

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2010

**МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(21–22 КВІТНЯ 2010 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 (відповідальний секретар); **І.С. Добронравова**, д-р філос. наук, проф.; **В.Ф. Цвих**, 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 29 березня 2010 року)*

Дні науки філософського факультету – 2010 : Міжнародна наукова конференція (21–22 квітня 2010 року) : Матеріали доповідей та виступів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – Ч. V. – 131 с.

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

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. 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., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
amir.ok@mail.ru

МУЗИКА ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

Мистецтво є складним духовним процесом, що передбачає залучення всього арсеналу інтелектуальних і емоційних можливостей людини. Метою справжнього мистецтва є реалізація людської особистості через пізнання таких можливостей і почуттів у процесі вираження. Творення витончених, а значить і високодуховних емоцій, дозволяє досягнути смислу єдності людини та універсуму. Музика як часовий вид мистецтва забезпечує таку єдність через інтонаційну природу звуку. Емоційно-чуттєва складова інтонації, як структурної одиниці музичної матерії, є одним із гносеологічних та онтологічних параметрів виміру глибини людської екзистенції.

Створення спільного простору між музичним твором та реципієнтом забезпечується герменевтичною єдністю розуміння об'єкта та суб'єкта сприйняття. Щоб краще досягнути смислу, закладений композитором у тому чи іншому музичному творі, ми маємо, по-перше, бути ближчими до епохи композитора та його особистості (як зазначалося ще Ф.Шляєрмахером стосовно психологічного зрівняння з автором, що пов'язане з герменевтичним колом розуміння), по-друге, володіти "набором" певних духовно-естетичних та моральних цінностей. Постає проблема смаку, який, за твердженням І.Канта, слід виховувати.

Питання духовного рівня розвитку людини обумовлене рядом соціальних факторів: епохою, в якій вона була вихована, традицією, сім'єю, колективом, генетичними та спадковими ознаками. Відповідно – запити суб'єкта (а також вибір) щодо музики як духовного процесу обумовлені соціальним контекстом. Постає проблема інтеріоризації.

Одним із вагомих чинників закладення цінностей у індивіда є епоха, в якій він формується. Музика як почуттєве мистецтво відразу починає реагувати на емоційну і духовну складову його життя. ХХ ст. Темп життя людини прискорюється, ритм стає напруженішим і жорсткішим: війни, революції, тоталітарні режими, поява ядерної зброї. Тема протистояння життя і смерті стає однією із ключових у музиці. Аналіз появи психоаналізу, атональної музики, постмодернового виникнення готових форм, аналіз дослідження маскультури і кітчу, поп-музики передбачає обов'язкове врахування вищезгаданого.

Соціальний контекст виховання індивіда на рівні реципієнта формує проблему "запитання-відповідь", суть якої зводиться до того, що кожен отримує

відповідь на своє запитання, при чому відповідь має співпадати із внутрішнім станом екзистенції людини, бути з нею у співприсутності (аппрезентації). Наші інтенції, що обумовлені соціальним, духовним контекстом, а також поглядами і переконаннями, інтересами, втілюються у певному виборі музичного стилю чи напрямку, який обираємо для слухання, або в якому стаємо безпосередніми учасниками.

Так як упорядковуючим принципом звукоінтонаційної музичної матерії є ритм та метр, можна говорити про динамічну природу музики. Динаміка відповідає перцепції суб'єкта і пов'язана з його психічними процесами, здебільшого співпадає із особистісним ритмом і темпом життя, світовідчуттям, віком.

Хоча в процесі "запитання-відповідь" може й не виникати проблема духовного та професійного рівня музичного мистецтва, проте сам музичний процес (як власне і мистецтво загалом) є постійним сублімуванням. Із одного боку реалізація підсвідомих потягів у музиці забезпечує емоційну розрядку індивіда, катарсис. Звідси можна говорити про лікувальну (у кожного правда свої ліки) функцію музики за допомогою звуку; із другого, потрібно слідкувати за тим, щоб сублімування не зводилося лише до розрядки примітивних і загальнолюдських емоцій (де, власне, мистецтво втрачає свою силу і постає проблема духовності). За твердженням Р.Дж.Колінгвуда, саме вираження творчих та індивідуальних емоцій є ознакою справжнього мистецтва.

Музика як екзистенційний вимір особистісного буття людини постає глибодуховним процесом, що виховує в людині її найкращі сторони: почуття прекрасного, гуманність, любов до ближнього. Музика має сприяти гармонізації стосунків людини і природи, людини і всесвіту, внутрішнього і зовнішнього простору людського самовибудовування.

А.С. Атаманчук, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ*
atamanchuk_anna@bigmir.net

ІСТОРИЧНИЙ ПРИНЦИП В ЕСТЕТИЦІ РОМАНТИЗМУ

Все розмаїття явищ мистецтва в естетиці Романтизму вперше усвідомлювалося як єдиний, цілісний в своєму розвитку і будові світ, наскрізь пронизаний внутрішніми зв'язками, як космос, як природа, як організм. Якими б фрагментарними не були естетичні нариси більшості романтиків, на яких би одиничних явищах вони не зосереджувалися, за всім цим завжди стоїть цілісне уявлення про мистецтво.

Історичний погляд на мистецтво був підготований такими мислителями як Вінкельман, Гердер і Шиллер. Але вони розглядали історію окремих його видів. Естетика Романтизму розглядає історію мистецтва, розуміючи його як сукупність всіх видів. І в цьому полягає перша особливість історизму в романтичній естетиці. А.В.Шлегель вперше в історії культури прочитав курс лекцій, де загальна історія мистецтв була сполучена із загальною теорією мис-

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

тецтв. Згодом до вирішення цього завдання приходять і Шеллінг, але вже з більш з ґрунтовних позицій.

Друга особливість полягає у тому, що історизм романтиків поєднується з гострим відчуттям сучасності, актуальності, новизни. При цьому нове тісно пов'язане із загальним. Для романтиків звернення до історії – це генетичний спосіб дослідження сучасності. До них, яке б нове явище не виникало в мистецтві, воно виправдовувалося звичайно посиланнями на минуле, на традиції. Романтики ж перш за все підкреслюють новизну художнього явища, хоча і традиціоналізм не втрачає для них значення. В світі мистецтва романтики виділяють сучасне їм мистецтво як особливий світогляд. На цьому перш за все заснована естетична самосвідомість Романтизму. Вперше узаконюється прагнення художника до новаторства, його "постійне і невідоме прагнення до новизни". Оригінальність стає однією з найвищих оцінок витвору мистецтва, а іноді і синонімом художності. Точно такої ж високої оцінки заслуговує і сучасне їм мистецтво, що зуміло відродити засоби художньої виразності, винайдені у минулому. Але наслідування зразкам минулого як художній принцип виключається з естетики абсолютно.

Третя особливість естетики романтиків полягає в поєднанні принципу загального історичного розвитку з принципом культурно-історичної цілісності. На їхню думку, історія мистецтва є рядом цілісних, органічних утворень. Кожна культурна епоха індивідуальна і неповторна, і кожна приходять до досконалості у своєму роді. Тому історичний процес незворотний, і мистецтво ніколи не повинне прагнути стати таким, яким воно було у минулому. Історія мистецтв не зводиться до простої зміни одних культурних епох іншими, вона є розвиток. Кожна художня епоха, переживши період найвищого розквіту, приходять потім до занепаду і розкладання.

Більшість дослідників та власне теоретиків розглядали сучасне – романтичне – мистецтво як історичний підсумок всього попереднього розвитку, як вищий синтез, "універсальну поезію", яка повинна була означати претензію Романтизму бути здійсненням всіх можливостей мистецтва. Хоча ця претензія мала утопічний характер, сама установка була надзвичайно продуктивною. У контексті романтичного панестетизму вона націлювала на створення мистецтва як найбільш ємкого духовного акумулятора і наймогутнішого генератора людських цінностей. Тому, естетика Романтизму змінує своє значення для сучасників, бо вона протилежна будь-якій нормативній естетиці.

*К.Ю. Бурмаченко, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

"НОВЕ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ" – УМБЕРТО ЕКО ПРО СУЧАСНУ КУЛЬТУРУ

Таке поняття, як "нове середньовіччя" у своїй науковій і художній творчості Умберто Еко вживає неодноразово, але найточніше його пояснення він дає в своїй статті "Середні віки вже розпочались". Щоправда він був не пер-

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

шим, хто вживав і обґрунтовував це поняття в ХХ столітті. Першим його вживає Микола Бердяєв, який окреслює "нове середньовіччя" як важливу програму, в якій наголошує на неминучості закінчення нової історії і початку нового середньовіччя. Ця програма Бердяєва в роботі відомого на Заході славіста, культуролога і соціолога Фелікса Філіпа Інгольде "Нове Середньовіччя?" позначалася як постмодерна. Для Бердяєва "нова історія" охоплює модерн, а початок "нового середньовіччя" відповідає постмодернові.

Модерн Бердяєв розуміє, як добу плюральної системи цінностей, що не може вести до жодного поступу, так як привносяться і легалізуються такі самоструктуровані феномени як гуманізм, індивідуалізм, лібералізм і просвітництво, що й призводить до дедалі більшої культурної, суспільної і психологічної дезорієнтації людини. Тому, на думку Бердяєва, людство вимагає нових цінностей і способів інтеграції цих цінностей, він виступає за нову колективістську і універсалістську епоху – це основний сенс його проекту "нового середньовіччя", який повинен сприяти розвитку ціннісної єдності після неозначеної і неконкретизованої поліцінісної системи в добу модерну. В теорії Бердяєва середньовіччя править за зразок ціннісної і світоглядної системи. Він показує варіанти зміни і покращення плюралізму модерну на користь продуктивної ціннісної єдності "нового середньовіччя".

Але середньовіччя можна також досягнути під протилежним Бердяєву знаком множинності. Саме таку позицію займає Умберто Еко. Він пропонує інший варіант "нового середньовіччя", який повинен стати альтернативою для епохи модерну, яку Еко бачить як систему нагромадження застарілих і неоновлюваних цінностей. Така ситуація може призвести до послаблення культурного і наукового розвитку в результаті небажання оновлення і трансформації ціннісної системи. Саме тому Еко акцентує увагу на середньовіччі, в якому присутні диспути і діалоги в науковому середовищі, на середньовіччі, в якому винаходяться нові ціннісно-культурні механізми, які сприятимуть подальшому поступу цивілізації, на середньовіччі означеному як безкінечна кількість шляхів якісних пошуків і розвитку. Він хоче бачити формування нової епохи, озброєної найактуальнішим науково-культурним досвідом, яка, як наголошує сам Еко, є "постмодерною". Умберто Еко вважає, що "нове середньовіччя" буде епохою, яка зможе сприймати найрізноманітніші ідеї і цінності, паралельно розвиваючи нові методи їхньої адаптації і критичного переосмислення. Ситуація вимагає поновлення пошуків логіки конфліктів, які вже довгий час не вщухають в релігійному і культурному житті, що сприятиме продуктивному використанню кожної конфліктної ситуації. Зразком таких пошуків Еко вважає пізнє середньовіччя.

Ідеї Еко абсолютно відрізняються від ідей Бердяєва, хоча відстань між ними менша ніж століття. Власне взірцевість середньовіччя для обох виявляється в його "несистематичному" характері, у його відкритій множинності ідей, цінностей і шляхів пошуку, серед яких і Еко і Бердяєв змогли означити щось своє. Як у Еко, так і у Бердяєва середньовіччя стає образом протилежним модернові. На відміну від Бердяєва, Еко намагається не відмовлятися або ж звужувати привнесені модерном цінності, такі як гуманізм, індивідуа-

лізм, лібералізм і просвітництво, а закликає до впорядкування і розкриття їх в усій повноті, не забороняючи привносити нові дискусійні ідеї, сучасні "єресі", щоб не допустити утворення одноманітності культури.

Щоправда погляд Еко на середньовіччя має предтечу Якоба Буркгарда, який у 1868 році в одній зі своїх базельських лекцій пояснює, що новий час і модерн намагалися нівелювати основні цінності, культурну спадщину і методи дослідження середньовіччя, так як самі цінували лишень точність, строгість, стриманість і експериментальні шляхи доведення. Ось чому ця доба розмаїтого, символічного і випадкового, вочевидь, не могла бути для них ані цікавою, ані зразковою. Буркгард поставився до модерну доволі критично, але вже не як до хворого часу, який не може досягнути єдності культурного життя, як вважали романтики, а як до часу хворого на панівну волю до єдності. Буркгард бачить в середньовіччі альтернативу, яка зможе привнести в практику нового часу і модерну нові ідеї, цінності і культурні здобутки. Саме погляди Буркгарта справили основний вплив на формування уявлення про "нове середньовіччя" у Умберто Еко.

Обидві версії "нового середньовіччя" не тільки підтверджують основний досвід того, чим є історія кожної культурної епохи, але й показують відмінність самих способів трактування значень цих епох для покращення ситуації в культурному середовищі науковця-дослідника. Сьогоднішня культура і її представники в науковому середовищі більше схиляються до множинності. Це демонструє не тільки дистанція між поглядами Бердяєва і Еко, але ще й те, що сучасні автори, які почали підтримувати ідею "нового середньовіччя"? майже не цікавляться середньовіччям, як історичною епохою. Саме таким авторам властиве зацікавлення множинністю культурних практик і цінностей. В наш час ця множинність починає переходити в якість, тобто дана множинність поступово починає трансформуватися в справжню різноманітність. Еко ставить наголос на тому, що середньовіччя постає перед нами як *bricolage* в гігантських масштабах на межі ностальгії, надії і відчаю. Ніхто не говорить, що нове середньовіччя відкриває нам неосяжну перспективу нових здобутків, але середньовіччя по-своєму зберегло спадщину минулого, щоправда не для того, щоб отримати в ньому всі відповіді на важливі для нас запитання і віднайти спокій, а щоб постійно перепотраковувати його і використовувати, як джерело ідей і практик.

*К.І. Васильєва, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПОЛІМЕТОДОЛОГІЯ ДЛЯ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ

Грандіозні трансформації мистецтва на протязі ХХ ст. позначилися не менш радикальним переосмисленням статусу естетичної теорії. Окрім наріжного в останні десятиліття питання про самовизначення предметного поля естетики (збереження традиційної проблематики чи звуження її виключно до

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

філософії мистецтва), перед нею постало загальнометодологічне завдання ідентифікації, обумовлене постмодерністською антицентристською настановою. Відомо, що сучасний етап розвитку наукового знання характеризується яскраво вираженою тенденцією до його інтеграції, при чому ознаки останньої спостерігаються як на міждисциплінарному рівні (між природничими, технічними і гуманітарними дисциплінами), так і в межах однієї науки між її головними концептами. Так в межах естетичної теорії дослідники засвідчують виникнення ситуації переосмислення класичної спадщини крізь сучасні теоретичні напрацювання та формування нової узагальнюючої теорії.

Тяжіння до теоретичного плюралізму (в багатьох рисах обумовлене багатоспектрністю сучасної естетичної проблематики) яскраво проявляє себе на рівні понятійно-категоріального апарату, де поруч з класичними принципами (В.Татаркевич)— мистецтво, краса, форма, творчість, мімезис, естетичне переживання, утверджується в своїх правах нові "паракатегорії" (В.Бичков) – деконструкція, симулякр, тілесність, абсурдність, жорстокість, інтертекстуальність тощо. В той же час, відповідно до вимоги універсалізму (однієї з розпізнавальних ознак сучасної естетичної думки), існує необхідність розробки деякої інваріантної концептуальної моделі філософії мистецтва, чуттєвої культури, естетичного сприйняття та творчості (В.Личковах).

Визначаючи міжетекстовість як конститутивний механізм будь-якого твору, теорія інтертекстуальності виявляє свою методологічну потенційність в якості засадничої як для класичного, так і сучасного етапів естетичної теорії. Зазначене положення може бути поясненим завдяки перегляду традиційних відносин між текстом і реальністю. Так питання про те, чи є поняття інтертекстуальності лише окремим випадком розуміння зв'язків певного тексту з іншими текстами, чи воно також може слугувати вивченню позатекстових та позамовних зв'язків твору – є найскладнішим в межах даної теорії. Вирішення даної проблеми підводить до визначення відносин між інтертекстуальністю і мімезисом, зокрема перегляд феноменів репрезентативності і референтності мистецького твору (як базових структурно-семантичних механізмів міметичного мистецтва, які передбачають попереднє і незалежне від тексту існування його предметів). Прибічники такого широкого трактування інтертекстуальності вбачають в ньому сучасний еквівалент старомодного поняття "правдоподібності" з тією принциповою відмінністю, що існування іншої форми присутності реального світу, ніж текстуральної, взагалі заперечується. "Ця категорія вказує як на свою основу на спільну сферу мовно-поняттєвих форм вираження повсякденного знання, що становить мережу конструктів-посередників між нами, текстами та всесвітом культури" [Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. – Л.: Літопис, 2007. – С. 118]. Відповідно питання про об'єктивну істину зображення і про реальне існування його предмету просто знімається для реципієнта. "Репрезентація ефективна не завдяки майстерній подібності, а тому, що кожне слово наперед визначене комбінацією структур і сприймається у відношенні до їх раніше встановлених моделей; усе виглядає так, ніби довільність знаків була скасована" [Там само]. Таким чином, оскільки дійсність, яка є основним предметом наслідування і відсилання у

мистецтві, за своєю суттю не є позамовною, а навпаки набуває певних ознак лише за допомогою мовно-поняттєвих форм організації досвіду, остільки і традиційну схему "дійсність-текст" витісняє "текст-текст".

Покладаючи в основу класифікацію В.Бичкова, який виокремлює класичну, неklasичну і постнеklasичну естетику, і відповідно вказує на вище зазначені опозиції, можна констатувати те, що теорія інтертекстуальності здатна запропонувати ту методологічну базу, яка не лише об'єднає естетичну традицію, але і зможе представити сучасний естетичний концепт. За основу розрізнення естетичних періодів В.Бичков приймає (ілюструючи свою позицію на прикладі мистецтва як найсуттєвішої сфери естетичного знання) міметичний принцип. Відповідно вихід за межі класичної естетики пов'язується філософом в першу чергу з запереченням класичного (міметичного) мистецтва. Вище було з'ясовано можливість несуперечливої трансформації останнього в принцип інтертекстуальності завдяки зміні традиційної опозиції ("реальність-текст"). Саме тому те завдання, яке вбачає В.Бичков в сучасному естетичному концепті – оновлення класичної теорії з врахуванням досвіду актуальних напрацювань – здобуває своє несуперечливе вирішення в межах теорії інтертекстуальності.

Таким чином, концептуалізована в межах літературознавства і філології, теорія інтертекстуальності виявляє методологічну спроможність для пояснення більш масштабних естетико-мистецтвознавчих процесів сьогодення. Підхід, який пропонує дана теорія, дозволяє засвідчити неперервність естетичної традиції при варіативності її естетичних концептів, що стає надзвичайно важливим в умовах утвердження сучасної панестетичної парадигми.

Ю.В. Власкіна, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

МИСТЕЦТВО І ТВОРЧІСТЬ: ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ (ЗА В. ТАТАРКЕВИЧЕМ)

Сьогодні нам видається очевидною пов'язаність понять "мистецтво" і "творчість"; "митець" і "творець" в розумінні сучасної людини – мало не синоніми. Але у давніх греків, яким ми завдячуємо величезною кількістю понять класичної естетики, не було термінів, відповідних поняттям "творити" і "творець". Для позначення діяльності, наприклад, і музиканта, і столяра вони прислугувалися словом "робити" (poiein). Для діяльності ж, скажімо, маляра чи скульптора, греки не використовували навіть цього слова: адже вони не виготовляють нових речей, а тільки відображують те, що існує в природі. Платон у "Державі" стверджував, що ми не можемо казати про маляра, ніби він щось робить – він лише наслідує те, що є в природі.

Друга головна відмінність творця від митця, на думку греків, полягала ось у чому. Творчості притаманна свобода дій, мистецтво ж ґрунтується на підпорядкуванні законам та правилам. По суті, греки й називали виготовлення речей за правилами мистецтвом.

Але потрібно точно зрозуміти греків. Вважаючи, що мистецтво не містить у собі творчості, вони йдуть в цьому напрямку до кінця: було би тільки гірше

для самого мистецтва, якби це було навпаки. "Творчість у мистецтві не тільки неможлива, а й не бажана. Адже мистецтво – це вміння, вміння виготовляти певні речі, а таке вміння передбачає знайомство з правилами і здатність послуговуватися ними; хто їх знає і вміє ними послуговуватися, той мистець. Таке розуміння мистецтва зумовлювалося чіткою засадою: природа досконала і людина у своїх діяннях повинна уподібнюватися до неї; природа підлягає законам, тож людина повинна відкривати ці закони і скорятися їм, а не шукати волі, яка легко зіб'є її і вона відхилиться вбік від того "optimum", що його може допевнитись у своїй діяльності" [Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001. – С. 232].

Тільки для поезії греки робили виняток: поета не залічували до митців, як не пов'язували з мистецтвом і поезії. Греки вважали, що поет робить нові речі, покликає до життя новий світ – в той час, як митець лише відтворює.

Такі теоретичні переконання панували досить довго, і похитнулися лише в християнську добу. На означення Божого діяння, скерованого на творення з нічого, почали вживати термін "creatio". Але до діянь людських це слово аж ніяк не прикладалося. При цьому новому, релігійному погляді зберігалось переконання, що мистецтво – не царина творчості. Два ранні та найвпливовіші християнські автори – Псевдо-Діонісій та св. Августин – стверджують, що клопіт митців – "збирати сліди краси"; що митець повинен пізнавати красу, а не вигадувати її.

У X столітті Грабан Мавр писав, що мистецтву притаманні незмінні правила, які були відкриті найкмітливішими з-серед людей. Навіть для поезії середні віки не робили винятку, приписуючи їй наявність тих самих правил, що й іншим видам мистецтва, – отже, вона є мистецтвом, тобто вмінням, а не творчістю.

За нових часів ситуація змінилася. Представники Просвітництва з притаманною їм волею до свободи, незалежності, творчості шукали відповідного слова на позначення нового розуміння мистецтва. Але, перебравши безліч близьких до "творчості" термінів, саме цього слова не торкалися – чи то з релігійного страху, чи то з інших причин.

Першим, хто наблизився до поєднання творчості та мистецтва, за В. Татаркевичем, був поляк Казімеж Мацей Сарбевський, поет і теоретик поезії, що жив у XVII сторіччі: "Він не тільки пише, що поет "вигадує" (*confignit*), "як би буде" (*quodammodo condit*), а й, уживши нарешті цього слова, сказав, що той "наново творить" (*de novo creat*) (*De perfecta poesi*, l. 1). Він був той, хто не побоявся цього слова. Навіть додає, що поет творить на кшталт Бога (*instar Dei*)" [Там само. – С. 234].

Але для Сарбевського творчість була винятковим привілеєм поезії, про митців мови не велося. Інших митців трохи пізніше почали характеризувати в термінах творчості Фелібі'єн (який писав, що "малює – немовби творець") і Б. Грасіан (який назвав мистецтво доповненням природи, другим Творцем).

У XVIII сторіччі думка про людську творчість наражалася на опір. Слово "творчість" все ще вживалося на позначення "творення з нічого", людині ж приписувалася обмеженість уяви, нездатність до творіння чогось нового, неіснуючого в природі.

І тільки у XIX сторіччі мистецтво, за виразом Татаркевича, взяло реванш за нехтіть попередніх століть визнавати його за творчість. Тепер мистецтво не просто визнавали за творчість, а й вважали таким лише його.

Сам Татаркевич вважає, що у мистецтва та поезії два гасла: закон та творчість; або – правила і свобода; або – майстерність і уява. Історія показує, що протягом дуже тривалого часу перше гасло ставилося вище, а друге навіть ігнорувалося. Довго не вірили, що ці два гасла можуть існувати одночасно. Між тим, і сьогодні не всі митці підтримують обидва гасла: тоді як одні прагнуть до індивідуальної свободи та творчості, інші вишукують закони для мистецтва та поезії – і прагнуть їм підкоритися.

*О.В. Горбатенко, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

ЛЮДИНОЦЕНТРИЗМ У ТВОРЧОСТІ ДЕВІДА ГЕРБЕРТА ЛОУРЕНСА

Література початку XX ст. нерозривно пов'язана з філософією. Про це свідчить, зокрема, творчість видатного англійського романіста, поета, есеїста Девіда Герберта Лоуренса (1885-1930). Творчість і життя письменника також співпали з революційною епохою експериментаторства в науці, літературі, мистецтві. Недаремно його пошукам притаманні елементи міфології, роздуми в дусі Фрейда, яскраві картини інтимних переживань. У творах Лоуренса, кожен може знайти щось близьке йому – язичницьку любов до природи, ненависть до машин, сексуальні почуття і найцінніше пізнання, психологію людських відносин, конфлікт ідеологій.

У деяких творах письменника безпосередньо відбивається філософська термінологія – простір, час, життя, свідомість людини. Зв'язок з філософськими концепціями зумовила і поява образів, натхненних ідеєю "вічного повернення" Ф.Ніцше. Три романи великого модерніста Лоуренса "Сини і Коханці" (1913), "Райдуга" (1915) і "Жінки у Коханні" (1921) описують наслідки відмови людства з'єднатися з природою, що перегукується з постмодерністськими концепціями кінця XX століття. У повоєнний період Лоуренс приходив до висновку, що мало намагатися врятувати нову суспільну самосвідомість – потрібно міняти суспільний устрій. Усі громадяни мають підкоритися волі однієї людини – особистості, подібної до героїв Т.Карлейля і Ф.Ніцше, відповідної живому втіленню божественного начала, платонівського ідеалу філософа-правителя. Ця думка найвиразніше висловлена письменником у його романах про "вождів" – ("Флейта Аарона", 1922; "Кенгуру", 1923; "Пернатий змії", 1926).

Лоуренс-поет прагнув глибинно відобразити сучасність, створити антитезу поезії вчорашнього, яка, на його думку, вже була не здатною повною мірою відображати дійсність, котра на очах у поета динамічно змінювалася. Війни, кризи, соціальні потрясіння першої половини XX століття, як своєрідна ілюстрація до теорій Маркса, Дарвіна і Фрейда, вразили світ – і поет мав встигнути зафіксувати цю мить, адже наступної миті дійсність змінить-

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

ся знову. Поезія Лоуренса яскрава і чуттєва, він знаходить гармонію в природі, в інстинктивному бутті тварин, птахів і рослин. Людина у нього – також створіння природи, істота біологічна, що виходить із вічного хаосу і в нього ж повертається.

Дослідники творчості Д.Г.Лоуренса, вбачаючи в ньому продовжувача реалістичних традицій Дж. Еліота, Д. Мередіта і Т. Гарді, порівнюють його роман "Сині і Коханці" з романами "Випробування Річарда Феверела" (1859) і "Кар'єра Бьючемпа" (1875) Дж.Мередіта, "Клейхенгер" (1910) А.Беннетта та "Тягар пристрастей людських" (1915) У.С.Моема. У кожному з них – історія молодої людини, що вступає в життя, і в кожному по-своєму переломлюється особливості жанру "роману виховання", коли читач перебуває ніби "всередині", постійно відчуючи напругу і суперечності входження героя в життя. Автор роману основним предметом художньої уваги обирає те, що лежить під верхнім шаром переживань і вчинків людини взагалі. Позасвідомість відіграє величезну роль у формуванні особистості, в житті людини, з точки зору Д. Г. Лоуренса. Цю сторону людського існування він розглядає особливо пильно: розчленовуючи найпростіші рухи душі, показує, що вони зовсім не прості, і приходять до висновку про одвічне протиріччя між розумом і поза-свідомістю, між соціальним і природним, між чоловічим і жіночим началом. І цей принцип він реалізує на прикладі сімейних відносин, включаючи в жанрову структуру "Синів і Коханців" елементи сімейної саги – традиційного для англійської літератури того періоду жанру.

Д.Г. Лоуренс виявився письменником, що з'єднав традиційне для вікторіанського роману прочитання характеру і нову манеру його створення. Новаторство проявилось у переміщенні акценту на осмислення особистості не стільки в соціальному, скільки в індивідуально-психологічному контексті, в динамічно незавершеній структурі літературного характеру в душі поетики ХХ століття. Лоуренса цікавить не стільки свідомість, скільки стосунки між людьми, те, що люди відчують з приводу один одного. Ось чому його більше цікавлять відносини двох, ніж самоаналіз одного персонажа, які б глибини він не відкривав. Письменник максимально наближений до своїх героїв, він дивиться на світ їх очима. Авторська розповідь вбирає в себе їхні внутрішні монологи, синтаксично виражені у формах непрямой мови. Тема в нього одна – розкриття інстинктивної енергії, яка пригнічена техногенною цивілізацією та мораллю Нового часу. Зрештою, надамо слово самому Лоуренсу, який зазначає: "Ви не повинні шукати у моїх романах стабільних характерів на рівні індивідуального "Я". Є інше "Я", що не знаходиться у відкритій поведінці людини, воно вимагає проникнення до її глибин, у яких укорінена цілісність особистості".

Лоуренс вважав, що суспільство має бути побудованим на засадах фундаментальної пристрасі – прагнення до єдності, цілісності, його соціально наснажені думки і мрії передують нинішньому гуманістичному запереченню репресивної цивілізації. Англійському письменнику властивий етичний лібералізм, переконаність у тому, що кожній людині дане право на вільний моральний вибір. Лоуренс ще до А.Тойнбі, П.Сорокіна і О.Шпенглера сформував переконання, що

промисловий розвиток зумовив дегуманізацію західної культури, тому що вона дала поштовх лише інтелектуальному розвитку, а не природним чи фізичним інстинктам. Отже, основний лейтмотив творчості Лоуренса – пріоритет особистого перед суспільним, зосередженість на внутрішньому світі людини.

Є.О. Гудзенко, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ*
gudzenkozhen@mail.ru

РОЗУМІННЯ КРАСИ ЯК ЕСТЕТИЧНОЇ ЦІННОСТІ В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ В. СОЛОВІЙОВА

У кожної людини існує потреба в духовно-піднесеному, прекрасному. Ця потреба задовольняється, зокрема, шляхом сприйняття художньо-релігійних цінностей культових предметів.

Естетична цінність постає як особливе значення об'єкта, яке виникає в процесі контакту людини з цим об'єктом в ситуації естетичного сприйняття і переживання. Проте принципово важливо, щоб ці естетичні цінності утворювалися на культурно-історичному ґрунті, враховуючи особливості світосприйняття та світовідношення людини.

Сьогодні, на наш погляд, естетичні цінності більшості українців не завжди відповідають їхній аутентичній культурі та їхній історії, які безпосередньо пов'язані із християнством (православ'ям).

Тож, сьогодні є доволі актуальним звернення до основних естетичних цінностей православної культури, які яскраво представлені в працях, присвячених проблемам естетики, таких філософів російського Срібного віку, як Володимир Соловйов, Євген Трубецькой та Павло Флоренський.

Особливість естетичних поглядів філософів Срібного віку полягає в поєднанні релігійного та естетичного досвіду, що надає сприйняттю багатозначності та духовної наповненості.

Саме таке поєднання релігійних та естетичних цінностей, що взаємопроникають одне в одне, є необхідним для повернення до свого аутентичного культурного тла та шляхом до досягнення гармонії із власними потребами (в тому числі і естетичними).

Так, Володимир Соловйов присвятив низку праць ("Краса в природі", "Загальний смисл мистецтва" та інші) саме естетичному аспекту світовідношення та світорозуміння людини як художника. Філософ використовує триєдину систему Істина-Добро-Краса задля витлумачення взаємодії творчих сил, закладених в суб'єкті із духовним буттям, що міститься у світі як Космосі. Краса розуміється як опосередковуюча ланка, що втілює поєднання духовної сутності, закладеної в бутті Всесвіту, та матеріальної "оболонки". Звертаючись до ідей неоплатоністів, Соловйов говорить про гармонію між ідеєю та її матеріальним втіленням, що долають відношення діалектичності та об'єднуються саме в межах краси.

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

Іншими словами, краса – та форма, що є універсальним виразником заданої сутності. І людина, відповідно, – та, кому дано сприймати та інтерпретувати цю заданність; кому, саме за рахунок наданих їй творчих сил, дано продовжити цю заданність та шляхом чуттів та уяви прагнути до втілення "абсолютної краси" як абсолютної гармонізації всього існуючого.

В цьому і виявляється естетика В.Соловйова: краса виступає як естетична категорія, зміст якої характеризує можливості людини довершити реалізацію добра та істини шляхом перетворення, змінення, але не простого відтворення. Людина постає не тільки як найпрекрасніша, але й як найрозумніша, найбільш свідомо істота в природі. Тому саме людина має довершити поєднання духовного та матеріального, суб'єктивного та об'єктивного. Адже вона спроможна не тільки охопити це в межах своєї духовності, але й виразити в творі мистецтва.

Слід зазначити, що краса в розумінні В.Соловйова існує за межами суб'єктивного сприйняття, вона є об'єктивною. Її об'єктивний характер виявляється в тому, що вона є втіленням абсолютної всеєдиної ідеї. Проте без втручання саме людини краса не може здійснити це втілення, тобто самоутвердитися. Ми можемо спостерігати це в природі, де немає нічого настільки одухотвореного, як обличчя людини. Навіть прекрасний метелик має приховувати огидний тулуб за дивними крилами. Ми можемо говорити тільки про метелика взагалі (про ідею), але кожний конкретний метелик завжди буде нагадувати нам про потворність свого матеріального існування.

Так, Володимир Соловйов приходять до дійсної сутності краси як естетичної цінності: людина може увібрати в себе знання про абсолютну ідею Всеєдиного та відтворити її, пропустивши через свої почуття (естетичні, насамперед) у своєму творінні, яке є продовженням цієї ідеї, що поєднало в собі абсолютне та індивідуальне, духовне та матеріальне.

Таким чином, людина постає як художник, що здатний "спіймати" красу в природі та через неї здійснити те, що надає смислу як окремому буттю окремої людини, так і буттю Космосу – здійснити акт творення, в тому числі і себе самої. А краса для людини як суб'єкта творчості є безперечною цінністю, цінністю естетичною, бо щоб створити, людина має сприйняти, тобто заглибитись в сутність, осягнувши форму.

Отже, поняття "краси" в творчості В.С.Соловйова є яскравим прикладом шляху для набуття сучасною людиною "нових-старих" цінностей, які надають врешті-решт нового сенсу життя.

***В.М. Даренська, канд. філос. наук, доц., СНУ ім. В.Даля, Луганськ
darenska@yahoo.com***

КАТЕГОРІЇ "ЕТНОЕСТЕТИКИ" ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Дослідження змісту і специфіки традиційного народного мистецтва як світоглядного феномену потребує концептуалізації власної філософсько-

методологічної парадигми. Зокрема, потребує дослідження сама специфіка самого *буття естетичного* у цьому типі мистецтва. В свою чергу, очевидно, що визначення і конкретне дослідження специфіки буття естетичного в традиційному народному мистецтві і цьому типі культури в цілому потребує і специфічної категоріальної бази. Для вирішення вказаного парадоксу у останні роки в Україні виникла ідея створення галузі досліджень, що визначається терміном "етноестетика". Така ідея була запропонована, зокрема, у статті М. Михайлюка і Т. Орлової "Творча особистість у системі традиційного народного мистецтва". Автори ставлять собі за мету "визначити вихідні категорії етноестетики, зрозуміти причини надіндивідуального характеру засадничих форм народного мистецтва". На їхню думку, останні "полягають у тому, що форми міфологічного мислення у пізніші епохи трансформувались у способи художнього синтезу і у вигляді засобів виразності почали виступати в якості мовно-моделюючих систем. У фольклорі, декоративно-ужитковому мистецтві відповідні архаїчні елементи зберігають інваріантність, набувають універсальності, мають загальнозначущий характер" [Михайлюк М., Орлова Т. Творча особистість у системі традиційного народного мистецтва // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських Читань. – К.: Музей Івана Гончара, 2002. – С. 20]. З цитованими тезами важко не погодитись; утім, викликає здивування те, що автори зовсім не звертаються саме до окресленої вище проблеми визначення *специфічних категорій естетичного*, відповідних до тієї дослідницької парадигми, яку вони слушно окреслили спеціальним терміном "етноестетика". Визначимо ці категорії, які чітко відображають специфіку художнього світобачення у народному мистецтві, наступним чином.

1) Фундаментальною категорією, що визначає специфіку художнього світобачення у традиційному народному мистецтві, є категорія *ладу*. В цьому категоріальному значенні слово "лад" вперше було застосовано в одному з найкращих на наш час комплексному дослідженні народного способу буття та світосприйняття, яке належить "живому класику" російської літератури Василю Белову. В першу чергу виявляється, що у порівнянні з класичною для академічної естетики категорії гармонії, категорія ладу має певну суттєву специфіку. Зокрема, вона полягає у наступному: а) якщо категорія гармонії передбачає певну естетичну "дистанцію", відстороненість споглядача від твору мистецтва, то категорія ладу, навпаки, передбачає їхній живий зв'язок у життєвому процесі; б) якщо категорія гармонії має акцентовано естетичний сенс, то категорія ладу має максимально широкий, синтетичний зміст. Як писав В. Белов, для людини традиційного народного світогляду, "все було взаємопов'язаним, і нічого не могло жити окремо або один без одного, усьому призначалося своє місце та час... При цьому єдність та цілісність зовсім не суперечили красі та багатоманіттю. Красу неможливо було відділити від користності, корисність – від краси. Майстер називався митцем, митець – майстром. Іншими словами, краса знаходилася в розчиненому, а не в кристалізованому, як тепер, стані" [Белов В.И. Лад: Очерки о народной эстетике. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 6].

2) Специфічну екзистенційну установку традиційного народного мистецтва (і одночасно його *практичну* специфіку) можна визначити категорією "долетворення". Пропонована категорія має чітко фіксувати той факт, що створення художніх творів народним митцем (і, відповідно, також їхнє сприйняття "соборним" народним суб'єктом) не були ані розвагою, ані суто утилітарним "оздобленням" життя – але, насамперед, це було і є *процесом активного регулювання душевно-психічного стану і духовних інтенцій людини, що визначає її життєвий шлях і його моральнісне осмислення*. Процес створення не тільки власне художніх творів, але й побутових речей був реальним проектуванням "ладного" життя – як особистого, так і родового.

3) Специфічною предметністю художнього формоутворення у традиційній народній культурі є не якийсь окремий, ізольований для суто "естетичного" споглядання "твір" як самоцінність, але цілісний *"життєсвіт"*, до якого входять окремі витвори і живуть у ньому за законом "ладу". Остання з пропонованих категорій є буквальною перекладом пропонованого Е. Гуссерлем феноменологічного терміну "Lebenswelt". Як відомо, "життєвий світ", за Е. Гуссерлем, – це той "дійсний і конкретний світ", реальність, що нас оточує і нас в себе включає, буттєвий ґрунт і "обрій" для будь-якої діяльності. Наприклад, такий "класичний" феномен традиційного народного мистецтва, як орнамент постає не лише як набір ритмічно повторюваних знаків, а й як інформація про минуле людства, про шляхи виникнення та розвитку окремих рис традиційної культури від прото-етнічних часів до сучасності. Завдяки цьому орнамент на побутових та ритуальних речах, зброї, одязі та прикрасах ставав фактором "перенесення" свідомості людини в центр світових подій.

4) Для традиційного народного мистецтва визначальним є особливий спосіб естетичного сприйняття, який, використовуючи вже відомий термін, можна визначити як *"милування"*. Свого часу М.М. Бахтін писав, що "чисте заперечення не може створити образ. В образі (навіть негативному) завжди є момент позитивний (любові – милування)" [Бахтін М.М. Естетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 360]. У цій думці йшлося про змістовну передумову будь-якого художнього образу. Але якщо у пізніших формах мистецтва цей базовий рівень художнього світобачення нібито "ховається у контекст", на другий план за іншими стилістичними засобами пізшого походження, – то у традиційному народному мистецтві милування так і залишається домінуючим способом бачення, який і виправдовує саме існування витворів митця: вони є цікавими і корисними настільки, наскільки ними можна замилуватися аж до забуття, до сліз. У свою чергу, це милування має дуже важливі і психорегулятивні, і "долетворчі" функції.

І.В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ФАКТ

Останні десятиліття розвитку європейської музики означені докорінними якісними і, на нашу думку, незворотніми змінами, що торкнулися основ тра-

диційної музичної культури та музичного мислення. Чим далі людська спільнота рухається вперед, тим нагальніше постає необхідність осмислення сучасного і майбутнього стану музичного мистецтва, де новаторство давно перейшло не тільки всі колишні межі музики, але, часом, музики взагалі. Внаслідок цього вкрай актуальним для серйозних теоретичних розвідок стає з'ясування того, чи є щось незмінне в цьому потоці невпинного відновлення. В чому воно полягає? Нагальність усвідомлення необхідності музики не просто як зібрання конкретних стилів, жанрів, творів музики. А саме – як однієї з необхідних умов існування людства, а не як приємної, корисної, але, все ж таки, доповнюючої, необов'язкової іграшки, істотної функції якої, можливо, необхідно віддати більш складним творінням людського генія.

Мова йде не про походження музичного мистецтва, не про внутрішні специфічні закони музики, її художні засоби. Нас цікавить питання, на перший погляд елементарне, але більш складне і раціональне: нащо взагалі музика потрібна людині. При цьому – прояснити об'єктивні причини, що можуть на поверхні не мати нічого спільного з власними уявленнями, з особливими мотивами людей, які прагнуть мистецтва (як творців, так і користувачів, реципієнтів).

Музика має самостійну цінність в сфері розширення духовного світу людства. Відсутність останнього в окремих випадках індивідуальної практики певних композиторів, індивідуального сприйняття того чи іншого слухача не заперечує цю цінність по відношенню до музичного мистецтва і людства в цілому. Потреба в музиці – необхідна умова існування людства – це феноменологічний факт. Музика – винесення на поверхню непізнаного, це можливість спілкування з непізнаним, спроба впорядкувати структурувати, спрямувати в єдиний напрямок хаос вражень, закріпити їх у фізичному світі звуків. В музиці людина отримує безпосереднє знання наявності взаємозв'язку, взаємозалежності і взаємодії всього існуючого.

Духовна музика вимагає певного зосередження, втечі від повсякденної метушні, від безцільного існування. Це – спосіб послідовного оволодіння мистецтвом внутрішньої дисципліни, що дає можливість керувати своїми почуттєвими станами, змінювати їх, утримувати на новому рівні, змінюючи звичні форми чуттєвих реакцій та образів. Це неможливо без певного вольового зусилля, завдяки якому фрагментарність попередніх вражень перетворюється на цілісний стан загостреної уваги до всіх відтінків руху – мандрівки власним Я-Інший.

Почуття задоволення, що в результаті виникає, є наслідком виявлення сумісності різнорідних просторово-часових елементів, які в музичному творі завдяки підпорядкуванню єдиній ритмо-гармонічній організації, складають єдиноспрямований рух, своєрідне прилучення до таїни буття. Цей рух з багатоманіттям властивостей, зв'язків, з залученням безлічі асоціацій, з хвилиноподібністю напруг і протиріч, що знаходять обов'язкове своє розв'язання, приносять велике внутрішнє задоволення. Сугубо індивідуальні стани схвилюваності під час музичної події мають загальну підставу – отримання нового знання, що створює своєрідний ефект, джерело особливої насолоди.

ІСТОРІЯ ФІЛОСОФІЇ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПАРАДОКСУ

Як відомо, Скот Фітцджеральд належав до тих американських письменників, творчість яких свідомо спиралася на певні філософські засади. Без сумніву, видатні твори письменника, зокрема, "Ніч ніжна", "Великий Гетсбі" є художньою модифікацією психоаналізу. Це стало вже загальною тезою щодо спадщини Скота Фітцджеральда. Наразі, на маргінесах філософсько-психологічних уподобань письменника залишився вельми показовий твір "Загадка історія Бенджаміна Баттона".

Саме ця розповідь дозволяє провести дещо несподівану паралель між художнім та філософським мисленням, між історією філософії(загальне) та парадоксальним життям конкретної людини(одичним) "створеним" уявою великого письменника.

У своєму творі Скотт Фітцджеральд розповідає про життя однієї людини, про її дитинство, юність, зрілість та старість. Здавалось би подібних розповідей можна знайти не один десяток тисяч, але саме цю геній письменника зробив дуже незвичайною. Адже це життя, про яке розповідає автор, проходить навпаки: замість звичайного ходу від юності до старості головний герой здійснює зворотній шлях. Бенджамін Баттон, центральний персонаж твору, народився старим а помер дитиною.

Постає логічне запитання :Чи можна цю художню колізію співвіднести з історією філософії? На перший погляд це досить важко. Але якщо придивитися уважніше, то, на мою думку, можна провести дуже багато паралелей. І першою з них буде те, що філософія, будучи, мабуть, найнезвичайнішою з наук, теж народилася старою. Класичне визначення філософії, яке впливає вже з її назви – любов до мудрості, притаманне саме людині похилого віку, яка має за плечима чималий досвід. Але це визначення приходить з самого початку розвитку філософської думки, коли вона, здавалось би, має бути ще юною та несвідомою. Проте мудреці Давньої Греції, започатковуючи нову науку філософію, наповнили її саме мудрістю та поважністю. Вони цікавилися швидше речами духовного світу, метафізичними проблемами, що також не притаманно людям юним. Філософія на перших століттях цікавилася проблемами високими та незрозумілими звичайним людям та рідко мала практичну сторону.

По мірі свого "молодщення" філософія, як і Бенджамін Баттон зустрічає жінку та закохується у неї. За розповіддю американського письменника, головному герою на той момент було двадцять років, але виглядав він на п'ятдесят, вона ж була юною та прекрасною. Згодом, між ними виник роман, вони уклали шлюб, який спочатку був досить щасливим. Для філософії ж такою дівчиною стала молода релігія християнства, яка тільки робила перші кроки у перших століттях нашої ери. Християнські філософи, спираючись на досвід філософування античності та на нові концепції, які несло у собі християнство, створили по справжньому сильну нову філософську течію, яка спершу стала

домінуючою у Європі. І справді, християнська любов та антична мудрість мали б створити чудовий тандем.

Проте час минав, Бенджамін Баттон усе молодшав, у той час як його дружина старішала. І це, звичайно, не могло не відбитися на їх відносинах, які з часом ставали все напруженішими. Але ще будучи молодою, вона народила йому дитину, яка росла здоровою та сильною, але головне не успадкувала дивної особливості батька. Якщо ж проводити паралель з розвитком філософії, то цей період найкраще відповідає зміні парадигм філософування на початку Нового часу. По-перше, має місце деяке розходження між філософією та релігією, а по-друге, вже починають "вставати на ноги" точні науки, які умовно і є дитиною філософії та релігії. Сама ж філософія, як і Бенджамін Баттон, відчуває, що стала молодшою і відповідно змінюється її пріоритети. Як нова кров по її жилах починають текти ідеї раціоналізму, емпіризму, які вже не є настільки далекими від людини, а саме спрямовані на розширення її можливостей та обріїв. У цей же час філософія починає цікавитись більш молодими "жінками" замість своєї вже менш привабливої "дружини". І такими, на моє переконання, виступають етика, політика, економіка, тощо. У цей же час дитина Бенджаміна Баттона росте і починає віддалятися від свого дивного батька. І справді, математика і фізика вже не є філософськими дисциплінами: вони поступово ідуть своїм шляхом, все далі й далі віддаляючись від філософії.

Особливим моментом виступає участь Бенджаміна Баттона у війні. Його байдужість до дружини зростала з кожним роком, тоді як сил та жаги нового ставало все більше. Цей період можна порівняти з розквітом філософії, який пов'язаний з традицією Просвітництва. Ця філософія, безперечно, є більш енергійнішою, живішою, ніж її попередники, вона хоче знайти відповіді на свої запитання та готова платити за це будь-яку ціну. З іншого боку, ця філософія, хоча і почуває себе досить молодю та сильною, вже має досвід попередніх століть та може оцінити їх помилки. Філософія Просвітництва цікавиться, у першу чергу людиною, яка стає головним предметом аналізу. За аналогією, Бенджамін Баттон у цей час намагається зрозуміти сутність життя, шукає своє місце у світі. Він стає більш схильним до розваг, самозадоволення, він сам стає центром свого існування. Даний та наступний період є розквітом як для Бенджаміна Баттона, так і для філософії, яка переживає злет у філософських поглядах французьких просвітників, класичній німецькій традиції, вона готова оголосити війну будь-кому та здобути у ній перемогу. Це яскраво проявляється у висловлюванні Г.Гегеля: "Якщо факти суперечать моїй теорії – тим гірше для фактів".

Наразі услід за таким піднесенням, розквітом життєвої сили поступово приходить спад. Бенджамін Баттон усе молодішає, його розум стає менш гострим, а інтереси відповідають підлітковим. Незважаючи на це, він пам'ятає усе своє життя та розуміє неминучість своєї приреченості. У філософії цей період характеризується поширенням скептицизму стосовно можливості подальшого розвитку дисципліни, піднесенням песимістичних теорій. Деякі філософи вже прямо піднімають питання про можливу "смерть філософії", про те, що ця наука вичерпала себе та повинна відійти у минуле. У цей же час дитина Бенджаміна Баттона вже стала дорослою та самостійною, її починає обтяжувати

власний батько, який досить погано розуміє реальність та має зовсім дитячі інтереси. Так і сучасні "точні" науки вже не допускають філософію до своїх проблем, вона здається їм пройденим етапом, пережитком минулого. Сучасний філософ навряд чи навіть зможе осягнути, не маючи спеціальної освіти, тих проблем, якими займається передова хімія, фізика, математика, тощо.

Розповідь Скотта Фітцджеральда закінчується смертю Бенджаміна Баттона, який помер немовлям у віці близько шістдесяти років. Звичайно, якщо проводити паралелі з філософією, то можна знайти відповідник у сучасних філософів, які вже неодноразова констатували "кінець філософії", "смерть філософії", "смерть автора" та інші настільки ж скептичні тези.

Насправді ж, ці висловлювання є дещо перебільшеними та непослідовними. Це проявляється навіть у тому, що їх роблять люди, які називають себе філософами. А стосовно паралелей з "Загадковою історією Бенджаміна Баттона" варто зазначити, що це лише порівняння, яке ґрунтується на суб'єктивній точці зору, та не має наукового змісту. Але, все ж варто замислитися та прикласти зусилля для того, щоб філософія не розділила сумну долю Бенджаміна Баттона.

М.А. Загорулько, асп., ЧНПУ ім. Т. Шевченка, Чернігів
kafedra-philosophy@yandex.ru

ПРИНЦИП "ГОСТРОГО РОЗУМУ" В ПОЕТИЦІ "ЧЕРНІГІВСЬКИХ АФІН"

Принцип "гострого розуму" був одним з визначальних принципів поетики бароко, як європейської, так й української. Характерною ознакою "гострого розуму" було вміння поєднувати протилежні поняття та предмети, знаходити в них щось спільне й створювати дотепні, влучні вислови, що викликають у людей подив. Інакше кажучи, "гострий розум" характеризується вмінням продукування концептів.

Поняття "концепт" (кончето, дотеп) часто згадується у тогочасних трактатах у значенні гострої, швидкої думки або курйозного вислову, побудованого на контрастах та антитезах. Як не дивно, концепт справляв гармонійне враження, оскільки був "узгодженим неузгодженням" або "неузгодженим узгодженням" ("*concors discordia*" та "*discors concordia*").

В амстердамському виданні курсу "Оратор-імпровізатор" – (Beckerus G. "*Orator extemporaneus*" 1651 р. – (відомо, що підручник був у бібліотеці С. Полоцького) є цікаве твердження про "достойного" оратора: "Наш вік цурається простоти й неодмінно потребує розкоші стилю, настільки, що зараз оратор не може вважатися достойним ані малої слави, якщо не знає, як пересипати свою промову гостротами" [цит. за: *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко (к. XVII – н. XVIII в.). – М.: Наука, 1991. – С. 58]; а риторика, як відомо, виконувала роль тогочасної методології і була формою естетичного дискурсу.

На вітчизняних теренах провідником засадничих барокових принципів була Києво-Могилянська колегія, яка через своїх випускників поширювала ідеї Бароко на українських землях. Випускники Києво-Могилянської колегії

часто продовжували своє навчання за кордоном, а потім поверталися до своєї Альма-матері, збагачені досвідом європейської бароковості в естетиці та мистецтві. Доречно тут також згадати про вплив польського теоретика бароко М. Сарбевського на розвиток вітчизняної теоретичної думки у сфері поетики. У своєму творі "Про гострий розум та дотеп" ("De acuto et arguto") він заклав "основи теорії «барокового концептизму»", випереджаючи, таким чином, відомі трактати Б. Грасіана та Е. Тезауро. Цікаво, що у 1626-1627 р М. Сарбевський читав лекції у Полоцьку [*Ольховик М.В.* Бароко як метамова української культури // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія: Філософ. науки. – Ч., 2000. – Вип. 14. – С. 63-64].

Згідно із спостереженнями польського дослідника Р. Лужного, у С. Полоцького, випускника Києво-Могилянської колегії та відомого в подальшому російського поета, зберігся трактат "Commendatio brevis poeticae", 1646 р. ("Короткі рекомендації щодо поетики"), який є компіляцією сьомого розділу трактату М. Сарбевського "De acuto et arguto" [*Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко (к. XVII – н. XVIII в.). – М.: Наука, 1991. – С. 57]. Отже, українські вчені мужі того часу були добре знайомі з ідеями М. Сарбевського, зокрема, "гострого розуму" та "дотепу".

Діячі Чернігівського літературно-філософського кола також користувались принципом "гострого розуму" у своїй творчості. Знавцем кончето, тобто дотепу (або "концепту"), був засновник Чернігівського літературно-філософського кола Лазар Баранович. Зокрема, він вважав, що продукування концептів залежить від ситуації у суспільстві: від стану війни або миру. Якщо ситуація спокійна або "весела година", то "концепт летить, немов бджілка", а під час війни концепти "мають змішуватися" та "змінюватися" [див. *Ушкалов Л.В.* Світло українського барокко. Філологічні етюди. – Х.: Око, 1994. – 112 с.].

Відомий бароковий український поет Іван Величковський, який також належав до "Чернігівських Афін", у своїй творчості часто користувався принципом "гострого розуму". Збірка віршів цього поета "Млеко" ("Молоко") є по суті частиною курсу практичної поетики, яку він так і не завершив. У збірці зібрано багато різноманітних віршів, в тому числі й курйозних: вірші-лабіринти, раки літеральні, вірші-ехо тощо. Творчість І. Величковського була добре знайома в Києво-Могилянській академії, зокрема М. Довгалевському.

До нашого часу дійшла поетика Йосифа Лип'яцького. Цікаво, що у більшості тогочасних курсах поетики дотепність є неодмінним атрибутом епіграми (останню визначають як опис певної речі, події або особи; за визначенням Ф. Прокоповича заключна частина епіграми є її "життям і душею", оскільки в ній присутній дотеп), і теоретичні положення щодо дотепності викладалися у розділі про епіграму. Особливістю поетики Й. Лип'яцького є те, що в ній є окремі розділ, присвячений дотепності – "De conceptu". Ідеї, які викладено у розділі, вказують на знайомство з трактатом М. Сарбевського [*Маслюк В.П.* Латиномовні поетики та риторики XVII – п. п. XVIII ст. та їх роль в розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 36]. За висловлюванням Й. Лип'яцького, концепт (дотеп) – це влучний вислів; він є характерною особливістю усіх літературних родів і видів. Загалом, принцип

"гострого розуму" виступає в цьому трактаті основним положенням барокового стилю [Там само.].

Можна стверджувати, що принцип "гострого розуму" є одним з основних, засадничих принципів барокової поезії і виступає характерною рисою поетики діячів "Чернігівських Афінів". Але він проявився не тільки в поетичних творах, ораторському мистецтві, а також, наприклад, у бароковій гравюрі. Прикладом цього може слугувати гравюра "Триумфальне знамено" Іоанна Щирського, відомого гравера та поета Чернігівського літературно-філософського кола. За визначенням мистецтвознавця Д. Степовика, домінуючим принципом композиції даного твору є "рівновага частин, *асиметрична симетрія* (вид. – З. М.), що простежується на всіх рівнях гравюри" [Степовик Д.В. Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 111]. Так проявилось вміння робити "неузгоджене узгодження".

Насамперед, принцип "гострого розуму" пов'язаний з поняттям "концепт". Значною заслугою даного принципу було те, що він сприяв розвиткові метафоричної образності, з якою пов'язані такі види поезії, як епіграматична, емблематична, та фігурна (зорова) поезія. Останні також стали "визитівкою" барокової поетики. Про це детальніше піде мова у доповіді.

А.В. Ивановна, студ., МГУ им. М. Ломоносова, Москва, Россия
anaida_m@mail.ru

ПОИСК НОВОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Искусство зарождается в интуитивном, непредвиденном переживании мира, неизбежно воплощающемся в ограниченной форме мысли и понятия. Архитектор, как и художник, интуитивно воспринимает основы современного мироощущения, которые потом облекаются в телесную оболочку, материализуются и становятся наглядными. На протяжении всего XX века происходил непрерывный процесс поиска новых форм и способов выражения. Формальные коды постоянно менялись, дополнялись, отвергались. Это были живые организмы, которые рождались, росли и умирали. Художник не мог и не хотел механистически воспроизводить классические образцы. Пластические искусства настолько изменили свой язык, что им стало тесно в традиционном пространстве. Необходимо было создать новую форму для изменившегося содержания.

Архитектор как творец, как создатель новой формы. Именно так можно сказать обо всех архитекторах, строивших здания для музеев Фонда Гугенхайма. Первым, кто совершил переворот в строительстве музеев, был создатель "органической архитектуры" Фрэнк Ллойд Райт (1867-1959). Он разработал новый приём развития пространства – не по горизонтали, а вверх. Ярким примером является музей Гугенхайма в Нью-Йорке (проект 1943 –

* Рецензент – проф. Свидерская М.И.

1946 годов, строительство 1956-1959 годов). Но если в то время Райт, принадлежа к эпохе функционализма, "говорил" ещё на языке авангарда, то в конце XX века архитектор Фрэнк Гери (род. 1929) уже представитель и выразитель эпохи постмодерна. Его творение – музей Гуггенхайма в Бильбао – является ярким символом нашего времени.

Райт – представитель органической архитектуры, Гери – архитектуры нелинейной. Это две совершенно разные эпохи, середины и конца XX века. Два разных подхода к пространству, два подхода к пластике, две структуры, два разных размещения в городской среде, но одна задача – спроектировать музей и осуществить его функциональную значимость: принцип репрезентации искусства и эффективного диалога со зрителем. В итоге, получились два разных решения одного типа здания – музея. У каждого мастера своя философия архитектуры, её понимания как искусства и функции, своё восприятие внутреннего пространства, решение его освещения, движения внутри, разное понимание влияния музея на город и людей.

Райт понимал внутреннее пространство как реальность здания, из чего следовала внешняя форма. В своей постройке он освобождается от всех конструктивных соединений, пытается создать пластичный организм на основе принципа непрерывности и текучести частей здания. Музей Гуггенхайма развивается как живой организм. Пространство музея организовано так, что оно призывает посетителя отказаться от привычной формы восприятия и повествования: наклонный пандус задаёт свой ритм и направление. Человек вовлекается в непрерывный поток взаимопроникновения искусства и архитектуры. В итоге, музей Гуггенхайма – это воплощение идеи "органической архитектуры", которая развивается естественно, как дерево. Но это единое пространство с прямыми и обтекаемыми линиями представляет собой закрытую, замкнутую на себе форму. Чтобы её воспринять, пережить, нужно войти внутрь, как в святилище.

У Гери, наоборот, здание "звучит" на весь город, взрывает привычное окружение, и действие начинается уже на улице, подобно красочному цирку на площади. Это некий жест архитектурной идеи, которая подчиняется воображению и воле художника. Его здание и человек находятся в постоянном процессе диалога, ибо нет чёткого, однозначного и понятного значения у этого фантастического объекта в форме причудливого соединения титановых геометрических конструкций, камня и стекла. От строения Гери возникает ощущение, что ты заглядываешь в будущее, в предчувствие ещё неосознанной реальности. Зрелищность, динамичность этой архитектуры воздействуют, прежде всего, на эмоциональные переживания человека, вызывая чувство восхищения, удивления и недоумения. Поиск, игра с привычными формами достигаются посредством компьютерной визуальности. Когда впервые видишь это необычное здание, то с трудом можно догадаться, что здесь находится музей. Но явно осознаёшь, что это здание выражает противоречия, стремления, искания современного человека. Всё находится в бесконечном пересечении и взаимодополнении. Гери намеренно в строении музея разрушает привычные связи между формой объекта и его назначени-

ем, таким образом, приглашая человека в осознанную игру для снятия автоматизма в восприятии пространства и его содержания.

Но, несмотря на дерзость, риск и новаторство Райта и Гери, оба мастера крайне серьезны. Они придумали новые формы художественного пространства, но оставили ли они нам возможность делать то, что мы хотим или это только наша иллюзия, а сценарий восприятия жестко прописан? Есть идея музея – она абстрактная и умозрительная, а есть макет и проект, которые зависят от многих технических условий и возможностей. Поэтому когда архитекторы проектировали музей, он принадлежал им, но потом он стал обретать форму, превращаться в объект и жить своей собственной жизнью, стал влиять на нас, на город, создавать настроение. Так форма архитектурного творения передаёт новые художественные интуиции и идеи, функция теперь не подавляет здание, форма создаёт свой контекст и уникальное прочтение.

*О.О. Колотова, асп., ЧНПУ ім. Т. Шевченка, Чернігів**
oksana210672@mail.ru

МІМЕЗИС І МІМІКРІЯ ЯК ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Проблема естетичного відношення мистецтва до дійсності є фундаментальною для розуміння специфіки його розвитку в конкретний історичний період й актуальною для оцінки сучасних арт-практик. Погляд на мистецтво як на дзеркало, що відображає навколишній світ, був панівним протягом століть. З часів античності міметичний принцип активно опрацьовувався в естетиці, теорії мистецтва, реалізовувався в художніх практиках реалізму.

Мистецтво, естетика і філософія кінця ХХ – поч. ХХІ ст. по-іншому ставлять проблему художньої репрезентації. Вони переосмислюють поняття мімезису, розширюючи його трактування. І, досліджуючи проблему відношення сучасного мистецтва до дійсності, використовують поняття "мімікрія".

Слова мімезис і мімікрія – спільнокореневі, що походять від грецького μιμέοι – наслідувати [Греческо-русский словарь Нового Завета: перевод краткого греческо-английского словаря Нового Завета Баркли М. Ньюмана / Русский перевод и редактирование В.Н. Кузнецовой при участии Е.Б. Смагиной и И.С. Козырева. – М.: Российское Библейское общество, 1997. – С. 141]. Поняття мімезис з часів класичної античності розглядається як наслідування, відтворення дійсності.

У візуальних мистецтвах з найдавніших часів до ХХ ст. міметический принцип був домінуючим. Тільки з появою фотографії він став слабнути, і більшість напрямків авангардного мистецтва свідомо відмовляються від нього. У деяких арт-практиках ХХ- ХХІ ст. мімезис часто витісняється реальною презентацією самої речі або створюються симулякри – псевдоподібності, що не мають реальних денотатів у дійсності.

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

Разом з тим, зміна загальної соціокультурної ситуації, коли під впливом мас-медіа почали формуватися стереотипи масової свідомості, призвела до трансформації мімікзису в мімікрію. Мімікрія – це така форма наслідування, при котрій об'єкт не просто повторюється, а, співпадаючи з перцептивним фоном, розчиняється в довкіллі, втрачає виділеність із універсуму. Сам термін "мімікрія" запозичений естетикою з біології, де означає механізм пристосування за допомогою зміни кольору або форми. Р. Кайуа пов'язує механізм мімікрії з психастенією, послабленням його. На його думку, психастенічне розчинення в репрезентативному шарі настає в результаті втрати "суб'єктом" автономії, ясного сприйняття свого місця як окремого від оточення [Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 270 с.]

Як приклад мімікрії російський філософ М. Ямпольский розглядає руйнування будівля, поступово руйнуючись, повертається в те середовище, котрому протистоля цілісна споруда [Ямпольский М. О близком: Очерки немиметического зрения. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.]. Подібне явище ми можемо спостерігати сьогодні в мистецтві, котре поводить себе часом як психастенік. Руйнуючись у класичному розумінні, воно розчиняється в масовій культурі, зростається з кітчем, зливається з довкіллям. Виник навіть цілий напрямок – "енвайронмент" – мистецтво "навколишнього середовища".

Прагнення сьогодиншнього мистецтва до інтерактивності, до того, щоб впустити в себе реальне життя, самому розчинитися в ньому, є однією з сучасних тенденцій. Якщо міметичне ставлення до дійсності передбачає дистанціювання від об'єкта, то мімікрія зливає імітатора з об'єктом, артефакт з довкіллям, реципієнта з твором. Про бажання ліквідувати суб'єкт-об'єктні опозиції, а отже, розмити межу "мистецтво-реальність" свідчить широке використання дзеркальних поверхонь сучасними митцями, практика оп-арту.

Мімікрійний ефект здійснює і дзеркальна архітектура. Традиційна архітектурна споруда зазвичай виокремлена з довкілля. Будівля ж із дзеркальним фасадом, відображаючи навколишній світ, сама в ньому розчиняється, маскується. Користуючись класифікацією Кайуа, тут простежуємо захисну мімікрію (форму наслідування, необхідну для того, щоб сховатися).

Кайуа виділяє ще один вид мімікрії – агресивну (тварина мімікрує, щоб напасти на жертву). Подібна мімікрія часто притаманна масовій культурі, особливо ЗМІ. Тут спостерігається агресивна мімікрія вже на рівні функцій, коли під виглядом інформування маскується функція впливу, сугестії.

ЗМІ відкривають нам ситуацію мімікрії як наслідування індивідом співтовариства. Інтимне, "домашнє" за своєю природою сприйняття сучасного аудіовізуального мистецтва через ЗМІ перетворюється в сприйняття клішоване. Сміх, що звучить за кадром, аудиторія в залі телестудії допомагають відчувати перцептивне співтовариство, бачити анонімні обличчя як середовище, під котре треба мімікрувати у сприйнятті. Так відбувається злиття зі співтовариством собі подібних. Здійсненню процесу мімікрії сприяє також феномен моди, яка дозволяє розчинитися в середовищі, перш за все, візуально.

Мімікрія, за Кайуа, це завжди наслідування мертвого. Масове мистецтво орієнтується не на живі, реалістичні образи, а на штучно створені, мертві – іміджі та стереотипи.

У процесі масової комунікації відбувається не тільки мімікрія реципієнта під середовище, але й сама масова культура успішно мімікрує під претензії й очікування реципієнта.

Механізм мімікрії призводить до постмодерного зрощення масового мистецтва й елітарного. Елітарне мистецтво часом паразитує на тілі масової культури, виявляючись зашифрованим у маскультурних кодах. Як і навпаки, культура масова висуває претензії на певну елітарність, "топ-стиль".

Отже, підсумовуючи, можна зробити висновки:

- ✓ мімізис і мімікрія як форми наслідування є механізмами художньої репрезентації;
- ✓ мімізис полягає в наслідуванні живого об'єкта, дії (зразка), а мімікрія – у наслідуванні мертвого або "чужого";
- ✓ мімізис передбачає дистанціювання спостерігача від об'єкта, мімікрія – їх злиття;
- ✓ мімізис продукує авторські подібності, а мімікрія – середовищні;
- ✓ мімікрія виявляється в сучасному мистецтві, особливо в масовій культурі на рівні функцій (функція впливу, сугестії маскується під функцію інформування); на рівні сприйняття (реципієнт мімікрує під перцептивне співтовариство); на рівні взаємовідносин масового мистецтва й елітарного.

*Н.П. Корнієнко, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ЛЮДИНИ

Важко не помітити той надзвичайно прикрий факт, що сьогодні вектор виховання людини здебільшого орієнтований на формування та розвиток її прагматичних здібностей, тоді як потенціал людської креативності, такий важливий і, врешті, незамінний у процесах самотворення залишається на периферії формування особистості. У зону пасивного вжитку спонтанно і несистемно потрапляє й естетичне, яке, як відомо, виступає сутнісним виміром людської природи: сприйняття навколишнього, творів мистецтва відбувається без цілеспрямованої духовної інтенції, продукуючи й відповідний не обтяжений духовністю результат. В такому ерзаці естетичної діяльності мова не йде про глибинні чинники естетичної оцінки, про структуру і форми сприйняття художнього та навколишньої дійсності, про індивідуальні і соціальні розходження в розумінні прекрасного. Врешті, мова не йде про реалізовану можливість чи бодай спробу виховання людської гармонійності, що відкриває людину до світу як істоту універсально креативну.

Це бентежить і на рівні буттєвого філософування, і на рівні відповідного теретизування. Катастрофічне падіння культури естетичного сприйняття ностальгічно констатував відомий американський дослідник Рудольф Арнхейм, наголошуючи на тому, що концепція відокремилася від перцепції, через що наша думка змушена рухатися в абстракції, а наші очі перетворилися на простий інструмент

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

виміру і розпізнавання. Все це, на його думку, призводить до формування нездатності розуміти значення того, що ми бачимо. Це спостереження знаходить своє підтвердження і в інших аспектах естетичного сприйняття.

У 20-х роках, коли у вихованні панували ідеї прагматичної філософії Д. Дьюї, питання про розвиток естетичного сприйняття як складової процесу виховання дитини майже не ставилось, переважало "інструменталістське" розуміння дитячої творчості. Головне завдання вбачали в тому, щоб навчити її маніпулювати різними інструментами і матеріалами мистецтва, ознайомити з художньою технікою. При цьому передбачалося, що здатність естетичного сприйняття та естетичної оцінки мала прийти автоматично, сама собою у процесі створення речі.

У 1941 році з'являється програмна стаття американського філософа Томаса Манро "Здатності художнього сприйняття та оцінки", спрямована проти естетики і педагогіки прагматизму. Дослідник проголошував, що естетичне сприйняття не має ніякої іншої мети, крім насолоди речами як такими, їх формою, кольором, лінією. Відповідні дослідження сфери естетичного сприйняття знайшли теоретичну підтримку в гештальтпсихології. З її принципів виходить і Рудольф Арнхейм у своїй книзі "Мистецтво і зорове сприйняття". Він зазначав, що зорове сприйняття – це не пасивне спостереження, а активний динамічний процес. Будь-який акт візуального сприйняття являє, на його думку візуальну оцінку, добір найбільш істотних рис об'єкта сприйняття, їхній аналіз і організацію в деякий візуальний образ. Дослідник переконував, що усі ці процеси відбуваються відповідно до органічних законів сприйняття, головним з яких є збереження балансу. Прагнення до рівноваги елементів він називав вродженою властивістю, що виявляється як у сприйнятті геометричної фігури, так і твору мистецтва, де баланс виступає у виді композиції. Пов'язане це з тим, що наше зорове сприйняття завжди відбувається у формах цілого. Таким чином, воно завжди засноване на взаємодії окремих елементів, які наш зір постійно організує і реорганізує стосовно цілого. Такі механізми сприйняття Арнхейм знаходить і у сприйнятті мистецтва, зокрема у сфері дитячої творчості. Останнє видається йому найбільш елементарною моделлю естетичного сприйняття взагалі, тому що воно простіше, менш диференційоване, ніж творчість дорослих. Арнхейм упевнений, що дитяча творчість виявляє собою прототип появи художньої форми взагалі. Він зазначав, що спочатку дитина малює прості й універсальні форми. Вона малює менше, ніж бачить, тому що її моторні реакції, її механічні здібності до зображення ще нерозвинуті. Поступово дитина починає виділяти окремі частини з цілого, вчиться їх диференціювати. На цій стадії вона часто малює неправильно. Але ці помилки означають не те, що дитина невірно бачить, а лише те, що вона ще не вміє зобразити побаченого. Тому мета естетичного впливу на дитину має полягати у допомозі в усвідомленні своїх спостережень над реальністю і навчанні створювати візуальний порядок.

На теренах України дослідження питання розвитку естетичного сприйняття в їх сутнісному значенні для формування людини також не залишилися поза увагою дослідників, зокрема у працях Ж.М. Юзвак. У своїй книзі "Есте-

тичні фактори духовного розвитку особистості" вона стверджує, що естетичні компоненти є одними з визначальних детермінант духовного розвитку людини, особливу увагу при цьому приділяючи саме естетичному сприйняттю, оскільки вважає, що воно передбачає момент одухотворення світу речей; таким чином людина перестає ставитися до світу лише як до корисного для неї середовища. Естетичне сприйняття Ж. Юзвак характеризує як основну детермінанту розвитку всіх естетичних характеристик, оскільки у ході естетичного сприйняття формується здатність до оцінювання, висловлювання певного естетичного судження. На її думку, саме естетичне сприйняття відповідає і за розвиток когнітивно- інтелектуальних нахилів людини. Дослідниця переконує, що воно посилює інтенції творчої уяви та творчої активності загалом, оскільки естетичні об'єкти майже завжди викликають бажання відтворити їх, навіть тоді, коли людина недостатньо володіє ними.

Підсумовуючи згадані позиції, приходимо до висновку, що шляхом створення умов для розвитку естетичного сприйняття ми можемо ефективно впливати на формування всіх структурних компонентів естетичної структури, без чого людина не може самореалізуватися цілісно й всебічно, адже бідність палітри її почуттєвості веде до однобокості її ставлення до світу, а, отже, до втрати гармонії співіснування з ним.

*Н.М. Легка, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

ЛІТЕРАТУРА І РЕАЛЬНІСТЬ: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ

Діяльність письменника має важливе культурне значення, тому що результати проведеної ним роботи, його роздуми стають предметом обговорення для читацької аудиторії. В ХХ столітті виникла точка зору, згідно з якою, діячі мистецтва не можуть жодним чином вплинути на реальність своєю творчістю. Це означає, що виголошення будь яких ідей не матиме визначального значення, що письменник не може нічого змінити за допомогою свого пера. Звідси випливає думка про те, що мистецтво є вторинним, неважливим. Однак, літературу можна визначити як спосіб осягнення реальності. Лауреат Нобелівської премії в області літератури 2000 року Гао Синцзянь зауважує, що література – це перш за все всестороннє і безупинне спостереження за життям людини. У своїй творчості письменники піднімають ті питання, які є актуальними в їх час, в наш час. Вони відгукуються на події, які мають вплив на суспільство і на них самих, на ту реальність, яка оточує людину, адже самі є частиною цієї реальності. Крім того, особливу естетичну цінність має творчий підхід, який демонструє їх власний спосіб осмислення реальності.

За словами Імре Кертеса (Нобелівська премія з літератури 2002 року), якщо письменник вирішить, що його завдання – не просто приносити естетичну насолоду тому чи іншому соціальному класу, але і впливати на нього, то він буде змушений оцінювати свій власний стиль, перевірити, чи відповідає

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

він високої місії впливу на суспільство. Однак це замкнене коло, тому, що автор в кінці кінців опиниться перед самим собою, перед власним баченням читача. Висновок до якого приходиться І. Кертес – основне завдання письменника бути чесним перед собою, тому, що єдиною об'єктивною реальністю для людини є вона сама. Гао Синцзянь у своїй Нобелівській лекції зауважує, що література – це лише голос окремої людини, і що так було завжди.

З іншої сторони до проблеми значення літератури підходить драматург Гарольд Пінтер (Нобелівська премія в області літератури 2005 року). Він вважає, що абсолютної істини в мистецтві не існує. "Їх багато. Одна кидає виклик іншій, вони відштовхуються одна від одної, відбивають, ігнорують, дразнять і засліплюють одна одну. Інколи здається, що ви зловили правду і на мить затиснули її в кулаці, але вона зникає, прослизнувши між пальцями" [*Гарольд Пінтер. "Мистецтво, правда і політика" Нобелівська лекція, 12 грудня, Стокгольм // Звезда. – 2006. – № 7*]. Таким чином, ми бачимо, що митець не вважає літературу безпосередньою програмою для дій та настанов, її завданням швидше є поставити питання і спробувати знайти відповіді на них.

Кожен письменник є "дитям" своєї епохи, вписаним в свій час. І "не він сам вибирає тему, швидше вона наперед визначена йому" [*Грюнтер Грасс. "Продолжение следует..." Нобелівська лекція, 7 грудня 1999, Стокгольм // Иностранная литература. – 2000. – № 5*]. Митець живе і працює в певному контексті, історичному та культурному. Він може різними шляхами прийти до того чи іншого напрямку чи стилю, однак тематику його творчості диктує життєвий досвід. Література є відображенням людської реальності, тому її не слід розглядати в якості замкненого в собі явища. Як проза, так і поезія є своєрідним дзеркалом нашого життя, інколи з вражаючою точністю показуючи нас самих, інколи нечітко, наче дзеркало, що вкрите пилюкою, інколи зі сміхом, як криве дзеркало. Письменник своєю творчістю ставить нас перед цими дзеркалами, але на цьому його місія завершується. Людина сама робить висновки з побаченого, а також оцінює якість "дзеркала", що дало змогу це побачити.

Взаємозв'язок літератури (як одного з видів мистецтва) та реальності є важливим питанням, відповідь на яке шукають не тільки науковці, літературо- та мистецтвознавці і філософи – самі письменники стоять перед необхідністю рефлексії над власною творчістю. Інколи такі роздуми будуються в вигляді есе, інколи вплітаються в тканину твору. Лауреатам Нобелівської премії в області літератури надається змога висловити свою думку у так званих "Нобелівських лекціях". Тематика таких промов необмежена, однак кожен з них звертається до проблем взаємодії реальності та творчості.

***В.С. Марчак, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
orange_art@ukr.net***

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ КІНОТЕОРІЇ С. ЕЙЗЕНШТЕЙНА

Докладно і ґрунтовно становлення та розвиток теоретичної системи Ейзенштейна вивчено у широко відомих дослідженнях М.І.Ромма, Р.М. Юрєнева,

С.Й. Юткевича та ін., які показали, що саме шлях справді наукового аналізу кіномови, де Ейзенштейн був першовідкривачем не тільки у нас, а й у світовому кінознавстві, привів до створення основ естетики кіномистецтва, системи кінознавчих знань із розробленим логіко-понятійним апаратом, що визначає нове мистецтво як специфічну форму естетичного освоєння дійсності.

Наукові дослідження для Ейзенштейна були найпершою життєвою потребою. Він писав: "Я з жадібністю...усе глибше й глибше намагаюся збагнути першооснови творчості і мистецтва" [*Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения*: в 6 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 81]. Теоретична думка поруч і разом з практичною режисурою і з педагогікою стала органічною частиною його "триєдиної творчості", за виразом самого Ейзенштейна. Лише у взаємодії і в єдності режисури, теорії і педагогіки ця творчість могла плідно розвиватися.

Виділяючи і для потреб аналізу умовно розчленовуючи естетичну спадщину Ейзенштейна, ми повинні пам'ятати, що вивчати її необхідно у реальному історичному контексті всієї творчості майстра, бо автор "Потьомкіна" ніколи не займався проблемами абстрактними, ненародженими живою практикою або випадковими, незначними. Його допитлива, гостра, глибоко прониклива думка завжди була захоплена фундаментальними питаннями кінотворчості і мистецтва в цілому.

Наукова спадщина Ейзенштейна величезна. Його архів визначений і опублікований далеко не повністю. Після "Вибраних статей" (1958) і "Вибраних творів у шести томах" (1964-1971) продовжують з'являтися його праці різних років, що виявляються якнайсучаснішими і в кращому розумінні слова якнайзлободеннішими, ніби вони написані учасником наших сьогоднішніх дискусій. Кінознавчі праці Ейзенштейна видаються у багатьох країнах – і в тих, де кіно уже має значні здобутки, і в тих, де воно тільки народжується. Вплив його естетики величезний. Навколо неї не вщухають пристрасні і киплять суперечки – вона живе в сучасному кінематографі, в сучасній культурі інтенсивно і плідно.

Зрілий Ейзенштейн, що відмовився від своїх ранніх спрощених уявлень про творчий процес, чудово розумів, що мистецтво – особлива галузь людської діяльності і художній твір не можна механічно ототожнювати з явищами реального світу і формалізувати, звести до схеми, до кінця вичерпати описом або визначенням-формулою. Автор книги "Монтаж" не раз підкреслював і показував, що художній образ багатовимірний і багатозначний як сама дійсність, яку він відтворює, але визначений і пізнаваний у своїх естетичних закономірностях і виражальних елементах, у своїй художній структурі. Він унікальний, його не можна повторити ні в описах, ні в іншому матеріалі та в найточнішій моделі; сама унікальність ця може і неодмінно має бути визначена, пояснена. Така настійна вимога художньої практики нового мистецтва – революційного, яке створюється свідомими, цілеспрямованими зусиллями багатьох майстрів, що гостро відчувають свою відповідальність перед часом і перед майбутнім.

С. Ейзенштейн розробив теорію монтажної образності – основу естетики кіно – та засобів її втілення у монтажному ладі фільму. Він описує добре відомі на той час монтажні прийоми (форми), відкриває й аналізує нові –

обертонний та інтелектуальний монтаж – і розглядає їх взаємозв'язки. Тут Ейзенштейн поглиблює своє розуміння кадру, підкреслюючи його багатозначність, і показує, як складається монтажний ряд кадрів, покликаний розв'язати певне ідейно-художнє завдання. Монтажний ряд підпорядковується єдиному монтажному принципу, що виступає у різних формах. Ці форми (прийоми) – метричний, ритмічний, тональний, обертонний, інтелектуальний (понятійний) монтаж. У цьому переліку кожна наступна форма складніша, багатша, змістовніша за попередню стадію, виростає з неї. Заслуга Ейзенштейна в тому, що він встановив "ієрархію" монтажних форм, яка відтворює історію розвитку монтажної образності у кіномистецтві.

Твір мистецтва Ейзенштейн розглядає як органічне живе явище, що розвивається, і тому до цього твору застосовується критерій основного біогенетичного закону – критерій єдності філогенезу й онтогенезу. Теорія Ейзенштейна йому цілком відповідає. Розвиток фільму з виражального кадру, тобто відтворення специфіки кадру на всіх рівнях, у всіх структурах картини, є "повторення" розвитку фільму як явища мистецтва. Історія фільму як художнього твору "згорнута" в його цілісній, змістовній художній формі. В цьому – суть відкриттів Ейзенштейна, фундамент його естетики кіномистецтва.

Б.С. Матвійчук, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ*

РЕКЛАМА ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН

Реклама сприяє естетичному осмисленню предметного світу, збільшуючи чуттєвість до краси, виховуючи і розвиваючи культуру сприйняття, смак. Вона так само як і мистецтво звертається до емоційної сфери людини, впливаючи на неї чуттєвими образами. Естетична функція властива рекламі оскільки вона сама є одним із видів художньої діяльності і використовує моделі відображення явищ дійсності і предметного світу, а також прийоми їх художнього осягнення, котрі опрацьовані мистецтвом

Сферою інтересів мистецтва є дійсність в сукупності всіх її проявів, яка сприймається естетично. Реклама як естетичне, незацікавлене її освоєння співвідноситься із утилітарно-прагматичним, що веде до зміни самого життя, яке показує реклама, вона не може відбити тонкі душевні переживання автора, розкрити його "я", як це можливо в мистецтві. Ця особливість реклами пояснюється характером виду творчості.

Твори реклами і мистецтва відносяться до асоціативної сторони мислення, коли наявне використання символів, знаків-індексів. Ці асоціативні зв'язки є невід'ємною ознакою повноти художнього образу, надаючи йому можливість емоційно і інтелектуально взаємодіяти із глядачем. Якщо мистецтво збагачує людину через піднесення над її потребами і проблемами, то реклама звертається саме до біофізичного рівня сприйняття, використовуючи первинні потреби людини.

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

Можна вважати рекламу мистецтвом у таких двох контекстах:

- ✓ у разі високого її втілення та виконання – тобто вживаючи слово "мистецтво" не у значенні художньої творчості, а високої фаховості та майстерності;
- ✓ витвором мистецтва можемо назвати окремо взятий елемент рекламного продукту. Наприклад, музичну тему ролика, словосполучення, художній образ.

До речі, непоодинокі випадки, коли вдалий музичний мотив, використаний у рекламному ролику, згодом виокремлювався у самостійну пісню.

Реклама (особливо якісна і високофахова) часто лежить на межі мистецтва, використовує його інструменти, містить його елементи.

Новий етап у розвитку мистецтва ХХ століття пов'язаний із дадаїзмом та сюрреалізмом, які збагатили рекламну творчість новими художніми прийомами.

Назва "Дада" навмисно безглузда й позначає рух – протест проти колишнього мистецтва. Дадаїзм проіснував від 1915 до 1922 року. Осередком діяльності дадаїстів слугувало кабаре "Вальтер" у Цюріху, де поети, художники і письменники – однодумці збирались для творчих експериментів у царині беззмістовної поезії, "шумової" музики й автоматичного малюнка. Дадаїзм був різкою реакцією на снобізм і консервативність художнього істеблішменту: дадаїсти використовували всі можливості своєї уяви, аби викликати обурення в буржуазії. Типовий твір дадаїзму "ready-made"- тривіальний предмет, узятий зі середовища свого природного ества і виставлений як предмет мистецтва.

Найбільш скандально відомими "ready-made" Дюшана стали "Колесо від велосипеда" (1913), "Сушарка для пляшок" (1914), "Фонтан" (1917) – так був визначений звичайний пісуар. Дюшан вважав, що ніяка мистецька копія не може показати предмет краще чим він себе своєю присутністю. Тому краще виставити сам предмет, чим прагнути його зобразити. Цей прийом широко застосовується і в сучасній рекламі, яка подає товар (будь-які побутові предмети) як твори мистецтва, ставить між ними знак рівності.

Серед принципових творчих знахідок дадаїстів, котрі потім були унаслідковані і сюрреалістами та іншими напрямками пост-мистецтва, слідую назвати принцип випадкової організації композицій їх артефактів і прийом "художнього автоматизму" в акті творчості. Г. Арп використовував ці принципи в мистецтві, Тцара – в літературі (він вирізав слова із газет і потім склеював у випадковій послідовності).

Рух "Дада" зі своїм культом ірраціонального багато важив для підготовки ґрунту сюрреалізові, що виник у Франції в 1920-ті роки. На думку його головного теоретика, письменника Андре Бретона, метою цієї школи було вирішити наявні досі протиріччя між мрією та реальністю. Засоби досягнення цієї мети були найрізноманітніші: художники з фотографічною точністю відображали страхтливі, позбавлені логіки сцени, творили чудернацькі істоти з набору звичних об'єктів, розробляли спеціальну техніку живопису для відображення руху підсвідомості. Фігуративні твори сюрреалістів зображують чужий для людини світ, населений чи то образами земних марень, чи то істотами нічних страхів.

Поп-арт, один із найкомерційніших напрямів мистецтва утворився в США та Великобританії, у 1950-ті роки і живився образами масової споживачької культури. Комікси, реклама та продукти промислового виробництва стали

джерелом його світу образів. Один з творців поп-арту Ричард Гамільтон визначив його зміст такими словами: "популярний, недовговічний, перехідний, дешевий, масовий, молодий, дотепний, сексуальний, жартівливий, вишуканий і великий бізнес". Сьогоднішність сюжету в живописі часто підкреслюють технікою, що нагадує ефект фотографії, а в скульптурі – скрупульозним відтворенням дрібних деталей.

Розвинувши ідею дадаїстів про те, що кожна річ в певному контексті стає витвором мистецтва, представники поп-арту взялись "естетизувати" найбанальніші речі – гамбургери, банки супу, косметику та ін. Їх ідеї швидко перейняли американці, котрі не просто знищили головні поп-символи епохи, але і разом із своїми творами опинились в їх списку. Енді Уорхол – самий радикальний і при цьому самий відомий американський художник, який заклав основи ледве не всієї сучасної візуальної комунікації, реклами і PR. Коли поп-арт став модним і популярним напрямом, в його галереї серед портретів Монро, Мао Цзедуна, Джаггера виявилися і його власні автопортрети.

Поп-артисти довели до абсурду, вивернули в інший бік ключові символи свого часу – від популярних брендів до образів політиків.

Реклама, тісно взаємодіючи із мистецтвом, все ж таки зберігає власну специфіку, котра визначається її головним призначенням – виступати в якості просування товарів і послуг на ринку масової продукції. В тих випадках, коли в рекламі перебільшує не прагматична, а естетична, художня інформація, рекламний твір по широті асоціативного поля, структурі і засобам вираження тяжіє до мистецтва.

*Я.С. Матвійчук, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

АВАНГАРДИЗМ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Розвиток українського мистецтва у 1920 – 1930-х роках нерозривно пов'язаний із суспільно – політичним та економічним життям країни. Духовна ситуація, що слалася у пореволюційні роки і тривала до середини 1930-х років, визначалась широкою панорамою явищ у культурно – мистецькому поступі.

Цей час позначений славетними звершеннями в галузі архітектури, скульптури, живопису, графіки, театрално – декоративного і декоративно – ужиткового мистецтва. Створювалися "пролеткульти", як масові культурно – освітні організації пролетарської самодіяльності. Вони проголошували себе єдиними носіями пролетарської культури. Характеризувались нігілістичним ставленням до культурної спадщини, приниженням ролі й значення мистецтва.

Разом із мистецтвом розвивалось і мистецтвознавство, художня критика брала активну участь у полеміці, яку вели між собою різноманітні мистецькі організації, відстоюючи творчі принципи, проголошувани ними, різко засуджуючи опонентів. Основними проблемами, що розглядалися у критичних

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

статтях, у виступах на численних дискусіях, було відношення мистецтва до сучасності, його участь в ідеологічній боротьбі. Велике місце у художньо – критичних статтях приділялося проблемам національної форми українського мистецтва, його творчим пошукам. Вміння не обходити складні, дискусійні проблеми було однією з яскравих рис художньої критики 1920 – 1930-х років.

Критика 1920-х років активно поширювала концепцію, за якою "нове" мистецтво має бути суспільно організуючим, безпосередньо пов'язаним із виробництвом, працею, утилітарними потребами людини. Нову культуру здатен створити лише робочий клас або вихідці з його середовища (В. Плетньов).

Після встановлення більшовицької влади по всій Україні розвиток української культури був поставлений на спільну з російською ідеологічну платформу. Першорядною визнавалась проблема мистецтва пролетарської доби, яке відображало б самосвідомість робітничого класу.

Активізація мистецького життя у другій половині 1920-х років, яке характеризувалось діапазоном діяльності тогочасних асоціацій та угруповань.

Зародження російського авангарду відносять до 1910 р., коли в Москві та Петербурзі відбулись художні виставки об'єднань "Бубновий валет" та "Союз молоді".

Російські авангардисти намагались відмежуватись від західного впливу.

Авангардиськими були численні течії модернізму, але поняття "авангард" як окреме художнє явище закріпилось лише за художніми угрупованнями дореволюційної Росії та Радянського Союзу, що діяли у 1910 – середині 1930 років. Авангард – це сміливе новаторство, талант відданий службі суспільству і водночас це "велика утопія". Саме таку назву отримала міжнародна виставка авангардистів у Москві 1993 року.

Термін "український авангард" увів паризький мистецтвознавець Андрій Наков для виставки "Tatlin's dream", яка була влаштована у Лондоні в 1973 р. Там Захід вперше побачив роботи – Василя Єрмилова і Олександра Богомазова. На такому тлі поява В. Єрмилова і О. Богомазова вже не була випадковістю.

Сьогодні поняття "український авангардизм" асоціюється з іменами: О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Грищенко, О. Екстер, В. Єрмилов, В. Іздебський, В. Кандинський, Б. Лівшиць, К. Малевич, С. Налепинська–Бойчук, М. Осінчук, В. Пальмов, А. Петрицький, К. Піскорський, В. Поліщук, Є. Прибильська, К. Редько, М. Семенко, М. Синякова, А. Таран, Я. Тугенхольд, О. Хвостенко – Хвостов. Важливими ознаками українського авангардизму є, по-перше, його долученість до всіх видів мистецтва, по-друге, яскрава персоніфікація, яка визначила самобутність та самоцінність кубофутуризму О. Богомазова, візантизму М. Бойчука, кверо-футуризму М. Семенка та ін.

До авангарду (від фр. – передовий загін) можна віднести художні течії модернізму, що декларують найрішучіший розрив з цінностями попередньої культури, активно і навіть агресивно пропагують свої погляди, вдаються до епатажу, акцій протесту, поєднують мистецьку діяльність із необхідністю соціального переустрою. З іншого боку великий вплив на авангардистів мала I світова війна, яка зумовила їхнє трагічне світовідчуття.

Основним естетичним принципом авангардизму, з одного боку, стала відмова від так званого традиційного мистецтва, а з другого, наголос на експериментаторські сутності творчості.

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ 16 – ПОЧАТКУ 17 СТОЛІТЬ

У 16 столітті стилістика українського іконопису змінюється під впливом західного Ренесансу, в неї проникають ідеї гуманізму, які істотно впливають на розвиток художнього процесу. Часто ренесансні ідеї набували фольклорної інтерпретації, що приводило до олюднення образів, пом'якшення жорстких середньовічних канонів, змінювання традиційної мови іконопису. Проте, якщо західний Ренесанс у своїх крайніх формах являв собою цілковите заперечення Середньовіччя, з відмовою від основних традицій минулої епохи (особливо це стосується образотворчого мистецтва та архітектури), то Ренесанс український (який розпочався на три століття пізніше) мав більш поступовий характер і не набув форми різкого розриву з ідеями Середньовіччя. Середньовічні принципи в Україні зазнають змін в контексті переходу філософської думки від богопізнання до пізнання людини та визнання її самоцінності. У центрі філософських роздумів ставиться проблема співвідношення Бога і людини, наближення Бога до людини (боговтілення), ототожнення Бога і людини, визнання її досконалим за своєю природою творінням, рівним Богу; розуміння людини як істоти тілесної й духовно здорової, не зіпсованої "гріховним" минулим, а також обожнення людини. Основні принципи філософії того часу знаходять своє відображення і в мистецтві ікони. Поступово зникає жорстко регламентована відмінність між божественним образом, що не є досяжним та пізнаним, і образом, що є близьким і зрозумілим. Мистецтво ікони виходить за межі монастирського середовища, де процес її створення – від стругання кипарисових або липових дошок до нанесення останніх пробілів на шар фарби – нагадував містерію з численними благословіннями, відправами, молитвами і співами. Власне, народна ікона з її простим і наївним уявленням про зовнішність святих вельми вплинула на подальший розвиток професійного ікономалювання в Україні, пришвидшила процес відходу від візантійської іконографії.

Головним завданням даної роботи є визначення насамперед основних рис української ікони. Час, коли українська ікона набуває рис самостійності, коли вона стає неподібною до візантійського зразка і є, по суті, часом виникнення саме **української ікони**. Які риси відрізняють українську ікону 16 – початку 17 століть від ікон минулих віків? У чому проявляється її індивідуальність? Ось головні питання які мають бути визначені.

Стосовно визначення особливостей української ікони 16 – початку 17 століть можна вирізнити наступні елементи:

1. Оповідальність тем.
2. Поява ефектів особистості в іконічному зображенні.
3. Поява живописності як виразності форми, яка сама, поза репрезентацією релігійного смислу, впливає на почуття.

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

Пункт 3 даного переліку елементів слід розгорнути за рахунок включення наступних підпунктів:

3.1. Колір в іконі.

3.2. Застосування ефектів зворотної та прямої або лінійної перспективи.

3.3. Світло в іконі.

3.4. Час в іконі.

3.5. Використання елементів орнаменту.

Застосовуючі вищевказані елементи до української ікони 16 – початку 17 століть спробуємо визначити її характерні особливості. Насамперед, слід зауважити, що поєднання усіх чотирьох елементів в одній іконі явище надзвичайно рідкісне. "Оповідальність тем" – означає появу сюжетних картин, які ілюструють притчу, відомий образ релігійної літератури, поширену метафору. Такі теми як "Христос Виноградар", "Христос Садівник", "Христос Пелікан" з'являються в українському релігійному мистецтві наприкінці 17 століття. До цього періоду елементи "оповідальності" зустрічаються в іконах із зображенням пекла та пекельних мук, в іконах із зображенням Страшного суду а також в так званих "житіях" святих, в іконах із зображенням святого Юрія змієборця та в іконах зі сценами з Євангелія.

Виникнення ефектів особистості в іконічному зображенні припадає на період з кінця 15 по 17 століття. Це явище тісно пов'язане з загальноєвропейською ренесансною тенденцією. Поступуючи відхід від канонів Середньовіччя європейські митці епохи Ренесансу наділяли біблійських персонажів типами обличчя, одягом навіть, у деякій мірі, манерою поведінки, що були властивими тій місцевості де перебували самі художники. Поява в українському живописі тенденцій, аналогічних наявним у мистецтві італійського Відродження, визначалася внутрішніми суспільними причинами: зростанням виробництва та специфічними обставинами соціальної й національно-визвольної боротьби, що зливалася з релігійною боротьбою. Майстри ікони позбуваються абстрактності середньовічних іконних образів, наділяють святих характерною зовнішністю й рисами глибокого психологізму. Ікони починають нагадувати портрети. Самі того не підозрюючи українські майстри в деякій мірі поверталися до витоків іконопису, адже на сьогодні доведений зв'язок перших ікон з мистецтвом так званого фаумського портрету.

Щодо до появи в українському ікономалярстві живописності як виразності форми слід зауважити, що цей процес як і процес виникнення ефектів особистості в іконічному зображенні мав загальноєвропейський характер. Виявлення лінійної перспективи, експерименти з кольором, по новому сприйнятті і передані час та простір – все це набутки Ренесансу, що були пересмислені та використані в українському релігійному живописі.

Українське ікономалярство дало унікальний варіант єднання традиційної східної ікони з новою гармонізацією форм, кольорів, простору та часу. Ікона втрачає колишній монументалізм, однак набуває чудової ритміки форм та ліній. Колишня асиметрична рівновага тепер змінюється на симетричну побудову зображення, на пропорції, на злагодженість частини й цілого. Українські майстри ікони сміливо вводять в рамки своїх ікон тривимірний простір,

ікона набуває об'єму. Світ божественний зливається зі світом людським у чудовому, гармонійному поєднанні. І як відповідь на головне питання даної роботи можна сказати, що індивідуальність української ікони 16 – початку 17 століть полягає у поєднанні в ній суворих канонічних вимог Середньовіччя, свободи трактування образу та простору Ренесанса і включення характерних національних рис (орнамент). Завдяки цим факторам українська ікона займає гідне місце серед світових шедеврів ікономалярства.

Т.М. Місюра, ст. викл., НУБіП України, Київ
misura_yulia@mail.ru

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ РАКУРС ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО МІСТА-ПОЛІСА

Проблема філософського осягнення проблеми міста була імпліцитно присутня в філософському дискурсі Античності. Перша проблематизація суспільних проблем у класиків давньогрецької думки (Платона, Арістотеля) тлумачилася лише як побудова держави-міста. Ця істина була настільки загальною очевидною (а як правильно помітив М. Гайдеггер, найбільш очевидне залишається непоміченим), що лише в деяких місцях філософських трактатів свідомо уточнюється це обожнення.

Поліс був не просто соціальним осередком, а і сферою політики, силою свого закону. Він робив нерівних по фізису рівними по номосу. Знову коло: *potos* – круг, округ, втім як і є слово "закон" – кін, круг, кругова порука. Агора і ринкова площа штучним чином вирівнювали природну нерівність, вписуючи громадян у свої кола, в умови непанування, нерозподілу на правителів і підлеглих. Таким чином, поліс має впорядкованість неприродного порядку: він оточений стіною, що відокремлює громадян полісу від чужоземців і забезпечує правовим захистом, регулює відношення громадян усередині полісу. У Платона державою правлять філософи, керуючись принципом хороводу. Поліс – це сфери і концентричні кола, що обчислюються за законами геометрії і піфагорійського Числа. Тут початок міста – геометрія, ідеальна предметність якої могла утримуватися тільки усередині поля, відкритого греками.

Не можна погодитися із Г. Зіммелем, що у роботі "Великі міста та духовне життя" обґрунтовує домінуючу індивідуального початку в античному місті. Не випадково Перикл і Платон віддавали перевагу суспільному благу перед індивідуальним. Дійсно, в афінській міській спільноті можна було врятуватися самому тільки рятуючи усіх, а саме інстанцію смаку, стилю. Чужі стилі життя тлумачилися як варварські, не мали значення, не могли проникнути далі відстійнику. За полісом, як топікою поведінки на ареопагу і агорі, стояв ще поліс як стиль життя афінянина, який і був тим першим ступенем порядку, що утримує від залучення до безперервності метаморфоз. Криза полісної організації виражалася не стільки в економічних чинниках, скільки в послідовному руйнуванні адміністративних, культурних і культових функцій давнього міста.

Уперше з естетичним відношенням до міста-середовища ми стикаємося в епоху еллінізму : чим менше залишалося від минулої незалежності полісів-тіл, тим ретельніше їх ілюзорна самостійність "зображається" в просторових формах. А. Тойнбі на величезному фактичному матеріалі показав, що зміну ракурсу у розумінні агори як художньо організованого цілого. Така інтерпретація міського середовища стає нормою лише у той момент, коли і агора, і зал зборів, втративши реальне політичне значення закріплюють за собою знакову, суто культурну роль. Тільки пізня елліністична література означає в окремих своїх фрагментах нерозривність сприйняття саме середовища міста, як цінності естетичного порядку.

Межі міста стали мірою олюднення природи, формою апофеозу здійснення космоцентризма. Естетична рецепція античного космосу проявлялася в єдності мікро- і макрокосмосу, в єдності міста і людини.

Г.В. Незабитовський, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
zuliks@yandex.ru

Д. ХАРМС – КАТАРСИС ЦИНІЧНОГО ГУМОРУ

Одним із ключових понять естетики, яке ілюструє можливість естетичного досвіду є поняття катарсису (грець. katharsis – очищення). Володимир Бичко визначає катарсис як вищий, або оптимальний духовно-емоційний результат естетичних відносин, естетичного сприйняття в цілому, естетичного впливу мистецтва на людину. Термін у його естетичному значенні виник ще в античній культурі. Не дивлячись на те, що це поняття зустрічалося ще у світоглядних ідеях піфагорійської школи, ґрунтовно теорію катарсису розробив Аристотель. Він писав у своїй "Поетиці": "Трагедія є наслідування дії важливої та завершеної, такої, що має [певний] об'єм, [продукована] мовою, підсопложеної по-різному в різноманітних її частинах, [вироблена] у дійстві, а не в оповіданні, таке, що здійснює через страждання і страх очищення (katharsis) подібних пристрастей" [Аристотель. Сочинения: в 4. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 651].

Але не тільки через трагедію можливий катарсис. Кант писав про те, що сміх теж є таким афектом, а отже може призвести до стану очищення. Саме тому не можна не розглянути в цьому контексті творчість одного з найепатажніших та абсурдних російських письменників – Даниїла Хармса (1905 – 1942), творчість якого, насправді, не є реакцією на несправедливий світ, не є продуктом хворої свідомості, не є провокацією проти тогочасної радянської влади. Насправді – це справжній катарсис для читача і самого письменника.

Важке життя Хармса (Ювачова), звісно, вплинуло на його твори. Наприклад, досить важке дитинство (його не розуміли однолітки, батьки теж не виявляли якоїсь особливої любові) виховало в ньому стійку відразу до дітей ("Труїти дітей – це жорстоко. Але хоча б щось з ними робити потрібно?") [Даниїл Хармс. Дневниковые Записи // http://www.klassika.ru/read.html?proza/harms/xarms_diaries.txt&page=11]. Свою матір за жорсткість, якийсь формалізм, він висміював, причому досить цинічно (це яскраво відображене в його

оповіданні "Тепер я розповім, як народився..."). Коли він подорослішав, нічого майже не змінилося. Важкі відносини з радянською владою, проблеми в особистому житті, нерозуміння його творів оточуючими. Все це призвело до погіршення психічного стану письменника (який дійсно був хворий на аутизм, шизофренію та нарцисизм), яке він переносив у свої твори. Радянська влада, для якої така творчість була ідеологічно неприйнятна, вживала заходів впродовж усього, не досить довгого, життєвого шляху Хармса. Вона ж і стала причиною його ранньої смерті. Влітку 1941 його арештували, визнали хворим і направили на лікування, яке й стало смертельним для письменника.

Сьогодні ті, хто читають або читали Хармса, умовно поділяються на дві групи: ті, хто вважають його талановитим, і ті, хто вважають його хворим. Найцікавішим є те, що всі вони праві. Даниїл Хармс був хворим, але без своєї хвороби він би не став настільки талановитим.

В чому ж секрет хармсівського гумору? Чи дійсно людина може отримати очищення, читаючи про те, "як приємно дати людині по пиці", або про те, що "дітей треба труїти". Насправді – так. Справа в тому, що Хармсу вдалося створити не просто гумор, а гумор цинічний, гумор аморальний. Це не сатира Рабле і не іронія Е. Распе, це жорстокий цинізм, який дозволяє людині звільнитися від моральних та етичних рамок. Театр жорстокості Арто звучить у поезії Хармса. "Мене звинувачують в кровожерливості, кажуть, що я пив кров, але це невірно, я підлизував кров'яні калюжі і п'ятна; це природна потреба людини знищити сліди свого, хоча б і дрібненького злочину. А також я не гвалтував Єлизавету Антонівну. По-перше, вона вже не була дівчиною, а по-друге, я мав справу з трупом, і їй скаржитися не приходиться" [*Даниїл Хармс. Реабілітація* // <http://makvlad.narod.ru/entertainment/harms1.html#1>]. Але в чому важливість цієї, досить відрозливної, картини? Все просто – звільнення від рамок. Хармс-письменник дозволяє собі абсолютно все, і пропонує читачу теж саме. Він вбиває, гвалтує, нівечить, просто знущується над всім, що його оточує. Парадоксально, як така людина стала дитячим письменником, тим не менш. Навіть у його, здавалося б, віршах для маленьких, продиляється ця жорстокість: "Я радів, в долоні плескав, з ховрашка собі набив, Стружкою опудало набив, І знов в долоні плескав" [*Даниїл Хармс. Полет в Нібеса*. – Л.: Советский Писатель, 1991. – С. 230].

Виникає питання – чим відрізняється цинічний гумор Д. Хармса від цинічного гумору будь-якого іншого письменника? Відповідь – знов таки, у його хворобі. Як відомо, для шизофреніків світ є дуалістичним. Вони, з одного боку, знаходяться в одному світі з іншими, але при цьому надають йому певних, існуючих тільки в їх свідомості, рис. Світ Хармса абсолютно аморальний, анетичний, тут дозволено все, хоча, звісно, й на папері. Найцікавіше, що при цьому не залишається порожніх місць, етика замінюється естетикою. Так, наприклад, Хармс пояснював свою нелюбов до дітей таким чином: "Всі речі розташовані навколо мене певними формами. Але деякі форми відсутні. Так, наприклад, відсутні форми тих звуків, які створюють своїм криком або грою діти. Тому я не люблю дітей" [*Бологов П. Даниїл Хармс. Опыт патогнафического анализа* // <http://www.psychiatry.ru/library/ill/charms.html>]. Він не

пояснює це за допомогою категорій етики, діти в нього не погані або гарні, вони – без форми. А чи не є характерною категорією естетики форма?

Люди, які читають його твори, переживають цю шизофренічну моментність істини, хоча істини і хворої. Вони неначе перетинають кола Пекла з "Божественної Комедії" Данте, прямуючи, до Чистилища. Такім чином, сміх дає можливість їм не просто посміхнутися, а вбити в собі себе, нехай і духовно. Цинічний катарсис – свобода від афектів через найсильніші афекти.

О.Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф., НУБіП України, Київ
pavlova081@mail.ru

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Криза настанов класичної естетики свідчить про необхідність переходу від фіксації каркасу естетичних категорій, їх специфіки та сутності до дослідження принципів їх розгортання в культурі. Такий підхід передбачає вивчення умов проблематизації естетичних категорій, як вони були пов'язані між собою і чому відбувалося домінування одних понять на певних етапах розвитку естетичної думки і забуття інших. Тобто назріла потреба перейти від аналізу "категоріального скелету до вивчення живого тіла естетики". Побудова адекватної естетичної теорії потребує прояснення ґенези її вихідних настанов, аксіом.

Більшість з попередніх проблем естетики була зорієнтована на аналіз історії естетичної думки або була різновидом досліджень мистецтвознавства. Мистецтвознавчі та естетичні розробки рухалися від спорадичного вивчення стильової та жанрової специфіки видів мистецтва до його розуміння як цілісного феномену, що стало можливим лише при визначенні спільності його природи у творчому потенціалі естетичного досвіду художника. Існує необхідність з'ясувати, як вписуються в поле культури різні види мистецтва та що актуалізувало естетичні категорії. Треба обґрунтувати естетику не лише як історію естетичних ідей, але і як теорію естетичного досвіду людини. Назріла необхідність зрозуміти засади єдності дедукції естетичних категорій, закономірності розвитку мистецтва з врахуванням його видової, стильової, жанрової своєрідності, а також підстави становлення мистецтва як соціального поля культури. А все це стає можливим лише за умови розуміння його як історичної форми самоздійснення людини, історично необхідної, але й історично обмеженої. Художнє – лише момент розвитку естетичного, тоді як естетизація реальності пульсує у всіх моментах зв'язку людини з буттям. Процес формотворення культури стає естетичним досвідом людини.

Сучасна ситуація характеризується тотальною естетизацією всіх форм культури: життя мистецтва перетворюється на мистецтво життя. Формується претензія на те, що людина як "ідеал краси" (І. Кант) знов стає головною метою суспільного виробництва. Це не означає повного зникнення художньої сфери. Проте, межі між полем мистецтва й іншими культурними полями релятивізуються. Царина Аполлона претендує на синтез не лише окремих

видів мистецтва, але втягує й інші культурні форми у власну логіку. Протиставлення, характерне для сфери трьох благ попередньої доби, нівелюється під приматом естетичного. Проте, у тотальному естетизмі культурного коду певною мірою втрачається і специфіка мистецтва. Художня творчість стає не таємницею генію, а технологіями культуріндустрії в промисловому масштабі.

"Естетичний бум" (В. Вельш), що пережило ХХ століття, розсунув межі дисциплінарного простору традиційної естетики та увів в поле її досліджень нові проблеми, такі як: іміджологія, естетика комунікативної дії, дизайн (не лише окремих речей, а й ландшафту культури в цілому), реклама та естетичне навантаження віртуальної реальності, естетичні стратегії освіти та освітні перспективи естетики. відповідно відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: не має філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона постає як теорія чуттєвого самоствердження людини.

Нові функції естетичної теорії приводять до реструктуризації її предметного поля. "Чистою" естетика залишалася лише в умовах автономності форм культури. В епоху синтезу форм культури, а, відповідно, і міждисциплінарних досліджень, естетика з метафізики прекрасного та філософії мистецтва перетворюється на теорію чуттєвого самоствердження людини, стає онтологією універсальної чуттєвості. Формотворчий потенціал естетики виявляє можливість подолання амбівалентності мистецтва (як форми культури, що легітимізує сферу абстрактної всезагальності почуттів) та існування людини (що у емпіричному вимірі являє собою агрегат розсудкових калькуляцій та невідрефлексованих афектів).

Нові підходи в естетиці створюють горизонт теоретичного осягнення світу поза методологією природничих наук, які були взірцем побудови філософського знання з Нового часу. Світоглядна перспектива естетичної науки стає очевидною в поліпарадигмальному ландшафті культури. Актуалізація естетичних проблем культури, її універсальї, історико-культурної типології свідомості, стилю життя соціокультурних груп, стверджує статус естетики як теоретичної самосвідомості культури, одна з функцій якої – конструювання її форм. Естетичні принципи конструювання (обґрунтовані ще Й. Шеллінгом) соціокультурних систем стають визначальними.

*О.С. Переломова, канд. філол. наук, доц., СумДУ, Суми
olena_perelomova@mail.ru*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

У культурі постмодернізму інтертекстуальність є обов'язковою частиною культурного дискурсу й одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність і цитування стали домінуючими рисами сучасної культурної ситуації. Твори постмодернізму "вбирають" у себе будь-які елементи всього набутого досвіду, прочитуючи його зручним для себе способом і співвідносячи з будь-якими іншими текстами. Інколи твір може навіть повністю складатися з цитат або цілком повторювати інший твір, додаючи в нього лише нові акценти.

Поняття інтертекстуальності вважається центральним у поетиці постмодернізму, бо саме інтертекстуальність оприявнює модерністське світобачення, для якого характерний ефект фрагментарного дискурсу, де "на перший план виступає не раціональна, логічно сформульована рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція людини на довколишній світ" [Маньковська Н.Б. Естетика постмодернізму. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 205].

Основним фокусом техніки постмодерністського письма стає не відображення, а моделювання дійсності шляхом експериментування з формою, еклетичності, колажу, накладання стилів тощо. Н. Маньковська таке явище вважає цілком позитивним для функціонування мови в художньому дискурсі, бо переконана, що свідомий еклетизм постмодернізму не дає мові "захиріти, атрофуватися в ізоляції, задихнутися в корсеті смислу, перетворитися в естетичного інваліда, вливаючи в нього енергію взаємодоповнення, що стимулює його ріст та розвиток в атмосфері текстового задоволення" [Там же. – С. 19].

Естетика постмодернізму значною мірою спирається на сформульовані Ж. Деррида ідеї деконструкції тексту, зокрема на його міркування про те, що будь-який елемент художнього мовлення, виходячи із неминучої різниці контекстів читання та письма, може бути вільно перенесеним до іншого історичного, соціального, політичного, культурного та естетичного контекстів або й узагалі процитованим поза всяким контекстом [1, с. 26].

Феномен інтертекстуальності здебільшого базується на твердженнях про принципову вичерпаність художньої творчості, на постулатах про "смерть автора", "кінець історії" тощо, з яких випливає, що будь-який новий текст – це лише нова комбінація вже відомих елементів.

У концепції постструктуралізму, яка лежить в основі постмодерного світобачення, інтертекстуальність тісно пов'язується із положенням про те, що світ є текстом. Відповідно вся культура людства розглядається як єдиний текст, включений у буття, тобто як певний єдиний **інтертекст**.

Усі створювані тексти, у такому разі, з одного боку, в основі своїй мають єдиний претекст (культурний контекст, літературну традицію), а з другого боку, у свою чергу, є інтертекстами, оскільки стають явищами культури.

Слушною є думка про те, що інтертекстуальність у тій чи тій формі присутня в більшості сучасних літературних (і не тільки) текстів, незалежно, чи автор уважає себе постмодерністом, як Умберто Еко, чи анти-модерністом, як, приміром, Девід Лодж.

Інтертекстуальність може бути "на поверхні", а може бути у вигляді "інтертекстуального фону" як, наприклад, сюжети та образи з Біблії, античної міфології, художньої літератури або ж жанрові чи стилістичні особливості певного літературного твору. Різні аспекти інтертекстуальності розглянуто в працях Ж. Деррида, Ю. Крістєвої, Р. Барта та ін.

У 1950-х рр. М. Мак-Люен писав, що внаслідок видозміни форм суспільного дискурсу змінюється сам зміст цього дискурсу і що у зв'язку з цим медіум інформації стає настільки значущим, що сам ipso facto стає інформацією (the medium is the message) [Потятиник У. Інтертекстуальний характер сучасного медійного дискурсу (на матеріалі заголовків англійських публіка-

цій) // Наукові записки. Серія "Філологічна". – Вип. 8. – Острого: Видавництво НаУ "Острозька академія". – 2007. – С. 40].

Виходячи з міркувань, що форма в постмодерністській поетиці є домінуючою порівняно зі змістом, оскільки за своєю значущістю та атракційністю вона сама стає значенням, введення текстуального прецеденту стає носієм істини в межах того семіотичного простору, у який його ввели.

Інтертекстуальність передбачає порівняння першоджерела і художнього твору, що аналізується, з метою виявлення не лише дотичного в порівнюваних текстах, але також і окремішності, своєрідності художнього світу письменника в зіставленні з тими зразками, які існували раніше в літературі. Проте ми далекі від того, щоб ототожнювати поняття інтертекстуальності з компаративістикою, хоча остання на сьогодні не відмежовується від інтертекстуальності й залучає це поняття до свого тезаурусу. Більш глибоке проникнення в підтекст відкриває необмежені можливості для асоціативного мислення, повноцінного сприйняття творів мистецтва слова. Теорія інтертекстуальності виникла в ході дослідження інтертекстуальних зв'язків у художній літературі. Однак сфера її буття набагато ширша.

Сучасне прочитання літературного твору та з'ясування сенсів, закладених у ньому, неможливе без урахування феномену інтертекстуальності та орієнтацій на широкий діапазон претекстів як літературного, так і інших планів.

Саме в процесі "спілкування" з інтертекстом для сучасної культури відкривається можливість реактуалізації в культурному сприйнятті смислів, цінності яких була девальвована. Для суб'єкта сприйняття тексту це можливість обов'язкового й вичерпного підключення до світової культури, знайомства з різними етнонаціональними традиціями, що забезпечують читачеві "інтертекстуальну компетенцію".

Ю.Ю. Полулях, ст. викл., ЛДІКМ, Луганськ

СЕМІОТИКА ТА ЕСТЕТИКА: МОЖЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ

Роздуми про знакове та естетичне в їх загальній координації та субординації ставить питання про те, як співвідносяться ці два модуси людського буття в предметній даності конкретного естетичного факту. Тут можливі три варіанти: а) естетичне витикає із семіотичного; б) семіотичне витикає з естетичного; в) естетичне та семіотичне взаємодіють, утворюючи нову якісну конструкцію.

Якщо ми постулюємо, що естетичне залежне від семіотичного, то ми постулюємо, що естетичне – цілком знакове, утворюється на фундаменті знакової динаміки та неможливе без знаків. Я. Мукаржовський чітко формулює розуміння естетичної функції, естетичної норми й естетичної цінності як семіотичних конструктів. Для Мукаржовського естетичне – це одна зі знакових функцій діяльності. У рамках такого розуміння зближення естетичного й семіотичного важливим стає поняття естетичного знака, який, наприклад, сам Мукаржовський вживає для характеристики предмета з естетичною функцією, маючи на увазі під цим, що сам предмет є знаком стосовно естетичного об'єкта, який він через себе означає в рамках соціального контексту.

Але для знакового відношення як сфери соціокультурної практики проблемним завжди буде визначення місця в семіодинаміці індивідуальних переживань, індивідуального досвіду людини, в тому числі (й по перевазі) естетичного досвіду. Особистісне естетичне переживання має семіотичні складові, але це саме складові, вони не мають фундуючих для переживання характеристик. Наприклад, при сприйнятті поетичного твору виникає емоціональне почуття з ціннісним забарвленням, яке семіотизується через судження смаку ("Прекрасний твір", "Які піднесені почуття", "Це щось потворне", "Якій трагічний зміст"), яке є по відношенню до переживання зовнішнім та формальним, хоча й визначаючим переживання як естетичне у соціокультурній комунікації.

Якщо ми будемо розглядати семіотичне як утворення естетичного (тобто особливості сигніфікації естетичних об'єктів витікають з їх естетичності), то нам треба говорити про те, як утворюється змістовність естетичних фактів. Вперше таку спробу зробив в своєму онтологічному конструюванні Шелінг, виділяючи схему, символ та алегорію як способи утворення смислу у мистецтві. Гегель в своїй естетиці виділяє символічну, класичну та романтичну художні форми, в основі яких лежить координація змісту та форми. Однак саме ці приклади вказують на те, що естетичне виробляє не особливі естетичні семантичні реальності, а використовує загальні семіотичні механізми для породження змістовності. Наприклад, символ – це не тільки естетичне утворення, але й психічне, релігійне, мовне тощо. Характеристика естетичного як символічного не робить естетичне зрозумілим, навіть робить його більш заплутаним, вводячи в онтологію естетизису оптичну сигніфікацію як онтологічну, але й онтичний характер сигніфікації в естетизисі не є продовженням естетизиса як такого, бо знаковість існує в естетичному переживанні як можливість, котру повністю актуалізує семіозис.

Семіотичне в першу чергу пов'язано з соціокультурною динамікою, а отже через соціум та культуру треба бачити відношення естетичного та семіотичного, той синтез, який започатковує специфічні естетико-семіотичні структури. Тоді зв'язок естетичного та семіотичного як утворення нової якості повинен бути тематизован в аутентичній цьому зв'язку категоріальній базі, а, отже, перед нами виникає проблема співвідношення семіотики та естетики. Ця проблема розглядалася Л.Ф. Чертовим, який виявляє наступні недоліки такого союзу: а) твір мистецтва розуміється як окремий знак, тоді як це швидше текст; б) нова термінологія відноситься лише до зовнішнього розгляду проблеми; в) поняття знаку, який мислиться як дискретний носій стабільного значення, – виявляється не цілком адекватним для характеристики образотворчих і виразних засобів (безперервних і багатозначних) в просторових видах мистецтва; г) співвідношення семіотики і естетики здійснюється не на користь естетики. Враховуючи усі ці недоліки, Л.Ф. Чертов бачить перспективи для союзу семіотики та естетики в рамках текстуальної семіотики мистецтва. Це розуміння художнього твору розглядає його не як самостійний знак, а як сукупність знаків, при цьому не виходячи за рамки розуміння естетичного як художнього акту функціонування значення, що трактується як значення мовне. Але мовне значення для естетичних фактів у їх семіотичній навантаженості не є фундуоючим значенням, можна навіть стверджувати, що семан-

тика літературних творів працює не у механізмах мови як мови, а у інших інформаційних механізмах, які використовують мову як засіб виразу. Треба говорити про значення, яке є значенням естетичного у всіх площинах естетичної сфери, тобто як візуальної, так й аудіальної, статичної, динамічної, синтетичної тощо. Це значення у самому абстрактному смислі є інформація, а точніше – естетична інформація. Тоді виразником цієї естетичної інформації треба вважати знакову ситуацію, у якій знак розуміється як естетичний. Таким чином, концептуальну єдність естетичного та семіотичного в першу чергу можливо розглядати через поняття естетичного знаку. Вказуючи на поняття естетичного знаку, ми маємо на увазі не якийсь утворення, яке є на-завжди даним виразником естетичної якості в усі часи та в усіх містах. Починаючи з поняття естетичного знаку, ми скоріше починаємо з *естетичного типу знаків*, тобто з ситуації породження деяких знаків як естетичних, тобто з семіозису, наслідком якого є естетичне відношення.

Для становлення того або іншого типу відношення зі знаками, яке створює уявлення про знак як про представника даного відношення, важливо зрозуміти, що тип визначеності знака (логічний знак, комунікативний знак, етичний знак, естетичний знак, релігійний знак, економічний знак, правовий знак тощо) є функцією знака в тому відношенні, у якому він з'являється. Інакше кажучи, саме реалізація семіозису в конституційованому способом уявлення спогляданні припускає знак як наслідок: досвід логічного судження передує формуванню знаків логоса, досвід етичного відношення – знаків етоса, досвід естетичного переживання – знаків естезису. Об'єкти, що утягуються у ці досвіди ззовні, можуть до цього перебувати в рамках регіону іншого досвіду, але саме тому, що вони утягуються в досвіди як знаки на рівні ахронії й аппрезентації, а не як предмети, вони можуть стати предметами цих досвідів. Однак знаки у своїй семіодинаміці є представниками соціокультурної реальності, вони в конкретній своїй формі дані як соціокультурні факти; можна навіть стверджувати, що соціокультурне здійснення ахронних властивостей є свого роду ентелехією знака. Тому можна дескриптивно вказати, що у відношенні естезису семіозис з'являється як своєрідний позапокладений функтор реалізації естетичного досвіду, але невідривно прив'язаний до естетичного досвіду через ахронію знака в досвіді взагалі й аппрезентацію знака в рамках естезису. Інакше кажучи, естетичний знак неоднорідний і має кілька способів реалізації, завдяки діалектиці збігу й розбіжності процесів семіозису й естезису. *Естетичний тип знака залежить від естетичного семіозису.*

А.Ю. Полякова, асп., ТНУ ім. В. Вернадського, Сімферополь

ЕСТЕТИЗМ ПЕРЕХІДНИХ ЕПОХ

Сучасне суспільство характеризується своїм культом молодості, синдромом Доріана Грея. Подібні пріоритети впливають і на світогляд епохи: місце етики давно зайняла естетика. Потреба у частому психічному збудженні, у виключно чуттєвому сприйнятті світу є нормою для підлітка, але додає риси обмеженості людині середніх років та старіше. Ця проблема подолання ес-

тетичної фази у розвитку людини була порушена ще С. К'еркеґором у другій половині XIX сторіччя, щоправда, залишившись незрозумілою його сучасниками. За К'еркеґором, естетизм – лише стадія розвитку людського духу, початкова стадія, яка згодом повинна вичерпати себе і перейти на вищій ступінь – етичний, а потім в результаті стрибка – на релігійний. XX сторіччя характеризується кризою релігійного і метафізичного світогляду в цілому, початок XXI сторіччя поки не вносить істотних змін до цієї ситуації. Чому естетика прийшла на зміну етиці? І якщо це явище, що набуло актуальності тільки в XX сторіччі, то кого критикував К'еркеґор?

XX сторіччя внесло значні зміни до побуту людей. В результаті НТР з'явилися не тільки додаткові грошові кошти, але і звільнився час, який можна було витратити на дозвілля. Позбавлені релігійних і моральних устремлень, індивіди шукають об'єкти своїх бажань поза себе і знаходять їх віддзеркалення в потребах, велика частина з яких є, по виразу Г. Маркузе, "хибними", тобто нав'язаними. Жорстка підконтрольність сучасної сфери дозвілля владним структурам призводить до того, що індивід, занурений в світ переживань і розваг, не може "залишитися наодинці", він позбавлений можливості рефлексувати. Дві світові війни сильно підірвали віру населення в бога і мораль, тому, зокрема, в післявоєнній Америці почався різкий перехід суспільства на позиції споживання, а етика перетворилася на систему абстрактних норм. Вже на початку 50-х років послідувала негативна реакція: у штаті Каліфорнія починає формуватися так зване "розбите покоління". Молоді літератори (Дж. Керуак, В. Берроуз, А. Гінзберг, Г. Корсо, Г. Снайдер, Л. Ферлінґетті) піддають гострій критиці сучасне їм суспільство, а способом боротьби пропонують перехід до нового, такого, що йде в розріз з нормами, стилю життя. Замість традиційного християнства – вульгарізований варіант дзен-буддизму (практично позбавлений його морального змісту), замість протестантської працьовитості – культ неробства та заняття мистецтвом (заради мистецтва), замість пуританської моралі – вільні взаємини статей, включаючи і гомосексуалізм (відмова від сім'ї в традиційному розумінні). Феномен бітників може бути охарактеризований як естетичний бунт і створення нової культури, що заперечує цінності культури мейнстріму. Їх ідеї отримали підтримку і в 60-і роки призвели до утворення феномена, що отримав назву "контркультура". Для контркультури є характерним не тільки заперечення поп-культури, але й пропозиція альтернативної ціннісної системи. До ідеалів і ідей, розвинених "розбитим поколінням", контркультура додала компонент, що зіграв в її долі вирішальну роль, – так звану психоделіку. Бажання створити "нове суспільство" вимагало появи "нових людей", але як їх було отримати з тих, чия свідомість вже було "проміто" репресивним суспільством і його ідеологічними структурами? Контркультура формувала "нову свідомість" за допомогою психоделічних речовин. Проте вже на початку 70-х років контркультурні протести зійшли нанівець, а ті, що залишилися вірними ідеалам, вже складали маловпливову меншість. Якщо повертатися до проблеми естетизму сучасної епохи, то доведеться констатувати, що контркультура стала каталізатором цієї тенденції. Молодіжні бунти у Франції 1968-го року, зокрема, заклали фундамент для процесу естетизації політики. Контркультура не

була спроможньою побудувати нову систему моралі, спробувавши покласти її функції на мистецтво. В результаті естетизації був підданий і стиль життя в цілому, але відсутність моральної компоненти зробила конструкцію нової культурної системи нестійкою. Цікаво, що ідеологи контркультури філософи Маркузе і Камю стверджували, що проти існуючого репресивного суспільства можна боротися тільки засобами мистецтва, бо політика призводить до пролиття крові, тим самим не надаючи гідної альтернативи. Втім, питань моралі з своїх філософських побудов вони не виключали.

Тепер звернемося до другого питання. Критикуючи естетичну позицію як остаточний вибір індивіда, К'єркеґор посилається на романтиків. Романтики стали на бік естетики життя, відкинувши тим самим естетику речей. Життя набуло характеру твору мистецтва, а в ролі його творця виступав активний, мислячий, творчий суб'єкт, запозичений з філософії Канта і Фіхте. Романтизм представляв собою негативну реакцію на Французьку революцію та ідеологію Просвітництва, які не виправдали покладених на них надій. На місце Розуму романтиками було поставлено інтуїцію та уяву, а місце філософа було віддано художнику, творцю. К'єркеґор – також супротивник раціоналізму, але, незважаючи на захоплення в молодості романтизмом, він стає на критичні позиції. У естетизмі романтиків К'єркеґор бачить вираз страху і втечі від екзистенції. Естетик по-справжньому ніколи й не існує, тому що відмовляється взяти на себе відповідальність за своє життя, заповнюючи порожнечу переживаннями і прагненням до кінцевих речей. Романтики відмовляються від моралі (бюргерської), проте спроба помістити на її місце мистецтво не дає вагомих результатів. Мистецтво заради мистецтва не здатне змінити світ, воно не виходить за рамки гри і чуттєвих переживань.

Явища романтизму і контркультури мають багато спільного і безперечно є різними формами однієї традиції, до якої також можуть бути зараховані декаданс, англійський естетизм, дадаїзм, сюрреалізм. Загальним для всіх цих напрямків у мистецтві, які стали підґрунтям для пошуків нового стилю життя, є їх перехідний характер: вони виступають в ролі критики сучасної їм епохи і закладають основи для нових явищ у суспільстві, при цьому претендуючи на самоцінність і ідеологічну завершеність. Однак, як свідчить історична практика, відмова визнавати значимість моралі перетворює ці явища у форми естетизму. У сучасному суспільстві подібну "переоцінку цінностей" виконує кіберкультура, а форми її протесту носять характер не лише естетичного, а й віртуального бунту.

Р.М. Русін, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПЛАСТИЧНОГО ОБРАЗУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ

Складний шлях, який пройшла скульптура впродовж ХХ століття потребує всебічного філософсько-естетичного осмислення. За останнє століття пластичний образ в європейському мистецтві зазнав низку суттєвих змін, пройшовши надзвичайно інтересний шлях еволюції.

Щоб осмислити всю складність еволюції і трансформації пластичного образу в сучасному мистецтві, необхідно, на наш погляд, повернутися до витоків, до Античності, особливе місце в якій посідає пластичний образ, що акцентує естетичну цінність людського тіла. "Постійною моделлю, – зазначає О.Ф.Лосев, – тут було не що інше як саме людське тіло. Воно, взяте як досконала форма вираження життя, і було моделлю всякої краси" [Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М., 1979. – С. 762].

У давньогрецькій культурі все – Космос, держава і людина сприймається через категорію тілесності, яка, за визначенням О.Ф.Лосева, виходить далеко за межі тіла, розширюючись до меж чуттєво-матеріального космосу. Тіло виступає аналогом світобудови, воно утримує в собі всі сили природи, гармонію фізичних стихій. Тіло забезпечує вбудованість людини до цілісної системи світу, який сам є досконалим одухотвореним тілом. Добре організоване красиве людське тіло сприймається як відображення космічної енергії. Онтологічний статус тілесності підносить красу людського тіла в культ.

Поверхню, пластику, кінетику античного тіла можна розцінювати як складники деякої семантичної структури, особливої мови, свого роду міміку. Пластика новоєвропейської скульптури демонструє протилежне античній класиці, властиве християнській традиції співвідношення душі і тіла. Панування позицій індивідуалізму в культурі, домінують образу духовного над тілесним призводить до того, що тіло редукується, і портрет починає домінувати над живою фігурою. Коли "люди стали ховати свої тіла... тіло втратило свою мову. Пластика стала простішою" [Вольнський А.Л. Книга ликований. – М., 1992. – С. 29-30]. З християнством вступила в свої права внутрішня індивідуальність людини. Тілесна краса втратила свою привабливість і стала предметом зневаги. Вищою метою мистецтва стало вираження чистоти душевної, святості почуттів. Скульптура намагається виразити своїми засобами внутрішній світ людини, її духовну індивідуальність зі всіма її характерними особливостями, створеними новим віровченням. Тут новим в порівнянні з Античністю є те, що зовнішня краса сприймається як відблиск внутрішньої духовної. Навіть найнепривабливіша для нас за своєю формою середньовічна пластика здається зрозумілою і прекрасною, оскільки вона дивовижно наближена до нашого світовідчуття своєю психологічною правдивістю.

Італійське мистецтво, звільнившись від спиритуалізму, який складав основу рису Середніх віків, поступово звільнилось від середньовічного пластичного стилю, в якому все більше проявлялась невідповідність змісту і форми і направилось по шляху до реалізму. Відродження, засвоївши античну архітектурну систему, створило для пластики, на відміну від Середньовіччя, "скульптурний простір". На ньому пластичний твір міг розкритися в повній красі, міг утримати за собою самостійне значення, стати в пряму протилежність до архітектури і з'єднатися з нею в загальному гармонійному ансамблі. Пластика епохи Відродження набула відтінку пластичної визначеності Античності, перетворила людське тіло засобами скульптури в досконале, надавши йому індивідуальної духовної визначеності.

У середині XIX століття під впливом нового погляду на людську тілесність відбувається звернення до Античності на якісно новому рівні у зв'язку з наростаючими тенденціями "натуралізації" людини в культурі. Реабілітація тілесного, чуттєвого начала знайшла своє безпосереднє вираження в ідеях Л.Фоєрбаха. В антропології Л.Фоєрбаха категорія тілесності цінується дуже високо, тут стверджується, що тіло людини входить в його сутність і, таким чином, складає "основу, суб'єкт особистості". Дуалізм тіла і духу розглядається Л.Фоєрбахом як проєкція метафізичної помилки в сферу психології і оцінюється як неправомірна "тому, що психологія в людей ланцюгами прикована до фізіології, оскільки тільки в людському тілі може бути людська душа" [Цит. за: *Жаров Л.В.* Человеческая телесность: философский анализ. – Ростов-н/Д., 1988. – С.31].

Опора на живе сприйняття дійсності формує нову художню стратегію, в якій переосмислюється відношення мистецтва з реальністю. Оточуючий світ постає тут як середовище активного впливу, з яким не можна більше не рахуватися ні в процесі створення, ні в актах сприйняття творів мистецтва. Для художньої практики стають особливо значимими умови сприйняття мистецтва, а також фактор їх мінливості.

За пластичним мистецтвом визнається здатність передавати переміщення фігур у просторі і часі. "Скульптура робить спроби, – зазначає Б.Р.Віппер, – перенести рух із тілесних функцій в область тілесних явищ" [*Віппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985. – С. 113] і передати в пластичних формах різноманітні почуття і стан людини. Збагачення скульптури динамічною координатою було викликом часу, свого роду реакцією на прискорений темп життя. Нові уявлення про швидкість актуалізують динаміку пластичного образу. Це знаходить вираження у характері зображень, які під впливом динамічного моменту кардинально змінюються, наприклад, у футуризмі, кубізмі, експресіонізмі. Деформація тілесного руху як і самого тіла вповні відповідають новим уявленням про простір, час і рух. Тому художня достовірність немислима без деформації як методу динамічного охоплення процесуальності.

Нове конструювання тілесності є підґрунтям для формування самоідентичності, де тіло представляє висхідну точку моделювання і передбачає подвоєну проєктивність фізичного і духовного. Пластичний образ у мистецтві традиційно був зорієнтований на оречевлення тілесного, під цим розумілася природна форма, зміст якої визначався досвідом глядача. Пластичність, наприклад, образів Мікеланджело, інтерпретувалась у відповідності із сюжетом, де Мойсей завжди залишався Мойсеєм. В інтерпретації цього твору З.Фройдом висловлюється думка тільки про внутрішній глибинний зміст жесту пророка. Жест розглядається тільки як знак, який поміщений в "текст" скульптурного зображення. Скульптура XX століття апелює до чуттєвості. Інтерпретація тілесної форми не є необхідною. Глядач отримує імпульс асоціативних зв'язків, де сюжет буде осмислюватись у просторі внутрішнього досвіду, в структурі власних переживань.

В якості висновку можна стверджувати, що уречевлення в модерному мистецтві відбувається як деформація реальної уявної форми, де звернення

до "природного тіла" здається недоречним. Саме від нього намагається відійти пластичний образ в модерній культурі. Звертаючись до чуттєвої форми, він руйнує гармонійну єдність духовного та тілесного. Криза європейської культури нерозривно пов'язана з кризою суб'єкта, відчуженого від свого досвіду, що призводить до розірваності і дефрагментованості досвіду, а також до знищення сприйняттям тілесної цілісності. Бездуховність форми і безформність духовності – визначальні орієнтири для розвитку Модерну.

Є.В. Скорочарова, СЛУ ім. В. Даля, Луганськ

АТЕНЦІЙНЕ АПРІОРІ ЯК ОНТОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

В сучасній філософсько-естетичній теорії існує необхідність послідовного системного аналізу поняття естетичного досвіду та виявлення тих категорій, які виражають змістовні й необхідні аспекти цього типу досвіду. Первинним завданням тут є виведення категорії, яка фіксує необхідний мінімум теоретичної концептуалізації поняття естетичного досвіду. Виходячи з феноменологічного поняття естетичного досвіду, ми можемо говорити про естетичний досвід як досвід особливої інтенційної предметності. Тобто, якщо в нашому досвіді деяке суще дається як прекрасне або потворне, як шокуєче або гротескне, як трагічне або комічне тощо, то це не означає, що це суще буде таким самим у досвіді іншої людини. Ми повинні відійти від особистісної фіксації змісту естетичного та звернутися до шару досвіду, де функціонує безособовий шар свідомості. Безособове – цей той природний родовий світ людини, де вона безпосередньо (поза культурою) озивається на фізичні подразники як зовнішні сигнали. Цей шар досвіду людини є тілесним досвідом, прото-феноменом конструювання реальності людини у її дорефлексивному та допредикативному стані існування у світі.

У тілесному досвіді чуттєво-емоціональне та значеннєво-сміслові дані як єдина неподільна цілісність, тут чуття є смыслом, а смысл – чуттям. Об'єкти цього досвіду цілком є зовнішніми об'єктами й сприймаються за характеристиками рецептивності. У подальшому русі конкретизації даності об'єкту цей об'єкт через кінестези виходить за рамки тілесної чуттєвості й конкретизується у горизонтах значень й цінностей предметних регіонів життєсвіту соціокультурної сфери. Тут чуттєвість стає дійсно багатшаровим феноменом буття людини, що визначений складними суспільними процесами. Отже, можливо допустити, що естетичний досвід як досвід сутнісно виражає себе у чуттєвому плані, суттєво конституйований чуттєвою феноменальністю. Певним чином це так, бо в естетичному досвіді ми насправді не можемо обійтись без структури, яку М. Дюфрен позначив як афективне апріорі. Твір мистецтва, об'єкт сприйняття, образ фантазії – усі вони потребують певного чуттєвого відгуку на свою даність. Але чи зводиться естетичний досвід у своїй до предикативній даності лише до чуттєвих структур, лише до афективного апріорі? Чуттєві процеси відбуваються й у естетичному досвіді, й у

релігійному, й у моральному, й навіть у науковому тощо, але зрозуміло, що моральний досвід не те ж саме, що й естетичний досвід. Тоді що є специфічним для естетичної чуттєвості? Зрозуміло, що ця чуттєвість конституційована структурами суспільства, але як саме вона дається у феноменальності індивідуального досвіду людини до її суб'єктивних оформлень? Естетичний предмет, що виникає у естетичному досвіді, є предмет, що визначений серією естетичних інтенцій. Як показав Р. Інгарден, у конкретизації предметності естетичного досвіду ми повинні враховувати ряд фаз, у яких відбувається перебіг естетичного досвіду. Естетичний об'єкт як корелят естетичного предмету повинен пройти через серію естетичних переживань та "схем", щоби бути даним у відповідності до того естетичного предмету, відносно якого конститується його естетичність. Естетична інтенція – це синтетична структура свідомості, яка регулює у якості естетичних як чуття, так й об'єкти, даючи їх неподільно у естетичному досвіді. Ця злитість естетичного досвіду, що в підсумку виражається у естетичному чутті, яке необхідно співвідноситься з естетичним предметом у переживанні, є первісна злитість естетичної інтенції.

Ми не можемо говорити, що естетична інтенція як інтенція (спрямованість свідомості на об'єкт) є первинним феноменом для естетичного досвіду. Вона є феноменом оформлення естетичних чуттів у індивідуальному досвіді людини під впливом практичних та смислових структур виробництва естетичного, але на рівні тілесного досвіду, на рівні позаоб'єктивних та позасуб'єктивних кореляцій інтенцій, вона визначена специфічною допредикативною структурою досвіду. Це означає, що нас тут інтересує естетичний досвід як проста тетична форма даності. Тетичність естетичного досвіду – це просте фіксування, що нам щось дане у перспективі його можливої естетичності. Тут ще немає естетичного чуття у його закінченості, немає й естетичної інтенції у її конкретизації. Тетичність естетичного досвіду є не-інтенційним шаром естетичного досвіду. Тетичний акт у естетичному досвіді фіксує об'єкт, якій може бути, а може й не бути естетичним, але він дається саме у цій *потенції* естетичності. Ця потенція існує в досвіді завдяки антропологічним умовам її реалізації, а саме:.. у певних речах (в їх іманентній організації) існують об'єктивні передумови виникнення естетичної даності, але щоби вони могли реалізуватися, вони повинні корелюватися відповідними передумовами у суб'єкті. Саме родовий психофізичний устрій людини виступає тим базисом, на основі якого здійснюється нормування й функціонування естетичної сфери. Антропологічний базис естетизації важливий в першу чергу тим, що він є загальним знаменником естетичного різноманіття як у синхронному, так й діахронному розрізі. Зрозуміло, що на феномени, які своєю структурою відповідають її афективному апіорі або вступають у контраст щодо нього, людина скоріше буде звертати увагу, ніж на інші. Такий тип антропологічного устрою афективного апіорі, що виводить об'єкт у потенційне існування його як естетичного, ми можемо понятию позначити як *атенційне апіорі*.

Атенційне апіорі у досвіді – це базис модифікації континуальних (просторових, часових та просторово-часових) співвідношень, що існують відносно людської тілесності та чуттєвості. Результатом резонансу (збігу) цих спів-

відношень та тілесності людини є прості абстрактні форми допредикативної людської чуттєвої сфери, які у аспекті звертання на них уваги створюють передумови виникнення попередньої емоції та розгортання естетичного досвіду. Цими абстрактними формами є те, що ми називаємо "симетрія", "гармонія", "цілісність", "співзвуччя", "ритм", "евритмія", "лад", "пропорційність", "композиція", "ясність", "контраст", "баланс", "фрактальність" тощо та їхні діалектичні протилежності. Ці абстрактні форми виступають як прості та змістовно бідні, але вже їх внутрішнє різноманіття вказує, наскільки є розширеною сфера їх існування. Абстрактні форми атенційного апіорі існують саме як *можлива визначеність* даних людині у досвіді речей як естетичних, як ті абстрактні якості, що *можуть* зробити наш досвід естетичним. Ритмічна праця відбійних молотків або симетрія геометричної фігури можуть бути естетично нейтральним, але вони фокусують на собі увагу й вводять об'єкти у наш досвід так, що ми зосереджуємо наше сприйняття на їх. Але це не робить їх автоматично естетичними сутностями. Відбійні молотки можуть заважати зосередитися на праці й викликати почуття гніву. Симетрія геометричної фігури може бути лише фоном для вирішення завдання. Й саме цьому *атенційне апіорі є потенцією естетичного, потенцією виникнення естетичної інтенції*. А вже саме на основі появи естетичної інтенції починає здійснюватися атенційність, яка на базисі атенційного апіорі утворює серії естетичних інтенцій, у яких вже інші якості, що відносяться більш до особистого досвіду, конституують створення естетичного предмету.

О.Г. Смігунова, канд. філос. наук, асист., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ЕСТЕТИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В СИСТЕМІ ЕСТЕТИЧНОГО ЗНАННЯ

Сучасне інформаційне середовище однією із своїх найголовніших характеристик має постійне пришвидшення і нарощування обсягів комунікацій. Існує актуальне питання, що частково вже порушувалось у вітчизняній та російськомовній традиції: чи є засновки для виділення естетичної комунікації в окремий вид, чи в рамках комунікаційного простору вона не має значних відмінностей від вже досліджених і визнаних видів. Через те, що переважна більшість публікацій з цього питання належать або до сфери лінгвістики, або PR та реклами, вбачається доцільним розглянути проблему з точки зору вихідних принципів сучасної естетичної теорії, її категоріального апарату, який може допомогти розкрити певну специфіку даного процесу у рамках сучасної культури.

Право на виокремлення естетичної комунікації в окремий вид нам може дати чітке визначення відмінності форми повідомлення, що потрапляє в комунікаційний простір, яка впливає на сприйняття змісту меседжу, або змінює сам зміст. При цьому варто одразу окреслити неможливість застосування виключно формального підходу до оцінки такого визначення, адже в схемі комунікації присутній не тільки меседж, але і суб'єкт-об'єктні відносини. Важливим є визначення не "що" – знання з геофізики, політичний заклик, прохання про допомогу – а "як" передає естетична комунікація. Вбачається

очевидним, що важливим для комунікації є передача нової для реципієнта інформації у формі, яка є якнайбільш зрозумілою для обох сторін процесу. У випадку вербальної комунікації – це у першу чергу єдина мова; при цьому навіть у разі приналежності мовців до єдиного історико-культурного простору, єдиного віку, прошарку, професії, статі – різний особистісний досвід не дозволяє казати про можливість передачі інформації без втрат, у 100 % обсязі. У випадку невербальної комунікації, наприклад за допомогою міміки, інтонації, жесту, візуального символу на письмі, через той самий особистісний досвід втрати будуть ще більш суттєвими. В обох випадках форма меседжу буде підпорядковуватись його змісту, а ціллю ідеального повідомлення є "доведення до відома", передача інформації, яка є новою для реципієнта, у найбільш адекватній формі. Чим є естетична комунікація?

Окрім визначень на кшталт "естетична комунікація – це передача естетичних цінностей", що нічого по суті не говорять, але ротуються в галузевій періодиці, переважно присвяченій PR та рекламі, звісно ж існують актуальні дослідження. З точки зору Клінцової Ю.Г., "естетична комунікація – це вираження аестезису – специфічної пізнавальної здатності людини, що являє собою цілісну емоційно-інтелектуальну реакцію на буттійну форму всього сущого. Під буттійною формою розуміється не тільки реалізацію буття в його різноманітних проявах, але й модифікації буття людини" [Клінцова Ю.Г. Теоретическая история эстетико-цветовой рефлексии в европейской мысли. – М., 2004]. Почепцов Г.Г. розводить естетичну (художню) комунікацію і таку, що формально продукує символічний зміст, при цьому знаходить багато спільного між мас-медіа і художньою комунікацією [Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М., 2006. – С. 351]. Дослідник звертає увагу на таку її рису, як зверненість на довгостроковість, в той час як мас-медіа, світ новин живе виключно сьогоденним, швидкоплинним контентом. Художній твір тим відрізняється від блоку новин, що механізм повернення до початкового, вже знайомого тексту здатний породжувати нові повідомлення, в той час як новина втрачає свою цінність одразу ж після факту "доведення до відома", інформування.

Чуттєва культура людини, що є об'єктом дослідження науки естетики, є і джерелом, і наслідком існування комунікації. При цьому художня діяльність особистості має свої специфічні відмінності, які значно відрізняються від соціальної, господарської, релігійної тощо діяльності. І найбільш важливою для нас характеристикою тут є відсутність безпосередньої, практичної зацікавленості у (а) джерелі естетичного задоволення; та (б) висловленні судження смаку. В системі "автор – твір – читач/слухач/глядач" ми маємо комунікативну модель "комунікатор – повідомлення – реципієнт", в якій зміст і форма комунікативного процесу трансформуються у специфічний спосіб. Повідомлення, яке художник створює для глядача, не є тотожним ні за формою, ні за змістом повідомленню робочого-шляховика, що вивішує знак "ремонт дороги". Едвард Мунк у полотні "Крик" не передає нам інформацію на кшталт "всепоглинаючий відчай переповнив внутрішній світ художника". У даному випадку слово "інформація", наявність якої у повідомленні є обов'язковою умовою в комунікації, варто вживати з великою пересторогою, бо у

чистому вигляді її в картині не існує. Зведення функцій мистецтва до "інформування", або надання йому провідного характеру в оцінці твору повертає нас до радикальних ідеологізованих моделей художнього, що були притаманні класицизму та теоретикам соціалістичного реалізму, і не можуть бути застосовані до мистецтва у його сучасному вигляді. "Інформування" через художній образ сьогодні надзвичайно розповсюджене у сфері реклами та PR, які до мистецтва мають дуже віддалене відношення. Саме тут практичне зацікавлення у кінцевій, до того ж "правильній" реакції реципієнта переплетене із намаганням прибрати з образу всі неоднозначні риси, які можуть викликати інтерпретацію, іншу думку, відмінну від тієї, яка потрібна адресанту. Тому комунікація у цих сферах, хоч і використовує виразні засоби мистецтва, ні у якому разі не може бути віднесена до естетичної. Тому з позиції естетики потрібно чітко розводити ці види комунікації, хоча у сучасних дослідженнях є помітний курс на зближення їх за даним формальним аспектом.

Тож з наведеного вище ми можемо зробити висновок про необхідність утвердження в сучасній естетичній теорії та теорії комунікації поняття "естетична комунікація", що є більш загальним по відношенню до вже посталої "художня комунікація". Таке розширення стало можливим за рахунок збільшення естетичного компоненту у інформаційному тлі епохи, що постійно нарощує свої обсяги. Зростання значення чуттєвої культури людини у формуванні її критичного мислення за нових умов також може описуватися вже не тільки кількісно, але і якісно: у нелінійному інформаційному просторі естетичні чуття, смак і ідеал людини набувають більшої персоніфікації, в той час як інформаційний простір весь час спонукає її до естетичної комунікації. У випадку спілкування із твором мистецтва та з рекламною продукцією ми маємо схожий механізм дії, опосередкований художнім образом, але принципово відмінний за граматикою аналізу. Втім на рівні загальної моделі акту комунікації – естетична комунікація дійсно може бути визначена як один з видів інтеракцій, до того ж такий, що у сучасному комунікативному просторі посідає одне із значущих місць.

*Г.І. Смірнова, здобувач, КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

СТАНОВЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ КАНОНІВ ІНДІЙСЬКОГО ХРАМОВОГО ТАНЦЮ

Індійська традиційна культура являється унікальним глобальним феноменом. Вона засновується на багатівіковій системі вірувань, культів і духовних практик, і етапи її еволюції нерозривно пов'язані з розвитком останніх. Танок, як елемент цієї культури, являючи собою естетичне явище, в той час як і інші види традиційного мистецтва, виник і розвивався як ритуальна практика. Він виник на території Індії за багато віків до нашої ери, доказом чого є археологічні свідчення. Так, бронзова статуетка жінки у танцювальній позі,

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

знайдена під час розкопок центра давньої доарійської цивілізації Мохенджо – Даро (2300-1750 ст. до н.е.), вважається зображенням виконавиці ритуального танцю. Існує також гіпотеза про те, що традиція ритуального танцю прийшла в стародавню Індію із Месопотамії, де вона виникла близько 2090 року до н.е. У ведичний та після-ведичний періоди танок розвивався під впливом арійської філософії і світобачення. Це знайшло своє відображення у трактаті зі сценічного мистецтва після – ведичного періоду "Натя Шастра", який є найбільш давнім літературним свідченням існування танцю в Індії. Проте найбільш цікавий період еволюції ритуального танцю, коли він прийняв форму регулярного храмового культу, припадає на середні віки, приблизно з 6-го до 14-го. Період з 9-го до 13-го ст. можна охарактеризувати, як "золотий вік" храмового танцю. Саме в цей період танцювальне мистецтво досягнуло найвищого розвитку.

Процес еволюції танцю в ранній період середньовіччя досліджувався багатьма індійськими та західними вченими.

Метою справжнього дослідження є виділення основних етапів становлення танцю як елемента регулярного храмового дійства під впливом соціально-релігійних змін в середньовічному індійському суспільстві, а також аналіз символіки образа Шиви – Натараджи (царя танцю), що сформувалася в цей період, і його вплив на формування естетичних канонів храмового танцю.

В концепції викладеного у статті можна виділити декілька основних моментів, що вплинули на еволюцію естетичних канонів храмового танцю в період, що досліджувався. Перетворення танцювальних виступів на регулярне ритуальне дійство, а також перехід від тимчасових театрів у храми, в структуру яких був спеціально включений зал зі сценою. Популяризація танцювально – драматичних виступів шляхом створення поетичних текстів на місцевій мові. Надання храмовому танцю нового значення в контексті космічного символізму Натараджи, що поєднало принципи ведичної філософії і космології з елементами доарійських дравидських культур та вірувань.

*К.М. Степико, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

"ПСЕВДОМИСТЕЦТВО" У ПАРАДИГМІ ПОСТМОДЕРНУ: МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

В сучасній гуманістиці досить актуальною є проблема розрізнення "справжнього" мистецтва та "псевдомистецтва". У контексті означеної проблеми логічним визнається запитання: "Чому псевдомистецтво набуває такого поширення і чим загрожує реципієнту замученість до цього явища?"

Визнаючи постмодернізм пануючою парадигмою сучасної культури, де релятивізм є формою сприйняття дійсності, а різота – панівною моделлю світу, – розрізнення "справжнього" мистецтва і його фікції втрачає актуальність: кожний обирає на власний розсуд, адже орієнтація на канон вже не працює.

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

Досить зручна позиція, коли обґрунтовується що завгодно, якщо це робиться вдало, майстерно та безпеліційно. До того ж, не треба забувати про головний концепт постмодерну, а саме – симулякр, запропонований Жаком Дерідою. Не забувати про копію, яка не має оригіналу в реальності. Тобто, якщо у світі свідомо відбуваються процеси заміщення реальності псевдо-реальністю, то чому б не перенести їх на культурні процеси людства? До того ж, такі процеси існували задовго до появи постмодерну, просто називалися по-іншому й не були адекватно обґрунтовані.

Чому ж такого поширення набуває заміщення реальності, перетворення її на певний сурогат із задоволення й розслаблення? Відповідь відома: щоб жити реальним життям й переборювати труднощі, треба зустрічатися з самим собою у різноманітних ситуаціях, визнавати власну неспроможність їх змінити й шукати шляхи вирішення цих проблем та рухатись далі. Однак, одним із найбільших недоліків такого способу життя є те, що випробування ніколи не закінчуються, і людина постійно перебуває в напруженні й очікуванні. І чого ж їй хочеться більше за все, якщо з усіх боків вона оточена безкінечною відповідальністю за власний вибір? Розслабитися, зняти напругу, тобто звернути увагу на щось інше, що не буде вимагати прийняття власних рішень: таким чином можливо уникнути відповідальності.

І тут на допомогу приходить "псевдомистецтво", яке від моменту своєї появи виконує розважальну функцію. Ось де криється головна відмінність мистецтва від його кальки – у меті. Коли людина зустрічається зі "справжнім" мистецьким твором, то вона знову ж таки відчуває напруження, яке залишає її у стані шоку й розгубленості, вимагає від неї відповідних дій. Тут не важливо, чи впливає мистецький твір на безсвідоме чи раціональне сприйняття – ефект буде однаковий і не досить приємний – це правда. Зіткнення зі справжнім (не тільки з мистецтвом) викликає масу емоцій, які досить складно описати, але це однозначно не тільки емоція задоволення. Бо задовольняти – це потурати, що не є метою мистецьких творів.

Якщо ж ми звернемося до "псевдомистецтва", то його метою є розважати, розслабляти й відволікати. І якщо людина розважається, розслабляється й відволікається занадто часто, то вона починає забувати від чого саме вона відсторонюється, бо стає поглинутою цим захоплюючим процесом. Людина відмовляється робити вибір або думати самостійно й з радістю віддає цю можливість комусь іншому – в даному випадку "псевдомитцю". Це розважальне мистецтво, яке апелює до базових емоцій, – а тому й отримує широке визнання, має досить чітку та впевнену орієнтацію на результат. Ось формується досить чітка схема: ви напружені – пропонуємо вам розвагу – ви "розпружуєтесь" і ми отримуємо з цього користь – усім добре. Але усе це фікція, усе це несправжнє. І таким чином, життя перетворюється на симулякр – на заміщення реального.

Важливими є два запитання: чим керується митець, коли перетворюється на "розважальника" й чим керується людина, яка погоджується на маніпуляцію власною свідомістю? Якщо друге запитання сфери морально-естетичного аналізу не стосується і переходить у сферу світоглядну, то перше доцільно проаналізувати. Особливістю справжньої творчості, яка заслу-

говує на повагу й захоплення, є те, що митець не орієнтується на визнання, славу та інші переваги, якими користуються "псевдо митці". Він творить тому, що це є способом його життя й тим, як він існує. Як у Гайдегера, буття – це є спосіб існування суцього, буття нам так себе показує через суще, так і митець нам показує через свої твори.

Цікавим є той момент, коли саме митець, створивши певний твір, вирішує, що він має бути доступним для людського загалу. Чим тоді керується митець? Адже це загальновідома річ, що чимало творів зберігаються "у шухляді", і митці всілякими засобами уникають їх поширення – як це трапилось, наприклад, з романом В.В.Набокова "Оригінал Лаури". Це означає, що не дивлячись залежність митців від "власного генія" та при найбільш серйозному й боязкому ставленні до власної творчості, існує якась межа, яку не дозволяє перейти певна відповідальність митця перед суспільством. Справжній митець усвідомлює власний вплив на культуру людства і намагається передбачити резонанс, який може викликати його твір. Ще у другій половині ХХ ст. А. Камю старанно проаналізував проблему відповідальності митця перед людством і дійшов висновку, що створення мистецтва заради мистецтва або заради вигоди є спотворенням справжнього покликання митця. Наразі митець не має перетворюватися на слугу потреб людства, а просто повинен намагатися адекватно оцінити власний творчий доробок.

Мистецтво має бути налаштоване на діалог, а не бути просто самовираженням чи самозакоханістю. Іноді мистецькі твори бувають досить дво-значними й викликають абсолютно протилежні оцінки – як, наприклад, останній фільм Л. фон Трієра "Антихрист" – критики губляться в здогадках, як ставитися до мистецтва такого ґатунку – мистецтва, яке поєднує тваринний натуралізм та без свідомі переживання митця. І знову ж таки, – тут кожен сам вирішує для себе: чи заперечувати, чи приймати. Але, на мою думку, набагато цікавішими є експерименти мистецтва постмодерну саме з простором мистецького об'єкту (вихід за рамки полотна або книги – тобто, класичного простору, й звернення до медіа-проектів, ленд-арту та інших цікавих та недосліджених векторів розвитку). Звернення ж до базових інстинктів не вимагає від людини основного – підвищення рівня власних культурних потреб – воно, навпаки, їх занижує до примітивного рівня. Повертаючись до постмодерну, слід зазначити, що сама культурна ситуація не є жахливою, аморальною або духовно бідною. Сама по собі ідея про те, що кожен сам формує свій власний смак і керується при цьому власним вибором є досить сміливою та гідною. Важливим нюансом тут є те, щоб зробити певні висновки, треба під ними мати стійкий фундамент, тобто аргументовані обґрунтування, а не просто висловлювати власну думку, яка є цінною тільки тому, що вона власна. Релятивізм постмодерну передбачає співіснування абсолютно різних напрямків творчості, які знаходять своїх прихильників та опонентів. А "псевдомистецтво", яке зараз дуже вдало маскується під "справжні" мистецькі твори, є породженням "псевдомитців", які орієнтуються на тих, хто не завдає собі клопоту самостійно вирішувати, що є справжнім, а що – ні, і цілком покладається на суспільний смак, ЗМІ,

самих "псевдомтців", які старанно тиражують свою "творчість" – тобто знаходять всілякі відмовки, аби не відповідати за свій вибір.

Звичайно, таке явище як псевдомистецтво не може отримати схвальних оцінок й серйозного до себе ставлення. Ані з етичного, ані з естетичного аспектів воно не має жодної цінності й не піднімається вище побутового рівня орієнтації й сприйняття.

*К.П. Тарасенко, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**
Katjusha_m@ukr.net

ПРОБЛЕМА "ДОСТОВІРНОСТІ" МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ У КОНЦЕПЦІЇ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМІНА

Німецький філософ Вальтер Беньямін (1892-1940) був непересічною особистістю і мав широке коло інтересів: філософія, література, історія, масова комунікація та її техніка (кіно, фотографія). Його філософія поєднує в собі елементи марксизму в дусі Франкфуртської школи й іудаїзму, які доповнюються інтересом до дослідження конкретних форм культури.

На відміну від своїх сучасників В. Беньямін не вважає масове мистецтво негативним явищем. У праці "Мистецький твір в добу своєї технічної відтворюваності", написаній в 1936-1938 роках, він зауважує, що мистецькі твори завжди піддавалися відтворенню (гравюра, літографія, друк). Але на початку ХХ ст. засоби технічної репродукції (фотографія, кінематограф) досягли такого рівня розвитку, на якому вони не тільки почали перетворювати у свій об'єкт всю сукупність наявних творів мистецтва й змінювати їхній вплив на публіку, але й зайняли самостійне місце серед видів художньої діяльності.

Саме тому В. Беньямін велику увагу приділяє визначенню відмінностей між репродукцією і власне оригінальним мистецьким твором. Для цього він вводить поняття аури. Вона є невід'ємною ознакою оригінального витвору мистецтва і є недоступною будь-якому технічному або ручному відтворенню. Оригінальний твір є винятковим, має реальний вік, автора і є унікальним об'єктом в історії. Копія, навпаки, знаходиться поза історією: вона із самого початку з'являється як потенційна множинність. Тобто копії бракує дійсності не тому, що вона відрізняється від оригіналу, але тому, що в неї немає свого місця й, отже, вона не є вписаною в історію. Саме аура визначає достовірність твору. За визначенням В.Беньяміна, достовірність – це сукупність усього того, що мистецький твір несе в собі з моменту виникнення від реального віку до історичної цінності.

Але для технічної репродукції поняття достовірності не визначальне. Адже, по-перше, завдяки можливостям техніки, вона виявляється більш самостійною ніж ручна репродукція. Наприклад, завдяки функціям об'єктива (збільшення, пришвидшена зйомка) можливо створити таке зображення, яке є недоступним неозброєному оку. По-друге, технічна репродукція переносить

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

силь оригінал у нові, недоступні для нього ситуації. Вона робить твір мистецтва ближчим до публіки (наприклад, Печерська Лавра може подорожувати світом завдяки її зображенню на фотографії).

Неможливість встановити матеріальний вік репродукції нівелює достовірність мистецького твору, адже без неї неможливо встановити історичну цінність. Таким чином, витвір мистецтва загалом втрачає свій авторитет. Беньямін називає цей процес втратою аури.

Беньямін вказує, що розпад аури витвору мистецтва має соціальну обумовленість. Це пояснюється зміною потреб суспільства та зростаючою роллю мас у сучасному житті. Сучасна людина прагне зробити речі більш доступними, ближчими до себе, і у той же час намагається знищити унікальність будь-якого явища через сприйняття репродукції.

Твір мистецтва існує відтепер не в унікальному, а масовому вигляді, і сприймається не окремою людиною, а масою (найпростіший приклад – кіно). Але треба зауважити, що Беньямін не вважає технічну репродукцію негативним явищем. На його думку, сучасна техніка, на відміну від художника, дозволяє глибше проникати в реальність, розрізає її на частини (кадри) та створює зображення з окремих фрагментів, що дозволяє розширити сприйняття. Крім того, зникає дистанція між мистецьким твором і реальністю.

Завдяки появі нових технологічних засобів репродукції художніх творів, основною функцією мистецтва стає політична діяльність. Фотографія та кіно стають стандартними свідченнями історичних подій, набуваючи політичного значення.

*О.В. Туха, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

РОЛЬ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В ПРОЦЕСІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Проблема культурного розвитку особистості не переставала й не перестане хвилювати людство, воно неодноразово буде звертатися до неї у своїх пошуках. Вона не може бути вичерпана тільки у раціональній сфері активності людини, адже почуття, переживання, потреби людини невіддільні від її цілісного життєвого сприйняття, від її відчуття присутності в житті, від її самосвідомості, від всього її емоційного світу, обумовленого різноманітними життєвими чинниками та інтересами.

Соціально – культурні, а також естетичні почуття, переживання людини, в яких виявляється її смак, належать, власне, до сфери її емоційного життя. Певному стану і характеру емоційного світу людини відповідають і певні критерії й аспекти культурних, естетичних переживань, певний смак, певна емоційна та естетична культура.

Необхідно наголосити на винятковій ролі естетичного смаку у формуванні та розвитку особистості. Потрібно зрозуміти та показати взаємозв'язок есте-

* Рецензент – канд. філос. наук, асист. Смігунова О.Г.

тичного смаку з розвитком, вихованням та становленням гармонійно та всебічно розвиненої культурної особистості.

Також необхідно звернути увагу на те, що зі змінами соціально-культурних та інформаційно-технічних умов існування людини у світі, змінюються й її погляди на класичні культурологічні та естетичні категорії буття. Тому стає актуальним розгляд класичного естетичного поняття смаку не тільки в рамках академічної традиції, але й за нових соціокультурних умов. Адже відкрите інформаційне, мультикультурне суспільство до певної міри змінює умови соціально-культурного та естетичного розвитку, підвищує значення особистісного вибору, що спирається на естетичний смак індивіда.

Отже, стає актуальною спроба переосмислення класичних теорій в новому вимірі культурної парадигми. Зміна парадигми відсуває в минуле практику виховання на основі взірця. Класична система, в якій смак, мораль, світоглядна система в цілому плекалися у відповідності до взірців попередніх часів, не є життєздатною у відкритому інформаційному просторі, тож важливим є окреслення нових умов формування і розвитку особистості.

Основою, на якій здійснюється соціально-культурний розвиток є певний рівень культури особистості, її здатності до естетичного освоєння дійсності. Цей рівень виявляється як у розвитку всіх компонентів естетичної свідомості (почуттів, поглядів, переживань, оцінок, смаків, потреб та ідеалів), так і в розвитку вмінь і навичок активної перетворюючої діяльності у мистецтві, праці, побуті, людських взаєминах.

В процесі культурного розвитку поступово виробляється орієнтація особи в світі цінностей, відповідно до уявлень про їх характер, що склалися в даному конкретному суспільстві, й залучення до цих цінностей. Розвиток та виховання естетичного смаку – одне з найбільш складних завдань, тому успішне його виконання є найважливішим критерієм ефективності всього культурно-естетичного розвитку в цілому.

Природно, що для вірної, цілеспрямованої діяльності по формуванню естетичних смаків необхідне як перетворення самої дійсності по законах краси, в чому нам допомагає естетична теорія, так і розвиток всього внутрішнього духовного світу особи – її світогляду, психології, виховання відчуттів, збагачення практичної діяльності.

Необхідно також виробити чіткі методи взаємозв'язку класичної категорії естетичного смаку та культурного контексту сучасного суспільства. Ці методи видозмінюються в залежності як від характеру суспільства, так і від віку людей, їх освіти, роду занять, оточення і т. д. Але всі вони підлягають меті соціально-культурного розвитку і залежать від неї. Кожне суспільство створює свої конкретні методи, характер яких виражає природу тих суспільних відносин, які складаються у певному суспільстві.

Отже, естетичний смак в контексті культурного розвитку особистості можна визначити, як одну з важливих складових, що дозволяє визначити загальний розвиток особистості як в естетичному плані, так і в духовному, етичному та інтелектуальному, а також виробити чіткі методи щодо свідомого, цілеспрямованого і систематичного розвитку особи.

**ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ ХХ СТ.:
ПОШУКИ ВСЕЗАГАЛЬНОГО У СПЕЦИФІЧНОМУ**

Складна історична ситуація, бурхливий розвиток науки та техніки сприяли неоднозначній культурній ситуації ХХ ст., яка характеризувалась динамічною, прагненням експериментів. Насамперед ця тенденція знайшла своє відображення у галузі мистецтва. Характерною рисою мистецтва ХХ ст. є відсутність єдиної естетичної домінанти – видової, родової, жанрової. В цих умовах виникає і стверджується новий "децентралізований" тип художньої культури. Мистецтво набуває важливого світоглядного значення, починає відігравати роль найважливішого чинника в творенні культури. Воно перетворюється на своєрідну мову філософії, що відійшла від універсальних раціоналістичних побудов і занурилася у сферу досвіду.

Філософія музики ХХ ст. поступово відмовляється від претензії на абсолют і здебільшого спрямовується на дослідження одиничних, часткових сфер буття. На зміну принципу наслідування приходить ідея творення естетичної реальності у формі текстотворення. В музиці відбуваються зміни у способі мислення, формі та змісті. Осмислення проблем музики здебільшого починає цікавити музичних "практиків" – музикознавців, композиторів, виконавців.

Представники філософії музики ХХ ст. продовжують аналізувати проблематику, що була характерною для філософії музики ХІХ ст., а саме розгляд музики як виду мистецтва, що вирізняється серед інших мистецтв здатністю сприяти пізнанню абсолюту, світового духу, істин життя, логосу. Саме завдяки її безпосередньому впливу на емоційну природу людини уможливується передача сутності світу. Проте, інша проблематика філософії музики, насамперед проблема змісту та форми в музиці, співвідношення суб'єкту та об'єкту починає модифікуватись під впливом вимог часу, які змінюються разом з культурною ситуацією. Одночасно все більше актуалізуються ідеї, пов'язані з соціальним побутуванням музичного твору у суспільстві: проблема творця, особливості сприйняття художнього твору, аналіз музичної культури, естетичне виховання в музиці. Зміна в проблематиці, яка відбувається в естетичних поглядах на музику Т.Адорно, С.Лангер, А.Онегера, О.Лосєва свідчить про формування в їх філософських системах ознак інших наук, які вивчають музичні феномени, хоча ми ще з повним правом можемо віднести їх погляди до філософії музики ХХ ст.

Музичне мистецтво початку ХХ століття являє собою надзвичайно складну картину, в якій представлені художні тенденції, розвиток яких відбувався паралельно: пізній романтизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, реалізм, неопримітивізм, неокласицизм. Відносна плинність розвитку мистецтва ХІХ сторіччя змінюється множинністю художніх та стильових утворень. З кінця 1900-х років проходила експериментальна фаза розвитку європейської музики, що тривала біля двадцяти років, результатом якої стали кардинальні зміни в музичній мові, системі жанрів та композиційних засобах. Це

була перша хвиля музичного авангарду, що принесла із собою принципово важливі відкриття. Виникло поняття "нова музика", що означило явище, покликане стати антитезою музики "старої".

З середини ХХ ст. надзвичайно активний процес розвитку наукових і технічних досягнень, який супроводжувався переоцінкою існуючих цінностей призводить до зміни естетичних настанов. У мистецтві починається друга хвиля авангардно-модерністського руху, який здійснює відхід від художньо-естетичної сутності мистецтва. Натомість актуальність здобувають принципи колажу, деконструкції, глобальної цитатності..

Рух авангардизму 50-х років в музиці (в музикознавчій літературі називається авангард-II), був пов'язаний з використанням електронних технологій. К.Штокхаузен, П.Булес, Я.Ксенакіс, Дж.Кейдж, Л.Ноно, Л.Беріо пропонували повністю відкинути класичні традиції і створювати лише конкретну музику, в якій поєднувались шуми за допомогою монтажу або електронну музику, в якій поєднувались неприродні звуки, здобуті штучним шляхом. Крім цього сюди ж можна долучити такі напрямки як сонористику та алеаторику.

Кожен з представників філософії музики даного періоду обирає певний напрямок дослідження, певну модель. Концепції представників різних філософських традицій та культуру дають змогу продемонструвати ті розгалуження та трансформації, які відбулись у філософії музики. Філософсько-естетичні концепції таких мислителів, як С.Лангер, Т.Адорно, О.Лосев відрізняються прагненням віднайти всезагальне у специфічному. Власне саме в їх поглядах продовжує аналізуватись проблематика філософії музики ХІХ ст., в той час як в концепції А.Онеггера здебільшого спостерігаємо поступову втрату філософського змісту мислення про музику за рахунок психологізації досліджень.

Філософія музики ХХ ст. представляє собою інший рівень розвитку, порівняно з філософією музики ХІХ ст.. Музика вже не виступає у якості непізнаної субстанції життя, вона і є життя, охоплює майже весь життєвий простір. Проблематика, що пов'язана з індивідуальним, особистісним здобуває найбільшого розвитку. Це – проблема творчого процесу, постаті творця, сприйняття музичних творів. Зі зростанням ролі музики в житті суспільства актуалізуються ідеї взаємозв'язків суспільних вимог та композиторської майстерності, протиставлення ідей масової та елітарної музики. Аналізується проблема сутності музики, її місця в житті суспільства, взаємовідношення з іншими видами мистецтва.

*В.Б. Худик, асп., ВНУ ім. Л. Українки, Луцьк**
volim_s@mail.ru

ЕСКАЛАЦІЯ ВІРТУАЛЬНОСТІ ТА ПРИРОДА ПРОДУКТИВНОЇ УЯВИ

Сучасне інформаційне суспільство втягує все більшу кількість у так званий "віртуальний простір"; для багатьох перебування в ньому майже вичер-

* Рецензент – канд. філос. наук, проф. Возняк С.С.

пус всю сферу смисложиттєвих реалізацій. Така неоднозначна ситуація потребує теоретичного звернення до природи тієї здатності людини, яка, власне, уможлиблює цей процес. Ім'я її – продуктивна уява.

Уява постає не просто однією із здатностей людської душі поруч з іншими; вона є "здатність здатностей" (В. В. Давидов), можливістю набути будь-яку людську здатність. Уява як зведення предмету в образ, як спосіб зведення суб'єктом самого себе в образ людини, що водночас означає здатність побачити світ і самого себе очима усіх інших людей (Е. В. Ільєнков) постає головною силою душі, *causa sui* психічного (Ф. Т. Михайлов). Саме продуктивно уявою живляться всі феномени здійснення людського буття, у тому числі (можливо, і в першу чергу) гра.

Онтологічною основою гра має загальний спосіб людського буття, притаманну йому свободу, невимушеність, універсальність. Саме у грі суб'єкт присутній цілісно, усім своїм єством. Тому саме гра виступає найбільш яскравим і адекватним способом здійснення усієї потужності продуктивної уяви. Гра належить до онтологічної структури людини, і в своїй основі визначається печаттю людського сенсу. І тому можна сказати, що люди по своїй суті грають, навіть коли вирішують вельми серйозні справи. Ігрове буття – особливого роду; воно існує завдяки здатності людини осмислювати світ, тобто і наділяти його смислом, і відкривати онтологічні смисли. Безперечно, центральну роль тут відіграє фантазія, уява. "Фантазія відкриває нам можливість звільнитися від фактичної, від непохитної повинності так-буття, звільнитися хоч б не насправді, а "ніби", забути на певний час незгоди і бігти в щасливіший світ марень. Вона може перетворитися в опіум для душі. Фантазія одночасне небезпечне і благодатне надбання людини, без неї наше буття виявилось б безраднішим і позбавленим творчості. Проникаючи всі сфери людського життя, фантазія все ж таки володіє особливим місцем, яке можна визнати її домівкою: це гра" [Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 360].

Основним змістом та наповненням гри є сама повнота буття, переживання та прожиття факту вільного діяльнісного існування. У цьому полягає початковий екзистенціальний сенс і божественний задум гри, оскільки вона не тільки "суттєвий момент людського буття, а також джерело людського розуміння буття, не тільки онтологічна структура людини, але і смисловий горизонт людської онтології" [Там же. – С. 358].

Гра по своєму екзистенціальному призначенню – завжди якесь ризиковане прагнення до виходу, до порогу буття, якийсь *ekstasis* людини у свій міф, збагнення нею своєї особистої історії. Цей політ – трансцендування в світ людської екзистенції, крок ризикований, але водночас у чомусь сакральний та сокровенний.

"У грі уяви та грі з уявою людина вступає у відношення зі світом. Вона присутня в утворенні символічної картини світу, в міфотворчості" [Алинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. – СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2003. – С.12]. У такий самий спосіб відбувається освоєння світу дитиною. Пізнання навколишнього світу, пізнання себе, і себе в світі зокрема.

Уява виступає певним чином передумовою гри, оскільки саме завдяки їй утворюється певний (можливий) світ. Проте водночас продуктивна уява постає й самим способом, яким здійснюється гра. Логіка будь-якої гри так чи інакше вписана у логіку уяви і змушена підкорюватись їй. Але своєрідна "хитрість" логіки продуктивної уяви полягає в тому, щоб не мати заздалегідь заготовленої схеми, алгоритму, матриці, а кожного разу цілісно вводити свого носія – людину – у образ події, ситуації, станів речей (як реальних, так і ідеальних і навіть віртуальних).

На нашу думку, експлікація дійсного змісту природи продуктивної уяви (і, відповідно, гри) може сприяти виявленню тих істотних суперечностей, що містяться у сучасних "віртуальних забавах", віднайти як моменти позитивного, так і вельми негативного: того, що, відверто паразитуючи на універсалізмі людської природи, переносить людське збування у той вимір, що компенсує суб'єктові повну втрату самого себе у *реальних* формах життя.

Ю.А. Черняк, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
fogy@bigmir.net

ВТІЛЕННЯ ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ТЕАТРІ АБСУРДУ

*Віра в сенс життя завжди припускає шкалу цінностей, вибір, перевагу.
Віра в абсурд, за визначенням, вчить нас прямо протилежному.*

А. Камю

В середині ХХ ст. в західноєвропейській драматургії виникає новий напрям, що отримує назву "театр абсурду". Новий тип драми був оснований на концепції тотального відчуження людини від фізичного та соціального середовища. Як естетична течія абсурдизм сформувався на початку 1950-х, на парижських прем'єрах "Голомозої співачки" Е.Іонеско та "Чекаючи Годо" С.Беккета. Предтечією абсурдистів вважають Альфреда Жаррі з його гротесковими комедіями "Король Убю", "Убю на пагорбі" та "Приборканий Убю", що були написані ще в ХІХст. Проте, можливо, людству необхідно було отримати досвід соціальних катастроф та потрясіння першої половини ХХ ст., для того, щоб ідеї розірваної свідомості, відчуження, людської замкненості та самотності змогли пролунати в повний голос. Показовим є те, що абсурдизм з'являється не під час Другої світової війни і навіть не одразу по її закінченню. Потрібен був деякий час для того, щоб пережити її жахи та усвідомити їх масштаби. І лише тоді психіка митця змогла перетворити світову катастрофу на матеріал для художнього та філософського аналізу.

В абсурдистських п'єсах світ представлений як безглузде, позбавлене логіки накопичення фактів, вчинків, слів та доль. Така драматургія будується на принциповому алогізмі дій, шокуючих прийомах, абсурдній та нерозбірливій мові, невмотивованих вчинках. Основою емоційно-естетичного настрою театру абсурду стали загострений трагізм розпаду особистості або її знищення механічним абсурдним соціумом, чорний гумор, відчай, безвихідь, потворне у всіх своїх проявах.

На становлення нового напрямку великий вплив мала філософія екзистенціалізму, що будується, в свою чергу, на ірраціоналізмі, трагічному світовідчутті та алогічності оточуючого світу. Особливий вплив мали філософсько-естетичні ідеї Ж.-П.Сартра та А.Камю про абсурдність існування, вибір, граничну ситуацію, відчуження, самотність та смерть. Абсурд, в розумінні філософів-екзистенціалістів, стає ступенем розладу людського існування з буттям. Людина прагне до злагодності зі світом, а той, в свою чергу, залишається або байдужим, або ж ворожим. Тому людина, зовнішньо вписуючись в навколишню дійсність, веде несправжнє існування, розрив якого може відбутися за допомогою абсурду. Абсурдна свідомість – це переживання окремого індивіда, що пов'язане з гострим відчуттям цього розладу і супроводжується почуттям самотності, стурбованості та страху. Екзистенціалісти говорять про метафізичний абсурд як певну характеристику людського існування в стані втрати сенсу, пов'язаної з відчуженням особистості не лише від суспільства, історії, але й від себе самої, від своїх суспільних функцій. В театрі концепція екзистенціалізму знаходить своє відображення в алогізмі слів та дій персонажів, їх некомунікабельності, просторово-часових зсувах, відсутності причинно-наслідкових зв'язків та прийомах шоку, пов'язаних з естетизацією потворного.

Алогізм дій добре прослідковується в п'єсі Беккета "Чекаючи Годо", в якій двоє жалюгідних прибулуд день-у-день безнадійно чекають на пустій дорозі Годо, який так і не з'являється. В трагікомічній атмосфері загубленості та відчуження обидва героя пригадують непов'язані між собою фрагменти минулого життя. Філософський смисл дивної історії критики неодноразово шукали в алегорії Годо, стверджуючи, що це бог, на якого покладені надії людства тощо. Одного разу Беккет зізнався, що і сам не знає, хто такий Годо. Проте, сам процес очікування, атмосфера, в якій воно відбувається, дозволяє відчуті нікчемну беззахисність людини в чужому їй, дивному і незрозумілому світі, безцільність усіляких дій, непотрібність думки. Філософія п'єси Беккета абсурдна, так як автор намагається типізувати безглузду історію Володимира та Естрогана в якості універсальної трагедії людства.

Некомунікабельність та абсурдність мови в п'єсах – наступна риса, в якій знаходить своє відображення філософія екзистенціалізму. Так перша п'єса Йонеско "Голомоза співачка" була задумана, як трагедія мови. Наповнивши текст стандартними підручковими фразами, драматург оголив на сцені відчуття, яке мав би пережити кожен, хто хоч раз бував на мітингу, конференції, партійних зборах чи будь-якому іншому заході, де збирається більш, ніж одна людина. Сама мова тут – це вже не засіб спілкування, люди говорять, щоб нічого не сказати. Якось Ж.-П.Сартр зауважив, що завдяки "Голомозій співачці" виникає дуже гостре уявлення про абсурдність мови: настільки, що не хочеться взагалі говорити.

Стандартизація мови тягне за собою певну стандартизацію мислення та чуттєвості, а це, в свою чергу, перетворює людей на "стадо носорогів" – вважає Йонеско. Одна з головних проблем його творчості – проблеми ідеологізації мас та масовізації людини. Самотність, яка донедавна видавалася великим лихом, для Йонеско є недосяжним ідеалом: людина, на його думку, страждає не від самотності, а як раз від неможливості бути самотньою в нашу епоху натовпу, епоху носорогів. Драматург обирає саме носорогів, пояснюючи це тим, що носо-

ріг – тварина, яку людський розум не здатен осягнути. У носорога надто товста шкіра, з ним намагаєшся розмовляти, а він тебе не розуміє, бо переконаний в істинності тієї пропаганди, жертвою якої він, власне, і є.

У п'єсах Йонеско ми спостерігаємо і відсутність причинно-наслідкових зв'язків, що теж можна вважати ознакою екзистенціалістського світосприйняття. Кожна подія в п'єсах стає випадковою, реакції героїв на дивні та повсякденні події можуть бути однаковими, і навіть, навпаки, на повсякденні події вони можуть реагувати з неадекватним здивуванням. Так, у п'єсі "Голомоза співачка", в якій, до речі, ніяка співачка не з'являється, це видно в розмові двох одружених пар:

Міссіс Мартін: "Я бачила на вулиці, поруч із кафе, стояв пан, пристойно одягнений, років сорок, який..."

Містер Сміт: "Який що?"

Міссіс Сміт: "Який що?"

Міссіс Мартін: "Насправді, ви подумаєте, що я вигадала. Він нагнувся і..."

Містер Мартін, містер Сміт, Міссіс Сміт: "О!"

Міссіс Сміт: "Так, нагнувся".

Містер Сміт: "Не може бути!"

Міссіс Сміт: "Він зав'язував шнурки на черевіку, які розв'язалися".

Троє інших: "Фантастика!"

Містер Сміт: "Якби розповів хто-небудь інший на вашому місці, я б не повірив".

Містер Мартін: "Але чому ж? Коли гуляєш, то зустрічаєшся з речами ще більш незвичайними. Поміркуєте самі. Сьогодні я своїми очима бачив у метро чоловіка, що сидів і зовсім спокійно читав газету".

Міссіс Сміт: "Який оригінал!"

Містер Сміт: "Це, напевно, той самий".

Намагаючись підкреслити атмосферу потворства, патології, що оточує людину, Беккет відображає в своїх п'єсах антиестетизм життя. Так, один з героїв п'єси "Кінець гри" заявляє, – "Увесь будинок смердить трупом", на що слуга додає, – "Увесь всесвіт". Для того щоб викликати відразу читачів та глядачів до героїв п'єси "Чекаючи Годо", Беккет наполегливо повторює, що в одного з них неприємний запах з рота, а в іншого неприємно пахнуть ноги.

Поштовхом до теоретичних дебатів з абсурду послугувала праця Мартіна Ессліна "Театр абсурду". Відомий англійський літературознавець першим побачив зв'язок між післявоєнним світом, відображеним в роботах Ж.-П.Сартра, Камю та інших філософів-екзистенціалістів, з театром абсурду. В своїй праці він показав, що поняття абсурду можливо застосовувати не лише до філософії, але й до театру. Ми побачили, що театр абсурду – це мистецтво, що увібрало в себе екзистенціалістські та постекзистенціалістські філософські концепції. Можна сказати, що межі між мистецтвом та філософією тут стираються і ми бачимо у мистецтві засіб самовираження екзистенціалістської свідомості. Абсурдисти, подібно до Камю, відчували абсурдність людської екзистенції в абсурдному хаотичному світі. Адже герої їхніх драматичних творів постійно опиняються в абсурдних ситуаціях, а глибокі філософські, інтелектуальні проблеми розв'язуються в комічних, фарсових, буфонних формах.

П.О. Якуша, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
yashyk@ua.fm

**"ЧЕРВОНА КАЛИНА" ВАСИЛЯ ШУКШИНА
В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

*Но, в слезы мужиков вгоняя,
Он пулю в животе понес,
Припал к земле, как верный пес...
А рядом куст калины рос -
Калина красная такая.*
В. Высоцкий

Будь-який видатний художник слова створює та репрезентує картину світу. В 60-70 роки ХХст. в СРСР, час, який О.Блок назвав би "позачасовістю", зробити це було по-справжньому небезпечно і тяжко. Треба було побороти кон'юнктуру думки. Одним з небагатьох, хто показав властиву епісі етичну реальність був В.Шукшин – письменник, режисер, актор, представник "сільськопрози" – нової естетичної цілісної концепції світобачення крізь призму кіно і літератури. Аналізуючи прозу В.Шукшина, свідомо підходиш до значущої для нравів слов'янського світу думки Вол.Соловйова, викладеної ним в праці "Виправдання добра": "показати добро як правду" Саме для Шукшина пошук, а, головне, демонстрація правди не тільки як відстороненої категорії, а живої істини життя, був визначальним в його творчості : "... чуть-чуть бы хоть высветлилось в разуме, в душе ли: что же это такое было – жил человек..." [Шукшин В. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1993. – Т. 3. – С. 396].

В Нобелівській лекції 1987р. поет Й.Бродський зазначав характерну для ХХст. тенденцію осмислення художньої творчості: література, словами Бродського, допомагає людині уточнити час її існування, відокремити себе від механічного натовпу. "Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека его реальность этическую...Эстетический выбор всегда индивидуален, а эстетическое переживание – всегда переживание частное" [Бродский И. Стихотворения. – Таллинн, 1991. – С. 9]. Феномен масовості, утилітарності мистецтва спричинив народження нової етичної реальності, де митець хоча і є частиною маси в плані жертвовності, проте, виступаючи дієвим суб'єктом правди і добра, вказує на вади суспільства, даючи при цьому узгоджену історію і духовністю чітку схему вчинків. В.Шукшин говорить про душевну невлаштованість життя, людина в гущі гонки за "світлим майбутнім" втрачає "віру батьків", тому справедливим буде монолог Шукшина в документальному оповіданні "Кляуза", де герой пише заяву на таку ж як сам людину: "Прочитал сейчас все это... И думаю: «Что с нами происходит»" [Шукшин В. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1993. – Т. 3. – С. 365]. В.Шукшин виходив з переконання, що "убить" правду неможливо, але, що дуже характерно, важливо не приховувати її: "Жить уж, не оглядываться, уходит и уходит вперед, сколько отмерено. Похоже, умирать-то – не страшно" [Там же. – С. 391]. Цікаво, що герої Шукшина гостро відчують час, мислять не абстрактними

положеннями, а змістовно до ситуації; тут В.Шукшин продовжує традицію ХІХст. І стоїть на позиціях неореалізму, ввібравши деякі елементи новітніх європейських художніх течій. Сюжетна канва оповідань Шукшина часто наділена антиномічністю долі і характеру головних героїв: Єгор Прокудін з кіноповісті "Калина красная" всупереч "сліпим" обставинам демонструє свою позицію, свою правду життя. Людські справи, якщо вони не надумані, вічно в русі, в невловимому вічному оновлені, тому ця антиномічність дозволяє "узреть" справжнє в людині. "Радость, какую мы испытываем, глядя, как человек перемог себя и остался человеком, скоро не забудется...смысл искусства...находит, обнаруживает положительные – суть качества добрые, человеческие – и подавать это как прекрасное в человеке...Надо помогать исследовать жизнь, открывать прекрасное в жизни и идти с этим к людям" [Шукшин В. Собрание сочинений: в 5 т. – Екатеринбург, 1992. – Т. 5. – С.376-377] – писав В.Шукшин в публіцистичних "Питаннях самому собі".

Оповідання В.Шукшина соціально-філософського циклу були досвідом художнього, психологічного осмислення долі народу, драматичних втрат, котрі поніс національний характер на історичному бездоріжжі ХХст., коли метафоричні "бесы" Достоєвського перейшли з потенціального буття в привілейовану реальність. В.Шукшин специфічно, по-своєму інтерпретує постать "нового русского человека"(Горький), яка стла знаковою для часового простору епохи війн і революцій. В.Шукшин переконує, що набуття цього зовнішнього атрибуту новизни стоїть поруч з болючою втратою багатьох необхідних традицій духовного буття особистості і світу; тому В.Шукшин будує структуру своїх оповідань таким чином: оповідання-доля, оповідання-характер, оповідання-сповідь, завжди беручи одну контрпозицію, яка визначає сенс його моральнісних пошуків. "Великая сила – правда: зная ее, можно быть спокойным" [Шукшин В. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1993. – Т. 2. – С. 520]. Ідейно-образна система Шукшина набуває прикмети, які суттєво відрізняються від літературного потоку, що підкорюється законам нормативної естетики. Випрацювані принципи поетики характеризують значну частину прози письменника. В шукшинській поетиці досить високий "удельный вес" смисла на "одицину" текстів; шукшинська позиція обумовлюється т.з. етикою відповідальності, де головним обов'язком цієї структурної одиниці (тобто героїв) є не що інше як "быть человеком". Дослідження творів В.Шукшина дозволяє побачити, що ключовою задачею для моральнісного розвитку особистості письменник вважає долучення до загальнонародного процесу духовного пошуку. Справжня, жива трагедія на особистому рівні визначається неможливістю здійснити в житті те, чого прагне душа. Причиною цього може бути загальний порядок соціального життя, або невірний суб'єктивний вибір зроблений людиною. Духовна і людська нищість у персонажів Шукшина – це завжди результат відчуження людини як людини від життєво необхідного цілого, від соборності людства, від загальної кровиносної системи, поза якою духовний вчинок і просто духовне буття неможливе. Для "себе" і для своїх героїв письменник бачить лише єдиний шлях духовного зростання або воскресіння – через прилучення до обдуманого і небезплідного загальнонаціона-

льного, народного моральнісно-філософського і соціального пошуку. Для Шукшина інтелігентність, інтелектуальність ще не значить правда – є ще дещо вище за просто знання чи обізнаність: "Один, напевно, не прочитав за всю жизнь ни одной книжки, другой "одолеет" Гегеля, Маркса...Пропасть! Но есть нечто, что делает их очень близкими, – Человечность" [*Шукшин В. Собрание сочинений: в 5 т. – Екатеринбург, 1992. – Т. 5. – С. 386*]. Ця думка схожа до слів Канта в його системі практичного розуму: для того щоб бути моральнісним, не обов'язково вивчати філософію. Яскрава образність оповідань В.Шукшина дозволяє показати Правду, Добро різними засобами, устами різних людей: розумна і талановита людина шукає засіб виявити правду, геній "обрушит" всю правду на голови і душі людські, людина звичайна буде завжди буде дзеркалом свого часу і, можливо, сама того не розуміючи, відкриє Правду. В.Шукшин проповідував філософію мужності; при цьому він, як і його епоха, мислив епічно, прорізаючи "мислю" не тільки дійсність, але й майбутнє. "Нравственность есть правда" – говорить Шукшин. "...я теперь знаю: человек – это...нечаянная, прекрасная, мучительная попытка Природы осознать самое себя. ...смерть позволяет понять нам, что жизнь – прекрасна" [*Шукшин В. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1993. – Т. 2. – С. 485*]. Сьогодні, кризь набридливий шум, ми зобов'язані заговорити з собою, з близькими – з людьми взагалі. Заговорити заради Правди, адже мовою самого Шукшина: "Нет, жить, конечно имеет смысл. Другое дело, что мы не всегда умеем" [Там же. – Т. 3. – С. 262].

О.Д. Яценко, асист., СНУ ім. В. Даля, Луганськ

СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ ЕСТЕТИЗАЦІЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Одним з основних концептів постмодерністського опису дійсності є категорія симулякру. Симулякр по суті є символом, позбавленим онтологічного обґрунтування. А що витісняє автохтонний онтологічний зміст, закладений у символі? Культура бажань, детермінована інстинктами Еросу й Танатосу, надає перевагу не раціональним дискурсивним практикам, а емоційно-образному світосприйняттю. Тому припустимо, що онтологічні підстави символу замінено в симулякрі естетичним змістом.

Важливим симптомом естетизації повсякденності часто називають виникнення прагнення "становлення собою" за допомогою вибору зовнішності й стилю життя, що перетворює саме життя на мистецтво. Естетизація повсякденності проявляє себе також і в девальвації функціональної цінності об'єктів – на перший план виходить те, що вважають їхньою вторинною цінністю. Спочатку більшість продуктів оцінювали за їхньою практичною користю, тоді як сьогодні оцінку майже завжди здійснюють виходячи із співвідношення цього об'єкта з іншими. Відношення ці мають цілком символічний характер, описують значення різних об'єктів у ряді інших. Такий перехід від функції виключно практичного характеру до символічної функції репрезентації породив нові цінності, які часто позначають як "вторинні функціональні цінності".

Отже, усебічну естетизацію сучасної культури, на думку низки авторів, необхідно розглядати як факт діяльності, що відбувся. Що в сучасному розумінні означає поняття "естетизація"? Естетизація – це процес штучного, свідомого акцентування чи продукування естетичного змісту в речах та явищах, які традиційно розглядаються неестетичними й базуються на іншому смисловому та функціональному значенні.

Один з апологетів концепції естетизованого життя М. Фуко дає власну інтерпретацію сучасності, у якій і розгортається цей феномен. У такому контексті сучасність втрачає темпоральні конотації, а навзаєм отримує більш чітке світоглядне обґрунтування. Сучасність автор розуміє як установку щодо світу та власної самоідентифікації. Знаковою постаттю, яка щонайяскравіше презентує цю світоглядну революцію, на думку М. Фуко, є видатний поет Бодлер, який способом свого ставлення до життя та позиціонуванням власної особи й створює маркований простір, характеризований як естетизація повсякденності. Для Бодлера сучасність реалізована як постійна актуалізація, ствердження, експлікація власних потенцій. Особу він сприймає не як заданість, а як результат тривалої та кропіткої роботи, насамперед, самовиховання й формування. Створити себе, власну особистість – це і є той простір свободи, де реалізована унікальна індивідуальність. Виконання цього завдання перетворює особу на митця, а життя – на витвір мистецтва. Так повсякденність стає тим горизонтом, де сучасне мистецтво, а за ним й естетика, отримують нові онтологічні виміри та необхідний логічний зміст. Естетизована повсякденність – це сфера свободи, у якій особа свідомо відмовляється від "форм нормалізації", трансльованих культурою, політичними, етичними та соціальними інституалізаціями. Людина сама стає творцем, деміургом того семіотичного простору, у якому розгортається її життя. Звідси життя розуміють як процес створення власної персони, свого оточення, а тому й процес надання змісту та сенсу самому життю. Істина не потребує того, щоб її віднайшли. Вона досягається іменуванням, о-значенням, а легітимізується – естетичною цінністю.

Інший шлях обґрунтування концепції "естетичного життя" обирає Р. Рорті. Естетизацію Р. Рорті розуміє також як процес "самоконструювання", "самотворення". Особу насамперед визначає творчість, об'єктом якої є саме її життя. Слід зауважити, що Р. Рорті застерігає від необдуманого, радикального новизни у створенні такого "естетичного життя". Рушієм творчості в процесі естетизації, на його думку, є не новий естетичний досвід, а рефлексія, що має на меті вдосконалення тієї лінгвістичної конструкції, за допомогою якої ми описуємо світ. Радикальні зміни щодо світу мають бути реалізовані через створення нового наративу, нового словника, який акумулює в собі якісно новий семіотичний простір. Лінгвістичний аспект у вивченні цієї проблематики приводить Р. Рорті до чіткого розрізнення особистого та суспільного рівнів екзистенції, оскільки в приватній та публічній сферах наявні різні за характером мовні ігри. "Самоконструювання", естетизація особи належить до приватної сфери, де індивід не обмежений у своїх уподобаннях та волевиявленнях. Публічна сфера атрибутивно вимагає комунікації, тому характер мовних

ігор вирізняється більшою нормативністю, загальністю й простотою. Естетизація в публічній сфері неминуче ґрунтується на етичних конотаціях, позитивні вони чи негативні за змістом – у цьому випадку несуттєво.

Найбільш теоретично опрацьована концепція "естетичного життя" належить Р. Шустерману. Він, на відміну від попередників, виділяє різновиди "естетичного життя", основні його жанри. Перший він називає "мурівсько-блумсберіанським", зміст його становить безкорисливе споглядання, насолода красою як провідна тенденція життя. Другий варіант представлений у пізньоромантичному ідеалі естетизму, його названо класичним на честь У. Пейтера – О. Уайльда". Цьому типові властивий більший ступінь активності не тільки в спогляданні прекрасного, але, насамперед, у його створенні, прагненні надати ознак витвору мистецтва звичайній буденності й тим самим надати їй сенсу. Третій жанр в авторській термінології іменовано "рортівсько-фаустівським", він отримав найбільш ґрунтовну критику. Абсолютизація новизни як провідного критерію в естетичній та художній творчості приватної сфери призводить до поступової руйнації змісту норм, що консолідують сферу публічну. Етичні конотації естетики публічної сфери спираються на поняття канону, мети, обмеження, певною мірою аскетичного життя. Приватна сфера, навпаки, є втіленням свободи. Але між цими сферами – прірва, яка онтологічно просто не може існувати. Тому, на думку Р. Шустермана, таке протиставлення невинувдане, бо не відповідає дійсності. Наявність норми, мети в естетизації особистісного простору не означає відмову в естетичному досвіді, естетичній насолоді. Етичні конотації в його концепції трансформовано в поняття "естетичного імперативу", який базується на класичному розумінні краси. Естетизація в такому значенні більш поміркована, світоглядну установку сфокусовано не тільки на активності перетворень свого оточення та власної сутності. Вагомого значення набуває особливе бачення, художнє споглядання, яке здатне сприйняти світ як цілісне, виразне та завершене явище, тобто, як витвір мистецтва.

Секція

"ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

Є.С. Буцикін, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ*
Thewall2005@ukr.net

ЕКСЦЕСИВНІСТЬ ОСВІТНЬОГО ДІАЛОГУ: МОРАЛЬНО-ЦІННІСНИЙ АСПЕКТ

Освіта як факт дійсності являє собою соціальний інститут, метою якого є трансформація індивіда із стану непридатності в стан доцільності, причому сукупність цілей соціуму можна звести до головної, а саме до самовідтворення та самопідтримання як суспільства в цілому, так і інституту освіти, зокрема. В той саме час освіту можна визначити як процес формування індивідуального "я" (в значенні індивідуальності), останнє може бути представлено як сукупність психологічних комплексів або система норм на базі яких здійснюються оціночні судження, тобто як джерело спрямованості людського вибору, людської діяльності. Окремо обидва визначення цілком прийнятні, однак при співставленні очевидна суперечність, оскільки перше визначення освіти декларує необхідність стандартизації мислення, а друге визначає її як творення індивідуальності, яка традиційно мислиться паралельно з оригінальністю, неповторністю, самобутністю. Тому ми в цьому випадку маємо справу або з профанацією поняття індивідуальності (з певною стандартною неповторністю) або освіта є тим чим вона не є, прямує хибним шляхом. Суперечність між даними визначеннями продиктована існуванням суспільного та індивідуального тлумачення освіти, вона і викликає те, що називається "супротивом примусовій освіті" як боротьби за індивідуальне буття, однак боротьба індивідуального та соціального за право володіти "розумом" є "марною тратою часу і сил", оскільки сама сутність освітнього процесу стверджує неможливість прогнозування його результатів.

Освіта є оформленням матерії, причому філософію цікавить не тільки процес привнесення форми, а і момент створення форми під впливом матерії. Освіта не просте отримання учнем знання, яким володіє вчитель, а створення нового знання, нового як для учня, так і для вчителя. Знання вчителя в процесі освітнього діалогу зустрічається з учнем, який перебуває в певному освітньому середовищі; саме це середовище перетворює знання вчителя на нове знання, в такому сенсі система освіти в кожному суспільстві являє собою креативний інститут, тому саме система освіти є динамікою культури, джерелом її прогресу.

Освіта в останньому тлумаченні являє собою не "процес", тобто прогнозований рух культури, а "ексцес"(Пігров), хаотичне непрогнозоване створен-

* Рецензент – канд. філос. наук, доц. Нападиста В.Г.

ня нового модусу мислення. Освітній діалог – це діалог, передчасно програаний вчителем. Вчитель не виступає реактивом реакції освіти, він грає роль катализатора, сама освітня діяльність є наслідком над вчительською самовпевненістю та гординею. Процес трансляції знання є процесом трансляції знання, невідомого самому вчителю.

Природа ексцесивності освітньої діяльності полягає в накладанні двох процесів, які супутні освітньому діалогу, а саме: "процес навчання" (внесення форми в матерію), та "процес осмислення, розуміння". Коли знання, котре надходить під час освітнього діалогу, потрапляє в реальне соціальне середовище, воно набуває додаткового смислу. Виникають наслідки, що не були передбаченні навчальним планом.

Мета, що постає на початку процесу освіти, простіше кажучи, ніколи не досягається. Результат освіти може розчаровувати або захоплювати, проте він завжди буде відмінним від запланованого.

Саме ексцесивність освіти обумовлює її трагізм – "учні зміщують вчителів, щоб бути зміщеними наступними учнями". Так, можна навести приклад формування екзистенційної філософії Сартра як самобутньої системи, яка цілковито неприйнятна для філософування у гайдегерівському ключі, однак саме Гайдегер декларувався як вчитель. І якщо добровільне вивчення Сартром філософії Гайдегера призводить до появи нового, суперечного вчення, хоча перший вважав себе послідовником, то що вже казати про навчання "середнього" учня, при цьому будучи приреченими на боротьбу з супротивом будь-якому навчанню.

Формування особистості в межах замкнутої системи цінностей є неможливим, навпаки: надмірна ідеологізація навчального процесу призводить до потенціалізації думки учнів, що, вірогідно, відіб'ється на потужності творчої діяльності освітньої системи, яка направлена на формування нового знання, нових форм мислення. Суспільна мораль, так як і мораль індивідуальна, зберігає цілісність своєї структури завдяки зовнішнім факторам. Будь-яка мораль, як система неформальних відносин, існує лише до тих пір, поки вона залишається в затьмаренні стосовно власних причин, як тільки починається рефлексія, яка має предметом умови існування моральної системи, остання не витримує наступу нового знання, що створюється в неконтрольованому процесі такої рефлексії.

Освіта відбувається не в структурі моралі, а в середовищі формування останньої. Оскільки, в умовах глобалізованого світу ці середовища не існують окремо, а лише у деформованому стані, який зумовлений їх взаємодією, то освіта в просвітницької діяльності, яка мала на меті плекання чеснот, перетворюється на небезпечний процес формування невідомого; така небезпека продиктована технологізацією сучасного суспільства, що призвело до стократного збільшення інтенсивності життя людини.

Ексцесивність освітньої діяльності та інтенсивність сучасного життя унеможлиблює існування моралі в неінституційній формі.

Інституціалізація моралі може надати нам час для адаптації у епоху "нарощування інтенсивності", час, щоб вижити під натиском хаосу нових вражень. Ми стикаємося з цілком природною необхідністю – "зупинитися" для того щоб зібратися із силами і йти далі, такою зупинкою в питанні руху культури є інституціалізація моралі.

ІДЕЇ ПРАГМАТИЗМУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МОРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Не можна заперечити той факт, що новою "релігією" сучасності стає прагматизм, адже сьогодні він вважається необхідним для порятунку суспільства від розколу, для створення прогресивної держави, для знаходження себе і розуміння незаперечної цінності і унікальності власного життя. Варто сказати, що прагматизм лякає покоління людей, вихованих в дусі ідей комунізму, який заангажував і по-своєму ввів у певні рамки сприйняття ними тих чи інших ситуацій.

Насправді прагматизмом мав би бути пронизаний весь механізм освітньої системи, навіть творчість повинна б стати прагматичною. Це зовсім не суперечить ні фундаментальним цінностям, ні мистецтву, ні навіть ірраціональному знанню. Тобто освіта повинна бути спрямованою на досягнення певних практичних корисних цілей на благо суспільства, де панує свобода, чесність і соціальна справедливість. Ми вважаємо, що прагматизм ХХІ ст. – це той інструмент, який допомагає нам чітко бачити реальне, конструювати у своїй свідомості майбутнє, формувати духовність, закон і відповідальність за себе та ближнього. На сьогодні жорстка конкуренція між державами, ідеологіями, ринками, релігіями – це і є сучасна реальність, це такий собі виклик для кожного, хто хоче достойного життя.

Проте не можна не зазначити, що у масовій свідомості нині вкоренилося переконання, що кінцевою і найвищою метою життєвого успіху є матеріальний аспект, а мета досягнення матеріального добробуту виправдовує навіть аморальні засоби її досягнення. Така, не зовсім правильно втілена в життя, прагматизація призвела до нехтування правовими, моральними, соціальними нормами, до відкритої пропаганди насильства через засоби масової інформації, а це, в свою чергу, викликало ряд соціальних проблем загальнонаціонального масштабу. Так, як у значної частини молоді відсутні навички конструктивного спілкування, загальні принципи розуміння сутності найпростіших суспільних процесів і явищ, що призводить до конфліктів між представниками різних поколінь, соціальних прошарків, майнових груп, що негативно впливає на мікроклімат у певних групах людей, породжуючи стресові ситуації, меркантильність і цинізм, неадекватну, асоціальну поведінку, а це веде до занурення частини підлітків чи молодих людей у "віртуальну реальність", молодіжні субкультури, алкоголізм, наркоманію.

Морально-духовні чесноти значною мірою втратили свою актуальність і дієвість; знецінюються, здавалося б, одвічні цінності – милосердя, повага до людини старшого віку, родини, культурної спадщини, любов до своєї держави. Не говорячи вже про те, що виникають суперечності у сфері особистісно-прагматичних інтересів, які легко переходять у неприязнь і ворожнечу.

Ми вважаємо, що прагматизм сьогодні надзвичайно потрібний у сфері державної та міждержавної політики, де кожен громадянин має виконувати свою соціальну роль. Проте в стосунках між людьми необхідно надавати перевагу чомусь більш морально зорієнтованому, гуманному та безкорисливому.

* Рецензент – д-р філос. наук, проф. Ларіонова В.К.

ЛЮДИНА В АПОФЕОЗІ МІЖ АНТИЧНІСТЮ І МОДЕРНОМ

Питання про сутність людини, її походження, місце і роль у світі – одна з основних проблем філософсько-етичної думки. Дослідження людини завжди відбувалося у двох напрямках: відкриття нових елементів та їхнє поєднання у цілісність. Зрештою, навіть, епоха від епохи відрізняється чи не в першу чергу концепцією людини. Від того, як людина тлумачила саму себе, залежав загальний рух суспільства, напрям і зміст його.

Античний образ людини був космоцентричним – людина розглядалася як частина космосу. Тобто мікрocosмом, який є відображенням і символом Всесвіту. У Середньовіччі біблійне уявлення про людину як образ і подобу Бога поєднуються зі вченням про поєднання божественної і людської природи в особі Христа і можливості прилучення кожної людини до Божої благодаті. Людина не вірить в себе, але вона вірить в Бога. Поцейбічний світ і людина розглядаються не такими, якими вони є в дійсності, а лише як момент руху людини до Бога. Сама по собі людина є втіленням гріха і печалі. Епоха Відродження характерна пафосом автономії людини, її безмежних творчих можливостей. Бог дещо пересувається на периферію людського життя, людина починає відриватися від нього, вона тепер може вірити у себе і свої здібності.

Ми розглянули тільки три епохи, а вже відчувається коливання: від богоподібної людини до матерії з її цінностями; від активної розбудови життя до соціальної пасивності; від енергії, сили, оптимізму до слабкості, песимізму, споглядальності.

За доби Модерну позиція людини кардинально змінюється. Звертаючись до безпосередньої дійсності речей, вона прагне побачити все на власні очі, пізнати власним розумом і набути критично обґрунтованого судження. Її звернення до природи, традицій, політики, науки ініціює виникнення радикально відмінних від передмодерних учень про Всесвіт, про державу, право, культуру, господарську діяльність. Задоміновує притаманне для Модерну самоусвідомлення особистості. Індивід стає цікавим самому собі, перетворюючись на предмет самоспостереження, психологічного аналізу, критичної філософської рефлексії. Відбувається процес секуляризації, під час якого людина, визволяючи себе саму від опіки церкви, перетворюється на суб'єкт. Стрімкий розвиток мистецтва, природничих і математичних наук, історіографії, антропології, психології та ін. пробудили інтерес до людини в повноті всіх її виявів. Остання виявила в собі невичерпний надмір сил і безмежну впевненість у майбутньому. Під впливом змін, які відбулися у суспільстві, у людини даної епохи виникає два глибинних відчуття: 1) це відчуття свободи особистої діяльності, творчості. Завдяки цьому з'являється самовладна та відважна людина-творець, яка спонукувана своїм вродженим розумом, супроводжена удачею та нагороджена славою та популярністю; 2) втрата об'єктив-

* Рецензент – д-р філос. наук, проф. Ларіонова В.К.

ної точки опори, якою людина володіла досі. Це викликає у неї почуття покинутості, загрози, страху, який виникає з усвідомлення того, що у людини нема більше ні свого символічного місця, ні безпосереднього надійного захисту.

Для філософії Модерну притаманний раціоцентризм (відома картезіанська формула цього періоду "cogito ergo sum"). Картезіанський суб'єкт відчуває себе як індивідуальна мисляча свідомість, а весь інший світ лише як те, що дане їй або сприймається за її посередництвом. Своє власне життя цей суб'єкт відчуває не як виявлення самого буття, а як альтернативну інстанцію, яка протистоїть буттю. Носій раціоцентристської свідомості впевнений, що людська природа сама по собі є розумною і не потребує якісного удосконалення. Піддаючи сумніву кожний мисленнєвий образ світу, людина відчуває себе як таку, що перебуває в середині якогось потоку становлення, у контексті якого зміна знання примушує трансформувати існування, а зміна останнього ініціює перетворення свідомості. Революція від Коперника до Фройда вибила людину з центру буття. Вона тепер не ходить під поглядом Бога, а є автономною, вільною робити те, що хоче. Але і вінцем творіння вона вже не є. Таким чином, Модерн не стільки підняв людину, скільки заземлив її, витлумачивши частинною природного буття. Модерн переконав людину в тому, що її буття у світі нестабільне та негарантоване. Тому вічно актуальні питання про сенс існування, щастя, істинне ставлення до Бога, правильне упорядкування життя набувають в атмосфері пізнього Модерну нової гостроти.

Отже, людина в епоху Модерну – це картезіансько-кантівський суб'єкт, який дізнається не тільки про те, що він існує, але й про те, яким саме він має бути у Всесвіті. Трансцендентальний суб'єкт упевнений, що йому належить існувати в світі не як рослині чи тварині, а як володареві, господареві своєї власної долі, як суб'єкту всесвітньо-історичного прогресу. А таким він по-справжньому, начебто, зможе стати тільки після того, як за допомогою розвитку науки і техніки приватизує все суще (незчисленні багатства ресурсів не тільки рослинної і тваринної сфер) разом із сферою антропності.

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

ПОШЛОСТЬ КАК ЭТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБΟКОВА

На вопрос, что Набоков как писатель и человек ненавидел, ответитъ легко – пошлость. Пошлость в системе мировоззрения этого писателя проходит трансформацию и, нагружаясь дополнительными коннотациями, превращается в понятие, которое по своему характеру приближается к этической категории. Набоков никогда не опускался до прямого обличения, до морализаторства – сложно даже найти намёк на построение традиционной этической системы, его методы намного более тонкие – это картина самой по-

* Рецензент – д-р филос. наук, доц. Савченкова Н.М.

шлости во всей её широте, подробная, яркая, такая, которая заставляет почувствовать её запахи и шумы.

Что такое пошлость по Набокову? "Это антипатия к тому, что можно назвать "слишком человеческим" – к рекламе гуманизма, ко всему искаженному, невротическому и, наоборот, к прозаической отяжелевшей телесности, ко всему, что позволяет телу забыть о необходимости быть легким настолько, чтобы целиком перевоплощаться в чистое ощущение или в эффекты мира" [*Савченкова Н.М.* Альтернативные стили чувственности. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. – С. 134]. Так пошлость становится вердиктом, клеймом на вещи или ситуации, которая автоматически выбраковывается писателем. Жестокость такого отношения к пошлости обосновывается тем, что такое определение "походя, с усмешкой, намекает на некий изъясн, который, разойдясь и разродившись, неминуемо погубит весь организм, – на губительность отворота с дороги, который завершится пропастью, – и на который человека сворачивает, не разглядев нацарапанной предупредительной таблички" [*Шульман М.* Набоков, писатель // Литературный журнал. – 1997. – № 1. – С. 251].

Пошлость – это превращение единичного во всеобщее, обесценивание, но герой Набокова спасается от этого, его единичное остаётся уникальным, а окружающая множественность преломляется через уникальность его восприятия её. Его пошлость – категория почти гносеологическая, она сближается с категорией не-истинности (фальши).

Пошлой может быть не только внешняя грубость или ограниченность, но и умело замаскированная под красоту или ум низость. Такая пошлость ещё опаснее, она есть скверное подражание добру, чудовищное снижение, – не упрощение, а подлог.

Это делает возможным перевести категорию пошлости в разряд этических. Она не только имеет чётко ориентированный оценочный характер, но и состоит в бинарном отношении к добру, истине, дару творчества, а "организация этики как теоретической дисциплины фундирована принципом бинаризма, вплоть до необходимой бинарной оппозиции добра и зла" [Этика, Философия XX века: Словарь / Под ред. *Грицанова А.А.* – М. – 2002. – С. 945].

Пошлость, рассматриваемая как этическая категория, в художественно-мировоззренческом плане тесно связана у Набокова со категорией свободы, и, следовательно, ответственности. Неспособность осознавать свободу как дар, отсутствие ответственности субъекта перед собой и другим означает именно пошлость для Набокова. А свобода выражается для него в первую очередь в преображении действительности и полной ответственности за новый мир. Преображённая реальность – главное оружие против пошлого. По сути получается так, что перед героем стоит выбор своей позиции в мире, при том, "пролегал он в области поступков и действий и в области отношений к миру, – то есть, если сказать иначе, в сфере этики" [*Шульман М.* Набоков, писатель // Литературный журнал. – 1997. – № 1. – С. 251].

СОВІСТЬ ТА СОРОМ ЯК ФОРМИ МОРАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ

Людина живе серед інших людей, серед ідей, смислів. В своїй поведінці, в прийнятті рішень, в судженнях людина виходить з тих чи інших цінностей, орієнтуючись на позитивні і негативні: користь – шкода, слава – сором. Істина – хиба, добро – зло. Аристотель вважав, що всілякий, хто бажає до кінця проникнути в природу справедливого і розсудливого вчинку, безперечно прийде до того, що це є вчинок справедливої і розсудливої людини, а справедлива і розсудлива людина є людина, котра поводить себе справедливо і розсудливо. Для осмислення певних проблем та обставин життя з точки зору моральних цінностей, для спроби розібратися у справедливості й обґрунтованості самих моральних засад, якими людина керується, існує моральна свідомість. До моральної свідомості як такої відноситься моральна самосвідомість. Моральна самосвідомість – це така специфічна форма моральної свідомості, предметом якої виступає вона сама, а також людина – її носій. Основними функціями моральної самосвідомості є осмислення, контролювання, санкціонування та критичний перегляд моральних настанов людської суб'єктивності. Згідно з поділом цих її функцій на стверджувальні і критичні виділяються такі форми моральної самосвідомості, як честь і гідність, з одного боку, совість і сором – з іншого.

Чесць – поняття моральної свідомості й категорія етики, що включає в себе моменти усвідомлення індивідом свого суспільного значення й визнання цього значення з боку суспільства. Гідність – це поняття моральної свідомості, яка виражає уявлення про цінність всякої людини як моральної особистості, а також категорія етики, яка означає особливе моральне ставлення людини до самої себе і ставлення до неї з боку суспільства, в якому визнається цінність особистості. Але саме совість і сором викликають в мене особливий інтерес. Важливо визначити, що є сильнішим в індивідуально-особистісному розвитку людини. Совість – внутрішній сторож. Це страх зашкодити, – зашкодити іншому. Розкаяння совісті – почуття власної провини, провини перед самим Добром. З тих пір як людина навчилась розрізняти добро (в ідеалі, відчувати співчуття і судити по справедливості) незалежно від наявних форм, автономності від сорому набує і її совість. Фрідріх Ніцше вважав нечисту совість "глибоким захворюванням", однак підкреслював, що це "хвороба в тому сенсі, в якому хворобою є вагітність". Видатний мислитель-гуманіст Альберт Швейцер вважав, що ми ніколи не маємо ставати глухими. Ми житимемо у згоді з істиною, якщо глибше відчуємо конфлікти. Чиста совість є винахід диявола. В цьому зв'язку доречно згадати й одного з самостійно мислячих етиків радянської доби Я.А.Мільнера-Іриніна, який писав у своїй фундаментальній праці, що той, хто говорить про "спокійну

* Рецензент – канд. філос. наук, доц. Шинкаренко О.В.

совість" людини, не відає, що говорить, бо спокійна совість – нонсенс. Індивід може відчувати певне вдоволення від результатів своєї праці, спрямованої на торжество доброго, на розумне вдосконалення себе й довкілля, але совість ніколи не дозволить йому заспокоїтися на досягнутому, хоч яким би досконалим воно йому здавалося, оскільки вона – первісне й "все-конечне" джерело всілякого морального неспокою.

На відміну від уявлень про обов'язок, справедливість тощо совість неможливо об'єктивувати, поставити перед "внутрішнім оком" свідомості як завершений, чітко визначений ідеальний предмет. Важливо, що голос совісті, хоч яким би владним він був, завжди звертається до нашої свободи вибору, свободи волі. Вказуючи, що можна було вчинити інакше, ніж учинили або чинимо ми, він тим самим розширює нашу свободу. Вторгнення совісті в духовний світ особистості завжди містить у собі дещо надмірне, що перевершує наявні можливості як зовнішньої дії, так і внутрішнього освоєння й осмислення в межах системи уявлень, що склалася. Втілюючи безпосередньо в індивідуальному досвіді реальну важкість буття людської спільноти, імперативи совісті завжди максималістичні, незмінно вимагають від особи більшого, ніж вона здатна здійснити на даний момент, націлюють на творчо-критичний перегляд її загального ставлення до світу. Через це совість, якщо вже вона в людини є, – неодмінно має "боліти", турбувати, бентежити свого носія: це її нормальний стан.

Втім, у таких складних питаннях, як життєве значення совісті, не може бути однобічних істин. Є своя правда і в невідбутньому прагненні людини "очистити", "заспокоїти" власну совість; мати приручену, знешкоджену совість – надзвичайно принизливо для людини. Конче потрібна життєва рівновага повинна досягатися не за рахунок того, що совість притуплюють, позбавляють жала, – її й без того обмаль у нашому нинішньому житті, – а шляхом взаємозбагачення совісті й виробленого віками спільного людського морального розуму, насичення її елементами позитивного світосприйняття, надання її рішенням справді гуманних і культурних форм вияву. В цілісності духовного існування людини творчий неспокій совісті постає як важливе джерело внутрішньої активності, що іррадіює з власне моральної сфери аж до теренів безпосередньо практичної діяльності людини. В галузі людських почуттів імператив совісті вимагає щирості, шляхетності; перед мисленням він висуває завдання, не спокушаючись заспокійливими напівправдами, будь-що прагнути до істини, хай навіть трагічної й гіркої, – саме це ми на-самперед вкладаємо в поняття совісного мислення.

Психоаналітик Е.Фромм вважає, що совість буває двох видів – авторитарна і гуманістична. Авторитарна совість виражає нашу підпорядкованість зовнішньому авторитету. Гуманістична совість – це голос самої людини, здатної на саморозвиток, кращого начала в ній. Сором не є такою глибокою і внутрішньо осмисленою формою моральної самосвідомості, як совість. Проте він необхідний для правильної її орієнтації. Нерозвинутість почуття сорому робить совісне існування людини у світі практично неможливим. Видатний російський філософ-ідеаліст В.С.Соловйов вважав сором першоосновою всієї людської моральності, аж до найвищих її щаблів. Со-

ловйов проголошує, що ми існуємо тоді коли ми соромимось, і визначає людину як тварину, що відчуває сором. Сором, подібно до совісті, є одним з найскладніших, найтонших феноменів людської самосвідомості. Голос совісті лунає ніби з глибини моральної свідомості особи; це саме голос, що звучить у напруженій тиші нашого внутрішнього буття. Згідно з концепцією Соловйова сором як "корінь" людської моральності загалом безпосередньо домінує насамперед у площині відносин людини до нижчого, ніж вона сама, порядку світового буття. У відношеннях людини до того, що є рівним їй, тобто до інших людей, подібною моральною домінантою, за Соловйовим, є жалість, а у відношеннях до вищого, до тих цінностей і святинь, що їх людина ставить вище за саму себе, – благоговіння. При цьому сором, зважаючи на його універсальне моральне значення, зберігає своє "представництво" і на зазначених двох вищих рівнях моральних відносин.

Совість більш фундаментальна, тому що вона виражає загальне становище людини у світі, зв'язок її долі з долями інших людей, моральну важкість її буття. Сором скоріше, втілює певний моральний стан особистості, певну внутрішню заломлену й засвоєну ситуацію зустрічі з іншим, чужим Я. Совість передбачає знання людини зсередини, що охоплює з єдиної точки і зводить до купи всю різноманітність її духовного життя, всю повноту її досвіду, весь спектр її переживань. Вона судить суворо, але ніколи не принижус особистість, саме тому, що знає про неї все – в тому числі й найкращі її наміри та прояви.

Л.М. Довга, канд. філос. наук, проф., НМуЗАУ ім. П. Чайковського, Київ

УЯВЛЕННЯ ПРО "СПРАВЕДЛИВІСТЬ" У ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКИХ ІНТЕЛЕКТУАЛІВ XVII СТ.

Уявлення про "справедливість" як певну моральну максиму, виходячи з якої слід оцінювати вчинки людини, активно формується в дискурсі українських інтелектуалів XVII ст. Очевидно, що в традиція християнської богословії поняття справедливості існувало, але здебільшого асоціювалося із справедливістю Божою, яка є абсолютною і тому не аналізується. Вважалося, що вона ж частково еманується на суспільні відносини, як на певну подобу Царства Божого. Відтак, наявність або відсутність "справедливості" у певному соціумі свідчила, за Августином, про його приналежність до Царства Божого або Царства земного (тобто царства диявола). Так само і київські інтелектуали доби бароко у саме поняття "справедливого" вкладали зміст, далекий від сучасних уявлень про загальнолюдські гуманістичні цінності. Загалом "справедливо" – те, що дано від Бога, "несправедливо" – те, що суперечить Його волі, з моральної ж точки зору справедливістю є здатність обмежувати свої вигоди і запити або жертвувати ними во ім'я Бога, божих заповідей і богоугодних справ чи на користь інших людей, які в даний момент потерпають від незадоволення життєво важливих потреб. Іоаникій Галятовський зачисляє справедливість до чотирьох головних цнот християнських, нарівні з мудрістю, мужністю та повсягливістю.

Тим часом реалії ранньомодерного соціуму вимагали перегляду цієї доктрини і її "адаптації" до щоденного життя людей, у якому справедливе з огляду одних могло видаватися зовсім несправедливим з огляду інших. Поясненням таких ситуацій зайнялася казуїстика. Наприклад, коли людина краде – вона чинить "несправедливість" переступаючи і Церковний, і суспільний закон. В той же час, коли одна людина помирає від голоду і не може здобути жодних засобів для підтримання життя, а інша має їх надлишок – це є виявом разючої соціальної несправедливості. Чи буде справедливим, коли перша украде якусь кількість продуктів у другій, тим самим врятувавшись від загибелі або врятувавши своїх близьких? Цей та низка інших подібних казусів стають предметом особливо пристального розгляду в українській моральній філософії доби бароко.

Найбільш яскраво вона виявляється у формуванні уявлення про справедливі/несправедливі війни та у "праві на убивство", яке отримує людина при необхідності захищати власне життя, життя своїх ближніх, свою Вітчизну і свою Церкву. Враховуючи, що у ситуації перманентної війни і руїни, що було реаліями українського життя впродовж майже всього XVII ст., плекання надії на спасіння душі в потойбічному світі ставало особливо актуальним, найбільше уваги в наших джерелах приділяється не тільки справедливим/несправедливим учинкам як таким, але й проблемі "справедливої заплати", а точніше тому, на яку винагороду могли розраховувати люди, що брали на себе тяготи війни, та яким чином цю винагороду можна було заслужити. Не кожен, хто воює, писав Радивилівський, буде мати заплату в Царстві Господньому, а тільки той, хто воює справедливо. Звісно, ті, що ведуть несправедливу війну, підуть прямісінько у пекло.

На війні треба вбивати. Це "робота" рицаря, хоча прощення смертельного гріха – убивства – Інокентій Гізель теж обіцяє не всім, а тільки тим, котрі здійснили його *"в праведном захищенні живота, или своего, или ближняго"*. Крім того справедливі воїни повинні бути добрими християнами, мусять мати *"терпеніє в скорбях і утрапеню"* тобто, як Христос і святі великомученики за грішний люд і віру християнську терпіли, так і вони мусять без ропання злигодні воєнні зносити живота свого не жаліючи. А ще повинні мати любов до ближнього, яка спонукає на духовні і воєнні подвиги, бути мужніми, відважними, милосердними до невинних, послушними старшим, не злосливими, не гнівливими, на зависливими, любити Церкву Православну і *"отчизну свою наймилышу"*.

Несправедливо ж воюють ті, що в пиху подносяться, переслідують Церкву Божу, християн мордують та вбивають; еретики, котрі блюзнять на Христа; іновірці, що не визнають віри Христової, люди горделиві, лакоми, заздрісні, підступні, зрадливі. Вони також можуть бути відважними, сильними і мужніми, але позбавлені за гріхи ласки Божої *"неправедно подвижаючись"*, вони втілюють в собі негативний світ, темний і злосливий, світ чужий і ворожий правовірному християнству.

До того ж воїн, котрий хоче спастися, повинен брати участь не в "злосливій", загарбницькій, а у "справедливій" війні. Сама війна також оцінювалася справедливою або несправедливою з огляду на те, чи воюючі сторони воло-

діли повним джентльменським набором християнських цнот, чи впадали в облуду і гріх.

Вочевидь, у поглядах на справедливі/несправедливі війни українські слуги культу не були ні самостійними, ні оригінальними, досить послідовно вторюючи традиції Св. Августина, на авторитет якого вони час-від-часу посилаються. Втім, для поступу вітчизняної теологічної антропології непересічне значення викладених ідей полягає не стільки у зверненні до нових (порівняно з попередніми періодами) джерел чи продукуванні нових в загальноєвропейському масштабі поглядів (чого не сталося, бо статися не могло), скільки у новому прочитанні уже знайомого, актуалізації доти незаакцептованих проблем. Надалі це вилилося у пошук нових способів самопізнання, пізнання Бога через себе і оточуючий світ, а відтак – у створення низки богословських трактатів, в яких розвивалися морально-етичні ідеї Нового часу.

В.В. Єфіменко, канд. філос. наук, доц., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИЙ ЗМІСТ КУРТУАЗНИХ ЧЕСНОТ ЯК ПЕРЕДУМОВА ГУМАНІЗМУ

Хрестові походи, залишаючись, безперечно, об'єктивно військовою і політичною експансією Заходу на Схід, були одночасно формою культурних контактів. Від початку XII ст. середземноморська торгівля переживала благодатні часи підйому. Вона стимулювала інтенсивний ріст міст в Італії та на півдні Франції, а в них як традиційного прошарку ремісників, так і нового – негоціантів та купців. Наслідком посилення ролі грошей була поява чисельних нових способів збагачення, що, в свою чергу, позначилося на розшаруванні стану аристократів. Частина з них навчилася прибутково для себе використовувати землі багаті на руди, землі, якими пролягали торгові шляхи і де відбувалися ярмарки. Міста півдня Франції стали посередниками у торгівлі азійськими товарами та продуктами. Сюди ж потрапляли товари іспанських арабів, що на той час значно випереджали в економічному розвитку європейців. Інтереси торгівлі міцно зв'язали спілкуванням цю землю провансальської мови з євреями та етнічним розмаїттям мусульман. М.О.Осокін звернув увагу у своїй праці "Історія альбігойців та їх часу" на те, що купці-іноземці мимовільно налаштовували місцевих жителів на іншу віру, або щонайменше на довільне тлумачення християнства. У суспільстві, де розмовляли на всіх мовах тодішнього світу, зустрічалися представники всіх народностей колишньої Римської імперії не знаходив собі підґрунтя релігійний фанатизм, зате вільно почувалась віротерпимість, розвивалось критичне мислення.

Узнавши матеріальне благополуччя після довгих століть розбрату, частих неврожаїв та голоду, поринувши у багате на події життя, Лангедок дозволив собі мати витончену освіту. Місто Монпельє вже від середини XII ст. славилось своєю медичною школою де викладали багато арабських і єврейських професорів, що розділяли погляди Авіцени та Авероеса. В 1220 році ця школа отримала статус університету. Одним з найвідоміших світил середньовіч-

ної медицини був Арно де Вільнев, який вчився, а потім і викладав у Монпельє. Застосування на той час всього нового в галузі медичної практики з опертям на переклади арабських медичних енциклопедій та наукових трактатів, що, в свою чергу, продовжували традиції великих греків – Гіпократа, Аристотеля та Галена, перетворює університет в Монпельє в інтелектуальний центр всього середньовічного Заходу.

Однак, з початку XIII ст. Лангедок привертає увагу римських понтифіків, на думку яких, саме цей край більше ніж будь-який інший отруєний еретичними віровченнями, з чим Церква миритись не збиралась. І хоча в XII – XIII ст. увесь християнський світ був охоплений евангелічним оновленням, що черпало натхнення у вже смутних уявленнях про часи апостольського служіння, основний удар з боку Церкви був спрямований на катаризм, або так звану ересь альбігойців.

Проповідники катарів, що називали себе "довершеними" (parfaits), своїми попередниками вважали апостолів – учнів Христа і протиставляли своє істинне вчення доктрині Риму, яку видавали за підробку, виготовлену і замасковану під християнство самим дияволом.

Оскільки в основу вчення катарів було закладено принцип протиборства двох антагоністичних сил, що були не рівноцінними в моральному сенсі, але існували одвічно, критику катаризму з боку Церкви справедливо вказували на тотожність цієї основи з засадами маніхейства – ідейного конкурента християнства перших століть його історії. Та не тільки це налаштовувало Церкву проти катаризму. Всі його течії сходилися в одному – світ з його ієрархічним устроєм, сама Церква як інститут, встановлені нею норми життя, вимога платити десятину та інші побори породжені злою волею Сатанаїла.

Аристократія півдня досить прихильно ставилася до катарів, вказувала гостинність "довершеним". В замках сеньйорів, що були осередками куртуазної культури, зупинялися і знаходили прилисток не тільки трубадури, але й духовні лідери катарів. Врешті, представники кількох благородних сімейств (як чоловіки, так і жінки) стали "довершеними". Клірик – жонглер Гільєм із Тудели у "Пісні про Хрестовий похід проти альбігойців" так характеризує правління одного з покровителів катарів Раймона Рожера Тренкавеля, віконта Без'єрського: "І слово Церкви в тім краю, ніхто не поважав. Віконт не гнав еретиків, а з ними сам дружив. Він кари з неба не боявся, еретиків любив".

Від початку XII ст. трубадури Лангедоку відверто демонструють свої антиклерикальні настрої, а з початком нового століття ці настрої підсилюються осудом свого роду нашестя не завжди благодійних кліриків з Півночі та діяльності інквізиції в Тулузі. Відомо, що уродженці Тулузи трубадури Аймерик де Пегільян та Гільєм Фігейра були катарами. І хоч таке траплялося не часто, можна говорити про певне співзвуччя творчості трубадурів та аргументів проповідників катарів на диспутах з церковними кліриками (зокрема, мотив осуду здирництва, проповідь аскези). Цистерціанський чернець Жофруа Осерський відзначає, що під час подібного диспуту лицарі ненавиділи кліриків і раділи будь-яким витівкам їх опонентів.

Жорстокі реалії хрестового походу проти альбігойців 1209-1229 років та кілька десятків років безжальних переслідувань вцілілих сприяли процесу

заміни куртуазних цінностей на цінності загальнолюдські. У творчості трубадура Маркабрюна в середині XII ст., а пізніше в XIII ст. у Пейре Карденаля куртуазні чесноти, наприклад, "благородство серця", "честь", "благодіяння" набувають загальнолюдського звучання. Саме з цього часу Атог, любов втрачає свої романтичні шати компонента світосприйняття і набуває значення всеосяжного почуття, цінності, що визначає належне відношення до ближнього. Любов стає своєрідною школою духовного зростання індивіда. Цілком у дусі гуманістичного світосприйняття Бернарт де Вентадорн стверджував, що від любові стає кращою і поетична майстерність і сама людина. В "Пісні про Хрестовий похід проти альбігойців" названі чесноти молодого віконта Тренкавеля, що здався на милість хрестоносців, щоб уберегти жителів міста Каркасона від повторення трагічної долі міста Без'є (місто – один з осередків катаризму – після взяття хрестоносцями було віддане на пограбування найманцям, які вирізали більшу частину жителів, а вцілілих загнали до собору і живцем спалили). До чеснот з традиційним змістом, як то люб'язність, щедрість, сміливість, додаються чесноти з гуманістичним змістом – милосердя, любов і дружба з васалами, турбота про підданих, рівність у всьому з ними. Нові драматичні і навіть трагічні виміри куртуазної любові, віднайдені трубадурами під час і після хрестового походу проти альбігойців, стають синонімом гуманізму, передумовою оформлення гуманістичної ідеології.

А.В. Клічук, канд. філос. наук, ЧНУ ім. Ю. Федьковича, Чернівці

АКСІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО ІНТЕЛІГЕНТА

Питання про моральну оцінку вчинків, їх мотивації, норм поведінки утримує актуальність на протязі всієї генези етичної думки. Найбільш складним і суперечливим тут постає критерій оцінки у його витокі із життєвої істини (логічності дії), науки та моралі. Враховується також фактор, на який оцінка спирається та хто її виносить в якості безумовного критерію судження.

Найцінніше, що передається наступним поколінням – це знання перевірені та підтвержені досвідом, у тому числі й моральним, який бере початок із особистісних взаємин із соціальним світом, та об'єктивується у символах епохи, фіксується у пам'яті людей: що ти зробив позитивного у своєму житті. Одним із критеріїв успішності людини є її моральність. Етичний аналіз певної епохи, спільноти, колективу, особистості – процес аналітико-духовної та динамічної умови конкретизації вирішення складних соціальних процесів. Проте, й обмеженому прагматизму легко жити без контролю сумління.

Важливим і неоднозначним аспектом у цьому процесі моральнісна складова процесу здобуття матеріальних цінностей. Оцінка відповідності моральних цінностей запита епохи, де людина поспішає встигнути за короткий термін досягти максимально можливих матеріальних благ та як їх доповнення – гарної репутації, потребує глибокого аналізу, а іноді й переосмислення аксіологічного потенціалу моралі. У даному науковому дослідженні авторське, розуміння та тлумачення проблеми обґрунтування істинності цінностей у

освітнянсько-науковій галузі орієнтується не тільки на факт кризи інтелігентності, а на соціальні передумови такого явища.

Актуальність заявленої проблеми дослідження є очевидною сьогодні, оскільки людина у своїх вітальних мотиваціях вибору шукає не тільки гаранту успіху (завдяки успішній маніпуляції власними знаннями та довірою інших), але й бажає отримати та зберегти хорошу репутацію. Ефективність діалогу з майбутнім залежить від сучасного морального досвіду. На моральну позицію людини впливає багато факторів, проте найсильнішим виявляється вплив соціального середовища. Воно визначає, зорієнтовує людину у виборі засобів самореалізації, в тому числі й ціннісних чинників. Ця тема частково висвітлювалась у поглядах Д.Лихачова, В.Коротича, В.Хрипка та ін. Однак, є причина до її актуалізації та переосмислення знову.

Як правило, успіх стає наслідком діяльності, практичного доведення таланту людини. Варто зазначити, що талант насправді дається індивіду природою (генетично, або є даром Божим), однак його підтвердження більшою мірою залежить не стільки від пошуку, до якого сама людина не доклала зусиль, а саме від свідомої, цілеспрямованої діяльності. Або, це грамотно спрямовані зусилля у вірному напрямку. Талановита людина – талановита у своїх ділах. Важливо лише вчасно виявити та дати можливість розвинути талант. Проте, соціальна активність особи часто спонукається не творчим натхненням чи зрозумілим бажанням розвинути свій талант на радість собі та іншим, а егоїстичними мотивами самоствердження, користуючись далеко не талантом, а часто й іншими засобами. Так було на протязі всієї історії людства. Якщо такими темпами самореалізація відбуватиметься й надалі, то "заможна посередність" здолає делікатність таланту. Особливо обурює впевнена присутність у науково-освітнянській сфері "осіб не за покликанням, а з гаманцем", чи іншими (родинними, товарицькими спонуканими), які активно посприяли займанню місця. кожна епоха давала історії видатних людей, але одиниці ставали такими дійсно заслужено. Не варто замовчувати й той факт, що відомість виростала на чужому полі, тобто, інтелектуальний здобуток привласнювався особливо наполегливими людьми в науці із явним браком інтелектуальності та інтелігентності. Сприяла цьому відповідна чи своєрідна моральна позиція, яка безперечно, суперечить честі та гідності справжнього науковця. Дійсно, живого прикладу в сучасній науково-освітнянській сфері бракує, але він зустрічається у буденній викладацькій практиці і винагородою її активізується цікавість предмету і самого викладача як позитивної особистості, яка для владних осіб часто не бажана у "гармонійно підібраному" колективі. В ньому надійно ховаються недоліки через непрофесійність, проте є моральна підтримка у слабкості, а принципові особи активно виживаються, як зайвий подразник, чи можливо – стимул для переоцінки критеріїв оцінювання? Тут, нажаль, діє поки що принцип: щоб не змінюватись самому, не вдаватись до самокритики, логічніше позбутись "іншої думки", а то й самого працівника. Вважаю, причиною такого слабого здоров'я особливо у провінційних колах інтелігенції – невідповідність певних осіб займаній посаді. Можна бути гарним господарем, менеджером, ремісником, але інтелігентність ремісницькою завзятістю не замінюється. Та й

навчитись її без природних схильностей неможливо. Причин багато, але результат один – деградація інтелігентності в сучасній інтелігенції. Задля уникнення вульгарних узагальнень зазначу, що такий діагноз стосується не всіх, а на сам перед тих, кому владне крісло не муляє совість. Тому хамство іноді часто тримається за посаду, прагне до влади, визнання здобуває вчену ступінь, але від цих "здобутків" сумні враження і не довга пам'ять. Досвід свідчить, що чим менш заслуговує людина керівної посади, тим більше боїться її втратити. Заради утримання здатна на зло заради власного егоїзму, а відтак – вже і за ради самого зла, заподіяння якого іншим, особливо невідкореним, стає самоціллю. Причина тут одна – відсутність моральності.

Щоб людина дійшла до згоди із самою собою, досягла гармонії, їй необхідно засвоїти знання належного й виробити власний спосіб комунікації зі світом як безумовною сутністю. Тобто, не що інше, як компроміс розумного егоїзму з манерами моралізованого прагматизму за наполегливою вимогою сьогодення, що пропонують формулу грамотної адаптації. Філософу іноді вдається передати почуття дійсності одним реченням, в якому мабуть інтуїтивно схоплено "передчуття" істини. Чому передчуття, тому що істину більшість визнає згодом. Це вже відомо. Тому не так легко свіdomo (і прозоро для оточення) визначити власну життєву позицію, в якій здійснювати динамічний процес вибору між "добрим" і "злом" з постійною корекцією вибору совістю та соромом, апелюючи до історично визнаних та виправданих ціннісних установок та орієнтацій. Це означає стати неупередженим арбітром відносно власної поведінки, відповідати на пропозиції життя через призму "Я – діючого" та "Я – оцінюючого", стати власним суддею, з вимогою само удосконалення. У такий спосіб людина облагороджує своє життя, послідовно і зрозуміло будує своє життя: жити сьогодні, оцінюючи життя з через спектр вічності. Тут діє імператив грамотної орієнтації індивіду у виборі між бажаним, належним та необхідним. є для людини практичний зміст. Щоб досягти безсмертя, людина повинна перемогти саму себе. Вона персоналістська і вказує шлях індивідуального сходження до досконалості, незалежно від соціального середовища й припускає вирішення соціальних конфліктів через внутрішнє самовдосконалення кожного. Моральні цілі в християнстві обкреслені практичними приписаннями. Вони є природними для людини та верифікаційно виправданими Позивна інтегративна енергетика моралі знаходить своє прикладне втілення у міжіндивідуальних комунікаціях. Людина, для того щоб розвиватись у собі, час від часу створює та долає певні персонально граничні рамки для чіткості моральних орієнтацій, опираючись на соціально встановлену шкалу цінностей, однак, не долає цілком власних ціннісних установок та моральних принципів. Суперечливий невпинний, зрештою – вдалий пошук власного ідеалу конструктивно вибудовує внутрішню систему цінностей особистості, гармонізує її іманентний світ із зовнішнім середовищем її існування.

Однак, цінність життя людини в її цілісності. Досягнення останньої потребує постійної роботи над собою, впевненому та моральному слідуванню поставленій перед собою цілі. Принаймі, вважаю, що таким чином людина знаходить виправдання для свого сумління самореалізуючись у соціальному середовищі.

ПОРУШЕННЯ ЕТИКИ В ЖУРНАЛІСТСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Питання мимобіжності теоретичної та практичної етики у просторі українських ЗМІ. В Україні, як демократичній державі, на законодавчому рівні не існує правового збірного документу, за яким можна було б визначити етичні засади діяльності журналістів, міри покарання за порушення тих чи інших норм етики. Цікаво, що з часів незалежності України відбулося 6 парламентських слухань з питань інформаційної діяльності, основним питанням яких було надання свободи слову та вільного доступу до інформації, але жодного разу не розглянули етичні аспекти цієї "свободи слова". Лише окремі статті із Європейської конвенції з прав людини, Закону України про Інформацію, законів про окремі види ЗМІ регламентують деякі етичні принципи. Вперше 2002 року збірний документ, але не на державному рівні, – "Кодекс професійної етики українського журналіста" підписали і визнали лише 3 тисячі журналістів. Цей кодекс базується на принципах загальної етики. Дотримання 11 положень цього документу залишається на совісті окремих журналістів як принципи гуманізму загалом та рівень виховання родиною зокрема.

Оскільки діяльність демократичної преси базується на дотриманні ідеалів та цінностей демократії (а, як відомо, будь-яка істина є утопічною через суб'єктивне розуміння її людиною, а, отже, її викривлення), тож, виникає певна невідповідність між умовами, які є реаліями журналістської діяльності, та вимогами етичного кодексу України.

Свобода як демократичний принцип. "Політична свобода – свобода вибору суспільного ладу і форми правління, право народу визначати і змінювати конституційний лад (ст. 5 Конституції України), забезпечення захисту прав людини. Свобода має первинне призначення – на її основі може виникнути рівність і нерівність, але вона допускає рівноправність" [Функції і принципи демократії]. Вона дійсно допускає рівноправність, але не між кореспондентом та редактором: журналіст виконує завдання редакції. Часто-густо воно звучить так: про це ми пишемо так і так (оскільки це в інтересах замовника, чи, скажімо, власника). Отже, про об'єктивність та повноту інформації можна забути, це потенційне порушення 4, 6, 7, 8, 9 пунктів "Кодексу професійної етики українського журналіста", яке можна назвати плюралізмом думок, що передбачено демократією:

Плюралізм думок та свобода слова стають ще одним об'єктом маніпулювання: "Плюралізм – означає багатоманітність суспільних явищ, розширює коло політичного вибору, допускає не лише плюралізм думок, але й політичний плюралізм – множинність партій, суспільних об'єднань тощо с різними програмами та статутами, що діють у рамках конституції. Демократія можлива в тому разі, коли в її основі полягає принцип плюралізму, проте не всякий плюралізм є неодмінно демократичним. Лише у сукупності з іншими принци-

* Рецензент – канд. філол. наук, доц. Смирнова Т.В.

пами плюралізм набуває універсального значення для сучасної демократії" [Функції і принципи демократії].

Положення "Сучасна демократія включає принципи "права не погоджуватись" із думками і позиціями інших членів чи груп суспільства" [Основні принципи сучасної демократії] прямо пропорційне 10 пунктів Кодексу – "Журналіст поважає і відстоює професійні права колег, дотримується норм і правил поведінки у редакційному колективі. Він повинен бути уособленням скромності, наполегливості і працелюбності. Його моральний обов'язок – допомога у фаховому становленні молодих журналістів на шляху до творчого визнання, виявляти професійну солідарність з колегами по інформаційній діяльності як в Україні, так і за її межами" [Кодекс професійної етики українського журналіста].

Система етичної діяльності журналіста є умовною, і суперечливість її з політичною системою країни призводить до ускладнення умов виконання журналістом своїх обов'язків. Ці фактори також стають причиною численних конфліктів, звинувачень, судових процесів, що в свою чергу породжує негативне ставлення українського народу до журналістської діяльності.

І.І. Маслікова, канд. філос. наук, асист., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ІДЕЯ ГЛОБАЛЬНОГО ЕТОСУ ТА ЇЇ ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ

Практична діяльність у сфері економіки, науки, технологій стає все більш системно організованою та єдиною в планетарному масштабі. Але ціннісний вибір, перед яким опиняється суб'єкт такої діяльності, відбувається в системі координат, заданих локальною культурою. Отже, в умовах глобалізації вкрай актуальним постає питання пошуку загальних норм та спільних цінностей, що уможливили б співіснування множинності культур та відповідних форм етосів.

Розпочаті в останній час з ініціативи ЮНЕСКО колективні та індивідуальні універсалістські "проекти" хоча і є реакцією на глобалізаційні процеси, мають у своєму підґрунті достатньо давню релігійну (християнський абсолютизм) і філософську традицію (космологізм, космополітизм, раціоналізм, натуралізм). Отже, основою формування нового глобального етосу – особливого морального устрою життя, що може сприйматися в якості реально-належного на глобальному (світовому) рівні – є спільні цінності та безумовні норми, які складають ціннісні засади багатьох релігійних вчень та фундаментальних моральних систем. Такими фундаментальними всезагальними імперативами є Золоте правило моральності, принципи ненасилля, благоговіння перед всіма формами життя, справедливість, толерантність, рівноправ'я і партнерство. Хоча сама ідея "глобального світу" та "глобального етосу" наражається на критику з боку релігійних діячів (Папа Бенедикт XVI, єпископ РПЦ патріарх Кирил, представники ОІК – Організації Ісламської Конференції) та сучасних комунітаристів (Е.Макінтайр, Р.Порті, Ч.Тейлор та інші), доведенням спроможності глобальних "проектів" поки що є сама практика.

В політичній практиці проблема глобального світу конкретизується питанням культурного домінування та виживання деяких локальних культур. Альтернативні сценарії розвитку глобального світу – домінуюче положення в світі Заходу (З.Бжезинський) або "зіткнення цивілізацій" (С.Хантінгтон) – передбачають формування нового світового порядку. Але такі перспективи *проблематизують саму ідею універсалізму*, оскільки не зважаючи на її моральний пафос, вона є породженням власне західної культури, і не можна виключати можливості використання її задля прикриття прагматичних інтересів Заходу в боротьбі за обмежені ресурси світу.

З проблемою обмеженості ресурсів пов'язана вимога справедливого економічного устрою. Ідеал глобального світу, об'єданого універсальними цінностями та нормами, передбачає існування глобальної моральної спільноти, свідченням моральності якої є готовність до *справедливого перерозподілу світових багатств*. Це означає, що ті, хто живе в індустріально розвинутих країнах, повинні свідомо відмовитися від благ, які надавали б реальні перспективи власним дітям, на користь людей, що живуть у слаборозвинутих країнах. Чи можливо це? Отже, якщо ми не готові думати та турбуватися про нестатки інших людей Землі, то всі розмови про етичний універсалізм будуть лише пустим моралізаторством (Р.Порті).

Нерівномірність соціальних та економічних умов життя спричиняє масштабні процеси міжнаціональної міграції. Великі маси людей, з традиційним укладом життя, опинившись в просторі західної культури, переносять на новий ґрунт культурні взірці та типи поведінки в масштабах, не здатних до засвоєння країною, що їх приймає. Це зумовлює втрату соціокультурної ідентичності, збільшення агресії та нетерпимості до іноземців, відродження расизму та нацизму. *Політика толерантності* покликана зняти подібні проблеми. Однак толерантність як вимога універсалістської етики проявляє певну парадоксальність: щиро вірячи в безумовну обов'язковість моральних норм, толерантна людина зобов'язана не розповсюджувати їх на всіх людей! В практиці це призводить до сумнівних з точки зору моральної чистоти результатів. Так, в суспільствах з прецедентним правом на хвилі мультикультуралізму набуває поширення аргументація: "Мене вимусила зробити це моя культура", унаслідок чого виправдовуються жорсткі злочини проти особистості.

Окрім цього, унаслідок нерівномірності умов життя розповсюджується релігійний тероризм. Але якщо розглядати його сучасні форми (гіпертероризм, джихадізм) не з політичних позицій, а їхнього морального змісту, то можна побачити, що вони є *крайнім проявом абсолютистської морально-релігійної доктрини*. В ній акценти робляться на повному здійсненні того, що уявляється добром, яке пов'язується не стільки з ідеалом індивідуального вдосконалення, а із суспільним ідеалом ("великий ісламський халіфат"), реалізація якого обов'язково повинна відбутися в земному житті. Проблемними є й методи боротьби із тероризмом. Риторика американських політиків щодо поділу світу на "цивілізацію" та "терористів" не витримує критики. *Політика ненасильницької боротьби* поки що не довела своєї практичної ефективності. Її дієвість проявляється у "виховному" ефекті супротивника. А що робити,

якщо терорист не підлягає "перевихованню"? Чому повага до особистості терориста є ціннішим за моральну гідність заручників?

Проблемним є принцип *рівного відношення та вимога взаємності* (ЗПМ). Хоча вони спрямовані на подолання різних форм дискримінації, вони не спрацьовують на рівні великих спільнот та цивілізацій, оскільки не можуть збалансувати всі багатоманітні і суперечливі інтереси держав та різноманітних альянсів. Отже, все це засвідчує необхідність пошуку альтернативних шляхів мінімізації міжкультурних конфліктів.

В.В. Машкін, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
mashkinvv@ukr.net

ПРОБЛЕМА ДИСПОЗИЦІЇ ЕТИКИ ТА МОРАЛІ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Історія етики представлена обширною бібліографією відносно проблеми визначення свого предмета. Практично будь-якій розвідці в області філософії моралі, чи вона здійснюється у вузько нормативному ключі, чи ж витримує ціннісно-нейтральну позицію, передусє спроба виокремити з царини можливих проявів людського духу свій власний об'єкт дослідження. При цьому сама справа дослідження моралі, або якщо точніше – будь-яка постановка питання щодо моралі, розглядається як очевидна і в своєму процедурному аспекті зазвичай розчиняється в сукупності загальноприйнятих на тому чи іншому етапі розвитку гуманітарної науки методів та підходів. Таким чином, в етиці, так би мовити, передбачається, що специфікація предметної області дослідження автоматично визначає її власну теоретико-методологічну композицію: питання визначає відповідь, завжди вже натякає на неї. Свідомо цьому ми зустрічаємо вже в поширеному підручниковому кліше визначень етики та моралі. Хоча латинське "moralis" і було прямо скальковано Цицероном з грецького "ethikon", що означало вчення або повчання про моральні звичаї, в подальшій же історії розвитку понять затвердився певний інваріант, у відповідності до котрого ключові конотації поняття "мораль" співпали з поняттям "моральні звичаї"; у свою чергу "етика" в широкому сенсі розуміється як наука про мораль або моральні звичаї. І якщо, як було сказано, мораль завжди є центром своєї теорії, то теорія моралі, її структура, методи та, головне, її позитивні можливості залишались в тіні.

Проблема позитивних можливостей етики не така тривіальна, як може здатись на перший погляд. Якщо звернутись до тих самих підручникових кліше, то ми побачимо лише різним чином узагальнені формулювання того, в яких ракурсах взагалі етика може вивчати свій предмет. Етика, наприклад, може просто описувати мораль у вигляді сукупності прийнятих нравів, звичаїв, характерів або особистісних якостей (емпірична етика). Нормативна етика, в свою чергу, формує сукупність прескриптивних тверджень, що виражають, на думку її апологетів, рівень повиннісного в моральнісній свідомості суспільства. Етику також цікавлять питання морального виховання – педагогічна етика. В ХХ

столітті потужний поштовх отримала так звана професійна етика, націлена на вироблення та обґрунтування моральнісних кодексів окремих професійних сфер. І, нарешті, найбільш розповсюдженні в академічному середовищі – загальна теорія моралі та історія етичної думки. Перша досліджує походження, сутність та структуру моралі, друга намагається охопити топологію усіх вищеназваних модуляцій етики та моралі в історичній перспективі.

Таким чином, сформульовані найбільш загально шість образів етики виражають скоріше її потенційні можливості. Усі разом вони не більш ніж допустимі диспозиції дослідника етики по відношенню до свого предмета. Питання ж щодо позитивних можливостей етики постає в світлі трансформації конкретно-історичних особливостей моральних відношень і моральної діяльності та їх власних категоріальних контекстів, перманентна динаміка котрих неупинно модифікує порядок денний етичної теорії. Звичайно, це не забороняє і не відмінює ані проєктів формалізації тих чи інших професійних сфер, ані спроб легітимації інформаційних потоків інститутами інтерпретації під соусом моральнісно належного. Але на скільки подібні практики релевантні загальному соціокультурному фону? Чи вправі теоретик ігнорувати категоріальний контекст свого дослідження, і, таким чином, чи не зобов'язаний він кожного разу випереджати формулювання дослідницьких завдань постановкою питання щодо умов їх можливості? Інакше кажучи, які з потенційно можливих питань щодо моралі можливі позитивно в даному категоріальному контексті? Чи не є механічний (нерефлексивний) перенос понятійного апарату, формулювань, висновків з одного категоріального контексту в інший теоретично невиправданим?

Найбільш яскравою ілюстрацією подібної постановки питання може слугувати антинормативний поворот в етиці, що відбувся у ХІХ столітті і фактично заклав новий фундамент під теорію моралі. "Класична етика приймала свідчення моральної свідомості, як кажуть, за чисту монету і бачила своє завдання в тому, щоб обґрунтувати наперед задану їй мораль і знайти більш досконале формулювання її вимог... Маркс і Ніцше, незалежно один від одного, з різних теоретичних позицій і в різній історичній перспективі приходять до однакового висновку, відповідно до котрого мораль в тому вигляді, в якому вона себе змальовує, є суцільним обманом, лицемірством, тартюфством" [Гусейнов А.А. Этика и мораль в современном мире (Вступительные заметки к теме конференции) // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2001. – № 1. – С. 23]. Гусейнов пов'язує цей перехід від апології моралі до її критики із зміною місця та ролі моралі в суспільстві. Починаючи з ХVІІІ століття в результаті промислової революції відбувається швидка та незворотна трансформація традиційного суспільства, для котрого ареною моралі вважалося суспільство та суспільне життя. Тут суспільні відносини мали форму особистих зв'язків та залежностей, а особисті якості індивідів були "несучою конструкцією, що тримала усю будівлю цивілізації" [Там же]. Перехід суспільства від локальних форм життя до великих і складних систем мав своїм наслідком той факт, що різноманітні сфери суспільства стали структуруватися за законами ефективного функціонування, з уваги на великі маси людей та незалежно від їх волі. Задачею етики, таким чином, стає по-

шук перетворених в моральнісній свідомості суспільства інтересів тих або інших соціальних груп. У зв'язку з цим Гусейнов ставить питання: чи не є класична етика (тобто етика абсолютистська, апологетична), що представлена в наших працях, підручниках, етикою вчорашнього дня?

Антинормативний поворот може бути описаний також і в межах хроніки трансформації європейського мислення. Під цим розуміється перехід від моделі метафізичної філософії до постметафізичного мислення. Одну з найбільш відомих спроб концептуалізації цього переходу ми знаходимо в Юргена Габермаса. В своїх ключових рисах метафізичне мислення може бути охарактеризовано, відповідно до Габермаса, наступними особливостями: мотивом єдності, ототожненням буття та мислення та сакралізацією теоретичного образу життя. Не дивлячись на чисельні трансформації метафізичного мислення Габермас вважає, що воно відіграло ключову роль аж до Гегеля. Воно було проблематизоване зовнішніми по відношенню до нього самого реаліями, викликаними суспільно-історичним розвитком. По-перше, тоталізуюче мислення, направлене на пошук єдиного, ставиться під питання новим типом раціональності – процедурною раціональністю, котра утвердилась у зв'язку із експериментальним методом природничих наук. Новий тип обґрунтування поставив під питання пізнавальні привілеї філософії. По-друге, в XIX столітті виникають історико-герменевтичні науки, котрі виражають нове почуття часу в динамічних модерних суспільствах, котрі ставали усе більш складними (див. Гусейнов). По-третє, протягом XIX століття стає розповсюдженою критика об'єктивованого образу науки та техніки. Це стимулює критику класичної філософської схеми суб'єкт-об'єктного відношення. І, по-четверте, стає сумнівним класичне уявлення відносно первинності теорії щодо практики.

Таким чином, переформатування соціальної сфери і сфери філософського дискурсу, що відбувалось в XIX – початку XX століття, знаменує зміну категоріальних контекстів накладаючи принципів обмеження як на позитивні можливості етики по відношенню до свого предмету, так і, зокрема, на особливості її інституціоналізації. Постановка питання щодо позитивних можливостей етики в контексті категоріальних структур, котрими вона обрамлена, на сьогоднішній день є особливо актуальною в світлі постмодерністської радикальної критики модерного типу раціональності, котра виразила критичні обертони постметафізичного мислення в їх крайній формі.

*Г.А. Миролюбенко, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**
annabokan@yandex.ru

ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ СВІТУ ІНФОРМАЦІЙНО-ГРОШОВИХ ВІДНОСИН

Масові посередники повсякчас утверджують певні співвідношення між особистостями, суспільними інтересами та потребами. Людина опинилася в

* Рецензент – д-р філос. наук, проф. Аболіна Т.Г.

вирії інформації, яку вона не в змозі охопити. Інформаційна демократія призвела до того, що ми перестали користуватися першоджерелом – особистим досвідом, власне ставлення стало рафінованим продуктом, котрий ретранслюється на місцевому та міжнаціональному рівнях. Обмін інформацією ускладнився до такої міри, що неформальні дії формалізувалися, а деякі індивідуальні вчинки тепер вимагають соціальних інституцій. Згодом людина залучила до комунікації машини задля того, щоб вони бачили, чули і говорили для неї. Згодом вони почали говорити замість людини. Те, що раніше вирішувалося людьми у короткій розмові тепер може стати обговоренням світового масштабу із залученням мільйонів людей, створенням кампаній національного рівня. Від племінних часів не змінилися функції інформації, але змінилася її структура та засоби. Світ потрапив у взаємозалежність, де нові комунікативні засоби впливають на розвиток суспільства, а нові відкриття у суспільстві впливають на розвиток комунікації.

Розширення кордонів інформаційного простору призвело до появи міждисциплінарного інформаційного дискурсу, в якому чи не головну роль відіграє філософська рефлексія даної проблеми. Поняття "інформація" стрімко інтегрувало в систему фундаментальних категорій науки і філософії зокрема. Його розробка, як категорії кібернетики передбачає наявність трьох основних складових: джерела інформації, споживача інформації та передавального середовища. В поле її пливу потрапили соціальна, політична, господарська, технологічна та економічна сфери, адже інформація, яка подвоюється кожні 2-3 роки сьогодні є найбільш ходовим міжнародним товаром, основою "господарського кошику" споживача. Але безперечно, головна її функція – моделювання оточуючого світу, що є потребою кожної живої істоти на рівні з інстинктами самозбереження та продовження роду. Але сучасний світовий ринок – це не зона вільної конкуренції, а гегемонія корпоративного капіталу, для якого основним є перетворення виробництва know how та інформаційних технологій в ключовий фактор прогресу. "Швидкість зміни середовища, викликана діяльністю людини, непомірно вища швидкості природної біологічної еволюції, тому базові біологічні потреби не встигають підлаштовуватися під нові реалії" [Аргонов В.Ю. Искусственное программирование потребностей человека: путь к деградации или новый стимул развития? // Вопросы философии. – 2008. – № 12. – С. 25].

Занепад матеріального виробництва позначений домінуванням технологій, творчої діяльності, нових ресурсів, мотивів та цінностей, пов'язаних з самореалізацією людини в діяльності-спілкуванні, зростанням вільного часу, як часу для гармонійного розвитку особистості. Символом такого суспільства стають не стільки блага, що втілюють інформацію, скільки інформація як така. Тобто відбувається фетишизація інформації. Інформаційне суспільство звеличує не творців знання, а володарів його еквівалентів – грошей та інформації. Тут сформована комплексна і запланована політика інформатизації, комунікативні зв'язки та інформаційно-технічна база досягають найвищого рівня. Але головним фактором нового типу економічного міжнародного співробітництва можна вважати "владу віртуального фіктивного фінансового капіталу, що "живе" у комп'ютерних мережах" [Бузгалін А.В. "Постіндустрі-

альное общество" – тупиковая ветвь социального развития? // Вопросы философии. – 2002. – № 5. – С. 29].

За таких умов особистість потенційно творча та дієва перетворюється на спеціаліста і клієнта в системі створення та задоволення потреб. Висхідним чинником, першоосновою, яка змінила світ, дала поштовх до обґрунтування та аналізу прийдешнього "іншого суспільства" безумовно стала техніка. Технічні засоби – це основний роботодавець сьогодні, адже навіть та частина людства, яка не задіяна в їх розробці, створенні чи експлуатації, активно послуговується їх інтеграцією в усі сфери професійної діяльності. Техніка сьогодні, в решті решт, – це спосіб спілкування, адже навіть та частина людства, яка лише побічно залучена до світової технологічної експансії, тим чи іншим чином має реґувати на неї. Така техніко-інформаційна інтеграція, всеохоплююче поле спілкування породжує низку можливостей, які невід'ємно пов'язані із зобов'язаннями. В рамках російської школи філософії відстоюється думка про руйнівну силу новітніх технологій перш за все для того соціокультурного середовища в рамках якого вони з'явилися. Поява новітніх комунікативних і операційних систем є результатом орієнтації людини на розумні принципи організації життя, на наукову раціональність, демократичні інститути та ліберальні цінності. Але саме такий вектор розвитку є руйнівним для особистості, адже спричиняє конфлікт між двома сутностями сучасної людини – Я реальним та Я віртуальним. Пружинін Б.І. називає новітні інформаційні технології "потужним техногенним фактором", який модифікує нашу соціальну і культурну дійсність.

За останні 30-40 років було висунуто ряд концепцій, які стоять на позиціях переходу світової спільноти на абсолютно інший рівень, який позначений новими умовами господарювання, індивідуальним підходом до потреб людини, розвитком новітніх технологій, подоланням комунікативних, а відповідно і інформаційних бар'єрів. Зокрема постіндустріальне суспільство Д.Белла постає як сукупність трьох ключових аспектів: переходу від індустріального до сервісного суспільства, вирішальне значення кодифікованого теоретичного знання для здійснення технологічних інновацій та перетворення нової "інтелектуальної технології" у ключовий інструмент системного аналізу та теорії прийняття рішень. В концепції Д.Белла поняття інформаційного та постіндустріального суспільства майже тотожні. Час відліку нової епохи він зазначає досить чітко – це 1956 рік, період коли кількість "білих комірців" почала переважати над кількістю "синіх комірців". Паралельну концепцію висунув і Е.Тоффлер. Його ідея нового постіндустріального суспільства, або навіть "суперіндустріального" позначена домінуванням знання, освіти та інформації. Велике розмаїття бентежних і суперечливих ідей сприяє "інтелектуальній безпорадності людей". Е. Тоффлер наголошує, що професійна компетентність нині залежить від високого рівня інтелектуальної мобільності індивіда, де калейдоскоп образів вимагає швидкої реакції, адже їх прив'язка до реальності настільки стрімка і плинна, що досить легко відірватися. Людина третьої хвилі відчуває стрімке прискорення часу. "Щоб створити наповнене емоційне життя та здорову психосферу для завтрашньої цивілізації ми повинні взяти до уваги три головні потреби будь-якої особистості: потреби в

спілкуванні, структурі й значенні" [Тоффлер Е. Третя хвиля / Пер. з англ. А.Євса. – К.: Вид. дім "Всесвіт", 2002. – С. 325]. Пошук власної ідентичності – ось мета людини в суспільстві масових комунікацій та множині інформаційних потоків. Мас-медіа третьої хвилі переживають процес демасифікації, що провокує появу розмаїття зразків життя, з яких особистість може створити власне "конфігуративне чи модульне "Я". Розвиток засобів масової комунікації, на думку Е.Тоффлера, має ряд конкурентних переваг, адже по-перше, існує можливість створення електронного котеджу – однаковою мірою і домівки, і місця роботи для цілої родини. Такий тип організації життя має сприяти утвердженню згуртованої робочої сімейної одиниці. Не останню роль в можливості здійснення такого задуму відіграє діалогічний характер сучасних медіа. Але сукупність змін, які привносить в життя людини модифікація медіа, докорінно змінює і саму людину. "Революція в засобах масової комунікації неминуче означатиме й революцію в душі" [Там само. – С. 344].

Прихід епохи нових технологій, надшвидких інформаційних потоків і тотальної розгубленості індивіда породив низку особистісних проблем глобального характеру. Неможливість встигнути жити з одночасною темпоральною розгубленістю людини спонукає до пошуку свого місця, традиційних опор та цінностей. Розвиток технологій спричинив появу низки непотрібних можливостей, скористатися якими не вистачить часу жодній з живих істот.

В.В. Надурак, доц., ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
vnadurak@ua.fm

ХАРАКТЕРИСТИКА ЧАСОВИХ ПАРАМЕТРІВ МОРАЛІ НА РІЗНИХ ЕТАПАХ ЇЇ РОЗВИТКУ

Мораль, як і кожна відкрита складно-організована система, у своєму розвитку проходить кілька етапів. Їх послідовність, в загальному, має такий вигляд: порядок – перехід до хаосу (поступова повна чи часткова руйнація порядку) – хаос – вихід з хаосу (самоорганізація) – новий порядок. Мораль тієї чи іншої великої соціальної групи, якщо оглянути її в історичному ракурсі, неминуче проходила вищезазначені стадії розвитку. Це дає підстави стверджувати, що вона розвивається циклічно. Періоди цього циклу теж мають свої стадії, які потребують детальнішого опису.

Починається існування моралі з періоду хаосу, адже саме з нього виникає нова мораль (слово "початок" вживається тут зі значною долею умовності, адже існуванню однієї системи моралі передуює існування іншої, яка, власне, й опинилася у хаосі). На даному етапі йде руйнація старої системи моралі і пошук нової, який відбувається через конкуренцію можливих її проєктів. Згодом, мораль підходить до критичної точки свого розвитку – біфуркації – після якої система "визначається" із проєктом моралі, який виграє конкуренцію і стає ядром нової моралі. Потім починається наступний етап, який позначений формуванням навколо даного ядра "тіла" нової моралі. Відбувається це, в основному, через практику людських стосунків, коли нові принци-

пи, норми втілюються у поведінці суб'єктів, що сприяє їх "розгалуженню", тобто утворенню нових елементів моральної свідомості. Даний процес супроводжується критичним осмисленням нової моралі, яке здійснюють, переважно, інтелектуали. Після цього існуюча система моралі стає, в тій чи іншій мірі, кодифікованою, набуває відносно стрункого і сталого вигляду. З цього часу починається етап впорядкованого її існування. Протягом цього періоду вона, звичайно ж, не залишається незмінною, адже постійно йде її інтерпретація, виділення нових норм тощо. Проте у відповідних межах вона зберігає свою структуру. Рано чи пізно, впорядковане існування моралі припиняється і система потрапляє в період нестабільності. Останнє зумовлюється тим, що існуюча мораль поволи виявляє свою нездатність виконувати властиві їй функції і постійно піддається сумніву та критиці. Врешті, система переходить в період хаосу, після чого цикл її існування повторюється заново.

Якщо говорити про тривалість згаданих періодів, то найдовшим у часі є, безумовно, період порядку, протягом якого мораль у відповідних межах зберігає свою тотожність. Найменше триває точка біфуркації, виділити яку особливо важко. Тривалість інших періодів може змінюватись один відносно одного, хоча, в загальному, вона є приблизно однаковою, хіба що період хаосу триває, здебільшого, менше за інші.

Для аналізу часових параметрів моралі особливо важливим є чергування саме періодів порядку і хаосу, які й створюють загальний "малюнок" перебігу часових процесів у системі моралі. Треба також зауважити, що чергування даних періодів є не ритмічним, а, переважно, аритмічним, тому що кожен з них може мати різну тривалість протягом історії відповідного суспільства. Тобто, наприклад, період хаосу в один час, може тривати в два рази довше, ніж в інший.

Кожна зі згаданих фаз розвитку моралі має свій темп, адже частота змін на одиницю часу в них різна. Зокрема, в періоді хаосу ця частота, звичайно ж, набагато вища, ніж у періоді порядку, адже зміни в даній фазі відбуваються значно частіше. Умовною точкою відліку тут може бути біфуркація: чим ближче система моралі перебуває до неї, тим темпи її розвитку вищі.

Водночас, кожна моральна система, в цілому, має власний темп розвитку, який відрізняється від темпів інших моральних систем. Тобто частота змін в двох порівнюваних системах на одному і тому ж етапі може бути різною. Це залежить від декількох чинників і, в першу чергу, від специфіки керуючих параметрів, які діють на дану систему моралі. Адже крім універсальних параметрів, як-от біологічний фактор, є й такі, що можуть суттєво відрізнитися – національно-культурна специфіка народу-носія моралі, релігія. Отож, можна спостерігати, по-перше, різний темп у моральних систем, які співіснують в один і той самий час (наприклад, помітною буде ця різниця, коли порівняємо темп сучасного американського і афганського суспільства – перший значно вищий). По-друге, загальний темп розвитку однієї і тієї ж системи в різні періоди може бути різним. Наприклад, той темп, який притаманний сьгодні західним суспільствам, є набагато вищим ніж, скажімо, кілька сотень років тому. Він вищий як в цілому для системи, так і для відповідних фаз розвитку.

Зокрема, ті зміни, які відбувались колись протягом десятиліть, сьогодні вкладаються в роки.

Відомо, що загальний темп розвитку постає ключовим індикатором зв'язку структур в єдине ціле, показником того, що ми маємо справу з цілісною структурою, а не з конгломератом розрізнених елементів. Коли система переходить у стан хаосу то це, серед іншого, проявляється у тому, що її елементи починають розвиватись у різних темпах. В моралі таке має місце тоді, коли, наприклад, темпи розвитку одного чи кількох керуючих параметрів раптом пришвидшуються, а параметри порядку (моральна свідомість) розвиваються у колишньому темпі або близькому до нього. Наприклад, швидко зростають темпи змін у економічній сфері, а моральна свідомість надто повільно пристосовується до таких змін і, як наслідок, система, дестабілізуючись, переходить у період хаосу (ситуація в Україні 90-х рр. XX ст.). Така ж ситуація може виникнути і у взаємодії мікро- та макрорівнів моралі (моральна діяльність та моральна свідомість). Тобто рівень стосунків між людьми, темп їх розвитку зростає, а моральна свідомість розвивається у попередньому темпі і не встигає трансформуватись. Імовірність хаотизації структури моралі у такому випадку дуже висока.

Отже, можна стверджувати, що кожному з етапів розвитку моралі властивий специфічний перебіг часових процесів. Їх подальше детальне дослідження дасть змогу краще осмислити особливості еволюції моралі як відкритої складно-організованої системи.

А.О. Отченко, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
otchenko_a@mail.ru*

ФЕНОМЕН МІФУ ЯК СМИСЛОФОРМУЮЧОЇ РЕАЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ (ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Для історика культури міф – це насамперед, сукупність дивних, фантастичних оповідей, на основі яких побудоване все духовне життя найдавніших цивілізацій і так званих "примітивних" народів. Разом з тим, дослідниками сучасних культур термін "міф" застосовується в значно ширшому сенсі, коли будь-яка культура у своїй основі розглядається як глибоко міфологічна. На сьогоднішній день є актуальними спроби представити цілісну концепцію міфу як фундаментального феномену культури, а також спроби зрозуміти природу найдавнішої міфології як історично першої форми духовної самореалізації людини.

Людина, яка живе в світі міфічних уявлень, ставиться до оточуючого світу як до істоти, яка має особистісне начало, як до "Ти". Все, з чим людина стикається у процесі свого життя, сприймається нею як таке, що активно проявляє свою сутність. Так, для давнього грека все являється чимось живим і одухотвореним. Це живе і одухотворене не обов'язково повинне бути особистістю, як у випадку олімпійських богів. Тим не менш мова йде про живий, ідеальний і матеріальний індивідуум. Міфічна єдність ідеального і матеріального є дещо

* Рецензент – д-р філос. наук, проф. Аболіна Т.Г.

"нумінозне", явище "нумінозної" істоти, такої як бог (К.Хюбнер). В міфі не існує чисто матеріальних предметів природи, вони являють собою швидше богів або нумінозні явища, тобто міфічні субстанції. Всюди діє та ж сама міфічна субстанція в якості ідеального і матеріального індивідуума. Те, що ми називаємо "психічним" життям особистості, являється у міфічному сенсі швидше сценою і місцем дії "нумінозних" впливів. Внутрішній світ людини цілком вплетений і вписаний в міфічний світ як в одну-єдину замкнену форму. Весь життєвий простір людського суспільства, діяльність і образ життя керується цими "нумінозними" сутностями. В рамках міфу немає сенсу запитання про те, чому ці форми позначені так, а не інакше, чому вони не обрані із всього мислимого світу якимось іншим чином. Греки міфічної епохи виходять з них як з апіорі даного їм знання про світ. Вони всюди спостерігають їх присутність і дію. Вони живуть у світі, упорядкованому і структурованому цими формами. Факт існування "нумінозних" сутностей, богів сприймається як абсолютна, очевидна істина, вона ніколи не зводиться до даних безпосереднього сприйняття. Уява людини створює ці "нумінозні" форми як апіорі світу міфічного досвіду, вони задають певну розміреність сприйняття світу і змушують це сприйняття вбудувати світ у цю міфологічну розміреність, структурованість.

Міфічна реальність, реальність світу "нумінозних" істот видається людині більш справжньою і істинною реальністю, тому що міф – це смисловоформуюча реальність людини і тому вона більш сильна, ніж реальність як така. Саме у міфі людина укорінює своє власне право на існування. Тому міф – це вища реальність, до якої апелює людина. Міф – це не що інше як виправдання людини смыслом, це те, що дозволяє людині помістити саму себе в контекст особливої смислової реальності. У людини є міф, отже, у неї є смисл. І у цьому є вища істина міфу, що є безперечно важливішою ніж відповідність об'єктивній істині. Природа міфу – не в істині, не в правді, не в достовірності, а у чомусь абсолютно іншому. Людина вірить в той чи інший міф, менш за все співвідносячи свою віру з пафосом істини. Міфічні уявлення древньої людини настільки вплетені в структуру її особистих переживань, являються настільки сутнісними в самій структурі її повсякденного життя, що міра істинності цих уявлень для неї вже абсолютно несуттєва. Саме ця обставина і пояснює чому будь-який міф завжди настільки суперечить яким завгодно фактам і подіям. Міф дарує людині дещо надзвичайно цінніше, ніж знання, а саме – смисл. Сфера міфу – це завжди сфера особисто вистражданих і пережитих смислів. Міф існує як потреба у смислі, а це є суто людська потреба. Наявність смислу є деякою вищою точкою розміреності, точкою відліку, яка уможлиблює життя людини.

Міф передбачає не світ сам по собі, а світ у людському контексті. Смисл міфу заключається не у тому, щоб описати світ у його природному існуванні, яке не передбачає феномену людської культури. Навпаки, людський фактор є найбільш сутнісним фактором для міфу. Фактор людини, який позбавляє світ природної якісної визначеності і нав'язує світу деякі змісти і смисли, які не містились у ньому самі по собі. Головним і мабуть єдиним змістом міфу являється не природа сама по собі, а людська взаємодія з природою. Міф

передбачає таку зустріч людини зі світом, у якій світ постає не як об'єктивна реальність, а як сфера творчої самореалізації особистості.

В міфі людина претендує на свій індивідуальний спосіб світорозуміння, незалежне ціннісне упорядкування світу. Людини потрібен міф як ілюзорна конструкція її свідомості, яка передбачає точки опори для здійснення вибору в конкретних поліможливих ситуаціях.

Є.В. Паламарчук*

СМИСЛ ЖИТТЯ В КОНТЕКСТІ ЕТИКО-СОТЕРІОЛОГІЧНИХ НАСТАНОВ

Проблема смислу життя з'являється в той період історії людства коли відбувається суттєва переоцінка життєвих цінностей, саме в цей період з'являється такий тип світобачення як *релігія* (у своїй ще примітивній формі). Із еволюцією мислення особистості розвивалась і її релігійна уява. На цьому фоні виріс альтернативний тип світобачення – *філософія*. Із цих типів світобачення в подальшому виокремлюється сотеріологія, яка є іманентною релігії, та етика, що притаманна філософії. Але смисложиттєва потреба формує свої питання як до релігійної сотеріології, так і до філософської етики.

Ми ж спробуємо розглянути питання смислу життя як аспект критичного аналізу етико-сотеріологічних настанов. Під поняттям критика ми маємо на увазі не скептичне ставлення до того чи іншого явища, а саме процес аналізу. Перш ніж перейти до самого аналізу слід виокремити ті поняття, які відображають етико-сотеріологічні настанови. Це такі поняття як любов, страждання, совість, але ми зосередимось на феномені любові. Також слід зазначити що проблемою смислу життя займались такі відомі філософи та дослідники філософії як С.Франк, Є.Трубецький, С.Булгаков, В.Франкл, Ю.Давидов, О.Кучеренко, О.Бондар, Г.Петров, чим зумовили зацікавленість та *актуальність* даної теми. Проте смисл життя не розглядався крізь призму критичного аналізу саме етико-сотеріологічних настанов, в чому і полягає його *новизна*.

Метафізичний вияв любові обґрунтовується в двох контекстах: це етичні погляди та сотеріологічні. Як ті, так і інші можна розглядати через призму смисложиттєвої критики. Проте вони мають деякі відмінності в інтерпретації. Ці інтерпретації висвітлені у працях російських мислителів срібного віку. Так, аналізуючи філософію та богослов'я С.Булгакова такий дослідник, як О.Кучеренко стверджує, що філософ визначає смисл життя людини як життя в любові, чи ж життя заради іншого і заради інших. Ця настанова цілком зрозуміла для християнського дискурсу, сам же Булгаков мав досить багато як попередників, так і послідовників. Власний внесок філософа в парадигму християнської любові полягає суто в особистісному підході до проблеми християнської любові, тобто в його персоналізмі. На думку Булгакова людина може себе реалізувати як особистість тільки тоді, коли любов до Бога та ближнього постає як смисл життя. Із цього ми бачимо головну настанову

* Рецензент – доц. Бродецький О.Є.

булгаковської парадигми любові "amo ergo sum" – люблю отже існую [Кучеренко О. Концепція любові в богослов'ї С.Булгакова // Проблема смислу у філософії і культурі російського Срібного віку: Матеріали Міжнародної наукової конференції 2008 р. – Дрогобич, 2008. – Вип. 14. – С. 278-279]. Це узагальнення висвітлює сотеріологічну інтерпретацію феномену любові, яка висвітлена релігійним філософом ХХ ст.

Щоб висвітлити етичний аспект смисложиттєвої критики феномену любові, слід дослухатись до висновків Ю.Н. Давидова, який аналізує праці Л.М. Толстого зауважує що саме за допомогою любові можна перебороти страх смерті. Навіть коли людина на смертному одрі, якщо вона відчуває любов ближніх своїх, переживаючи їх біль, тривогу, занепокоєність, розуміє що страх смерті зникає і залишається тільки життя, буття – як дарунок людству, який не перестає бути дарунком тільки від того, що кожному із людей слід вмерти [Давидов Ю.Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. – М., 2008. – С. 343-344].

Етико-сотеріологічні настанови також мають ціннісний потенціал, так феномен любові, Г.В. Петров розглядає поруч із такими цінностями як гідність, слава, влада та ін. Зокрема для Булгакова любов є цінністю яка реалізується в теоцентризмі а для Толстого ця цінність перш за все реалізується в антропоцентризмі. І в той же час любов має загальну характеристику як для сотеріологічної так і для етичної настанови це її смисложиттєва потреба. Адже як Булгаков не вбачає смислу життя поза любов'ю, так і Толстой за допомогою любові знищує страх смерті і цим стверджується в необхідності життя.

Таким чином, можемо із впевненістю стверджувати що знайдений смисл життя стає благом, що перевищує усі інші людські блага, його усвідомлення – це отримання скарбу, що безмірно збагачує людську душу і є *єдиним справжнім*, а не показним, ілюзорним благом [Бондар Т. "Поняття "благо" і "смисл життя" у С.Франка // Проблема смислу у філософії і культурі російського Срібного віку: Матеріали Міжнародної наукової конференції 2008 р. – Дрогобич, 2008. – Вип. 14. – 460 с.]. Проте це благо не є цілковито однозначним для етики чи сотеріології, воно проходячи певні пункти кристалізації проявляється в особистості із урахуванням її переконань. Якщо людина є релігійною то вона буде інтерпретувати смисл життя в контексті сотеріологічних настанов, але ж якщо це представник автономного пошуку смисложиттєвих пріоритетів то він акцентуватиме увагу на етичних настановах. Так чи інакше але необхідність смислу життя є актуальною в сьогоденні і потребує всебічного обмірковування.

Г.П. Подолян, канд. філос. наук, асист., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОВПЛИВІВ СОЦІОЛОГІЇ ТА ЕТИКИ В АНАЛІЗІ СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Досвід культури ХХ століття насичений не тільки конкретними історичними подіями і процесами, але й багатоманітністю соціальних форм, що швидко змінюють одна одну. Це століття пронизане соціальною інновативністю.

Особливих змін зазнало не тільки суспільство, а й соціально-філософські, соціологічні, етичні теорії стосовно "соціального питання".

У даному випадку варті уваги своєрідні форми доповняльності етики і соціології, на основі взаємодії та взаємовпливів яких і виникають соціальна етика, соціологія моралі як напрями дослідницького зацікавлення. Експлікація і вибудовування соціологічних теорій суспільства у послідовній історичній перспективі, їх аналіз, а також вивчення методологічних засад, на яких вибудовуються ці теорії, дозволяють створити картину реального стану суспільного існування означеного періоду, розкрити його соціологічний зміст. Разом з тим, цей ракурс дає можливість виявити особливості морально-ціннісних трансформацій культури ХХ століття у їх соціальнозначущому аспекті, що особливо актуалізований і, водночас, недостатньо вивчений як етичною, так і соціологічною сферами наукового знання кінця ХХ століття і донині.

Близькість етики й соціології у цьому дослідницькому руслі очевидна. Теорія суспільства є ключовим і центральним компонентом соціологічної теорії в широкому сенсі слова. Всі видатні й оригінальні соціологи були й відомими теоретиками суспільства, а сама оригінальність і значимість теоретичної позиції виявлялась, насамперед, в концептуалізації того, що таке суспільство.

Вся історія розвитку соціології свідчить про наявність в ній постійної потреби в концептуалізації суспільного стану в його цілісності і позначенні цього цілого через якісь змістовні характеристики.

Теорія суспільства домінувала в соціології не стільки як визначення її дослідницького поля, скільки як принцип пояснення, що відображає сенс соціальної тотальності. Вона виконує роль соціальної картини світу, горизонту розуміння, що задає сенс і орієнтацію всім конкретним теоретичним побудовам і емпіричним дослідженням.

В історії розвитку соціології серед соціологічних теорій суспільства виокремлюють декілька періодів, що співпадають з відповідними історичними періодами розвитку суспільства, його соціальної, культурної й економічної сфер.

З другого боку, мораль виступає смислосзначущою характеристикою соціального буття, що з часів становлення людських спільнот визначає як сутність людини, так і суспільства. Виникнувши з потреби регуляції відносин між людьми і спрямування суспільних процесів у руслі поєднання індивідуальних і суспільних інтересів, мораль має соціальний зміст, є важливою ознакою духовного світу людини як соціальної істоти. Мораль створює можливість зв'язку між людьми, людиною й суспільством, основу якого становлять взаємні обов'язки, пошук адекватних форм їх реалізації, необхідність моральної оцінки й свободи вибору.

Соціологічний та етичний підходи у вивченні соціальної реальності ХХ століття за своїм смисловим навантаженням виявляються особливо взаємопов'язаними: для того, щоб ефективно впливати на моральну практику і моральну свідомість, потрібен певний рівень знання про їх соціальну обумовленість, детермінанти, їх нинішній стан, тенденції подальшого розвитку. Та й спільність предмету соціології і етики – реальне функціонування моралі в суспільстві – впливає на те, що обидві перетворюють, пристосовують фундаментальні знання для потреб аналізу моральної діяльності і знань про

морально допустиме і суспільно значуще, розробляють теоретичні обґрунтування практичних впливів на реально існуючу в певному суспільстві мораль.

Але особливості як етики, так і соціології, все-таки, накладають свій відбиток на специфіку наукового аналізу моральної сфери кожною з наук. Так, наприклад, проблематичним, а для більшості етиків майже неможливим видається дослідження моральної свідомості методами прикладної соціології. Остання, на думку В. Коблякова, своїми методами може зафіксувати процес і рівень засвоєння особистістю соціальних функцій, прав і обов'язків, які виходять з суспільних відносин. Вона дає можливість вивчати стан соціального забезпечення моральних цінностей і моральних вимог до особистості, описувати соціальні форми її поведінки. Однак, "від її погляду залишаться прихованими мотиви, внутрішній стан особистості" [Научное управление нравственными процессами и этико-прикладные исследования. – Новосибирск: Наука, 1980]. Оскільки сутність моральної соціалізації полягає саме в перетворенні суспільних моральних вимог, цінностей в особисті переконання, цінності і мотиви, якими керується людина у своїй поведінці, то методами емпіричного аналізу неможливо дослідити сутнісні моменти моралі. Це можливо тільки для етики.

Ці аргументи, разом з тим, ще раз підкреслюють і потребу зважати на істотні відмінності у специфіці соціологічного та етичного аналізу соціальної проблематики. Як зауважує В.М. Соколов: "Для соціології головним є дослідження системи соціальних зв'язків моралі, вивчення її як частини цілого, причому, якщо етика виступає по відношенню до соціології моралі як її мета-теорія, то соціологія моралі є безпосередньою емпіричною основою етики. Звідси витікає і прикладна функція соціології моралі: здатність поєднувати етичні знання з процесом вдосконалення моральної практики, підвищення дієвості морального виховання і т.д. Для прикладної ж етики ця функція соціології моралі є головною метою, а саме: обґрунтування, розробка – теоретична і практична – методів зміни, вдосконалення існуючої моралі" [Соколов В.М. Социология морали – реальная или гипотетическая? // Социологические исследования. – 2004. – № 8. – С. 82].

Отже, розглянуті аспекти соціологічного та етичного аналізу соціальної проблематики культури ХХ століття підтверджують наявність певних форм взаємовпливів і взаємодії етики та соціології. Настійною необхідністю продовження і розробки таких досліджень є неблагополуччя духовної атмосфери нашого суспільства, потреба в морально-політичній стабільності, які вимагають збільшення наукового інтересу до розвитку як етичної теорії, так і системних емпіричних досліджень моральної свідомості і поведінки, вироблення моральних орієнтирів і критеріїв, адекватних сучасній життєдіяльності суспільства й особистості.

Ж.Ю. Пустовар, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ ЕТИКИ ТА ПОЛІТИКИ (ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ)

Моральні колізії, що виникають в сфері політичної діяльності, породжують необхідність визначення співвідношення політики та етики, що висвітлю-

ється в різних традиціях, досить суперечливих етичних концепціях. Представниками класичних теоретичних підходів до вирішення проблеми співвідношення політики та моралі є Аристотель та Н.Макіавеллі.

Аристотелівська концепція єдності етики та політики визначала політичну діяльність до епохи Середньовіччя, до того часу, як під впливом Християнства значна частина владних повноважень перейшла до духовенства, що й визначило переосмислення взаємозв'язку моралі та політики. В добу Відродження цілеспрямована політична активність з розбудови національних держав привела до нового переосмислення місця моралі в політиці. Політична теорія одного з найяскравіших представників цієї доби – Н.Макіавеллі отримує сьогодні досить суперечливі оцінки. Від осуджень і звинувачень в аморальності (П.Слотердайк, Х. Арндт) до схвалення (Л.Ранке). Теорія І.Канта розвинула концепцію автономії моралі, котра жодним чином не пов'язана з політичною діяльністю. Досвід Нового часу лише зміцнив розмежування моралі та політики. Так, М.Вебер розробив доктрину професійної політики. Серед сучасних етичних концепцій є чимало тих, що підтримали розвиток цієї традиції. Зокрема, в концепції Н.Лумана політика та мораль об'єднуються як автономні соціальні системи. В західній етичній думці коло проблеми взаємовідношення моралі, етики та політики також розглядаються в роботах К.-О. Апель, А.Бадью, П. Бурдье, Ю.Габермас., В.Гюсле, Е.Левінас, П.Рікер, М.Фуко, та. ін. В контексті робіт вищезазначених авторів поживляється інтерес до переосмислення концепції Аристотеля.

На думку П. Бурд'є, політична мораль не вписана в природу людини. "Realpolitik Розуму та Моралі полягає в сприянні створенню сприятливих умов для встановлення універсуму, де всі агенти та їх дії піддавалися б за допомогою критики свого роду постійному тесту на універсалізабельність, практично введена в саму логіку поля: не має більш реалістичної політичної дії ніж та, яка, піддаючи політичну силу етичній критиці могла б сприяти встановленню політичних полів, здатних заохочувати своїм функціонуванням агентів, що володіють найбільш універсальними логічними та етичними диспозиціями" [http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Burd/09.php]. Отже, мораль має шанс прилучитися до політики в тому випадку, якщо будуть створюватися інституційні засоби для політики моралі.

Співвідношення політики та моралі необхідно містить протиріччя, яке в принципі не може бути вирішено, а його сторони не можуть бути примирені. Ці протиріччя виникають та реалізується при певних історичних умовах, в обставинах, що складалися епізодично в контекстах інших епох й стали атрибутами сучасності. Одним із завдань же є розглянути як мораль приймає участь в "роботі політики". Такої позиції дотримується Б.Г.Капустін, зокрема в роботі "Критика политического морализма".

Інший російський дослідник А.А.Гусейнов на прикладі аналізу концепції Аристотеля обґрунтовує думку про те, що адекватне розуміння політики не може не бути продовженням моралі [http://guseinov.ru/publ/moral_polit.html]. За висновками А.А.Гусейнова, мораль живе саме в політиці, адже політика виникає там, де сумісна діяльність людей спрямована на спільне благо, там де відносини будуються на основі принципів справедливості. Моральне прагнен-

ня індивідів до спільного блага не може реалізуватися інакше ніж через спільне благо спільного політичного життя в державі. Мораль – це форма ідеального існування окремих особистостей, коли ж ці окремі особистості в своїх прагненнях до ідеального існування об'єднуються, вони отримують політику. Оскільки є цілі, яких можна досягти тільки об'єднаними зусиллями, політика є ніщо інше, як мораль, хоча залишається продовженням моралі. Мораль та політика можуть переходити одна в іншу, але це різні речі. Політика починається там, де закінчується мораль. Політика забезпечує вище благо, тоді як мораль – область особистого блага [<http://ethics.iph.ras.ru/em/em5/2.html>].

Сучасне розуміння політичної діяльності блокує вихід політики до моральних основ, адже від початку розташовують її в позаморальній площині. В Новий час відбулася деформація в розумінні політики. Рефлексія щодо політики була поставлена в новий світоглядний контекст. Політична діяльність була поставлена на службу економічним та соціальним інтересам суспільства, тоді як першопочатковим для її розуміння все ж є прагнення до ідеалу та спільного блага. Економіка та соціальність в широкому сенсі, на думку А.А.Гусейнова, проникли в сферу політичної діяльності та звели її до свого рівня.

Спроба Ю.Габермаса проаналізувати сучасну західну демократію та перспективи розвитку постнаціонального суспільства окреслює альтернативи безперспективному пристосуванню політичної діяльності до законів функціонування економіки [*Хабермас Ю. Постнациональная констеляция и будущее демократии // Политические работы. – М., 2005. – С. 269-341*]. Комунікативна модель пропонує залучення потенціалу комунікативної раціональності через інституалізацію публічних дискурсів, але так само як і вищезгадані концепції викликає неоднозначні оцінки та критику.

Отже, сучасний етичний дискурс не дає чіткої відповіді на питання про можливості співвідношення етики та політики. Різноманітність підходів до вирішення проблеми та активні пошуки її вирішення, втім, говорять про те, що нова політична етика, на відміну від класичної (релігійної, догматичної) є відкритою та дискурсивною. Досвід залучення таких етичних понять, як справедливість, рівність, свобода, тощо, говорить про те, що прихильність до моральних наративів – необхідність, а політична діяльність потребує залучення етичного дискурсу. Така ситуація легалізує політичну етику й свідчить про формування нової нормативності, нової політичної етики.

О.Д. Рихліцька, канд. філос. наук, асист., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ЕКОЛОГІЧНА ЕТИКА: ПРОБЛЕМА ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ

*Етика – це безмежна відповідальність
по відношенню до всього живого*
А. Швейцер

Проблеми екологічної етики активно обговорюються в останні десятиліття XX-поч. XXI ст. в зарубіжній та вітчизняній філософській думці. Під екологічною етикою розуміється сукупність норм і цінностей, що висловлюють багатоманітні зв'язки і відношення людини та суспільства з навколишнім

середовищем. Саме екологічна етика відповідає на питання: "Як нам гармонійно жити з природою?". Це основоположне питання екологічної етики залежить від того, що ми розуміємо під словом "нам" – індивіда чи суспільство та піднімає проблему формування екологічної відповідальності і екологічної поведінки кожної людини.

Проблема відповідальності є досить актуальною так як саме вона фокусує в собі важливі проблеми етики в цілому. Класична проблема відповідальності в екологічному контексті приводить до співставлення свободи для етики і особливо екологічної етики, що є не можливим в умовах сьогодення при принциповій зміні умов здійснення вільної та відповідальної діяльності особистості. Цілком очевидно, що сучасний екологічний стан примушує нас усвідомити відповідальність на деякому новому рівні. І саме екологічна етика вказує на те, що людина мусить враховувати ефекти діяльності на навколишнє середовище. (Принцип розділеної відповідальності – один із чотирьох практичних принципів вказаний в стратегічному нормативному документі ЮНЕСКО "Екологічна етика: Політичний документ")

Відповідальне відношення людини до природи завбачає насамперед певний "момент переживання" - усвідомлення себе відповідальною особистістю і одночасне розуміння в чому саме для людини і суспільства в цілому, заключається різнобічна цінність природи. Усвідомлення людиною себе і природи, як суперечливої єдності є необхідною передумовою для вироблення певних узагальнених принципів, моделей поведінки і діяльності в навколишньому середовищі, які реалізують духовні та фізичні потреби людини та не принесуть шкоду довкіллю. Адже відповідальність – це відношення залежності людини від будь-чого (іншого), що сприймається ним (ретроспективно або перспективно) в якості визначальної основи для прийняття рішень і здійснення дій, прямо чи опосередковано спрямованих на збереження того чи іншого сприяння йому (Р.Г.Апресян).

Одним із аспектів проблеми відповідальності в контексті екологічної етики є вирішення питання чи зможе людина керувати природою. В даному аспекті існують різні точки зору: людство не має і не може керувати природою (Дж.Лаврок); людина керує природою (екологічний менеджмент). Досить чітко різницю у даних підходах показують 4 закони екології (ам.еколог Б.Коммонер), які наголошують, що природа знає краще і їй потрібно довіритись, а не керувати нею. Беручи до уваги саме цей аргумент – закон відповідальності полягає в зменшенні дій на природу та її відновлення, а не в тому щоб нею раціонально керувати.

Інше розуміння відповідальності завбачає екологічний імператив (М.Моїсеєв) - вчиняй так, як на твоєму місці має вчинити інша розумна моральна істота у відношенні до будь-кого, навіть до безвідповідальних і невдячних об'єктів, ніколи не обмежуйся прагматичним підходом, пам'ятай, що будь-яке життя є самоцінним і розвивається за своїми внутрішніми закономірностями; саме людині у взаємовідношенні з природою належить роль вільного та відповідального суб'єкта, що досить чітко вказує на особисту відповідальність за стан навколишнього середовища. В основі цього імперативу

прослідковується рішуча відмова від пануючої стратегії життя людства, а визнання і ствердження нової стратегії, що ґрунтується на усвідомленому виборі і розумних обмеженнях, збереження біосфери.

Відповідно екологічна відповідальність стверджує принцип людської відповідальності за збереження навколишнього середовища, а етико-екологічна відповідальність завбачає не лише індивідуальну відповідальність, а й соціальну виявляючи адекватні економічні, юридичні і ін.. форми відповідальності, що розкриваються взаємодією мотиваційно-ціннісним і оціночно-результативним компонентом, базовим для яких виступає ціннісний. Саме ціннісний компонент визначається соціальними мотивами відношення людини до природи, розумінням універсальної цінності природи, природоохоронною діяльністю.

Таким чином, відповідальність виступає базовим принципом екологічної етики – це моральна відповідальність вчених, індивідуальна, особиста відповідальність за природу, відповідальність за існування людства, екологічна відповідальність), що знаменує собою відповідальність суб'єкта за наслідки своїх дій (В.Вернадський, О.Леопольд, А.Швейцер, Г.Йонас) В загальному значенні це готовність і здатність людини діяти по відношенню до навколишнього середовища і до всього живого в співвідношенні зі своїми моральними якостями. Це усвідомлення людиною необхідності екологічної діяльності, яка орієнтована на гармонійне відношення людини і природи у їх взаємодії. Принцип відповідальності характеризує прийняття рішень, реалізації яких має кардинальне значення для всього живого на Землі. Насамперед, він спонукає до переходу від "моделі панування" до "моделі співіснування", яка пропонує встановлення гармонійної рівноваги між сучасним існуванням і екосистемним минулим. Принцип відповідальності сприяє розвитку таких моральних якостей людства, як самообмеження, відповідальність, чесність, справедливість і закріплює віру у такі загальнолюдські цінності як: любов, альтруїзм, взаємодопомога, права людини і права Іншого живого.

*М.М. Рогожа, канд. філос. наук, доц., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
rohozha@mail.ru*

ІМАНЕНТНИЙ ДИСБАЛАНС "РИНКОВОГО СУСПІЛЬСТВА" ТА ДВОЇСТІТЬ ТРАДИЦІЇ

Сучасна економічна криза вкотре демонструє суть капіталізму, підмічену С. Жижекком: капіталізм від початку свого формування зазнає "розкладу", він несе на собі печатку іманентного дисбалансу [Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М., 1999. – С. 59]. За Жижекком, це є не межею капіталізму, а його рушійною силою, що перманентно спрацьовує на його самовідтворення. Але для інтелектуалів, які є свідками чергового прояву "розкладу", відчуваючи на собі його вплив, думка Жижека є слабким аргументом.

У такій духовній ситуації більшої уваги заслуговують критики Модерну, серед яких Е. Макінтайр – один із найбільш яскравих і переконливих. В актуальності больових точок суспільства пізнього Модерну, які віднаходить і

критикує Макінтайр, може пересвідчитися кожен, хто включений у повсякденність суспільного життя: (1) розчавлювання індивіда безособовими соціальними/ринковими структурами (оскільки ринок оперує лише ціною без орієнтації на суспільний загал, більше того – виходячи далеко за межі економічних структур і охоплюючи "ціною" все суспільне життя); (2) двоїстість ліберальної свободи (яка по факту позбавляє індивіда індивідуальних якостей, здатності спілкування з іншими); (3) анонімність залежностей, утворених поширенням можливостей обміну за межі ринку; (4) зростання невизначеностей щодо самоідентифікації індивіда тощо.

Засобом проти всіх цих руйнівних тенденцій Модерну, на думку Макінтайра, є традиція. Взагалі, традиція у концепції Макінтайра має два виміри: (1) традиція як практика і (2) традиція як нарративний порядок людського життя. Для того, щоб виявити потенціал традиції у суспільстві пізнього Модерну, слід утриматися від занурення у "нарративний порядок", оскільки його Макінтайр подає переважно на прикладі героїчних суспільств античності і раннього Середньовіччя, а реконструкція його в модерних формах може призвести до результату, небажаного самому Макінтайру.

Макінтайр визначає сучасну практику як соціальний фон для добросовісного життя, яким є локальні форми спільності, що в них громадянськість, інтелектуальне та моральне життя можуть бути підтримані на телеологічному рівні. Звичайно, у такому визначенні сучасної практики у Макінтайра проглядає ностальгія за домодерними формами практики, яку він сприйняв від К. Поланьї, ідеї якого мали значний вплив на формування Макінтайрової позиції [Alasdair MacIntyre / Ed. by M.C. Murphy. – Cambridge, 2003. – P. 178]. На відміну від "ринкового суспільства" Модерну, домодерні форми людського гуртожитку є природним єдністю людей, оскільки індивід у домодерній економіці не був ані затоплений, ані розчавлений соціальним загалом; навики – й індивід, й соціальна цілісність мали кожний своє місце і отримували належне за таким порядком [Ibidem].

Розуміючи всю складність взаємозв'язку між практикою як внутрішнім благом і формами локальної єдності, Макінтайр намагається дистанціюватися від тих вимірів формалізації, що невід'ємні від соціальних інституцій, укладаних сьогодні від раннього Модерну: "Ми повинні чітко визначити відмінність практики... від інституцій. Шахи, фізика, медицина – це практики, а шахові клуби, лабораторії, університети, шпитали – інституції. Інституції безпосередньо залучені до нагромадження... матеріальних благ, вони структуровані у термінах влади і статусу... Зв'язок між практикою та інституціями – і відповідно між благами зовнішніми та внутрішніми стосовно даної практики – є настільки тісним, що утворює єдину взаємопов'язану цілісність, у якій ідеалам, творчому потенціалу й співпраці задля спільного блага, що їх розвиває практика, незмінно загрожує дух привласнення і конкуренції з боку інституцій" [Макінтайр Е. Після чесноти: Дослідження з теорії моралі. – К., 2001. – С. 287-288]. Однак Макінтайр вимушений зізнатися, що без інституцій будь-яка практика невідворотно занепадає.

В цьому контексті варто згадати поняття соціального капіталу, яке розробляє Р. Патнем, виокремлюючи дві форми його втілення: "зв'язуючий капітал" (*bonding capital*), що характеризується тісними груповими зв'язками членів осередків, і "контактоналагоджувальний капітал" (*bridging capital*), визначений назовні спрямованими асоціативними зв'язками членів осередків. Як модуси актуалізації цінностей, так і змістовний набір цінностей, суттєво різняться в них. Сам Патнем вважає провідним чинником першої форми об'єднань "виключеність" (*exclusiveness*), тобто непримиренність членів осередку до тих, хто перебуває поза межами їх впливу; у другій формі переважає "включеність" (*inclusiveness*), що інспірує широкі контакти членів групи з представниками інших осередків, заснованих на відмінних всеосяжних доктринах [Putnam R.D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. – New York, 2000. – P. 20-21].

Інституції, визначені Макінтайром як бажані для практики чеснот у сучасному суспільстві, релевантні суспільним об'єднанням "зв'язуючої" форми соціального капіталу, в якій "підтримується особлива взаємність і мобілізується солідарність" [ibid. – P. 22]. Члени таких об'єднань мають, в основному, локальні інтереси, виключаючи із поля своєї уваги всіх "дальніх", обмежуючи свою активність "ближніми", переймаючись, в першу чергу, зміцненням зв'язків усередині групи. Але соціальні об'єднання такого типу можуть і часто виступають також і джерелом потужних "позагрупових" суперечностей і протиріч в межах "великого" суспільства, продукуючи фанатичність через прагнення поширити власне розуміння чесноти на все суспільство, нав'язуючи практику їм зрозумілої доброчесності поза волею зовнішніх щодо даної інституції індивідів.

Це робить позицію Макінтайра вразливою для критики, принаймні у питаннях: Хто має достатній авторитет, щоб не припустити насильницького залучення індивідів до благих практик? Хто має достатній вплив, щоб запобігти перетворенню інституцій з благими практиками на осередки прозелітизму і нетерпимості? У самого Макінтайра відповідей на ці питання віднайти майже неможливо.

В.В. Салий, студ., КНУ ім. Т. Шевченко, Києв*
salii.vl@gmail.com

ПРОЕКТ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПЕРФЕКЦІОНІЗМА В ЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА

Столкновение постмодерна с практикой повседневности рождает ситуации мировоззренческих проблем, одним из этических аспектов которых выступает реализация проекта индивидуального перфекционизма. Философский дискурс постмодерна вышел далеко за рамки области умозаключений отдельных интеллектуалов и является сегодня своеобразным новым мировоззренческим горизонтом существования, сформировавшим многие изме-

* Рецензент – канд. філос. наук, доц. Шинкаренко Е.В.

рения стиля жизни современного человека. Такая популярность может иметь культурологическое объяснение как необходимость качественного заполнения духовного вакуума в результате неудавшегося проекта "нового средневековья". Исчезла необходимость преодоления ситуаций конкуренции нескольких высших ценностей. Сами ценности оказались под вопросом, а подоплекой многих этических дискурсов становится вопрос об ориентирах, а, точнее, об их отсутствии. В указанном контексте представляется крайне актуальным изучение смысла и объема того проекта, который выдвигается, в явной или неявной форме, самим ходом этического дискурса постмодерна в качестве индивидуального перфекционизма.

Для понимания новой технологии себя, действующей в этическом пространстве постмодерна, по моему мнению, следует обратить внимание на преемственность и различие этой технологии от герменевтики себя, культивируемой христианством, пристальному изучению которой посвящены последние работы М. Фуко. Как замечает М. Фуко, тщательная забота о себе в христианских практиках "заключается в стремлении обездвижить сознание, остановить движение духа, отвращающее от Бога. Это означает, что мы должны изучать любую мысль, которая появляется в уме, чтобы увидеть связь между актом и мыслью, истиной и реальностью, чтобы понять, есть ли в этой мысли что-то, что заставит наш дух двигаться, вызовет в нас желание, отвлечет наш дух от Бога. Тщательное исследование себя отсылает к идее тайного вожделения" [Фуко М. Технологии себя // Логос. – 2008. – № 2 (65). – С. 120]. Если в христианских практиках обездвиживание сознания пребывало в неразрывной связи с отречением от себя и полагалось как условие качественного созерцания Бога, то проект индивидуального перфекционизма в условиях постмодерна должен быть понят как герменевтика себя, задающаяся целью позитивного конституирования себя путём максимальной в первую очередь когнитивной интериоризации собственных мыслей, поступков и т.д. Поиск "тайных" вожделений осуществляется не с целью их преодоления для достижения максимальной связи с Богом, но с целью их реализации для достижения максимальной связи с самим собой. "Тайный" – это "свой". "Я" выступает теперь в качестве эталона. В этом смысле человек окончательно занимает место Бога и становится полноценным субъектом.

Такой перфекционистский потенциал постмодерна, понимаемый как герменевтика себя, обусловлен и самим миром, в который "заброшен" субъект, и где его автономность, его реальность находится под непрерывной угрозой неисчерпаемых потоков информации. В информационном обществе, вероятно, вопрос об отношении к информации становится этическим. Общество информации формирует ощущение информационной ответственности субъекта перед самим собой. Именно в связи с бурным информационным развитием, на мой взгляд, может быть ясно такое пристальное внимание постмодерна к абсолютному конституированию самого себя через глубинное познание самого себя. Однако, с другой стороны, такое понимание конституирования не может быть самодостаточным и окончательным. Оно не содержит элементов развития, а имеет скорее качество деконструкции, в понимании Ж. Деррида, и потому само по себе не является конститутивным.

Сущностное определение перфекционизма подразумевает не только интроспективное движение вглубь, но и творческое самовыражение в условиях в том числе интерсубъективного мира, взаимодействия с ним. Постмодернизм, как ребёнок, ещё только ощутил самостоятельное существование своего сознания, он только начал отдавать себе отчёт в том, что его сознание принадлежит ему больше, чем окружающая информация. А проект индивидуального перфекционизма, по моему мнению, пребывает пока на уровне индивида, актёра, желающего быть тем, кого он играет, и готового в любой момент отказаться от одной роли ради другой. Распространение такого синкретизма, вероятно, характеризует стремительно меняющуюся эпоху, которой нужна не сильная индивидуальность, а мягкая личность, умеющая к ней – эпохе – приспособиться.

Для лучшего понимания проекта индивидуального перфекционизма в этическом пространстве постмодерна плодотворным представляется обращение к понятиям "индивид", "личность", "индивидуальность". При этом на уровне индивида технология себя выражается в виде либо герменевтики себя, либо конституирования себя, когда одна из этих технологий находится в зачаточном состоянии. На уровне личности следует говорить о доминирующем значении одной из этих технологий, в то время как другая имеет подчинённое значение. И, наконец, индивидуальность выступает в качестве органического сочетания герменевтики себя и конституирования себя.

Таким образом проект индивидуального перфекционизма постмодерна следует понимать как герменевтическую технологию себя для формирования индивида нового типа, как реакцию на необходимость "учиться жить" в условиях нового прежде всего информационного мира (или войны). Дальнейшее же индивидуальное развитие сопряжено с выходом за рамки указанного проекта, с необходимостью не только познания, но и конституирования себя. Постмодернизм превращает человека в "повивальную бабку" самого себя, механизм собственного ин-формирования. Когда наступает возраст зрелости, постмодернизм нужно победить в себе.

*А.Ю. Серякова, асп., БГУ, Минск, Беларусь
equilibrium-x@mail.ru*

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Современная философская рефлексия в области ценностной проблематики нацелена, с одной стороны, на поиск некоего общего фундамента оснований моральных ценностей, который позволил бы сформировать границы аксиологического поля и механизмы его функционирования, с другой стороны, акцентируется внимание на аксиологическом плюрализме, что, прежде всего, означает принципиальную невозможность сведения всего многообразия ценностей к одному единственному критерию.

* Рецензент – канд. филос. наук, проф. Зеленкова И.Л.

Анализ данного вопроса с точки зрения классической логики уже в первом приближении обнаруживает противоречие, однако более глубокий взгляд на проблему оснований моральных ценностей показывает, что механизмы классической философии отказываются работать: сведение всего многообразия ценностей к одному рациональному критерию, поиск абсолютной ценности есть "мысль, которую нельзя мыслить" [Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики // Две основные проблемы этики. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. – С. 276].

В этом смысле, понятным оказывается тот факт, что особая чувствительность к проблеме оснований моральных ценностей проявилась в обществе конца XIX – начала XX века, времени радикальной критики классической рационалистической философии. Решение вопроса об основаниях моральных ценностей в неклассической философии породило множество стратегий осмысления ценностной проблематики. Вместе с тем, все многообразие концепций, которые связаны с осмыслением проблемы обоснования моральных ценностей, можно свести к двум основным стратегиям.

Первая стратегия развивается по линии радикальной критики предшествующей этической традиции. Сюда следует отнести концепции обоснования моральных ценностей С. Кьеркегора, Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда. Несмотря на то, что каждый из этих мыслителей предложил свою оригинальную теорию ценностей, все же существуют принципиальные основания для объединения данных подходов в один блок. Прежде всего, данные мыслители пытаются преодолеть классическую этику, критикуя ее основных представителей. В целом, данный подход объединяет мыслителей, которые рассматривали моральные ценности с субъективистской точки зрения, как продукт деятельности конкретного индивида, вписанного в уникальный социокультурный контекст.

Параллельно с первым направлением развивалась линия осмысления, которая была ориентирована на поиск обоснования ценностей в их самостоятельности и объективности. Совокупность данных течений часто называют трансцендентальной теорией ценностей; к ней следует отнести: Баденскую школу неокантианства во главе с В. Виндельбантом и Г. Риккертом; феноменологическую теорию ценностей М. Шелера и онтологическую аксиологию Н. Гартмана. В рамках данного подхода основной акцент сделан на переосмысление классической традиции, возможность включения ее в современный социокультурный контекст. В этой связи необходимо отметить, что все представители трансцендентальной теории ценностей, в качестве исходной точки отсчет в контексте обоснования моральных ценностей, рассматривают философию Канта. Кроме того, эти направления объединяет общая стратегия поиска обоснований ценностей: все они пытаются отыскать некие объективные основания моральных ценностей.

Современное обращение к неклассической философии, которая затрагивает временные рамки с конца 19 по начало 20 столетия, оказывается актуальным, поскольку, с одной стороны, именно неклассическая философия начинает критическое осмысление рационалистических и сенсуалистских

теорій об основах моральних цінностей, максимально розширяючи аксіологічне поле. С другої сторони, некласическа філософія визначила межі та основні стратегії пошуку основ моральних цінностей, т.е. вона вистроїла певний підвижний каркас понять і вузлових проблем применливо до ціннісної проблематики:

1. Аналіз реєстра Сверх-Я і Едіпова комплексу, як центральної сили формування системи цінностей в філософії Фрейда, був продовжений в **психоаналітичній традиції** (Ж.Лакан, С.Жижек, Е.Фромм).

2. Ідея генеалогії моралі Ф. Ніцше оказала велике вплив на структуралістську і **постструктуралістську теорію** мовної і соціальної організації основ моральних цінностей (Р.Барт, М.Фуко, С. Холл).

3. Проблема вибору єдиного екзистуючого суб'єкта, сформульована С.Кьєркегором, легла в основу **екзистенціальної філософії і персоналізму** (Ж.-П.Сартр, А.Камю, К.Ясперс, Ж.Маритен, Е.Жильсон).

4. Антропологія М. Шелера, "нова онтологія" Н. Гартмана переосмислюються в **феноменологічній аксіологічній традиції** по осі таких концептів, як телесність, повсякденність, Другий, "буття єдиничне множинне" (М. Мерло-Понті, Б. Вальденфельс, Ж.-Л. Нансі).

5. Реабілітація і включення класическої філософії (речі йде перш за все про німецької трансцендентальної філософії) в сучасний соціокультурний контекст, здійснювані Баденської школою, знайшли своє відображення в діяльності **соціально-критическої теорії Франкфуртської школи** (Е.Фромм, М.Хоркхаймер, Т.Адорно, Ю. Хабермас, О.Негт).

Таким чином, сучасна філософія працює в межах тих перспектив основ моральних цінностей, які були визначені філософами кінця XIX – початку XX століття. В цьому сенсі, можна зафіксувати, з однієї сторони, що проблема основ моральних цінностей носить відкритий, незавершений, пошуковий характер, інтерес до якої не ослабевает і в сучасному мультикультурному світі. С другої сторони, така відкритість і незавершеність сигналізує про принципіальному плюралізмі самих моральних цінностей, їх принципіальною нерационалізованістю, а також про складності і комплексності проблеми пошуку аксіологічних основ.

І.Г. Сидоренко, канд. філос. наук, КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ШЛЯХ ДО ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Спільноти в своїх діях схильні керуватися певними моральними цінностями. Без відповідного морального ідеалу суспільство не зможе творити і вдосконалювати своє буття, оскільки невідомі резерви і джерела суспільного створення, шляхи та лінії колективної творчості.

Сучасний стан суспільної свідомості в Україні відображається через потребу в самотворчій, ініціативній особистості, яка через свої неповторність та самотність здатна була б стати моральним взірцем. Така особистість має бути не тільки вільною, а й відповідальною, такою, яка може приймати

рішення, швидко орієнтуватися у складних обставинах і, маючи підвищене усвідомлення своєї індивідуальності, ставитися до інших як до індивідуальностей, маючи власну гідність, поважати гідність інших людей.

Однак, очікування на видатну особистість у сучасних умовах викликають певні сумніви та заперечення.

Так, значна частина "провідної" верстви суспільства не пов'язує свого майбутнього з українською державою. Інтереси України, інтереси народу – останнє, що вони враховують у своїх схемах і розкладах. Як резонно зауважує російський дослідник О. Панарін: "... Нова еліта не ототожнює себе з "цим" народом: її "ми" більше стосується міжнародних центрів влади – інтернаціоналу, глобалізму, ніж етнічного населення. Вона тримає капітали, має вілли, навчає своїх дітей – не в "цій" країні. Відповідно, доля "цієї" країни її цікавить найменше" [Панарін О. Народ без еліти: між відчаєм і надією // Персонал. – 2006. – № 5. – С. 56].

Чимдалі заглиблюючись у дану проблематику, постає перед думкою, що не варто романтизувати моральні очікування щодо еліти. У цьому аспекті вельми важливим є реальний моральний рівень сучасного суспільства. Соціальна психологія довела, що ніяка пропаганда не може бути ефективною, якщо вона не спирається на запити і потреби масової свідомості. Сам образ середньостатистичного українця свідчить, що він (українець) прагне влади саме як засобу забезпечення собі багатства, життєвих ресурсів. Влада бажана як не набір можливостей, творчості, а засіб досягнення власних цілей.

Моральний стан сучасного суспільства свідчить, що українська нація ще не є свідомою того, щоб брати на себе відповідальність за теперішнє й майбутнє. Вихід із даної ситуації вбачається у формуванні такого суспільства, у якому головною діючою особою є громадянин як автономна особа. Автономність передбачає не лише незалежність, самостійність, але й відповідальність. Свідомі своєї ролі в суспільстві та відповідальні громадяни є основою громадянського суспільства.

Сучасні концепції громадянського суспільства виходять із того, що воно є передумовою соціальної правової держави. Громадянське суспільство із розвиненими демократичними інститутами здатне чинити тиск на владу і примушувати її працювати в інтересах всього суспільства. Коли влада враховує моральні чинники, якими керується спільнота, потреба в ідеальній еліті як єдиному засобі гідного функціонування суспільства втрачає нагальність.

*Т.Н. Суконкина, асп., МордГУ им. Н. Огарева, Саранск, Россия
okkata@mail.ru*

ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА

В условиях складывающейся конфигурации глобального социального пространства проблема гармонизации социальных отношений актуализируется обострением и выявлением ценностно-нормативных различий как неизбежного следствия интеграции, а также включенностью людей через сред-

ства массовой информации в неограниченное количество социальных связей. Возникает необходимость разрешения противоречия между современной, общественной потребностью в стабилизации межличностных и межгрупповых отношений в условиях поликультурности и недостаточной готовности людей к позитивному взаимодействию в поликультурном социуме, вследствие недостаточной эффективности механизма формирования толерантности населения.

Концепция мультикультурализма предлагает один из способов решения этой проблемы. Однако при реализации ее основных принципов возникает вопрос: является ли терпимость, толерантность народа синонимом самоуничтожения своего национального самосознания?! В большинстве случаев, при возникновении негативного отклика на формирование толерантности в поликультурном обществе подразумевается неприятие как пассивной формы толерантности, рассматриваемой в качестве попустительства, так и наиболее радикальной ее формы, когда любой национализм, кроме стремлений культурного большинства, имеет презумпцию невиновности. Но толерантность не может быть односторонним действием. В толерантности другому не просто позволяется существовать, но признается его право на сохранение своей особенности и самобытности. Важнейшим условием толерантности является наличие у субъекта возможности не быть толерантным и сознательный отказ от применения силы и давления [Этика: Энциклопедический словарь / Под ред. Р.Г. Апресяна и А.А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2001. – С. 13]. Тогда, пассивная толерантность, заключающаяся в признании и предоставлении другим права на своеобразие, чаще всего именуется политкорректностью. Здесь происходит та самая психологическая подмена морального достоинства, заключающегося в верном и искреннем выборе, идеальным поведением.

Государственно-гражданская толерантность заключается в признании права всех сограждан на развитие собственных убеждений, осознании опасности столкновения в кругу этих убеждений с заблуждениями и предрассудками и понимании необходимости принятия в итоге общего решения. Она способна и готова сделать собственные убеждения предметом дискуссии, а в случае необходимости даже отказаться от них. Впрочем, речь идет не обо всех убеждениях, но лишь о тех, что имеют значимость для совместного правового порядка [Хёффе О. Справедливость. Философское введение. – М.: Изд-во "Праксис", 2007. – С. 141-142].

Мультикультурализм как один из аспектов толерантности, предполагает смешение культур в целях их взаимного проникновения, обогащения и развития в общечеловеческом русле единой культуры [Мультикультурализм // <http://wiki.traditio.ru/index.php>]. Следовательно, толерантность выступает здесь как политическое требование обеспечения равного развития культур. Именно такая толерантность, рассмотренная как позиция, как свойство личности, означает, что человек сознательно отказывается от попыток искать врага в окружающих его людях. Как вектор индивидуального и общественно-го сознания в полиэтнической и поликультурной ситуации толерантность

становится условием гармонизации социальных отношений [Новичков В.Б. Столичный мегаполис как полиэтническая и поликультурная среда // Педагогика. – 1997. – № 4. – С. 87]. Более того, толерантность общества в известном смысле зависит от того, насколько для человека это понятие становится его внутренней позицией, обретает свою социально-образовательную значимость, принимается им как высшая ценность, наряду с такими, как жизнь, свобода, демократия, гуманизм [Там же. – С. 86]. Таким образом, мультикультурализм углубляет теорию толерантности, возводя на вершину способность к диалогу, как на уровне индивидов, так и социальных общностей.

***А.А. Сычев, д-р филос. наук, МордГУ им. Н. Огарева, Саранск, Россия
sychevaa@mail.ru***

ИННОВАЦИОННЫЙ ХАРАКТЕР ПРИКЛАДНОЙ ЭТИКИ

Уже сам факт отсутствия согласия в научном сообществе по поводу сущности прикладной этики свидетельствует о том, что прикладная этика – это кардинально новый этап в развитии этического знания, который нельзя непротворечно интерпретировать в рамках традиционных объяснительных схем. Пожалуй, единственная общая характеристика, которую выделяют интерпретаторы – это инновационность: всякий раз подчеркивается современность прикладной этики, новизна ее предметного поля, актуальность рассматриваемых проблем.

Если прикладная этика действительно есть нечто кардинально новое, то и сценарий ее развития с необходимостью является инновационным. Иными словами, все, развивающееся по экстенсивному пути, скорее всего *не* относится к области прикладной этики. С этой точки зрения, сам характер развития этического знания можно рассматривать в качестве важного индикатора, указывающего на его прикладную или же инерционную природу.

Под экстенсивным или инерционным путем здесь понимается простая экстраполяция схем и выводов существующих теорий на способы решения актуальных проблем, если такое приложение является не критическим и не порождает никакого нового знания. Другим вариантом инерционного развития будет приспособление универсальных моральных норм и принципов (в виде их усиления, ослабления, уточнения или изменения) к проблемным, прежде всего профессиональным, сферам деятельности.

Инновационное развитие, в свою очередь, подразумевает формирование таких этических теорий, которые в совокупности опираются на варианты понимания прикладной этики, отличные от классической парадигмы, или же значительно обогащают сложившиеся представления о моральной философии. Инновации связаны, прежде всего, с активным нормотворчеством, критической и созидательной деятельностью по выработке ценностей и моральных принципов, не существовавших ранее.

Признание инновационности сущностной характеристикой прикладной этики предполагает в первую очередь поиск сферы существования морали,

в которой сконцентрировано то кардинально новое, что отличает современный этап развития этики от всех предшествующих.

Нельзя не согласиться с мнением о том, что центр приложения современной этики – это моральный выбор свободного субъекта. Но эта характеристика, хотя и подразумевает определенную новизну, не указывает, в чем именно она состоит. Возможность свободного выбора – это сущностная характеристика морали, которая важна не только для современного этапа развития этики.

Нет сомнений и в том, что в определенной степени новым является проблемное поле прикладной этики. В XX веке научно-технический прогресс и промышленное развитие привели к появлению неизвестных ранее моральных проблем (клонирование, генная инженерия, глобальное потепление и т.д.) Однако современная прикладная этика фокусируется не только на таких проблемах. Многие из актуальных сегодня вопросов воспринимались как таковые и на более ранних этапах исторического развития. Среди них – эвтаназия, продажа оружия. При этом некоторые из подобных вопросов (смертная казнь, самоубийство, справедливая война, терроризм и т.д.) находились в центре академических дискуссий и публичных споров задолго до появления прикладной этики.

Кардинально новым не является также способ осуществления выбора: ни часто постулируемый приоритет практики над теорией, ни использование универсальных принципов в конкретных обстоятельствах, ни особые методы приложения этих принципов к ситуации. Аналоги всему этому можно найти на разных этапах этического развития: в античной этике добродетели, средневековой казуистике, утилитаристских калькуляциях затрат и выгод и т.д.

Итак, инновационность, хотя и связана с выбором как способом существования прикладной этики, в полной мере не проявляется ни в самом факте свободного выбора, ни в способе его осуществления, ни в его объекте. Как представляется, отличие современных моральных проблем от тех вопросов, которые находились в центре рефлексии на более ранних этапах развития этического знания, связано с признанием особого статуса морального субъекта.

В классических вариантах философской этики субъект выбора должен был соизмерять свои действия с тем, что ему диктует долг, основанный на универсальных началах (общественном благе, религиозных принципах, абстрактном разуме и т.д.). В прикладной этике субъект признается морально совершеннолетним. Именно он обладает эксклюзивным знанием обо всех сопутствующих обстоятельствах выбора, его особенностях, культурном контексте, конкретных последствиях для всех заинтересованных сторон и т.д. Поэтому личный выбор, основанный на этом уникальном знании, может признаваться не менее обоснованным, чем решение, которое диктуется безличными правилами, принципами и императивами.

Изменение статуса морального субъекта привело к изменению характера морального выбора. Например, классическая этика в проблеме аборта не усматривала моральной дилеммы, поскольку ценность человеческой жизни однозначно ставилась выше ценности репродуктивного выбора женщины. По

сути, эта проблема рассматривалась как столкновение морали и аморального частного интереса. В современной прикладной этике сама проблема аборта остается неизменной, но изменяется характер выбора. Теперь это не выбор между жизнью и смертью, а выбор между жизнью и личным выбором (который не обязательно сводится к убийству плода). В вопросе аборта друг другу противостоят две классические позиции, обозначаемые как *pro life* и *pro choice* (в пользу жизни и в пользу выбора). Все проблемы современной этики так или иначе связаны с ситуациями, где на одной позиции находится долг, который может быть обоснован с точки зрения классической (христианской, кантианской и т.д.) этики, а на другой – свобода личного выбора.

*Г.В. Федорова, студ., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ
ganna.fedorova@gmail.com*

ЕТИЧНИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ПРОСТОРИ

Поняття дискурсу зазнало багато тлумачень протягом свого історичного розвитку. Його шлях починався від визначення звичайного тексту через розуміння дискурсу як акту мовлення, "мову – мовлення – мовленнєву діяльність" як базову триаду послідовників відомого лінгвіста і засновника структуралізму Фердинанда де Сосюра до тлумачення дискурсу як комбінацій використання мови, що мають власну структуру та цілісність, а потім до зрівнювання дискурсу зі стилем мислення чи способом аргументації та обґрунтування будь-яких значущих аспектів дій, думок, висловлювань. Іноді дискурсом називають власне те культурне середовище, позамовний контекст, який впливає на всі комунікативні процеси та таким чином їх визначає та обумовлює.

Український філософ Мирослав Попович пропонує своє бачення дискурсу як сукупності установок, які визначають, на які ж питання дає відповіді певний конкретний текст, якщо розглядати сучасний текст як діалог автора із самим собою, коли питання вже не ставляться, а лише мають на увазі, а проблема їх трактування та пошуку відповіді зводиться до проблеми визначення дискурсу.

Актуальність дискурсу на сучасному етапі розвитку філософської думки можна пов'язати з його здатністю до створення живого інформаційного поля, матеріали дослідження якого можуть дати філософії більше ніж будь-які інші, в світі, що існує за рахунок комунікації і завдяки комунікації змінюється.

Найбільший внесок у розробку проблеми зробив відомий французький філософ Мішель Фуко. Саме завдяки йому дискурс набув того значення, яке зараз є найпоширенішим – дискурс виступає як цілісна структура власне мовленнєвого акту, повідомлення, що в нього закладене, цілей, які цим повідомленням можуть бути досягнуті та єдністю соціального, культурного і історичного контекстів, в межах яких і відбувається мовленнєва активність. Така реальність може бути об'єднана під назвою дискурсивних практик, що саме вони передбачають як залучення суб'єктів комунікації до конкретного комунікативного поля, так і їх активну взаємодію, також дискурсивні практики

виступають як системи правил історичного характеру, які встановлюють умови присвоєння значень певним висловлюванням. Будь-який об'єкт може бути розглянутий лише на основі різноманітних проявів дискурсивних практик, а поза цими практиками такий об'єкт взагалі не існує.

Подібний розгляд дискурсу підводить нас до поняття етичного дискурсу, як окремого, "жанрового" за професором Амстердамського університету Т. Ван Дейком його прояву. Етичний дискурс об'єднує всю ту сукупність практик, які існують у колі моральнісної культури, одночасно і створюючи, і визначаючи її. Етичний дискурс, як і будь-який інший, є явищем історичним, це, з одного боку, обумовлює плінність та підчас різку зміну наших уявлень про дані, цілі на наслідки таких дискурсивних практик, але, з іншого боку, історичний характер етичного дискурсу дозволяє досліджувати його найсучасніші прояви, робити висновки не на основі багаторічних досліджень, а просто тут-і-зараз, прогнозувати, розробляти теорії, які допоможуть коригувати окремі практики або здійснювати інший вплив на окремі частини дискурсу.

Фуко розробляє концепцію дискурсу у тісному зв'язку з концепцією влади: суб'єкт виявляє свою владу у акті висловлювання, таким чином дискурс у Фуко постає теж своєрідним шляхом ствердження влади по відношенню до інших. Етичний дискурс в такому сенсі не лише формує певну реальність, але й може виступати засобом примусу, звертаючись до активного моралізаторства і таким чином пригнічуючи будь-які прояви прозорої та відкритої моральнісної свідомості суспільства. З необхідністю постає питання про створення таких форм дискурсивних практик, які б дозволили м'яко впливати на сфери людського буття, в яких іде творення суспільних цінностей і норм, що забезпечують стабільність та непорушність цих цінностей, але впливати не з метою встановлення моральнісної диктатури, а лише задля допомоги у формуванні орієнтирів, які, власне, і були шукані цим суспільством та здатні задовольнити його потреби у духовному розвитку.

Таким чином вже можна казати про важливість розробки сучасних дискурсивних практик як таких, що здатні забезпечити матеріалом про найважливіші сфери людського існування, в межах яких віднаходяться закономірності структури практик на основі закономірностей побудови соціальних відносин, а дослідження таких феноменів здатне забезпечити потребу сучасної філософії, і етики зокрема, в живому матеріалі про суспільства, який допоможе у більшій мірі зрозуміти умови їх сучасного функціонування та змінити на краще.

*Т.М. Черпіта, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**

ПРОБЛЕМА СПІВІСНУВАННЯ ХРИСТΙΑНО-МУСУЛЬМАНСЬКИХ ЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ В ЄВРОПІ

Серед 380 мільйонів населення Європейського союзу, за різними даними проживає від 10 до 25 мільйонів мусульман. Вони стали вагомим фак-

* Рецензент – канд. філос. наук, доц. Єфіменко В.В.

тором розвитку у всіх без виключення європейських країнах. У містах Європи стали з'являтися арабо-мусульманські передмістя, жителі яких живуть за власними моральними законами, дотримуються принципів Шаріату та відмовляються асимілюватися та прийняти цінності європейського суспільства. Мусульмани Європи об'єднуються з їхніми співвітчизниками, відповідно до місця проживання: алжирці у Франції, марокканці в Іспанії, турки в Німеччині, пакистанці у Великобританії.

Спочатку, іммігрантів мусульман зустріли в Європі ліберальною ортодоксальністю, сприймаючи їх як жертв, що відчувають нестачу власних прав. У деяких країнах, таких як Нідерланди і Великобританія, було багато прибічників ідеї мультикультуралізму, згідно з якою вбачалось паралельне існування культур з метою їхнього взаємного проникнення, збагачення й розвитку в загальнолюдському руслі масової культури.

Європейці наполягають на тому, щоб мусульмани практикували релігійну терпимість і пристосувалися до цінностей їхніх країн. Уряди більшості держав висувають вимоги до іммігрантів, у яких головним є набуття та засвоєння моральних норм країни, у якій вони проживають, прийняття традицій світського гуманізму, що панує на більшій частині континенту починаючи з Просвітництва.

Європейські уряди шукають у мусульман єдину, всеосяжну представницьку організацію, щоб за допомогою неї провести переговори й мати вплив на проживаючих у Європі мусульман. Але поки такої Ісламської організації в Європі немає. Беручи до уваги ситуацію, що склалася, організація, яка б змогла навколо себе згуртувати мусульман, при цьому маючи підтримку західних урядів, суттєво б полегшила спільний діалог між націями, культурами і двома регіонами світу, які мають величезний вплив один на інший. Як вважає Кароліна Варнер, незважаючи на страх перед зіткненням цивілізацій на європейському ґрунті, релігія не в змозі бути фокусом об'єднання мусульман у Західній Європі.

Історично релігійний чинник у більшості арабських країн та вибудовані на ньому морально-культурні й державно-правові відносини являє собою важливий компонент, спрямовуючий внутрішнє й зовнішнє життя усіх мусульман. Основні положення Шаріату розроблені, щоб захистити життя, віру, власність, нащадків. Він – основа ісламського розуміння соціальної справедливості, у якому замовлення суспільної сфери обов'язково засноване на підпорядкуванні його Творцеві, і повинен бути втіленням його турботи про всіх, кого він створив. Людина вбирає в себе цю основу кожного дня через стовпи Ісламу: саяят (молитва), закят (милостиня), саум (пост) і хадж (паломництво), дії, які є духовними, не позбавлені й соціальних наслідків.

Ісламська самосвідомість передусім культивується активно в сімейному житті та освітніх закладах. Згідно з чинним законодавством, сім'я має будуватися виключно на засадах ісламської віри. У такому ж імперативному порядку визначається й мета освітньо-навчального процесу – прищепити молодому поколінню моральні норми ісламу.

Порівнюючи суспільно-релігійні процеси в Європі та на мусульманському Сході зазначаємо між ними істотні відмінності. Релігійне середовище Заходу виступає частиною громадянського суспільства і є досить плюралістичним.

Релігія дедалі більше перетворюється на справу приватного вибору, справу суб'єктивного вибору особистості. Інакше кажучи, свобода совісті у західноєвропейському контексті має дійсно широкі рамки, тим самим сприяючи демократизації релігійного життя.

Арабський же світ, навпаки, схиляється переважно до апробації цінностей однієї релігійної системи – ісламської. Ця система отримує статус державної і як нормативно-регламентуюча охоплює всі ніші функціонування соціуму. Вплив неісламських релігій на суспільство в даних державах навряд чи можна назвати суттєвим. Дітей з самого малечку навчають основам мусульманської віри з її моральними цінностями та переконаннями. Через значну законсервованість перебування навіть після потрапляння до Європейських країн мусульмани шукають зв'язку зі своєю Батьківщиною, продовжують виконувати настанови імамів чи спеціально навчених людей з країни народження.

Відомий вчений Макс Халлер з Австрії наголошує на тому, що західні страхи й критичні зауваження частково засновані на значній необізнаності людей у Європі відносно особливостей арабо-ісламської релігії й культури, вважаючи, що вони прийшли не стати повноправними членами суспільства перебування, а насамперед насадити свою віру, спосіб життя.

В оцінці майбутніх перспектив розвитку відносин між Європою та мусульманським світом ми повинні вказати на певну культурну нерівність, що може скласти серйозну перешкоду діалогу й взаєморозумінню: у дійсності, секуляризована Європа втратила своє релігійне (християнське) розуміння – деякі сказали б навіть її християнську ідентичність – тоді як мусульманський світ тепер випробовує Ренесанс цього розуміння. Обоє співтовариств, бачать один одного на основі різної інтерпретаційної структури й різних систем цінностей й антропологічних припущень.

Треба погодитися з Максом Халлером, що головне завдання Європи полягає в тім, щоб зібрати й поширити більш детальну й надійну інформацію про Арабсько-ісламський світ, зокрема про близькосхідний й північно-африканський регіон. Це – головні завдання Європи, і не тільки через її старі й нові відносини із цими регіонами, але також і тому, що чутливість до інших культур – традиційна сила Європи.

*А.Л. Чумак, канд. філос. наук, асист., КНТУШ, Київ
etik@ua.fm*

ЕТИЧНИЙ КОДЕКС УНІВЕРСИТЕТУ: НА ШЛЯХУ ДО МОРАЛЬНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПОВЕДІНКИ

Ефективне функціонування будь-якої організації є неможливим поза етичною регуляцією поведінки учасників діяльності. Не стала виключенням і сфера освітньо-виховної активності, котра також потребує проектування власної позиції в координатах реально-належного з метою означення ціннісного поля професійної діяльності.

Солідний досвід напрацювань моделей етичних кодексів представляють заклади освіти Західної Європи. Знаковою подією для обговорення етичних проблем у вищій школі європейському контексті стало прийняття Бухарестської декларації етичних цінностей та принципів вищої освіти в Європі у серпні 2005 року за підтримки ЮНЕСКО. В декларації, зокрема, особливо наголошується на "розширенні місії сучасних університетів у постмодерному "суспільстві знання", де задачі університетів не обмежуються розвитком та збереженням базової науки. Сучасні заклади вищої освіти стають форпостами виникнення, розвитку та практичного застосування нових знань" [Бухарестская декларация этических ценностей и принципов высшего образования в Европе, 10 августа 2005 г. // Высшее образование сегодня. – 2005. – № 5. – С. 14]. Подія в Бухаресті не могла не вплинути на локально-регіональні тенденції підвищення уваги до етичної складової в рамках освітньо-наукової сфери та пошук нормативно-ціннісного підґрунтя професійної діяльності. Активний рух етичної регламентації та кодифікації діяльності у сфері освіти та виховання на пострадянському просторі лише набирає обертів, але вже наявні перші спроби обґрунтування ціннісних пріоритетів вищої школи (Етичний кодекс філософського факультету МДУ, Етичний кодекс ТюмДНГУ, Кодекс універсанта СПбДУ, Етичний кодекс студента Донецького державного університету, Кодекс поведінки Дніпропетровського університету економіки та права і т.д.).

Ситуація вибору стратегії розвитку, що є спільною для всіх сучасних університетів, з необхідністю вимагає проектування спеціальних нормативно-ціннісних документів, що містять орієнтири самовизначення університетів як науково-освітніх закладів. Потреба у нових моральнісних принципах управління освітнім процесом обумовлена декількома факторами. Неадекватність класичної традиційної моделі управління університетом реаліям сучасного функціонування соціуму породжує необхідність пошуку шляхів та методів реструктуризації системи управління, способів трансформації університету в освітню організацію нового типу, що будує освітній процес на основі інтеграції науково-дослідної, навчальної та інноваційної діяльності. Системоутворюючим орієнтиром нового самовизначення університету стають професійно-моральнісні цінності базових професій – викладача, науковця-дослідника – як високих професій відповідальних за виховання людини-фахівця майбутнього. Окрім цього, надзвичайно гостро стоять питання внутрішньої регламентації діяльності університету у зв'язку з проблемами морального стибу (плагиат, недобросовісна конкуренція), що теж потребують етичної оцінки та експертного аналізу фахівців. Важливим в даному контексті виявляється місія кодексу спрямована на попередження моральнісних колізій, що виникають всередині університетського співтовариства і не можуть бути вирішені за допомогою чисто формально-легальних, правових процедур. Саме етичний кодекс і є тим допоміжним інструментом, що зможе, на думку багатьох дослідників, заповнити прогалину між правом та мораллю як способами регуляції поведінки. Етичні норми мають бути реалізовані не стільки на словах, скільки посіди вагоме місце у всій різноманітності "професійних ролей" учасників від викладання, дослідження до внутрішнього управління та відносин зі сторонніми суб'єктами.

Логіка нових умов життя актуалізує потребу у самовизначенні університетів, віднайдені неповторної автентичності серед великої кількості закладів освіти. Зважаючи на факт функціонального поєднання в рамках університетів освітньої та підприємницької активності істотного значення набуває можливість прийняття на себе ролі "зразка" етичної поведінки за принципом "fair play", приклад передбачуваного діяння в межах визначеної системи координат нормативно-належного. Відкритий характер університетів сучасного типу робить їх об'єктом суспільної думки. Окрім виконання первинних освітніх функцій, університет готує людину до "місця в житті", бере участь у формуванні світоглядних настанов особистості, навчає основ відповідальної соціальної поведінки, адже "етичний кодекс університету закріплює імперативи чесності та справедливості універсального соціального суб'єкта" [Согомонов А.Ю. Для чего современному университету свой этический кодекс? // Этический кодекс университета: Ведомости / Под. ред. В.И. Бакштановского, Н.Н. Карнаухова. – Тюмень: НИИ ПЭ, 2009. – Вып. 34. – С. 57]. В цьому сенсі університет є основою основ у формуванні сучасної моральнісної культури суспільства, деонтологічною площадкою продукування, реалізації актуальних суспільних норм та цінностей за допомогою продуктивного потенціалу знання.

Отже, усвідомлення та вирішення проблеми самовизначення сучасного університету є неможливим без наявності ціннісно-нормативного базису діяльності. Саме тому головна мета – пов'язана із необхідністю розробки стратегії розвитку університету на основі принципів корпоративної соціальної відповідальності. Професійно-етичний кодекс університету покликаний стати світоглядним орієнтиром науково-освітньої корпорації; демонстрацією актуальності нових моральнісних зобов'язань університету; критерієм соціальної відповідальності університетського співтовариства, співвіднесення інтересів суспільного блага та цінностей базових професій науково-освітньої діяльності; внеском до репутації та іміджу університету.

*Н.Р. Якимець, асп., КНУ ім. Т. Шевченка, Київ**
efata3000@yahoo.pl

СОЛІДАРНІСТЬ ТА ПРИНЦИП СУБСИДІАРНОСТІ У СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНОМУ ВЧЕННІ ІВАНА ПАВЛА II

Соціальна етика Івана Павла II в контексті Соціальної доктрини Католицької Церкви розглядається як філософська інспірація соціального персоналізму, що обґрунтовує поняття солідарності за допомогою положень про співпрацю та спів-діяльність особистостей з метою спільного добра. Фундаментальним твердженням персоналізму в контексті соціальної дійсності є рівноцінність гідності кожної людської особи, що походить із факту *буття людиною* і є підставою рівності соціальних прав, що провадить до спільного добра конкретних соціальних одиниць та утворень; держави, громади, сім'ї та інших суспільних

* Рецензент – д-р філос. наук, проф. Аболіна Т.Г.

груп. "Спільне добро досягається шляхом впровадження у життя конкретних соціальних груп двох фундаментальних принципів суспільного життя: суспільного солідаризму та субсидіарності (допоміжності), зв'язок та взаємозалежність між якими, при належному розумінні, виражає властиве відношення між державою та громадянином" [Koropek J. Zasady życia społecznego // Słownik społeczny / Red. Szlachty B. – Krakow: WAM, 2004. – S. 1604-1608].

Належне розуміння та інтерпретація поняття *солідарності* у соціально-етичній концепції Івана Павла II, можливе через філософський аналіз категорії *взаємозалежності*, що вказує на певну суспільно-економічну чи соціально-політичну реальність і позначається етичним характером. Категорія *взаємозалежності* розглядається не лише як емпіричний факт суспільного спів-життя людей чи також факт залежності людського соціуму, як від навколишнього середовища, так і від різноманітних схем технологічної залежності, породжених індустріальною цивілізацією. З моральної точки зору, відповідальність за вчинки індивідуальної сфери та усвідомлення їхнього співвіднесення з суспільством (в широкому розумінні), впливає з причини *суспільної природи людини*, згідно концепції, що отримала значний розвиток у соціально-етичній думці Івана Павла II. "Фактично відбувся перехід від філософського розуміння суспільного характеру особи, згідно з яким наголом ставився на обмежених можливостях кожної окремої людини, що потребувало обов'язкового доповнення її з боку інших. Це лягло також в основу відповідної концепції суспільства" [Бернал С. Вчення християнства про ставлення до матеріальних засобів // Соціальна доктрина Церкви: збірка статей / Ін-т Релігії та Суспільства ЛБА; Centro Aletti, Roma. – Л.: Свічадо, 1998. – С. 79-95]. Отже, категорії *взаємозалежності* в моральному розумінні відповідає моральна чеснота і соціальна позиція *солідарності*, що в свою чергу стає моральним обов'язком для побудови нової моделі єдності людської спільноти та її змагання до справедливого життя в умовах глобалізаційних процесів сьогодення.

З метою досягнення спільного добра соціальний персоналізм протиставляє концепції індивідуалістичного розвитку ідеал суспільної солідарності, головню ж в економічній і культурній сферах. В межах такого зразка соціальних відносин реалізується цілісний суспільний розвиток планетарного масштабу, що має на меті вирівняти соціально-економічну нерівність світової спільноти. З цієї причини, в прикладному значенні використовується принцип *субсидіарності*, яким також послуговується Іван Павло II у своєму соціальному вченні. Згідно з принципом субсидіарності, усі суб'єкти вищого рівня соціальної діяльності повинні надавати допомогу (*subsidium*) – тобто підтримку, сприяння і розвиток суб'єктам нижчого рівня. У практичному вимірі реалізація принципу субсидіарності підкреслює роль та значення не лише особистої суспільної ініціативності особи, але й діяльність проміжних соціальних груп; асоціацій, громадських об'єднань та ініціатив у прийнятті суспільно значимих рішень, що не можуть бути делегованими виключно вищим суб'єктам соціальної дії. "Це середовище громадянського суспільства, під яким розуміємо сукупність взаємовідносин між індивідуумами і проміжними суспільними групами. Такі відносини первинні і виникають завдяки творчій суб'єк-

тності громадянина" [Іван Павло II. Енци. Sollicitudo rei socialis, 15: AAS 80 (1988), 529]. Отже, під поняттям субсидіарності розуміється економічна, інституційна та правова допомога надана суспільному утворенню нижчого рівня (асоціації, громадському об'єднанню, товариству) вищим суспільним утворенням (державою, владою). Цей принцип застосовується також на міжнародному рівні, поміж країнами більш розвиненими і тими, що розвиваються. Принцип *субсидіарності* зобов'язує до допомоги доповнюючого характеру, між соціальними утвореннями різних рівнів та допомоги різних соціальних утворень окремій особі, котра являє собою фундамент і ціль усієї організації суспільного життя.

Ю.Б. Яценко, асп., НУХТ, Київ
vicariusasylum@meta.ua

ПОГЛЯД НА ПРИСУТНІСТЬ СМЕРТІ ОЧИМА ФІЛОСОФІВ

Феномен смерті становить одну з найзагадковіших проблем у філософії. Відомо, як багато уваги присвячено дослідженню цього явища. Існують різноманітні підходи до його розгляду, але особливо продуктивним в цьому відношенні є екзистенціалістський підхід. Екзистенціалізм чітко й однозначно формулює питання, що значить смерть як прийдешній кінець людського життя для самого цього життя та шукає на нього відповіді. Йдеться передусім про ставлення окремої людини до власної смерті. Специфічною рисою екзистенціалістського підходу є те, що смерть тут розглядають не стільки як майбутню подію, скільки як явище, яке впливає на хід людського життя в кожний конкретний його момент. Німецький дослідник О. Больнов з цього приводу зазначає, що йдеться про "ту перетворюючу силу, яку знання про смерть спрямовує на життя" [Больнов О.Ф. Філософія екзистенціалізму. – СПб.: Лань, 1999. – С. 103]. Інакше кажучи, смерть розглядається як конститутивна складова самого життя. Цікаві думки висловлює представник німецького екзистенціалізму К. Ясперс. Він звертає увагу на так звані межові ситуації. Це життєві обставини, в яких людина опиняється на межі свого існування. Смерть – одна з них. Вона допомагає зрозуміти життя, цінувати його. Варто відзначити, що смерть як об'єктивний факт емпіричного буття не є межовою ситуацією. Тільки в тому випадку, коли індивід опиняється перед можливістю власної загибелі чи смерті близької людини, смерть постає не як абстрактна можливість, а як межова ситуація. Вона дозволяє гостро усвідомити власну кінецьність, вириваючи людину зі світу повсякденності, з тенет буденної свідомості. За таких умов індивід, як правило, чітко відрізняє головне від другорядного. Усвідомлення обмеженості відведеного часу допомагає йому оцінити все власне життя. Величезний вплив на всі подальші спроби філософського дослідження феномену смерті справила розробка танатологічної проблеми М. Хайдегером. Пригадуючи вислів про те, що як тільки людина приходить у життя, вона вже є достатньо старою, щоб померти, М. Хайдегер визначає смерть як "спосіб бути, який присутність бере на себе,

тільки-но вона є" [Хайдеггер М. Бытие и время. – СПб.: Наука, 2006. – С.245]. Буття-до-смерті первісно належить Dasein (людському існуванню). Інакше кажучи, смерть є феноменом життя. Окреслюючи екзистенціально-онтологічну структуру смерті, філософ визначає даний феномен як найбільш свою, безвідносну, необхідну можливість. Представник французького екзистенціалізму Ж.-П. Сартр вважає, що смерть має абсурдний характер. Філософ піддає сумніву положення М. Хайдегера про індивідуальний характер смерті. Згідно з Ж.-П. Сартром, смерть завжди є нищенням можливостей людини, яке знаходиться поза цими можливостями. Дуже часто питання про характер смерті вирішує випадок. Смерті властиво траплятися зненацька, вона невизначена, а значить її не можна очікувати. В цьому сенсі смерть не може бути мою можливістю, вона – нищення всіх моїх можливостей. Крім того, смерть не надає життю смислу. Вона здатна лише позбавити життя будь-якого значення. "Якщо ми маємо вмерти, – пише філософ, – тоді наше життя не має значення, бо його проблеми не знаходять жодного розв'язку і навіть саме значення тих проблем зостається невизначеним" [Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К.: Основи, 2001. – С.733]. Як видно з короткого огляду основних ідей, екзистенціалісти впритул підійшли до відповіді на питання про місце та роль феномену смерті в житті людини. Проте мислителі, які досліджують даний аспект людського життя опиняються перед певними труднощами. Показовим в цьому відношенні є приклад сучасної англійської дослідниці Х. Карел, відомої перш за все завдяки своїй праці "Життя та смерть у Фрейда і Хайдегера" [Carel H. Life and Death in Freud and Heidegger. – New York: Radopi, 2006. – 217 p.]. У своїй статті "Мій десятирічний смертельний вирок" дослідниця розповідає, що через місяць після публікації цієї праці вона була приголомшена поставленим їй діагнозом. В неї виявили рідкісну хворобу легень (LAM – Lymphangioloeyomatosis), яка призводить до смерті. Відсутність ефективного лікування хвороби, дефіцит легень для трансплантації та шокуюча новина про те, що жити залишилося приблизно десять років, змусили по новому поглянути на світ в цілому та проблему, яка становить її науковий інтерес – проблему людської смертності. Важливо також те, що хвороба почала диктувати умови життя. Обмеження фізичної діяльності, спілкування, певні незручності в побуті позначаються на відносинах з оточуючим світом. Відтепер існує два світи: світ хворого та світ здорових людей і взаємодія між цими світами є досить складною. Можна стверджувати, що такі обставини змушують змінити свій погляд на життя і на смерть. Це вже не просто книжне знання, мисленнєві конструкції чи строгі розмисли. "Нікчемність філософських аргументів стала несподівано очевидною для мене перед лицем практичних проблем з якими я стикалася" – пише Х. Карел ["Havi Carel: My 10-year death sentence"]. Інтелектуальний підхід здався унікальним, детальний аналіз смерті – грубим. Смертельна хвороба стає призвою кризою яку людина вимушена дивитися на власне життя. Смерть перестає бути абстрактною можливістю, відкладеною на невизначене майбутнє. Хворий відчуває її постійну присутність і ніякі логічні доведення цього не змінять. Залишається тільки прийняти такий стан речей.

Ж.Дерріда у своєму останньому інтерв'ю зізнався, що так і не навчився приймати смерть, не навчився "мудрості смерті". Варто відзначити, що ця тема не була для нього новою чи незнайомою, адже серед творчої спадщини французького мислителя є такі праці як "Апорії" і "Дар смерті", які представляють собою своєрідну філософську дискусію про смерть між мислителями різних епох. Це вкотре доводить розбіжність між теоретичним знанням та застосуванням його на практиці, в конкретних життєвих обставинах.

На сьогоднішній день в межах паліативної медицини існують певні способи допомоги термінальним хворим, людям, які особливо гостро відчувають обмеженість часу свого життя. Смісл всіх заходів з яких складається паліативна терапія полягає у оптимізації всіх доступних для впливу компонентів існування особистості, що включає в себе не тільки медикаментозне лікування, але і цілий комплекс заходів соціальної та психологічної підтримки. Це створює ілюзію, що медицина просунулася вперед в дослідженнях феномену смерті. Безперечно, неможна применшувати успіхи в галузі реаніматології, але основні питання, – що таке смерть і як з нею жити, – все ж таки залишаються без відповіді.

ЗМІСТ

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Абдрахманова М.Ж. Музика як екзистенційний вимір людського буття	3
Атаманчук А.С. Історичний принцип в естетиці романтизму	4
Бурмаченко К.Ю. "Нове Середньовіччя" – Умберто Еко про сучасну культуру	5
Васильєва К.І. Інтертекстуальність як поліметодологія для сучасної естетики	7
Власкіна Ю.В. Мистецтво і творчість: історико-естетичний аспект (за В. Татаркевичем)	9
Горбатенко О.В. Людиноцентризм у творчості Девіда Герберта Лоуренса	11
Гудзенко Є.О. Розуміння краси як естетичної цінності в творчій спадщині В. Соловйова	13
Даренська В.М. Категорії "етноестетики" як інструмент дослідження традиційного народного мистецтва	14
Живоглядова І.В. Музика як феноменологічний факт	16
Загороднюк В. Історія філософії в контексті літературного парадоксу	18
Загорулько М.А. Принцип "гострого розуму" в поезиці "Чернігівських Афін"	20
Іванова А.В. Поиск новой архитектурной формы художественного пространства	22
Колотова О.О. Мімесис і мімікрія як форми художньої репрезентації	24

Корнієнко Н.П. Розвиток естетичного сприйняття у самореалізації людини.....	26
Легка Н.М. Література і реальність: проблема взаємодії.....	28
Марчак В.С. Естетичні засади кінотеорії С. Ейзенштейна	29
Матвійчук Б.С. Реклама як культуротворчий феномен	31
Матвійчук Я.С. Авангардизм в контексті української культури початку ХХ століття	33
Матицин О.І. До проблеми вивчення української ікони 16 – початку 17 століть	35
Місюра Т.М. Філософсько-естетичний ракурс давньогрецького міста-поліса	37
Незабитовський Г.В. Д. Хармс – катарсис цинічного гумору	38
Павлова О.Ю. Теоретичні перспективи неklasичної естетики.....	40
Переломова О.С. Інтертекстуальність художнього дискурсу.....	41
Полулях Ю.Ю. Семіотика та естетика: можливості взаємодії.....	43
Полякова А.Ю. Естетизм перехідних епох	45
Русін Р.М. Особливості формування пластичного образу в європейській скульптурі	47
Скороварова Є.В. Атенційне апіорі як онтологічне підґрунтя естетичного досвіду.....	50
Смігунова О.Г. Естетична комунікація в системі естетичного знання.....	52
Смірнова Г.І. Становлення естетичних канонів індійського храмового танцю	54
Степико К.М. "Псевдомистецтво" у парадигмі постмодерну: морально-естетичний аспект	55

Тарасенко К.П. Проблема "достовірності" мистецьких творів у концепції Вальтера Беньяміна	58
Тиха О.В. Роль естетичного смаку в процесі культурного розвитку особистості	59
Тормахова А.М. Філософія музики ХХ ст.: пошуки всезагального у специфічному	61
Худик В.Б. Ескалація віртуальності та природа продуктивної уяви	62
Черняк Ю.А. Втілення філософських концепцій екзистенціалізму в театрі абсурду	64
Якуша П.О. "Червона калина" Василя Шукшина в контексті естетичного аналізу	67
Яценко О.Д. Сучасні концепції естетизації повсякденності	69

Секція "ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

Буцикін Є.С. Екссесивність освітнього діалогу: морально-ціннісний аспект	72
Винник У.Р. Ідеї прагматизму в контексті сучасної моральної культури	74
Винник-Остапишин В.Р. Людина в апофеозі між античністю і модерном	75
Герус Ю.А. Пошлость как этическая категория в творчестве В.В. Набокова	76
Гудзь М.А. Совість та сором як форми моральної самосвідомості	78
Довга Л.М. Уявлення про "справедливість" у дискурсі українських інтелектуалів ХVІІ ст.	80
Єфіменко В.В. Загальнолюдський зміст куртуазних чеснот як передумова гуманізму	82

Клічук А.В. Аксіологічні засади діяльності сучасного інтелігента	84
Левченко В. Порушення етики в журналістській практиці	87
Маслікова І.І. Ідея глобального етосу та її практична реалізація	88
Машкін В.В. Проблема диспозиції етики та моралі в контексті соціокультурних змін.....	90
Миролюбенко Г.А. До проблеми становлення світу інформаційно-грошових відносин	92
Надурак В.В. Характеристика часових параметрів моралі на різних етапах її розвитку	95
Отченко А.О. Феномен міфу як смислоформуючої реальності людини (філософсько-етичний аспект)	97
Паламарчук Є.В. Смисл життя в контексті етико-сотеціологічних настанов	99
Подолян Г.П. До питання взаємовпливів соціології та етики в аналізі соціально-етичної проблематики в культурі ХХ століття	100
Пустовар Ж.Ю. Проблема співвідношення етики та політики (історичний контекст)	102
Рихліцька О.Д. Екологічна етика: проблема відповідальності.....	104
Рогожа М.М. Іманентний дисбаланс "ринкового суспільства" та двоїстість традиції.....	106
Салий В.В. Проект індивідуального перфекціонізму в етичеському пространстве постмодерна	108
Серякова А.Ю. Проблематизация ценностей в неклассической и постнеклассической философии	110
Сидоренко І.Г. Відповідальність як шлях до громадянського суспільства	112
Суконкина Т.Н. Этические проблемы мультикультурализма.....	113

Сычев А.А. Инновационный характер прикладной этики	115
Федорова Г.В. Етичний дискурс у сучасному науковому просторі	117
Черпіта Т.М. Проблема співіснування християно-мусульманських етичних цінностей в Європі.....	118
Чумак А.Л. Етичний кодекс університету: на шляху до моральної самоорганізації професійної поведінки.....	120
Якимець Н.Р. Солідарність та принцип субсидіарності у соціально-етичному вченні Івана Павла II.....	122
Ященко Ю.Б. Погляд на присутність смерті очима філософів	124

Наукове видання

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2010

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(21–22 КВІТНЯ 2010 РОКУ)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА V

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"
Виконавець Д. Ананьївський



Підписано до друку 13.04.10. Формат 60x84^{1/16}. Вид. № 197-5. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 120. Ум. друк. арк. 7,67. Обл.-вид. арк. 11. Зам. № 210-5196.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43,
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; факс (38044) 239 31 28.
E-mail: vydav_polygraph@univ.kiev.ua
Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02.