рецептивної естетики, не втратили своєї актуальності і до цього часу.

ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ

Футуризм як естетичний феномен, часто розглядається з точки зору його деструктивної діяльності – розвінчання культу слова, мови, символу, образу, змісту, традиції, і зрештою, мистецтва. Негація, що визначається в результаті, виштовхує футуризм та його творчість, за межі естетичного, в сферу маргінального – антиестетичного. Авангард, і футуризм зокрема, не лише відчули кризу та вичерпаність текстів традиційного мистецтва, але стали тим ґрунтом, на основі якого почала вибудовуватись нова парадигма естетичного дискурсу, вибудована на основі синтезу та переосмислення певних архаїчних пластів творчості. Способи розвінчання ролі логічних зв'язків на всіх рівнях дискурсу в художній структурі діяли з ефектом вибухового дисонансу, який робив процес інтерпретації їх творчого доробку практично неможливим з боку традиційних етичних та естетичних категорій. Функціональна неадекватність дискурсивних прийомів в футуристичних творах породжувала розірваність смислового зв'язку з автором тексту, одночасно вимагаючи нового теоретичного рівня саморефлексії.

Для футуризму, як і для авангарду загалом, "характерним є психологічна атмосфера бунту, орієнтація на майбутнє, прагнення позбутися традицій, радикальний експеримент з формою, зміна комунікативної функції мистецтва" [Біла А. Український літературний авангард. – К., 2006. – С. 23]. Художня свідомість футуризму мислить категоріями, безпосередньо не пов'язаними певними логічними відношеннями, які навіть можуть здаватись взаємовиключаючими. Проте це взаємовиключення часто виявляється набагато тіснішим за будь-який логічний зв'язок. Такими в футуризмі є полярності інтуїтивізму-раціоналізму, безпредметності-речевості, ірраціоналізму-матеріалізму, урбанізму-примітивізму. Ця, подекуди абсурдна, амбівалентність складає поліфонічну сутність футуристичних пошуків, подвійність яких, наприклад, дозволяє їм діяти в режимі одночасного творення та руйнування.

Обов'язковою умовою їх творчості є створення особливого досвіду бачення світу. Формалістичне відсторонення призводить до виявлення конструктивної основи, до зняття зовнішньої об'єктивованості речей та явищ.

В футуризмі цей етап уособлювало повне розкладання та руйнування мови як традиційної основи буття, знаряддям руйнації стало Слово та Річ. "Матеріалом творчості ставало не смисленаповнене Слово, а слово, вільне від покладеного у нього культурою змісту, семантично стерильний знак, які все ж таки, в новому контексті набував конотації істинної першоствореності, початкової довербальної, до раціональної есенції" [Гурин Ю.Н. К построению авангардистской картины мира // Весник РГНФ. – 2005. – № 3. – С. 123–132, 129]. Річ в живописному виконанні кубофутуристів, також проходила через розкладання. Актуалізація її оформленості, закріпленого за нею традиційного смислу, втрачала зміст у деформаційній підміні, доводилась до автономності окремих її образів, форм, категорій.

* Рецензент – О.П. Наконечна, д-р філос. наук, проф.

Розхитування смислів, в їх традиційному трактуванні, формалізація тексту, синтез візуального та вербального – призвів до кардинального порушення комунікативного процесу: в футуризмі перманентно присутня проблема співвідносності та присутності суб'єкта – адресата комунікації. Ця проблема висвітлюється неоднозначно.

З однієї точки зору, в футуризмі, його онтологічній спрямованості на віднайдення нового центру, осі світобудови, відбувається заміщення об'єктивного світу на суб'єктивне Я творця. Матерія, тілесність стають джерелом трансцендентного, дихотомія матерії та духу знімається. Художня форма редуціює, "твір-посередник зникає, встановлюється безпосередній контакт між двома комунікуючими сторонами. Автор демонструє себе як ідеал, динамічну форму" [*Тырышкина Е.В. Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_transformation.htm]. З цієї точки зору, існування дискурсу стає неможливим, відбувається його розкладання. Дискурсивна стратегія в авангарді сприймається лише як зовнішня межа між творчістю та не-творчістю, комунікативний акт змальовується лише як недовготривалий сплеск негативних емоцій в процесі розірваного сприйняття художнього твору.*

З іншого погляду, порушення смислоутворюючого процесу взаємодії суб'єкта, об'єкта та адресата естетичної інформації, їх автономного функціонування, внаслідок порушення традиційних конвенцій культури та мови (суб'єктивація тексту, живописного твору аж до повного розірвання смислових зв'язків), призводить до виведення адресата (глядача-читача) зі стану пасивного споглядання, який змушений знову і знову конструювати смислову інтерпретацію твору.

Основною ідеєю футуристичних текстів – є експерименти з словом, образом, де текст постає не як реалізація певного повідомлення, а як потенція, в якій різноманітність кодів виступає можливістю трансформації цих повідомлень, або створення нових. Гра з смислами, формами, змістом, з відсиланням адресата-глядача до "нульового часу", епічного періоду, налаштовувала на втягування у процес відновленого пошуку смислів. Крім того, новий культурний текст у футуристів не виникає з нічого – він твориться на основі сталих пратекстів, саме тому деформуюча діяльність авангардистів не була абсолютно тотальною – чим "радикальніше було слово, тим більше воно містило рефлексії архаїчних часів" [*Гирич Ю.Н. К построению авангардистской картины. – С. 123–132, 130*].

Установка в футуризмі на дераціоналізацію дискурсу, може бути пояснена через поняття "абстракції" як "уявлення нескінченності" [*Лютар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое Постмодерн. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://sociologist.nm.ru/articles/lyotard_01.htm]. Прагнення до відтворення неуявного, примарного, невловимого, яким є поняття духовного, нескінченного, не могло не привести до абстракції. Тільки через деструкцію та синтез форм, знаків, смислів, можна підштовхнути до пошуку смисловартистських проблем.*

ЕСТЕТИЧНА ДИСКУРСИВНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ М. ВОРОНОГО

З переходом мистецтва від реалізму до символізму М. Бердяєв пов'язує естетизм: тут відчувається глибока криза світу, незадоволення ним, але і "проорокування про нове буття" [*Бердяєв Н.А.* Філософія свободи. Смысл творчества. – М, 1989. – С. 454].

Дослідниця О. Наконечна, проаналізувавши різні естетичні концепції, виділила такі аспекти естетизму: виявлення духовних орієнтирів епохи; особистісне переживання життя, певний спосіб поведінки, ставлення до світу та інших людей; специфічна професійна орієнтація художньої інтелігенції; спосіб сприйняття художніх явищ [*Наконечна О.П.* Естетичне як тип духовності: Монографія. – Рівне, 2002. – С. 116]. Усі ці аспекти у поєднанні становлять естетизм культури, про який можна говорити у контексті зламу XIX-XX ст.

Дослідниця С. Павличко вважає естетизм осердям платформи М. Вороного та його "модернізму". В європейських літературах естетизм виник як антитеза до моралізму домінуючих на період II п. XIX ст. реалістичних естетик. У М. Вороного теж звучить виклик відкинути "заспівані тенденції та вимушені моралі" на користь краси, естетики. Естетизм або артистизм став "найприкметнішою тенденцією культурної свідомості новонародженої епохи модернізму в українській літературі" [*Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 32].

Заклики Вороного та його альманаху "З-над хмар і долин" 1903 р. поширили естетичні рамки культури, але не дали достатнього простору для її глибокої модернізації, – вважає С. Павличко: "Він пише про місто, а не про село, красу, а не батьківщину, нудьгу, а не радість. Він хоче йти за віком, тобто відчуває неадекватність старої літератури новому часові, сучасності..." [*Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1997. – С. 108]. Він пише про почуття, передовсім про кохання, а традиція його зображення в українській літературі була не особливо розвиненою.

Під впливом французьких символістів М. Вороний експериментує з ритмами й формами, водночас застосовуючи народницькі кліше. У своїх публіцистичних дописах він відстоює інтелектуальний характер власного естетизму й декларує іманентну поміркованість мистецької ідеології, зазначаючи, що ідея – невід'ємна складова мистецтва. Віршовані цикли М. Вороного, на думку мистецтвознавця М. Гринишиної, засвідчують становлення нового культурно-психологічного типу світобачення українського поета. Відчутним мотивом у них звучить відвертий песимізм, меланхолійні ноти відчуження світу як містичного простору, сповненого страждань, руйнації, зневіри [*Гринишина М.* Соціологія театру та теорія драматургічної "неостилістики" Миколи Вороного // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ред. А. Чебікин та ін. – К., 2006. – С. 200].

Естетична дискурсивність доробку Вороного вмотивовується через художню індивідуалізованість його стилю й унаочнюється через різницю філософських підвалів: своїми "помічниками" він називав німецьких філософів-класиків, на яких європейські модерністи не посилалися.

Модерний "ухил" М. Вороного зафіксував, як зазначає М. Гринишина, ще С. Єфремов, який назвав презентацію альманаху "маніфестом українського модернізму", а твори визначав як зразкові для "поета-естета", "жерця краси"

і "пуриста художнього слова" [Там само. – С. 83]. "Цей модернізм" виникає з бажанням протиставити нові ідеї естетизму інтелектуального західництва старому народництву, яке як філософія вичерпувалося, і в культурі з'явилося відчуття необхідності заміни старих ідеалів новими. А для поетів, підкреслює С. Павличко, нові ідеї починалися й закінчувалися головним чином ідеєю краси. Краса була символом пріоритету естетики над усім іншим [Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – С. 111]. Сам же М. Вороний, називаючи себе артистом, своєю творчістю намагався саме піднести роль краси, звертаючись до сучасного естетичного дискурсу.

Ю.В. Юхимик, канд. філос. наук, доц., НПУ ім. М. Драгоманова, Київ
petlenko@ukr.net

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ

Сучасна синергетична парадигма дозволяє у новому дослідницькому ракурсі проаналізувати специфіку відомих феноменів людської творчості, серед яких особливе місце займає сакральне мистецтво. Образи сакрального мистецтва виступають не просто умовно-художнім втіленням деякої релігійної концепції, а по суті є об'єктивацією глибинного синергетичного підходу до проблем буття.

Світ постає у художньо-сакральному контексті як цілісна, однак безумовно відкрита система, позначена синтезом різних енергій – космічних, Божественних, людських, природних, які знаходяться у стані постійної взаємодії; в якості ж головного енергетичного джерела визнається енергія Божественного творення. З іншого боку, реально існуючий художньо-сакральний твір (храмова споруда, християнська ікона, буддійська скульптура тощо), являючи собою відкриту енергетичну систему, покликаний акумулювати у собі розливу у всесвіті життєдайну енергію вищого Абсолюту та одночасно генерувати у всесвіт молитовну енергію маси людей, що з ним (твором) духовно контактує. Власне і сама назва нової наукової стратегії – "синергетика", походячи від духовного терміну "синергія", "спів-енергійність", визнає об'єктивну сполучність прояву різних енергій: небесної і земної, Божественної і людської – двох нерозривних планів Буття.

"Мистецтво у власному сенсі слова не може називатися "сакральним" лише на тій основі, що його теми породжуються духовною істиною; його формальна мова також повинна свідчити про подібне джерело" [Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. – М., 1999. – С. 6]. При всій різноманітності кінцевих художньо-матеріальних результатів базу їх становлять певні універсалиї, наявні практично у всіх варіантах сакральних форм, виявлених у контексті різних релігійних підходів. Використовуючи в якості міметичної основи образи матеріально-чуттєвого світу, сакральне художнє творення намагається через них символічно представити сутнісну специфіку їх духовних першопричин: "В одному середовищі розігруються основні процеси, що нас цікавлять, а інше середовище є дотичним до першого у кожній точці і слугує для нього деякою живильною, підтримуючою основою [Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. – М., 2005. – С. 42]. Одним з видимих художніх наслідків стає навмисний відхід від представлення у сакральньо-художній площині звичних для людського сприймання параметрів матеріального світу. Прикладом може слугувати сакральне мистецтво візантійської християнської

традиції різної видової специфіки – як образотворче (ікона), так і музичне. Тут цілком свідомо відбувається деформування звичних просторово-часових характеристик матеріального світу як несуттєвих для представлення вічних основ буття: заміна прямої перспективи на зворотню та аксонометрію, демонстративна відмова від тривимірності зображень, одномоментність представлення хронологічно віддалених подій, концентрація уваги на споглядально-“безконечному” розгортанні деякого ідеального образу-мотиву в межах невеликого звуковисотного діапазону та стало повторюваних метроритмічних формул як аналога медитативному самозаглибленню молитовного стану тощо. Особлива роль тут відводиться символам, які виявляються здатними продуктивно спроектувати принципи ідеального світопорядку у людську свідомість. Символи, метафори як важливі елементи художньої сакральної мови виявляються показниками смислової нелінійності художнього тексту, допомагають уникнути плоскої одноплановості тлумачення, сприяючи виникненню резонансу між глибинним духовним сенсом та особистісними смислами сприймаючого.

Цілий ряд сакральних символів виявляються, по суті, образами синергетичних біфуркацій. Приклад – “дерево життя”, в якому інтегруються просторові (верх-низ, праве-ліве) і часові (минуле, сучасне, майбутнє) протилежності – тобто “просторово, конфігураційно розгортаються всі можливості часового плину подій” [Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. – С. 90], а час об’єктивується за Гайдеггером – не як фізична послідовність ряду “зараз”, а як вічна присутність [Heidegger M. Sein und Zeit. – Tubingen, 1986. – S. 331].

Кожен конкретний авторський твір виявляє безумовний характер фрактальності, насамперед, відносно цілісного індивідуального стилю свого творця; твір же сакрального мистецтва можна розглядати художньо представленим фракталом самої сутнісної форми існування макросвіту-всесвіту та органічно зв’язаного з ним мікросвіту-людини. Так, в основі сакральних архітектурних форм завжди знаходиться певний смисловий фрактал, смислова голограма космічної макроструктури, представлена деякою числовою матрицею (прикладом, 3-4-5: трійчність-поліусність-пентаграмність), певним числовим алгоритмом (прикладом, “золотою пропорцією” $\Phi=1,618\dots$), певною геометричною формою – як площинною (коло, мандорла, рівносторонній трикутник, квадрат), так і стереометричною (тетраєдр, куб, октаєдр тощо), певним типом симетрії (дзеркальної, циліндричної, фрактальної, спіральної, трансляційної тощо) та перспективи (прямої, зворотної, аксонометричної).

Важливою в контексті розгляду специфіки сакрального мистецтва виявляється синергетична ідея щодо “згортання складного, радикальної редукції складного до простого” [Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. – С. 63] та неодмінної наявності структури-атрактора як вектора та мети цього процесу. У даному контексті роль “атрактора” безумовно відіграє сакральний естетичний канон. Синергетичний підхід до цієї проблеми ще раз акцентує виключну доцільність та неодмінність його існування в сакральному контексті, наголошуючи а) на відносній простоті атрактора “порівняно зі складним... ходом проміжних процесів у середовищі” [Там же] та б) вершинній концентрації найважливіших смислів попереднього розвитку-сходження – у даному випадку образно-символічного представлення того, “що має смисл у вічності” (Т.Буркгардт) – ідеї Вічного Ідеалу.

Секція "УКРАЇНОЗНАВСТВО"

Н.М. Авер'янова, канд. філос. наук, мол. наук співорб., КНУТШ, Київ

ОБРАЗОТВОРЧИЙ СВІТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

70 років Київський національний університет носить ім'я Тараса Шевченка, художника, поета, великого мислителя, автора понад тисячу творів образотворчого мистецтва.

З дитинства Тарас Шевченко перебував у середовищі, для якого характерна була атмосфера волелюбності непокірної України. Тому, не дивно, що у своїх перших роботах образотворчого мистецтва Шевченко звертався до історії України, її побуту, до образу Б. Хмельницького: "Смерть Олега, князя Древлянського" (1836 р.), "Смерть Богдана Хмельницького" (1836–1837 рр.), "Козацький бенкет" (1838 р.). І хоча, виконуючи зазначені твори, Шевченко сконцентрувався на передачі деталей архітектури, костюмів, побутової обстановки, на оздобленні приміщення, однак сама тематика творів засвідчує його повагу і любов до України, вказує на культурні цінності молодого художника. Світобачення Шевченка глибоко національне, воно йшло з серця митця як органічний вияв власних думок і почуттів. При всій своїй повазі і щирій вдячності до К. Брюллова, учнем якого він себе вважав і учнем якого він був, Шевченко поряд з академічними роботами писав картини, з відтворенням побуту і звичаїв українців: "Циганка-ворожка", "Селянська родина", "На пасіці". Через сюжети, що взяті були з реального життя, він показував своєрідну і самобутню культуру українців, це були сюжети, зміст яких уособлював духовний зв'язок українського селянина з рідним доквіллям, в них були виражені архетипи національної культури, глибоко закорінені в буття українців. А славнозвісне полотно "Катерина" (1842 р.) вирізняється, в першу чергу, не тільки багатством кольору і силою світлотіней, а й переповненістю її символічно значущими деталями. В "Катерині" закладена гострота соціальних та національних проблем, де "правда життя і доля людини розглядалися через проєкцію історичної минувшини, персоніфікуючись у долю країни" [Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 398], відображено (в образі Катерини-покритки) суспільний стан України. В цьому полотні висловлено протест проти соціальної несправедливості та національного гніту українців. Постановка проблем у цій роботі (які сягають основ національного буття українців) знайшла своє повне відображення у подальших творах Шевченка як в образотворчому мистецтві, так і в поезії.

Звернення Шевченка в "Живописній Україні" до історії, побуту і традицій України, до постаті Хмельницького мало ідейно-патріотичне значення для українського суспільства, адже воно стверджувало гідність українців. Проте і побут, і традиції, і історія України поставали у Шевченка не лише в якості

національної романтики, захоплення та ідеалізації козаччини і гетьманства, а найперше, вони були репрезентовані світоглядними образами України й українців з втіленням ідей свободи та національних ідеалів. Та й постать Хмельницького художник розглядав неоднозначно, з одного боку, Хмельницький – талановитий організатор, борець за незалежність України, а з іншого, – людина, що Переяславською угодою поклала край цій незалежності ("Отак-то, Богдане! Занапастив еси вбогу сироту Україну!") [Шевченко Т. "Стоїть в селі Суботові..." // Кобзар. – К., 1961. – С. 257] "Отаке-то, Зіновію, Олексіє друже! Ти все оддав приятелям, а їм і байдуже" [Там само]).

"Живописна Україна" мала значний резонанс в українській творчій громаді, вона продовжувала "жити" навіть тоді, коли Шевченка не стало. Так, Л. Жемчужников, стверджуючи самотність та цінність українського мистецтва видавав альбом офортів "Живописна Україна", названий в пам'ять однойменного Шевченкового видання (виходив як додаток до журналу "Основа"). На сторінках альбому Жемчужников, наслідуючи Шевченка, відтворював і сьогодення, і минувшину України, її побут, природу; змальовував козаків, чумаків, бандуристів, кобзарів, унаочнюючи національну своєрідність української культури. Таким чином, у подальшому "Живописна Україна" виступала носієм і виразником художніх потреб українства, відображала його соціально-художні ідеали та соціальні відносини, пропагувала нові мистецькі цінності й формувала нові соціальні та духовні потреби суспільства.

У березні 1845 р. Рада Академії мистецтв присвоїла Шевченкові звання вільного художника. Молодий, талановитий і сповнений надій Тарас знову поїхав в Україну. Тут за дорученням Київської археографічної комісії, співробітником якої він став, замальовував історико-архітектурні пам'ятки та визначні місця Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Волині, писав портрети на замовлення. Водночас Шевченко подав клопотання, щоб обійняти посаду вчителя малювання в Київському університеті Св. Володимира. На зазначене місце претендувало троє художників, але перевагу надали саме Шевченкові. Проте він не встиг скористатися своєю перемогою, митця заарештували в справі Кирило-Мефодіївського братства. Члени братства вперше намагалися здійснити спробу осмислення ідеї самотності українського народу, пояснити його вдачу та історичний шлях у єдності світоглядного, соціального, політичного та економічного аспектів цих проблем. Це сприяло виникненню наприкінці 50-х рр. XIX ст. у Харкові, Києві, Чернігові та інших містах України суспільно-політичних організацій – громад, які пропагували ідеї національного та соціального визволення. Поняття "дух народу" або "дух нації" стало одним з найважливіших у філософсько-світоглядних системах тогочасу, без якого не можна зрозуміти й осягнути ідейну сутність української культури.

2 вересня 1860 р. Рада Академії мистецтв присвоїла Шевченку звання академіка по гравіруванню, надаремно "...історію модерної російської гравюри починають від Шевченка" [Антонович Д. Шевченко-маляр / Вст. слово С.А. Кальченка; післямова Т.І. Андрущенко. – К., 2004. – С. 14]. А 10 березня 1861 р. великого художника і поета не стало. Достойну данину пошани і самому Шевченкові, і його художнім творам віддали, за життя, – художники В. Штернберг, М. Башилов, Я. де Бальмен, Л. Жемчужников, М. Микешин, а після смерті, в другій поло-

вині XIX ст., – К. Трутовський, П. Мартинович, О. Сластьон, М. Пимоненко, Ф. Красицький, І. Їжакевич, в наші дні, – Ф. Гуменюк, І. Марчук, О. Заливаха, В. Франчук, В. Цимбал та інші відомі майстри образотворчого мистецтва, які поповнюють скарбницю української національної культури оригінальними полотнами, де глядачеві пропонуються внутрішній діалог і самостійне осмислення, органічне заглиблення у феномен Шевченкового генія.

Шевченко відіграв особливу роль у розвитку українського образотворчого мистецтва, він був першим великим українським національним художником, адже його твори і образотворчого мистецтва, і поезії закликали до національного та соціального визволення. Історична і народна теми стали провідними у творчості митця. Живописні та графічні твори Шевченка, як і його поетичні твори, стверджували національну і культурну самобутність українства, своєрідність історичного шляху. Це сприяло розвитку національної самосвідомості українців, їхній особистісній гідності, мужності, стійкості, патріотизму та поваги до власних культурно-історичних надбань, бо саме героїчні сторінки своєї історії наповнюють глибоким змістом сучасність. Він став носієм і каталізатором національного поступу українства. Саме Шевченко сконденсував ідеї свободи і національного визволення в українську національну ідею.

М.В. Антонечко, асп., НУБіП України, Київ*
miro_slava@ukr.net

АНІМІЗМ У ФОЛЬКЛОРИ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Вагомим стимулом духовної підтримки людини архаїчних цивілізацій була не тільки віра в загробне життя, а й віра в існування душ і духів, одухотворення природи.

Однією з специфічних рис традиційної духовної культури жителів Українського Полісся є те, що там ще збереглися спогади про духів природи, про нижчих духовних істот, що притаманне раннім етапам розвитку людства на різних континентах світу.

Анімізм (від лат. *anima*, *animus* – душа, дух) – віра в існування духів і душ – істот, що від їхньої волі нібито залежать усі предмети і явища матеріального світу. Анімістичні уявлення виникли в умовах архаїчних культур. Виникнення їх пояснюється складним комплексом почуттів безсилля первісної людини перед стихійними силами природи і водночас прагненням оволодіти цими силами, особливостями психічного життя та міжособистісних стосунків людей архаїчних соціумів. Анімізм був основою таких культів первісного суспільства, як культ духів природи, духів предків. Душі та духи уявляються то аморфними, то фітоморфними, то антропоморфними створіннями, але важливо, що вони завжди наділені свідомістю, волею та іншими людськими якостями.

В сучасному світі важко знайти суспільство, що повністю дотримується анімістичних уявлень, однак деякі елементи такої системи зустрічаються в повсякденному житті. Наприклад, ми говоримо: сонце "встає" чи "сідає", вітер

* Рецензент – В.Ф. Ятченко, д-р філос. наук.

"свистить", місяць "вийшов"... В селі Плоске Чернігівської області записана казка про вітрика. В ній дід ходив в поле поскубти вітрика за чуприну щоб той не валяв жита. Тут вітер-кривдник постає в антропоморфічному образі, що виразно має звучини для людини риси хлопця-пустуна і який за свої бешкетування відкупляється скринькою з усіляким добром [Прозоровий фольклор села Плоске на Чернігівщині: Тексти та розвідки. – К., 2004].

На думку І. Огієнка [*Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу.* – К., 1992], людина спочатку олюднювала все своє навколишнє середовище, що є наслідком слабкої розчленованості людиною буття на суб'єкт та об'єкт. Це, насамперед, результат тісного контакту людини з навколишнім середовищем, просторова обмеженість світоглядних уявлень, тип надприродного відчуття світу.

З іншого боку, людина завжди прагнула відшукати причину всіх явищ, що були для неї найважливішими, мали екзистенційне значення. Головним серед них була смерть. Анімізм невіддільний від віри в існування духів предків. Наприклад, до того як дійти до умилостивлення або відлякування духу небіжчика, первісна людина довгий час прагнула знешкоджувати або задобрити самого небіжчика, тобто його труп. На думку Е. Дюркгайма, саме смерті адресувався перший культ, що його зазнало людство. Одними з перших ритуалів жертвоприношення були дарування їства, щоб удовольнити потреби небіжчиків, одними з перших престолів були домовини [*Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система Австралії / Пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк.* – К., 2002]. В свою чергу, процес поховання покійників часто супроводжувався різними ритуальними діями. Так на Волинському Поліссі в часи неоліту зафіксовано звичай розбивати черепи, класти в рот великі камені або виривати руки, ампутувати ноги. Все це свідчить про те, що населення вірило у можливість контактів померлих зі світом живих [Нариси культури давньої Волині / За заг. ред. канд. іст. наук Г.В. Охріменка. – Луцьк, 2006].

Культ померлих предків також належить до числа найархаїчніших в духовній культурі Українського Полісся, де збереглося чимало пов'язаних з цим культом раритетних обрядів і повір'їв. Як доказ цього може слугувати звичай з Шацького району волинського Полісся який полягає в тому, що протягом усього русального тижня тут в обідню пору залишали на столі хліб, масло, ставили відро з водою і щодня вішали свіжий лляний рушник. Залишивши двері відчиненими, виходили з хати, щоб не наполохати русалок, коли вони прийдуть обідати. Особливо дотримувались цього звичаю в тих хатах, де протягом року були покійники, бо русалки є уособленням мерців, що ожили [*Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців.* – К., 2000].

Натепер майже в усій науковій літературі про початок зародження раннього анімістичного світогляду говориться про дві ґрунтовні першопричини, точніше про перші релігійні вірування, які, з одного боку, дуже схожі, а з іншого – мають різну природу виникнення. Одна форма релігійного змісту ґрунтується на культі духів, ідеї душі, насамперед людського походження; інша базується на культі природи.

Одним із прикладів одухотворення природи у фольклорі Українського Полісся є етіологічна оповідь про походження осики, записана на східному

Поліссі. В ній мовиться про двох відьм, що не ладили між собою до тих пір, доки одна відьма не вбила іншу, до того ж порозтинала її тіло на шматки і порозвішувала їх по всіх деревах крім осики. Осика після того тремтить від задрожів і люті дотепер [Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях – К., 1992].

На думку В. Давидюка, пояснення походження різноманітних тваринних і рослинних видів тривалий час служило давнє уявлення про метемпсихозу як перехід душі небіжчика в інше тіло. Цим і пояснюється композиційна зумовленість процесу метаморфози у легендах – в найкритичніші моменти, після яких у реальному житті була б тільки смерть. Так, в одній із поліських легенд тяжко хвора мати стає зозулю після того, коли діти не подають їй води [Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992]. Отже, анімістична гіпотеза доводить те, що ще одним із найдавніших культів був культ пращурів.

З найдавніших часів існувала словесно духовно-мистецька творчість. Від замовлянь, колядок, щедрівок, ліричних пісень до міфів і героїчного епосу – такий шлях розвитку форм раннього світогляду. Та головне, що за ним – шлях пошуку відповідей на питання про сенс буття, про душі як персоніфіковані уявлення про добро й зло.

Отже, фольклорно-міфологічне відображення світу виступає формою духовного освоєння цього світу, специфічним видом духовної діяльності давніх слов'ян, в їх числі й жителів українського Полісся.

*Л.В. Божук, здобувач, наук. спієроб., КНУТШ, Київ
bozhedaj@ukr.net*

МІЖНАРОДНІ УГОДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ СПІВПРАЦІ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ДЕРЖАВ

Сучасний світ характеризується поглибленням глобалізаційних процесів, які охоплюють усі сфери людського життя, а понад усе – освіту. Освітній простір розширюється за рахунок набуття можливостей одержувати освіту у різних системах та обмінюватись досвідом з одного боку, а з іншого, кожна спільнота, яка опинилася за межами свого материнського культурно-освітнього простору, намагається через систему рідномовної освіти зберігати власні традиції й свій національний ідентитет. Інтегрувавшись в соціально-економічне, політичне середовище країн проживання, незважаючи на зміну умов життя, закордонне українство і далі зберігає національні цінності, традиції та мову, передовсім, завдяки тому, що в умовах іншоетнічного оточення створило розгалужену систему українознавчої освіти.

Тривалий час в умовах української бездержавності проблемами українців зарубіжжя опікувалися українські громади в країнах проживання та частково громадські організації в самій Україні – спочатку Українське товариство культурних зв'язків із зарубіжними країнами, пізніше – Товариство культурних зв'язків із українцями за кордоном (Товариство "Україна"). Оскільки обидві ці організації перебували під контролем комуністичної влади в Україні, яка практично всю українську діаспору відносила до "українських буржуазних

націоналістів", то реальної підтримки українці на Заході не отримували. А відтак – завдання збереження власної національної ідентичності, правове та організаційне забезпечення задоволення культурно-освітніх, інформаційних потреб у країнах поселення вирішувалися, власне, самими українськими громадами. Освіта українського зарубіжжя потрапила у сферу впливів української держави лише з проголошенням незалежності України.

Сучасний стан і перспективи розвитку української освіти за кордоном залежать від ряду важливих чинників, серед яких необхідно виділити "законодавчу базу, потреби та інтерес закордонних українців, розвиток договірної бази, управлінське забезпечення та участь самої громади у вказаних процесах [Вдовенко С. Закордонне українство в національно державотворчому процесі: ідентифікація, взаємовідносини: монографія. – Чернігів, 2004. – С. 169].

Нині нормативно-правову базу щодо співпраці з українцями, що проживають за межами України складають Конституція України (ст. 12), Закон України "Про правовий статус закордонних українців", Державна програма співпраці із закордонними українцями на період до 2010 року. Важливим є те, що засади співпраці із закордонними українцями відповідають загально-визнаним міжнародним нормам та стандартам, зокрема, положенням Загальної декларації прав людини, Рамкової конвенції про захист національних меншин, Європейської хартії регіональних мов або мов меншин та іншим міжнародним документам.

Враховуючи історичний досвід та реалії сьогодення сучасна українська держава виробила певні форми опіки над українськими освітніми закладами за кордоном: 1) забезпечення на законодавчому рівні права українцям за межами України здобувати освіту у межах свого культурно-традиційного простору; 2) створення матеріально-технічної бази для можливостей реалізації освітніх потреб (Державні програми); 3) укладання міждержавних угод, якими передбачається взаємне зобов'язання сторін щодо забезпечення прав і сприяння духовно-культурному розвитку українців у країнах проживання і відповідної національної меншини в Україні; 4) створення міждержавних комісій з питань забезпечення прав етнічних меншин а рамках укладених міждержавних угод.

Позитивному вирішенню національно-культурних та освітніх запитів закордонного українства, безперечно, сприяє політика урядів країн їх проживання. наявність розвинутої законодавчої бази у сфері захисту прав національних меншин у країнах проживання. Так, Державна програма інтеграції некорінного населення до естонського суспільства на 2000-2007 рр., схвалена урядом Естонії у травні 2000 р., уможливила державну підтримку українського земляцтва "Водограй" (м. Сілламає) та фінансування з 2004 р. українського класу при естонській державній школі. Окрім того, державна підтримка з боку уряду Польщі шляхом освітньої субвенції забезпечує 2261 учневі можливість вивчати українську мову у 100 пунктах вивчення української мови [Типи та кількісний склад українських освітніх закладів за межами України станом на 2005 р. : Довідка // Поточний архів Товариства"Україна-Світ". – 2005. – Арк. 3].

Питання задоволення культурно-освітніх потреб закордонних українців знайшли відображення в ряді масштабних угод, зокрема, в Договорі про відносини добросусідства і співробітництва між Україною та Румунією (ст. 6), Угоді

про співпрацю між Міністерствами Білорусії та України, ст. 6 якої декларує, що обидві країни будуть сприяти представникам національних меншин в реалізації культурно-освітніх потреб [Полок А.А., Лазебник С.Ю. Історична батьківщина – діаспора: європейський досвід взаємин. – К., 2003. – С. 22–23].

З метою координації діяльності підписаних угод створено міжурядові комісії: Україна – Угорщина, Україна – Польща, Україна – Словаччина, Україна – Румунія та ін. На підставі дії змішаної міжурядової українсько-румунської комісії з питань забезпечення прав осіб, які належать до національних меншин між МОН України та Міністерством виховання та досліджень Румунії було підписано "Протокол про співпрацю в галузі освіти на 2005/2006 і 2006/2007 навчальні роки". Для задоволення освітніх потреб румунська громада в Україні, яка за переписом 2001 р. становить близько 150 тис. осіб, має 95 загальноосвітніх середніх і 47 дошкільних закладів з румунською мовою навчання. У Чернівецькому університеті ім. Юрія Федьковича за державним замовленням готують учителів загальноосвітніх дисциплін для закладів з румунською мовою навчання [Запорожець Т. Українсько-румунські домовленості в галузі освіти // Освіта України. – 2005. – 18 лист.]. Однак у Румунії українське шкільництво знаходиться далеко не в кращому стані. Сьогодні у цій країні немає жодного середнього навчального закладу з викладовою українською мовою, хоча там проживає близько 66 тис. українців. Лише у 26 сільських і повітових румунських школах українська мова вивчається як предмет, а в 27 навчальних закладах українську мову та літературу вивчають факультативно [Інформація про наявність шкіл для представників закордонного українства. 2005/2006 навчальний рік: Довідка // Поточний архів МОН України. – 2006. – Арк. 2].

Цілком очевидно, що дотримуючись міжнародних норм і підписаних міжурядових угод, забезпечуючи національно-культурні та освітні потреби національних меншин, які проживають в Україні, українська держава має бути більш рішучою та послідовною у відстоюванні національних інтересів українців, що проживають за її межами.

С.М. Бойко, канд. філос. наук, ВМУРОЛ, Київ

ПРОБЛЕМА УКРАЇНСЬКОГО НАЦІЄТВОРЕННЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ В. АНТОНОВИЧА

Володимир Боніфатійович Антонович – відомий український історик, археолог, етнограф, професор Київського університету був активним учасником українського національно-визвольного руху, а також одним з організаторів Київської громади. Серед наукових проблем, які досліджував учений, особливе місце займало питання українського націєтворення, а також ролі національної ідеї, національного самоусвідомлення та важливих історичних подій в розгортанні націєтворчих процесів.

Відомо, що провідні європейські нації, уже на ранніх стадіях націєтворення зусиллями своїх інтелектуалів виробили кожна власну схему національної історії і певну національну історичну міфологію. Більше того, уже наприкінці

XX століття поширеною в західній історіографії стала думка, згідно з якою вся національна історія – це "сконструйована пам'ять" як особливий соціокультурний феномен осмислення індивідом і соціумом свого місця в часі. А відтак, особливої ваги набувають "місця пам'яті" (термін запроваджений сучасним швейцарським істориком П'єром Нора) – постаті й події, що мають формотворче значення в національній історії.

Для української національної історії однією із таких постатей є В.Б. Антонович. Це про нього львівський часопис "Діло" писав: "Один з найбільших Українців у по-Шевченківській добі ..., один з головних презентантів української ідеї ... Великий отаман!" Життєвий шлях Володимира Боніфатійовича Антоновича, його наукова спадщина, громадянська позиція, самовіддане служіння ідеї національного відродження викликають захоплення сучасних поколінь. Крім нього вітчизняна історія знає лише кілька особистостей, які своїм прометеївським вогнем освітлювали й утверджували українську ідею, переводили її в площину практичних дій.

Сучасна українська історіографія ґрунтовно вивчає наукову спадщину В.Б. Антоновича, бо в радянські часи звинувачення у "буржуазному націоналізмі" робило його творчі здобутки недоступними до наукового студювання. Сьогодні достатньо повно висвітлена археографічна діяльність вченого та зібрано багатий документальний і публіцистичний матеріал для осягнення постаті класика української історіографії та його ролі в суспільно-політичному житті України другої половини XIX ст. Перевидано й основні наукові праці історика. У серії "Пам'ятки історичної думки України" Ольга Тодійчук і Василь Ульяновський підготували з відповідним науковим коментуванням важливі історичні праці: Антонович В.Б. "Моя сповідь": Вибрані історичні та публіцистичні твори" (К., 1995) та видання "Син України: Володимир Боніфатійович Антонович" (К., 1997, у 2 т.), упорядники якого Віктор Короткий та Василь Ульяновський зібрали і оприлюднили різноманітні джерела (статті про нього, листування, спогади) й видали ще спільну працю "Володимир Антонович: образ на тлі епохи" (К., 1997). Органічним доповненням до цих видань є "Академія пам'яті професора Володимира Антоновича: Доповіді та повідомлення" (К., 1998-1999, у 4 збірках), "Коротка історія Козаччини" В.Б. Антоновича (К., 2004), "Мемуари до історії Південної Русі" за редакцією В.Б. Антоновича (Д., 2005) й праця Олександра Кіяна "Володимир Антонович: історик й організатор "Київської історичної школи" (К., 2005).

Згідно з даними більшості джерел, щоб стати відомим українським істориком, археографом і археологом відповідно до переконань, треба було в науковій діяльності поставити на перше місце історію власного народу. Саме від В.Б. Антоновича бере початок синтетичний етап у висвітленні історії, який прийшов на зміну подієвому викладу, характерному для української історіографії першої половини XIX ст.

Історія нації, як зазначає В.Б. Антонович, здебільшого базується і залежить від духу того народу чи нації, що виявляє себе як національний тип. Дослідження минулого науковець пов'язував із власною патріотичною громадською діяльністю, зв'язуючи таким чином, минуле з сучасним у закликіві до своїх студентів продовжувати працю їхніх прадідів. У своїх українознавчих

дослідженнях В.Б. Антонович тлумачив події та вчинки осіб і соціальних груп у контексті його поглядів на універсальну історію. На його думку, кожна нація спрямовується в усіх її діях, крізь всю історію, своєю власною провідною ідеєю. Як тільки ця ідея з'являлася на історичному етапі, вона піддавалася різним впливам та протистояла перешкодам; часом виникали перешкоди для її розвитку, часом вона швидко розвивалася і процвітала. Перехід до здійснення цієї головної ідеї був, по суті, історичним процесом, який був прив'язаний до процесу досягнення вищого рівня національного самоусвідомлення.

В історії, як стверджував В.Б. Антонович, носіями провідних ідей були соціальні групи, а не окремі особи. Саме тому соціальна історія (для нього – це дослідження соціальних груп та їхніх взаємин) була надзвичайно важливою. Учений вірив, що соціальне життя нації залежить від провідної ідеї, а також від самосвідомості народу, його культурного рівня, освіти. Тільки тоді, коли буде досягнутий високий культурний рівень, особливо добре буде розвинута система народної освіти, тоді лише може втілитися у життя провідна ідея; спроби впровадити цю ідею коли культурний рівень населення низький, неминуче завершаться невдачею. В.Б. Антонович як історик поставив перед собою завдання простежити і визначити цю ідею, коли і як вона виявила себе в українській історії.

Кожний народ у своєму політичному житті "має властиву йому провідну ідею, а вона залежить почасти від антропологічних расових причин, почасти від різних умовин та впливу територіальних обставин, від історичного життя, від культурного розвитку і т. ін.", – зазначав В.Б. Антонович. Провідна ідея нації може найширше і найкраще виявлятися під час самостійного життя нації. "Українському народові ніколи не довелося цілком і вповні виявити свою провідну ідею; йому доводилося лиш інстинктивно простувати до неї: у давнину, за княжих часів, вичемих, громадським та виборно-церковним устроєм, ... судовим устроєм у так званих копних судах; нарешті ж оця провідна ідея вельми рельєфно визначилася в козащині, а ще виразніше із погляду запровадження й зреалізування її в житті", – підкреслював автор.

Більшість сучасних дослідників творчої спадщини вченого вважають, що хоча В.Б. Антонович і не написав узагальнюючого наукового твору із синтезованим викладом української історії, однак, його праці узяті разом, засвідчили безперервність і цілісність українського історичного процесу від часів Київської Русі до подій нового часу. Ця цілісність або безперервність, за висновком В.Б. Антоновича, обумовлювалася тим, що громадський принцип був домінуючою або провідною ідеєю в українській історії. На думку вченого, громадський принцип умістив у собі ідеї широкодіапазонної демократії за активною участю народу, рівних політичних прав і рівності соціальних статусів. За всю свою історію українці жодного разу не спромоглися втілити цей ідеал у життя, але завжди – інколи інстинктивно – прямували до нього.

Таким чином, українознавчі праці В.Б. Антоновича відображають епізоди довгого шляху українського народу до своєї свободи, тобто національного і соціального визволення, яке вчений прирівнював до втілення у життя його громадських ідеалів. Він усвідомлював, що остання фаза цього процесу відбувалася у широкому контексті подвійних – демократичних і національних – революцій, рухів та перетворень, що почалися у Європі наприкінці XVIII ст. – на початку XIX ст.

ПОШИРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ СЕРЕД МОЛОДІ ЧЕРЕЗ ВОЛОНТЕРСЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ

Однією з форм активної громадянської позиції є участь молоді у волонтерському русі. Проявляючи альтруїстичні бажання, молоді люди мають можливість самовиразитися, отримати нові навички спілкування з людьми або з певного виду волонтерської діяльності. Над питаннями волонтерського руху працюють такі вітчизняні вчені, як А.І. Капська, Р.Х. Вайнола, О.В. Безпалько та ін. Сучасне суспільство стрімко розвивається, а тому необхідність допомоги для реалізації, наприклад, соціальних проєктів зростає, що визначає актуальність волонтерства.

Залучаючи волонтерів до співпраці, громадські організації, які з ними працюють, мають потурбуватися про максимально всебічний розвиток добровольців та забезпечити їм комфортні умови праці. Зазвичай, вибір напрямків, в яких потрібні волонтери, досить великий. Це можуть бути спортивні, туристичні, соціальні, культмасові напрямки діяльності. Не всі організації під час роботи з волонтерами приділяють увагу освіті молоді в українознавчому напрямку. Зміцнення та розвиток національної культури сприяє інтеграції суспільства, що зараз є досить актуальним в умовах кризи. Актуальною і зараз є думка українського філософа, історика В'ячеслава Липинського, який жив на початку ХХ століття – *"Нація наша роз'єднана політично, ідейно й культурно. Щоб не згинувти навіки, вона мусить створити свою державу, свою одну національну державну ідею... одну національну культуру, таку, що об'єднує кожну націю на цілім світі в одно тіло"* [Лисяк-Рудницький І. Липинський В'ячеслав // Енциклопедія українознавства. – Львів, 1994. – Т. 4] А так як на молоді орієнтується майбутнє, то саме вона має бути носієм українських звичаїв та традицій. Цього неможливо нав'язати. Але про існування своєї національної культури молоді люди мають знати, і не тільки зі сторінок підручників.

Приділяючи увагу українознавству саме в межах волонтерства, зростає позитивне сприйняття молоддю української культури. На це впливають ряд причин. По-перше, молодіжне оточення, яке виступає референтною групою, що в юному віці має особливе значення. По-друге, не нав'язлива форма, позбавлена формалізму. По-третє, яскравий колорит традицій, що можна відчувати через національний одяг та інші побутові прикраси, хорові співи, народні танці тощо. І, нарешті, можливість продемонструвати свої знання та вміння. Наведемо реальний приклад.

Громадська організація УМСА (Християнська Асоціація молодих сімей України), філіали якої є в більше як 20 містах України, постійно працює з волонтерами, має ряд проєктних напрямків – від спорту до роботи за кордоном. Загальна чисельність волонтерів, які задіяні в організації – в межах 300 людей. З них відсотків 30 беруть участь в культмасовій діяльності, одним з напрямків якої є розповсюдження української культури в суспільстві. У сформованих творчих колективах регулярно проводяться заняття, на яких воло-

нтери дізнаються про українські народні традиції до певних свят, вчать українські народні пісні, танцювальні елементи, роблять театральні постановки з використанням народних звичаїв тощо. Обирають волонтери такий напрямок діяльності з запропонованих добровільно, у більшість випадків тому, що їм цікаво дізнатися щось нове про українську культуру, відчутти себе не просто спостерігачем, а і учасником, продовжувачем української культури.

Кожний творчий колектив має ряд власних сценічних номерів, які він може демонструвати у різний спосіб. Розповсюджені – виступи під час екологічних акцій на свіжому повітрі (парки відпочинку, наприклад), в дитячих будинках, в закладах освіти (дитячі садки, школи), під час семінарів чи тренінгів для членів організації YMCA. Зазвичай, це не просто виступи, а ще й певні ігри з присутніми. Наприклад, конкурси на "найкolorитніші" хорові співи, українські прислів'я та приказки, загадки, танці, різноманітні естафети з використання елементів народних ігор.

Передача інформації про українську культури в такий спосіб, на думку автора, є кращим у порівнянні, наприклад, з лекційним викладом матеріалу, бо те, що відчувається на практиці, залишає не лише знання, а і відчуття, переживання. А те, що людина переживає, запам'ятовується на підсвідомому рівні, і тому набагато більше ймовірності того, що така інформація якісніше сприймається саме в ігровий спосіб, ніж просто від логічного викладу матеріалу. Крім того, творчі форми роботи завжди є розвиваючими як для організаторів та виступаючих, так і для учасників.

Таким чином, розвиток українознавства в процесі волонтерської діяльності сприяє розповсюдженню української культури, сприяє відродження народної спадщини і є вагомим внеском в інтегративні процеси українського суспільства, особливо у молодіжному середовищі.

Т.С. Воропаєва, канд. психол. наук, доц., КНУТШ, Київ
Voropayeva-tania@rambler.ru

СМИСЛОВА ТЕОРИЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Теоретичний аналіз проблеми соціальної й національної ідентичності показує, що ідентичність є результатом процесу ідентифікації. Відомо, що термін "ідентифікація" в науковий обіг увів З.Фрейд. Ідентифікація найчастіше розглядається як процес уподібнення, ототожнення себе (або своєї референтної групи) з кимось або чимось. Дослідження різних аспектів цієї проблеми здійснили З. Фрейд, Е. Еріксон, К. Юнг, М. Мід, Ф. Барт, Е. Гофман, Г. Кон, А. Сміт, В. Коннор, Ш. Страйкер, Р. Лінтон, Т. Парсонс, Р. Девіс, С. Московічі, Ю. Хабермас, Г. Теджфел, Дж. Тернер та інші вчені. Застосування інтегративного підходу при дослідженні становлення ідентичності українського народу передбачає: 1) обов'язковий розгляд української ідентичності як динамічної структури, для якої характерний нелінійний і нерівномірний розвиток; 2) системне вивчення України і українства на основі дослідження різних форм активності української спільноти і української людини, які забезпечують різноманітні взаємозв'язки українців зі своєю країною; 3) обов'язкову концептуалі-

зацію міждисциплінарних узагальнень (історіософських, культурно-антропологічних, етнолінгвістичних, соціально-психологічних, етнополітологічних тощо) з дотриманням принципів вертикальної та горизонтальної інтеграції; 4) вивчення специфіки різноманітних контактів особистості з природним, соціальним і культурним світом (при цьому потрібно пам'ятати важливе зауваження В.Франкла про те, що для тварин світ не існує, адже їхня життєдіяльність відбувається в середовищі); 5) вивчення системоутворюючої ролі ноетичного (смыслового) виміру процесу ідентифікації суб'єктів (як індивідуальних, так і колективних).

Фундаментальна роль міждисциплінарної смыслової проблематики (репрезентованої дослідженнями С. К'єркеґора, Е. Гусерля, М. Вебера, М. Хайдеґґера, М. Полані, В. Франкла, К.Г. Юнга, Л. Виготського, Г. Шпета, С. Рубінштейна, М. Бахтіна, О. Лосєва, Ю. Лотмана, М. Мамардашвілі, О. Леонтьєва, В. Зінченка, Ф. Василюка, Д. Леонтьєва та ін.) в сучасному українознавстві полягає в окресленні того проблемного поля, в межах якого уможливується не тільки комплексне вивчення етнічної картини світу, національного образу світу, етнічної ментальності, національного характеру, національної самосвідомості, але й системне дослідження ідентичності українського народу. Адже зрозуміти природу індивідуальної й колективної ідентичності, а також закономірності ідентифікаційних процесів неможливо без вивчення процесів смыслоутворення. Ідентифікація розглядається нами як процес, включений в цілісну життєдіяльність суб'єкта, нерозривно пов'язаний з когнітивною, емоційною, ціннісно-смысловою та поведінковою сферами особистості, зумовлений її потребами, мотивами, цілями і установками, опосередкований мовою, нормативними, знаковими, символічними, образними, аксіологічними системами культури.

Відомо, що людське життя розгортається одночасно у двох площинах: у просторово-часовій (горизонталь) та у ціннісно-смысловій (вертикаль), що перехрещення цих двох площин утворює життєвий простір особистості, але при цьому простір і час виступають лише засобом реалізації смыслової організації особистості (М. Бахтін, М. Мамардашвілі, В. Зінченко). Сенси не тільки укорінені в людському бутті (Г.Шпет), але й опредметнюються в мові, культурі, мистецтві, а також в образах, символах, метафорах (будь-яка етнокультурна інформація потребує смыслової обробки в процесі її засвоєння). Існують різні види смислів та різні смыслові форми (логічні, образні, символічні тощо), але лише після розподілення в різноманітні форми "смысл здобуває доцільне і органічне буття" (Г. Шпет). На рівні особистості "існує динамічна смыслова система, що являє собою єдність афективних та інтелектуальних процесів" (Л. Виготський). Смысл є "одиницею" внутрішнього світу особистості (О. Леонтьєв). "Прагнення до смыслу" є однією з основних мотиваційних тенденцій людини, а обезсмыслення життя викликає у людей стани екзистенціального вакууму, відчуженості, депресії, зневіреності тощо (В. Франкл). Орієнтуючись на смысл, особистість піднімається над тимчасовим, ситуативним і банальним.

Культура є не тільки "сховищем" і "фабрикою" образів та символів, але й світом самодостатніх антропо- і соціоморфних значень, смислів та цінностей. Культуротворча діяльність людини, а також її здатність осмыслювати і оцінювати світ, зумовлює специфіку його перетворення, а також трансфор-

мації оточуючого середовища на "ландшафти культури" (Е.Ротхакер) та "ціннісно-смысловий універсум" (С.Кримський). В процесі культуротворення виникають не тільки нові культурні явища і продукти, але й новий смысловий зміст, який може стати детермінантою оформлення смыслового поля української ідентичності (як індивідуальної, так і колективної). Для того, щоб зробити новий смысловий зміст "відкритим" для розуміння суб'єктів, потрібно знайти відповідні форми його репрезентації (знакові, символічні, образні, аксіологічні тощо). Саме в нормативно-звичаєвій, знаково-символічній, ідейно-образній, аксіологічній та світоглядній оформленості такого смыслового поля закладена можливість швидкого поширення спільних ідентитетів та відповідних ідентифікаційних практик (сакралізуючих, консервативно-ретроспективних, конструктивно-перспективних). При цьому культуротворча діяльність українського народу не тільки суттєво впливає на зміни внутрішньої структури ідентифікаційних матриць етнофорів, але й на змістовне наповнення цих матриць.

Для повноцінного функціонування національної спільноти необхідні смыслові зв'язки (специфічні динамічні утворення, які не тільки "зшивають" докупи особистість та її спільноту, поєднуючи ціннісно-смыслову сферу особистості й ціннісно-смысловий універсум національної культури, але й виступають "містком" між соціальним і культурним та засадничою духовно-світоглядною основою для формування національної ідентичності (адже процес кристалізації як етнічної, так і національної ідентичності йде паралельно з формуванням смыслових зв'язків особистості та її спільноти). Ціннісно-смыслова сфера особистості (як її онтологічне ядро) є важливим індикатором порушень у функціонуванні системи "людина-світ", які виявляються у образній, знаковій, символічній, смысловій та ціннісній неузгодженості особистісного й національного. Отже, саме ціннісно-смыслова сфера здатна зберегати національну ідентичність особистості в будь-яких ситуаціях (навіть в умовах жорстких деструктивних впливів), а для формування колективної ідентичності вкрай необхідними є ментально-зумовлені процеси смыслоутворення (які базуються на перцептивних, мнемічних, логічних, імажінативних та емоційно-почуттєвих засадах). Значно прискорюють процес кристалізації української ідентичності актуалізація ідейного, образного та смыслового змісту культури; смыслове насичення художніх і наукових творів; трансляція смысломісткої українознавчої інформації; забезпечення смыслових зв'язків між особистістю та її національною спільнотою; активізація смыслового резонансу в процесі комунікації та соціальної взаємодії.

Проведені в 1993 – 2008 рр. теоретико-емпіричні дослідження показали, що смыслове поле ідентичності двох груп громадян України суттєво відрізняється: для представників першої групи, в яку входять особи з моноетнічною та біетнічною ідентичністю, характерна більш конструктивна ієрархія життєвих смыслів (екзистенційні, альтруїстичні, самореалізаційні, когнітивні, сімейні, комунікативні, статусні, гедоністичні смысли), ніж для представників другої групи, в яку входять особи з маргіальною та зміненою етнічною ідентичністю (відповідно – гедоністичні, комунікативні, статусні, сімейні, когнітивні, самореалізаційні, екзистенційні, альтруїстичні смысли).

ПАРИТЕТНА ДЕМОКРАТІЯ В УКРАЇНІ: СОЦІАЛЬНА УТОПІЯ ЧИ РЕАЛЬНА ПЕРСПЕКТИВА?

Політико-правова форма організації соціально-статевих відносин у суспільстві, коли жінки та чоловіки мають рівний правовий та політичний статус і як рівноправні представлені й здійснюють діяльність в ґендерно збалансованих органах влади та управлінських структурах називається паритетною демократією [Мельник Т., Кобелянська Л. 50/50: Сучасне ґендерне мислення: Словник. – К., 2005. – С. 153].

Концепцію паритетної демократії розроблено Комітетом з рівності між чоловіками та жінками та Департаментом прав людини, що є структурними одиницями Ради Європи. Базовою засадою Концепції є принцип паритетності 50/50 у всіх сферах суспільного життя та, насамперед, у функціонуванні державних структур.

Україна долучилась до всіх міжнародних угод, спрямованих на формування ґендерно збалансованого суспільства як умови входження до складу Євросоюзу. Паритетне суспільство – далека і досить невизначена перспектива для країни. Серед певної частини дослідників сьогодні існує переконання, що паритетна демократія насправді може існувати лише як певна модерна соціальна утопія на рівні соціальних теорій (тобто, соціальних теорій, що мають невелику ймовірність втілення в життя). В.А. Суковатая стверджує: "Так як суспільства з реально еквівалентними ґендерними стосунками в історії культури ніколи не існувало, то будь яку феміністську програму по встановленню рівності статей можна розглядати як "безумовно утопічну" (згідно А.К.Меллор)..." [Суковатая В.А. Женщина как Другой в истории утопии // Философские науки. – 2008. – № 6. – С. 136]. З іншого ж боку дослідники та дослідниці ґендерного та феміністичного спрямування стверджують, що ґендерно збалансоване суспільство, а в перспективі – паритетна демократія, – це не результат ефективного розвитку суспільств сьогодні, а його умова. М. Богачевська-Хомяк зазначає: "Схеми поведінки й особливостей мислення жінок, їхня суспільна активність можуть висвітлити важливі аспекти цілого суспільства... В одному Ленін був правий – участь жінок вирішальна для успіху революції. Вона також вирішальна при впровадженні соціальних та політичних змін у суспільстві, що породжують упровадження демократичних інститутів" [Богачевська-Хомяк М. Жінки і розуміння Східної Європи // Ґендерна перспектива / Упор. В. Агеєва. – К., 2004. – С. 14].

Зрештою, не можна не погодитись із думкою С. Пролєєва: "Тією мірою, якою політична теорія передбачає бажаний соціальний порядок і теоретично торує шлях до нього, вона є *утопією*. Це не означає, що всі і будь-які теоретичні побудови є безпосередньо утопіями, але всім їм властивий конструктивістський утопізм" [Пролєєв С. Метафізика влади. – К., 2005. – С. 297], що у свою чергу не виключає здатності суспільств певною мірою реалізувати на практиці принципові теоретичні моменти такої теорії, втіливши їх у життя. Але

постколоніальне суспільство у стані трансформації, яким сьогодні і є українське, має певні специфічні умови, що заважають становленню паритетного суспільства. Серед них:

1) відсутність політичної волі до утвердження паритетності у владних стосунках, зокрема, на рівні створення паритетного парламенту (термін, що вживається для характеристики парламентів, в яких реально досягнута ґендерна рівність 50/50. Прикладом такого парламенту є парламенти Португалії, Швеції);

2) відсутність настанов на ґендерно-паритетні стосунки в масовій свідомості громадян України;

3) поширення патріархальних та патріархатних стереотипів в суспільній свідомості та їх активний вплив на формування владних та суспільних відносин між громадянами країни;

4) орієнтація на традиційні форми взаємовідносин в економічній сфері, коли існує усталений традиційний поділ на жіночі та чоловічі професії, заняття, форми економічної діяльності, зокрема, бізнесу (так серед керівників великих фірм в Україні лише 3% – жінки);

5) притаманна всім постколоніальним суспільствам орієнтація на відновлене автентичне доколоніальне минуле, що у свою чергу відтворює чи витворює домінуючі націєтворчі міфи, орієнтовані на героїчне минуле, яке, начебто має бути втілене у теперішньому. Таким сучасним домінуючим міфом для українців є козацький. Він априорі не передбачає рівності та рівноправності між жінками та чоловіками;

6) в реальних сучасних умовах тотальної кризи в Україні існує прагнення сильної влади ("сильної руки"), невід'ємної від урізання демократичних свобод, зокрема і у ґендерному плані. Тобто, в такій ситуації проблеми паритетності відсуваються на маргінес суспільного розвитку;

7) посилення свідомого опору усталенню ґендерно паритетного суспільства як форма посилення конкуренції між статями в соціальному просторі сучасної України. Як зазначає С. Пролєєв, сексуально-ґендерні змагання зрештою визначають успішність і повноту буття кожної людини і є чинником формування певної специфіки владних стосунків у конкретному суспільстві. "...сексуально-ґендерні змагання не симетричні для різностатевих учасників, вони відбуваються в умовах ґендерної нерівності. Відносини людських статей є асиметричними, що суттєво диференціює їх зміст для жінки з одного боку, і для чоловіка – з іншого. Сексуально-ґендерний успіх для неї і для нього має різний сенс. Але необхідно підкреслити, хоч би які відмінності культурного чи екзистенційного ґатунку тут не існували, потестарний характер сексуально-ґендерні змагання зберігають для всіх своїх учасників. Однак факт ґендерної нерівності (власне нерівноцінності) додає до цих змагань третю площину: боротьбу статей за вищість. Саме цей сюжет особливо детально аналізує сучасна феміністична теорія" [Там само. – С. 180].

Таким чином, сьогодні концепцію паритетної демократії в українському варіанті варто розглядати як теоретичну соціальну утопію, здатну перетворитися в реальність при умові, що Україна колись здатна буде реалізувати на своїх так званий "скандинавський варіант" розвитку.

ВОЛОДИМИР АНТОНОВИЧ – ПОСТАТЬ НА ЗЛАМІ ЕПОХ ТА НА МЕЖІ КУЛЬТУР

Вивчення життєвого та наукового спадку Володимира Боніфатійовича Антоновича, вченого та громадсько-політичного діяча, і в наш час не втрачає своєї актуальності. Насамперед тому, що його визначальна постать дозволяє проаналізувати епоху, творцем якої він був. Ця епоха справила значний вплив на становлення української нації. Крім того, і до сьогоднішнього дня дослідження надбання В. Антоновича не лише залишається важливою складовою українознавства, але й виступає також дієвим чинником сучасної національної самоідентифікації.

Він, будучи непересічною особистістю, жив на зламі епох. Про В. Антоновича, як "прямого спадкоємця народницьки-романтичної традиції" відомий сучасний український філософ М. Попович написав, що "він належить до "батьків" такою ж мірою, як і до "дітей"" [*Попович М.В. Нарис історії культури України. – К., 1998. – С. 475*]. Що цілком справедливо, адже, з одного боку, В. Антонович вже в середині XIX ст. утвердився як науковець, зокрема, під час роботи головним редактором видання "Временной Комиссии для разбора древних актов" (1864-1880) зібрав, відредагував та видав 8 томів "Архива Юго-Западной России". Але він мав також і безпосереднє відношення до нового покоління української інтелігенції – саме В. Антонович виховав "Київську школу істориків", найвідомішими серед яких були Д. Багалій, П. Голубовський, М. Грушевський, М. Довнар-Запольський, І. Лінниченко.

Не менш суттєвим для розуміння особистості В. Антоновича є також приналежність його в юності до польсько-шляхетської культури та подальший драматичний перехід до українськості. Цікавим є співставлення оцінок його постаті проросійськими та пропольськими дослідниками. У 1912 р. Андрій Стороженко наголошував, що В. Антонович, як поляк, був позбавлений "русского национального чувства", більш того, історія російської державності, що реалізовувалась під гаслом "собирания земель русских" була йому глибоко ненависною. Поляки, в свою чергу, звинувачували В. Антоновича у національній зраді. Йому ставилося в провину те, що беручи участь у законспірованому польському русі, він у найвідповідальніший момент не лише сам відмовився від участі у повстанні, але й відвернув від польської справи своїх однодумців Тадея Рильського, Бориса Познанського, Каллиста Баківського, Костянтина Михальчука та інших. Вацлав Лясоцький, польський мемуарист середини XIX ст., назвав В. Антоновича "інтриганом", який під маскою товариськості успішно спокушав "найжертівнішу у своїх намірах молодь". Польський біограф В. Антоновича Францішек Равіта-Ґавронський, декларуючи неупередженість, все одно виступав з моральним осудом історика за розрив з польським шляхетським суспільством, за відверте розкриття ним таємниці свого походження не від Боніфатія Антоновича, а від Яна Джидая.

Не полегшують праці дослідникам життєвого шляху В. Антоновича суперечливі оцінки його діяльності сучасниками та численні суперечливі факти в його біографії. Пояснити більшість із них не можливо без дослідження українськості В. Антоновича, яку ні російські, ні польські дослідники не аналізували. Це – завдання українських науковців.

***К.А. Кобченко, канд. іст. наук, наук. співроб., КНУТШ, Київ
katrusiak@ukr.net***

ВОЛОДИМИР АНТОНОВИЧ І СПРАВА ВИЩОЇ ЖІНОЧОЇ ОСВІТИ

Володимир Антонович як багатогранна особистість та вчений з широкими ерудицією та колом наукових інтересів не міг бути остороною важливих суспільних процесів свого часу, одним з яких була проблема вищої освіти жінок. Ця проблема напряму стосувалася професорів та викладачів університетів, які мали визначати свою позицію як противники або ж прибічники вищої освіти жінок з подальшою участю в організації роботи вищих жіночих курсів. Серед останніх був і проф. В. Антонович, тому, коли в Києві виникла ідея відкриття вищих жіночих курсів, він активно підтримував її та взяв дієву участь у організації цього навчального закладу.

Оскільки курси створювалися як приватний заклад, зусилля по його створенню та діяльності цілком лежали на громадськості, саме зусилля викладачів, їхній ентузіазм та віра в успіх справи були, в значній мірі, запорукою її вдалої реалізації. Вже на етапі підготовки до відкриття Київських ВЖК у травні 1878 р. Володимир Антонович обійняв посаду помічника засновника Київських вищих жіночих курсів. Ці обов'язки він виконував на громадських засадах, і продовжував обіймати цю посаду й після відкриття курсів, до свого відрадження за кордон на початку 1880 р. Оскільки засновник курсів, професор С. Гогоцький був людиною немолодою, обережною та дотримувався консервативних поглядів, це, як і сама посада засновника, залишали йому переважно представницькі функції, тоді як значна частина безпосередньої підготовчої роботи, такої як збір плати за навчання, пошук приміщення покладалися на Володимира Антоновича. До обов'язків помічника засновника входило також головування в Опікунському комітеті при курсах, членом якого весь час діяльності курсів був В. Антонович, і такі, здавалося б, невластиві професору університету завдання – скарбника та бухгалтера – він виконував дуже сумлінно та відповідально [Державний архів м. Києва. – Ф. 244. – Оп. 17. – Спр. 5а. – Арк. 57].

Дуже важливою була роль Володимира Антоновича як викладача. Цікавість та й любов'ю до свого предмету – руської та української історії (історії Південно-Західного краю за тогочасною імперською термінологією) він зміг запалити багатьох слухачок, чимало з яких обирали курсові роботи з названих тем. Заняття, які проводив з курсистками проф. В. Антонович цілком відповідали університетським: курсистки, крім слухання лекцій, готувалися до практичних занять, на яких виступали з рефератами, читали та аналізували Руські літописи. Деякі дівчата саме під впливом лекцій Антоновича починали спеціалізуватися на питаннях української історії, як це було, зокрема, з учи-

телькою Софією Єгуною, яка "під впливом лекцій Антоновича взяла кандидатську роботу з історії козащини" [Єгунова-Щербина С. Пам'яті В. Антоновича (Сторінка споминів) // Україна: науковий двохмісячник українознавства. – 1928. – Кн. 5. – С. 95]. Під впливом лекцій В. Антоновича в курсисток виникали гуртки самоосвіти, в яких вони поглиблювали набуті знання. А для деякого викладача В. Антоновича стали відкриттям України та її історії. У 1890 р. з нагоди завершення обов'язкового 25-річного терміну професорської діяльності Володимир Антонович отримав вітальний адрес від понад 100 колишніх курсисток, у якому вони визнавали його заслуги як викладача, який сприяв не лише їхній освіті, а й особистісному становленню, формуванню життєвих ідеалів. Такої високої оцінки не був удостоєний жоден інший професор, хоча більшість колег Володимира Антоновича, професорів-гуманітаріїв також чимало зробили для розвитку вищих жіночих курсів. Прикметно також, що серед тих жінок, що підписалися під названим адресом, були не лише свідомі діячки українського руху, а й ті, хто дотримувався поміркованих суспільних поглядів.

Володимир Антонович був одним з перших професорів, хто не робив різниці між жіночим і чоловічим студентством: читав на курсах ті самі лекції, що й в університеті, а також приватні лекції як спеціально для жінок, так і спільно для студенток і курсисток, керував екскурсіями та навчальними поїздками, у яких брало участь студентство обох статей.

Важливою стороною діяльності Володимира Антоновича була також просвітницька робота, залучення частини національно свідомих курсисток до ширшого знайомства з українською історією, до громадської роботи, – звичайно, на добровільних засадах за їхнього бажання. Так, частина зацікавлених курсисток слухала приватні лекції В. Антоновича з історії та етнографії України, з історії Ірландії. І жодного разу під час цих лекцій не було "провалу", ніхто не виказав свого Вчителя та не зрадив обраній справі.

У цьому виявився талант Антоновича-педагога та, що особливо важливо, його віра у майбутнє українського жіноцтва, можливість його інтелектуальної праці нарівні з чоловіками, достойна оцінка його освітнього потенціалу.

Прикметно, що й особисте життя проф. В. Антоновича було пов'язане з Київськими ВЖК: так, його перша дружина Варвара Іванівна була однією з ініціаторок створення цього закладу та протягом 1878–1881 рр. виконувала на громадських засадах обов'язки чергової дами курсів. А дочка Володимира Антоновича Ірина була слухачкою цих курсів. Свою другу дружину Катерину Мельник проф. Антонович зустрів саме серед курсисток. Саме під його керівництвом вона стала самостійною дослідницею-археологом. Все це є найбільш красномовним свідченням того, наскільки серйозно він сприймав справу вищої жіночої освіти.

Отже, діяльність Володимира Антоновича з організації Київських вищих жіночих курсів та викладання на них є без перебільшення непересічною. Ця праця була різнобічною і становила як частину його педагогічної роботи, так і, громадської роботи та добродійної діяльності. Отже, у тому, що Вищі жіночі курси в Києві довели своє право на існування, а їхні слухачки – на отримання вищої освіти є чимала заслуга Володимира Антоновича. Недаремно колишні київські курсистки визнали професора В. Антоновича "кращим, найщирішим другом вищої жіночої освіти" [Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Ф. І. – Спр. 8034. – Арк. 1–2зв.]

ВОЛОДИМИР АНТОНОВИЧ І ЖУРНАЛ "КИЕВСКАЯ СТАРИНА"

Розглядаючи роль історика, археолога, археографа, етнографа й громадського діяча Володимира Боніфатійовича Антоновича (1934–1908) у появі та виданні журналу "Киевская старина", не можна не помітити її багатоплановість.

По-перше, В. Антонович був одним із найактивніших і найдійовіших ініціаторів виходу в Києві періодичного видання, присвяченого історії південного краю тодішньої Росії. Після певних дискусій таке періодичне видання одержало назву "Киевская старина", яка виходила протягом 25 років (з 1882 по 1906, у 1907 р. вийшла під назвою "Україна").

По-друге, буквально з першого номера цього журналу В. Антонович стає одним із найактивніших авторів його, публікації якого відзначалися не просто високим науковим рівнем, а, як справедливо відзначає одна з дослідниць журналу "Киевская старина" М. Палієнко "На наш погляд, роль В. Антоновича у виданні "Киевской старины" виявилася у впливі його наукових концепцій і суспільно-політичних поглядів на формування платформи журналу та його змісту [Палієнко М. "Киевская старина" у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.). – К., 2005. – С. 40]. До того ж Антонович-автор виступав із публікаціями у різних жанрах: наукові дослідження-розвідки, критичні огляди-рецензії, публікації документів (із передмовами, коментарями), замітки, переклади. І все це без гонорарної винагороди.

По-третє, (особливо за редакторства Феофана Лебединцева (1828–1888) В. Антонович, як і багато інших авторів журналу, виступав у ролі рецензента матеріалів інших авторів, готував їх до друку, отже, до певної міри – виступав у ролі редактора таких матеріалів, формував нову генерацію науковотворчих сил України.

Якщо авторських публікацій нараховується в районі 98 матеріалів [Там само. – С. 189], то підготовлених них установити майже неможливо, адже не всі вони йшли через поштовий зв'язок. "Повертаю надіслану статтю, – пише він у листі до Ф. Лебединцева, – я її переглянув – мені вона здається роботою самостійною, правда, дещо компілятивного характеру, але вважаю, що вона може бути надрукована і читатиметься з інтересом. Додаю на окремому аркуші зауваження відносно початку статті, до якого, на мій погляд, потрапили досить великі помилки тосовно молдавської історії та етнографії – звичайно, замітки ці залишаються у повному розпорядженні редакції" [Інститут рукопису НБУВ. – Ф. III. – Од. зб. 3744].

По-четверте, надзвичайно важлива й цікава, але недостатньо досліджена сторінка взаємостосунків між В. Антоновичем і редакторами та співробітниками журналу, особливо з Ф. Лебединцевим, людиною авторитарного характеру. Листування самого В. Антоновича, В. Горленка та інших києвостаринців з Ф. Лебединцевим, спогади Г. Лазаревського проливають світло й на цю частину ставлення Великого історика до журналу "Киевская старина".

Журнал "Киевская старина" для В. Антоновича (як і багатьох інших) з одного боку була науковою сценою, практично власноруч побудованою, де він мав можливість оприлюднювати свої дослідження, творити велику науку України; з іншого ж боку сам журнал був би надто біднішим і слабшим своїм науковим рівнем, якби майже не через номер (в цілому) було уміщено праці професора Київського університету св. Володимира В. Антоновича.

Л.І. Коетун, здобувач, КНУТШ, Київ

КОЛОРИСТИЧНІ ОПОЗИЦІЇ В УЯВЛЕННЯХ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Відомо, що уявлення – це чуттєво-наочний, узагальнений образ предметів, подій чи явищ дійсності, який зберігається і відтворюється в свідомості і без безпосереднього впливу самих предметів на органи чуття. На відміну від сприймання, уявлення можуть мати узагальнений характер. Колористичні уявлення базуються на зоровому сприйманні. Основою колористичних уявлень є минулий досвід людини, її попередні сприймання та відчуття. Колористичні уявлення люди виробляють шляхом комунікації для пояснення різних об'єктів або явищ. Колористичні уявлення зазвичай виникають не миттєво і в закінченому вигляді, а формуються поступово, вдосконалюються і змінюються. Через колористичні уявлення реалізується синтез чуттєвих і раціональних моментів людського пізнання. Колористичні уявлення можуть виступати моделлю багатовимірною відображення суб'єктом дійсності.

Колористичні уявлення українців є особливо соціокультурною реальністю, що має світоглядне значення і виступає засобом репрезентації соціальних, економічних та владних відносин, а також природних, часо-просторових, морально-етичних, художньо-естетичних та інших явищ в індивідуальній свідомості етнофорів. Ми досліджуємо колористичні уявлення українського народу на базі концепції соціальних уявлень, що була розроблена такими відомими вченими як С.Московічі, Ж.Абрик, Ж.Кодол, В.Дуаз, К.Херзліш, Д.Жоделе, М.Плон та ін. Концепція соціальних уявлень – це теорія "середнього рівня", спрямована на виявлення структур повсякденної свідомості в сучасному суспільстві. Фактично це є один з небагатьох прецедентів звернення науковців до феноменології повсякденної свідомості.

Перші колористичні системи з'являються в культурі різних народів разом з першими космогонічними міфами, а також першими магічними обрядами й ритуалами. Вивчаючи й перетворюючи оточуючий світ, людина завжди прагла знайти в ньому певний порядок, смисл, чіткі закономірності та взаємозв'язки. Одним з прикладів такого упорядкування були колористичні опозиції та колористичні ієрархії, яскраво представлені і в українській традиційній культурі.

Традиційна народна культура репрезентує різноманіття кольорів, які узагальнюються в цілісних світоглядних системах українців (міфологічній, релігійній тощо). Чільне місце у цих світоглядних системах належить ключовим колористичним опозиціям, які уможливають смислові інтерпретації сакрального і профанного, свого і чужого, набуваючи самостійного статусу в колі міфологічних та релігійних уявлень, та відтворюючись у ритуально-обрядо-

вих дійствах. Опозиційні кольоровизначення, які набувають статусу маркерів у народній культурі, досліджували В.М. Топоров, А.Б. Іполітова, Н.В. Злиднєва, І.А. Седакова та ін. Дослідники зазначають, що кольоровизначення входять до більш великих семіотичних блоків, які часто репрезентують бінарні опозиції різного типу. В просторі традиційної народної культури вибудовуються не тільки різноманітні колористичні опозиції, але й колористичні ієрархії. Причому і колористичні опозиції, і колористичні ієрархії часто стають ситуаційними та поведінковими моделями культурних деміургів, лімінальних осіб тощо.

Семантика білого кольору як еквівалента золотого (світла) використовується в колористичних опозиціях, які репрезентують важливі культурні універсалиї в народних обрядах (білий – чорний, білий – червоний, білий – синій). Н.В. Злиднєва підкреслює, що традиційні колористичні опозиції, в яких білий колір протиставляється чорному та червоному, моделюють основні виміри просторово-часового та смислового континууму світу людини: життя – смерть, світло – темрява, добро – зло, чистота – нечистота, небо – земля, чоловіче – жіноче, де за білим кольором закріплена семантика життя, світла, добра, чистоти, неба тощо. Дослідниця зазначає, що колористична опозиція білий – чорний, що була присутня в архаїчній культурі, поступово витісняється опозицією білий – червоний, яка пов'язується з апокаліптичною символікою та ідеєю смерті.

Червоний колір також утворює важливі колористичні опозиції: червоний – білий, червоний – чорний, червоний – зелений, червоний – жовтий (золотий). Розглядаючи колористичну опозицію червоний – жовтий (де червоний переходить у світло) крізь призму рослинної семантики, А.Б. Іполітова звертає увагу на символіку "золотих трав", частини яких нагадують золотом (золототисячник, царські очі, безсмертник білий), що репрезентує взаємодію видимого – невидимого. В традиційній народній культурі "золоті трави" уподібнюються до багатобарвного, пов'язуються із сяянням та вогнем, співвідносяться із сакральними образами раю, веселки, знамення.

Синій колір присутній в колористичних опозиціях синій – червоний, синій – зелений, синій – жовтий (золотий). В народних уявленнях колористичні опозиції синій – зелений, синій – багрянний пов'язані з нечистою силою, по-тойбічним світом. Колористичні опозиції, де домінуючим є чорний колір (чорний – білий, чорний – червоний (золотий)) в народній свідомості уподібнюються до опозицій синього кольору.

Дослідниця колористичних ієрархій Л.М. Миронова зазначила, що християнську середньовічну систему кольорів (яка почала поширюватися на українських теренах, починаючи з IX ст.) можна відобразити у вигляді стрільчастого вікна, на вершині якого розташовано білий колір, верхній пояс утворюють жовтий, червоний і синій кольори, а нижній – зелений, чорний і фіолетовий. Тут чітко простежуються закономірності цієї ієрархії: вісь даної арки репрезентує давня тріада кольорів (білий – червоний – чорний), праві і ліві кольори кожного поясу утворюють гармонійні діади (жовтий – синій, зелений – фіолетовий), а верхній пояс репрезентований гармонійною тріадою (жовтий – червоний – синій).

Утворення подібних колористичних ієрархій пояснюється значним розширенням семантики колористичних систем у межах середньовічної культури,

яка пов'язується з монотеїстичними релігіями – буддизмом, християнством, ісламом. В релігійних світоглядних системах багатьох народів світу божество ототожнюється зі світлом, тому головним кольором стає білий як максимально світлоносний. Нижчу сходинку даної колористичної ієрархії утворюють ті кольори, які несуть на собі відблиск божественного сяяння, – жовтий (золото), червоний (сонце, вогонь) та синій (небо, місце перебування божества і постійне джерело денного світла). Ще нижчу сходинку утворюють кольори "земні", пов'язані з нижньою сферою світу. Це зелений колір рослин, їжі, відтворення життя (в тому числі молодості й сподівань на краще). Чорний колір є не стільки "земним", скільки "підземним", адже це колір ями (могили), Антихриста і сил зла. До цього ж рівня ієрархії відносять також фіолетовий, який є близьким до синього, але зберігає в собі ще й відблиск червоного, у зв'язку з чим він, хоча й темний, проте не позбавлений божественного сяяння.

Отже, колористичні опозиції в традиційних уявленнях українців набували стійких означень, репрезентували важливі культурні універсалії, а також моделювали основні виміри просторово-часового й смислового континууму природного, соціального та культурного світу. Таким чином, колористичні уявлення є тим інструментом, за допомогою якого українська людина зв'язує в єдине ціле індивідуальні та групові "осмислені знання". Дослідження специфіки колористичної категоризації світу, яка забезпечує орієнтування суб'єктів у нових ситуаціях, показують, що ціннісно-смисловий континуум духовності принципово не може бути уніфікованим і монокультурним.

С.В. Конча, канд. іст. наук, наук. співроб., КНУТШ, Київ
Kons@mail.univ.kiev.ua

ДАВНЬОРУСЬКИЙ ПОХОВАЛЬНИЙ ОБРЯД І БИЛИННА СПАДЩИНА

Археологічне вивчення Київської Русі, біля витоків якого стояв Володимир Антонович, дозволяє сьогодні знаходити відповіді на найрізноманітніші питання соціо-культурного та економічного розвитку тієї яскравої доби, суттєво доповнюючи і розширюючи пізнавальний простір, створений літописами та іншими писемними джерелами. Як відомо, спадщина Русі, окрім літописання та матеріальної культури, знайшла своє вираження в певній епічній традиції, зазвичай окреслюваній як "билинна". Перспективи комплексного поєднання в дослідницькій роботі писемних, археологічних та епічних джерел, здавалося б, могли би сприяти фомуванню більш органічного й цілісного уявлення про світоглядні орієнтири й духовні уподобання, якими керувала наша далекі пращури, адже літописання відображує ці аспекти життя людини минулого лише незначною мірою. На жаль, щодо перспектив поєднання власне історії й билинознавства і, тим більше, билинознавства й археології затвердилось, здебільшого, скептичне ставлення.

Обережність підходів в даному разі є, безумовно, виправданою. Та все ж можна констатувати наявність деяких паралелей і точок зіткнення. Б.А. Рибаків у відомій праці 1963 року відмічає подібність опису поховально-го обряду, зображеного в билині "Михайло Потик", до одного з типів похова-

льних комплексів X ст., відомого як "поховання в камерних (або зрубних) гробницях" [Рыбаков Б.А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. – М., 1963. – С. 47–48]. Давньоруські камерні гробниці являють собою обкладені і перекриті деревом (дошками, плахами) поховальні ями великого розміру – приблизно від 1х2,5 м до 4х5 м, висотою до 1,5–2 м. Як правило, вони відзначаються багатством і різноманітністю поховального інвентаря (зброя, воїнське спорядження, прикраси, купецький та ремісничий реманент, монети тощо), Похованим за обрядом тілопокладення в камерній гробниці може бути один небіжчик (чоловік, жінка, дитина), але нерідко трапляються й парні поховання – чоловік (воїн) і жінка, поховання воїна з конем, а також воїн, жінка й кінь в одній камері [Археология УССР. – К., 1986. – Т. III. – С. 414]. Б.А. Рыбаков зіставив цей поховальний звичай з описом пригод билинного персонажа Михайла Потика, який відправляється разом з померлою дружиною до підземної "дубової домовини". Домовина розрахована щоб *"стояти, сидіти або лежати удвох"*, в деяких варіантах Потика супроводжує кінь та *"сбруя ратная"*. Порівняння інвентарних комплексів, супроводжуваних низку "камерних поховань", з набором речей, що їх, згідно з різними варіантами цього билинного сюжету, Потик бере з собою в домовину, дозволяє говорити про детальні збіги між ними [Конча С.В. Билини і археологія (поховальний обряд X століття) // Магістеріум. – Випуск 27: Археологічні студії. – К., 2007. – С. 84–85].

Аналіз варіантів билини "Ілля і Святогор", сюжет якої досі не знаходив переконливого витлумачення, дозволяє висунути припущення, що в ній так само відображено престижно значущий і представлений на головних давньоруських поселеннях X ст. обряд поховання в камерній гробниці [Там само. – С. 86–87]. Весь сюжет билини сконцентрований на описі смерті богатиря-велетня Святогора у величезній труні-домовині. З низки варіантів можемо бачити, що Святогорову домовину будують безпосередньо на місці майбутнього поховання, для звичайної людини (якою є Ілля Муромець) домовина непомірно завелика: *"Лёг Илья... – только в одном углу лежит"*, вона має значну глибину, перекривається дубовою кришкою (в інших варіантах – дошками) і обивається залізними обручами. Згідно з рядом варіантів, Святогор заповідає залишити поряд з його домовиною, бойового ("богатирського") коня, аби той *"помер разом з ним"*, що становить паралель до відомих в цей же період давньоруських поховань воїна з конем. Зафіксовано також варіанти цього сюжету, в яких поряд з гробницею Святогора та його конем вмирають Ілля Муромець і його кінь [зокрема: *Сидельников В.* Билины Сибири. – Томск, 1968 – С. 100]. Аналогічний поховальний обряд виявлений при дослідженні кургану № 17 могильника Берізки під Черніговом. Під курганом, за межами поховальної камери (приблизно 2,8х3,5 м), в якій знаходився небіжчик, було поміщено двох коней, один з яких був осідланим і загнзуданим, і разом з ними чоловіка – очевидно, слуги похованого в камері [Блифельд Д.І. Давньоруський могильник в Чернігові // Археологія. – К., 1965. – Т. XVIII. – С. 129–131, 134–135].

Ще одна група варіантів цієї ж билини вводить до сюжету мотив відносин Іллі Муромця з дружиною Святогора, що її, як правило, вбивають незадовго

до того, як вмирає сам Святогор. Про поміщення дружини Святогора до його домовини билина не говорить, однак порівняння подробиць билинного викладу з описом поховання знатного руса арабського мандрівника Ібн-Фадлана [Ковалевский А.П. Книга Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. – Харьков, 1956. – С. 143–146] дозволяє стверджувати, що билини відображують саме поховальний ритуал. Билинний матеріал [Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. – Изд. 3-е. – Петрозаводск, 1989. – Т. 1. – № 52; Беломорские былины, записанные А.В. Марковым. – М., 1901. – № 61] засвідчує елементи обряду, які згадуються у Ібн-Фадлана: 1) розкішно вдягнена дружина (наречена) померлого бере участь у тризні; 2) небіжчика вкладають на спеціально підготоване ліжко; 3) перед ним розкладають ритуальну їжу; 4) дружина (наречена) мерця здійснює статевий акт з іншим чоловіком (чоловіками); 5) відбуваються певні символічні дії з браслетами (кільцями) – символом заручення; 6) наречена померлого співає прощальну пісню, в якій згадуються: а) гарний зелений сад, б) її подруги, в) її батьки, г) її (майбутній) чоловік, д) мужі й парубки – друзі чоловіка (= "руські могуті багатирі"); 7) жінку-наречену вбивають у складний спосіб. Треба думати, попри різні способи поховання (Ібн-Фадлан описує тілоспалення у човні), супроводжувальний ритуал відносно стійко зберігав свій зміст і основні риси, що й знашло відображення у зазначених билинних текстах.

Таким чином, маємо підстави констатувати, що пам'ять про поховальні традиції, що вийшли з життєвої межі X – XI ст., майже тисячу років досить стійко зберігалася в епічній традиції. Останнє змушує з більшою довірою віднести до інформації, донесеної билинами, а також до перспектив співпраці билинознавства з історичними науками.

*І.В. Лесєв, асп., КНУТШ, Київ
kapstad@mail.ru*

СТАДІАЛЬНІ ТА ЛОКАЛЬНІ ТЕОРІЇ ЦИВІЛІЗАЦІЙ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

В науковій думці існують два напрямки вивчення культур – стадіальний (представники Нортроп, Сорокін) та локальний (Тойнбі, Данілевський).

Стадіальні теорії вивчають цивілізацію як єдиний процес прогресивного розвитку людства, у якому виділяються певні стадії (етапи).

Феномен західноцентризму найбільш повно втілюється в групі концепцій, які можна назвати універсалістськими у зв'язку з тим, що в них явно або неявно є присутнім ідея єдиної лінії світового розвитку, яка й розуміється як цивілізаційний процес, власне цивілізація. Однак даний аспект справи найчастіше чітко не рефлексується. Для цієї групи концепцій характерне розуміння цивілізації як певної стадії єдиного процесу історичного розвитку, її і можна називати "стадіальним" трактуванням цивілізації (теорія Л. Морган про рух за схемою варварство-дикість-цивілізація).

Кожна цивілізація має свій власний, внутрішній соціальний простір і час. Єдиний же "всесвітньо-історичний" простір і час складається лише як результат взаємодії цих цивілізацій.

Теорії локальних цивілізацій вивчають великі історично складені спільноти, які займають певну територію і мають свої особливості соціально-економічного і культурного розвитку.

До найбільш представницьких теорій цивілізацій відноситься насамперед теорія А.Тойнбі (1889–1975). Його теорія може вважатися кульмінаційним пунктом в розвитку теорій "локальних цивілізацій". За даною теорією дійсною областю історичного аналізу повинні бути суспільства, що мають як в часі, так і в просторі протяжність більшу, ніж національні держави. Вони називаються "локальними цивілізаціями".

Зростання цивілізації, на думку ученого, зовсім не зводиться до географічного розповсюдження суспільства. Зростання цивілізації полягає в прогресивному і акумулюючому внутрішньому самовизначенні або самовираженні цивілізації, в переході від грубішою до тоншої релігії і культури.

Цивілізація, що росте, – це постійна єдність. Вона складається з творчої меншості, за якою вільно прямує, наслідуючи її, більшість – внутрішній пролетаріат суспільства і зовнішній пролетаріат варварських сусідів. У такому суспільстві немає братовбивчих сутичок, немає твердих, застиглих відмінностей. В результаті процес зростання є зростанням цілісності і індивідуальної своєрідності цивілізації, що розвивається.

Ера цивілізації почалася з переможного входження машин в людське життя. Життя перестає бути органічним, втрачає зв'язок з ритмом природи. Людина остаточно віддаляється від природи в процесі технічного оволодіння природою і організованого владарювання над її силами.

Отже, треба відзначити, що цивілізація має не природну і не духовну, а машинну основу, в ній техніка торжествує над духом, над організмом.

Український етногенез відбувся у безпосередній взаємодії зі світовим цивілізаційним процесом.

Основною зовнішньою цивілізаційною формою етнонаціональних процесів українців є боротьба за незалежну державу як географічно окреслену оболонку, в якій нація може найбільш органічно розвиватися.

Ослаблення державності, втрата цивілізаційної і національної ідентичності призводить до того, що кризь культурні налаштування відбуваються вулканічні виброси етнічної архаїки – локальної міфології, яка є ворожою до високої культури і оточуючої цивілізації.

В кожній державі спостерігається тенденція до асиміляції або абсорції більш слабких етносів. Але це не веде до появи нового етносу, навпаки, асиміляція призводить тільки до виродження попередніх етносів. Тому для здорового існування двох або більше етносів, потрібна не їх асиміляція, а швидше культурне співіснування, яке на державному рівні організації етносів можливе найбільш ефективно у формі федерації. Україна як моноетнічна держава до такої форми не готова.

СОЦІАЛЬНИЙ ПОРТРЕТ СТУДЕНТСТВА МЕДИЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ УНІВЕРСИТЕТУ СВЯТОГО ВОЛОДИМИРА (1841–1920)

Зміни, що відбуваються в будь-якій соціальній системі, завжди зорієнтовані на певну соціальну базу, яка забезпечить розвиток і підтримку цих змін в конкретних напрямках. Як показує світовий досвід, головною рушійною силою радикальних змін є представники молодого покоління і середнього прошарку. Необхідність проведення комплексного аналізу тематики студентства зумовлена низкою чинників. Головний з них – те, що молодь і студентство, як передовий загін молоді, є соціальним ресурсом суспільства, тобто від стану даної групи залежить розвиток і прогрес всієї соціальної системи. Найбільш комплексно соціальний портрет студентства може бути представлений з врахуванням таких складових: соціально-демографічний портрет, економічний портрет, політичний портрет, культурно-етичний портрет, а також загальне соціальне самопочуття студентства. Досліджуючи тогочасне студентство, потрібно зазначити, що його чисельність зростала. Це стало свідченням того, що зростав рівень освіченості населення; освіта стала все більшою суспільною цінністю. У даному випадку можна говорити про те, що детермінантом цього процесу виступали і внутрішня мотивація і зацікавленість майбутньою професійною діяльністю. Поряд з цим велике значення для студентів медичного факультету університету святого Володимира мав престиж спеціальності і можливість т. зв. "казеннокоштного навчання", хоч на даний показник серйозний вплив мають різні соціальні чинники. Зміна систем ціннісних орієнтацій усього суспільства призводить до змін у свідомості студентства. В економічній сфері ці зміни відбиваються в мотивації праці, чинниках особистого самовизначення і престижності професій.

З іншого боку вивчення динаміки ціннісних орієнтацій студентів дозволяє говорити про інструменталізацію цінностей, а також про те, що недоотримання молоддю свободи у різних сферах суспільного життя (економічна, віросповідання, політичні переконання) стимулювало зростання значущості таких цінностей, як свобода особистості, законність і правопорядок і свобода вибору. Це можна яскраво проілюструвати на прикладі тих не багато чисельних суспільно-політичних рухах ХІХ ст. і також у революційних подіях 1905 і 1917 рр. Система ціннісних орієнтацій у студентів все ж виявилася нестійкою і змінювалася під впливом безлічі чинників. Соціальне самопочуття являло собою емоційний аспект оцінки студентами свого суспільного положення, рівня задоволення соціально-економічних і духовних потреб, інтересів і значною мірою формувалося шляхом порівняння своєї соціальної винагороди, можливостей для задоволення потреб і реалізації інтересів з аналогічними можливостями представників інших соціальних груп. Загальна ситуація свідчила про те, що різні соціальні суб'єкти і особливо система освіти повинні були здійснювати комплексний підхід до аналізу студентства, його характеристик для ефективного формування інтелектуального потенціалу суспільства.

"СВОЇ" І "ЧУЖІ" ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ СПІЛЬНОТИ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ: ІНТЕРАКЦІЇ ТРАНЗИТИВНОГО ПЕРІОДУ

Етнонаціональні спільноти, будучи в політичному і соціально-культурно-му аспектах складними утвореннями, характеризуються внутрішньою єдністю та водночас різноманітністю, а система складних різноманітних зв'язків та відношень об'єднує етнофори. Об'єктивні співвідношення і тенденції взаємодії етнонаціональних спільнот свідчать про природність політизації етнічності, в якій є відчутною диференціація. Взаємодія етнонаціональних спільнот визначається ключовою роллю у формуванні міжетнічних взаємин. Значимість інтеракціонізму в умовах етнічних відмінностей очевидніша із врахуванням участі етнонацій у політичних процесах як самостійних суб'єктів, що нерідко обстоюють ті варіанти врегулювання міжгрупових суперечностей/конфліктів, які задовольняють виключно власні інтереси. Ініціативи хоча б одного з них, спрямовані на зміну/збереження існуючого статус-кво, особливо ж у реаліях ранжованої системи міжетнічних відносин, зумовлюють функціонування протидіючого процесу. Його суспільна значимість незаперечна, адже взаємні стимули й реакції груп безпосередньо коригують міжетнічні відносини. Останні, будучи знаковим компонентом структури інтеракціонізму етнонаціональних спільнот, є одним із факторів, які безпосередньо впливають на політичні процеси в поліетнічних державах.

В аспекті нашого дослідження слід зауважити, що велика поліетнічна держава, зокрема імперського типу – це у більшості випадків нерівноправність становища державотворчої нації та інших народів. Такі співвідношення ведуть до поступового позбавлення дискримінованих спільнот необхідних соціально-культурних й економічних передумов для повноцінного життєзабезпечення, включаючи і питання самозбереження. Загроза втрати самотності унаслідок насильницької асиміляції та неможливості та неможливості політичного волевиявлення автохтонних народів зумовлюють перманентні конфлікти і як наслідок – етнокультурні та етнополітичні втрати.

Конфлікти виникають внаслідок депривації етнонаціональних спільнот, політизації їхнього невдоволення. Воно, з одного боку, – результат порівняння становища групи як у горизонтальному, так і вертикальному "зрізах", яке є закономірним елементом оцінки суспільних реалій підпорядкованими групами в тих поліетнічних державах, у яких функціонує ранжована система міжетнічних відносин, з другого – їх прагнення змінити існуючий статус-кво. Відтак поруч із об'єктивним співіснуванням етнонаціональних спільнот у межах певного етнополітичного організму, яке є результатом їх спільного громадянства, ініціативи принаймні однієї з груп зумовлюють функціональність протидіючого процесу. Суб'єкт-суб'єктні стосунки його учасників є варіантами етноконтактних ситуацій, що виникають як сукупність обстоювання групами в поліетнічних державах своїх інтересів, цілей, захисту чи спроб ліквідації існуючих статусів, відтак – виконання певних ролей.

Інтеракціонізм етнонаціональних спільнот – дефініція, яка означає амбівалентність процесу суб'єкт-предметних відносин (безпосередніх й опосередкованих), диверсифікує явище міжетнічної взаємодії й визначає імператив його всебічного осмислення з урахуванням особливостей характеру контактів поміж групами чи їхніми представниками. Відтак імовірність кореляції взаємин етнонаціональних спільнот, а також інтеракціонізм у етнополітичній сфері рівно- та різностатусних груп обумовлює динаміка міжетнічної взаємодії. В етнополітичному дискурсі така постановка питання є тим теоретичним положенням, яке актуалізує значимість проблеми взаємодії етнонаціональних спільнот.

Тривалий час вивчення інтеракцій етнонаціональних спільнот західноукраїнських земель у контексті політичних процесів 1867–1914 рр. було абсолютно "закритою зоною", що зумовлювалося кількома причинами. По-перше, в ідеологічному сенсі вони розглядалися пост-австрійськими (польським/румунським, радянським) режимами як такий собі колоніальний політичний спадок, який треба всіляко поборювати або принаймні замовчувати. По-друге, інтеракції творилися спільнотами і групами, а зазвичай і одиницями, яких в нових геополітичних і суспільно-історичних умовах намагалися витіснити на маргінес повсякденного життя, передусім євреїв, а відтак німців та австрійців – які на постімперському просторі стали акторами другого плану. По-третє, майже усі творці міжетнічної взаємодії стали згодом політичними втікачами з Галичини і Буковини в нові, часто недоброзичливі, країни Центрально-Східної Європи, які їх абсолютно не толерували як собі рівних, або майже рівних. Оскільки політичні еліти та етнічні лідери різно- та різностатусних етнонаціональних спільнот були "батьками" і "дітьми" етнонаціоналізмів та різних ідентичностей, то, природно, постійно рефлектували над питаннями своєї етнічної приналежності, національної міфології, історії, традицій і звичаїв, спільної ментальності й життєвих випробувань.

Визначаючи останнє твердження, як таке, що потребує доведення, вважаємо, що проблему осягнення взаємодії "своїх" і "чужих" в досліджуваному хронотопі слід окреслити як "Разом, але майже окремо" – враховуючи дещо інший конструкт постмодерністського обігравання вислову з ухвали Верховного суду США в справі Плессі проти Фергюсона 1896 р. "рівність нарізно" – приклад взаємного дистанціювання етнонаціональних спільнот. Така диспозиція не тільки певною мірою коригуватиме усталену у вітчизняній політологічній науці оцінку етнополітики Австро-Угорщини, але й розширить обрії тих етнонаціональних моделей, які втілювалися імперіями у транзитивний період на українських землях. Ймовірно, її сутність можна визначити такою, що пропонувала громадянське рівноправ'я в обмін на етнічне самозречення. За такої моделі небажаному з точки зору центральної влади "чужому" пропонувався той своєрідний варіант рівності, який де-факто означав нерівність. Адже, враховуючи сучасні критерії в тлумаченні рівноправ'я, збереження самості громадянина, а отже – й групи, його слід трактувати невід'ємним, природним правом. Відтак ціна, яку мали сплачувати зосібна євреї за рівність з іншими громадянами, – непропорційна, а застосована щодо них схема засвідчує використання владою в сфері етнонаціональних відносин елементів селективності. Інша гіпотеза, яка вимагає обґрунтування, полягає у

тому, що інтеракції етнопонаціональних спільнот на західноукраїнських землях у період трансформації/транзиту засвідчили напружену ситуацію консолідованої соціальної структури. Вона полягає у ствердженні того, що різні етнічні і соціальні групи відрізнялися не тільки на горизонтальному рівні, а різні форми соціальної диференціації – етнічні, політичні, професійні та інші відмінності – не співпадали, а були відносно незалежними, що витворювало т.зв. багатоманітну неоднорідність. Але якщо такі відмінності співпадали з відмінностями професійних привілеїв, прибутків, політичних впливів – то це означає, що групи відрізнялися не за одним, а за декількома критеріями, деякі з яких були показниками виразної дискримінації або привілеїв.

Розширення спектру вивчення інтеракцій суб'єктів політичних процесів, яке започатковане українською етнополітологією, передбачає також й врахування ретроспективного методу аналізу соціальної взаємодії в умовах етнічних відмінностей, її теоретичному та методологічному осмисленні, виявленні особливостей і закономірностей поведінки/ініціатив суб'єктів етнополітичної сфери в міжетнічних процесах. Аналіз сучасної вітчизняної етнополітології засвідчує, що західноукраїнська етнополітична сфера періоду трансформації/транзиту імперського простору залишається здебільшого поза спектром уваги вчених. Експлікація міжетнічних процесів у ній уособлює той об'єкт пізнання, що сприяє вивченню явища міжгрупового інтеракціонізму. Це, з одного боку, визначає необхідність етнополітологічного дослідження, з другого – його значущість.

О.Є. Музичко, доц., ОНУ ім. І. Мечникова, Одеса
sasha_muzichko@yahoo.com

КИЇВСЬКА ШКОЛА ІСТОРИКІВ В. АНТОНОВИЧА ТА ОДЕСЬКА ШКОЛА ІСТОРИКІВ І. ЛИННИЧЕНКА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Співставлення шкіл В. Антоновича зі школами його учнів сприяє глибшому осягненню сутності цих історіографічних феноменів. На початку ХХ ст. існувала "Одеська школа істориків" І. Линниченка (1857-1926), одного з перших учнів В. Антоновича, професора одеського Новоросійського університету (НУ), члена-кореспондента РАН. Між світоглядом В. Антоновича та І. Линниченка не існувало прірви. У перше десятиліття ХХ ст. обидва належали до поміркованих українофілів, виступали за активізацію українознавства у рамках дещо модифікованої традиційної схеми східнослов'янського історичного процесу, відкидали чорносотенні погляди на минуле та сучасне українців. Недаремно невдовзі після смерті В. Антоновича, один з учнів І. Линниченка П. Клепацький проголосив свого вчителя одеським продовжувачем традицій школи В. Антоновича [Клепатский П. Очерки по истории Киевской земли. Т. 1: Литовский период. – Одесса, 1912. – С. V]. І. Линниченко профінансував видання рукопису свого учня включно з цією дефініцією. В. Антонович та І. Линниченко дотримувались демократичної манери спілкування з молоддю, широко відкривали двері своїх квартир для приватних бе-

сід, надавали книжки з власних бібліотек для прочитання. Обидва викликали пієтет серед своїх учнів, попри розбіжності в їх характерах та нюансах суспільно-політичних переконань. І. Линниченко наголошував, що "спілкування з молоддю освіжає" [Российский государственный архив литературы и искусства. – Ф. 80. – Оп. 1. – Д. 139. – Л. 87]. І. Линниченко працював над створенням наукової школи, беручи за взірець школу свого вчителя, але не копіюючи її [Санкт-Петербургский филиал архива РАН. – Ф. 134. – Оп. 3. – Д. 849. – Л., 152]. Порівняння шкіл В. Антоновича та І. Линниченка за кількісними показниками свідчить на користь першої. Членами школи В. Антоновича вважають як мінімум 11 осіб. Кількість членів була значно більшою, хоча навряд чи доцільно зараховувати майже всіх учнів В. Антоновича до його школи, до чого схильється О. Кіян. Число праць написаних під впливом В. Антоновича сягає 100. Натомість І. Линниченко мав 12-13 близьких учнів. Під його керівництвом було підготовлено лише 4 магістерські дисертації (А. Флоровський, С. Аваліані, П. Клепацький, Є. Загорівський), з яких три було захищено (А. Флоровський, С. Аваліані, П. Клепацький). Щоправда доробок його учнів до 1920-х років виглядає солідно: приблизно 50 робіт. Серед вихованців обох шкіл не існувало єдності у суспільно-політичних позиціях. Серед них були українські свідомі діячі, але були й особи, які досить обережно, а то й вороже ставились до українського національного руху (Д. Багалій, М. Довнар-Запольський – школа В. Антоновича; М. Родзевич, А. Флоровський – школа І. Линниченка). Школа В. Антоновича мала досить окреслену методологічну та концептуальну основу: обласницький підхід, ідеологічним підґрунтям якого українофільство, народництво, позитивізм. Школа І. Линниченка повністю відповідає лише останній складовій цієї характеристики. За функціональним призначенням школа В. Антоновича поєднувала ознаки освітянської та науково-академічної, тоді як школа І. Линниченка була виключно освітянською: його учні не виконували якусь цілісну програму, не відстоювали певну концепцію свого вчителя, а переймали навички роботи з історичними джерелами. Водночас в обох школах учні так чи інакше розробляли напрямки наукових студій свого вчителя: у школі В. Антоновича – археологію, історію козаччини; І. Линниченка – історію літератури, історію селянства, історію правових інститутів, історію зарубіжних слов'ян, слов'янофільської ідеології. Ми не згодні, особливо щодо шкіл освітянського типу, з деякими дослідниками (В. Заруба), які вважають спільність ідеології (у сенсі науково-методологічної концепції) обов'язковим критерієм для виділення наукових шкіл. Натомість значно більш важливим критерієм для інституціоналізації школи є існування духовної аури між вчителем та учнями, тісної співпраці, само ідентифікації себе членами школи. Порівняння шкіл В. Антоновича та І. Линниченка за неодмінними для ідентифікації інтелектуальних співтовариств ознаками – лідерство-осередок-видання – призводить до нетривіального висновку про перевагу саме одеської школи. Головним осередком останньої було створене та очолене І. Линниченком Бібліографічне товариство при НУ (1911–1919). "Известия" цього товариства виконували роль провідного видання школи. Попри назву, товариство виконувало більш широкі функції історіографічного центру. Недаремно сам І. Линниченко зазначав, що насправді

товариство є "історико-літературним" [Архів РАН (Москва). – Ф. 489. – Оп. 3. – Д. 425. – Л. 77]. Водночас в історичному товаристві Нестора-літописця та "Киевской старине" В. Антонович був одним з авторитетних членів та авторів, але не беззаперечним лідером, як І. Линниченко в Одесі. Школа І. Линниченка справляє враження більш сконсолідованої. Її існування було нетривалим (1900–1919 р. – від початку "аспірантури" першого одеського вихованця І. Линниченка Б. Вахевича до від'їзду професора з Одеси), а проте всі її представники, за виключенням дуже незначних проміжків часу, перебували у безпосередньому контакті зі своїм вчителем. Натомість, деякі учні В. Антоновича задовго до його смерті залишили Київ, що зробило їх зв'язок з ним значною мірою віртуальним. Школа І. Линниченка досить подібна до школи іншого учня В. Антоновича М. Довнар-Запольського. Діяльність учнів І. Линниченка та М. Довнар-Запольського мала низку спільних ознак: 1) історичне українознавство було лише одним з компонентів їх зацікавлень у поєднанні з не менш провідними русистикою та славистикою; 2) головну увагу вони приділяли соціально-правовим та соціально-економічним явищам історії, не обов'язково прив'язуючи їх до певної області України; 3) українофільська ідеологія надихала лише деяких з них. Отже, хоча й меншою мірою, аніж школа В. Антоновича, школа І. Линниченка вплинула на розгортання наукових досліджень не лише в Одесі (у 1920-х рр. тут виник новий осередок історичної україністики – школа М. Слабченка), але й в інших містах України та навіть поза її межами. У 1920-х рр. П. Клепацький був одним з провідних кам'янець-подільських та полтавських істориків, С. Аваліані – чи не провідним грузинським істориком, А. Флоровський – славистом світового рівня у Чехії. Школу І. Линниченка не варто вважати простим відгалуженням школи В. Антоновича, але її витoki полягають у його діяльності як засновника новітньої історичної науки в Україні.

*Т.В. Орлова, канд. іст. наук, доц., КНУТШ, Київ
t_orlova@bigmir.net*

СТАВЛЕННЯ ДО ВІДЬОМ В УКРАЇНІ (ІСТОРІОГРАФІЯ)

Сучасний етап розвитку українських гуманітарних наук характеризується багатьма новаціями, зокрема поширенням дослідницького інтересу до гендерних проблем. Відомо, що поняття гендер стосується обох статей. Однак висвітлення ролі і місця жіноцтва у різних сферах суспільного життя виявилось недостатнім, оскільки протягом тривалого часу превалював андроцентричний підхід. За минулі десять-п'ятнадцять років значно зросла кількість наукових праць, присвячених жіноцтву. Особливу активність виявляють фахівці із філософії, соціології, психології, історії, етнографії, релігієзнавства, літературознавства тощо. Це надає широкі можливості міждисциплінарного дослідження багатьох тем, зокрема такої важливої і широкої теми, як "жінка і релігія". Окремим її аспектом є феномен жіночого відьмацтва.

Західна історіографія налічує сотні наукових монографій, присвячених демонології у житті суспільства, особливо що стосується відьом. В Україні в дорадян-

ські часи також склалася традиція вивчення цього явища серед етнографів та істориків. Свої праці залишили В. Антонович, П. Єфименко, А. Салецький, В. Оглоблін, П. Іванов, М. Сумцов, В. Милорадович, В. Гнатюк та інші. До того часу, як було згорнуто політику "українізації", побачили світ декілька невеликих публікацій [Горбань Н. Копний суд над відьмою // Червоний Шлях. – 1925. – № 8. – С. 146–159; Штета К. Про характер переслідування відьом в старій Україні // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1928. – Вип. 2–3. – С. 64–80]. Але пізніше до середини 1990-х років ця тема практично не розробляється, якщо не враховувати поодинокі посилання на "звіряче ставлення церкви до трудящих" у пропагандистських брошурах радянських авторів.

У пострадянській Україні поява наукових студій, присвячених центральній фігурі фольклору і непересічній персоні в житті громади – відьмі – припадає на середину 1990-х років. Відтоді і до нашого часу вийшло друком чимало статей, авторами яких виступили Г. Бондаренко, О. Боряк, І. Головаха, А. Гамаш, О. Кись, І. Чеховський та інші. Особливо варто згадати роботу К. Рахно за її назву: "Українське відьмацтво як продукт гендерних відносин" [Український керамологічний журнал – 2004. – № 2/3. – С. 27–33]. Також вартує особливої уваги монографія Катерини Дисої "Історія з відьмами" [Диса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воеводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століття. – К., 2008], виконана на високому дослідницькому рівні в кращих традиціях європейської соціальної історії. Разом із тим можна побачити справді міждисциплінарний підхід: не тільки історія, але й соціологія, психологія, етнографія, релігієзнавство стали в нагоді молодій дослідниці.

Історіографічний аналіз публікацій, присвячених феномену української відьми, а також ширший історичний погляд на проблему дають можливість зробити наступні висновки.

1. Внаслідок того, що на наших землях сили церкви (насамперед, католицької) і держави були значно меншими, це відбилося і у слабкішому переслідуванні відьом. В Україні ставлення до магічних сил здавна було спокійнішим, ніж у Західній Європі. Воно зберігається й досі. Майже в кожному сучасному селі або у сусідньому є "бабка", яка може визначити, чи "пороблено", відвести "лихе око", дати "приворотне зілля" тощо. Причому не один з кандидатів у депутати Верховної Ради (особливо вихідці з села, а таких в Україні – більшість) під час передвиборчої кампанії на мажоритарній основі по декілька разів зверталися саме до таких ворожок. Українські жінки не ображаються, коли про них кажуть, що вони відьми. Наприклад, відома київська письменниця Лада Лузіна відкрито всюди оголошує, що вона є відьма, і очолює "Спілку київських відьом". Виключенням є словосполучення "стара відьма". Чоловіки теж захоплюються жінками із "бісиками", вважаючи це за ознаку сексапільності, і охоче говорять, що їх "причарували".

2. В Україні, так само, як і в інших країнах, на межі тисячоліть похвалилися цікавістю до різноманітних магічних практик і осіб із надзвичайними здібностями. Треба підкреслити, що на тлі цивілізаційної кризи і загальної розгубленості людності в світі має місце релігійний ревайвалізм або відродження. У сучасному релігійному житті діють три провідні тенденції. Перша: посилення позицій традиційних для тієї або іншої місцевості конфесій. Друга: захоплення як нетрадицій-

ними вірами – до їх кола входять екзотичні вірування (наприклад, буддизм в Україні) – так і архаїчними культурами. Третя: поширення так званої "бідної релігії", адепти якої не відносять себе до якогось певного віросповідання, а вважають, що "просто вірять в Бога". Отже, наразі акцентуємо другу тенденцію. Віра у чаклунів також зумовлена певними соціальними зрушеннями останніх десятиріч. Так, всесвітнє захоплення молоді Гаррі Поттером є ознакою того, що діти не одержали достатньої любові батьків, заклопотаних зароблянням грошей на життєзабезпечення, тому і поринули у вигаданий світ чаклунів.

3. В Україні не тільки першими перекладають і видають нові романи Джоан Роулінг, але й у дитячому видавництві "Веселка" перевидають твір В. Милорадовича "Українська відьма" не в якості казки, а як "серйозну" публікацію [Милорадович В. Українська відьма: Нариси з української демонології. – К., 1993]. З іншого боку, масив наукових праць, присвячених історії цього феномену, поступається обсягом доробку в країнах Заходу. Це стало результатом дії кількох чинників: майже сімдесятирічного "особливого шляху розвитку" вітчизняної історії; значно менших потенцій української історичної науки; взагалі значно слабкішого економічного потенціалу України, яка, на відміну від розвинених країн Заходу, не може дозволити собі розкіш підтримувати гуманітарні студії. Якщо надається фінансування, то визначається суспільно значуща тема, наприклад, Голодомор 1932–1933 рр. Інші розвідки здебільшого є приватною ініціативою або підтримувані іноземними фондами. Так книга К. Дисої була підготовлена за сприяння Українського наукового інституту Гарвардського університету.

4. Праці істориків останніх десятиріч ХХ – початку ХХІ століття здебільшого спираються на публікації дореволюційних авторів. Разом із тим в деяких з них наводяться етнографічні матеріали, зібрані або самостійно, або етнографами наших часів. Виключенням є монографія К. Дисої, написана на багатому архівному матеріалі. Щоправда, дещо амбіційною виглядає заява про "комплексність дослідження українських матеріалів судів про чари", оскільки обмеженість наявна хронологічна і географічна.

5. В частині публікацій останнього часу спостерігається певний відблиск неоромантичного ретроспективного міфу про українську жінку, яка всіма силами і засобами "береже духовність нації". У цьому захопленні поетикою фольклору, в якому відьмі належить чи не центральне місце, часом втрачається наукова тверезість і розповідь про відьом та їх польоти подається як цілком реальні речі. При тому, що в Україну зараз прийшла прийнятність методологічного плюралізму, межа між наукою і магією ще зберігається. І зберігати її мають науковці, навіть досліджуючи таку тему, як українське відьомство.

Л.В. Панасюк, канд. іст. наук, доц., КМПУ ім. Б. Грінченка, Київ

УКРАЇНСЬКЕ СЕЛЯНСТВО ТА ПРОБЛЕМА БІЛІНГВІЗМУ (ІСТОРИКО-ПОЛІТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ)

Починаючи аналіз політичних причин білінгвізму в Україні варто звернути увагу на чітку залежність державності (бездержавності) та українського моноплінгвізму (іноетнічно-українського білінгвізму).

Державність Київської Русі дає приклад гармонійного розвитку мовного середовища. За умов втрати державності саме селянство стало соціальною основою збереження та розвитку української мови в наступні часи і залишалося осередком української культури на всьому проміжку української історії. Найвищого політичного розвитку та самоусвідомлення українська селянська нація досягла в процесі творення козацької державності. Втрата її, існування українських земель під Польщею, Австро-Угорщиною та Росією швидко змінювали мовне середовище в першу чергу у містах, що були центрами метрополійної адміністрації, культури, ідеології.

"Збирання" земель за часів Російської імперії не пройшло безкарно для українського селянства. Яскраво прослідковується мовно-національний дисбаланс соціальної бази сільськогосподарського та промислового розвитку в Україні. Активізується і посилюється протистояння українського села та неукраїнського метрополійного міста [Субтельний Орест. Україна: історія / Пер. з англ. Ю.І. Шевчука. – 3-те вид., перероб. і доп. – К., 1993. – С. 501]. Промисловий розвиток та ліквідація кріпацтва лише пришвидшують згадані процеси. Під впливом державної політики місто набуває домінуючого російськомовного характеру, стає потужним чинником політичного, державного (великоросійського) розвитку, селянство ж починає творити величезну масу, що намагається в Україні пристосуватися до російськомовного міста в процесі суспільно-політичної взаємодії.

Загалом, українці в XIX – на початку XX ст. залишалися аграрною нацією, що визначальним чином вплинуло на формування психологічного, соціокультурного архетипу, а також здатність суспільства до самоорганізації, усвідомлення корпоративних і національних інтересів та їх захисту [Решет О.П. Україна в Імперську добу (XIX – початок XX ст.) / Інститут історії України НАН України. – К., 2003. – С. 109].

Попри мізерний період відродження української мови як державної доби УНР нового злету українська мова як загальна (офіційна), досягає за часів українізації, щоправда не в українській незалежній державі, а в СРСР. Посилена суспільним відродженням державна політика коренізації дала разючі результати в сфері суспільного функціонування української мови. Закономірно, що на початок 30-х років понад 90% шкіл усіх областей України (у тому числі і міст – Харкова, Луганська, Донецька, Одеси) стали україномовними. І цьому прислужилася навіть індустріалізація: мільйони селян пішли в місто й понесли туди свою питомо-національну культуру. Село ще раз виконало свою історичну місію резервуару українського світу [Кононенко П.П., Кононенко Т.П. Феномен української мови. Генеза проблеми, перспективи. Історична місія. – К., 1999. – С. 50].

Село ж стало ареною масової інонаціональної колонізації з одного боку, та депортації українців в кінці 20-х до середини 30-х років XX ст. – з другого (особливо за умов голодомору і після нього) [Там само. – С. 61]. Таким чином, у 1933 р. було підірвано потужну соціальну базу української мови [Масенко Л.Т. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. – К., 2004. – С. 44].

Саме політика українізації (коренізації) дає можливість досягнути величезний потенціал державного впливу на мовний розвиток, саме дії щодо згортання українізації дають підстави визначити політичний вплив найвагомим чинником формування мовного середовища в державі.

Друга світова війна, голодомор 1946–1947 рр., нове "радянське" закріпачення селян призвели до вражаючих соціально-демографічних наслідків, масової міграції селянства до радянських міст, порушення соціальної переваги села над містом на користь останнього. Якщо в період 1913–1926 років відсоток селян в Україні становив 81 % то в 1939–1950 роках їх було вже 66–65 %; у 1960–1966 роках – 53–48 %; у 1970 році – 45 %; у 1979 – 39 %; у 1989 – 33 %. Тобто, саме в період 60-70 років суспільство перетворилось із збалансованого в урбанізоване, коли в сім'ях міських робітників (переважно селянського походження) функціонує піджин – як перша мова для майбутніх поколінь "новітніх городян" (уже робітників за соціальним станом) [Демченко В. Мовне середовище. Екстра-лінгвістичний нарис про Південь України: Монографія. – Херсон, 2001. – С. 33].

Як результат мовної політики СРСР, в Україні спостерігається логічне звуження сфери використання української мови у напрямку від села до міста, що, правда, за останні роки відбулися зміни у плані розширення сфери за рахунок офіційного плану та деякою мірою – масової Інформації [Орест Ткаченко. Якщо держава хоче жити... (про сучасну мовну ситуацію в Україні) // Урок української. – 2000. – № 2. – С. 2–4]. Головним супротивником справи реабілітації української мови виступає сформована російськомовна атмосфера великих міст, що породжує ефект мовного диктату середовища [Масенко Л. Т. Державна мова в соціокультурному контексті // Розбудова держави. – 2001. – № 1–6. – С. 80].

Постання суржику спричинене намаганням носіїв української сільської говірки, або й літературного стандарту, пристосуватися до російськомовного міського середовища. Соціальне середовище, в якому виникає досліджуваний різновид усного мовлення, – це сільські жителі, що пристосовуються до російськомовних мешканців міста. Утворюється він шляхом стихійного засвоєння російської мови при безпосередніх контактах з її носіями, внаслідок хаотичного заповнення зруйнованих ланок структури української мови елементами поверхово засвоєної російської [Масенко Л. Т. Мова і суспільство. Постколоніальний вимір. – С. 113].

Отже, саме асимільоване, зрусифіковане під впливом мовно-культурної політики російської імперії та, в основному, радянської держави, "селянство" українських міст, особливо східної України стало величезним прошарком сучасного російськомовного населення держави, що активно та досить ефективно використовується нині проти повернення України до українства, української культури, мови, традиційних цінностей і стоїть на заваді відродження та розвою української нації.

***І.В. Пасько, канд. іст. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
irinapasko@ukr.net***

БІОГРАФІЯ ВЧЕНОГО В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Вчені – неодмінні суб'єкти науки, без яких неможлива сама наука, її функціонування і розвиток. Індивідуальні якості вченого, його персональна й інтелектуальна біографія багато в чому визначають зміст і характер його наукової діяльності. Особа людини в науці набуває особливого інтересу і в контексті формування

норм професійної культури та уявлень про цінності наукової діяльності. Спроба в дослідницькій практиці відтворити процес наукової творчості, прослідкувати і проаналізувати хід думок ученого, вплив на них явищ епохи, зокрема реакцію інтелектуального співтовариства, інших соціокультурних контекстів, словом, – зрозуміти, як мислить вчений і зафіксувати це у тексті, уявляється вельми цікавою і перспективною. А також – виявити загальні закономірності наукового мислення як процесу і як інтелектуального феномена в гуманітаристиці й у сфері природничих наук. Серйозним міждисциплінарним науковим досягненням і внеском в теорію пізнання є розвиток такого наукового феномена, як "інтелектуальна біографія ученого". Біографія, що описує особистий досвід ученого в певній сфері життєдіяльності, має велике наукове значення.

Питаннями методології в українській біографістиці, зокрема проблемами створення біографій вчених, відображення поступу їх наукової думки займалися В.В. Бездрабко, Л.А. Дубровіна, В.М. Даниленко, Я.Д. Ісаєвич, С.М. Ляшко, Л.Б. Матяш, Р.Г. Пиріг, В.І. Попик, В.С. Чижко та ін. В своїх дослідженнях вони концентрували увагу на необхідності виконання, принаймні, чотирьох основних умов при створенні біографії вченого: оприлюднення творчої спадщини; виявлення архівних документів щодо життєвого та професійного шляху; вивчення особистого архіву (епістолярії, щоденники, спомини тощо); відтворення взаємин вченого у науковому співтоваристві [Лупіг Р.Я. Михайло Грушевський: проблеми створення академічної біографії вченого // Біографістика в контексті сучасних історичних та історіографічних досліджень. – Харків, 2003. – Вип. 6. – С. 42–46]. При тому вчені констатували, що саме визначення місця і значення наукових досягнень конкретної особи і їх адекватної оцінки вченою корпорацією виявляється найбільш складним і викликає неоднозначні дискусії щодо методики цих студій. Досягнення дослідницької думки, які втілювалися в пріоритетних наукових відкриттях, одночасно здійснювалися різними ученими і в різних місцях. Умови формування і розвитку інтелектуального потенціалу цих учених також були різними, персональні біографії відрізнялися, але процес наукового становлення мав по крайній мірі одну загальну і перманентну рису. У інтелектуальній біографії майже кожного вченого мав місце певний доленосний акт залучення до новаторської перспективної наукової ідеї [Рєпина Л.П. Биографический подход в интеллектуальной истории // Философский век. Вып. 32: Бенджамин Франклин и Россия. – СПб., 2006. – Т. II. – С. 101–108]. Іншими словами, – першопочаткова інтеграція в наукове співтовариство. Наукове співтовариство виступає в інтелектуальній біографії і як контекст, і як суб'єкт наукової діяльності. Оскільки особа вченого – складна психологічна й інтелектуальна структура, що виникає на перетині епохальних, класових, групових та індивідуально-унікальних моделей свідомості й поведінки, то унаслідок цього будь-які історичні й соціальні процеси реалізують себе через людину. Нагадаємо конкретне визначення об'єкту і предмету біографії, яке належить Е.Ю. Соловйову: "Безпосереднім об'єктом біографії є життя окремої людини від моменту народження до моменту смерті. Проте предметом, на який направлене основне дослідницьке зусилля біографа, кожного разу виявляється соціальна і культурна ситуація. Тільки по відношенню до останньої описуване життя набуває значення історії, особливої смислово-часової цілісності, до якої мо-

жливе застосування понять унікальності, подієвості і розвитку" [Солов'єв Э.Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования. Статья вторая // Вопросы философии. – 1981. – № 9. – С. 138]. Створення інтелектуальної біографії здійснюється за допомогою біографічного методу, який розуміється нами як метод синтетичного опису людини як особи і суб'єкта діяльності [Головаха І.Є. Біографічний метод // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 8] У реалізації поставленої проблеми він є єдиним методом, який дозволяє вивчити особу в процесі її розвитку. Біографічний метод є інструментарієм історичного і одночасно генетичного дослідження, оскільки дозволяє прослідкувати життєдіяльність ученого в динаміці. Недоліки цього методу – описовість, де неминучі неточності і помилки, як наслідок недосконалості людської пам'яті, – можуть бути скоректовані об'єктивнішими даними комплексного дослідження особи. Самостійною і незамінною формою наукового дослідження, за допомогою якої можна осягнути інтелектуальну історію України в цілому, є біографічний аналіз.

Питання про роль біографічного аналізу в інтелектуальній історії залишається дискусійним і нині. Продовжується полеміка про місце, так і у загальносвітовому контексті. Із запереченням пізнавальної цінності біографічних відомостей не погоджуються ті дослідники, які вважають, що без відомостей, що розкривають "особисту ментальну історію" творця ідеї або концепції, неможливо скласти повноцінне уявлення про генезис теоретичної роботи ученого, "ідеологічний субстрат" його мислення, соціальний і інтелектуальний контекст його творчості, уяснити значення його праць для розвитку науки і ставлення до його теорії наукового співтовариства. Центральним в полеміці виявляється питання про відношення між ідеями і життям, "між тим, як ми думаємо, і тим, як ми живемо". "Індивідуальне – соціальне – загальне" вимагає адекватної інтерпретації як в біографіях видатних історичних діячів, так і в життєвих історіях тих, хто грав в драмі історії зовсім не головну роль, хоча тут, мабуть, найгостріше встає проблема джерельної бази" [Чушко В.С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. – К., 1996. – С. 50–51]. І головною перешкодою стає не стільки неповнота цієї бази, скільки її якісна специфіка. Створення біографій вчених України є невід'ємною складовою відтворення її інтелектуальної історії. Важливою методологічною засадою реалізації цього завдання є забезпечення повноти, достовірності й репрезентативності джерельної бази, що дозволяє уникнути фактологічної, а відтак й біографічної недостовірності й фрагментарності.

В.М. Піскун, д-р іст. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
Baturin@ukr.net

КИЇВСЬКА ІСТОРИЧНА ШКОЛА ТА ЇЇ УЧНІ: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Важливою віхою у переломі поглядів на історію України та український народ стали узагальнювальні праці М. Костомарова, М. Іванишева та В. Антоновича. Ними було закладено основні теоретичні конструкти, які виокремлювали українців із православного руського народу (праця М. Костомарова "Две русс-

кие народности"), розробили теорію спадкоємності (спадкоємність дружин і козацтва (Антонович), основних течій і спрямувань, які зв'язували українське життя XVI – XVII століть із княжою Руссю і робили її нащадком і спадкоємцем традицій київського періоду. Одночасно українське тогочасне життя так само відокремлювалося від загальноросійського. Першою ареною відкритої боротьби став часопис "Основа" (1862), що хоч і не довго проіснував, усе ж показав можливі шляхи самоствердження українців та їхньої проукраїнської позиції. Таким засобом позиціонування стало надруковане в "Основі" звернення В. Антоновича "Моя исповедь. Ответ пану Падалице по поводу статьи в VII книжке "Основы": "Что об этом думать?" и письма г. Падалицы в X книжке".

Проукраїнське позиціонування В. Антоновича стало своєрідним громадянським актом, який започаткував формування нового типу повождення та відстоювання своєї позиції відповідно й в науковій сфері і в політичній. Окрім того, головним внеском Антоновича як історика було фактичне розвінчання польського міфу. Він зробив це шляхом опублікування документів і монографії з вузьких питань.

Розвиток позитивістської методології дав можливість багатьом українським науковцям, не вдаючись до узагальнених історичних схем, зосередитись у 1870-х рр. на початку XX ст. на конкретно-історичній проблематиці та виданні корпусів документів. З-поміж інших найвідомішими виданнями стали "Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные действительным членом П.П. Чубинским в семи томах" (1872–1879)" та "Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссией для разбора древних актов..." Ч. 1–8 (1859–1914) – 35-томна збірка історичних документів і літературних пам'яток Правобережної і Західної України XIV–XVIII ст. Праці С. Подолинського, М. Драгоманова, О. Потебні не тільки поглиблювали знання про Україну й українців, а й вводили його в загальноєвропейський контекст.

Друга половина XIX ст. характеризувалася й тим, що процес накопичення фактичного знання та як наслідок інституціоналізація українознавчих дисциплін поглиблюється, що, в свою чергу, підштовхує вчених до наукових узагальнень.

Істориком, який зміг піднятися до рівня концептуаліста й синтетика усіх попередніх надбань у різних галузях українознавчого знання став Михайло Грушевський (1866–1934). Вихованець київської історичної школи В. Антоновича, він став творцем власної наукової школи, діяльність якої розпочалася у Львові (М. Грушевський з 1894 р. до 1913 р. був професором Львівського університету), а продовжилася в Києві. А після смерті М. Грушевського включила й українську еміграційну науку.

М. Грушевський опублікував понад дві тисячі наукових праць, серед них монументальну "Історію України-Руси" (10 томів, 1898–1937), найвиразніше і найточніше новий синтез було викладено в його короткій україномовній статті "Звичайна схема "руської" історії і справа раціонального укладу історії східного слов'янства". Суть концептуальної революції М. Грушевського полягала: а) деконструюванні "традиційної схеми" російської історії, відокремленні

української історії від російської на основі запровадження нової періодизації історії: Київський період перейшов у Галицько-Волинський XIII ст., потім Литовсько-Польський XIV–XVI ст. Володимиро-Московська держава не була ні складомницею, ні наступницею Київської, вона виросла на своїх корені; б) основним рушієм історії є народ. "Найбільш раціональним мені здається представлення історії кожної народности зокрема, в її генетичнім преемстві від початків аж донині". М. Грушевський вважав антів праукраїнськими племенами, і початки української історії хронологічно відносив до раннього середньовіччя. в) Показав українську історію у контексті загальноєвропейських подій. ("Очерк истории украинского народа"(1904) та інші праці).

Тобто, М. Грушевський започаткував синтетичний підхід в українознавстві, який полягав у баченні ним цілісності України й українців як дієвого чинника історичного процесу тягlostі їхньої історії та культури. Проте, утвердження цього концептуального підходу здійснювалося практично упродовж усього XX століття. Доповнювалося й уконституїювалося як таке не тільки у суспільній свідомості, а й у буттєвій практиці (тобто, у наукових дискусіях та акцентувалося у посібниках і підручниках).

Згодом В. Липинський та Д. Дорошенко розширили цю концепцію, доповнили сутнісними ознаками політичної реалізації суспільних прагнень української нації як державотворчої та виокремили основні етапи українського державотворення як способу самоствердження та найвищої форми самоорганізації спільноти.

На початку XX ст. у зв'язку з бурхливим розвитком антропологічних досліджень у світі український вчений-антрополог Ф. Вовк охарактеризував українців, узагальнив зібраний антропологічний матеріал. Його праці "Українці в антропологічному відношенні" (1906), "Етнографічні особливості українського народу" (1916) не втратили своєї актуальності й нині.

В еміграції свою належність до київської історичної школи декларували Б. Крупницький, що дискутував про особливості методологічних засад із В. Домонтовичем (Петровим).

М. Плешко, асп., КНУТШ, Київ

ДЕРЖАВОТВОРЧІ ІДЕЇ ДАВНЬОЇ РУСИ-УКРАЇНИ

Пошуки ідентичності та рефлексії самоусвідомлення які активно розгорнулись в Українській гуманітаристиці зі здобуттям незалежності, сьогодні виходять на якісно новий рівень. Епоха постмодерну з її глобалізмом у чергове підтверджує тезу: без власного культурного ядра та "ідеологічного імунітету" нація нездатна конкурувати в сучасному світі.

Часткові потуги української влади, наукового співтовариства, громадських діячів, хоч якось "упорядкувати" історичну свідомість українців ідуть у супереч ідеологічній, і навіть, геополітичній лінії Російської Федерації як правонаступниці СРСР. Це, зокрема, виливається в різкий тон заяв зовнішньополітичного відомства і її вищих посадовців стосовно так званого "перекручування історії" українцями. Проблема полягає ще й у тому, що переважна більшість

громадян сучасної України виховувалася, пізньосередньовічній концепції україногенезу. Ця заідеологізована концепція відображає імперські претензії на історичну спадщину Київської Русі. Вона декларується в усіх радянських підручниках з історії СРСР та УРСР і базується на відомих тезах ЦК КПРС 1954 р. про святкування "возз'єднання" України з Росією.

У такій ситуації, особливої актуальності набуває потреба об'єктивного аналізу ідейної компоненти Давньоруської державності. Оскільки дана сфера напряму пов'язана з формуванням духовної культури Русі на якій, у подальшому, сформувався український світ. Об'єктивний аналіз цієї сфери покликаний нейтралізувати вплив вищезазначених спекулятивних теорій.

У контексті державотворення того періоду, варто виділити такі головні ідеологеми – основоположні державотворчі ідеї Київської Русі:

- ✓ обґрунтування автохтонності руського етносу (право володіти землею);
- ✓ тлумачення назви "Русь" (самоідентифікація);
- ✓ змалювання негативізму поганського періоду історії та "благодаті" яка прийшла із хрещенням;
- ✓ применшення ролі династії Київичів – звеличення Рюриковичів;
- ✓ обґрунтування богообраності києво-руського народу, (Легенда про Андрія Первозванного, мета якої ідеологічне забезпечення процесу виходу руської церкви з під духовної влади Константинополя);
- ✓ обґрунтування старшинства землі Київської й Князя Київського над іншими землями й етнічними групами Русі.

Головним вмістилищем історико-державницької філософії Русі, є "Повість минулих літ". Тут уперше викладена історична концепція походження держави, існування якої автором подається на тлі всесвітньої історії, закладені основні ідейні лінії наведені вище.

Аналізуючи цей твір, не слід забувати про велику кількість редакторських переробок, здійснених на початку XII ст. Усе ж, як зазначає дослідник ідейної сфери Київської Русі Раїса Іванченко: "Навіть те, що лишилось – розтерзане й пошматоване, гріє своїм словом і мудрістю прийдешні покоління нащадків, що жили й живуть у своїй державі, і допомагає ще раз збагнути біблійну істину: Слово – це Бог. Ним твориться світ, Ним творилась й наша свідомість, і наша державність" [Іванченко Р. Державницька ідея давньої Русі – України. – 2-ге вид. – К., 2007].

Характерною рисою раннього русько-українського книжництва, що лягло в основу формування української духовності, була відсутність агресивності, національної зневаги й нетерпимості щодо інших народів. Навпаки, цим творам притаманне визнання розмаїття культур, народних традицій, думок. Віра в чесноти й доброту була співзвучною слов'яно-руському світосприйманню, і природно ввійшла в духовну культуру русів-українців.

Можливо саме ця толерантність і терпеливість русько-українського етносу в умовах пізнішого бездержавного існування призвела до втрати самозахисних інстинктів щодо культурної та політичної експансії більш агресивніших народів.

**ФОРМУВАННЯ ДЕРЖАВНИМ ЦЕНТРОМ
УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ В ЕКЗИЛІ
КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ:
ІДЕЙНИЙ ТА ОСОБИСТІСНИЙ АСПЕКТ**

Зазнавши поразки у боротьбі з більшовиками, Армія та урядові установи Української Народної Республіки 20 листопада 1920 р. перетнули Збруч й опинилися на території Польщі. Еміграція Армії й урядових установ супроводжувалася хвилею цивільних біженців – їх загальна чисельність, за різними даними, склала від 30 до 50 тисяч осіб. Армія УНР була інтернована в польських таборах зі збереженням структури.

Ще 12 листопада 1920 р. був прийнятий Закон про тимчасове Верховне управління та порядок законодавства в Українській Народній Республіці, відповідно до якого 21 листопада був створений Державний Центр УНР в екзилі.

Перший період діяльності Державного Центру тривав до 1923 р. й характеризувався надією на швидке відновлення влади Директорії в Україні шляхом організації збройного повстання. Однак в результаті невдалого Другого Зимового походу Армії УНР та збігу несприятливих для Уряду УНР в екзилі зовнішньополітичних обставин, орієнтація на швидке відновлення влади була відкинута й натомість сформульована концепція тривалої боротьби за незалежність, викладена Симоном Петлюрою у статті "Сучасна українська еміграція та її завдання". Саме Головним Отаманом впродовж короткого періоду 1923-1926 рр. були сформульовані основні засади українського державотворення. В наступні роки його ідеї в цій царині розширили й поглибили представники наддніпрянської політичної еміграції – учасники української національної революції та активні діячі українського суспільно-політичного руху в країнах Європи.

Одним із найважливіших факторів державотворення С.Петлюра вважав формування ефективної військової доктрини. В її основу була покладена ідея аполітичності армії і непорушності пріоритету державності. Великого значення надавав Головний отаман і питанню обороздатності Української держави, важливу роль у забезпеченні якої відводив системі політичних договорів та союзів, сформульованих у вигляді проекту Чорноморського Союзу – союзу держав Чорноморського басейну – України, Кубані, Грузії, Азербайджану та Вірменії – спрямованого на звільнення країн-учасниць від більшовицької окупації і попередження її в майбутньому. В нерозривній єдності з військовою доктриною Симон Петлюра розробляв і зовнішньополітичну, побудовану на основі договорів не лише з Чорноморськими країнами, а й з Польщею, Румунією, Туреччиною, країнами Західної Європи.

Продовжував розпочату С.Петлюрою працю у сфері розробки військової доктрини Всеволод Петрів – киянин, учасник визвольних змагань, який одним з перших розпочав українізацію війська в 1917 р., створивши полк ім. К.Гордієнка, а у 1921 р. призначений Начальником Генерального Штабу

УНР. Він детально розробляв проект формування українських збройних сил, його як ідейно-теоретичну, так і особистісну складову.

Ідея Чорноморського Союзу також детально досліджувалася соратниками та послідовниками Симона Петлюри. Одним з них був Тиміш Олесіюк – виходець з Підляшшя і його представник у Центральній Раді, пізніше – член Української Дипломатичної Місії в Польщі й активний учасник українського громадсько-політичного життя в еміграції. Т.Олесіюк сформулював українську геополітичну доктрину й, зокрема, обґрунтував важливість Чорного моря для забезпечення обороноздатності України. Розробляв ідею союзу з країнами чорноморського басейну і Юрій Липа – уродженець Одеси, син лікаря й письменника, члена Уряду УНР в екзилі Івана Липи. Чорноморська доктрина Ю.Липи полягала у формуванні митного союзу Чорноморських держав з провідною роллю в ньому України. Ідею Чорноморського союзу, у тій чи іншій інтерпретації, підтримували майже всі групи української політичної еміграції – від соціалістів до націоналістів.

В основу ідеї відродження соборної й незалежної Української держави С.Петлюра поклав сформульований ним самим принцип "наддніпрянського централізму" – творення української державності з Наддніпрянської України.

Неодмінним чинником забезпечення незалежності майбутньої української держави Головний Отаман вважав створення Української автокефальної церкви, незалежної від російського патріархату. Він розробив план ієрархічно-адміністративної організації української Церкви у формі патріархату, вважаючи власного патріарха втіленням української національно-церковної ідеології.

Обґрунтуванню історичних і юридичних підстав автокефалії української церкви присвячені праці одного з авторів закону про автокефалію української церкви, міністра ісповідань гетьманського уряду, а згодом директора Українського наукового інституту в Варшаві Олександра Лотоцького "Українські джерела церковного права" та "Автокефалія". О.Лотоцький звертається до історії православної церкви та джерел церковного права, доводячи, що основи автокефалії коріняться в первісному устрої церкви. На його думку, постання автокефальної української церкви є природним наслідком створення незалежної української держави, а адміністративний поділ церкви має здійснюватися відповідно до адміністративного поділу держави, більше того, формування церковного устрою в адміністративній сфері належить до компетенції світської – державної – влади.

Політичним засадам державотворення присвячена праця Олександра Шульгина – полтавчанина, активного учасника української національної революції 1917–1923 рр., представника УНР на Паризькій мирній конференції, а згодом міністра Закордонних справ Уряду УНР в екзилі – "Без території. Ідеологія та чин Уряду УНР на чужині". Визначаючи основоположним принципом українського державотворення принцип народної демократії, О.Шульгин обґрунтовує необхідність сильною виконавчою владою майбутньої держави, пропонуючи втілити в Україні обмежений варіант парламентської демократії, покликаний захистити державу від нестабільності, притаманної парламентським монархіям.

Отже, концепція майбутньої Української держави, розроблювана Симоном Петлюрою та його послідовниками базувалася на принципі народної демократії з сильною виконавчою владою, забезпеченні не тільки політичної, але й військової та конфесійної незалежності України від Росії.

ЦЕНТРАЛЬНА ОПОЗИЦІЯ В СТРУКТУРІ СВІТОГЛЯДУ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ

В культурологічних та історичних дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів (К. Грушевська, С. Грица, М. Гримич, К. Черемський, Н. Кононенко) достатньо детально проаналізовані питання генези та розвитку феномену українського співочтва (кобзарства, лірництва, стихівництва), роль народних співців в традиційному середовищі (В. Кушпет, М. Підгорбунський), їхній вплив на формування українського менталітету (Т. Мартинова). Не менш цікавим та важливим з точки зору осягнення всіх аспектів побутування в українській традиції явища співочтва є дослідження основ традиційного співочького світогляду. Традиційний світогляд співців вважаємо первинним, а вже репертуар, манеру поведінки, стиль життя кобзарів та лірників інтерпретуємо як реалізацію та опредмечення їхнього світобачення та світорозуміння.

Основними чинниками формування співочького світогляду вважаємо: 1. Психофізіологічні особливості (незрячість, каліцтво). 2. Старцівську субкультуру (цехова організація, жебрацький статус, мандрівний спосіб життя). 3. Релігійний фактор (народне православ'я). 4. Парацерковні установи (шпиталі, сиротинці, школи, церковні братства). 5. Культуру українського бароко. 6. Козацтво (козацький етос). 7. Інші впливи (впливи з боку інтелігенції). Аналізуючи світогляд українського традиційного співця можна віднайти яскраво виражену *центральну* бінарну опозицію: з одного боку, співці – представники "низького" соціального статусу (жебраки, старці), з іншого – носії високих морально-етичних ідеалів, люди з відносно високим рівнем рефлексії та освіченості, як для представників традиційного суспільства: "Серед жебраків існувала зовсім інакша система цінностей, заснована на зневажанні земними благами і присвяті духовному існуванню. Виконавці дум – люди не лише неабиякого музичного хисту, з блискучою пам'яттю, тонким чуттям ритму, а й люди високої моралі, які вміли піднятися над суєтним світом до проголошеної ідеї справедливості, милосердя, любові до ближнього" [Гримич М. Виконавці українських народних дум // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1992. – № 3. – С. 15]. Серед чинників формування співочького світогляду бачимо відповідники складовим цієї опозиції: "*низький соціальний статус*" бере свої витoki зі старцівської субкультури, а "*високий етос*" – в "філософії" старцівського способу життя, в релігійному факторі (співці як адепти народного православ'я), діяльності парацерковних установ (кобзарські цехи формувалися навколо шпиталів, церковних шкіл та братств) та культури українського бароко (репертуар, об'єднуючий чинник). Показово, що християнська ідеологія і діяльність парацерковних установ найбільш виразно та самобутньо виявили вітчизняну релігійність в добу українського бароко. Книжний стиль бароко, як це чудово довів П. Житецький [Житецький П. Мысли о народных малорусских думах. – Киев, 1893] безсумнівно вплинув на формування репертуару українських кобзарів та лірників: дум, псалмів, кантів.

Феномен жебрацтва і старцівства має багато проявів в світовій культурі різних народів: суфійські жебраки-дервіші, іранські маздакіти, дзенбудистські монахи, але найбільше був репрезентований в християнських країнах, коли поняття про милостиню оточується релігійним ореолом, стає справою божою і перевіркою на милосердя. Кобзар та лірник через належність до старцівського прошарку – особа відречена від життєвого прагматизму, усунена від процесу виробництва і отримання матеріальних благ. Таке положення сприяло розвитку філософського мислення, особливого світовідчуття, що характеризується "жалісливим сприянням світу, що загруз у гріхах" [Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: наукове видання. – Харків, 2008. – С. 109]. Ідеал бароко – аскет-філософ, якому зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але його душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого. Якщо середньовічна традиція ділить суспільство на тих, хто "молиться" (*oratores*), "воює" (*bellatores*) та "працює" (*laboratores*), і на маргінесі залишаються жебраки, засуджені на вигнання, піддані церковній анафемі, то українське бароко долає дистанцію між "високим" та "низьким" світом (медіативна функція). Тому світ українського бароко складається з мандрованих дяків, дяків-пиворізів – колишніх спудеїв, мандрованих філософів, дидаскалів. Постійна взаємодія елітарного й народного начал взагалі характерна для української культурної традиції і започатковується вона у часи бароко. Фактично доба бароко "переструктурувала" величезне духовне надбання вітчизняної культури княжого періоду і підкреслила українську самобутність на всіх рівнях: від формування клану співців-жебраків до створення української православної церкви, навчального закладу європейського зразка – Києво-Могилянської академії і високомистецького художнього та архітектурного стилю. Не дивно, що саме в цей період відбувається формування феномену кобзарства. "Дітьми" українського бароко можна вважати і традиційних співців.

Віднайдена центральна опозиція *"низький соціальний статус" – "високий етос"* дає нове тлумачення образу співців і їхньої світоглядної системи. Найпродуктивнішим способом комунікації бінарних опозицій є медіація, що поєднує первісно опозитивні концепти (за класичним структуралізмом К. Леві-Строса), тому співець – є "озовнішеним" образом-медіатором, а процес формування світогляду співця – є своєрідним "шляхом" до медіації. Аналіз чинників формування співцького світогляду може стати основою для аналізу особливостей кобзарського світобачення та світорозуміння і задає певний вектор для подальших досліджень феномену українського традиційного співоцтва.

А.В. Салагацька, студ., БДУ, Мінськ*
li-sa@tut.by

ПИЛИП ОРЛИК: УКРАЇНСЬКИЙ ПАТРІОТ БІЛОРУСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

Сьогодні з темряви віків проступають маловідомі досі або зовсім нові імена – величні тіні наших забутих предків. Сотні років від суспільства замо-

* Рецензент – І.І. Лещинська, канд. філос. наук, доц.

вчувалися або зникали невідь-куди свідчення про славетних українців, людеї великої сили духу, справжніх богатирів української історії.

Одним із таких "забутих" нами або маловідомих велетнів, без сумніву, є український гетьман Пилип Орлик. Життя його було складним, неспокійним. Гетьман-вигнанець, гетьман-емігрант...

Чому ця історична особа викликає таку цікавість? Яку роллю він відіграв в ставленні української державності?

Часто нерозуміння загальних законів розвитку суспільства породжує питання – чи не є незалежність, особливо сьогодні в часи глобалізації, чимось надуманим, непотрібним, зайвим? Адже ж у світі інтенсивно протікають інтеграційні процеси, Європа об'єднується, а ми... роз'єднуємось...

З одного боку, людство завжди було, є і буде схоже на мозаїку, воно структуроване, поділене на держави, народи, нації, релігії, партії. Чому? Бо саме такий стан розділеності забезпечує динамізм розвитку цивілізації. Кожна нація прагне залишити свій слід у світовій історії, у тому ліку і через заявлення своєї державності. Діє універсальний, фундаментальний закон єдності і боротьби протиріч, який і обумовлює розвиток суспільства. За цим законом оптимальний глобальний розвиток забезпечують конкурентні поля різної якості і рівнів – конкуренція держав, національних культур, мов, релігій, економік, конкуренція корпорацій, компаній, фірм, нарешті – окремих людей. Там і тоді де і коли ці конкурентні поля притлумлюються, штучно знищуються наступає застій у розвитку, стагнація, регрес. Головна причина краху всіх імперій – нищення ними конкурентних полів, які є рушієм розвитку суспільства.

Але з другого боку, сучасний процес глобалізації – радикального збільшення транснаціональних товарних і фінансових потоків, це інше – нова, більш прогресивна форма спілкування і співжиття незалежних держав і національно-культурних організмів.

Отже, державність – не якась надумана забаганка партії чи групи "самостійників"(у нас чи де-інде), а магістральна, фундаментальна основа і умова оптимального розвитку людства. Іншими словами – фантазмагонічні моделі "єдиної держави" чи єдиної наддержави на планеті Земля, які так чи інакше висуваються і обговорюються деякими глобалістами, є суть нежиттєві, нестабільні й надумані конструкції, що суперечать фундаментальному закону єдності і боротьби протиріч.

Одним з вимірів української державності є Конституція, яка має свою багату і окрему історію. Розмовляючи про Конституцію, одразу ж пригадується ім'я Пилипа Орлика.

"Пакти і Конституція прав та вольностей Війська Запорозького", або "Конституція Пилипа Орлика" – це одна із перших конституційних актів в історії Європи, яка дала можливість існування парламентської демократичної республіки. Цей рідкісний державний акт республіканського спрямування випередив ідеї Великої Французької революції. Дякуючи "Конституції Пилипа Орлика" весь світ побачив високий рівень самосвідомості української нації, унікальність її політичної культури, творчого потенціалу.

Конституція стала одним із найвищих досягнень тогочасної юридичної думки.

Пилип Орлик дійсно був сподвижником Мазепи, продовжувачем його справи, патріотом-борцем за велику ідею незалежності України. Видатний державний і політичний діяч, **Пилип Орлик**, опинившись в еміграції, ревно опікувався долею України й протягом трьох десятиліть тримав в активному й дійшовому стані ідею соборної незалежної України, включив останню в загальноєвропейський політичний процес і політичні програми великих держав.

Коріння **Пилипа Орлика** тяглося з чеського баронського роду Орликів, одна гілка якого під час Гуситських воєн XV ст. емігрувала до Польщі, а звідти з часом перемістилася у Західну Білорусь.

Пилип Орлик, гетьман України в 1-й пол. XVIIIст., увійшов в історію як автор першої української конституції, яка була написана ним за декілька десятиріч до американської конституції 1787 р., конституції 3 травня 1791 р., в Річ Посполитої і французької конституції 3 вересня 1791 р. Конституція **Пилипа Орлика** з'являтимуся першою і в Європі, і в Новим Світі (Америці).

Проголошення "*Пактів і Конституції законів та вольностей Війська Запорозького*" ("*Pacta et Constitutiones legum libertatumque Exercitus Zaporoviensis*") відбувалося на Бендерській раді 1710 року між **Пилипом Орликом** та козацькою старшиною. По суті, так і з'явилася перша конституція Української держави, яка конституціонувала внутрішній устрій гетьманської держави. "Пакти і Конституції..." склалися із вступу та 16-ти пунктів-статей.

Окрім **Орлика**, в складенні тогочасного конституційного акту брали участь кошові отамани Запорізької Січі: *К.Гордієнко, Ф. Мironович, Д. Горленко, А. Войнаровський та інші*.

Важливою особливістю, що відрізняла її від звичайних гетьманських статей і робила подібною до пізніх європейських конституцій, було те, що вона укладалася не між гетьманом і монархом (протектором української держави), а між гетьманом та козацтвом, яке виступало від імені всього українського народу.

Конституція **Пилипа Орлика** містила багато цікавих і прогресивних ідей, була на рівні кращих досягнень тогочасної юридичної думки. Вона значно випереджає свій час, а також свідчить про глибоко демократичні засади кабінета Пилипа Орлика і про те, якою серйозною фігурою був він сам.

Про Конституцію **Пилипа Орлика** вже давно слід говорити не лише як про пам'ятку української політико-правової думки, а й як про пам'ятку світової політико-правової та філософської думки, що її подарувала цивілізованому світові українська культурна еліта.

Н.І. Стефаненко, викл., КМПУ ім. Б. Грінченка, Київ
n.stefanenko@mail.ru

МЕНТАЛЬНІ ДЕТЕРМІНАЦІЇ ГАРМОНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

В контексті розуміння гармонізації як багатофакторного процесу видається цікавою спроба розгляду ролі ментальності в розгортанні означеного феномену. Ментальність як активна система-носіє досвіду, потенційно значимого для успішного саморозвитку системи, може розглядатись як своєрідна

економічна база її життєвих ресурсів. На рівні автоматизмів в ментальності фіксуються й активізуються найекономніші, оптимальні шляхи подолання типових ситуацій, що дозволяє з мінімальними затратами часу й енергії провестися владнання, відновлення стану збалансованості даної системи. Можна припустити, що рівень і характер ментальної активності повинні перебувати у визначеній прямій залежності як від рівня порушення стану гармонійності, так і від міри відхилення системи від характерної для неї лінії розвитку. Це має з необхідністю проявлятися як в закономірних, "обов'язкових" для росту будь-якої системи кризових ситуаціях, так і в автоматичному підтриманні постійного загального стану збалансованості. Причому за умов типовості ситуації дестабілізації ментальний арсенал має містити прямо пропорційне цій типовості віяло можливих варіацій подолання дисгармонії. З появою нових, раптових, несподіваних дисгармонійних ситуацій чи окремих дисгармонізуючих факторів ментальні стратегії мають слугувати, з одного боку, своєрідними "запобіжниками", на певний час забезпечуючи первинну адаптацію і зберігаючи первинну цілісність системи. Ментальність проявляє себе в даному випадку як своєрідний стабілізатор, уможливаючи пошук шляхів подолання дисбалансу.

З іншого боку, в ментальності фіксуються потенційно корисні для подолання дисгармонії адаптивні фрагменти, необхідні для процесу випрацювання, моделювання нової успішної гармонійної системної моделі. Зважаючи на дію закону збереження енергії, система максимально застосовуватиме апробований матеріал у ході формування нових конструкцій, тому можна говорити про базову роль ментальності в даному прояві системної творчості. З іншого боку, в силу власного потенціалу ментальність може відігравати спрямовуючу роль, стимулюючи систему як до пошуку наявних, так і до формування зрозумілого, узгодженого із попереднім досвідом сценарію взаємодії із світом. Далі зупинимось ще на одному дуже важливому, на наш погляд, ракурсі. Оскільки в даному випадку мова йде про соціальну систему, елементи якої є носіями психічного, цікавим видається розгляд питання переживання ментальних детермінацій на особистісному рівні. Ментальність можна досліджувати як конкретний вияв матеріалізації ідеального, як певного виду зразок попереднього досвіду узгодженості, як завершення гармонізаційного кола, як продукт, як результат колективної апробації когнітивних, афективних і поведінкових гармонізаційних стратегій даної системи. Як для окремого індивіда, так і для усталеної групи в цілому на рівні ментальності фіксується глибинне переживання орієнтира, внутрішнє "знання" про те, "як треба". З іншого боку, переживання відповідності супроводжує і сам процес відновлення втраченої гармонії, шлях до неї. Ментальний арсенал досвіду проявляється у формуванні специфічного поєднання комплексу захисних механізмів як інструментарію, як системи засобів для встановлення і підтримання гармонійного стану системи в цілому та її елементів.

До того ж, активізація глибинних ментальних структур дозволяє людині переживати як космічність власного світоіснування, так і момент включеності у взагалність, приєднання як подолання відчуття екзистенційної прірви. Ментальні чинники матеріалізуються також у системі цінностей, в мотиваційній сфері та й у безпосередній діяльності когнітивного, афективного чи пове-

дінкового плану: ментальність пропонує автоматичне розв'язання проблеми вибору осмислення, реакції (оцінки значущості) і організації відповідної стратегії. У готовності до її застосування можна також знайти чітку відповідність із рівнем зрілості системи і сили і характеру зовнішнього виклику. Якщо говорити про етноментальність, яка яскраво проявляє себе на рівні національного характеру, і його в даному контексті можна розглядати як результат специфічного прояву неспецифічного процесу гармонізації. Організація власного простору і взаємодії із зовнішнім світом слугує чітким прикладом ментально обумовленого процесу гармонізації. До прикладу, українська терплячість має чітке узгодження із загальною чутливістю, вразливістю й емоційністю українців, слугуючи певною перевіреною реакцією на впливи зовнішнього світу. Гармонізаційний процес і результат як втілення власного внутрішнього ладу матеріалізований у знакових зовнішніх етнообразах: терплячість в образі вола, кордоцентричність – в калині, тужлива ліричність – у похилений вербі, сила – у міцному дубі, волелюбність – в образі вільного орла тощо. Фольклор може слугувати чітким відображенням як самого процесу гармонізації: в піснях, казках, легендах і міфах чітко передаються основні ознаки дисгармонії, подаються пояснення причин їх виникнення, пропонується прийнятний і зрозумілий для ментальних психічних структур шлях подолання незгодженості, чітко визначаються основні ознаки гармонії, ладу, ідеалу світо існування людини саме даної групи в даній же групі). Так само можна розглядати зміни образів як чітку ментальну реакцію на загальну динаміку (мається на увазі процес формування нових образів для само ідентифікації як прояв етнотворчості). Структура організації виробництва так само може розглядатись як один із проявів досліджуваного феномену (мова йде про вибір діяльності, способи її організації, орієнтовні результати тощо).

Зазначене дозволяє розглядати ментальність як системи фіксації досвіду на найтоншому і найглибшому рівні і робити висновки про об'ємність, багатшаровість і різноплановість її впливу на гармонізацію активності системи в цілому та її окремих елементів.

*О.Г. Таран, канд. іст. наук, наук. співроб.,
ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, Київ
makar_t@yahoo.com*

**ПАРИЗЬКЕ АНТРОПОЛОГІЧНЕ ТОВАРИСТВО ТА УКРАЇНЬСЬКА НАУКА:
ФОРМУВАННЯ АНТРОПОЛОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ В. АНТОНОВИЧА
ТА Ф. ВОВКА (1880-ті рр. XIX СТОЛІТТЯ)**

Починаючи з сер. XIX ст. Париж став одним із визнаних антропологічних центрів європейського наукового світу. Тут працювали такі авторитети в галузі науки про людину, як Арман Катрфаж де Бро, що 1855 р. став фундатором першої в світі кафедри антропології та визначив цю дисципліну як природну історію людини; Ісідор Жоффруа де Сент-Ілер, котрий увів в науку поняття вузьконосих та широконосих мавп, принципи для дослідження окремих аспектів антропогенезу; Поля Брока, який у французькій історіографії вважається засновником сучасної антропології в західноєвропейському

комплексному розумінні цієї дисципліни [Grand Dictionnaire encyclopédique Lerousse. – Paris, 1982. – Т. 2. – Р. 1516]. Власне, Паризьке антропологічне товариство виникло 1859 р. за ініціативи доктора Поля Брока. Безпосереднім поштовхом до створення нового наукового осередку стала відмова французького Біологічного товариства поставити на порядок денний доповідь Поля Брока про метисацію *Homo sapiens*. Одночасно з товариством П.Брока за-снував навчальний заклад – Антропологічну школу (L'Ecole d'Anthropologie) та часопис "Revue d'Anthropologie".

Концепція товариства полягала у новому всебічному дослідженні людського індивіда. До вивчення людини члени товариства залучили порівняльну анатомію, зоологію, ембріональну біологію, палеонтологію, археологію, історію і забезпечили розширену таким чином науку етнологію назвою "антропологія". Саме цим залучанням комплексу різних наук при дослідженні людини пояснюється поширення заняттям антропології. Діяльність товариства привертала увагу багатьох французьких учених. Так, 1879 року до складу Паризького антропологічного товариства входило понад 400 членів у Франції [Topinard P. *Eléments d'anthropologie générale*. – Paris, 1885. – Р. 15], а наприкінці 80-х – вже більше 700 як французів, так і іноземців.

Французька антропологічна школа найбільш глибоко стала спеціалізуватися на морфологічному дослідженні *Homo*. В особах французів Поля Брока, Армана Катрфажа, Ернста Амі, Луї Манувріє, Габрієля де Мортільє, Поля Топінара та бельгійця Адольфа Кетле вона отримала своїх ґрунтовних дослідників. Представник французької антропологічної школи П.Топінар взяв на себе трудомістке завдання по укладанню посібника з узагальнюючим та послідовним викладом основних антропологічних положень. Перша редакція праці вченого вийшла 1877 року під назвою "Антропологія", майже одразу перевидана багатьма європейськими мовами, у тому числі російською [Топінар П. *Антропология* / Под ред. проф. Мечникова И.И. – СПб., 1879]; нова, розширена редакція, "Основні елементи антропології" – 1885 року [Topinard P. *Eléments d'anthropologie générale*]. Надрукувавши вищезазвану монографію, з не меншим успіхом 1895 року П.Топінар видав "L'Anthropologie" (Антропологія), яка резюмувала стан цієї науки в епоху П.Брока – як досягнення, так і недоліки: величезний обсяг наявного антропометричного фактичного матеріалу, різноманітні способи вимірів супроводжувалися несталістю загальних положень [Topinard P. *L'Anthropologie*. – Paris, 1895]. За цими підручниками навчалися в Антропологічній школі Володимир Антонович та Федір Вовк.

Наукова діяльність товариства викликала підвищений інтерес не лише серед європейських науковців, а й спричинила шире зацікавлення з боку українських вчених тодішньої Російської імперії. Так, упродовж з 3 липня по 2 вересня 1880 р. в Парижі проїздом перебував В.Антонович, один з провідних українських істориків та археологів, делегований Московським антропологічним товариством та Київським університетом на дев'яту сесію Міжнародного конгресу антропології та доісторичної археології, що мала відбутися у вересні 1880 р. в Лісабоні [IP НБУВ. – Ф. 1. – Спр. 7891. – Арк. 4]. У Франції В.Антонович неодноразово протягом майже місяця відвідував паризьку медичну школу, Антропологічний музей, а також практичні заняття з краніо-

остеометрії Поля Топінара в Антропологічній школі при товаристві [Антонович В. Твори: Повне видання: у 2 т. – К., 1932. – Т. 1. – С. 285–301], слухав на засіданнях Антропологічного товариства лекції та реферати Габрієля де Мортільє про знахідки палеолітичних артефактів шельської типу [Там само. – С. 289]. Отримані нові наукові знання В.Антонович широко використовував у своїй науковій роботі по поверненні в Київ, читаючи студентам університету св. Володимира курс порівняльної антропології. Можливо, саме В.Антонович надихнув Ф. Вовка зайнятися антропологією, обидва вчені були пов'язані не лише науковими, але й сімейними узами.

Антропологія була ще молодою наукою і мала перед собою безліч невирішених питань. Цим вона і приваблювала Ф. Вовка, який свого часу отримав природничу базову освіту в університеті св. Володимира. До того ж, вхід на лекції Антропологічної школи був вільним, що було суттєвим пунктом для незаможних [Вовк Г., Вовк Ю. Хведір Кіндратович Вовк (17 III 1847 – 28 VI 1918). Матеріали до життєпису і спогади // Джерела до новітньої історії України. – Нью-Йорк, 1997. – Т. 4. – С. 253]. Оселившись в Парижі, Ф. Вовк протягом 1888-1896 рр. слухав курси Луї Манувріє, Ернста Амі, Поля Топінара з антропології; Габрієля де Мортільє з геології, археології та походження французької нації; Жоржа Ерве з етнології; Адрієна де Мортільє – порівняльної етнографії, Шарля Летурно – з соціології, Альберта Філоля – з порівняльної анатомії, Станіслава Мьоньє – геології [НА ІА НАНУ. – Ф.-А. В/74, В/75, В/77, В/78]. Завдяки цим лекціям Ф.Вовк увібрав у себе специфіку французької антропологічної школи, яку згодом переніс на український ґрунт.

Здобувши антропологічну освіту, Ф.Вовк під керівництвом Л. Манувріє 1905 р. захистив докторську дисертацію з порівняльної анатомії та антропології "Скелетні відомі ступні у приматів та в людських рас" [*Volkov Th. Variations squelettiques du pied chez les primates et dans les races humaines.* – Paris, 1905].

На черговому засіданні Паризького антропологічного товариства 5 грудня 1895 р. Ф. Вовк за пропозицією Клемана Рубенса та Адрієна де Мортільє був обраний членом-співробітником товариства [Séance du 5 décembre // *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris.* – 1895. – Tome sixième. – IV^e série. – P. 698]. З першого ж засідання вчений брав активну участь у роботі товариства, намагаючись ознайомити присутніх колег з новинками наукового та культурного життя України (як її російської частини, так і австрійської). На зборах Паризького антропологічного товариства Ф.Вовк знайомив присутніх з новими знахідками українських археологів: золотих гривен (продовгуватих за формою брусків, які нагадують новгородські рублі) з розкопок Володимира Антоновича в Києві [*Guyot Y. Installation du Bureau pour 1901 // Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris.* – 1901. – Tome deuxième. – V^e série. – P. 4]; зачитував авторські статті етнологічного спрямування Митрофана Дикарьова, Пелагеї Литвинової-Бартош; передав до фонотеки товариства 8 записів українських народних пісень, зібраних В.Алчевським у Київській та Харківській губ.

Отже, під час робочих засідань Паризького антропологічного товариства В.Антонович та Ф.Вовк отримали ґрунтовні наукові знання з антропометрії,

антропогенезу, доісторичної археології, порівняльної етнографії, історії первісної культури, етнології, які згодом використовували у своїх лекціях в університетах. Власне, на період 1880-х рр. припадає формування наукових поглядів Ф.Вовка в царині антропології на основі французької антропологічної школи, методологічну базу якої заклали теоретичні праці П.Брока, А.Картфажа, І.Жоффруа де Сент-Ілера, П.Топінара, Л.Манувріє, Е.Амі, Г. де Мортільє.

І.М. Федорченко, здобувач, КНУТШ, Київ

НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ В. АНТОНОВИЧА ТА П. ЧУБИНСЬКОГО

В 2009 році виповнюється 175 років від дня народження Володимира Боніфатійовича Антоновича і 170 років від дня народження Павла Платоновича Чубинського. В колі наукових проблем, які досліджували ці відомі вчені, чільне місце займало питання розвитку національного характеру українського народу.

Відомий український історик, археолог, етнолог, засновник київської школи українознавців, професор Київського університету В. Антонович (1834–1908) у багатьох своїх працях ("Історія малоруського козацтва", "Останні часи козацтва на правому боці Дніпра", "Нариси історії Великого князівства Литовського до смерті великого Ольгерда", "Київ, його доля і значення з XIV по XVI століття" та ін.) описував специфіку магічного мислення українського народу, його національний характер та процес становлення і розвитку української національної самосвідомості. Вчений охарактеризував український національний тип як свого роду бездержавний, відзначаючи у нього відсутність намагання витворити власну державність. Вчений часто порівнював між собою етнопсихологічні особливості українців, росіян і поляків. В. Антонович писав, що росіяни за свою історію розвинули принцип авторитаризму і монархічної влади, поляки – принцип аристократизму, а українці – громадської правди і рівності. В. Антонович стверджує етнічну особливість і самобутність українців. Підкреслюючи, що немає людей поза- чи над-етнічних, вчений визначає етнографічний тип як групу людей з особібно-неповторним складом і структурою внутрішнього життя та способів і стереотипів поведінки. Звідси виводився висновок: кожна нація має власні неповторні якості. А оскільки для українців характерним є принцип широкого демократизму, то вони не терплять будь-якого обмеження прав і свобод. Українці віками опікувалися збереженням елементів народного самоврядування, генетично пов'язаних з вічевими традиціями. Основними рисами народного українського ідеалу були: рівноправність усіх перед законом, відсутність станових різниць, соборне правління земськими справами, свобода релігійної совісті, застосування виборних засад в управлінні, право розвитку та вдосконалення власних етнічних начал.

Спільно з М. Драгомановим вчений підготував і видав два томи "Історичних пісень малоруського народу" (1874–1875), уклав археологічні карти Київської і Волинської губерній, був серед ініціаторів проведення у Києві III Археологічного з'їзду, який став тріумфом української історичної науки, засвідчивши її високий рівень і європейське визнання. Талановитий професор підго-

тував цілу плеяду українських істориків. Серед них слід особливо згадати Д.Багалія та М.Грушевського, які з успіхом продовжили дослідження національного характеру українців.

П. Чубинський (1839–1884) був не тільки видатним науковцем у галузі етнографії і статистики, але й координатором багатьох українознавчих досліджень. Він зробив також вагомий внесок у розвиток етнопсихології в Україні. Вчений здійснив етнографічні та етнопсихологічні дослідження у Київській, Полтавській, Чернігівській губерніях, на Поліссі та в Північній Бесарабії. Його наукові праці та звіти Російському Географічному товариству були побудовані на матеріалах, взятих з глибин народного життя. За багато років напруженої дослідницької діяльності П. Чубинський зібрав і впорядкував багатий за змістом, широкий за обсягом фольклорний, етнографічний, мовний і статистичний матеріал, який було видано у семи томах під назвою "Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край". Активна діяльність Південно-Західного відділу Російського Географічного товариства значно поживила етнопсихологічне вивчення особливостей життя, духовної культури і вдачі українського, польського і єврейського населення України. П. Чубинський досліджував особливості національного характеру, естетичні уявлення та морально-етичні відносини українців. Надзвичайно змістовною є його праця "Коротка характеристика українців", у якій автор описує найхарактерніші риси типових українців. На думку вченого, українці помірковані й неквапливі, релігійні й цілеспрямовані, гостинні й гумористичні, але можуть бути скептичними і упертими; вони мають розвинуте логічне мислення і яскраву уяву, глибокі почуття і музичну обдарованість. Українська родина базується на толерантності, ввічливості, теплих взаєминах, повазі до старших і шанобливому ставленні до жінки. П. Чубинський підкреслював, що розвинуте особистісне начало і почуття власної гідності, незалежність та індивідуалізм, які тісно пов'язані з любов'ю до свободи, знайшли свій вияв у козацтві. За цю роботу у 1873 р. П. Чубинський був нагороджений золотою медаллю РГТ, а у 1875 р. йому було присуджено золоту медаль Міжнародного етнографічного конгресу в Парижі.

Дослідження В. Антоновича і П. Чубинського підтверджують, що базою для усталеного національного характеру конкретного народу є етнотипова поведінка його представників (сформована на етнічному етапі розвитку даної спільноти). Базуючись на працях цих видатних вчених, можна стверджувати, що в антську епоху та добу Київської Русі закладаються основи етнотипової поведінки українців. В Литовсько-Польську епоху та козацьку добу етнотипова поведінка розвивається і утверджується. В добу національного відродження усталені форми етнотипової поведінки стають базою для формування українського національного характеру.

Сучасні дослідження показують, що етнотипова поведінка українців характеризується такими рисами: працьовитість, господарливість, волелюбність, екофільність, глибока емоційна прив'язаність до рідної країни, м'яка, лагідна вдача, гостинність, хлібосолюбство, доброзичливість, чутливість, обережність, чуйність, сердечність, поступливість, злагідність, товариськість, схильність до романтизму й сентиментальності, індивідуалізм, позиція пасивного протесту, відсутність нахилів до насильницької експансивності, толерантність, повага до

прав іншої людини, протидія будь-яким формам підкорення й підпорядкування, почуття власника, прагнення бути господарем на власній землі, розсудливість, поміркованість, розвинута духовність, яскрава обрядовість, панестетизм, рефлексивно-раціональний тип світосприймання, потяг до освіти, осмислена й недемонстративна релігійність, музикальність, високорозвинене почуття гумору, дошкульна іронічність, особлива роль жінки в соціумі, розвинуте магічне мислення, домінування "землеробського" і "козацького" соціотипів тощо.

Незважаючи на те, що в XIX ст. Російська імперія міцно тримала в своїх руках справу освіти і монополізувала усі сфери суспільного життя, відтіснивши від освіти такі традиційні й важливі суспільні інститути, як родина і церква, все ж процеси націєтворення та національного самоусвідомлення на теренах російської імперії вже не можна було спинити. Досить помітний внесок у перебіг цих процесів зробили В. Антонович і П. Чубинський, які проводили українознавчі дослідження, натхненно працювали для піднесення національної самосвідомості українського народу, для утвердження національної культури, науки й освіти в Україні. Їхня праця стала запорукою відновлення духовних сил українського народу та становлення української нації.

*Я.І. Фощан, асп., КНУТШ, Київ
nagas@i.ua*

ГЕОРГІЙ КОНИСЬКИЙ І МІЖКОНФЕСІЙНІ СТОСУНКИ У РЕЧІ ПОСПОЛІТІЙ

Друга половина XVIII ст. була для Речі Посполитої часом крижого балансу внутрішніх сил, зростаючого політичного тиску сусідніх держав та пошуку центру тяжіння, котрий міг сконцентрувати навколо себе народну потугу спрямовану на зміцнення та порятунок батьківщини. Оскільки королівська влада історично користувалась у Польщі порівняно низьким авторитетом, винятковим об'єднувальним елементом для поляків залишалась католицька релігія. Але ж католицизм був хоча й панівною, але далеко не єдиною релігією у Речі Посполитій. Значну частку її населення становили греко-католики, протестанти і, звичайно ж, православні. Тому процес поступового навернення до католицької віри дисидентів (іновірців) набув особливої гостроти. І в цей неспокійний та суперечливий час остання православна Білоруська єпархія отримала талановитого і енергійного керівника – Георгія Кониського. Тринадцятому єпископу Могильовському протягом сорока років (1755–1795) судилося бути невтомним захисником православ'я, об'єктом ненависті з боку його противників і, водночас, могутнім подвижником поширення освіти та культури серед білоруського народу.

Після підписання у січні 1667 року Андрусівського перемир'я у складі Польщі залишилися значні території, населені переважно православними – Білорусь та Правобережна Україна. Однак за умовами мирного договору Росія залишала за собою право опіки над православним населенням Речі Посполитої і почала використовувати Православну церкву як важіль політичного впливу. Тож не дивно, що поляки-католики всілякими засобами намагалися зменшити могутність цієї "схизматичної" релігії в межах своєї держави. Найзручнішим знаряддям для досягнення цієї мети стала Греко-

Католицька церква. Все швидше набирала оберти процес закриття православних церков та примусового навернення парафіян до унії. У перші роки керівництва єпархією Георгію Кониському також довелося відчужити на собі сумнозвісні особливості міжконфесійного протистояння – його життя неодноразово загрожувала небезпека під час нападів прибічників унії на православні храми, будинок преосвященного та засновану ним семінарію [Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви. – К., 1998. – Т. 3. – С. 188]. Російська імперія ж не поспішала подати "руку допомоги" єдиновірцям – незважаючи на популістські заяви, російський уряд, у притаманному для нього стилі, піклувався перш за все про власні державні інтереси. Зокрема, російському послу у Варшаві рекомендувалося вести свою діяльність у Польщі таким чином, щоб ні в якому разі не зміцнити становище місцевих православних настільки, щоб ті могли "самі, без нашої допомоги, триматися й брати участь у магістратах" [Крижанівський О.П., Плохий С.М. Історія церкви та релігійної думки в Україні: Навч. посібник: у 3 кн. – К., 1994. – Кн. 3. – С. 119].

За таких обставин польські дисиденти різних конфесій роблять спроби об'єднатися для більш ефективного відстоювання своїх інтересів. Георгій Кониський у 1763 р. особисто листувався з представниками протестантського табору з метою налагодження постійних зв'язків задля спільної боротьби проти утисків з боку панівної релігії [Щербальський П. Русская политика и русская партия в Польше до Екатерины II. – М., 1864. – С. 29]. Дещо пізніше, у 1767 р., він бере активну участь у Слуцькій конфедерації, котра об'єднала православних та протестантів Польщі [Бантыш-Каменский Н. Историческое известие о возникшей в Польше унии. – М., 1805. – С. 387]. Важливим внеском з боку Георгія Кониського у справу зміцнення православ'я у Речі Посполитій був ряд історичних праць, написаних на документальній основі з метою допомоги православним у доведенні їхніх прав на передані греко-католикам церкви та монастирі. Вченому вдалося спростувати розповсюджену серед католиків думку про те, що об'єднання двох конфесій існувало задовго до Берестейської унії 1596 року [Буглаков М. Преосвященный Георгий Конисский, Архиепископ Могилевский. – Минск, 2000. – С. 488–490.]. Також слід зазначити, що Кониський, котрий офіційно мав опікуватися лише православними білорусами, піклувався і про єдиновірців з українських теренів, підлеглих Речі Посполитій [Коялович М. История воссоединения западнорусских униатов старых времен. – СПб., 1873. – С. 22.].

Після першого поділу Польщі (1772 р.) і входження східнобілоруських земель до складу Російської імперії, православні та уніати "помінялись ролями" – розпочався масовий (і не завжди добровільний) перехід греко-католиків у православ'я. Оскільки більшість досліджень з церковної історії цього періоду належать перу російських істориків, які не позбавлені певної тенденційності, особливо цікавим і пізнавальним джерелом, котре дозволяє висвітлити події 1772–1775 рр. з точки зору діячів Католицької церкви, є листування папського нунція у Варшаві Джузеппе Гарампі з секретаріатом Ватикану [Wolff L. Vatican Diplomacy and the Uniates of the Ukraine after the First Partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth // Harvard Ukrainian Studies. – 1984. – Vol. VIII. – № 3/4. – P. 396–425.]. Зокрема, у своїх листах Гарампі неодноразово скаржитися на

силовий вплив російських солдат щодо греко-католицького духовенства та пафатія, незаконні методи навернення їх до православ'я, тощо.

Для Георгія Кониського з 1772 року настають часи відносно спокійного керівництва своєю єпархією. 22 вересня 1783 р. він стає архієпископом, членом Синоду і продовжує свою діяльність щодо зміцнення позицій Православної церкви й послаблення ролі католиків та уніатів. Закінчується життєвий шлях видатного церковного діяча у 1795 році – одночасно з подіями, котрі знаменували остаточну перемогу православ'я на просторах України та Білорусі. Після другого (1793 р.) та третього (1795 р.) поділів Річ Посполита як держава зникає з політичної мапи Європи; вплив католицизму на землях, що тепер належали Російській імперії, істотно зменшується; починається сприятлива доба для розвитку Православної церкви.

А.В. Ціпко, канд. філол. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ

УКРАЇНСЬКЕ ЗАРУБІЖЖЯ: СПОСОБИ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ЗІ СВІТОМ

Серед українців на поселеннях підтримувалася давня українська гуртова громадська традиція, що дала їм змогу через окремі об'єднання не розсіятися поодинокі в іншокультурному середовищі. Це були організації – культурні та політичні, що визначилися у своїх завданнях в окремих ділянках, які потребували пильної уваги у їхньому збереженні на нових місцях поселення, адже виступали означальними для українців та їхньої культури.

Майже одразу після більш-менш вдалого облаштування на новому місці українці заходжувалися навколо справи і власного культурного "забезпечення". Засновувалися заклади, які мали підтримувати серед українців історичну пам'ять та чуття культурної єдності з полишеними вдома. Перед Другою світовою війною було створено Музей визвольної боротьби України в Празі та Бібліотека Симона Петлюри в Парижі, книжковий фонд якої становить більше 30 тис. книг. З 1991 р. при бібліотеці діє Музей Визвольних Змагань 1917–1920 рр. У повоєнний час широка діяльність у цьому напрямку розгортається на північноамериканському континенті. Засновувалися музеї та музеї-архіви, завданням який зберігати і поповнювати "загальний фонд" українського джерел. 1976 р. засновано Український музей у Нью Йорку. Серед його відділів: етнографічний, образотворчого мистецтва, історичний. У 2000-х роках у Манхеттені в Нью Йорку було побудовано нове велике приміщення музею. Одним з найбільших культурних осередків в Канаді – це Український культурно-освітній центр у Вінніпезі, заснований 1944 р. Центр складають бібліотека, музей, архів, картинна галерея. В Торонто існує також Українсько-канадський дослідницький та документальний центр, де зберігаються кіно та фото-матеріали про голодомор 1932–1933 рр. в Україні. Тут також містяться копії англійських, італійських та американських державних повідомлень про голод в Україні. У Національному архіві Канади перебував на зберіганні переданий сюди 1970 р. архів державного центру УНР в екзилі. Це документи з мюнхенського та філадельфійського періодів його діяльності (1946–1992): президентів та уряду в екзилі, також установ, пов'язаних з Державним

центром – Української національної ради, Українсько-канадського комітету, Панамериканської української конфедерації, Спілки українських демократичних партій, Українського національно-демократичного союзу. Після проголошення незалежності Україною було виконано угоду-умову зберігання цих документів у Канаді – їх передано до ЦДАВО України. Ще одним важливим осередком дослідницької роботи з української тематики, що здійснюється також на основі документів, які зберігаються в архіві, є Канадський інститут українських студій, який діє з 1976 р. при Альбертському університеті в Едмонтоні.

Українці селилися на нових місцях у різних типах селищ (поселень). На північноамериканському континенті це були й міста, і села. Міськими переважно є місця обрані для проживання в США. У Канаді значна частина українців оселилася відразу у сільській – віддаленій від міста місцевості. Здебільшого це були навіть і не села, а землі, що потребували людського освоєння. До такої роботи і взялися українці. Свої поселення у місцях, де виникали села, вони за планування уподібнювали до тих, з яких вийшли на Україні. Але більшість поселень українців у Канаді нагадувала українські хутори, що поєднувалися в певні згрупування. В нових місцях такі одиничні господарства називалися ферми (Farms). Цю назву для хати й господарства згодом перейняли українці. Згодом ця назва у час радянської колективізації на селі з'являється і на самій Україні. Щоправда, позначала вона не окреме одноосібне господарство, до якого звикли українці на Україні. Так організовували вони свою сільськогосподарську роботу і на нових місцях. В радянській Україні це були колективні господарства безземельних селян.

Звісно, що на українське будівництво справляли вплив місцеві будівельні форми. Адже, будівельний матеріал закуповувався на місці. Часто доводилося виконання робіт закликати і місцевих будівельників, які зводили оселю для українців за тими підходами, що визначилися в місцевому краї. Осередям українських хуторів-ферм чи "фарм", що збиралися в окрузі довкола єдиного ядра, була як і на Україні церква. Церкви спершу теж будувалися, виходячи з місцевих можливостей.

В українській діаспорі багато прикметних живописних робіт, які належать малярам, що розписували стіни церков та малювали ікони для іконостасів. Це роботи С. Гординського, який розмалював понад 30 українських церков у діаспорі. У своїх роботах С. Гординський дає сучасний вияв русько-візантійського ікономалярства. Велика його робота це розпис стін та іконостас у греко-католицькому соборі у Мельбурні, Австралія. В бані собору зображено, як і в Києво-Софійському соборі, Христа Вседержителя в оточенні Сил Небесних.

Окрім малярської традиції, в діаспорі триває також застосування давньоукраїнської техніки мозаїчного зображення. По-особливому виразно і своєрідно використала можливості мозаїки українська мисткиня Христина Дохват. Це вітварна мозаїка у греко-католицькому соборі Непорочного Зачаття в Філадельфії, виконана в 1981 р. Для зображення авторкою взято тип Богородиці "Знаменіє" – Велика Панагія ("Всесвята" – з грецької), відомий ще з києво-руських часів. Одну з таких Богородичних ікон вважають витвором Алімпія Печерського.

Свій мистецький "острів" створив на південноамериканському континенті у Венесуелі художник Василь Кричевський, автор зовнішнього оформлення і

внутрішнього опорядження Полтавського земства. Його шлях вигнанця до Каракаса у Венесуелі з України поліг через Париж. У Парижі Кричевський не охоче продав власні роботи, лише через велику скруту. Тут багато робіт Кричевського купив заможний інженер-українець Симон Созонті. У Венесуелі праці В. Кричевського було внесено до національної енциклопедії Венесуели. У Венесуелі Кричевський продовжував малювати Україну. Це живописні роботи про його рідне село Ворожбу на Сумщині, дідове дворище в Лебедині. Малював гетьмана Богдана Хмельницького НП Софійській площі в Києві. Також малював роботи до альбому селянських хат України. Близько 300 художника було подаровано Українському музею в Нью Йорку. Частину робіт передано до Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві.

Т.Л. Шептицька, канд. філол. наук, наук. співроб., КНУТШ, Київ
shept@univ.kiev.ua

ЕТНОЗБЕРІГАЛЬНА ТА КУЛЬТУРОПРЕДСТАВНИЦЬКА МІСІЯ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Виникнення такого художньо-мистецького явища, як українська діаспорна література пов'язане, передовсім, з кількома хвилями еміграції українців. Становлення та розвиток української літератури в екзилі, безумовно, залежали від внутрішніх і зовнішніх обставин: від характеру самої еміграції, компактності розселення українців, можливостей безпосередньої чи опосередкованої комунікації з материковою Україною, попиту на українську книжку та від суспільно-політичних й економічних умов у країнах проживання.

Національне письменство в діаспорі як особлива форма самопізнання та саморефлексії слугувало забезпеченню духовних і мовно-культурних потреб української громади за кордоном. Рідне слово на чужині було важливим чинником національної самоідентифікації, обстоювання власної українськості в іншомовному та іншокультурному оточенні. Українська література гальмувала процеси асиміляції зарубіжних українців, надаючи їм у мові (тексті) культуру життя й господарювання, спосіб мислення, концентруючи саму сутність людського буття, історичного буття народу. У країнах поселення україномовна художня словесність частково сприяла й міжнаціональному спілкуванню, бо ознайомлювала представників іноетнічних спільнот з українцями як неповторним феноменом з властивими йому духовно-психологічними особливостями та характеристиками. Провідні письменники діаспори, такі як Віра Вовк, Василь Барка, Яр Славутич тощо, перекладаючи українську класику та власні твори португальською, англійською, польською та іншими мовами, не лише робили їх надбанням людства, вписували у загальний культурний контекст, а й здійснювали таким чином маніфестацію повнокровного українського світу.

Українська література у вигнанні у силу різних обставин взяла на себе виконання кількох ідейницьких та ідеологічних завдань. Вона не лише зберігала й регенерувала "модуси національної ідентичності" (С. Андрусів), а й давала вихід пригніченому на рідних теренах українському єству, обстоювала національну самотність та концентрувала у собі питому народну вітальність. Ми-

тці української діаспори продукували програми національного державобудівництва, альтернативні до запроваджуваних у підрадянській Україні.

Показовою щодо ролі українського закордонного письменства у процесах націєтворення стала міжвоєнна доба, час, коли поза межами Батьківщини опинилися урядові структури, громадські інституції та чимала кількість науковців, освітян, політиків та діячів культури. У цей період літературне життя зосереджується у Львові, що знаходився під польською владою, та таких європейських містах, як Прага, Париж, Варшава. Дошукуючись причин трагічної невдачі та тривалої бездержавності, молоде покоління письменників постулює думку про необхідність творення націєцентричної культури як запоруки майбутнього поступу, як єдиного способу зміцнити силу українців, закликати їх до боротьби за державне самоздійснення. "Філософію національного чину" найперше та найліпше презентує т. зв. "Празька поетична школа". Обстоюючи високі національні ідеали, інтелектуали-вигнанці, передовсім, прагнули посилити самостояння України в умовах колоніальної залежності через подолання комплексу меншовартості, нав'язуваного українцям ззовні, та знищення деструктивних тенденцій усередині національного організму. Кризові явища в українському соціумі, загроза втрати самототожності нації змусили "пражан" спробувати відновити "національний космо-психологос". Одним із таких терапевтичних засобів стало творення образу українців як потужної, нездоланної, мілітарної сили.

Повоєнна доба (1945 – поч. 1950-х рр.) позначена структуризацією українського літературного руху за кордоном. У таборах для переміщених осіб (ДіПі) з'являється перше літературне об'єднання письменників-емігрантів по Другій світовій війні – МУР. Мистецький Український Рух (МУР) як організація був зініційований біженцями – політичними опонентами комуністичного режиму. Однак завдання, які ставилися його засновниками перед українським письменством, мало чим відрізнялися від ідейних засад літератури міжвоєнного двадцятиліття: "беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать" [Цит. за: *Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.* – К., 1997. – С. 240–241.]. Відповідно одним із завдань новопосталої структури проголошувалася боротьба з інтернаціоналізмом та радянщиною. Переїзд "мурівців" на постійне проживання в інші країни (Канада, Америка, Австралія), загальний стан зневіри у власних творчих силах та можливостях літератури не дозволили поновити діяльність цієї організації. Водночас невирішеність проблем українського націєтворення, потреба консолідувати зусилля задля розвитку незалежного письменства спричинили появу наступної корпорації літераторів у Новому світі – об'єднання Слово". Воно постало 1954 р. та існує донині. Серед засновників та членів "Слова" – Д. Гуменна, Е. Андіївська, Ю. Лавріненко, Г. Костюк, Ю. Шерех, О. Тарнавський, Б. Кравців та ін. Стоячи осторонь різних політичних доктрин, партійних симпатій та релігійних переконань, учасники цього літературного об'єднання толерували всебічну свободу мистецьких напрямків – від реалізму до модернізму. Змістом їхньої діяльності була боротьба з колоніалізмом, радянською тиранією, національними утисками та дискримі-

нацією українців. Діячі "Слова" активно працювали над поверненням пам'яті про невинно розстріляних українських митців 1930-х років – "Розстріляне відродження" Ю. Лавріненка розбило глуху стіну мовчання та донесло правду про жахливі сталінські репресії світові. Вони протестували проти русифікації суспільного життя, політики провінціалізації української культури, виступали на захист дисидентів. Співпрацюючи з іншими громадськими, мистецькими, науковими організаціями українського закордоння, учасники цього літературного об'єднання брали безпосередню участь у тих заходах та проектах, що підтримували й зміцнювали національний дух діаспорян. Зокрема, вони долучилися до створення "Енциклопедії українознавства", допомогли фінансово й організаційно з встановленням пам'ятника Тарасові Шевченку у Вашингтоні.

Сучасна діаспорне письменство опікується проблемою збереження української національної ідентичності у чужомовному середовищі, підкреслює загрозу втрати молодшого покоління українців під впливом неблаганної мовно-культурної асиміляції (романи Аскольда Мельничука).

Ю.О. Щербак, асп., КНУТШ, Київ
y_scherbak@meta.ua

ПРОБЛЕМА ПУБЛІКАЦІЇ В.Б. АНТОНОВИЧЕМ "ЩОДЕННИКА" Ф. ЄВЛАШЕВСЬКОГО (1546–1619)

"Щоденник" новгородського підсудка Федора Євлашевського (1546–1619) відомий в історичній науці уже близько півтори сотні років. На сьогоднішній день джерело увійшло до скарбниці історії та літератури не менше як двох держав, Польщі та Білорусі, а деякі цитати з нього стали хрестоматійними. Рукопис, який пізніше увійде в історичну науку як "Спогади" (польська) або "Щоденник" (українська, булоруська) Ф. Євлашевського, вперше звернув на себе увагу бібліотекаря Потоцьких Атонія Стжелецького (1793–1859). Віднайдений у 1859 р. "руський" рукопис зацікавив дослідника, і А. Стжелецький почав перекладати його польською мовою, однак встиг опрацювати тільки першу сторінку. Після смерті А. Стжелецького, роботу з автографом "Щоденника" продовжив його наступник, Євген Цемневський (1827-1896). Його переклад "Щоденника" польською мовою був виданий у 1860 р. у Варшаві князем Яном Тадеушем Любомирським (1826–1908) [Pamiętnik Teodora Jewłaszewskiego, Nowogródzkiego podsędka (1546–1604) // *T. X-ze L. [ubomirski]*. – Warszawa, 1860].

Мовою оригіналу "Щоденник" уперше опублікував В.Б. Антонович (1834–1908) у 1886 р. [Антонович В.Б. "Дневник" новгородского подсудка Федора Евлашевского (1546–1604) // Киевская старина. – 1886. – Т. 14. – № 1. – С. 124–160]. Для цього видання було використано рукописну копію "Щоденника", віднайдену ученим у Львові в бібліотеці Оссолінських (нині вона зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України в збірці Оссолінських під № 2434/II). За спостереженням В.Б. Антоновича, свій твір Ф. Євлашевський уклав на основі щоденникових записів, тому вчений дав джерелу назву "Щоденник". Достеменно не з'ясовано усі обставини появи розглядової копії "Щоденника" у львівсь-

кому Оссолінеумі. Як свідчать особливості рукопису, невідомий копіювальник XIX ст. користувався вілянвським автографом мемуарів. Ймовірно, створення копії відбулося від часу віднайдення "Щоденника" А. Стжелецьким (1859 р.) до часу, коли В.Б. Антонович опрацював рукописні зібрання Оссолінеума (1880 р.). Найбільш активна співпраця бібліотек кн. Оссолінських та гр. Потоцьких відбувається у 60-х рр. XIX ст., коли місце бібліотекаря А. Стжелецького у Вілянві посідає Станіслав Пжилецький (бібліотекар Потоцьких у 1866–1872 рр.). На 1862-1865 рр. припадає період його тісної співпраці з бібліотекарем Оссолінських Августом Бельовським (1806–1876). В цей час дві бібліотеки активно обмінювалися рукописами та рідкісними виданнями. Можливо, саме тоді було виготовлено копію "Щоденника" для Оссолінеуму. До речі, на виготовлення копії спеціально для цієї бібліотеки може вказувати ще й те, що в кінці було додано факсимільно відзнятий 17-й аркуш автографа "Щоденника". В.Б. Антонович обґрунтував актуальність повторного видання мемуарів Ф. Євлашевського тим, що джерело раніше було перекладене польською мовою, а тому майже не актуалізоване за межами Польщі. Та й для науки важливіший оригінальний текст з його мовними особливостями. Завдяки повторному оприлюдненню В.Б. Антоновичем "Щоденник" почав частіше використовуватись як джерело в різних історичних працях. Однак позитивний ефект від публікації дещо применшувався тим, що вона містила багато помилок, які зробив переписувач "Щоденника", котрий не зміг прочитати окремі пошкоджені місця. До того ж, як показує співставлення тексту публікації з рукописною копією Оссолінських, вчений відступив від археографічних принципів, зокрема змінив оригінальні польські закінчення слів на старобілоруські. Важко сказати, чим керувався вчений, роблячи мову Ф. Євлашевського менш полонізованою. Навряд чи це було обумовлене політичними (придушення царатом польських рухів) чи ідейними (негативне ставлення В.Б. Антоновича до польської шляхти і полонізації) міркуваннями. На той час загальною практикою було (що і зробив В.Б. Антонович при виданні "Щоденника" у "Київській старовині") редагування текстів джерел. Щоправда, у XIX ст. в російській археографії вже формувалися нові наукові принципи видання наративів, котрі заклала серія "Полное собрание русских летописей". Однак В.Б. Антонович довгий час (1863–1882) працював у Київській археографічній комісії й займався публікацією актових документів (підготував 9 томів серії "Архив Юго-Западной Руси"). Свою практику публікації актів він фактично переніс на наратив, намагаючись подати якомога більше фактологічних даних, безвідносно до їх попереднього аналізу (списки, їх генеалогічна залежність тощо) [Ульяновський В.І., Короткий В.А. Володимир Антонович: образ на тлі епохи. – К., 1997. – С. 92]. Отже, вірогідним видається, що особливості видання "Щоденника", на які з другої половини XX ст. нарікають учені, лежали в загальному ключі підходу В.Б. Антоновича до публікації наративу. Через 10 років Антонович повторив публікацію "Щоденника" в "Мемуарах, относящихся к истории Южной и Западной Руси" [Антонович В.Б. "Дневник" новгородского подсудка Федора Евлашевского (1546–1604) // Мемуары, относящиеся к истории Южной и Западной Руси (первая половина XVII ст.). – К., 1896. – Вып. 2. – С. 1–39]. Збірник мав охо-

пити більшість відомих мемуарів до історії України XVI-XVII ст., однак було видано тільки два випуски. Другий випуск "Мемуаров...", як і ідея серії загалом, отримав схвальний відгук у рецензії М. Науменка [Н[ауменко] М. Мемуары, относящиеся к истории Южной и Западной Руси // Киевская старина. – 1897. – Т. 56. – №. 3. Отд. 2. – С. 82–84].

У 2006 р. збірник "Мемуаров..." В. Антоновича було перевидано [Антонович В.Б. Мемуари до історії Південної Русі / Пер. з рос. І.С. Голуб; передмова Мороза В.С. – Дніпропетровськ, 2006. – Вип. 2]. Весь другий том було цілком перекладено з російської українською мовою, однак видавці вирішили передати текст "Щоденника" Ф. Євлашевського так, як він був виданий у 1896 р., фактично змінивши російські літери українськими. На жаль, у перевиданні було допущено дуже багато друкарських помилок при передачі тексту публікації В.Б. Антоновича. За 110 років з часу появи збірки давніх мемуарів за редакцією В.Б. Антоновича представлені у ній тексти "обросли" значною кількістю літератури. Однак автори видання 2006 р. ігнорують цей факт, пропонуючи простий передрук без жодного історіографічного коментаря, таким чином, повертаючи читача більш як на сто років назад, популяризуючи на сьогодні застарілі, як у випадку зі "Щоденником", наукові дані. Таким чином, на нашу думку, зменшується великий позитив і користь від повернення українському читачеві робіт основоположника української літуаністики загалом та Київської історичної школи зокрема, В.Б. Антоновича.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Абдрахманова М.Ж. Час як естетичний феномен у музиці	3
Алі А.Н. Елементи візуальної естетичної комунікації	4
Атаманчук Г.С. Ідея синестезії в романтизмі: поезія та музика	5
Баламут М.О. Етнонаціональні особливості жанру (естетичний контекст).....	7
Баламут М.О. Співвідношення етнонаціонального та загальнолюдського (естетико-культурологічний контекст).....	9
Береславська Л.З. "Театр жорстокості" Антонена Арто: психоаналітична інтерпретація.....	14
Ванда І.С. Проблема набуття нових сенсів через сакралізацію повсякденності в сучасному кіномистецтві	16
Васильєва К.І. Проблема естетичного сприйняття в контексті теорії інтертекстуальності....	18
Гарнага К.П. Два тлумачення інтерсуб'єктивності людської чуттєвості	19
Головей В.Ю. Культурологічний аспект естетичного дослідження мистецтва	22
Горбатенко О.В. Психоаналітичне підґрунтя американської культури першої половини ХХ століття.....	24

Екушевская А.С. Обоснование необходимости искусства в философии Фридриха Ницше (на материале второго периода творчества).....	25
Живоглядова І.В. Духовне у просторі музично-можливого	27
Залужна А.Є. Естетичний контекст теоретичної спадщини мислителів Київської філософської школи	28
Захарчук О.І. Естетичне та байдуже.....	30
Зуєв А.В. Два виміри заперечення культурної цілісності естетичної теорії	31
Кандзюба М.О. Кіч у контексті сучасної культури: естетичний аспект.....	33
Ковальчук А.І. Естетизм як один із базових принципів наукового дискурсу української культури XVIII – початку XIX століть.....	35
Корнієнко Н.П. Про естетичну складову в історії культури	38
Курсон С.В. Художня комунікація як духовна та естетична цінність	39
Матвійчук Б.С. Соціальнокультурна природа реклами: естетичний аспект	40
Матюта Ю.Н. Реклама как эстетическая коммуникация	41
Матюх Т.М. Гуманістичний потенціал античної культури: естетичний аспект	43
Москалюк В.М. Квазітеодицея як руйнація естетичного світу українства	45
Муха О.Я. Естетична ситуація постмодернізму	47

Наконечна О.Н. Естетичне як світ культури	49
Павлова О.Ю. Політичний вимір естетичного досвіду в постнекласичному медіа-просторі	51
Полулях Ю.Ю. До визначення категорії естетичного семіозису	53
Савич К.В. Статус традиції як особливої реалії культури	55
Сірко І.М. Неакадемічні форми сучасної української музики як культурологічний феномен	57
Скороварова Є.В. Концептуальний розгляд категорії естетичного досвіду.....	59
Сладкевич Н.В. Зміст і структура дизайну як галузі практичної естетики	61
Степико К.М. Гра як естетично-художній чинник постмодерністської літератури	63
Стьопіна Ю.Є. Спадщина Арістотеля в контексті естетики доби Просвітництва	64
Тарасенко К.П. Стратегії культурної політики в Україні.....	66
Тормахова А.М. Презентативний символізм С. Лангер в контексті філософії музики ХХ століття	67
Федорова І.І. Перформатизація реальності – культуротворчий проект сучасності	69
Хандогіна Л.Л. Художня культура як соціальна система	71
Чабак Л.А. Аналітика естетичного сприйняття літературного тексту (на прикладі творів Б.-І. Антоніча)	73

Чоп Т.О. Дискурсивні практики українського футуризму	75
Швая Д.В. Естетична дискурсивність у творчості М. Вороного.....	77
Юхимик Ю.В. Сакральне мистецтво в контексті синергетичного підходу	78

СЕКЦІЯ "УКРАЇНОЗНАВСТВО"

Авер'янова Н.М. Образотворчий світ Тараса Шевченка	80
Антонечко М.В. Анімізм у фольклорі українського Полісся	82
Божук Л.В. Міжнародні угоди та особливості співпраці в освітньому просторі України та європейських держав	84
Бойко С.М. Проблема українського націєтворення у творчій спадщині В. Антоновича ...	86
Вайнілович Н.А. Поширення української культури серед молоді через волонтерську діяльність	89
Воропасва Т.С. Смислова теорія української ідентичності.....	90
Грабовська І.М. Паритетна демократія в Україні: соціальна утопія чи реальна перспектива?	93
Ємець Т.М. Володимир Антонович – постать на зламі епох та на межі культур.....	95
Кобченко К.А. Володимир Антонович і справа вищої жіночої освіти	96
Забіяка І.М. Володимир Антонович і журнал "Киевская старина"	98

Ковтун Л.І. Колористичні опозиції в уявленнях українського народу	99
Конча С.В. Давньоруський поховальний обряд і билинна спадщина.....	101
Лєсєв І.В. Стадіальні та локальні теорії цивілізацій: культурологічний аналіз	103
Марценюк Р.О. Соціальний портрет студентства медичного факультету Університету Святого Володимира (1841–1920)	105
Монолатій І.С. "Свої" і "чужі" етнонаціональні спільноти західноукраїнських земель: інтерації транзитивного періоду	106
Музичко О.Є. Київська школа істориків В. Антоновича та Одеська школа істориків І. Линниченка: порівняльний аналіз.....	108
Орлова Т.В. Ставлення до відьом в Україні (історіографія).....	110
Панасюк Л.В. Українське селянство та проблема білінгвізму (історико-політологічний аналіз)	112
Пасько І.В. Біографія вченого в інтелектуальній історії України: методологічний аспект.....	114
Піскун В.М. Київська історична школа та її учні: особливості становлення та розвитку.	116
Плешко М. Державотворчі ідеї давньої Русі-України	118
Рева Н.М. Формування державним центром Української Народної Республіки в екзилі концепції української державності: ідейний та особистісний аспект.....	120
Савчук О.О. Центральна опозиція в структурі світогляду українських традиційних співців	122

Салагацька А.В. Пилип Орлик: український патріот білоруського походження	123
Стефаненко Н.І. Ментальні детермінації гармонізаційних процесів: український вимір	125
Таран О.Г. Паризьке антропологічне товариство та українська наука: формування антропологічних поглядів В. Антоновича та Ф. Вовка (1880-ті рр. ХІХ століття).....	127
Федорченко І.М. Національний характер українського народу в дослідженнях В. Антоновича та П. Чубинського	130
Фоцан Я.І. Георгій Кониський і міжконфесійні стосунки у Речі Посполитій.....	132
Ціпко А.В. Українське зарубіжжя: способи культурного діалогу зі світом.....	134
Шептицька Т.Л. Етнозберігальна та культуропредставницька місія літератури української діаспори.....	136
Щербак Ю.О. Проблема публікації В.Б. Антоновичем "Щоденника" Ф. Євлашевського (1546–1619)	138