

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ
ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2011

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(20–21 КВІТНЯ 2011 РОКУ)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 7



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

*Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 8 від 28 лютого 2011 року)*

"Дні науки філософського факультету – 2011", Міжн. наук. конф. (2011 ; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2011", 20–21 квіт. 2011 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол. : А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2011. – Ч. 7. – 183 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., КНУТШ, Київ
amir.ok@mail.ru

**ПРИРОДА МУЗИЧНОЇ ПОЧУТТЄВОСТІ
В КОНТЕКСТІ ЗМІНИ ПАРАДИГМ НОВОГО ЧАСУ ТА ПОСТМОДЕРНУ**

Одним із найважливіших аспектів розуміння людської цілісності виступає музична почуттєвість як такий феномен, у основі якого закладена уся багатоманітність порухів людської душі в процесі історичного розвитку культури, соціуму, мистецтва. А оскільки становлення почуттєвих процесів не можливо відмежувати від практики, то і говорити про її динамічну природу можна лише в контексті історичних та соціальних змін реальності. Тому кожна культурно-історична епоха задає свій парадигмальний вектор руху, свої ціннісно-нормативні рамки в культурі, філософії, мистецтві. Музична ж почуттєвість, яка безпосередньо пов'язана із людською практикою, набуває свого становлення завдяки їй, миттєво реагує на ці порухи і відображає їх у музиці.

Кожна епоха задає певну точку відліку, що постійно змінюється, свої орієнтири горизонтів часового простору буття. Епоха Нового часу відштовхувалася від незмінного і всеохоплюючого логосу, класичні зразки філософування знаходилися цілковито під впливом рацію, що обумовлювало і сам дух епохи Просвітництва. Постмодернізм, як діаметрально протилежна настанова, відмовляється від логосу, впорядкованості, і бере за точку відліку хаос. Постмодерністи прагнули показати, що класична система понять та категорій вже не діє. Людині даний вибір самостійно обирати, що для неї є поняття краси, гармонії, потворного, трагічного і таке інше. У мистецтві це виражається через такі поняття як симулякр, метамова, інтертекстуальність, масове мистецтво. У зв'язку з цим постає проблема: яким чином індивід має рухатися, якщо він спирається на відчуття лише власної свободи і тому позбавлений будь-яких орієнтирів? Можливо, відсутність орієнтирів і є початком нових орієнтирів? А, можливо, це – дезорієнтація індивіда? У такій ситуації невизначеності постає питання про цілісність людини. Яке тут місце почуттєвим процесам? Розщеплення соціально-історичного буття призводить до втрати гармонічної ідентичності людської особистості. Тому свою гармонію остання дедалі частіше знаходить у мистецтві, зокрема, у музичному.

І.Кант як один із найяскравіших представників епохи Нового часу відносить музику до прекрасного виду мистецтва лише в контексті "прекра-

сної гри відчуттів", про які можна судити. Відчуття, про які можна судити на основі задоволення чи незадоволення, належать до прекрасних. Тут можна помітити, що Кант виокремлює музику як вільну гру відчуттів, що пов'язана з афектами і безкорисною насолодою, і музику як прекрасну гру відчуттів, де останні є оформленими і окультуреними у вигляді ідеї [Кант *И.* Сочинения в шести томах. – М.: Мысль, 1966. – (Философ. наследие). – Т. 5. – С. 343–344].

Для мислителя існує різниця між почуттєвістю і відчуттями, яка полягає в тому, що перша належить до вільної гри уявлення, а отже, до однієї із пізнавальних здатностей людини, а другі є наслідком афективної природи людини, тому не мають ніякої цінності. Музична почуттєвість претендує на вищий духовний рівень буття людської екзистенції.

Філософія розрізнення Ж.Дельоза є однією із центральних у постмодерністському філософуванні, що характеризує неklasичний тип філософування, на відміну від класичного, оціночною основою якого постає "філософія тотожності". Дельоз опонує Канту. До природи почуттєвого він підходить через ключове поняття своєї філософії – поняття відмінності. Для нього буття почуттєвого розкривається не через відмінність у тотожності, а через відмінність у тотожності та не-тотожності, себто у розрізненні. Таку відмінність можна лише відчутти, як вважає Дельоз, але не помислити, адже мислення не здатне досягти глибини розрізнення, так як йому властива тотожність. Отож, мислення має похідний характер [Дельоз Ж. *Различие и повторение.* – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 277].

Одна і та ж проблема почуттєвості, проте розглянута з діаметрально протилежних точок зору. У Канта – з позицій логоцентризму, у Дельоза – через філософію розрізнення. Кант говорить про почуттєвість на рівні естетичної ідеї, концепції, форми, тобто того, що мислиться через уявлення і розсудок як дві пізнавальні здатності. У Дельоза ж почуттєвість взагалі не мислиться, її можна лише відчутти, це те, що є взагалі умовою мислення як такого. Почуттєвість має глибинний рівень, мислення не досягає таких глибин. Парадокс – те, що керує почуттєвістю за Дельозом, логос – за Кантом.

Розробка проблеми почуттєвості у обох філософів має важливе значення для розуміння природи музичної почуттєвості. І хоча останню Дельоз не розробляв у своїй філософії (про музику він говорить в контексті темпоральності), проте задав новий вектор руху в постмодерній парадигмі музичного мистецтва.

О.О. Альохіна, студ. КНУТШ, Київ

РАФАЕЛЬ ТА ФОРНАРИНА В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Величезним скарбом для роду людського служать імена тих великих геніїв, які в своїх творах мистецтва оспівували вічні та ціннісні істини: добро, моральнісну красу, материнську любов; змушували людину пишатися тим, що вона Людина. Творчість великих художників завжди

відрізняло почуття гармонії, яке закарбоване в самому бутті людини, в природі, у прагненні більшості людей до щастя, спокою, миру.

У квітні 1483 року в маленькому італійському містечку Урбіно з'явився на світ художник, який створив картини, що являють собою дивовижний світ тиші, спокою, сердечної щедрості. Дороговказом слугують для пам'яті людства залишені Рафаелем образи Матері, сповнені любові, страждання, болю. Мадонни Рафаеля – наддосконалість, вони відображають нам істине дзеркало душі художника та загадку сутність буття людини.

Одним із найвідоміших творів італійського Ренесансу є картина Рафаеля "Сикстинська Мадонна". Цей шедевр був замовлений Рафаелею в 1512 році як алтарний образ для капелли монастиря Святого Сикста в П'яченці. Папа Юлій II, який був кардиналом на той час, збирав гроші для будівництва дзвіниці, де зберігалися мощі Святого Сикста та Святої Варвари. В 1754 році картину придбав король Август III Саксонський і її було привезено в його резиденцію. Двір саксонських курфюрстів заплатив за неї 20 000 цехінів (чимала сума в ті часи).

Світ "Сикстинської Мадонни" вражає найвищу міру людського благородства. Характер генія Рафаеля виражався в прагненні до божества, до перетворення земного, людського у вічне, божественне. Радянський письменник Гроссман В. С. в своїй праці "Деякі сумних днів" писав: "При першому погляді на картину одразу, та перш за все, стає очевидним – вона безсмертна. Картина Рафаеля не помре до тих пір, поки живі люди" [Гроссман В.С. Несколько печальных дней, М., "Современник", 1989. – С.241].

Перед очима віруючих відкривається небесне марення – образ Діви Марії, яка йде по хмарі з дитиною Ісусом на руках. Геній Рафаеля помістив божественне дитя в магічний круг, який сформований лівою рукою Мадонни, її спадаючим донизу простирадлом та правою рукою Ісуса. Погляд Діви Марії сповнений тривожного передбачення трагічної долі сина. Обличчя Мадонни – втілення античного ідеалу краси у поєднанні з духовністю християнського ідеалу.

Папа Сикст III в 258 р. н. е. прийняв мученицьку смерть і, будучи причисленим до лику святих, благає Марію про заступництво за всіх, хто молиться їй перед алтарем. Поза, обличчя Святої Варвари виражають благоговіння та покірність (відомо, що їй приписують дар рятувати від раптової та насильницької смерті, тому, можливо, Рафаель, передчуваючи свою ранню смерть, зобразив її образ на картині). Піднесену атмосферу картини доповнюють ледь помітні обличчя ангелів на задньому фоні. З більшості дитячих душ, які кружляють у небі, одна матеріалізується, стає немовлям. Хмара часу виносить матір з немовлям на сцену життя, з її хворобами, тривогами та втратами.

Існує версія, що прообраз сикстинської святої діви не відрізняється благочестям. Дівчина, яка зображена на картині, була не тільки натурщицею Рафаеля, але і його коханкою, а згодом – відомою куртизанкою.

Вперше Рафаель Санті зустрів свою музу в 1514 році коли працював у Римі над замовленням знатного банкіра Агостіно Чигі. Банкір запропо-

нував Рафаеля прикрасити картинами головну галерею свого палацу "Фарнезіно". Стіни галереї незабаром прикрасили відомі фрески "Три грації" та "Галатей". "Амура та Психеї" – майбутнє заплановане зображення митця. Для образу Психеї не було підібрано вдалої моделі.

Перша зустріч Рафаеля та дівчини, яка встигла завоювати його серце, відбулася на березі Тибру. Маргариті Луті було лише 17 років, вона була дочкою хлібопекаря, за що майстер називав її Форнаріною (від італійського слова "хлібопекар"). Дівчина, на прохання Рафаеля бути моделю, дала свою згоду. За 50 золотих монет Рафаель отримав згоду батька Форнаріни малювати незліченну кількість портретів його дочки. Пастух Томазо Чинеллі – ще один з тих, хто захоплювався Форнаріною. Дівчина дала клятву обом чоловікам про вічну та палку любов до кожного з них. Рафаель через свою пристрасть до Форнаріни покинув свою роботу та навчання його учнів. Банкір Агостіно Чилі запропонував Рафаелю запросити свою кохану у віллу "Фарнезіно", інтер'єр якої вражав геніальними доробками художника Рафаеля. Після того, як батьку Форнаріни став погрожувати чоловік Томазо, Форнаріні спала на думку ідея – звабити власника вілли, банкіра Агостіно Чигі, на прохання Форнаріни пастуха Томазо зачинили на п'ять років в монастирю Санто-Козімо.

Форнаріна залишилася коханкою та натурщицею для Рафаеля до самої смерті художника. Починаючи з 1514 року, Рафаель створив для неї дюжину мадонн та стільки ж святих. "Сикстинську Мадонну" Рафаель почав малювати в 1515 році, через рік після зустрічі з Форнаріною, а закінчив в 1519 році – за рік до своєї смерті. Великий Рафаель Санті скінчався в Велику П'ятницю 6 квітня 1520 року, в день, коли йому виповнилося 37 років. Після смерті Рафаеля Маргарита Луті стала однією з найрозкішніших куртизанок в Римі.

Сюжет з історій кохання "художник – натурщиця" зацікавлював живописців XIX ст. епохи романтизму та історизму. Образ Форнаріни з однойменного портрету Рафаеля "Форнаріна" використав художник XIX ст. Енгр в своїх картинах "Велика одаліска" та "Рафаель і Форнаріна" (5 робіт), а також Франсуа Едуар Піко в своєму "Рафаелі та Форнаріні". Зображення закоханих нерідко можна знайти й в ювелірних прикрасах 1880-х рр. Серію малюнків на тему "Рафаель та Форнаріна" виконав Пікассо в 1968 році, сюжетом яких є зображення грайливої пари, за якою підглядають папа римський, Мікельанджело, і т. д., які виглядають з-під ліжка чи завіси. В 1944 році в Італії був знятий фільм "Форнаріна". Маргарита Луті – одна з трьох персонажів французького еротичного фільму 1979 року "Три аморальні жінки", режисер Валеріан Боровчик. Латиський письменник Зигмундс Скуїньш в 1964 році написав роман "Форнаріна".

Картини Рафаеля є знаковими для історії мистецтва, оскільки він художньо реалізував перемогу світського начала над церковним, духовним, зображуючи в своїх творах мистецтва реальних жінок, натурщиць. Спадщина Рафаеля стала стрижнем в процесі становлення європейського академізму. Російський поет та живописець М. Волошин негативно сприйняв становлення академізму в мистецтві. Він зауважував, що по-

чалася робота Академій, де позували роздягнені жінки, художники почали вивчати анатомію, типове та характерне почало замінюватися схематичним. Саме Рафаель і виступає як художник – гуманіст, як виразник світського та реалістичного світобачення епохи Відродження.

Мистецтво Рафаеля – бездоганність композиції, закони досконаліх художніх форм. Необхідно зауважити на тому, що "сприйняття краси в світі є завжди творчістю – в свободі, а не в примусі досягається краса в світі. У будь – якому художньому доробку вже створюється світ інший, космос, світ просвітлено – свободний. Спадає короста з обличчя світу. Творчість художня має онтологічну, а не психологічну природу" [Бердяєв Н.А. Філософія творчества, культури і мистецтва: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1]. Бердяєв Н. стверджує, що Мікельанджело та Рафаель поклали початок занепаду мистецтва. Після них з'явився мертвий академізм, але саме в цьому і полягає велич Рафаеля та Мікельанджело – в великій невдачі Відродження, у власному новаторстві, художній свободі.

А.С. Атаманчук, студ., КНУТШ, Київ

КОНЦЕПЦІЯ "АВТОРА" У М.М. БАХТІНА

Однією з важливих складових спадщини М.М. Бахтіна є його роздуми про автора. Зосередимо увагу на ключових, на мою думку, ідеях ученого.

Автор для М.М. Бахтіна – це, перш за все, ієрархічно організоване явище.

Виникає триада: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор. Біографічний автор – це історично реальна людина, наділена своєю біографією і що не належить твору. Для М.М. Бахтіна він перебуває за межами науки про літературу.

У двох великих ранніх роботах вченого "Автор і герой в естетичній діяльності" та "Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості" під автором розуміється перш за все суб'єкт естетичної активності. Ця створююча, творяща творча сила і є те, що М.М. Бахтін називає первинним автором. Основна категорія, якою користувався при його описі вчений, – "внаходимость", або "трансгредіентность". Зіставляючи сферу естетичного та сфери пізнавального та етичного, він стверджував: "художник не втручається в подію як безпосередній учасник його... він займає суттєву позицію поза подією, як споглядач, незацікавлений, але розуміє ціннісний сенс того, що створюється...". Думка про позицію поза подією, що є основою подальших міркувань, дозволила зробити М.М. Бахтіну найважливіший висновок: художник, стаючи "активним у формі" і займаючи "позицію поза змістом – як пізнавально-естетичної спрямованості", вперше отримує можливість "ззовні об'єднувати, оформлювати й завершувати подію... Автор-творець-конститутивний момент художньої форми", і тому, єдність твору – це "єдність не предмета і не події, а єдність охоплення предмета і події". У цих висловлюваннях зафіксовані два моменти естетичної діяльності. "Охоплення"

перетворює фрагмент життя в матеріал для художнього твору, а потім реалізується у вигляді певної форми. Активність, спрямована на світ і охоплює його, стає активністю, яка через форму впливає на читача. Цей вже оформлений автором світ, зустрічаючись з читачем, саме через форму виявляє активність автора.

Ця загальна установка конкретизується в аналізі ставлення автора і героя, де герой виступає предметом авторського "охоплення" і оформлення. М.М. Бахтін говорить про ставлення автора до всіх моментів героя, просторового, тимчасового, ціннісного та смислового поза перебування, що дозволяє зібрати всього героя.... зібрати його і його життя і заповнити тими моментами, які йому самому... недоступні", бо герой не може конституювати сам себе як певну психологічну даність, не бачить всього того, що його оточує, не здатний поглянути на своє життя як на завершений акт і т. д. Разом з тим існування героя саме як іншої свідомості – необхідна умова естетичної події. Автор не може вигадати героя, позбавленого будь-якої самостійності по відношенню до творчого акту автора. Тут М.М. Бахтін має на увазі "можливого героя, тобто того, який ще не став героєм, ще не оформленого естетично... Ця поза естетична реальність героя і увійде оформленою в... твір. Ця реальність героя... і є предмет художнього бачення, що надає естетичну об'єктивність цьому баченню"; лише в акті "охоплення" та оформлення герой знаходить художню реальність. Тому ситуація, коли "герой заволодіває автором" або "автор заволодіває героєм", є спотворенням естетичного позаперебування.

Заміна естетичного позаперебування, етичного чи пізнавального, призводить, за М.М. Бахтіним, до того, що твір втрачає ідеальну завершеність, "внутрішній ціннісний спокій" – настає те, що дослідник називає "кризою авторства". Результатом такої заміни вчений вважає, наприклад, реалістичний характер, в якому герой перетворений в просту ілюстрацію "соціальної чи будь-якої іншої теорії автора".

Змішування естетичної та етико-пізнавальної сфер веде за собою те, що герой, як вважає М.М. Бахтін, залишається не зібраним в ціле, йому не дарується благодать "естетичної любові". Ця любов є "творча реакція" автора на героя, "охоплення" останнього. "Ця творча реакція є естетична любов. Найважливішим наслідком ідеї про позаперебування первинного автора героєві і твору є те, що він (автор-творець) перебуває, за М.М. Бахтіним, лише у творі, взятому як ціле, і не може бути знайдений в жодній з його частин окремо. "Автор – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя і цілого твору, трансгредієнтного кожному окремому моменту його".

Для того щоб відбулася естетична подія, повинні існувати не лише автор і твір, але й читач-слухач. Автор як ідеологічна позиція – виявляється дотичною з автором первинним. Ідея, за М.М. Бахтіним, піднімаючись вгору, до автора-творця, поступово втрачає свою змістовність: вона формалізується і позбавляється ціннісного моменту. Вінчає ж все не ідея, а "естетична любов". Це положення є принципово важливим. Первинний автор – не суддя, а той, від кого сходить на героя і на світ героя "дар любові" і "дар форми".

Вивченням біографічного автора М.М. Бахтін майже не займався. Первинний автор – учасник естетичного події, в якому зустрічаються в одній точці художник, незалежна від нього ціннісна реальність і читач, теж взятий не як реальна особа, а як внутрішній об'єкт художнього акту. Первинний автор як суб'єкт естетичної діяльності знаходиться за межами оцінювання, виявляє себе у творі. Вторинний автор – поняття ієрархічне і ідейно значуще. Вершину ієрархії утворює авторська позиція, втілена в сюжетно-композиційній, просторово-часовій та жанровій структурі тексту. В основі лежить форма розповіді від автора. Авторська ідея, що пов'язана з цією композиційною формою, є факультативною: мова оповідача може бути ідеологічно нейтральною по відношенню до авторської ідеї, а може бути відзначена її присутністю. Між ними знаходиться голос автора, ідеологічний зміст авторського слова. Воно, в свою чергу, теж є ієрархічним, названим М.М. Бахтіним "авторським центром".

К.Ю. Бурмаченко, асп., КНУТШ, Київ

ФЕНОМЕН ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТЕОРІЇ УМБЕРТО ЕКО

Коли художній текст запускає в хід механіку інтертекстуального посилення, потрібно звертати увагу на те, що можливість двоякого прочитання залежить від повноти енциклопедичної обізнаності читача. У разі, коли говориться не про естетичне повідомлення, а про повсякденний прояв деякого культурного середовища, все одно необхідно зазначити, що "обізнаність" і в цьому випадку є необхідною умовою для розуміння інтертекстуальних посилань і правильної інтерпретації. Тобто результат інтерпретації залежить від володіння мовою тексту і запасу знань – минулого досвіду.

Крім того, що інтерпретація змінюється в залежності від індивідуального досвіду одержувача повідомлення, необхідно також брати до уваги і повідомлення, які виходять за межі однієї мовної культури, – так несподіваним підводним каменем можуть виявитися навіть такі висловлювання, які вважаються простими для перекладу однієї мови на іншу. Інтертекстуальний підхід полягає в тому, що всі тексти говорять про інші тексти і саме це знімає саму проблему позамовного референта. Проте цей підхід, як зазначає Умберто Еко, ніколи не виникає для "наївного" читача, якого перш за все цікавить світ породжений художнім текстом.

Нова мета в галузі дослідження інтертекстуальності полягає в тому, щоб не обмежуватися цілісним художнім текстом, розглядати воєдино текст, життя і сукупність інших текстів одного автора на основі аналізу основних мотивів і виділення його інваріантних мотивів. Еко показує, що уявлення про відправника і одержувача повідомлення, що володіють одним кодом, не відповідає дійсності. Насправді і відправник і одержувач використовують складний набір кодів і субкодів, а будь-яка конкретна інтерпретація буде неадекватною. Будь-яке повідомлення обтяжене коннотативними значеннями і реалізується в певному контексті. Тому

Умберто Еко пропонує переписати схему комунікації, ввівши до неї множинність кодів відправника і одержувача. Вивчення теорії інформації дозволило Еко зробити висновок, що "будь-яке відхилення від звичного лінгвістичного коду спричиняє новий тип організації текстуального повідомлення, яке виявляється неврегульованим по відношенню до впорядкованої організації тексту, але в той самий час – як впорядкований в співставленні слів з параметрами нового дискурсу" [*Ребеккини Даміано*. Звезды итальянского интеллектуального небосклона. – 2006 // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/re26.html> – Назва з екрану].

Сучасне мистецтво створює нову лінгвістичну систему з її власними внутрішніми законами. Автор свідомо вводить форми організованого безладу в систему свого твору для збільшення його можливостей в процесі передавання інформації. Еко називає таке мистецтво, що відмовляється від принципів каузальності, бівалентної логіки, однозначних зв'язків – "інформаційним". Якщо нескінченність інтерпретацій і формальний хаос запанують, то виникне небезпека перетворення твору на безглуздий потік відчуттів. "Семантичний Всесвіт швидко втрачає свою рівновагу, як тільки користувачі мови відкривають для себе "заборонений плід" – естетичний вимір мови, можливість двозначностей і каламбурів. Мова, одного дня випущена "на волю", може стати некерованою, бо бінарно впорядкована структура природної мови потенційно містить можливість хаосу, яку авангард і розкрив повною мірою" [Эко У. Открытое произведение. – М.: Академический проект, 2004. – С. 261]. Логіка мови видається незмінною, але це логіка заміщень: все може бути заміненим чим-небудь ще й завдяки прихованій мережі потенційних зв'язків, що існують по волі культурних конвенцій. Все спочатку міститься в мові – жорстка структура, що забезпечує комунікативний базис культури, і потенційна можливість до безкінечних перетворень, які дозволяють створювати різні картини світу. Дати можливість мові виявити свою гнучкість, рухливість, а не лише владний початок, і далі інкорпорувати цю мову в структуру теоретичного знання – такою Умберто Еко бачить модель наших стосунків з власною мовою.

Однак перетворення естетичного повідомлення в "поле можливостей" не повинно означати хаосу в його внутрішніх зв'язках. Позитивна власність твору – це його внутрішня структура, яка, окрім усього іншого, виявляє віру автора в існування певного порядку речей. Твори мистецтва, які відображають модель "відкритого твору", втілюють нову логіку, яка може знайти відповідний образ нового текстуального світу. Але, оскільки ці образи не можуть бути переведені в понятійну форму, мистецтво змушене звертатися до інших засобів. Важливою в цьому процесі є роль риторичних фігур, які поступово втратили свій первинний зміст, ставши моделлю "хорошого листа", і почали викликати негативне ставлення до репертуару вже готових висловлювань.

Використання конструкції "текст-в-тексті", іронічне цитування першоджерел – ці та багато інших прийомів свідчать про запрограмовану стимуляцію інтерпретативних зусиль адресата. Двозначність є неодмінною

умовою руйнування традиційних кодів і способом апробації нових. Тому для Еко естетичне повідомлення є загальною моделлю всіх аспектів знакової функції, певною епістемологічною метафорою, яка продукує нове знання. Отже, відкритий твір є віддзеркаленням космічної структури самої мови з властивою їй амбівалентністю, але одночасно і з стійкою внутрішньою організацією. Для того, щоб створити враження повної відсутності структури, твір повинен володіти сильною внутрішньою структурою: "вільна гра двозначності завжди обумовлена правилом двозначності" [Еко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. – СПб.: Александрия, 2007. – С. 115]. Точність проекту твору забезпечує зразкового читача свободою. "Якщо і існує "задоволення від тексту", воно може бути викликане і реалізоване лише текстом, який вказує на шлях до "хорошого" читання" [Еко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. – СПб.: Александрия, 2007. – С. 163].

І.В. Вернудіна, докторант, КНУТШ, Київ

ТВОРЧО-ПОШУКОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТРОСПЕКЦІЇ В СТРУКТУРІ ЕСТЕТИКО-ПСИХОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Певного реанімування й повернення у науковий дискурс потребує, вважаємо, естетико-психологічний термін "**інтроспекція**" (від лат. *intro* – всередину, *spectare* – дивитися) – спостереження за власними внутрішніми психічними проявами, самоспостереження. Філософський словник, виданий у Києві 1986 р. іще включав у себе тлумачення інтроспекції, тоді як з Філософського енциклопедичного словника 2002 р. даний термін уже був вилучений. Логічно припустити, що даний факт пов'язаний або з незацікавленістю сучасною філософією його змістом, теоретичним потенціалом і практичною доцільністю, або інтроспекція неофіційно була "віддана на відкуп" виключно психологічній науці.

Між тим питання – що таке інтроспекція, як її розуміти й застосовувати в якості психологічного метода – виникло іще на рубежі ХІХ – ХХ століть. Дуалістична філософія, що визнавала паритет тілесної і духовної природи, використовувала інтроспекцію в якості провідного чинника психологічної методології, хоча "хрещеним батьком" інтроспективного метода вважається ще англійський філософ Джон Локк (1632 – 1704). Для багатьох інших філософів таких, як Рене Декарт, Томас Гоббс, Джордж Берклі, Девід Юм, Джеймс Мілль, Вільгельм Вундт, Освальд Кюльпе, Едвард-Бредфорд Тітченер інтроспекція відігравала важливу роль у розумінні "вмісту" свідомості й була "путівником" при вивченні внутрішнього почуттєвого й ментального досвіду. У цьому сенсі інтроспекція виступала самодостатнім явищем, яке не може збрехати або помилитися.

Проте надмірне захоплення наприкінці ХІХ ст. можливостями інтроспекції, що вилилося у величезну кількість наукових публікацій-звітів психологів-практиків відносно власних відчуттів, внутрішніх станів, переживань і почуттів, виникаючих у процесі розв'язання певних завдань, спри-

чинило в 30-40-х роках ХХ ст. відхід від уживання терміну "інтроспекція" і тривале "охолодження" до самого методу як способу самопізнання. Остаточну риску під подальшими інтроспективними дослідженнями підвів біхевіоризм і його найяскравіший представник Дж. Уотсон, який писав, що психології взагалі слід відмовитися від суб'єктивного способу вивчення, інтроспективного методу дослідження і навіть попередньо напрацьованої у зв'язку з цим термінології. І хоча даний спосіб самоспостереження продовжує перманентно використовуватися у сучасній феноменологічній, екзистенціальній та гештальтпсихології, в психофізиці, психоаналізі й психіатрії, інтроспективним він і досі називається з великою обережністю.

В українській і європейській гуманістиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. коли тенденція становлення теоретико-практичного паритету виявилася особливо яскраво, "професійний інтерес до мистецтва, – на думку Л.Т. Левчук, – спонукав митців до осмислення загальнотеоретичних проблем [Левчук Л.Т. Українська естетика ХХ століття в іменах: Казимир Малевич // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. / Відп. ред.: М.М. Бровко, О.Г. Шутов. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. – Вип. 18. – С. 3] і мав той продуктивний результат, що через інтроспекцію і "самоаналіз творчості українські митці поступово відкривали і для себе, і для науки "секрети" складного процесу створення і функціонування художнього твору [Левчук Л.Т. Українська естетика: історична традиція й сучасний стан // Естетика: Підр. – К., 2005, 408]. Означена тенденція, за переконанням Л.Т. Левчук, "пов'язана з іменами тих творчих особистостей, які не обмежували свій інтерес до мистецтва лише процесом реалізації власних художніх задумів. Як правило, відштовхуючись від досвіду створення конкретного твору, осмислюючи ті чи інші труднощі, що його супроводжують, митець ставить перед собою запитання, які вимагають теоретичного осмислення" [Левчук Л.Т. Українська естетика ХХ століття в іменах: Казимир Малевич // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. / Відп. ред.: М.М. Бровко, О.Г. Шутов. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. – Вип. 18. – С. 3]. Найбільш значущими у цьому сенсі є теоретично-концептуальні результати І. Франка, що були цілковито закорінені в його практичному й емпіричному досвіді геніального митця.

Між тим і сам І. Франко був переконаний, що лише опублікування листування Й.-В. Гете і Ф. Шіллера, їхніх спогадів дало можливість уперше зазирнути до "творчої лабораторії" митця і зрозуміти, яким чином під впливом тих чи інших факторів і внутрішніх ресурсів народжуються образи й характери, створюються картини й художні твори. "Аж тепер показалося, яке значення може мати докладна біографія письменника для повного розуміння його писань і чим буває письменник зі своєю творчістю для суспільності" [Франко І.Я. Теорія і розвій історії літератури // Повне збір. творів. – К., 1983. – Т. 40. – С. 16–17]. Звичайно тут не йдеться виключно про переваги біографічного або навіть патографічного методу. (Останній, уточнимо, представляє собою "переважно аналі-

тичні дослідження й описи життя і творчості людей, які особливого значення надають виявленню патологічних компонентів, неординарних психічних станів як провідних чинників життєдіяльності" [Левчук Л.Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посіб. – К.: Либідь, 2002. – С. 160]). У даному контексті мова йде про літературно-художні твори як "людські документи" (термін І. Франка), що не лише відтворюють загальний рівень інтелектуального й морального розвитку суспільства (як на цьому наполягав один з фундаторів позитивізму І. Тен), а в першу чергу постають як наслідок суб'єктивної творчої діяльності. Тому на тлі естетико-психологічного студіювання *не-наявних* аспектів креативного процесу цілком доречним уявляється застосування як інтроспективного, так і патографічного методів дослідження, що мають зайняти власний сегмент у структурі вивчення феномену мистецтва.

Зауважимо, що в історичному зрізі вже творчість українських поетів-романтиків була зорієнтована на внутрішній індивідуальний світ, особисте світобачення, власні враження і переживання і які творили в основному "для себе, щоб дати вихід тим неясним поривам, які ворушилися в їх душах" [Франко І.Я. Поезії Віктора Забіли // Повне збір. творів. – К., 1982. – Т. 37. – С. 43]. В багатьох аспектах саме їхня творчість сприяла формуванню суб'єктивно-персоналістичної свідомості, яка знаменувала собою новітній етап на шляху духовного "свавілля" й розкріпачення творчої індивідуальності. Романтизм у літературі, підкреслював І. Франко, означав перемогу геніальної особистості – над масою, обдарування – над розумовою працею, почуття – над дією свідомості.

У цьому сенсі інтроспекція пов'язується з "розвитком вищої форми психічної діяльності – з усвідомленням людиною оточуючої дійсності, виділенням у неї світу внутрішніх переживань, формуванням внутрішнього плану дій" [Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.]. Вона є одним із засобів "одержання інформації про суб'єктивні аспекти психіки, насамперед про процеси, що відбуваються в свідомості" [Філософський словник / За ред. В.І. Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.]. Результати інтроспекції можуть поставати у формі висловлення людьми своїх думок, почуттів, емоцій тощо. В багатьох наукових галузях – мистецтвознавстві, літературознавстві, медицині, психоаналізі – використовуються згадування і пацієнтів, і творчих особистостей про самих себе, свої переживання, особливості праці й творчості, тобто те, що власне і називається даними самоспостереження/інтроспекції. Виходячи із завдань художньої творчості, яка є об'єктом дослідження і теоретичного аналізу естетики, явище інтроспекції посідає для науки про чуттєву культуру людини досить важливе місце, а самоспостереження суб'єктів творчої практики – письменників, художників, композиторів – були й залишаються джерелом першорядної ваги і складають найважливіший матеріал для дослідників творчого процесу зокрема і феномену творчості як полікультурного явища – у цілому.

**РОЛЬ ЕСТЕТИЗАЦІЇ РЕЛІГІЙНИХ ПЕРЕЖИВАНЬ
У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗПОВСЮДЖЕННЯ РЕЛІГІЇ
(на прикладі буддизму)**

Завжди апелюючи до людини, мистецтво і релігія зовсім не однаково розуміють сенс і мету її буття, проте це не стає на заваді їхній взаємодії та навіть взаємодоповненню у збереженні духовних орієнтирів відтворення людськості. Їх зв'язок пролягає через людські універсалії, починається з апології духу і переривається там, де сутнісне людське начало вступає у протиріччя із прагматично-інституціональним.

Промовистим прикладом згаданої взаємодії є, на нашу думку, її буддистська модель. Традиційно зараховуючись до трійки найпоширеніших у світі релігій, буддизм стоїть осібно від інших. Існує навіть думка, що "ніякого "буддизму" як такого, "буддизму взагалі" не існувало й не існує", що він, "... історично представлений у вигляді різноманітних течій та напрямів, які часом надзвичайно різняться між собою та більше нагадують різні релігії, аніж різні конфесії в межах однієї релігії, ... суть лише ім'я на позначення напрямів і течій, що вважають себе буддійськими" [Торчинов Е.Г. Краткая история буддизма. – СПб.: Амфора, 2008. – С. 25–26]. Однією з причин цього став складний процес його "оформлення" у релігію.

Важливим фактором успіху буддизму дослідники вважають (Р. Фішер, Р. Пішель, інш.) його здатність адаптуватися до найрізноманітніших культур й характерних для них одвічних вірувань, врастаючи в них зсередини. За нашими спостереженнями, цьому немало сприяє один з чинників загального утвердження буддизму – його свідомо естетизація.

Звичайно, оформлення буддизму в релігію знаходить своє пояснення у фундаментальності самого віровчення, його складній, багатоплановій діалектиці, високих вимогах до людини тощо. Його кінцева мета – вихід за межі цього світу, нірвана, чи саторі – містить у собі такий духовний запал, що не може обійтися без супроводу відповідних, піднесених, образів, більш витончених та досконалих, ніж найкращі реальні аналоги. Їхнє створення стало постійною турботою релігійного мистецтва у виконанні ним місії забезпечення впливовості та поширення доктрин буддизму. Ця задача народжує явний парадокс, адже на відміну від класичного мистецтва з його людиноцентризмом та моральнісною домінантою буддизм вимагає від людини не розцінювати події як добрі і погані, не вважати людиною вищою за тварину, позбутися почуттів прихильності та любові до окремої істоти, що означає відмову від сьогодення, від себе заради "здобуття" істинно достойного майбутнього – свободи, чия вічність знецінює кінцеве й повне страждань та розчарувань життя. Наявне протиріччя нейтралізувалося тематично: проповідники буддизму, полегшуючи сприйняття свого вчення, щедро вводили у буддійські джатаки фольклорний матеріал притч, казок, легенд, незмінно турбуючись про цікавий, захоплюючий сюжет. Звідси і майже інтимний тон викладу, діалогічність

стилю, як за формою, так і за внутрішньою суттю, що відповідало священому буддійському канону, записаному ще у I ст. до н.е. на мові палі.

Надання зримих "контурів" буддійському вченню, естетизація початкового ідеального безособистісного світосприйняття зробили з нігілістичного, негативного за своїм характером філософсько-релігійного вчення повноцінну релігію, надали людських рис містичному "потойбічному" одкровенню.

О.Ю. Годомська, студ., КНУТШ, Київ
ksenka_zaraska@ukr.net

МИСТЕЦТВО ЯК НОВА ІСТОРІЯ КОХАННЯ

Светя другим, сгораю сам
Ван Тульпиус

Юлія Крістева у своїй роботі "Вначале была любовь. Психоанализ и вера" розробляє тему спорідненості постфрейдизму і релігії. Досліджуючи несвідомий зміст постулатів католицизму, вона приходить до висновку про подібність сеансу психоаналізу з релігійною сповіддю, що заснована на словесній інтерпретації фантазмів, довірі та любові. Аналізуються ірраціональні, надприродні мотиви в мистецтві через форму сповіді і сублімації художника.

Кожна окрема робота художника то є поєднання надприродного та ірраціонального, що виливається через твір мистецтва яким художник сповідується перед кожним з нас. Тобто кожен глядач, мимовільний спостерігач може стати тим психоаналітиком, котрий сповідує художника. Ідучи шляхом подібного розмірковування, ми можемо побачити, що в даному контексті Ю. Крістева йде далі, тобто не зупиняючись на досягненнях в цій царині, здійснених Ж. Лаканом для якого вартісним було спілкування з "реальним" психоаналітиком. Художник сповідується через свій твір перед своєю аудиторією. Однак в самого залишається на шарування втрати та розриву між замислом та неможливістю чітко його передати. Зокрема на прикладі Ван Гога, ми можемо побачити, що пишучи свої соняшники, в різних варіантах, та різних позиціях він прагнув досягти максимальної повноти втілення "жовтизни" у своїх працях.

Виходячи з даної точки зору ми бачимо, що самотній, автономний суб'єкт психоаналізу, пов'язаний лише власними бажаннями, насправді не належить церкві. Так само як і поступово сковується безсиллям і позитивістський раціоналізм психоаналізу. З.Фрейд включав в його орбіту ірраціональне, надприродне. Нове життя психоаналізу Ю. Крістева пов'язує з поверненням до євангельських постулатів "Спочатку було слово" і "Бог є любов". "Словом" кожного художника є його твір. На її думку, девізом психоаналізу повинна стати формула "Спочатку була любов". Адже до психоаналітика звертаються через брак любові, через брак розуміння, через порожнечу. Завдання психоаналітика – відновити здатність пацієнта до любові. Дати можливість до нового поштовху. Його

ліками також є слово, яке володіє психосоматичним поновленням особистості. У своїй сукупності сеанс психоаналізу є, на думку французької дослідниці, специфічним внеском сучасної цивілізації в історію любовної мови, це нова "історія кохання". Кінцева мета психоаналітичного курсу лікування – покласти край фантазму. Фантазм не зникає безслідно, він перетворюється в пружину мистецтва : мистецтва жити, творити, котре виливається у художній творчості. Зіставляючи в цьому плані психоаналіз і релігію, Крістева вважає їх тимчасовими компромісами, що допомагають людині жити. Вона нагадує про фрейдівську концепцію релігії як ілюзії. Релігія і психоаналіз виражають реальні бажання віруючих, реальні закономірності психіки. Відмінність сучасного психоаналізу від фрейдівського Ю. Крістева бачить в установці на цінність ілюзії як такої. Основу релігійної віри Ю. Крістева бачить в ідентифікації віруючого з тим, хто любить і захищає його – Богом. Західний менталітет уявляється їй переважно семіотичним, а не символічним. Крістева вважає Бога знаком любові. У божественній любові зливаються материнська і батьківська любов. Істотний інтерес представляє висунута автором концепція релігійної функції постмодерністського мистецтва як структурного психоаналізу віри. Сутність цієї функції полягає, на її думку, в переході від макрофантазма віри до мікрофантазму художнього психоаналізу.

Кохання, мова та мистецтво трактуються як відкриті системи, що забезпечують контакти з іншими людьми. Особлива увага приділяється сексуальній символіці постмодерністського мистецтва. На думку Ю. Крістевої, необхідно ослабити ошийник, який символічно приборкує сексуальність в мистецтві, дати вихід витісненим потягам. Це дозволить в мистецтві на паритетних засадах з психоаналізом сприяти душевному і тілесному здоров'ю людини, допомагати йому словами кохання. Подібно релігії, художній психоаналіз здійснює перенесення любові на іншого. Психоаналіз і віра подібні перехрестю, де зустрічаються і співіснують різні культурні традиції.

Кожен твір мистецтва то маленький шматочок любові автора.

А.Б. Гончарова, студ., МГУ, Москва, Россия

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ – АВТОР И ГЕРОЙ

Цель данной работы – рассмотрение проявлений личности Ф.М. Достоевского в его произведениях и его биографиях, их сравнение.

Любое художественное произведение можно назвать авторским: сплошной трансляцией авторской позиции. Но позиция позиции рознь. В случае Достоевского она не сводится к задаванию каких-либо социальных и моральных характеристик и оценочным суждениям. Герой интересуется Достоевского, как отмечает Бахтин, как особая точка зрения на мир. В этом случае образ героя есть не столько его действительные черты, но значение этих черт для него самого, авторская позиция же сводится к самой функции этого самосознания. Вся жизнь героя замкнута на этом

осознании себя, которое, в свою очередь, уходит в "дурную" бесконечность, не давая герою ни минуты совпадения с собой, хотя может это вечное изменение и есть сущностная характеристика мечтателя и человека из подполья, коими являются персонажи Достоевского. С ними творится вечный процесс рефлексии. Писатель включает все в самосознание героя, укрывается, кажется, от глаз читателя, чем не менее ярко демонстрирует свою позицию, такую же самосознающую, неустойчивую и переоценивающую, чем если бы делал это иначе. Что, как ни авторская позиция, дает нам понять не столько самих героев, сколько автора?

Что же касается рассмотрения Достоевского как героя некоего произведения, то имеется ввиду, безусловно, его биография. Здесь герой интересует своего автора (герой-Достоевский, автор, к примеру, Б.Бурсов) тоже как личность, но уже в другом, историческом контексте. Так что же дает эта историчность?

В биографии образ личности всегда завершен, пусть он представляется нам всегда разным, в зависимости от того, кто ее автор, но эта личность всегда принципиально конечна, завершена и антирефлексивна. Теперь у героя, в данном случае, автора самосознающих образов, у самого как у образа, нет возможности на осознание себя.

Выходит, что в произведениях "подлинное" сознание автора транслируется нам само, прорывается, в то время как в биографии оно насильственно определено. Разумеется, объективность никто не отменял, но достаточно вспомнить биографию, написанную Н.Страховым, и отношение к ней исследователей. Автор жизнеописания не может быть объективным, хотя бы потому, что есть причина его занятий исследованием именно этой личности, но стремление к ней должно быть непременно. А вот творца художественных произведений (биографии подчас тоже бывают таковыми, но сейчас речь не о них) всегда трудно обвинить в необъективности.

Итог всего вышесказанного примерно таков: биографии представляют малую ценность для понимания той или иной личности. Но можно идти дальше: и биографию и оригинал произведения роднит то, что это тексты. Здесь же, углубившись в герменевтику, можно заявить, что всякое понимание текста есть лишь одно из многих, каждая интерпретация равнозначна другой, и все они имеют право на существование. И здесь существует два радикальных варианта развития: либо погружение и блуждание во множество позиций и взглядов, либо отчаяние что-либо познать.

Сам Ф.М.Достоевский наверно бы ответил нам также, как писал однажды своему брату Михаилу: "Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время".

О.В. Горбатенко, студ., КНУТШ, Київ

ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Англійська література ХІХ – початку ХХ століть є важливим етапом становлення жіночого образу в романі. Найкращим підтвердженням

цього слугує саме "жіноча" проза, яка представлена в особах талановитих письменниць своєї епохи – Джейн Остен (1775-1817) та Шарлотти Бронте (1816-1855). Ці письменниці власних героїнь наділяють відповідними якостями. У переважній більшості – це образи самодостатніх молодих жінок, з різним становищем у суспільстві, уявленнями та переконаннями, не позбавлених як найкращих чеснот, так і недоліків. Зазначене, безперечно, забезпечило успіх у читачів, який досі не минає, і з кожним роком зростаюча кількість екранізацій популярних романів та нові їх потрактування є підтвердженням винятковості та актуальності творів письменниць. Їхньою заслугою є те, що вони вдосконалили, значною мірою, та збагатили образ жінки, сформований у традиційному вікторіанському романі. Зрештою, саме це підготувало реалізоване у XX столітті уявлення про складну роль і дуалістичне становище жінки. Йдеться, зокрема, про "роман виховання" Д.Г. Лоуренса (1885-1930) з його розумінням завдань формування людської особистості загалом.

У XIX столітті динамізується становлення традиційного англійського роману. Вікторіанська епоха диктує вже власну чітку систему цінностей, що вплинула не тільки на спосіб існування англійців, але й цілком змінила їхній світогляд. Це період становлення реалістичної літератури. Чого варті лише імена Ч. Дікенса, Дж. Еліота, Дж. Лондона та інших яскравих письменників XIX – початку XX століть. На перший погляд може видатись, що жіночий роман дещо губиться у розмаїтті талановитої реалістичної прози. Лише у XX столітті повною мірою розкривається значущість жіночого роману, однак становлення і еволюція образу жінки були започатковані у XIX столітті, що і знайшло відображення у романах Джейн Остен та Шарлотти Бронте.

Відмітною особливістю романів Джейн Остен є динамічність характерів її героїнь. Ця риса настільки виразна, що не потребує описів, тобто у своїх романах Остен майже ніде не використовує стилістичного забарвлення – лише по мірі необхідності, щоб показати неповторні особливості жіночих образів. На першому місці постає психологічний портрет жінки. Тому героїні Д.Остен є найбільш улюбленими жіночими образами у англійській літературі та перегукуються багато в чому з героями романів XX століття. Це безумовна цінність та певний унікальний феномен, що присутній у сучасній культурі. Зазначене забезпечило Джейн Остен довговічну славу та популярність не на один десяток років. Так, наприклад, один із найпопулярніших жіночих образів, створених Остен, – Елізабет Беннет з роману "Гордість та упередження" – можна сміливо назвати вже літературним "брендом". Підтвердженням цього є використання та інтерпретації цього образу як прототипу у сучасній популярній прозі та кінематографі.

Остен майстерно використовує та виразне залежне становище жінки, у якому опиняються її героїні. З одного боку, ми бачимо освічених молодих жінок, з розвиненими талантами, вишуканим смаком та власними судженнями. Разом з тим, це не дає змоги оцінити жінку часів Остен (кінець XVIII – початок XIX ст.) як цілком незалежну особистість, яка може розраховувати на власні сили задля здобуття щасливої долі.

Характерною рисою літературної творчості Д.Остен є те, що всі її жіночі образи можна умовно поділити на дві категорії. З одного боку, це кмітливі, яскраві, вродливі, палкі молоді жінки, які найчастіше помиляються через поспішність власних суджень (Емма Вудхаус – "Емма"; Елізабет Беннет – "Гордість та упередження"; Елінор Дешвуд – "Чуття та чутливість"). А з іншого – це спокійні, симпатичні, розсудливі та навіть дещо сором'язливі героїні, які насамперед керуються власним розумом, а не почуттями у прийнятті рішень (Фанні Прайс – "Менсфілд Парк", Енн Еліот – "Переконавання", Маріана Дешвуд – "Чуття і чутливість"). Саме такі жінки, на думку Остен, найменше помиляються і роблять правильний вибір, хоча через брак чуттєвого досвіду найчастіше вибір робиться не на користь почуттів. Проте Джейн Остен в одному разі не займається моралізаторством і не намагається засуджувати своїх героїв, а навпаки завжди надає їм можливість висловитись, обравши при цьому досить оригінальну форму. Так, на протипагу жіночим образам, чоловічі персонажі Остен також становлять окрему літературну цінність та інтерес. Перевагою чоловічих образів є те, що вони вміють визнавати власні помилки та здатні пояснити свої вчинки – тут Остен вміло використовує епістолярний жанр як форму звернення до жінки (лист з поясненнями, який пише містер Дарсі до Е. Беннет "Гордість та упередження"; лист полковника Уентворта до міс Е.Еліот "Переконавання"). Джейн Остен завжди надає можливість своїм героям пояснити власні дії, мотивацію вчинків, залишає право вибору, не лишаючи місця осуду.

Вагомим естетичним надбанням в англійській літературі середини ХІХ століття стає образ Джейн Ейр з однойменного роману Шарлотти Бронте. Постає вже зовсім інший жіночий образ – молодій дівчини, яка розуміє, що задля покращення власної долі вона мусить бути освіченою, незалежною та може покладатися тільки на себе, іншого вибору вона не має. З'являється нова жінка – самостійна та вольова, яку обставини змушують не залежати від чужого утримання, вона здатна забезпечити собі власне існування, і це не виглядатиме як щось ганебне та низьке. Образ сильної та водночас вразливої жінки у романі "Джейн Ейр" починає набувати рис самодостатньої, високоморальної особистості. На протипагу, жіночим образам Д. Остен, Шарлотта Бронте наділяє свою героїню винятковими якостями. Її жінка – незалежна та рішуча, яка вже здатна опікуватись собою. Це цілком змінює погляд та сприйняття суспільного становища жінки середини ХІХ століття. Недаремно вустами Джейн Ейр Шарлотта Бронте промовляє: "Я вірю у те, у що я вірю!"

Досить важко, навіть у деякій мірі незвично проводити паралелі між такими різними письменниками та індикаторами свого часу, як Д.Остен, Ш. Бронте та Д.Г. Лоуренс. Але Лоуренс, як майстер слова та тонкий психолог, як і Д. Остен, майстерно відтворює характери своїх героїв, через яких відчувається злам епохи та повною мірою прослідковується розквіт англійської реалістичної літератури. Так, роман "Сини і коханці" Д.Г. Лоуренса, який розкриває традиції англійського роману ХІХ століття, не виключаючи при цьому новаторських стилістичних засобів почат-

ку ХХ століття. Саме у цьому романі образ матері є домінуючим (Гертруда Морел). Тут постає вже не просто сильний жіночий образ, Лоуренс змальовує владну та незадоволену жінку, яка опиняється в епіцентрі конфлікту – бореться за вплив на сина (Пола) та намагається змінити усталений спосіб життя. Ще однією сюжетною лінією роману є болісна прихильність Пола до матері, яка стає перешкодою для його зближення з іншими жінками. Складний комплекс переживань, динаміка характерів жіночих образів у Лоуренса насичені постійною боротьбою, його, в першу чергу, цікавить гра протилежностей статей та особистісний характер взаємовідносин. У Лоуренса постійно переплітаються чоловіче і жіноче начало, що надає роману "Сини і коханці" повноти та естетичної завершеності.

Даний аналіз є спробою висвітлити етико-естетичні аспекти жіночих образів у англійській літературі ХІХ-початку ХХ століть на прикладах найяскравіших романів Джейн Остен, Шарлотти Бронте та Д.Г. Лоуренса. Знайомство з творчістю цих письменників засвідчує неперервність еволюції жіночих образів у традиційному вікторіанському романі та в подальшому етико-естетичному доробку реалістичної англійської прози.

В.С. Гриценко, доц., КНУТШ, Київ
netarcn@mail.ru

ЕСТЕТИКА: ВІД ТЕОРІЇ ДО ЕСТЕТИЧНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Питання про якість теорії супроводжує науку від перших кроків, а необхідність її об'єктивного підґрунтя досить рано закріплена у понятті об'єктивної істини. Бажана, та важкодосяжна, вона стимулює пошук, відправляючи кожного, хто став під її знамена, перевіряти теорію практикою. Це здійснюється в будь-якій науковій сфері і, звісно, не мінає естетики. На тлі суспільного процвітання й культурного блиску, духовного здрибнення та державного занепаду однаково потрібна й ніколи не спиняється ця робота, хто б її не виконував – поодинокі ентузіасти чи наукові установи.

Та найкращим критерієм життєздатності науки є її експертні можливості в аналізі реалій буття. Естетична експертиза – річ особлива, адже її об'єктом є не лише естетосфера культури, а й естетичні здатності людини в усій складності їх почуттєвих інтенцій. Лінії їх взаємних перетинань створюють особливий світ духовного магнетизму, де всі складові взаємообумовлені та взаємозалежні, а, отже, й аналізуватися мають відповідно – комплексно, з розумінням їх спільного ядра. Як набути такого вміння – питання до системи підготовки фахових естетиків. Здавалося б, вірний шлях до цього – магістратура даної спеціалізації, особливо в її сьгоднішньому, подовженому, варіанті. Однак збільшення масиву теоретичних знань без їх апробації формує інертність мислення, а проведення практикумів навчальним планом не передбачено. На наш погляд, така ситуація має бути змінена і якнайшвидше. Кроком до цього стало проведення в межах теоретичного семінару для студентів магістратури філософського факультету другого року навчання наукового

практикуму з естетики. Позааудиторна робота, яка переважала, внесла певні складності в організацію навчального процесу, де прив'язка до розкладу неодноразово ставала на заваді творчим проектам. Водночас, стало зрозумілим, що в наступному плануванні для подібної роботи має бути передбачений окремий день з його відповідним урахуванням у педагогічному навантаженні.

Впродовж семестру в межах практикуму студентами було здійснено 5 проектів: 4 – експертні, 1 – культурно-освітній. При цьому кількість аудиторних занять було скорочено до числа пропедевтично-настановчих, обов'язкових на етапі входження у простір нового проекту, необхідних для забезпечення його повноцінного проведення. Отримуючи координати майбутньої експертної роботи, конкретні завдання з її підготовки, студенти мали здійснити подальший пошук її оптимальної моделі, чия коректність постійно аналізувалася у процесі роботи, оцінювалася за її результатами керівником проекту за обов'язковою участю всіх його учасників. Це підвищувало особисту відповідальність молодих експертів, навчало їх фаховій дискусії, толерантності критики, стимулювало до професійного самовдосконалення.

Метою трьох проектів було ознайомлення студентів із сучасним українським малярством в особі знаних й різних за своїми творчими спрямуваннями українських художників: Олексія Анда, Василя Бажая, Тіберія Сільваши, Влодка Кауфмана. Це передбачало попереднє вивчення їхнього творчого шляху та доробку, рецензування деяких робіт, визначення місця митців у світовому та українському художньому просторі, штудіювання відповідної критичної літератури, формування проблемного поля опитування, створення запитальника для інтерв'ю, визначення основних координат естетичної експертизи, підготовку до проведення круглого столу за участю художників, участь в їх майстер-класах та присутність на відкритті їх персональних виставок. Базою проведення цієї роботи став Музей сучасного українського мистецтва, що, за проханням керівника проектів, створив для молодих експертів колонку у своєму журналі "Fine Art", а також розміщав підготовлені ними матеріали на своєму сайті. Залучилися студенти і до проведення аукціону на користь онкохворих дітей. Музей серйозно зацікавлений у подальшій співпраці, про що існує домовленість – вже поза межами проектів на його запрошення силами учасників практикуму був проведений круглий стіл з українською художницею Світлоною Кондратенко.

Наступний проект – "Музей у сучасному соціокультурному просторі" – виконувався на базі Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків і мав на меті познайомитись з ним зсередини – від технічно-забезпечувальних та художніх служб, наукового-дослідного сектору до унікальних за художньою цінністю фондів. Інтерв'ю, проведені із співробітниками відділу масової роботи, головною хранителькою музею, а також із заступником генерального директора з науково-просвітницької роботи Національного художнього музею України, де студенти брали участь у міжмузейній акції, виявили цілу низку проблем, що потребують

вирішення з боку держави, й нагальну потребу у молодих фахівцях, здатних забезпечити музейній справі України сучасний рівень розвитку. За ініціативою студентів на філософському факультеті було зібрано кошти для реставраційної майстерні Музею Ханенків, музей, у свою чергу, висловивши керівництву університету подяку за плідну співпрацю, залучив філософський факультет в офіційне коло "друзів музею" і спеціально для його студентів провів безкоштовну екскурсію, висловивши надію на продовження подібної, взаємокорисного, на його погляд, починання.

Вміння публічної роботи, отримані у процесі проведення практикуму, а також актуальність власного наукового інтересу студенти апробували в культурно-освітньому проєкті у Кловському лицейі м. Києва. Залучаючи ТЗН, інтерактивну інформацію, вони познайомили учнів 7-11 класів із сучасним дизайном та рекламою, традиційними феноменами культури Китаю, зробили естетичний аналіз популярного серед школярів літературного жанру "фентезі", розповіли про історію та природу мультиплікації, дали за допомогою медіа не лише познайомитись з жанром танго та сучасним медіа-театром, а відчувти себе їх безпосередніми учасниками. Активність учнів, їхні зацікавлені запитання, прагнення залучитися до диспуту стали оцінкою плідності проєкту, що підтверджено вдячністю з боку керівництва лицейу та пропозицією зробити таку роботу системною. Що ж до моєї думки, як керівника проєктів, то потужність фахового зростання за час практикуму – найкраще свідчення на користь такої навчальної моделі.

Є.О. Гудзенко, студ., КНУТШ, Київ

ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ І ХРИСТИЯНСЬКА КУЛЬТУРА: ДОСВІД БОГОСЛОВСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Естетичний ідеал – це утворення, принципово необхідне в межах будь-якої культури, адже воно надає їй цілісність, визначає духовний рівень, творчий базис. Взагалі, можна сказати, що саме наявність естетичного ідеалу закріплює простір естетосфери в межах певної культури. Слід також зазначити, що естетичні цінності, притаманні певній культурі, мають за свою цільову причину саме ідеал.

Тому, якщо звернути увагу на проблеми, пов'язані з естетичною свідомістю в межах певної культури, тоді питання естетичного ідеалу стає неминучим. Особливо чітко постає ця проблема тому, що природа естетичного ідеалу є синтетичним утворенням, воно пов'язує в собі об'єктивне та суб'єктивне, абстрактне і конкретно-чуттєве. Воно поєднує в собі суспільний та індивідуальний шари естетичної свідомості в межах певної культури.

На наш погляд, сьогодні об'єктом дослідження та обговорення має бути естетична проблематика саме християнської культури, адже ці проблеми є найбільш актуальними та близькими для сучасної української естетики, що вирішує проблеми естетичного контексту української культури і суспільства.

Дослідження естетичного ідеалу в межах православної культури має зайняти місце серед низки досліджень різних аспектів цієї культури з

боку різних галузей, як, наприклад, релігієзнавство, мистецтвознавство, а також герменевтичні дослідження (богословська герменевтика). З естетичної точки зору принципово важливим є те, що в межах будь-якої культури естетичний ідеал постає як, перш за все, конкретно-чуттєвий образ. В християнській культурі такий образ остає в якості ікони.

Так, польський філософ, професор Люблінського католицького університету імені Івана-Павла II Кароль Клявза використав ікону в якості об'єкта дослідження в межах богословської герменевтики – дисципліни, яка є напрочуд актуальною для сучасних країн Східної Європи, що мають християнський культурний контекст.

За Клявзою, ікона в собі поєднує католицьку і православну течії в межах християнства, не зважаючи на поширену думку, що проблема ікони має розглядатися лише в межах православ'я. в даному випадку з богословом може погодитися й естетик, адже ікона саме як естетичний ідеал, міра досконалості людини постає універсальною в межах всієї християнської культури взагалі.

По-перше, в іконічному образі поєднуються знання добро та краса, – категорії, на яких тримається духовно-естетичне сприйняття людини, що сповідує християнство. І саме через споглядання ікони суб'єктивні знання, добро та краса людини наближуються до об'єктивних, тобто божественних.

Особливої уваги заслуговує індивідуальний вимір сприйняття естетичного ідеалу. Як відомо, останній має конкретно-історичне підґрунтя. Якщо за часів Середньовіччя поняття прекрасного (а особливо естетичного ідеалу) було принципово відірвано від проблематики тілесності, від індивідуального сприйняття людиною тіла, тілесної краси; то в часи Відродження людина як така, разом із її індивідуальністю та конкретністю вже безпосередньо була пов'язана зі сферою прекрасного як такого.

Все це в межах християнсько-теологічного трактування тепер синтезовано в єдиному пориві естетичного сприйняття ікони як конкретно-чуттєвого образу: ікона постає як зустріч людини і Бога в межах погляду, молитви та естетичного враження. К.Клявза пише про розповсюджену думку в межах східної християнської традиції про те, що "ікона вимагає від людини, яка її споглядає, бути *holos orphalmos* (повністю стати оком)" [Клявза К. Богословська герменевтика ікони. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 108]. В межах естетичного дослідження стан "*holos orphalmos*" набуває відповідного забарвлення: воно означає те, що людина підкорює свої гносеологічні та етичні спрямування лише естетичному, і саме через нього, через це поєднання здійснюється єдине, всеохоплююче споглядання іконічного образу, яке в результаті надає і необхідні знання, і моральний вибір, і почуття гармонії індивідуального, суспільного та божественного в межах одного погляду-споглядання на образ. Наче просте світло постає як синтез всіх кольорів, так і спрямування до естетичного ідеалу є ключем до перетворення людини саме через естетичне.

"У такий спосіб людина, котру Бог на початку існування формує згідно зі своїм образом, стає іконою, а потім переступає бар'єр матеріаль-

ності й за допомогою споглядання ікони входить у сферу Божого світла, Повноти, досконалого синтезу кольорів, форм, гармонії та ритму" [Клявза К. Богословська герменевтика ікони. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 111]. Як бачимо, в межах богословської герменевтики поєднання тлумачення і віри в межах храму у зверненні до ікони виявляється через естетичне сприйняття, звернення до естетичного ідеалу. Клявза зазначає, що людина "стає іконою". Отже, ми робимо висновок, людина досягає естетичного ідеалу. Проте це можливо лише за умов руйнування самої ікони, адже вона вже буде непотрібною, вона вже не буде естетичним ідеалом, саме поняття ідеалу вже буде недоречним. Таким чином, виявляється загально відомий парадокс пов'язаний з поняттям ідеалу як такого: його треба прагнути, але неможливо досягти. В цьому парадоксі виявляється одна з ґрунтовних властивостей ідеалу, адже саме таке спрямування до нього, споглядання, звернення і є найпрекраснішим в житті людини.

Отже, в якості висновку слід зазначити, що проблема естетичного ідеалу займає важливе місце серед низки досліджень християнської культури, адже центральним в межах цієї культури постає саме естетичне сприйняття конкретно-чуттєвого іконічного образу. Лише займаючи статус споглядача (реципієнта), що виконує функцію естетичного споглядання, людина, на думку богословів та дослідників християнської культури, може зазнати духовного становлення в межах спілкування з Богом.

*А.Ю. Гусева, канд. філос. наук, доц.,
Российский государственный гидрометеорологический
университет (РГГМУ), Санкт-Петербург, Россия
A-Guseva@yandex.ru*

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Литературная фантастика нечасто привлекает внимание "серьезных" исследователей; чаще ее изучают либо сами писатели, позиционирующие себя как фантасты, либо энтузиасты, не претендующие на научную состоятельность, либо студенты-гуманитарии, стремящиеся выбрать некую "особенную" область для изучения и выделиться из студенческой среды радикальностью выбора. Исключениями в этом поле можно считать книги С. Лема, К.Г. Фрумкина, публикации Вл. Гакова, а также проект В. Кузнецова "Философия фантастики" [Кузнецов В. Философия фантастики. К постановке проблемы [Электронный ресурс] // <http://www.censura.ru/articles/fictionphilosophy.htm>]. Тем не менее, исследование современной фантастической литературы немаловажно – у нее специфическая и довольно обширная читательская аудитория: подростки и студенты, либо люди с достаточно высоким уровнем образования и социальной активности. Кроме социального аргумента в пользу изучения фантастики, есть аргумент философский. Как показал проект В. Кузнецова, фантастические тексты могут быть поняты как альтерна-

тивная онтология; в этом смысле фантастическая литература выступает как своеобразный "протез" (С. Лем) философии, функционирующий прежде всего в рамках массовой культуры.

Научная фантастика принципиально прогностична, но одновременно повествует о том, чего нет, – возможном или должном [Фрумкин К.Г. Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004]. Фантастическая литература предельно четко выражает не декларируемые, а реальные ценностные смыслы – в таком виде, в каком они доступны массовому читателю. Приведем пример совпадения идей, высказанных в художественно-фантастическом и социально-философском дискурсах – в текстах классика фантастики И.А. Ефремова и американского социального эколога М. Букчина. Букчин видит должное будущее так: "... мы должны начать децентрализовывать наши города и создавать совершенно новые эко-общины, которые искусно приведены в соответствие структурам окружающей экосистемы. <...> должны скорее вновь воспринять городскую традицию в эллинском смысле этого слова – городов, которые обозримы для своих обитателей и не требуют сложного управления. Новый полис, который, если угодно, скроен по человеческой мерке и – по знаменитому выражению Аристотеля – каждый может быть охвачен одним взглядом. <...> Экотехнология <...> будет использовать неисчерпаемую энергию природы (солнце и ветер, приливы и отливы, природную силу рек, водород и температур на планете), чтобы снабжать экообщину экологически чистыми материалами <...>. С помощью децентрализации наверняка удастся избежать необъятных проблем с отходами наших гигантских городов" [Букчин М. Экоутопия [Электронный ресурс] // <http://spb-anarchists.anho.org/a05-07.htm>]. Эта экоутопия описывает сеть некрупных поселений, соединенных с природной средой отношениями устойчивого развития. Иван Ефремов представляет образ будущей гармоничной Земли так: "...Города окончательно уступили место звездным и спиралевидным системам поселков, между которыми были разбросаны центры исследования и информации, музеи и дома искусства, связанные в одну гармоническую сетку, покрывающую наиболее удобные для обитателей зоны умеренных субтропиков планеты. Другая планировка отличала сады школ разных циклов. Они располагались меридионально, предоставляя для подрастающих поколений коммунистического мира разнообразные условия жизни" [Ефремов И.А. Час Быка. – М.: Изд-во МПИ, 1988. – С. 167–168]. Ефремов как будто пишет о том же идеальном взаимодействии децентрализованных структур общества и природы, но представляет его в более точных художественных деталях. Так же подробно это выражено в романе "Туманность Андромеды": перераспределение жилых и промышленных зон планеты сосредоточило население в зонах мягкого климата вдоль тридцатых градусов широты в обоих полушариях, в тропиках сосредоточено производство древесины и растительного питания, степи предназначены для выпаса стад, вокруг планеты проведена спиральная дорога, по которой можно быстро перемещаться из одной

зоны в другую [Ефремов И.А. Туманность Андромеды. – Минск: Юнатца, 1987]. Аналогия концепций Букчина и Ефремова, разумеется, во многом случайна, но важно, что она строится на неких схожих идеальных представлениях об отношениях общества и природы. Еще один аспект: в научной фантастике моделируются этические проблемы, с которыми человечество еще не столкнулось, но вот-вот столкнется, либо такие условия, в которых герои сюжета сталкиваются с этими проблемами. Фэнтези часто объясняет все проблемы вмешательством магии и волшебства, и в этом жанре отсутствуют проблемы этического свойства, любая из них может быть решена "с помощью магической силы"; конечно, и в фэнтези есть уникальные исключения, современный пример которых – творчество киевских писателей М. и С. Дяченко. Иногда авторы фантастических текстов прямо называют философские традиции, к которым себя относят. Помимо книг С. Лема, эволюционировавших от фантастики к философии, процитируем вроде бы детскую, но содержательно, несомненно, философскую книгу: "...Наш собственный мир – Англия и все остальное – это только тень или копия чего-то в настоящем мире Аслана. <...> когда он добавил шепотом: "Это все есть у Платона, все у Платона. Господи, чему их учат в школах!" – старшие рассмеялись. Они уже слышали это давным-давно в другом мире" [Льюис К.С. Последняя битва // Льюис К.-С. Хроники Нарнии. – М: СП "Космополис", 1991. – С. 672–673].

Мы вправе рассматривать фантастическую литературу как своего рода превращенную форму философии. Философия как "искусство рационального предположения" (Б. Рассел) представляет собой правильное, соответствующее законам логики, рассуждение, опирающееся на послышки, отражающие истинное с научной точки зрения знание; даже при невозможности эмпирической проверки построенных таким путем выводов они признаются истинными, поскольку и есть рационально построенная гипотеза. Научная фантастика (наиболее "чистый" и "строгий" фантастический жанр литературной фантастики) тоже, в сущности, есть искусство рационального предположения; но для нее требуется иная выразительная форма, ориентированная на эмоционально-образное воздействие в значительно большей степени, чем философские тексты, призывающие к аналитическому усилению.

О.І. Демська, студ., КНУТШ, Київ
olenka_demska@ukr.net

СИМВОЛІКА ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ТВОРЧОСТІ АРХИПЕНКА

Архипенко прони́с це прагнення до образу жінки, як втілення Прекрасного, крізь усе своє життя: і коли навчався у Київському художнього училищі, звідки був виключений за революційні виступи, і коли вчився у Московському училищі живопису, архітектури і скульптури, і під час свого мистецького розвитку в Парижі, і під час утвердження себе, як генія

новаторського способу творення скульптури у США. Він усе життя прагнув повернутися на Батьківщину, але бажанню не дано було здійснитися: ім'я видатного скульптора заборонялось говорити вголос.

Мотив богині-матері-жінки став для Архипенка одним із головних мотивів його творинь. Саме зображення простих та трохи грубих за виконанням "кам'яних баб" вдихнуло в ще юного хлопця прагнення до пошуку ідеалу в простому. Витвори невідомих майстрів лишили глибокі емоційні, навіть містичні враження ще в дитинстві. Із дитячих вражень у Архипенка співіснували стихійні могутні жіночі язичницькі образи ("кам'яні баби") і одухотворені піднесені (ікони). Його дід, Антон Архипенко, який був іконописцем, щиро підтримував захоплення внука малюванням і допомагав йому пізнавати таємниці чарівного світу мистецтва. Ікони розкрили перед ним світ символів, світ духовного життя людини, яке було пронизане релігійно-містичними переживаннями.

Синтезуючи зовнішню просту форму та внутрішній глибинний сенс, Олександр Архипенко створював свій світ, свій власний міф, у якому не боявся експериментувати, винаходити, вдосконалювати. Бачачи сутність речей, він узагальнював форму. "Мистецтво Архипенка росло енергійними хвилями. Він засвоював новаторські задачі одна за одною і йшов від успіху до успіху. Він створив індивідуальний метод і перетворив його власним сприйняттям. Саме тоді мистецтво Архипенка стало на межі геніальності. Його твори досягли вершин художньої виразності і майстерності, як найвищого прояву індивідуальності" [Ковжун П.М. <http://sculptors.tk/aleksandr-porfirievich-arkhipenko.html>].

Феноменальність у зображенні жінки-богині-матері вражає. Активне мистецтво Архипенка створило нові форми, нові образотворчі можливості, сформувало новий погляд на образ жінки. Віднині це не просто сліпе наслідування та копіювання краси, а глибоко символічна форма з ще більш символічним наповненням. Архипенко, підкоряючись внутрішнім творчим імпульсам, говорив про жінку такою пластичною мовою, якою до нього ніхто б не наважився навіть шепотіти. Він її винайшов. "Помиляємось, коли думаємо, що наближуємося до природи, якщо точно відтворюємо картоплину або оголену натуру. Відтворення ні до чого не призводить. Єдиний спосіб, як уподібнюватися природі – це винаходити. Винаходити впродовж всього життя" [Архипенко О.П. Теоретичні нотатки. – К.: Хроніка 2000, 1993. – № 5 (7). – С. 208–255].

Досконалість форм, плавність ліній, порожнеча посеред скульптури, яка утворює новий образ всередині, що свідчить про наповненість простором та силою, випуклість, увігнутість, візуальність, символічність, витонченість, гармонійність...риси, з якими Архипенко не міг не працювати у контексті створення жіночої скульптури або малюнку. У Парижі він постійно студіював мотив жіночої оголеної фігури у спрошеній стилізованій манері. Він перебував у пошуку ідеального в простому. Результатами цього пошуку стали такі найвідоміші його твори, як "Жінка з дитиною", "Жінка" (обидві – 1909), "Відпочинок", "Поцілунок" (обидві – 1910), "Мадонна скель" (1911), "Сидяча постать" (1912), "Блакитна танцівниця"

(1913), "Жінка, яка зачісується" (1915), "Торс", "Білий торс" (обидві – 1916), "Жінка, яка сидить" (1919), "Анжеліка" (1921-1925), "Портрет матері" (1927), "Океанська мадонна" (1957), "Жінка" (1963) та ін.

У руках скульптора весь всесвіт антропоморфний і представлений символічною фігурою Жінки. Міфопоетика жіночої сутності проходить еволюцію від жінки-матері, яка народжує дитину, до субстанції, яка породжує всесвіт. Ця ідея не є новою (і Архипенко на цьому наголошував), адже у міфологічних уявленнях древніх образ Матері-богині, Прародительки роду, яка дала початок усьому живому і неживому, був найголовнішим. Цей образ має позитивне і життєстверджуюче начало у творчості скульптора, бо ним все починається і закінчується в світі.

Для Архипенка символіка була найскладнішою та найважливішою з усіх психофізіологічних дій та реакцій. Ні музика, ні мистецтво, ні релігія не можуть функціонувати без символіки, як життєдайного ґрунту. Тому таким важливим пунктом був саме символ – найпотужніший з усіх інструментів реалізації духовних можливостей культури. Сконцентрована у скульптурах майстра змістовність – символ, який підштовхує нас до власного інтелектуального процесу, підключення імаґинативного образу та усвідомлення суті.

Геній мистецтва пластики Олександр Архипенко створив міфопоетичні скульптурні образи, які мають значення не тільки для його Батьківщини, а й усього світу. На противагу агресії та деструкції деяких творів європейського авангарду його творчості притаманне життєстверджуюче звучання і висока естетика. Скульптор сформував свій знак жіночої фігури, в якому залишилося лише найсуттєвіше.

*О.А. Долженко, асп.,
Восточноукраинский национальный университет им. В. Даля,
Луганск
olga.dolzhenko@gmail.com*

ЧЕЛОВЕК КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

То, что человек является фактором культуры общеизвестно и не должно вызывать никаких сомнений. Бытийствуя, человек всегда оказывается вовлеченным в процесс формирования культуры, ее ценностей, которые же человеком (обществом) и формируются. Т.е. формируется такая замкнутая система – "человек↔культура". Исходя из этого, можно сделать общепонятный вывод о том, что культуры (в том смысле, в каком мы ее понимаем) без человека быть не может. Утверждать же, что культура без человека быть может, мы не беремся, ибо для этого нам нужно было бы стать вне-культуры и быть не-человеком, т.е. быть хотя бы демиургом, Абсолютом, богом и т.д.

Итак, утверждая, что человек есть фактор культуры, мы предполагаем, что он есть причина и движущая сила культуры, сила, которая

определяет основные ее черты и сущностные характеристики. Подтверждением же наших слов может служить то, что каждая историческая эпоха есть предикат нового типа мышления человека, и формируется только потому, что происходит смена этого самого мышления. Так для первобытного общества был характерен "натуралистический" тип мышления, для античности – мифологический, для средневековья – религиозный, для Возрождения – тот же мифологический, но уже пропущенный через призму религиозного, для Нового времени – рациональный, для конца XIX – начала XX веков – "декадансовый", для XX – XXI веков – постмодернизм (мы подразумеваем под этим понятием именно тип мышления человека, ибо такое сущностное определение его дает возможность анализа культуры и искусства этого времени именно как полностью эстетизированного бытия человека). Исходя из этого, культура есть отражение типа мышления человека, динамичное движение ценностных ориентаций человечества в целом.

Итак, культура зависит от человека. Но в какой же сфере, в таком случае, в наибольшей степени проявляется эта зависимость? На наш взгляд, такой сферой является сфера музыкальной культуры. Именно путем анализа музыки, мы можем наиболее точно выявить и проследить роль в формировании культуры и искусства этого времени именно как полностью эстетизированного бытия человека. Музыка есть самым "предельным" видом искусства, в котором находят выход все сферы и факторы бытия человека в этом мире, выявляется зависимость человека от внешнего мира, формируется его [человека] отношению к миру.

Здесь мы не анализируем всю историю музыки и влияния на ее формирование и динамику человека, но лишь хотим указать на общие основы музыкального искусства, основой которых является человек.

Музыкальное искусство появилось намного раньше, чем сформировалась речь человека. Первыми музыкальными инструментами были ударные, из чего следует, что ритм (ударные инструменты по большей части являются только ритмическими, на уровне зарождения таких инструментов речи об интонирующих бытии и не могло) является основной причиной появления музыки. Когда же сформировалась речь, важным стал ритм звучащей речи, "поющей", т.е. ритм художественного времени, который лежит в основе способности человека к организации и упорядочиванию "движения чувствительности от полуинтуитивного замысла до современной художественной формы". Отсюда и то правомерное и, на наш взгляд, точное утверждение М.П. Харлапа о том, что истоки музыки следует искать в народном стихе, в частности в русском: "Ритм первобытной музыки есть одновременно ритм музыкальный и речевой. До отделения музыки от поэзии музыкальный ритм – это ритм стиха".

Итак, ритм есть основа музыки, но музыке необходима еще и интонационная основа. Это следует и из того, что на начальном уровне существования музыкальной культуры одними ритмами было не обойтись, даже до появления речи, голосу человека уже была присуща способность интонировать. "Интонация есть дыхание музыки", – как бы

пафосно не звучали эти слова В.В. Медушевского. Они подтверждаются и словами В.Н. Холоповой: "...природа музыки не звуковая, а интонационная". В XX веке появилось достаточное количество интонационных теорий (Б.Л. Яворского, Б.В. Асафьева, В.В. Медушевского), которые однако обращаясь к интонации в музыке, забывали о ее ритмической основе. Первым, кто сделать поворот в эту сторону был уже упомянутый М.П. Харлап, а объединила в одно целое основание и принцип бытийствования музыки эти два фактора только в конце XX века В.К. Суханцева, обозначив это ритмо-интонационным комплексом. При чем следует отметить, что этот комплекс свойственен не только музыкальной культуре, но и культуре в целом. Вместе со всем вышесказанным всегда следует помнить, что источником и основой возникновения ритмического и интонационного восприятия мира является именно человек, его бытие в мире и соотнесение себя с этим миром. Сама человеческая природа есть суть ритмо-интонационная: человек существует во времени, предикатом которого является ритм, и задает этому времени определенные интонации, которые мы называем культурой: каждой культурной эпохе соответствует свой интонационный тип, поэтому, согласно утверждению Б.В. Асафьева, благодаря восприятию той или иной интонационной формы, мы можем понять и "вспомнить" ту или иную эпоху.

Таким образом, мы можем сделать краткие выводы: во-первых, основным фактором культуры является человек; во-вторых, наиболее отчетливо это влияние мы можем выявить через анализ музыкальной культуры; в-третьих, основой музыки является ритмо-интонационный комплекс, основой которого в свою очередь является человек.

*О.О. Дубина, студ., ЧНУБХ, Черкаси
okeu_namu@ukr.net*

ПЛАТОН ПРО ВПЛИВ МУЗИКИ НА ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ. СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Естетичне виховання належить до кола проблем, від вирішення яких великою мірою залежить подальший розвиток людської культури. Музика в системі мистецтв займає особливе місце завдяки своєму безпосередньому впливу на психіку, фізіологію формування її цінностей та ідеалів.

Сьогодні музика є невід'ємною складовою повсякденного життя людей. Вона лунає з радіоприймачів, телевізорів, нею переповнений Інтернет. Музика XXI століття надзвичайно різноманітна, єдине музичне розлиття в цілу низку форм, де кожна є частиною людських хвилювань, переживань, світоглядних позицій. Сьогодні музикою лікують, нею виховують. В XX – XXI столітті музика почала дедалі більше набирати форми філософського, політичного маніфесту. Радикальні зміни в соціально-економічному устрої відкрили епоху масової культури, що включила до себе цілу низку музичних напрямків. Постала "Культура для молоді"

як вияв масової, комерційної, поп-культури. Спробою протистояти цьому стала молодіжна субкультура.

Розмисли про сутність мистецтва і його значення для формування особистості супроводжують історію людства з найдавніших часів. Досить цікавими, на наш погляд, є міркування Платона з даного питання, яке вирішується в рамках його вчення про ідею моральної краси. Місце музики у платонівському вченні маємо розуміти, виходячи з його концепції ієрархічності природи буття, відповідно якій митці творять тіні тіней, тобто відображення реальних предметів і фактів, які, в свою чергу, є деформованими проявами вічних ідей або форм. Платон прив'язує до музики, як власне і до інших видів мусичних мистецтв, здатність викликати задоволення. Такі мистецтва він кличе "забавами" – ті, що викликають "нешкідливу насолоду". Їх положення є низьким, бо вони не створені на основі розумних, наукових цілей. "Забавні" мистецтва, на думку Платона, володіють магічністю, чарівністю, вводять людей у приємну оману. "Світ вишуканого мистецтва характерний не лише тим, що створений сліпим творцем, але і своєю особливою схожістю з людськими емоціями, а також владою над ними...". Ось, власне, це і викликає в Платона особливе занепокоєння. В розумінні Платона мистецтво – опіум для народу і задоволення, яке незмінно супроводжує його, посилює низькі імпульси і одночасно підриває і губить високі. Така дія задоволення подібна дії наркотиків, які спочатку викликають ейфорію, яка змінюється стрімким згасанням відчуття, що змушує шукати що раз більшого враження. Платон говорить, що таким чином ми впадінємо до дірявих діжок, які не встигаючи наповнюватися, порожніють. Задоволення гублять нашу врівноваженість, самоконтроль, позбавляють розум здатності оцінювати речі такими, якими вони є істинно. Виходячи з думки про спорідненість музики з душею, Платон вважав, що вона є наслідком душі і виражає риси поведінки людини в різних ситуаціях. Як бачимо, погляд Платона на суть музичного мистецтва є двояким. З одного боку, він висловлюється негативно про вплив мистецьких оман на людину, з іншого не виключає повністю музики з людського життя, виховання.

Платон вважав, що музика передає моральні риси характеру і безсумнівно найкращими рисами є справедливість і мудрість, тому музичні вподобання людей мають відповідати саме цим рисам. Відтак, важливим при обранні музики є, звертати увагу на те, хто її творець, які його моральні принципи. Якщо наша душа є вразливою до музичного впливу, то маємо уважно ставитися до того, що влітає в наші вуха." Скажи мені, що ти слухаєш і я скажу хто ти " – це хоча і не платонівський вислів, проте є влучним. Люди часто користуються музикою для власного самовираження, вона шліфує їх образ, може зробити його як войовничим так і ніжним, як інтелектуальним, так і нерозсудливим, як лікувати душу, так і заражати її хворобою. Потрібно опанувати тонкощами механізму музичного впливу, вміти тверезо оцінювати його дію і, звичайно, вчитись користатись ним на благо собі.

Молодь не лише слухає свого улюбленого виконавця: окрім певних моральних установок, стилю, звичок, вона може вбирати разом з цим і інші

елементи пропозиції ринку поп-індустрії. Для останньої музика є зручним засобом проникнення в серця людей. Поп – музика сьогодні – це комерційні трюки в музичному оформленні. Важливою сьогодні є проблема фанатичності серед молоді, яка ділить її на різні табори, що призводить до загострення ситуації всередині суспільства. Звідси постає загроза маніпуляції масами, яка має бути предметом постійного контролю з боку владних інститутів. Музика підкорює серця мільйонів, вона відображає настрої епохи, але хто вбереже цей тонкий інструмент впливу на людей, від тиску ідеологічності, в час коли панує тенденція комерціалізації мистецтва, яке все більше зважає на інтереси політиків, бізнесу і щоденні віяння.

***Н.А. Жукова, канд. філос. наук, доц., НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ
natnina1@yandex.ru***

ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЇ ЯК СКЛАДОВІ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

Поняття "гуманізм" сформувалося в добу Відродження і означало "визнання цінності людини як особи, її права на вільний розвиток і прояв своїх здібностей, затвердження блага людини як критерію оцінки суспільних відносин", адже у доіндустріальній, аграрній, середньовічній Європі всі сторони життя знаходилися під контролем церкви, яка приписувала кожному своє місце в житті, тобто людина розглядалася не як особа, а як соціальна функція. Окрім церкви існували ще і інші інститути соціального контролю над особою: для селянина це сільська громада, для ремісника – цех, для купця – гільдія, і т. ін. Особа повністю була підпорядкована правилам і звичаям того соціального інституту, до якого належала. Іншими словами, колектив здійснював повний контроль над індивідуумом, підпорядковував особисті інтереси інтересам суспільним. Гуманізм назавжди змінив розуміння людиною своєї ролі в суспільстві. Він дав людині відчуття своєї унікальності, самоцінності і власної гідності. Можна стверджувати, що в цей період відбулася кардинальна зміна, так би мовити перебудова суб'єкта культури. Виникла група людей, зв'язаних не професійними обов'язками і соціальним статусом, а своїми поглядами і творчими здібностями. Слід відмітити, що Е. Фромм в роботі "Втеча від свободи" наголошує на тому, що, починаючи з доби Відродження, західноєвропейська людина разом з поступовим отриманням свободи починає відчувати себе незахищеною й тому в неї з'являється прагнення підкорення силі, вождеві, яке з часом проявиться в Реформаційному русі, загарбницьких війнах і, нарешті, в появі диктатора. Ми в цій статті не будемо аналізувати проблеми втрати свободи та втечі від неї, а свідомо зацентруємо увагу на впливі саме гуманістичних ідей на культуротворчі процеси. Не маючи на меті розглядати історію розвитку гуманістичних ідей у ретроспективі, зазначимо, що проблема нестачі гуманізму відчувається особливо гостро на фоні розповсюдження і підтримки ідеї "смерті Бога". Як зауважує французький філософ, культуролог Е. Левінас, "кінець гуманізму, кінець метафізики; смерть людини;

смерть Бога (а то і смерть Богові!) – ці апокаліптичні ідеї стали гаслами вищого інтелектуального суспільства" [Э. Левинас Время и другой. Гуманизм другого человека]. У другій половині ХХ – поч. ХХІ ст. проголошуються "Гуманістичні маніфести", з'являються такі поняття як "сучасний гуманізм", "світський гуманізм", "релігійний гуманізм", "трансгуманізм", "революція гуманізму" і т. ін. Ідеям гуманізму присвячені роботи зарубіжних (Дж. Сантаяна, А. Айєр, Е. Нагель, К. Ламонт, П. Куртц та ін.) та вітчизняних (І. Девіна, В. Кувакін, Л. Балашов, Ю. Черний, А. Колодний, Ю. Сабаш, Л. Филипович, А. Пашук, М. Кашуба та ін.) сучасних теоретиків.

В контексті проблеми, яку ми розглядаємо, інтерес викликає робота відомого французького неотоміста Жака Марітена "Сутінки цивілізації", в якій автор розкриває ідею "інтегрального гуманізму". Теоретик намагаючись вирішити проблему свободи, зауважує, що розвиток буржуазного лібералізму відчиняє можливості для людської свободи, але в той же час захоочує егоїзм та індивідуалізм, які перешкоджають досягненню божественної гуманності, "демократія може ґрунтуватися тільки на Євангелії" (Марітен). Таке рішення повинна втілити, запропонована Ж. Марітенем, концепція "інтегрального гуманізму", суть якого заключається у ствердженні цінності особистості, сумісно існуванні людей в прагненні до суспільного блага, у християнсько-теїстичній спрямованості, яка призведе до екуменічного зближення віруючих, що, з точки зору Ж. Марітена, в свою чергу, приведе до існування суспільства, в якому найповніше розкриються здібності особистості, до розквіту культури, заснованої на приматі християнських цінностей, на подоланні класових антагонізмів. Зазначимо, що трактування "інтегрального гуманізму" Ж. Марітенем дещо перегукується з думками висловленими на чверть століття раніше М. Бердяєвим в роботі "Демократія і міщанство", в якій філософ, розмірковуючи про "творчу релігійну добу" (вислів М. Бердяєва – авт.), зауважував: "Лише демократія релігійна здолає міщанство... У ідеї боголюдства, сповіщеній Боголюдиною, полягає і правда демократії, – гуманізму, і правда благородної культури, – надлюдських цінностей, оскільки Бог і людство в ній органічно злити. На шляху Боголюдському людина росте не самовдоволеною, самообожнюючою, міщанською "надлюдиною", – вона піднімається до Бога, божеське в собі ростить, до божеського залучається і тому стає досконалою, благородною і вічною" [Бердяев Н. Демократия и мещанство].

Необхідно відмітити, що теорія "інтегрального гуманізму" Ж. Марітена дещо перегукується з тлумаченням гуманізму відомого мистецтвознавця Е. Панофські, в якого це поняття з'являється у вигляді деякого "серединного", такого, що долає крайнощі, як детермінізму, для якого людина лише засіб, так і вільнодумства ніцшеанського типу, що третирує гуманізм як ідеологію "боязких дрібних буржуа". Безумовно, таке "серединне" – не просто з'єднання крайнощів. Мова тут йде про світогляд, який здатний протистояти і авторитаризму, і елітарно-інтелектуальному культу надлюдини. Гуманізм, на думку Е. Панофські, це "не стільки рух, скільки точка зору, яку можна визначити як переконаність в

людській гідності, і заснована вона, з одного боку, на затвердженні людських цінностей (розумності і свободі), з іншого – на прийнятті людської обмеженості (схильності до помилок і тлінності). Наслідком цих двох постулатів є відповідальність та терпимість" [*Пановські* Э. Смысл и толкование изобразительного искусства]. Важливо підкреслити те, що на відміну від Ж. Марітена, теорія "інтегрального гуманізму" якого, має, так би мовити узагальнюючий характер, Е. Пановські питання суті гуманізму безпосередньо пов'язує з проблемою смислу та тлумачення творів мистецтва. Теоретик стверджує, що художня творчість стає мистецтвом тільки тоді, коли вона людяна. Митець, на його думку, тільки тоді здатний створити значущий твір, досконали художню форму, коли знаходиться в середині духовної боротьби свого часу, коли виражає дух доби, і цей дух, як наголошує Пановські, повинен бути гуманістичним. Отже, гуманістичні, просвітницькі ідеї є складовими культуротворчості, а "велике мистецтво в усі часи продовжує традицію гуманізму" (Пановські).

К.Б. Зборовська, студ., КНУТШ, Київ

ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ПАБЛО ПІКАССО

Багато сучасних митців ставлять собі за мету – бути глибоко налаштованими на сучасність, відпрацьовуючи й удосконалюючи стиль таким чином, щоб він відображав її якнайповніше. Частково саме цим і пояснюються сміливі та іноді парадоксальні пошуки модерного та постмодерного мистецтва, більшість із яких, на жаль, залишаються лише у художній, естетичній площині, ілюструючи сентиментально-суб'єктивну афектацію. "Я не шукаю, я знаходжу", – відповів Пабло Пікассо на закид, що його творчість – це постійний пошук нових форм. Та деякі дослідники схиляються до того, що це було, з його боку, лише психологічним заспокоєнням самого себе, бо "пошуки" художника "вклалися" у набір доволі іманентних одна одній подій. "Стиль не диктує йому, як писати, різьбити, чи гравіювати. Його художнє Его вільно рухається від одного стилю до іншого згідно з настроєм чи обставинами. Пікассо діє вільно та з творчою імпульсивністю й пристрасністю, як метелик, використовуючи усі доступні йому засоби та стилі" [*Мюррей Стайн*. Три портрета трансформації: Рембрант, Пікассо, Юнг // Трансформація: проявление самости, – М.: Когито-Центр, 2007. – С. 198]. Пікассо не лише намагається постати сильним, – його пензель дійсно має могутню силу, адже він зміг повернути русло Західного мистецтва в інший бік. П. Пікассо наполегливо "відчеканює", наближаючи до найвищої довершеності відповідну завданню форму, і саме в цій праці над нею проявляє наполегливість справжнього митця. Тут ми знаходимо цікавий момент: художник, що мав непересічний талант, який акумулював у собі досвід багатьох поколінь митців італійської та французької культури, своєю творчістю акцентує увагу на кардинально новому напрямку – кубізмі, тобто на певному відчутті плоті лише як "фізичного плану", на спиритуальному аскетизмі,

превалюванні форми – причому механістичної форми, при якій тіло втрачає свої тепло, красу, плинність, зберігаючи лише геометричне відображення. При цьому досвід поколінь знімається релятивізмом художнього сприйняття: алгоритм ієрархії цінностей і понять просто наповнювався новим предметним змістом. Це ми бачимо на прикладі таких картин Пікассо, як "Жінка з віялом" (1909), Портрет Канвайлера (1910), "Скрипка та гітара" (1913). Абсурд, парадокс, ілюзія – ось провідні характеристики його творчості. Як сказав видатний російський філософ і богослов, С.М. Булгаков: "В ньому (П.Пікассо – прим. автора) є дещо таке, що робить його "modern" характерним для нашої духовної епохи, оскільки воно настільки збуджує думку, хвилює і бентежить, і нелегко розібратись в хаосі, що піднімається із дна душі, з нічної свідомості". [Труп красоти. По поводу картин Пикассо // Тихие думы. Этика, культура, софиология. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. – С. 37].

Сприйняття дійсності Пікассо, його бачення реальності в чотиривимірному просторі, чи, інакше кажучи, проекція на площину образів з інших планів буття, повністю повторює співвідношення "живої тілесності" та "Nature morte", тільки вже на якісно новому рівні. "Nature morte" постає, водночас, і як самоціль, і як призма осягнення буття, через яку проглядають духовні сенси. Сама ж вона не стає об'єктом, – вона залишається формою, хоча й у певному сенсі активною. І тут уже можна говорити про певну "контркультуру", в якій тотальність одиничного позиціонує на рівні загального. "Пікассо захоплює елементарна брутальна виразність. (...) Разом з перетвореним на самостійне логічне завдання геометричним аналізом форми, запропонованим у свій час П. Сезанном, ця "дика" пластика склала одне з джерел кубізму, доктрина якого отримала швидкий розвиток" [Полевой В.М. Пикассо и кубизм // Малая история искусств. – М.: Искусство, 1991. – С. 345].

Простежуючи творчий розвиток Пабло Пікассо, можна помітити, що він ніби розчиняється у зовнішньо-обтяжливій формі, проступаючи знову й знову в численних загадкових відсиланнях, маскарадах і двозначних "самовикриттях" своїх полотен. Як влучно зазначає Кірк Варнедо: "Пікассо часто "поселявся" у своє творіння, не потребуючи для цього посылань на власну фізіогноміку, використовуючи для втілення цілий bestiарій природних і фантастичних істот, різні предмети, такі, як трубки або дверні ручки, і навіть візерунки (як різнокольорові бубни Арлекіна) або інші абстрактні символи" [Varnedoe Kirk. Essay № 12 // Matisse, Picasso / Ed. by Elizabeth Golding, et al. – London: Tate Publishing, 2002. – P. 113]. Протягом усієї творчості Пікассо у "втіленнях" такого роду постає доволі виразний і цілісний образ Жіночності – "материнського лона" мистецтва ("Три жінки", "Оголена, яку кохаю. Єва.", 1912). Саме в дуальному поєднанні автопортретного характеру образності митця та "вкарбовування" тілесними формами Жінки-Матері і проявляється цілісність та сама ціль творчості Пікассо: він надає "спірітуального життя" трупу краси [див.: Труп красоти. По поводу картин Пикассо // Тихие думы. Этика, культура, софиология. – СПб.: Издательство Олега Абышко,

2008. – С. 37], а мистецтво постає як жінка аморфна та асексуальна, бо її оголення не провокує первинного біопсихологічного імпульсу і не веде до витоків містичного тілесного екстазу, – воно відчужує людську уяву, водночас акумулюючи усю силу на своєму підтексті, бентежачи своєю переконливістю та справжністю.

Тому, мабуть, П.Пікассо й обрав шляхом такого втілення кубізм, близкий до символізму, де зображувані предмети чи образи хоча й мають дещо спільне з реальними предметами, але водночас є фактично алегорією до якихось понять, настроїв, ситуацій тощо. Чисто формальні, геометричні полотна митця були лише "екраном", на якому змінювали один одного етичні, філософські, психічні переконання – спочатку автора, а потім – "спостерігачів" цих "масок" на "маскарад" імені Пабло Пікассо.

*Н.О. Зражевська, студ., КНУТШ, Київ
netarcn@mail.ru*

ПРАКТИКУМ З ЕСТЕТИКИ ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Освоєння естетики, що є наукою про почуттєвий спосіб пізнання світу, не може спиратися лише на вивчення теорії. Безпосередній контакт з естетосферою культури, передусім, зі світом мистецтва, не тільки актуалізує лекційний матеріал, на якому традиційно будується система естетичної освіти у ВНЗ, але навчаче фаховому сприйняттю естетичного, гранить естетичний смак, робить свідомим естетичний ідеал – важливу складову духовної самореалізації. Без цього сучасний студент-естетик, отримуючи класичну теоретичну базу, як експерт працювати не здатний.

Державний план навчання студентів магістратури філософського факультету передбачає багатогодинний теоретичний семінар, який закріплює й систематизує попередньо отримані знання, та увесь цей масив знань залишається для майбутніх магістрів своєю зоною теоретичного пієтету, відгороженою від безпосередньої сфери естетичних явищ самою відсутністю реального (не лекційного!) виходу в естетичну практику. Ось чому практикум з естетики, упроваджений в цьому навчальному році кафедрою етики, естетики та культурології філософського факультету КНУТШ, є явищем надзвичайно своєчасним, зважаючи на строкатість сучасної естетосфери, її повсякчасні новації й, відповідно, – на потребу в її фаховому аналізі.

У процесі проведення практикуму студентам було надано можливість прийняти участь у майстер-класах відомих українських художників, у проведенні їхніх виставок, в обговоренні проблем художньої творчості на сучасному, постіндустріальному, етапі розвитку культури, поспілкуватися із знайомими майстрами особисто, без посередників, задати давно хвилюючі питання та отримати варті уваги відповіді – ті, що налаштовують на подальше власне професійне вдосконалення.

Практикум складався з різних видів робіт і розпочався з аудиторного заняття, де було запропоновано попереднє знайомство із творчістю одного з

художників без будь-якої супровідної інформації про нього. Студенти мали обрати для аналізу одну з числа наданих картин, виказати щодо неї своє перше враження, описати її, спробувати дати їй назву, здійснити естетично-культурологічний аналіз, а потім, спираючись на творчість художника, спробувати охарактеризувати його зовнішність та риси характеру.

Наступний етап роботи передбачав експертизу творчого доробку художника, що було здійснено в Центрі практичної філософії завдяки організації круглого столу із залученням естетиків-експертів – керівника практикуму та дослідника творчості художника. Нарешті інтригу було знято – розкриття імені майстра, фактів його творчої біографії, особливостей творчого напрямку – асоціативного символізму – дали майбутнім естетикам можливість перевірити коректність свого попереднього аналізу, загострили їхню зацікавленість у подальшій естетичній розробці однієї з найяскравіших персоналій сучасного українського малярства – Олексія Анда. Саме на цьому етапі закріплюється зацікавленість у справі, що обрана як майбутній фах, адже вона не повинна залишатися лише тезами на папері, але й має дихати запахом фарб, кольорами слів, музичною палітрою звуків тощо.

Участь у відкритті персональної виставки О.Анда, експертна бесіда з ним під прицілами масмедіа довела продуктивність обраної моделі навчання: група виявилась готовою до подальшої роботи з аналізу сучасного мистецтва, в чому існує нагальна потреба, як з боку соціокультурних інституцій, так і самих сучасних митців, що самотужки долають лабіринти естетичної теорії постмодерну. Це унаочнила організована в межах практикуму співпраця з Музеєм сучасного українського мистецтва, на базі якого студентами було підготовлено та проведено круглі столи із провідними художниками України – Василем Бажаям, Тіберієм Сільваші, Владко Кауфманом та Світлою Кондратенко. Це потребувало серйозної попередньої підготовки, детального вивчення їх творчих біографій, усього їхнього доробку.

Формування кола питань для ґрунтовної розмови з митцями виявило необхідність розвитку публіцистичних та загалом піар-навичок. Участь у проведених художниками майстер-класах дала поштовх не лише актуалізації загальнотеоретичних знань з естетики, а й особистій творчості, що відчували учасники практикуму: підготовлені у процесі роботи рецензії, аналітичні розвідки, відгуки, питальники для проведення інтерв'ю стали для кожного своєрідним майстер-класом зі створення та вдосконалення власних публікацій, зокрема у журналах та альманахах естетично-художнього спрямування.

Залучення до проекту, що здійснювався співробітниками Музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків у Національному художньому музеї України "Живопис радості: картини японських художників 1990-х років", розширило кут бачення студентами сучасного малярства, відкриваючи для їх аналізу весь світовий художній простір.

Важливою складовою фахового утвердження учасників практикуму стало ознайомлення з роботою з архівації творів мистецтва, здійснена

на базі Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Знайомство з музеєм зсередини через бесіди з його керівництвом та співробітниками, представниками різних служб, через ознайомлення з художнім фондом, принципами роботи з його збереження та популяризації, реставраційними заходами тощо дозволили побачити музей як простір для розробки теоретичних проблем – багате поле для професійного естетика і для загартування естетика-початківця. Студенти дізналися, яких спеціалістів потребує музей, якими якостями вони мають володіти.

Найкращою формою закріплення отриманих знань та вмій стало для майбутніх магістрів проведення освітнього проекту у Кловському лицейі м.Києва за темами спеціалізації кафедри та із врахуванням особистих естетичних та культурологічних інтересів. Побудований у такий спосіб "міст" між школою та ВНЗ виявився взаємкорисним, переконавши у необхідності викладання школярам відповідних дисциплін та підготовки для цього необхідних кадрів.

Виявлене у такий спосіб плідне поєднання практики з теорією має стати обов'язковою складовою сучасного навчання магістрів, а системне проведення відповідних практикумів – системним.

*Л.П. Ільчук, здобувач, КНУТШ, Київ
l_ilchuk@mail.ru*

ДО ПИТАННЯ МІЖНАУКОВОГО ПІДХОДУ У ВИВЧЕННІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Духовний світ людини виявляє власну багатогранну природу через різноманітні форми. Одним із складних і евристичних елементів цієї сфери є художня творчість. Вона розкриває особливі горизонти індивідуального, суспільного і культурного буття людини в світі.

Розгляд художньої творчості як естетичної проблеми дає можливість багатоаспектного вивчення як в силу смислового навантаження самого питання, так і з огляду на сучасні тенденції розвитку естетичної науки, яка засвідчує "тяжіння до концептуального плюралізму" (О. Оніщенко) з приводу розробки нових теоретичних моделей.

Ця своєрідність ще показовіше засвідчує значимість і потребу використання міжнаукового підходу як теоретико-методологічного чинника розгляду такого багатогранного питання як художня творчість, особливо через призму психоаналітичної традиції.

Вже початкові етапи "віднайдення відповідних критеріїв дослідження мають бути стимульовані процесами, що відбуваються сьогодні у гуманітарній галузі, зокрема тенденцією до міжнаукових зв'язків. У випадку осмислення художньої творчості продуктивність цього руху не можна недооцінювати, адже запропонована нами модель: творча особистість – творчий процес – вид мистецтва стимулює виникнення певних питань, відповідь на які уможливлуватиме саме науковий діалог", – вважає О. Оніщенко. Кожна з наук, що додає своє бачення до вирішення певної

наукової проблеми, здатна виявити тільки один бік можливого вирішення. "Обеднальним ланцюгом" у вивченні художньої творчості доцільно обрати естетику як науку, котра поєднує у своєму лоні філософські аспекти аналізу та має можливість теоретичного вивчення практики різноманітних форм мистецтва. На думку Гете, справжній митець "відчуває у собі завдяки вродженому генієві (психологічний параметр – Оніщенко) здатність співчувати минулому і сучасному (етичний параметр – Оніщенко),... коли він має перед собою багато зібраного матеріалу, завершених і недовершених спроб своїх сучасників, і поки зовнішні та внутрішні обставини сполучаються так, що йому не треба дорого сплачувати за своє навчання (мистецтвознавчий параметр – Оніщенко),... вже у кращі роки свого життя він може оглянути і побудувати великий твір, підпорядкувавши його єдиному задуму (естетичний параметр – Оніщенко)".

Особливої значимості такої настанові надали наукові пошуки другої половини XIX – першої половини XX ст., насамперед це філософські погляди Ф. Ніцше, психоаналіз З. Фрейда, аналітична психологія К.-Г. Юнга, інтуїтивістська теорія А. Бергсона і ін. Поява поняття "негативна психологія" спричинила виникнення нового кута огляду у таких класичних психологічних тем, як геніальність, спадковість, дотепність та ін.

Завдяки науковим дослідженням вітчизняних теоретиків – Л. Левчук, Д. Кучерюка, В. Панченко, М. Русина, що втілились у виданні підручника "Естетика" 1991 р., було виявлено евристичні аспекти проблеми "геніальність-божевілля", які засвідчили певні форми її теоретичного дослідження представниками західної (Ч. Ломброзо) і східної (Г. Россолімо) естетико-психологічних традицій.

Актуальною для українських науковців є орієнтація на психоаналітичний підхід при вивченні життєвого і творчого шляху видатних особистостей, розпочата С. Балеєм, Праці останнього стали об'єктом наукових розвідок Л. Левчук, С.Павличко і ін.

Грунтовні теоретичні розвідки здійснені вітчизняними науковцями при осмисленні художньої творчості через призму етичного параметра. Актуальність морально-етичної проблематики в мистецтві, художній творчості представлена в роботах В. Толстих, О. Фортової, в колективній монографії "Морально-естетичні проблеми творчості". Сучасний етап розвитку додав новий аспект у цьому руслі – все більш значимою стає проблема професійної етики митця, що має власні традиції осмислення (Є. Федоренко, О. Фортова, І. Лосєв, В. Малахов).

Важливим для розгляду проблеми художньої творчості є мистецтвознавчий параметр. Найбільш розробленим у даному зв'язку є досвід контекстного аналізу. Останній має як значну наукову продуктивність, так і певні нерозроблені дослідницькі теми.

Таким чином, використання досягнень психологічної, етичної, мистецтвознавчої наук дає більш продуктивні можливості для процесу вивчення проблеми художньої творчості.

АВТЕНТИЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАНОЇ КУЛЬТУРИ

Художній твір є особливою формою завершеності, більшої за просто кінцевий результат, фіксований у просторі та часі. Твір перебуває у нескінченному розгортанні своєї сутності, боротьбі та гармонії протилежностей, які неминуче його наповнюють. Поняття художнього охоплює всі основні параметри мистецтва. Пластична природа художнього зумовлює його постійну трансформацію в контексті історико-культурних змін. Як органічна частина цілісної синкретичної системи, художнє формується на єдиній онтологічній основі і належить до сфери Духу. Поступово виокремлюючись в самостійну сферу предметної творчості, художнє зберігає зв'язок із метафізичним виміром, репрезентуючи його в символічній формі. Впродовж всієї історії розвитку художнього його сутнісні виміри ґрунтуються на символотворенні, відсилаючи до сакральної природи мистецтва і до одвічних основ буття взагалі. Художня творчість є діалектичним взаємопроникнення суб'єктивного та об'єктивного начал, розкриває внутрішнє життя-в-собі явищ та предметів дійсності, і, завдяки власній пластичній природі, належить до явищ процесуального характеру, а не сталих фактів, або кінцевих результатів. Гетерогенна природа мистецтва та поняття художнього зумовлює необхідність визначення його об'єктивних, універсальних критеріїв. Симптоматично, що в нашу епоху з'ясувати їх доволі складно.. Якщо в історико-культурній перспективі помітне певне центрування теоретичних та практичних підходів до визначення мистецтва та явищ позахудожнього порядку навколо певної ідеї (божественного начала, людини, адекватності наслідування природі, втілення безпосереднього знання тощо), то сьогодні ці критерії вкрай суб'єктивізовані. Це пов'язано, перш за все, з постмодерною метафізичною децентризмом, цитуванням та загальною ситуацією культурної мішанки, у якій все має право на існування. Відтак, необхідність визначення об'єктивних критеріїв мистецтва та симулятивних явищ позахудожнього порядку постає особливо гостро.

Новітні зміни в культурі та мистецтві трансформують природу художнього. Вдосконалення техніки, що супроводжує розвиток мистецтва, з одного боку, збагачує його, певним чином впливаючи на виражальні можливості мистецтва. З іншого, з'являється небезпека захоплення зовнішніми трансформаціями і, як наслідок, внутрішня, глибинна метафізична порожнеча. Технізація та віртуалізація культури визначають сутнісні трансформації сучасного мистецтва, як симулятивно-ігровий пріоритет його розвитку, пов'язаний, передусім, зі специфікою формуванням художнього образу, інтерактивним характером комунікативної системи "реципієнт – твір" тощо. Крім того, саме матеріальне існування твору

сьогодні зазнає змін під впливом розвитку новітньої комп'ютерної техніки. Природа художнього трансформується від традиційної символічної репрезентації, до технічного продукування та репродукування і аж до презентації (симуляції) власної реальності (гіперреальності), що не відсилає до жодної іншої. Віртуалізується постать митця, сам твір, реципієнт. Загроза втрати "матеріального існування тут-і-тепер" твору в умовах віртуалізації здійснюється повною мірою, перетворившись з потенційної небезпеки на актуальну проблему. Однак ми вважаємо, що даний процес не визначає втрати художньої автентичності сучасного мистецтва. Йдеться про сутнісну зміну його природи. Новітні можливості, широкий спектр засобів, віртуальний вимір здійснення актуальних арт-практик спокушають художника та реципієнта до гри з можливостями, формами, реальностями, утворюючи своєрідний Діснейленд для дорослих, гіперреальним балаган, позбавлений онтологічної глибини. На нашу думку, не новітні технічні можливості віртуалізують мистецтво, а навпаки, віртуалізація феномену художнього провокує пошук новітніх засобів для презентації його гіперреальної природи.

Сутність художнього, таким чином, є діалектичною та дуже суперечливою. Передусім, це особливе відношення до дійсності, яка вказує на безконечне розмаїття форм реалізації художнього відношення, що має найрізноманітніші естетичні потреби та смаки. У цьому контексті, художнє набуває онтологічного значення, охоплює все, що виникло і виникає на основі даного відношення – від дитячого малюнку, невимушеної самодіяльності і ремісництва до професійного та народного мистецтва, яке створює зразки високої художності. Відтак, необхідне теоретичне сходження від абстрактного поняття та визначення його критеріїв до їх конкретного здійснення в художній реальності в контексті історико-культурних трансформацій мистецтва.

Кожна епоха породжує, з одного боку, становлення та виділення нових видів мистецтва, їх трансформацію, смислове поглиблення та розширення виражальних засобів, мови мистецтва, а з іншого – їх злиття, взаємодію та взаємовплив. В перехідні етапи існування художньої культури активізувався пошук нових засобів та шляхів розвитку мистецтва. Художнє набуває нових якостей, здобуває нову сферу виявлення, інший рівень. Сучасний етап в художньому процесі – радикальний виток в його розвитку, що зумовлює сутнісні зміни мистецтва, що полягають у реконструкції, перебудові всієї системи художньо-естетичної свідомості і арт-практик. Актуальне мистецтво – своєрідний духовно-пластичний перехід художнього через певний культурний злам в якісно новий вимір, інший. Наближення до сутності "нового художнього" потребує, передусім, визначення нових критеріїв відповідно до його зміненої природи, де переживання духовного, онтологічні основи буття сприймаються, переживаються, відчуються інакше, в модусі, можливо, незвичному людині традиційного типу світосприйняття.

А.О. Клементьева, студ., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
arina.klementieva@yandex.ru

МЕТОДЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ИСКУССТВЕ XX ВЕКА (на примере сюжета Распятия)

Проблема художественного изображения пространства в изобразительном искусстве. Философский и художественно-практический аспекты.

Исследование методов пространственных построений на примере изображения распятия Иисуса Христа.

Теория перспективы. История и развитие обратной и линейной перспективы.

Мысли и суждения выдающихся ученых о перспективе. Перспектива как особый способ видения мира или как совокупность математических и геометрических закономерностей.

Сюжет распятия в эпоху Возрождения глазами художников Джотто ди Бондоне, Фра Беато Анжелико, Андреа Мантенья, Джованни Беллини, Паоло Веронезе.

Понятие перспективы в эпоху Раннего и Высокого Возрождения: математическое основание и философское осмысление.

Особенности пространственных построений в искусстве 20-ого века. Смена позиции художника относительно изображаемого.

Распад перспективного изображения на примере работ Марка Шагала, Сальвадора Дали, Пабло Пикассо.

Итоги работы. Осмысление трансформации представлений о пространстве и способах его изображения в искусстве Возрождения и искусстве 20-ого века.

**А.П. Коваленко, студ.,
Науково-навчальний інститут історії та філософії,
ЧНУБХ, Черкаси**
nasock@ro.ru

ОНТОЛОГІЯ ТЕХНООБРАЗУ В ЕСТЕТОСФЕРІ ІНТЕРНЕТУ

Усепронизуючий та зростаючий вплив Інтернету на соціально-культурне життя сьогодення спричиняє глибокі трансформації в сфері чуттєвої культури, що охоплюють її ціннісно-смыслову основу, способи та форми виразу, комунікації та світосприйняття. осмислення фундаментальних питань можливості, принципів функціонування та динаміки, побудови віртуальної естетосфери є одним із нагальних завдань сучасного філософсько-естетичного пізнання.

Вихідним концептом в даному дослідженні може стати питання технообразу, оскільки воно, на нашу думку, дозволяє плідно вивчити онтологічні аспекти віртуалістики. Термін технообраз (technimages) був запропонова-

ний французькою дослідницею А.Коклен для характеристики сучасної арт-діяльності, котра змінилася під впливом найсучасніших технологій.

Технообраз – це плинний естетичний об'єкт, який неминучо перетворюється всіма учасниками естетичної комунікації безпосередньо в процесі взаємодії з ним. Найважливішою відмінністю технообразів від класичних "текстообразів" є їх принципова відкритість, що спричиняє заміну інтерпретації "робленням", активною трансформацією, а це вимагає знання способу застосування інструментарію, "інструкції". "Якщо класичний образ пов'язаний з інтерпретацією, завершеністю, лінійним розповсюдженням, то технообраз – з інтерактивністю, віртуальним процесом, мережевим способом розповсюдження" [*Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 308*]. Технообраз є рухливим, нестабільним, розчиненим в процесі створення. Він не є сталим результатом, він загалом не є результатом, а виступає постійно незавершеним (але так само постійно створюваним) об'єктом. Технообраз є лише в становленні.

Відкритість технообразу радикально трансформує традиційну структуру естетичної комунікації і, насамперед, технообраз змінює співвідношення творця та реципієнта. Ці ролі не просто поєднуються, а загалом не розрізняються, адже реципієнт є активним учасником перетворення технообразу і тим самим гарантує його існування. Саме цілеспрямована діяльність реципієнтів і творить його постійне становлення. Технообраз не має одного автора, він складається всіма учасниками його "роблення".

Поглянувши на Інтернет можна сказати, що в цілому він не просто є технообразом, в "роблені" котрого беруть участь усі користувачі всесвітньої мережі, а й те, що він сам структурно складається з технообразів – web-сайтів, які в свою чергу теж складаються з технообразів (файлів) і ці так само. Отже Інтернет виступає як структурно узгоджене перманентне становлення, "роблення", як окремих його елементів, так і в цілому його самого в процесі інтерактивної діяльності всіх користувачів. В такій внутрішній самоподібності Інтернет виступає як фрактальне утворення.

Фракталом, згідно з визначенням Б.Мандельброта, є структура, яка складається з частин, котрі в якомусь сенсі подібні цілому. Фрактал можна поділити на однакові елементи, які будуть відповідати йому самому як цілому. Такі елементи так само структурно складаються з елементів другого порядку, подібних елементам першого порядку, а від так і цілому. При цьому елементи фракталу відтворюють подібність, а не копіюють ціле.

З огляду на фрактальність Інтернету можливо б було, спираючись на деяку спільність, провести аналогію з певними творами мистецтва, які теж можуть розглядатися як фрактальні. Зокрема, такі літературні твори, як вінки сонетів, оповідання в оповіданні, "безкінечні" дитячі вірші тощо. Проте при детальному розгляді в них більше відмінного, ніж спільного. Прочитання фрактальних літературних творів майже завжди відбувається лінійно, крім інтерактивної літератури, яка, втім, є близькою до технообразів своєю "відкритістю", та самі ці твори є завершеними, сталими. На відміну від Інтернету, який є принципово незавершеним

в своєму постійному "робленні", яке будується на засадах інтерактивності та гіпертекстовості. Такі відмінності Інтернету, як технообразу (для опису котрих поки що не розроблено адекватної мови). Отже, до наріжних принципів віртуального буття технообразу належать: відкритість динамічна плинність, фрактальність.

А.Є. Коломієць, студ., КНУТШ, Київ

СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО АРТ-БІЗНЕСУ. ДОСВІД УКРАЇНСЬКИХ ГАЛЕРЕЙ

Збільшення інтересу до мистецтва великих мас суспільства, зростаюча тенденція з боку бізнесменів і розгляд художніх творів як надійних інвестицій призвело до швидкого та активного розвитку арт-бізнесу в Україні. Він з'явився в кінці 20 століття, але вже встиг набрати оберти. Мистецтво і бізнес знаходяться в важких взаємовідносинах: по-перше художній світ має внутрішні правила купівлі-продажу, комерційні зв'язки і цінову політику, по-друге існують постійні взаємовпливи між мистецтвом та бізнесом. Українське мистецтво починає приносити гарний прибуток власникам галерей. Популярності набуває купівля антикваріату та сучасних творів мистецтва. Найбільш актуальним є інвестиції в живопис.

З одного боку українські художні твори високої якості користуються попитом не лише в Україні, а й за кордоном. Аналітики оцінюють експорт українського арт-ринку приблизно в \$230 млн. З іншого боку залишається проблема тіньового ринку та творів низької якості, популярності яким надають технології брендингу та реклама. В інтерв'ю І. Бондар (народний художник України) зауважив, що з розвитком українського арт-бізнесу відбувається знищення класичної української художньої школи. Відкриття галерей, виставкових центрів, антикварних магазинів дає можливість проявити себе молодим талановитим митцям, але не завжди є відповідність якості твору та художньої цінності.

Нажаль арт-ринок України на сьогодні не може бути реальним сектором економіки країни, а твори мистецтва фінансово-економічним інструментом. Більшість мистецтвознавців сходяться у тому, що новий закон про меценатство вплинув би на активізацію продажу творів мистецтва і сприяв покращенню рівня творчої праці сучасних митців.

Сьогодні центрами розвитку мистецтва в Україні виступають великі індустриальні центри: Київ, Львів та Одеса. Галереї, виставкові центри, антикварні салони набувають все більшої популярності. Яскравими представниками є "ЦЕХ", "Пінчук арт-центр", "Мистецький-Арсенал" (Київ), "Дзига" (Львів), "Енеїда" (Одеса), які виставляють твори як і вітчизняних митців так і світових. Ціллю цих установ є відкриття нових імен, створення арт-ринку, просування актуального українського мистецтва на міжнародний рівень і формування позитивного іміджу сучасної української культури.

Галереї виступають як центри естетичного виховання, та пропаганди класичного, модерного та постмодерного мистецтва. За словами власни-

ка галереї "Карась" Євгенія Карася: "Якщо людина не байдужа до мистецтва, її потрібно ознайомити з авторами, представленими в галереї. Я для себе вирішив – треба працювати. Зробив чималий каталог творів сучасних авторів. Не дратуюся, якщо клієнту потрібно довго розповідати про художників, про художню ситуації в Києві, про стилі, напрямки в сучасному мистецтві. Людина усвідомлює факт існування таємничого для нього материка на ім'я "мистецтво". Згодом починається колекціонування, людина занурюється в живопис" [Петров О. Український арт-ринок ілюзія чи перспектива? // Зеркало невели. – 1997. – № 34 (23–29)].

Сучасність диктує нові принципи творчості. Художник продукує оригінальні ідеї, вільно розвиває свої творчі сили, він претендує на незалежність. Українськими митцями, праці яких мають попит на європейському та американському ринку, є Ілля Чичкан, Василь Цагалов, Максим Максимов, Віктор Сидоренко та інші. Український художник Олександр Кліменко вважає, що незважаючи на те, що арт-ринок сучасного українського живопису поки дуже далекий від остаточного формування, його італізація зростає: за останні кілька років ціни на картини ряду художників зросли на 100–300% і продовжують підвищуватися. Зростає попит на полотна сучасних українських художників, які успішно продаються на європейських аукціонах: Василь Цагалов, Арсен Савадов, Олег Тістол, Олександр Ройтбурд, Марина Скугарева, Віктор Сидоренко, Павло Маков і інші. Цінність творів саме цих митців підтверджена світовими експертами, представниками аукціонних будинків Christie's, Sotheby's, Phillips de Pury, які неодноразово відбирали їх картини для участі торгах. Сьогодні український арт-бізнес сприяє не лише збагаченню мистецьких кіл, а і формуванню у різних прошарків суспільства уявлення про мистецтво. Допомогає розвинути свої естетичні почуття, естетичний смак, власний духовний і культурний мікросвіт.

Отже, ми бачимо, що український арт-ринок знаходяться ще на початковій стадії становлення, але майбутнє вітчизняне мистецтво може стати не лише предметом розкоші а й прекрасним інвестиційним вкладом в культуру. Хоча культура арт-бізнесу в нашій країні ще не сформувалась, регулярність аукціонів та виставок-продажів картин зростає з кожним роком. Ринок сучасного українського мистецтва цікавий зарубіжним покупцям. Його потенціал тільки починає розкриватись, на наших теренах працюють молоді, перспективні митці.

Л.Ю. Корнилаев, студ., МГУ им М. В. Ломоносова, Москва, Россия

К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ШУТКИ

Смех является неотъемлемой частью жизни любого человека, одной из её основополагающих частей. Смех – психическая особенность человека. По мнению многих, эта способность отличает его от животных. Но что заставляет человека смеяться? Что заставляет нас улыбнуться? Почему от одной шутки нам смешно, а от другой нет? В чем заключается искромётность юмора?

Найдутся люди, которые скажут, что степень удачности шутки зависит от умственных способностей, степени образованности, социального статуса того и внутренних убеждений того или иного человека, но я позволю себе с ними не согласиться. На мой взгляд, это лишь меняет тематику шутки.

На мой взгляд, на степень реакции на шутку может влиять, не только уровень умственных способностей человека, но и построение самой шутки, некое необходимое искромётное её внутреннее содержание. Вопрос, почему одни люди остроумные, а другие неостроумные следует оставить. Это вопрос психологических способностей человека. Мы рассматриваем исключительно восприятие шутки. Зависит ли от способностей восприятие шутки? Очевидно, что зависит, но мы от этого оторвёмся и обратимся непосредственно к самой шутке. Мы все обладаем чувством юмора, у всех нас оно по-разному проявляется, и все мы считаем, что наше чувство юмора самое правильное. Таким образом, я хочу доказать, что существует некое ядро юмора, которое вызывает смех, кем бы мы ни были в жизни.

Предлагаю погрузится в эксперимент, как будто мы сами себе сочинили шутку, пусть её никто не понимает, кроме нас, но нам от неё смешно. Почему нам от неё смешно?

Суть шутки главным образом, сосредоточена в парадоксе, в нелогичности. Но ни для кого не секрет, что существуют разные степени и особенности этого парадокса. Ведь от одной шутки смешно, а от другой нет.

Потребуется ввести условные термины "искромётной" шутки и "забавной" шутки. "Искромётная" шутка – это та, которая вызывает резкое эмоциональный подъем, который может выражаться в смехе. А "забавная", которая условно заставляет нас всего лишь улыбнуться. Где грань различия между этими шутками? На мой взгляд, она кроется в том, что "искромётная" шутка в отличии от "забавной" содержит в себе не только парадокс, но представимость этого парадокса.

Для того, чтобы шутка стала действительно смешной, сюжет, который содержится в ней должен быть представим воспринимающему.

В работе анализируются взгляды Аристотеля, А. Бергсона, Л.В. Карасёва.

*Т.О. Кривошея, канд. філос. наук, докторант,
НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ
plato3@yandex.ru*

НІС ФІЛОСОФА, АБО ЯК МОЖЛИВА ОЛЬФАКТОРНА ЕСТЕТИКА

У сучасній гуманітаристиці активно відбувається процес "нового прочитання сенсуалізму", який, вочевидь, витікає із культурних реалій сьогодення: нова парадигма людської чуттєвості, перебудова системи комунікації, глобальний інформаційний простір, новітні технології тощо. У площині змін постає проблема гуманітарної оцінки даних процесів, переорієнтація стратегій виховання, естетичного виховання тощо.

Безперечно найбільш "культивованим", культурно "обробленим" є зоровий простір. Європейська цивілізація вдосконалювала його, доводила до віртуозної гри із оптикою, втілювала її у візуальних мистецтвах, коли навіть пластика (скульптура) та монументальність (архітектура) організовується оком. Друге місце за ступенем опрацювання віддане слуху та звуковому культурному простору. Така ієрархічність у тлумаченні чуттів – є проявом того, що М. Гайдеггер назвав "метафізичним креном" європейської культури, який, як наслідок, втілюється у тотальність логоцентричної стратегії. Саме тому "вигідна" поміж інших сенсорних проявів позиція, яку "займають" зорова та слухова сенситивність пояснюється можливістю культурної фіксації та перекладу їх у вербальну площину. Найбільш віддаленими від "перекладу" на мову (особливо на мову науки), найменш вербально адаптованими, безперечно є такі сенсорні якості як дотик, смак та запах.

Та "дослідницькі горизонти" сенсорних характеристик можна й потрібно розширювати. Тим більше, що сучасні методика філософсько-культурологічних досліджень "універсалізували" культуру, відмовившись від ієрархізації різних її аспектів, тим самим вивільнивши для дослідницького погляду раніше закриті сфери повсякдення: житло, побут, культура їжі, культура тіла, мода, стиль та манера поведінки, парфумерія, тощо, які суттєво впливають на культурні характеристики певної епохи і є настільки ж культурно визначальними, як, скажімо, й філософія, релігія, мистецтво або наука.

Скажімо у філософсько-культурологічній думці останніх років намітився сталий теоретичний інтерес до ольфакторного (від лат. olfactorius – запашний, духмяний) фактору людської чуттєвості та культури. Так французький філософ Шанталь Жаке у роботі "Філософія запаху" (2010) окреслила проблему філософського осмислення феномену запаху. Французький естетик у дусі кантівської постановки питання про можливість певних здібностей шукала відповідь на запитання: при яких умовах можлива естетика запахів і що таке смак у царині запахів? Залучаючи у своїх рефлексіях приклади естетико-художніх пошуків Бальзака, Пруста, Гюїсманса, Гогена, Дебюссі, Родена, Зумбо вона робить спробу вибудувати прологігмени до філософії нюху. Шанталь Жаке зазначає, що маргінальне місце запахів в історії європейської культури зумовлене пануючою теоретично-умоглядною настановою, яка вимагає дистанціювання від об'єктів дослідження (звідси зір та слух), а запах (разом із дотиком та смаком) – це завжди присутність, відсутність дистанції, дотичність із тілом.

Т.А. Кучер, викл., НУ "Острозька академія", Острог

ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ В СТРУКТУРІ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ

Естетичний ідеал характеризує уявлення про досконалість предметів і явищ дійсності, про досконалий образ людини, про гармонійну людину. "Естетичний ідеал є вищим продуктом естетичної свідомості. Його реалізації присвячені всі типи естетичної діяльності. Особливо важливу роль у втіленні естетичного ідеалу відіграє мистецтво, оскільки воно створює художньо-образні моделі досконалої дійсності і досконалої лю-

дини [Яковлев Е.Г. Эстетический вкус как категория эстетики / Евгений Георгиевич Яковлев. – М.: Знание, 1986. – С. 58].

Вся історія молодіжної культури – це боротьба проти уставлених норм, порядків, правил та ідеалів зовнішнього світу. Але і в молодіжній не дивлячись на постійний протест, відчувається постійне прагнення до гармонізації власного середовища. Через формування власних, саме власно створених ідеалів, тих, які не були насажені соціумом.

Є декілька парадигм осмислення сутності естетичного ідеалу молодіжної культури. При його вивченні має враховуватися те, що розуміння ідеалу базується на національних і загальнолюдських цінностях, котрі репрезентують як найвищу – цінність людського життя, право особистості на свободу, самовираження, неповторність, унікальність та її здатність до самореалізації.

Виходячи з цього, під естетичним ідеалом будемо розуміти здатність представників молодіжної культури до розуміння прекрасного у природі, соціальній дійсності, мистецтві та їхнє прагнення до утвердження його у навчанні і життєтворчості. Звичайно, що у виявленні сутності і структури естетичного ідеалу сучасної молодіжної культури маємо враховувати не лише загальні соціальні тенденції, а й особливості особистісного розвитку самої культури.

Молодіжна культура виявляється протиріччя між потребою в утвердженні естетичного ідеалу (у зв'язку з чутливим періодом їх розвитку) та підміною його обмеженням, а іноді й викривленням (у зв'язку з користуванням псевдокультурою, псевдомистецтвом) у реальному житті.

Категорія "ідеал" у системі психолого-педагогічного та філософського знання включає в себе такі змістовні характеристики, чи компоненти (котрі так чи інакше впливають із функцій ідеалу: світоглядної, спонукальної, програмуючої, проєктивної, імперативної, нормативної, оцінювальної: мотиваційний (світоглядно-оцінювальна, спонукально-мотиваційна функція ідеалу), когнітивний (програмуючо-проєктивна функція ідеалу), поведінково-практичний (імперативно-нормативна функція ідеалу).

Категорія естетичного ідеалу є складовою ідеалу взагалі, який формує систему ціннісних орієнтацій особистості у сфері життєвих цінностей, усе розмаїття яких фокусується навколо фундаментальної тріади: Істина, Добро, Краса [Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк: кн. для учителя / Лев Семенович Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – С. 12]. Кожен з елементів даної тріади являє собою специфічний спосіб осягнення й освоєння світу молодю людиною. Пізнання Істини передбачає використання когнітивного (гносеологічного) способу відображення світу, у спектрі якого світ кристалізується як доцільна, розумна сутність. Прагнення до Добра включає в роботу аксіологічні (етичні) ресурси психічної діяльності, спрямовані на моральне освоєння світу. Осягнення краси передбачає відображення світу в сфері перцептивно-афективного поля сприйняття дійсності людською істотою.

Ще древнім мислителям було зрозумілим, що в реальному житті людина осягає й освоєє саму себе і навколишній світ у єдності Істини, Добра і Краси, а результатом такого осягнення є в ідеальному плані – світогляд (система

цінностей) і в матеріально-фізичному плані – поведінка і діяльність (праксеологія). Дане положення про єдність Істини, Добра і Краси зараз актуалізується у вигляді синергетичної (цілісної) парадигми, що розглядає в нерозривній єдності всі перераховані вище складові життєвої активності людини. Тому осягти Красу людина не може поза збагненням Істини і Добра, що, в остаточному підсумку, конститує ціннісно-світоглядний та діяльнісно – поведінковий аспекти людського самовираження і самореалізації.

Ідеал становить досконалість, до якої прагне людина, а це говорить про те, що існуючий стан її не зовсім задовільняє. Проте естетичний ідеал у молодіжній культурі має свої особливості у розумінні. Те саме, стосується естетичних ідеалів в молодіжній культурі: вони відображають прагнення втілити в життя уявлення про красу як найвищу цінність. Запорука формування та існування естетичних ідеалів в них є творчість. Саме за допомогою творчої діяльності молода людина намагається виразити свій внутрішній світ, уявлення про красу, добро, істину. Відображаючи дійсність (політичну, релігійну) крізь призму естетичного ідеалу, вони матеріалізують і стверджують власний ідеал.

Однією з обов'язкових складових естетичного ідеалу є його зв'язок із мораллю, "етичність". Тобто естетичний ідеал повинен відповідати моральному ідеалу. Так, французький просвітник А. Шефтсбері намагався пов'язати смак і красу з моральністю та добром, дотримуючись переконання про вроджене прагнення людської природи до добра та краси, і розглядаючи смак як здатність сприймати красу, яку розуміють як добро. А І. Кант, наприклад, стверджував, що в ідеалі повинні поєднуватися розум із морально-добрим у вищій ідеї доцільності [Яковлев Е.Г. Эстетический вкус как категория эстетики / Евгений Георгиевич Яковлев. – М.: Знание, 1986. – С. 234]. Справді, можна погодитись із думкою, що "аксіологічний аспект формування естетичного ідеалу виявляється в діалектиці морального й естетичного, добра й краси" [Яковлев Е.Г. Эстетический вкус как категория эстетики / Евгений Георгиевич Яковлев. – М.: Знание, 1986. – С. 63–67], адже естетичні цінності не існують і не можуть існувати окремо від моральних цінностей. Естетичний ідеал, будучи критерієм оцінки прекрасного, не може суперечити естетичному ідеалу, що відображає уявлення про належний "правильний" спосіб життєдіяльності, проте, як необхідно поводитись у будь-якій ситуації. Людина, маючи певне розуміння краси, обов'язково зіставляє його з власним розумінням добра і зла, справедливості, обов'язку тощо.

*Н.М. Легка, асп., КНУТШ, Київ
tonicvodka@yandex.ru*

У ПОШУКУ ТОГО, ЩО СХОВАНО ЗА СМИСЛОМ (аналіз творчості Ельфріди Елінек)

Ельфріда Елінек – це відома письменниця, талановитий драматург і активний громадський діяч. У 2004 році вона стала лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури. Те, що вирізняє літературний стиль цієї

письменниці, тобто поєднання поетичності, і навіть співучості слова, з лінгвістичними експериментами, сама Елінек називає боротьбою з мовою, спробою проникнути крізь застарілі нашарування смислів до істини слова, що дасть змогу побачити не викривленою ту реальність, яка захована у цих смислах.

У творчості Ельфріди Елінек читач відкриває для себе нову функцію мови, поряд з комунікативною і інформативною виникає ще й функція енергоносія. Цінність її книг не в сюжеті чи ідеї, а в стилі. Письменниця розриває звичні зв'язки смислів, і по-новому складає з уривків нові смисли. "Простим реалістичним способом розповіді точності не доб'єшся... я примушую мову виявити свій хибний ідеологічний характер ..., щоб вона всупереч своїй волі говорила правду" [*Елінек Ельфрида*. Клара Ш. / Ельфрида Елінек. – KOLONNA Publications, МИТИН ЖУРНАЛ, 2006. – С. 213].

Для книг кровним зв'язком є мова, але її слід розуміти дещо умовно, маючи на увазі в першу чергу смисл, який може змінювати свій ритм і звук й сама може змінюватись разом з ними. Ця зміна ритму, смислу і звуку в часі і просторі, перетворення, що відбуваються від покоління до покоління в одній і тій самій мові чи при переході від однієї мови до іншої, являють собою долю і глибинну природу будь-якого літературного твору. Художній твір – це ритм, який з плином часу і з появою перекладів все більше віддаляється від автора. Таке віддалення відбувається не тільки через неточний переклад, чи неправильне розуміння тексту, а також через те, що кожен читач приносить в текст щось своє. Це забезпечує їй варіативність.

Письменництво для Е.Елінек, за її словами, це наче суміш двох начал: свідомого і несвідомого. Тому не можна говорити про її твори як продукт раціонального конструювання. Багато письменників починають писати, опираючись на власні спогади, а потім поступово відходять від цього матеріалу. Для Е.Елінек автобіографічні моменти в літературній творчості можна назвати сходинкою в сходженні на вершину літературної майстерності. Тому неправильно вбачати в усіх романах письменниці історію її життя. Помилкою буде також бачити в її героїнях втілення самої Елінек, як це часто роблять дослідники аналізуючи роман "Піаністка". Критики часто не здатні провести межу між автором як особистістю і тим, що він описує, тобто повідомленням, яке міститься в текстах. Таким чином акцент робиться на "вісника", а не на те "повідомлення", яке він несе. Вони не вміють розшифрувати естетичний код автора і ковзають по поверхні, звертаючи увагу на голе висловлювання, тобто їх шокує сама поверхня твору, таким чином основне питання формулюється у формі "як", замість того, щоб спитати "що". Для Е. Елінек сцени, які шокують, є лише засобом, щоб передати її уявлення про світ і, ще більшою мірою, для того, щоб випробувати новий естетичний підхід, який дозволяє глибше осягнути проблему. Вона провокає людину-читача, ображає його для того, щоб викликати реакцію у відповідь, перевести на новий рівень естетичного відуття, вищий енергетичний рівень.

Літературний текст, з точки зору письменниці, виникає в точці перетину реального світу і його відображення в мові. Авторку завжди більше

цікавила друга природа, ніж перша, так би мовити відображення відображення, як ця реальність переплавляється, переломлюється та відображається в просторі мистецтва. Така літературна мовна гра дає можливість читачеві спробувати заглянути за "лаштунки" смислів і краще роздивитись те, що криється за ними.

Л.П. Ляшко, студ., КНУТШ, Київ

МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ Ю. НОРШТЕЙНА ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Мультфільми є найпершими фільмами в житті дитини, тому важливим є те, щоб ці фільми для наймолодших глядачів були вдало побудовані, естетично та етично; щоб вони дали дитині цілісне бачення оточуючого світу, в який малюк повинен вступити уже підготовленим. Та й якщо говорити відверто добре і цікаво зроблений мультфільм буде захоплювати не тільки дітей, а й дорослих. Адже в мультиплікації не має бути абсурду, релятивізму, в ній персонажі повинні бути поєднані з простором навколо, адже саме в цілісності її шарм, її естетична сила, що несе глядачу цілісне сприйняття світу.

В основі мультфільму, на відміну від інших видів кіно, лежить не гра живого актора чи документально відтворювана дійсність, а послідовний ряд спеціально створених та "оживаючих" на екрані мальованих образів. Саме тому велику роль грає художник-мультиплікатор та режисер, які разом і оживляють ці маленькі клаптики паперу чи пластилінові форми, і перетворюють їх у цілий світ. Саме цей світ спонукає дітей до дій, пробуджує намагання розібратися самим у тих проблемах, які піднімаються. Проте не кожен мультфільм є дійсно дієвим, деякі з них не несуть нічого окрім боротьби чи немов наркотичної залежності. Вдало побудований дитячий фільм буде ще й сприяти дитячій творчості, малюк сам буде брати в руки олівець і намагатися зобразити на папері його улюблених персонажів. Адже мультиплікація не повинна думати про те, скільки глядачів сьогодні переглянуло їхні твори, а поставити собі за мету донести до глядача якусь ідею, яка не тільки буде реалістичною і цікавою, а й розвиватиме мислення та творчість.

На мою думку, саме цим відзначаються мультфільми **Ю. Норштейна** (відомого радянського і російського художника-мультиплікатора, режисера анімаційного кіно) якого називають "ліриком у мультиплікації" [*Крижанівський Б.М.* Мистецтво мультиплікації. – К.: Рад. школа, 1981. – С. 53]. Його мультфільми не мають певної визначеної аудиторії, адже головне завдання, яке поставив перед собою митець, – це зробити таку цікаву історію, яка захоплювала б перш за все його. Як відомо, найсуворіший критик – це сам митець. Мультфільми Ю. Норштейна на перший погляд є досить не зрозумілими і ніби несуть собою якийсь своєрідний потік думок, проте вони чітко відображають конкретні переживання, чіткі сформульовані цінності. Про що "Казка казок"? Про прості поняття,

що дають силу жити. Про що фільм "Шинель"? Про нетерпеливість, нездатність бачити поруч з собою іншу людину, про совісність, про неможливість помсти, про незахищеність. Тобто про все те, що і формує основу людського життя у соціумі та й загалом у світі [Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и своем искусстве / Сост. и автор вступ. статьи С.В. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – С. 116–120].

Ю. Норштейн наголошує, що: "Анімація – це таємниці свідомості і почуттів, розміщені на плівці... Почуття відбиваються від натуральної матерії, перетворюючи її в фантазію, – обов'язкова умова будь-якої творчості. У мультиплікації ж – основна" [Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Фрагменты книги "Лекции по искусству анимации" // Искусство кино. – М.: ВГИК, 2005. – С. 5].

Одним з найвідоміших є мультфільм "**Їжачок в тумані**", в якому зміст є набагато глибшим, аніж маленька історія про те як Їжачок по дорозі до Ведмежатка блукав у тумані. Це своєрідний світ, який манить нас своєю природністю, який найповніше розкриває такі почуття, як – здивування, тривога, сум, страх, хвилювання перед зустріччю з дорогою людиною та багато інших, незначних, можливо, поривів серця, які насправді і складають емоційний світ кожної людини. Тому у дитячому віці вони найкраще сприйнятливі, адже для багатьох дорослих здається дивним: як можна злякатися звичайного листочка, що падає з дерева, чи кажана, чи сову. Їжачок – це немов маленька дитина, на обличчі якої можна побачити всі емоції, що турбують її у ту чи іншу хвилину. Проте дорослі просто забули про моменти зі свого дитинства, коли їх посправжньому дивувало все, що їх оточувало. На мою думку, Ю. Норштейн хотів показати, що цей туман – це своєрідна омана, яка володіє дитиною (це бачення новими очима оточуючого світу), проте в позитивному розуміння, саме завдяки певній безпосередності і інколи не далекоглядності (як це назвали б дорослі) діти і можуть бачити світ у зовсім іншому світлі, вони фантазують і їх дійсно все дивує, все для них незнайоме та цікаве. Ось чому образ їжачка здається багатьом, хто уже в свідомому віці переглядає цей мультфільм, незрозумілим, просто люди уже сформовані, вони не сприймають по дитячому і дещо з наївністю все довкола, вони не відчують ворожості і небезпеки туману. Адже скільки таких туманів було за життя? Безліч... тому немає ніякої несподіванки.

У цьому мультфільмі дається відчуття світу, який ми намацуємо: "від 5 років до кінця – це все життя, а від народження до 5 років – це страшний проміжок часу, коли все, що відбувається з тобою, дає просто таку свічу, яку потім не дає все життя" [Норштейн Ю. Монолог в 4-х частинах. Ч. 3 // http://anima.at.ua/publ/peredacha_tv_jurij_norshtejn_monolog_v_chetyrekh_chastjakh/1-1-0-45]. Тобто ті враження, ті сприйняття ідуть поруч з нами впродовж усього життя. Це можна сказати і про інші мультфільми Ю. Норштейна, адже вони дають неймовірно чітке відчуття турботи, любові, страху, суму, розпачу, неприязні... усіх тих характеристик, які формують основу людської душі та виражаються у поведінці; вони дають яскраве відчуття подуву вітру, крапель дощу, снігової заві-

рюхи, які глядач може відчувати так, ніби сам перебуває у тому світі, у тих чи інших обставинах.

Про мультфільми Ю. Норштейна говорять, що це *"живопис на обличчі"* [Норштейн Ю. Монолог в 4-х частинах. Ч. 4 // http://anima.at.ua/publ/peredacha_tv_jurij_norshtejn_monolog_v_chetyrekh_chastjakh/1-1-0-45]. Персонажі вражають своєю промальованістю і чіткістю відображення рис обличчя, що міняються під впливом на нього якоїсь емоції. Можна сказати, що всі емоції вливаються на обличчі, немов це справжні люди, а не герої мультфільму, тобто відбувається своєрідне поєднання документалістики та вигадки: де немає тієї гри, що присутня в кіно, адже Ю. Норштейн використовує фотографії, переважно знайомих йому людей, часто навіть відомих, за допомогою яких і малює свої різноманітні образи, так аніматор і надає своїм образам документальності, природності і живості. Як відомо саме мова тіла говорить нам все про людину, тому Ю. Норштейн користується цим і втілює у своїх персонажах найяскравіші прояви, що і робить їх живими. Так, наприклад, поліно не може нам розказати нічого, воно не видає емоцій, не відчуває та й взагалі його життя зовсім інше. Персонажам не треба навіть багато слів, адже слова зайві, автор коротко описує події, які ми бачимо, а все інше треба просто споглядати і намагатися ввійти в той специфічний настрій мультфільму.

"Казка Казок" – це своєрідні історії про один будинок, який мав своє життя, яке то кипіло, то замирало і навіть було забито вікна, коли не мов у передчутті нещастя все затихало і навіть згоріли тумбочки, які були своєрідним атрибутом бурі життя, все завмерло... і тільки вовчик бродить крізь час. "Вовчик – дитина війни, вічна душа, яка вільно відвідує будинок на березі" [Норштейн Ю. Монолог в 4-х частинах. Ч. 2 // http://anima.at.ua/publ/peredacha_tv_jurij_norshtejn_monolog_v_chetyrekh_chastjakh/1-1-0-45], де всі спокійно ведуть своє життя: і щасливий рибак зі своєю сім'єю, і сам Ю. Норштейн зі своєю дружиною і їх гостями дуже щасливі і вільні. Образ вовчика чимось подібний до образу їжачка, він так само вивчає цей світ і людей з їх цінностями. Очі цього вовчка передають весь біль епохи, яка немов не дає спокійно йому жити далі і забути всі печалі, немов висить важким каменем на ший, проте він береже в собі і щось цінне для кожної людини. Мабуть не дарма мультфільм починається і закінчується колицковою, в якій вовчик і є важливим персонажем, – це те, що вводить нас в цей світ і є для кожної людини найсокровеннішим. Адже є цінності, які супроводжують людину продовж усього життя від народження і до смерті, їх не можна ні забути, ні зруйнувати, ні переоцінити і просто викинути; вони несуть те, що і робить нас Людиною.

Мультфільми Ю. Норштейна є яскравими у передачі позитивних не тільки естетичних, а й етичних якостей. Адже коли людина приходиться у цей світ, вона теж ходить немов по туману, саме тому їй потрібна свіча, яка навчить бачити істину та підштовхне до загального розвитку людей як особистостей, що не просто існуюватимуть, а житимуть і піклуватимуться про світ як єдність тілесного та духовного.

ДЕВІД ОГІЛВІ І СТАНОВЛЕННЯ РЕКЛАМИ ЯК ЗАСОБУ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Девід Огілві (1911-1999) відомий англо-американський фахівець з питань реклами, працював як теоретик і практик. Як теоретик він автор таких робіт "Таємниці рекламного двору", "Одкровення рекламного агента" (1963), "Теорія іміджу", "Про рекламу" (1983).

Народившись в місті Вест Хорслі, що в Англії, належав до давнього шотландського роду. Пройшов складний життєвий шлях від учня кухаря до визнаного менеджера і теоретика реклами. На цьому складному становленні власної особистості Огілві запропонували узагальнити свій досвід продавця і написати підручник-настанову із успішної роботи для інших колег. Так вийшла друком перша робота під назвою "Теорія і практика продажу кухонних плит Aga" (1935). З цього починається професійна діяльність Огілві в рекламному бізнесі.

Першу свою рекламу Огілві написав в 38 років для невеликої фірми Harthway, яка займалася виробництвом сорочок. В ній він використав зображення чоловіка із чорною пов'язкою на оці, на думку рекламних критиків, схожого на Хемінгуея або Фолкнера. Насправді, цей образ був взятий із фотографії американського посла в Англії. На нашу думку, його можна порівняти із літературними героями Роберта Стівенсона. Завдяки даній рекламі продаж сорочок зріс у декілька разів, а вона стала популярною у всьому світі.

Наступним замовленням була реклама для фірми, що виробляла безалкогольні напої – Schweppes. Цього разу Огілві використав обличчя одного бородатого менеджера, яке нагадувало Миколу II, цей образ став настільки близьким, що навіть увійшов до анекдотів.

В 1954 році Огілві створив новий імідж для цілої країни: Пуерто-Ріко після його рекламної кампанії перетворилося на саму бажану для туристів країну.

Зроблена в 1958 році реклама для Roll-Royce із заголовком "При швидкості 60 миль на годину самий сильний шум в цьому новому Roll-Royce виробляє встановлений в ньому електронний годинник" стала третім хітом і за рік збільшила продаж марки на п'ятдесят відсотків.

Огілві став засновником рекламної агенції Ogilvy & Mather, згодом класиком теорії реклами, визнаний одним із найкращих копірайтерів світу, "включений French Magazine в список людей який зробили самий вагомий внесок в Світову Індустріальну Революцію наряду із Адамом Смітом, Томасом Едісоном, Карлом Марксом, Дж. Д. Рокфеллером-старшим та іншими" [Огілви Д. О рекламе. – М.: Эксмо, 2007. – с. 4]. В 1962 році видавництво "Time" назвало Огілві самим авторитетним рекламистом.

Огілві пояснює свою теорію трьома головними факторами. Перший – активне і творче використання результатів дослідження ефективності

реклами: ніколи не потрібно нехтувати соціальними дослідженнями, тільки вони можуть показати, що насправді потрібно споживачеві; другий – феноменальна працьовитість: "хто не працює, той не їсть"; третій – правильний підбір людей: дарував кожному новому співробітникові "матрешку", щоб показати майбутній кар'єрний ріст. Тасмницею успіху будь-якої реклами є відмова від стандарту, від точної схеми. Таким чином, у більшості випадках саме завдяки Огілві в рекламній індустрії на зміну стереотипам постало щось нове – творчість. Він сам вважав, що тільки завдяки великій ідеї можна досягти успіху і стати відомим, разом із тим стверджував, що кожне слово, кожний образ реклами має бути значимим.

В рекламному світі існує особливий термін – "огілівізм": афористичний вислів, який розкриває сенс реклами і рекламної діяльності. "Огілівізми" є добре знайомими майже всім рекламістам світу і дивують всіх, у кого є почуття гумору. Найвідомішими серед них вважаються такі: "Ви не можете заставити людей купляти ваш товар, ви можете лише зацікавити їх в покупці цього товару"; "Ніколи не створюйте таку рекламу, яку ви б не хотіли, щоб побачила ваша сім'я"; "Якщо ви хочете, щоб ваш голос почули серед гучно-го тиску реклами, то ваш голос має бути незвичайним" та ін.

Більшість професіоналів змогли створити свій стиль в рекламі, але лише одиниці визначили основні напрями розвитку мови, етики та естетики реклами, їхні рекламні сюжети стали частиною культури і задавали стандарти на майбутнє. Саме до таких людей відноситься Девід Огілві – класик рекламної справи і один із найуспішніших бізнесменів світу.

Я.С. Матвійчук, студ., КНУТШ, Київ
matviychukyasya@ukr.net

МОДЕРН, МОДЕРНІЗМ, АВАНГАРД: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Поняття "модерн" і "модернізм" досить часто не відрізняють один від одного і вживають як синоніми. Попередником модернізму як загального поняття, що окреслює багатоманіття нових течій у мистецтві ХХ ст., був стиль модерн. Якщо модерн є проявом неоромантизму в мистецтві, то модернізм орієнтується перш за все на формалізм (відходить від реалізму). Стиль модерн завжди спирається на традицію, а модернізм навпаки декларує повну новизну. Але абсолютна новизна потребує теоретичного обґрунтування, тому характерною рисою модернізму є теоретичність.

Модернізм (фр. *modernisme* – сучасний, найновіший) – загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого.

У сучасному мистецтві не існує єдиної точки зору відносно змісту поняття "модернізм" і його часових меж. Це підтверджує розходження в теоретичних позиціях таких відомих дослідників означеної нами проблеми як Д. Горбачов, Н. Жукова, О. Краснова, О. Петрова, І. Тюрменко.

"Модерн, стиль модерн – одна із назв стильового напрямку в мистецтві Європи і США кінця ХІХ початку ХХ століття. Модерн відрізняє при-

родній і органічний зв'язок з розвитком мистецтва кожної з країн, тому і використовується декілька назв, які виникли одночасно незалежно одна від одної. У вітчизняній науковій традиції найбільш розповсюджена назва "модерн". В Бельгії, Великій Британії, США цей стиль має назву "ар нуво", в Німеччині – "югендштил", в Австрії – "сецесіон-стиль", в Італії – "стиль – Ліберті", в Іспанії – "модернізм" [Енциклопедія мистецтва ХХ століття / Автор-сост. О.Б. Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 352 с.]. Отже, можна зробити висновок, що модерн був стилем, а модернізм ні.

Авангардизм – спільна назва для тих художніх тенденцій, які є більш радикальними, ніж художній стиль "модерн". Авангардизм (від фр. *avant* – попереду та *garde* – варта) – термін на означення так званих "лівих течій" у мистецтві, більш радикальних, ніж модернізм. Комплекс явищ у мистецтві першої третини ХХ ст., якому притаманне прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості, і як наслідок, відмова від канонів мистецтва епохи, що передували йому. Основним естетичним принципом авангардизму стала відмова від так званого традиційного мистецтва, що розвивалось з доби Відродження до кінця ХІХ ст., в якому домінували засади наслідування природи, відображення дійсності й більш менш виражена моральна ідея. Це виявилось у навмисній формотворчості, нежиттєподібності, епатажі.

Авангардизм – напрямок, представники якого досягають художнього ефекту шляхом спростування естетичних канонів, що склалися. Авангардисти проголошували свободу формальних пошуків, тяжіли до асоціативних структур та позаестетичних засобів виразності (свідома втрата сенсу, надмірна емоційність, технократизм). "Авангард" – термін, що означає сукупність різноманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямків у художній культурі ХХ ст. Авангардні явища характерні для всіх перехідних етапів в історії художньої культури, окремих видів мистецтва. Але в ХХ ст. авангард отримав глобальне значення феномена художньої культури, захоплюючи її сторони та явища. При всьому різноманітті явищ включених в поняття "авангард", вони мають спільні культурно-історичні корені і загальні основні характеристики. Авангард, є перше за все, реакція художньо-естетичної свідомості на глобальні переломи в культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним прогресом ХХ ст.

На думку авангардистів, мистецтво повинно перестати бути чимось допоміжним стосовно дійсності, "засобом" на зразок фотографії, воно повинно перетворитись у самодостатню цінність.

Початок європейського авангарду можна віднести до 1905 року, коли у Франції утворилася група фовістів (від франц. *fauve* – дикі), до якої входили А.Матісс, А.Марке, Ж.Руо, Р.Дюфі, А.Дерен, М.Вламінк, а в Німеччині експресіоністичне об'єднання "Міст" (Е.Хеккель, Е.Л.Кірхнер, М.Пехштейн, К.Шмідт-Ротлуф).

Культуролог І. Тюрменко пов'язує авангард з Росією і радянським союзом, означає цим поняттям період 1910 – 1930 років підкреслюючи при цьому, що авангард це "сміливе новаторство" і водночас "утопія".

З цим важко погодитись. Наша опозиція йому – виходить з аналізу етимології поняття "авангард". Аномаліюючи це поняття, ми відокремлюємо аван від фран. *avant* – попереду: частина складних слів що відповідає позначенню словам передовий, передній. Постає питання: Як передове чи переднє може бути "великою ілюзією"?

Передумови виникнення авангардного мистецтва в Україні формувалися в надрах стилю модерн, в складному єднанні європейської і російської традицій із формами традиційного народного мистецтва. В українському мистецтві авангардизм найбільше проявився в живописі (О.Екстер, М.Бойчук, К.Малевич та інші) та поезії (угруповання "Авангард" на чолі з В. Поліщуком та М. Семенко).

Основний напрямок українського авангарду проходив між Києвом (Олександра Екстер та її школа), Львовом (Олекса Новаківський та його школа), Одесою (Іздебський та його "Салони", а в 1924 році журнал "Юголеф") та Харковом (Василь Єрмилов, Марія Синякова та їхнє оточення, а в 1927 – 1930 роках журнал "Нова Генерація. Журнал лівої формациї мистецтва").

О.І. Матицин, асп., КНУТШ, Київ
aleksejmatygin@yandex.ru

ІЄРОТОПІЧНА ФУНКЦІЯ ІКОНИ

Проблема формування і осмислення сакрального простору та його естетичного оформлення є однією з найбільш значущих у православній естетиці. Останні дослідження з даного питання дозволяють зрозуміти, що важливе історико-культурне значення ікон полягало в тій ролі, яку вони грали в організації конкретних сакральних просторів. Реліквії і ікони, що особливо почиталися, ставали конституюючою основою, своєрідним стрижнем у формуванні певного просторового середовища. Воно включало як постійно видимі архітектурні форми і різного роду зображення, так і літургійні тканини, що регулярно мінялися, світлові ефекти і запахи, обрядові жести і молитвослів'я, які кожного разу створювали унікальний просторовий комплекс.

Російським вченим Олексієм Лідовим у 2001 році було запропоноване нове поняття – "ієротопія". Сам термін побудовано за принципом поєднання грецьких слів "ієрос" (священний) і "топос" (місце, простір). Суть поняття може бути сформульована слідуючим чином: ієротопія – це створення сакральних просторів, розглянуте як особливий вид творчості, а також як спеціальна область історичних досліджень, в якій виявляються і аналізуються конкретні приклади даної творчості.

Основне навантаження в ієротопії несе сама категорія "сакрально-го", яка припускає реальну "присутність Бога" і не може відокремлюватися від "чудотворного", тобто не пов'язаного з діянням рук людських. Видатний теоретик культури і антрополог Мірча Еліаде, що присвятив ряд книг феномену сакрального, ввів спеціальну категорію "ієрофанія":

"Всякое священное пространство предполагает какую либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой при даются качественно отличные свойства". Еліаде наводить як приклад знаменитий біблійний сюжет про "сон Іакова", що розповідає про драбину з ангелами, що з'єднала небо і землю, голос Божий і будівництво вітваря на святому місці (Быт. 28: 12-22). Коли Христос говорив самарянці: "Наступит время, когда и не на горе сей, и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу" (Ин.4:21), він казав про себе, як про священне місце, яке присутнє всюди і яке відмічає особливість любого емпіричного місця. Цим пояснюється множинність місць (церков, храмів, придорожніх хрестів, капличок), кожне з яких відіграє роль сакрального центру. Ікона теж є місцем присутності Бога, та на відміну від статичних архітектурних об'єктів вона може розглядатися з двох позицій: перша – ікона, як складова храмового комплексу, що структурує простір храму, друга – ікона, як самостійний чинник, що має здатність формувати навколо себе сакральний простір.

Необхідно зауважити, що створення сакрального простору – це практично створення конкретної просторової образності, вивільнення або "виявлення" місця. Як розкриття буття сущого, як особливого роду теургічний акт трактує художнє творіння Мартін Гайдеггер: "в творінні твориться звершення істини". "Вичерпуючи" хаос, мистецтво ускладнює і модифікує буття, що первинно відчувається їм, організовуючи і оформлюючи його, тобто вдягаючись в образи, доступні людському сприйняттю. Сутність художнього твору складається з того, що він є місцем де істина "вводить себе в творіння" (der Ort, an dem sich die Wahrheit ins Werk setzt). Проблема формування і осмислення сакрального простору та його естетичного оформлення є однією з найбільш значущих не тільки у філософії мистецтва Гайдеггера а й у естетиці взагалі.

Показово, що визначною рисою візантійської ієротопії є включення спостерігача в якості невід'ємної частини просторового образу, в якому він стає повоправною дієвою особою, наряду із зображенням, світлом, запахом, звуком. Більш того, спостерігач, що володіє соборною та індивідуальною історичною пам'яттю, духовним досвідом та знаннями, в деякому сенсі бере участь у створенні даного просторового образу. При цьому сам образ існує об'єктивно як рухома структура, що змінює свої елементи в залежності від індивідуального сприйняття, – ті чи інші аспекти просторового цілого можуть бути актуалізовані або тимчасово зняті.

За допомогою космології і містичного богослів'я, відображених в екфрасисах VI–XII століть, можна реконструювати візантійське бачення церкви як моделі Всесвіту, знайти в термінах опису церкви стійкі архетипи. Кажучи про візантійські купольні храми, такі автори, як Прокопій Кесарійський, Павло Силенціарій, патріарх Фотій і Михайло Фессалонійський, часто називають церкву куполом небес і користуються поняттям "церкви" для позначення "мікрокосму". Кожна згадка цих священних споруд підпорядкована загальній космологічній схемі, по якій церква є відзеркаленням вселенського порядку, що слідує божественному зразку.

Цей зразок простежується ще у космології Платона, в понятті *chora* – початкового місця творіння і буття, описаного Платоном як космічне місце і абстрактний простір – простір буття та становлення в якому *choros* є парадигмою Всесвіту. В зв'язку з цим важливо підкреслити, що створення сакрального простору – це практично створення конкретної просторової образності, яка по принципам репрезентації та по типу близька до ікони.

Необхідно відмітити, що цілісність простору храму передбачає єдність літургійної символіки, що визначала топографію храмового простору, об'єднуючи всі його елементи. Літургійна естетика творила символіку окремої ікони. Слід зауважити, що розглядаючи ікону в її ієротопічній функції ми розглядаємо її як знак а не як символ. У випадку такого трактування ікони як знака – А заміщує В (де А – це ікона а В – те смислове, знакове та символічне навантаження яке вона в собі несе), як частина заміщує ціле (ікона – знак присутності сакрального).

Літургійні засади ікони впливали на засоби іконописного виразу та формувалися паралельно із розвитком літургійних форм та обрядів. Ікона наочно репрезентувала те, що відбувалося у зображувальній дії богослужіння. Концепція літургійного образу, що лежить в основі синтезу богослужіння, є семантичним ключем розуміння внутрішньої сутності богослужіння, вона відкривала символіку храму, богослужіння та ікони. Ікона посідає особливе місце у літургії. Саме ієротопічна функція ікони найбільш яскраво проявляється в процесі включення ікони в контекст літургійного дійства. Здатність створювати та організовувати навколо себе сакральний простір робить ікону невід'ємною складовою християнської церкви.

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

ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ "ЕМПАТІЯ"

"Естетичний бум" (В.Вельш), що відбувся у ХХст., розширив межі дисциплінарного простору традиційної естетики. Тому в сучасних умовах постає питання про реструктуризацію предметного поля естетики. Закономірне розширення її меж пов'язане з осмисленням нових для традиційної естетики понять, а також віднаходження у цих поняттях нових вимірів та зрізів. Саме до таких понять належить емпатія. Будучи запозиченим з психології дане поняття безпосередньо пов'язане з вивченням естетичного аспекту особливої форми людської чуттєвості та ролі в ній процесу вчування. Відтак дане дослідження сприяє науковому діалогу між естетикою, психологією та філософською антропологією.

"Вчування" (буквально "внесення почуттів") – своєрідна форма антропоморфізму. У самому загальному визначенні – це процес перенесення переживань і внутрішніх почуттів на предмети і явища зовнішнього світу, що сприймаються, приписування їм наших емоційних станів. "Я об'єктивує або проектує в предмет себе, налаштованого якимось чином. Більше того, я перебуваю в предметі без усякого сприяння з мо-

го боку. Я знаходжу настрій у предметі, коротше кажучи, я вчуваю цей настрій" [*Липпс Т.* Руководство к психологии. – СПб., 1907. – С. 217]. Дуже часто людські якості і переживання переносяться на всі без винятку явища і предмети зовнішнього світу.

Термін "вчування" став узаконеним в психології з появою роботи Роберта Фішера "Uber das optische Formgemahl" (1873). Зміст цього терміна пов'язують із внутрішнім співпереживанням при спогляданні зовнішньої форми. Іноді в цьому співпереживанні може брати участь все тіло. І хоча він перший вводить цей термін у німецьку мову, ідея "вчування" зустрічалася вже раніше – в естетиці німецького романтизму (Ф. Новаліс, Август і Фрідріх Шлегелі, Гердер та ін), в котрій насолода при сприйнятті прекрасного характеризується як стан, коли людина як би розчиняється в зовнішньому світі і стираються межі між "Я" і "не Я".

Вчування в іншу людину ґрунтується на бажанні виявити в ній власні переживання. При спостереженні за мімікою чужого обличчя у суб'єкта виникає інстинктивне наслідування їй, що викликає відповідне почуття, вже знайоме суб'єкту. Художник І. Репін писав про картину І. Крамського "Невтішне горе", не вказуючи ні на фарби картини, ні на композицію і перспективу "... вираз обличчя пані буквально викликав сльози" [*Репин І.Е.* Далёкое и близкое. – М.: Академия художеств, 1953. – С. 180].

Традиційно в мистецтві, літературі і повсякденному житті гуманізація відносин між людьми пов'язується зі співчуттям, співпереживанням, вмінням зрозуміти іншу людину, перейнятися її стражданнями та радощами. Такий особливий прояв людської чуттєвості характеризує поняття "емпатія". Беручи участь в процесі естетичного споглядання, глядач ніби повторює жести, пози або тон голосу об'єкта (ефект кінестетичного зараження). Естетична насолода настає по мірі того, як людина через проєкцію осягає спільність між собою і об'єктом, переживаючи настрій, який від нього походить. Насолода прекрасним виступає для Т. Ліппса, як "вчувана самонасолода" і є "об'єктивованою самонасолодою", оскільки людина насолоджується тут лише самою собою, якою вона стає в акті естетичного споглядання, насолоджується своїм внутрішнім напруженням, своєю внутрішньою активністю, своєю власною міццю. Таким чином, весь зміст естетичних явищ виявляється зведеним до суб'єктивного світу особистості, що сприймає. Більш того, духовність як центр, як головну якість свого змісту естетичний об'єкт отримує за допомогою "вчування". За словами Т. Ліппса "вчування може відбуватися різноманітним способом, і воно може заповнювати об'єкт різним змістом, але його джерело завжди одне: мої власні душевні переживання" [*Липпс Т.* Эстетика. – СПб., 1909. – С. 377]. Так, фактично, для Т. Ліппса будь-який акт пізнання зводиться до самопізнання через об'єктивацію "Я". Але самопізнання здійснюється суб'єктом у переживанні симпатії як співчуття. Наповнюючи чужі переживання своїм досвідом, люди співчують один одному.

Взаємозв'язок вчування і естетичної насолоди шляхом внутрішнього наслідування розглядає німецький психолог К. Гроос. Згідно К. Грооса, естетична насолода полягає в активній уяві чуттєво даного шляхом внутрішнього наслідування йому. "Краса, – пише він, – в один і той же час і

наш стан, і наша діяльність" [Гроос К. Введение в эстетику. – Киев; Харьков, 1899. – С. 60]. В естетичному спогляданні ми уособлюємо об'єкт, розуміємо його як аналогію нашої особистості. "Я", граючи, переносю своє "Я" в сторонній об'єкт, і це перенесення себе, що уособлює всякий неживий предмет, видається мені існуючим, хоча мені добре відомо, що насправді його немає" [Там само. – С. 144]. Гроос визнає наявність суб'єктивного бачення при сприйнятті твору мистецтва, тому що наші власні почуття перенесені на зовнішній об'єкт, тому естетичне сприйняття є сприйняття наших власних почуттів.

Теорія "вчування" наголошувала на суб'єктивності процесу сприйняття. Особистість виявляється замкнутою системою, яка сама з себе творить свій власний світ і насолоджується ним. По суті, в акті естетичного сприйняття немає виходу в світ об'єктивної значущості, немає виходу за межі внутрішнього "Я", за межі суб'єктивних переживань і настроїв. З точки зору теорії "вчування", "наसолоджуватися естетично значить насолоджуватися самим собою в чуттєвому предметі, відмінному від мене, відчувати в ньому себе" [Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике: Антология. – М.: Изд. иностранной литературы, 1957. – С. 460].

Суттєве значення для осмислення емпатії як естетичного феномена має положення Л. Виготського про роль фантазії й уяви в процесі вчування, що лежать в основі самого акту "вчування". Фантазія розуміється як своєрідна форма буття, форма прояву людських почуттів та емоцій. У фантазії активізуються емоції і почуття людини, створюючи істотний вплив на їх силу і форму вираження в реальному житті конкретних індивідів. У фантазії емоційний світ особистості як би знаходить своє друге життя, не менш реальне і насичене, ніж в дійсності. Розкриваючи органічний зв'язок фантазії і вчування дослідник вважає правомірним розглядати їх не як два віддалених один від одного процеси, а по суті як один процес [Виготський Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – С. 243].

Отже, підкреслимо, що процес вчування несе в собі особистісні, індивідуальні характеристики суб'єкта вчування. Він починається з особистості і повертається до неї, забарвлюючись її почуттями, настроєм, прагненнями, внутрішньою активністю, тобто очевидна інтуїтивна, пізнавальна спрямованість на об'єкт, пізнання об'єкта засобами проєкції, імітації, співвідношення себе і об'єкту в акті пізнання. При цьому присутність емпатії визначає фактично всі прояви людської життєдіяльності, такі як сфера емоцій, почуттів, переживань, креативність, а також є основою комунікативних процесів та міжособистісних відносин.

А.О. Мельниченко, студ., КНУТШ, Київ
nastenka992@mail.ru

ПРИНЦИПИ ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ В АРХІТЕКТУРІ

Ернст Генріх Геккель – німецький натураліст і філософ. Автор терміну екологія. Ернст Геккель вважав, що світ єдиний і матеріальний, що

неорганічна та органічна матерія підпорядковується єдиним законам природи. Найсильніше вплинули на Геккеля дарвінівські ідеї. Після того, як він прочитав "Походження видів", Геккель став прихильником еволюції, а не теорії природного відбору. "Краса форм у природі" – літографічна книга, опублікована в період з 1899 по 1904 роки. Багато з організмів, зображених у книзі, були вперше описані самим Геккелем. Ця книжка була не просто книга з ілюстраціями, а відображенням його поглядів на світ. Форми життя були відібрані так, щоб продемонструвати досконалість їх організації, починаючи від натуралістичних замальовок риб і амонітів, до глибоко симетричних медуз і мікроорганізмів. У той же час, кожна сторінка була скомпонована так, щоб візуально охопити максимум представників одного виду або родини живих істот. Книга "Краса форм у природі" здійснила великий вплив на мистецтво та архітектуру ХХ століття. Багато представників модерну намагалися відтворити форми, що були зображені Геккелем. Наприклад: Віктор Орта, Ектор Гімар, Ханс Крістіансен, Еміль Галле, Антоніо Гауді. Архітектуру модерну відрізняє відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних ліній, використання нових технологій (метал, скло). Творці модерну вільно вдаються до асиметричних форм і композицій. Як і низка інших стилів, архітектуру модерну відрізняє також прагнення до створення одночасно естетично красивих і функціональних будівель. Велика увага приділялася не тільки зовнішньому вигляду споруд, але і інтер'єру, який ретельно опрацьовувався. Всі конструктивні елементи: сходи, двері, стовпи, балкони – художньо оброблялися. "Для модерну характерні силуети і орнаменти, стилізовані в плавних, легко вигнутих лініях форми рослин і водяних раковин. Фасади відрізнялися округлими, іноді фантастично вигнутими контурами отворів, використанням решіток з кованого металу і глазурованої кераміки стриманого тону кольору: зеленого, лілового, рожевого, сірого" [Исаева Ю. С. Модерн как стиль архитектуры и дизайна интерьера].

Одним з перших архітекторів, що працювали в стилі модерн, був бельгієць Віктор Орта (1861–1947). У своїх проектах він активно використовував нові матеріали, в першу чергу, метал і скло. Конструкціям, що виконані із заліза, він надавав незвичайні форми, що нагадували якісь фантастичні рослини. Сходові поручні, світильники, що звисають зі стелі, навіть дверні ручки – все ретельно проектувалося в єдиному стилі. Його фантазія в обробці інтер'єру переходить межі архітектури і прагне до свободи живопису. "Я питаю себе, – говорив майстер, – чому архітектори не можуть бути настільки ж незалежними, як художники?" [Энциклопедия для детей. Т. 7: Искусство. – М., 2002. – Ч. 2]. Метал для Орта – живий і здатний перетворюватися на рослини, трави і квіти, в струмені води, в живу мелодію природи. На колонах, як на стовбурах дерев, "ростуть" металеві сплетіння, що нагадують гілки і листя. Їх оточує тонкий орнамент кованих сходових огорожень, а також витонченість яскравих вітражів, геометричний візерунок мозаїчних підлог і розміреність невисоких настінних панелей, що розділяють простір на ділянки. Він прагнув використовувати метал і скло так, щоб виявити їх органічні якості та надати цим матеріалами нову архітектурно-художню виразність.

У Франції ідеї модерну розвивав Ектор Гімар (1867–1942), що створив, в тому числі, вхідні павільйони паризького метро. Павільйони трьох станцій метрополітену (вони не збереглися) архітектор збудував зі стандартних металевих елементів, кольорового скла і вставок з емалі (склоподібного покриття) на сталі. Метал був забарвлений в темно-зелений колір, який імітував стару бронзу. Він примхливо вигинався, перетворивши будівлі в живі організми, що нагадували різноманітних комах – метеликів, бабок або жуків.

Ще далі від класичних уявлень про архітектуру пішов Антоніо Гауді (1852–1926). Архітектор і дизайнер, Антоніо Гауді є найбільш престижною міжнародною фігурою в іспанській архітектурі. Гауді був творцем нової архітектури на основі вигнутих ліній. Будинки, споруджені ним, настільки органічно вписуються в навколишній пейзаж, що здаються справою рук природи, а не людини. Його творчість, мабуть, одне з найбільш суперечливих явищ в європейській архітектурі. Своєрідність стилю знаменитого іспанця в тому, що він використовував бетон для імітації в своїх спорудах складних органічних форм природи, наслідуючи складні конфігурації і лінії, що властиві скелям, деревам, раковинам. Вікна плавно окреслених ліній несміливо визирають з-під залізобетонних "надбрів'їв", оповитих складними ліпними прикрасами. Одна з найвідоміших будівель Гауді – будинок Міла, в народі прозваний "Ла Педрера", що означало "кам'яний". Цей, розташований на кутовій ділянці, шестиповерховий прибутковий будинок нагадує величезну скелю, його віконні та дверні прорізи схожі на гроти, а металеві деталі балконних огорож – на химерні в'юнкі рослини.

Отже, природні орнаменти архітектури модернізму є винятково цікавою течією мистецтва, що виникла на основі екологічної естетики. Своєрідний стиль, орнамент, декорація, і взагалі задуми архітекторів модерну мали на меті озвучити свої переконання в тому, що світ людини – це світ природи. Людина це частина природи. Саме природа зробила з людини людину розумну. Звичайно, прогрес людства не стоїть на місці, і тому архітекторам важливо було підкреслити могутність людської думки і всемогутність природної сили. Природні форми в архітектурі змушують людину замислитися над смисложиттєвими питаннями.

В сучасній культурі взаємовідношення природи, культури і техніки не будується на відчуженні та конфліктах. Ми дотримуємося думки, що симбіоз природи, культури і техніки це невід'ємний компонент сучасної західної європейської культури. Ноосфера – термін запроваджений в науковий обіг на початку ХХ ст. П. Тейяром де Шарденом, Е. Леруа та В.Вернадським. Він втілює усвідомлення нової ситуації, що пов'язана з переходом постіндустріального суспільства в інформаційне, переосмислення взаємовідношень природи та культури і вимагає коеволюції – подальшого прогресивного розвитку суспільства, де природне знаходиться в гармонії з сучасною соціотехносферою. Коеволюція – це входження людини в нове соціокультурне поле на принципах сумісності, взаємності, співучасті з природою.

ІДЕЯ СВОБОДИ В ТЕОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ Ф. ШИЛЛЕРА

В процесі модернізації світу постіндустріальна цивілізація формує свою ціннісну парадигму, беручи за основу вже набутий досвід попередніх цивілізацій. В кінці 90-х років ХХ століття радикально змінилась ментальність людей, стала складатися нова система цінностей сучасної особистості, яка адекватно відображає сучасну соціальну структуру, ціннісні парадигми змінились у бік усвідомлення пріоритетів загальнолюдських цінностей. Означена проблема виникла ще в минулих століттях і за сучасних умов, коли відбувається зміна ціннісних орієнтацій у суспільстві, будується національна держава, відроджується національна культура, теж відчутна потреба в активізації естетичних факторів.

Ф. Шиллер належав до покоління письменників бурі і натиску, чії твори завжди були пройняті силою, емоційністю пориву та бунтом героїв. Події, під сильною дією яких Шиллер в ті роки знаходився, вплинули на його творчість та привели до ідеї відходу від революційної боротьби і "втечі з минулої убогості в екзальтоване" [Шиллер Ф. Собр. соч. // Шиллер Ф. Собрание сочинений в переводе русских писателей: в 7 т. / Шиллер Ф.; [под. ред. проф. М.С. Кагана]. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. VI. – С. 262]. Але, поет вважає, що "слушний момент", година історичного перевороту припала на пору життя несприйнятливого покоління, тому що це покоління поводитися інакше, ніж йому представлялося. Тому, розчарувавшись, він прагне знайти таку дорогу, на якій розум забезпечив би без ексцесів перехід до нового, гуманнішого суспільства. Але ця дорога до свободи є завданням більш ніж на одне століття.

Йдеться про проблему втрати людиною її цілісності внаслідок розподілу праці, який все посилювалося в процесі розвитку капіталістичних відносин. У наш час існує глибока прірва між тим, що людина є, і тим, що вона собою являє, іншими словами, між людиною-індивідом і людиною, що функціонує як частина колективу. Роль її у суспільстві чітко окреслена, індивідуальність ж – ні. Перш за все Шиллера займає питання про причини та походження розділення цих двох частин одного цілого. Він з твердою впевненістю вказує на диференціювання індивідів, як на основний мотив поділу: "Сама культура завдала новому людству цю рану" [Шиллер Ф. Письма о естетическом воспитании // Шиллер Ф. Собрание сочинений в переводе русских писателей: в 4 т. / Шиллер Ф.; [под. ред. Венгерова С.А.]. – СПб.: Издательство общ. Брокгаузъ-Ефронъ, 1902. – (Библиотека великих писателей). – Т. IV. – С. 192]. Вже одне це положення показує нам, як широко Шиллер розумів нашу проблему. Розпад гармонійної взаємодії психічних сил у інстинктивному житті подібний вічно відкритій рані, що ніколи не загоюється, тому що диференціювання однієї частини людської особистості з багатьох інших неминуче тягне за собою надмірне розростання її і разом з тим запускання і калічення інших частин. Але легко може бути, що серед них приховані інди-

відуальні цінності, які, якщо для колективу і не мають великого значення, то для індивідуального життя є дорогоцінним скарбом, життєвою необхідністю, яка приносить одиначній людині надзвичайну інтенсивність і красу життя, чого вона марно шукала б у колективі. Диференціювання індивідів, дає можливість колективного існування, але задоволення і щастя життя воно їм не принесе, тому що воно досягається лише розкриттям індивідуальних психічних багатств. І часто відсутність останніх відчувається в глибині душі як недолік, а недосяжність цих багатств породжує внутрішній розлад, який ми, разом з Шиллером, можемо порівняти з прірвою. "Скільки б не вигравав світ як ціле від роздільного розвитку людських сил, все ж не можна заперечувати того, що людина страждає під гнітом світової мети" [*Шиллер Ф.* Письма о естетическом воспитании // Шиллер Ф. Собрание сочинений в переводе русских писателей: в 4 т. / Шиллер Ф.; [под ред. Венгеров С.А.]. – СПб.: Издание акц. общ. Брокгаузъ-Ефронъ, 1902. – (Библиотека великих писателей). – Т. IV. – С. 157].

Під дійсною свободою Шиллер розумів свободу, яка усуває тиск на особистість і гарантує всесторонній розвиток людини. Шиллер прагне тут, хоча і в спекулятивному дусі, вирішити проблему гармонії необхідності і свободи. Поетові здається, що царство ідеалів може існувати лише в мистецтві, лише в мистецтві людина може забезпечити вільний розвиток своєї особистості. Шиллер невпинно боровся над рішенням питання, як принести просвіту народам, як привести його в рух. За цих умов Шиллер тільки у мистецтві вбачає засіб гармонійного, всебічного розвитку людини. Мистецтво, на його думку, здатне виконати цю величну місію тому, що воно ґрунтується на "естетичній грі", в процесі якої знищується суперечність між чуттєвим і розумовим, фізичною необхідністю і моральною свободою. Дуже важливо, що Шиллер ніде не заперечує доцільності соціальних, політичних перетворень, він лише стверджує, що естетичне виховання має передувати цим перетворенням: коли мистецтво перевиховує людину в дусі гуманізму суб'єктивно, зсередини, настане час для успішної перебудови об'єктивного історичного життя, створення дійсно вільного гуманістичного суспільства. Шиллер намагається поєднати естетичне із соціальним, трактуючи красу і людяність як рівноцінні синоніми, тільки краса, пише він у "Листах про естетичне виховання", повертає напруженій людині гармонію, а ослабленій – енергію, отже, робить її завершеною у самій собі.

З нашого дослідження видно, наскільки велика заслуга Шиллера з психологічної точки зору: він дає нам цілком вироблені точки зору, що ми в нашій філософській науці тільки тепер починаємо приймати до уваги. Мистецтво як засіб досягнення естетичної свідомості можна розглядати у різних сферах, а саме: мистецтво як катарсис формування цілісної особистості дає змогу твору впливати на склад думок та почуттів людини в цілому; мистецтво дозволяє пережити багато людських доль, тим самим розширюючи історично обмежений досвід життя особистості, дозволяє їй відчути все різноманіття досвіду людства; вплив мистецтва на несвідоме полягає у тому, що мистецтво здатне навіювати

певний склад думок та почуттів. Емоційний вплив мистецтва якраз і характерний тим, що діє безпосередньо, прямо на почуття того, хто приймає, минаючи на цьому рівні раціональні заборони. Ця якість має найбільшу силу, яка спроможна впливати на особистість, вдосконалюючи чи руйнуючи її; мистецтво як формування творчого духу та ціннісних орієнтирів сприяє формуванню естетичного смаку, здібностей та потреб людини. Мистецтво ціннісне орієнтує людину в світі, розвиває у неї творчий дух; мистецтво як насолода має прояв у тому, що мистецтво – сфера свободи й майстерності, які несуть насолоду. Усі явища мистецтва співвідносні з естетичними цінностями. Джерелом естетичної насолоди є художня форма, яка знаходиться у гармонійній єдності зі змістом. Мистецтво відображає життя в його цілісності та загальнолюдській значущості, у тому, що цікаво кожній людині. Мистецтво – це завжди розповідь про людину, для людини та в ім'я людини.

Як вичновок можна сказати, що засобами виховання, і особливо засобами мистецтва, можна не лише уникнути похмурої сучасності, але і створити умови для боротьби за найдосконаліше з витворів мистецтва, а саме побудову дійсної свободи та гармонії особистості.

***В.М. Москалюк, д-р філос. наук, проф.,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля,
Луганськ***

МОВА ЯК ОСНОВА ЕСТЕТИЧНОГО СВІТУ НАЦІЇ

Питання взаємозв'язку та взаємозалежності мови і естетичного світу набуває принципово актуального характеру для сучасної України, котра розбудовує власну державність і визначає себе як самодостатню світову націю. Дослідження мови та естетичного світу у їхньому синтезі відкриває перспективні можливості подальших робіт у цьому напрямку. Нагальність проблеми філософського аналізу мови як естетичного феномену національного буття, як ціннісного генотипу нації зумовлена тим, що оточуюча нас дійсність презентує себе людині у вигляді знаків, котрі є мінімальними носіями інформації про світ. Діада "мова й людина" знаходиться в епіцентрі наук, що вивчають знакові системи, у яких виявлений практичний досвід, накопичений у межах історично обумовленої спільноти – людства. Знаковість – притаманна пізнанню природного й соціального світу особливість, котра знаходить яскраве втілення у мові як естетичному феномені людства. Однак вивчення природного та соціального не обмежується вивченням лише природних чи соціальних знаків. Інтерпретація знаків, що відбувається на рівні естетичної свідомості (і самобутність цієї інтерпретації в естетичній свідомості окремо взятої нації), є особливою і перспективною галуззю естетичних досліджень. Проблема мови в естетичному світі українства це нагода у сьогоднішніх історичних обставинах поставити питання про людину (homo loquens!) як втілення національної культури, людину як способу передачі національної естетичної традиції, як одну з ланок вічності народу, нації, людства.

Мова і естетичний світ як феномени буття нації нерозривно пов'язані між собою: між естетичним світом і мовою відбувається глибинне відношення нескінченних інтерпретацій. Світ передусім розкривається людині на рівні почуттєвому, ірраціональному. Завдяки ілюзіям і образам, людина може існувати як суб'єкт і, перш за все, як почуттєвий, людяний суб'єкт. У підґрунті мовної свідомості лежить креативний принцип творення світу. Людське слово приречене до народження, матеріалізації з позбавлених індивідуальності, незбагнених безодень свідомості. Людина як істота почуттєва, емоційна і, водночас, як істота, що мислить логічно, поєднує ці початки у мові, слові, де вони вступають у взаємодію, перевтілення, продовжують і розвивають одне одного, безперервно творячи і саму людину, і мовну реальність, яка її оточує. "Ані в філогенетичному, ані в онтогенетичному плані людина не існує до мови. Нам ніколи не відшукати точки, де людина була б відділеною від мови і створювала б її, аби "виразити" те, що діється у ній самій: мова вчить нас розумінню людини, а не навпаки" [Барт Р. Писать – непереходный глагол? / Ролан Барт; [пер. с франц. С. Зенкин] // Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 464–465]. Отже, людина і мова – це ті первинні феномени, котрі створюють світ нашого буття. За думкою М.Гайдеггера, буття залишилось би цілком неприступною матерією (оскільки є дискурсивно невиразимим), коли б не мова, у котрій буття у своїй безпосередній явленості може сповістити про себе [Хайдеггер М. Искусство и пространство / Мартин Хайдеггер; [пер. с немецк. В Библихин] // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Изд-во политич. лит-ры, 1991. – С. 96]. Мовна реальність є тією єдиною реальністю, яка наділяє наше життя смыслом. Саме цей сенс, цю цінність намагається відкрити і зберегти слово, володіння яким означає незворотне володіння певною якістю буття. Позиція суб'єкта, котрий усвідомлює оточуючий його світ, знаходячись у ньому, дозволяє лише описувати, інтерпретувати цей світ як феномен, що не підпадає під суто логічні визначення. Це пояснюється тим, що саме поняття "естетичний світ" містить у собі більше, ніж просто значення: естетичний світ як феномен постає значно масштабнішим, ніж простий факт людського буття. Естетичний світ являє собою площину здійснення свідомості у мові, він є умовою здійснення цієї свідомості та її експлікації в національну культуру. Естетичний світ виникає в процесі історичного становлення культурних норм, традицій, ритуалів нації, які завжди існують як її наявне буття. *Отже, під естетичним світом нації ми розуміємо духовно-ціннісні засади та екзистенційно-чуттєві виміри національного буттєвого простору.*

Зрозуміло, що естетичний світ не обмежується сферою мови, проте мова відображує його; естетичний світ, у свою чергу, обумовлює будову мови, динаміку її розвитку та змін. Мова кардинально змінює, збагачує світ людини. "У буденному мовленні за кожним словом закріплене якесь значення, або, точніше, певне коло значень, семантичне поле, яке й визначає його нормальне, тобто пряме використання. В образному, метафоричному мовленні, слова вживаються у переносному значенні,

тобто окказіонально одержують нове значення, входять у нове семантичне поле. Ці семантичні поля – вихідне (первинне) й окказіональне (вторинне) – можуть, взагалі кажучи, об'єднуватись воедино, і тоді значення слова розширюється... Так створюється (моделюється) новий світ, який відрізняється за своїми семантичними характеристиками від буденного, профанного світу, виникає новий семантичний простір" [Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама / Борис Александрович Успенский // Избр. труды. – Т. 2: Язык и культура. – М.: Гнозис, 1994. – С. 247]. Саме завдяки мові, стає можливим своєрідний реванш "інтуїтивної людини", котра завжди прагне до трансцендентних сфер буття. *Людина слова – це цар світу, та колосальна духовна дистанція, котра розділяє людину-голема і людину-квінтесенцію світових смислів, яка знаходиться у центрі метафізичного кола буття.* Людина у мовній реальності являє собою можливо останній горизонт внутрішнього виміру людського світу. Вона підіймається до логічної свідомості, до усвідомлення Логосу, знищуючи розрив між думкою і сущим, усвідомлюючи себе як Божественно-суще. Людина є суб'єктом, що творить мову, відвойовуючи людське слово у німоти всесвіту, але й мова творить людину, вносить конкретні зміни у її світосприйняття, а значить, змінює самий світ. *Людина і мова разом утворюють естетичний світ, нація і мова – національний естетичний світ. В естетичному світі нації існує "фізичний" дім – рідна мова. У мові живе метафізична ідея цього національного дому, яка виступає його буттєвою умовою, робить можливим саме його існування як національного цілісного об'єкту.*

І.А. Муратова, доц., НТУУ "КПІ", Київ
murav@bigmir.net

ПОЛІСНЕ БУТТЯ ЛЮДИНИ ЯК ПРОБЛЕМА ФІЛОСОФІЇ КУЛЬТУРИ

Культурфілософське осмислення історії міста дозволяє осягти своєрідність теперішнього мегаполісу як соціокультурного комунікаційного простору буття сучасної людини. Дослідження проблем міста в динаміці урбанізації, міської культури як епіцентру найактуальніших екологічних, соціально-економічних, політико-правових проблем є передумовою їх ефективного вирішення. Розуміння становлення міста як цілісного культурного феномену, його ролі в історії та теорії культурного процесу дозволяє ґрунтовно підійти до складної колізії сьогочасного людського існування і майбуття.

Не випадково двічі в історії прогрес міста зумовив могутній культурний підйом: античний поліс дав розквіт давньогрецької культури, яка була відновлена наприкінці середньовіччя всебічним розвитком культури відродження, що спиралась на зміцнення європейських міст. Це свідчить про те, що місто не є випадковою або байдужою формою для організації простору життєдіяльності людини, її культуротворення. Отже, полісне буття людини як предмет дослідження розкриває нові горизонти для концептуальних пошуків філософії культури.

Грецький поліс – місто-держава, місто-громада, осередок землеробства, ремесла і торгівлі, що охоплює землеробські поселення (хора) зосереджені навколо міста і має межі, цілком доступні для огляду і уявлення людини. Поліс став основою класичного грецького суспільства і культури через низку причин. Становлення його як творчого джерела – наслідок боротьби демосу проти аристократії, результатом якої стала заборона продажу в рабство співгромадян за борги, ствердження писаного закону замість неписаного і встановлення правової рівності. Правові норми стали розглядатися не як "теміс", тобто належне – божественна санкція, а як "номос" – людське установлення, тобто закон в значенні раціональної ідеї, яка підлягає колективному обговоренню і прийняттю. Це перешкодило посиленню родової знаті чи царської влади, утворенню якихось привілейованих станів чи каст священнослужителів. Виробництво в античному полісі ще не було націлене на наживу заради наживи і рабство ще не заволоділо цілком його соціальними відносинами. Незважаючи на досить розвинені торговельні та товарно-грошові відносини, виробництво обмежувалось отриманням постійного середнього прибутку і вдосконаленню техніки і науково-технічної думки приділялось недостатньо уваги. Натомість творчі сили античного полісу були зосереджені на мистецтві та поезії, суспільно-політичній і філософській думці, логіко-математичних дослідженнях і дедуктивному мисленні. Так, афінський оратор Ісократ вважав, що його поліс настільки випередив інші в мистецтві мислити і виражати свої думки, що його представники стали вчителями інших в цій справі, а само ім'я елліна стає вже позначенням не походження, а культури. Ці досягнення пов'язані зокрема з визнанням пріоритету, першості суспільного інтересу перед приватним, з тим, що людина стає невід'ємною від полісу, бо поза ним вона не є людиною. Крім того важливим було визнання авторитету розумової праці. Перикл, вождь афінського демосу, в промові, переданій Фулідідом, з гордістю заявив, що лише афіняни вважають не вільним від занять, а не корисним і не потрібним того, хто зовсім не бере участь в державній діяльності. Оскільки громадяни самі обговорюють свої дії або стараються правильно оцінити їх, то промови не вважаються чимось шкідливим для справи. Більша шкода, на думку афінян, чиниться від того, що беруться виконувати необхідну справу без попереднього з'ясування її промовами. Спільне рішення передбачає право відстоювати ту чи іншу пропозицію, виробляючи єдине знання справи і способу її виконання з опорою на осмислення загального зв'язку, закону, космічного Логосу. Демократія утворює тут не лише політичну форму полісу, але й джерело культурного простору міста. В тому, що людина при цьому має постати уособленням Полісу, Космосу, Універсуму, полягає культуротворчий ідеал античності.

Це ще ніяк не Oppidum Magnum, Метрополіс, який породив у Емілія Верхарна образ міста-спрута, розглянутий А. Лосевим при дослідженні проблеми символу і реалістичного мистецтва. Йдеться про кричущі контрасти і потворності капіталістичного міста з його "чудовиськами" ("Бір-

жа", "Заводи", "Порт", "Торжище", "М'ясна лавка"), з його продажним мистецтвом, що втратило людяність ("Видовище"). Лосев акцентує епічний розмах і монументальність цих образів, що змушують згадати грандіозні фрески міського життя, створені в романах Е. Золя. Але він підкреслює, що місто для поета постає не тільки як осереддя жадібності, похоті, жорстокої і тупої влади власників ("Статуя буржуа"), але і як надія, бо всупереч громадам речей, що поневолили людину, тут народжується смілива мрія, зриваються ідеї, трудяться вмілі руки і допитлива думка.

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

ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР ПОСТМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ

Ситуація постмодерну в сучасній культурі знаходить свій вияв в усіх сферах духовної культури, стверджуючи їх потенціал у пошуку ціннісного вектора буття сучасної людини, і одночасно виявляючи цілу низку проблем, що потребують теоретичної рефлексії. Естетичні і художні проблеми набувають своїх відтінків і значимості у перетинанні аксіологічного та антропологічного вимірів людської життєдіяльності, виявляючи всю складність і багатогранність людської буттєвості.

Естетизація – це убудованість естетичного в дійсність, прикладання естетичної мірки до будь-якої сфери дійсності, насичення повсякденної дійсності мистецькими атрибутами та зростання естетичних очікувань у "неестетичних" сферах.

Всеохопність культури естетичним осмислюється одночасно як позитивне – формування homo aestheticus (термін, глибоко описаний В. Вельшем) у найрізноманітніших контекстах, так і досить суперечливе – ідеться про "свавілля естетичного" у проекті модерну (Габермас), про примусовість естетичного через панування "естетичного етосу" (Б.Хюбнер), про перевагу конс'юмеристської естетизації повсякденного (В.Вельш), про "дигіталізацію чуттєвого світу" і віртуалізацію (Б. Гройс), про симуляцію творчості і цінностей, про "гламуризацію" естетичного.

Буттявання постмодерної культури можна охарактеризувати через естетизм. Естетизм, виступаючи в різних формах та історичних модифікаціях, здійснює певну абсолютизацію естетичного, відстоюючи автономність і самотність естетичного і мистецтва, їх власну природу і самоцінно-необхідний сенс в самовизначенні людини в умовах кризового стану сучасності, ускладнення форм людського буття і духу. Мистецтво може досягти свого впливу на розвиток і збереження духовності лише своїми власними художніми засобами, розкриваючи свою естетичну природу і самотність.

Сучасний естетизм розгортається одночасно як світоглядна установка та як екзистенціальний постулат людського здійснення у культурі, як такий, у якому, по-перше, естетичний досвід як втілення гармонічної організації всього досвіду, ніби знімає в собі всі інші людські цінності; по-друге, розширення сфери мистецтва веде до розмивання меж між есте-

тичним та неестетичним і до декларування того, що саме мистецтво повинно надати смисл і завершеність всім проявам життя. Таким чином доволі важливою (і водночас складною) проблемою є розгортання здатності естетичного та мистецтва до адекватного вираження того (часто експресивного і спонтанного) стану переживання, що виникає в нинішньому людському життєстваленні.

Подієвість, виставковість, презентативність сучасної культури неімовірно розширює можливості та доступність мистецтва, його здатність відповідати на сучасні "виклики" стосовно людини і сфер її актуалізації. Мистецтво прагне і здатне, працюючи із різними мовами та в різних манерах і стилях, задовольнити всілякі людські очікування створюючи обшир, в якому взаємно пересікаються гетерогенні світи; знаковосимволічна природа яких відкриває простір для свободи уяви та інтерпретації. Водночас мистецтво перетворюється на виробництво, що нерідко ставить не мистецькі завдання на перший план. Естетизм як постмодерний феномен виявляє реальність сучасного дегуманізованого мистецтва, в якому ми часто зустрічаємося з ситуацією, де є все (артефакти, що мають свій первісний смисл, а часто і ностальгію, міфологічні образи-архетипи, історичні алюзії, спец ефекти, супертреки, "зірки") крім самодостатнього твору, здатного викликати естетичне переживання.

Доступність мистецтва виявляється не тільки стосовно його результатів (проблематика на всі смаки і розповсюдження завдяки мас-медіа та електронних засобів), а й самого процесу творчості. В усьому світі значно зростає кількість людей, що прагнуть бути творцями мистецьких творів, часто вважаючи, що це не тільки не потребує підготовки, володіння виражальними засобами того чи іншого виду мистецтва, знання традиції, а така підготовка лише обмежує свіжість й індивідуальність творчості. Так відбувається зростання диктатури посередності і в сфері професійного мистецтва у всіх його видах.

Особливістю і парадоксом сучасного естетизму є його пов'язаність з "естетизацією повсякденності", що породжує цілу низку проблем, що потребують осягнення. Серед них: вплив природи мистецтва на організацію дійсності, вплив потреб "повсякденної свідомості" на особливості практик мистецтва, виробництва, комунікації, споживання, особливості формування чуттєвої культури особи, співвідношення високого і низького, елітарного і масового, проблема комерціалізації естетичного і художнього життя, проблема внесення повсякденності до сфери естетики (пошук методології і мови для її осмислення).. Звідси такої актуальності (поруч з традиційними естетичними категоріями та надання їм нових тлумачень) набувають проблеми тексту, контексту, дискурсу, деконструкції, цитати, гри.

Завдяки сучасним інформаційним технологіям особливо нав'язливою стає "гламуризація" всієї культури. Гламур – це не просто філософія споживання і життєвого успіху, що виражена в товарно-грошовому еквіваленті, це ще й чергова мрія, велика утопія, туманний і привабливий горизонт і в той же час універсальна система ціннісних координат. Гламур – це естетство епохи масової культури та інформаційного суспі-

льства. Це претензія на розвинений естетичний смак, естетичне гурманство, що ніби одночасно виявляє і демонструє "правильні" естетичні орієнтири і залишає простір для вибору "позитивних" цінностей. Хоча, насправді, це якби лакування дійсності під щось справжнє, симулятивне використання справжнього для надання видимості плюральності ідей, поглядів, підходів, це підміна себе іншим, що спрямовує людину не до саморозвитку, а до пошуку прийнятної манери поведінки, маски, які б свідчили про широту її світогляду, смаків, прилученості до високого. Більш того, саме жадоба тілесного життя залишається для такої особи єдиним виміром усіх її вчинків, втіленням самонасолоди й самозакоханості.

Кризові явища в сучасній культурі не лише руйнують традиційні уявлення, породжуючи потворні феномени та симулякри, але й сприяють відкритості мистецтва до дійсності, розмиванню замкнутих меж жанру, твору, мовних форм, творенню його нової реальності як генерування нових ціннісних орієнтацій, розкриття нескінченної повноти проявів духовного життя людей через породження незнаних інтуїтивних, інтелектуальних смислів, пробудження незвіданих емоційних станів.

Специфіка розглянутої проблематики, з одного боку, вимагає системності і систематичності, а з іншого, – максимального охоплення багатоманітності проявів естетичного відношення у сучасному світі. Досягнення цього потребує, як звернення до традиційної методології, що склалася історично, так і пошуку нових методологічних підходів, без яких дійсність та художньо-естетична практика вислизують від аналізу, точніше, від можливості виявити інваріанти духовно-чуттєвого визначення людини щодо світу і самої себе. Тож завдяки усвідомленню у різних концепціях і проєктах безперечної цінності різноманіття естетика шукає дискурси його осягнення, прагнучи зміцнити й розвинути потенціал множинності смислів світу культури.

***А.С. Никуфорова, студ., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
annasn@mail.ru***

ОСОБЕННОСТИ ИДЕИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА

В современном мире проблема взаимодействия между искусствами – их соотношения, взаимосвязи, взаимовлияния – принадлежит к числу важнейших проблем. С одной стороны каждое искусство стремится максимально выявить, усилить и развить то, что составляет его неповторимую особенность, отличает его от всех других и является его преимуществом. Но, с другой стороны, каждое искусство стремится также учесть и использовать опыт других, обменяться с ними достижениями, расширить свои возможности и границы. Эти две тенденции уходят корнями в глубокую древность, и бесспорен тот факт, что как художественный синтез, так и обособление искусств – явления, сопровождающие всю или почти всю историю художественной культуры. В рамках

синтеза искусств можно выделить одну область, активно развивающуюся на протяжении длительного времени – синтез музыки и цвета. Большой вклад в развитие этой проблемы был внесен Александром Николаевичем Скрябиным. Однако прежде чем говорить об особенностях синтеза музыки и цвета в творчестве Скрябина необходимо проследить основные этапы становления и развития этой идеи.

Истоки развития синтеза музыки и цвета можно найти уже в античности. Идея "космической" гармонии, "музыки сфер" активно развивалась представителями пифагорейской школы. Однако впервые мысль о прямом соединении звука с цветом, основанная на аналогии между оптическими и акустическими отношениями, возникла у великого физика Исаака Ньютона. Хотя эта аналогия является искусственной и надуманной, основанной во многом на пифагорейском учении о гармонии сфер и средневековой сакрализации числа семь, опыты её практического применения делались уже в XVIII веке.

Ученым монахом Луи Кастелем был построен "цветовой клавесин" – первый в истории цветомузыкальный инструмент. В XVIII веке предлагался и ряд других вариантов реализации идеи цветомузыки, в том числе с использованием света по тому же принципу однозначных цветозвуковых соответствий. Ни один из них не завоевал художественного признания. Идея синтеза музыки и цвета оказалась на этом этапе несостоятельной, не только потому, что аналогия "гамма-спектр" была чисто внешней, механической, не содержала никакой реальной закономерности, но во многом из-за того, что эта аналогия была лишена какого-либо художественного смысла и содержания.

В XIX веке механистическое мировоззрение было отброшено и на смену ему постепенно приходит романтическое. Романтики всячески стремились к сближению музыки и живописи, но никто из них не говорил о непосредственном синтезе музыки и цвета. К обогащению музыки они стремились лишь на почве самой музыки. Изобразительность, картинность, живописность музыки необычайно ценились ими, но цветовое дублирование музыки было бы воспринято с негодованием, как нечто "паразитическое", не соответствующее идеи синтеза искусств.

Мощный толчок в развитии идеи синтеза искусств был получен в 1910 году, именно в этом году было написано первое цветомузыкальное произведение, принадлежащее перу Скрябина. Не довольствуясь музыкальными средствами воздействия, Скрябин вводит "партию света": согласно замыслу композитора, во время исполнения "Прометея" концертный зал должен был освещаться непрерывно сменяющимися цветоцветами различной интенсивности. Для этой цели композитор ввел в партитуру особый инструмент с клавиатурой – "световой клавир". Особенностью синтеза музыки и света в "Поэме огня" (другое название "Прометея") является глубокая содержательная и художественная сторона, а не простое механическое соединение. Образ огня, пламени проходит через все творчество мастера. Горение воспринимается как олицетворение горения творческого. Созидание, волевое деяние,

стремление и самоутверждение духа – важнейшие темы искусства Скрябина, проходящие через все его симфонии, многие сонаты и фортепианные пьесы, через "Поэму экстаза" и "Прометей". Во многих его сочинениях передаются как бы различные фазы и стадии развития огненной стихии: слабое тление, разгорание пламени, бушевание всепоглощающего пожара и т. д. Введение окрашенного света в "Прометей" было подготовлено и обусловлено вовсе не "цветным слухом" Скрябина, самим по себе взятым, а нарастанием и развитием его образной темы огня, пламени. Даже в написании партии цветомузыкального инструмента Скрябин не руководствовался своим "цветным слухом", а исходил из аналогии "спектр–квинтовый круг". Именно ради выявления содержания, для подчеркивания смыслового значения музыки Скрябин хотел добавить зрительные впечатления. Итогом замысла Скрябина должна была стать "Мистерия" и предшествовавшее ей "Предварительное действие", от которого сохранились лишь наброски. В "Мистерии" Скрябин мечтал достичь явления полного синтеза всех искусств в единой сущности, уже неразлагаемой на отдельности.

Таким образом, идея синтеза искусств имеет у Скрябина глубокую мировоззренческую основу. Это не механистический эксперимент, не иллюстрация музыки цветом, не отвлеченный синтез чужеродных начал. Музыка и цвет сливаются в единый образ огня как метафоры творческого духа, само произведение превращается в светоносное пламя, призванное преобразить мир. Исходя из этого можно сделать вывод о том, что синтез искусств дает положительный эффект лишь тогда, когда этот синтез используется содержательно, объединяется неким общим образом, по отношению к которому различные художественные впечатления составляют лишь отдельные стороны.

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

ТЕМАТИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Постнекласична естетика характеризується тотальною естетизацією всіх форм культури: життя мистецтва перетворюється мистецтвом 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 Аполона 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. Це негативно оцінюється представниками цеху виробників художніх цінностей.

Наприкінці ХХ століття пише Б. Гройс, що день у день мистецтво втрачає самоповагу, воно раболіпствує перед реальністю, а художник усе більш схильний писати не те, що підказує йому уява, а те, що бачать його очі. Про це також із жалем, але вже як про факт, що відбувся, свідчить Бодрійяр, характеризуючи мистецтво на зламі тисячоліть. Він пише про зникнення мистецтва як творчості та натхнення.

Іронія в такому ракурсі втрачає свій руйнівний пафос, припиняє бути засобом естетичного дистанціювання. Вона стає універсальним кодом культури (в чому також проявляється тотальна естетизація життєсвіту), без "претензії на норму" (пастішем, за терміном Джеймсона). Методологічно настановою стає естетичний плюралізм та релятивізм.

В цьому сенсі не можна лише негативно розглядати релятивізацію естетичної сфери. Така однозначна оціночна позиція була би можлива лише в межах чітких норм класичної раціональності. Так само як негативно оцінювалася редуція логіки естетичного дистанціювання лише дегуманізованою естетикою модернізму. Зазначені тенденції свідчать про демократизацію естетичної сфери, яка стає засобом формування параметрів культуротворення. Саме в таких умовах культурна політика стає однією зі свідомих стратегій формування образу суспільства і життя в цілому. Художні фактори стають з найбільш ефективних засобів її легітимації.

В проблемне поле естетики потрапляють не лише традиційні проблеми (естетичні категорії та мистецтвознавчі розробки), а виникають нові проблемні поля. Так виникає естетика нігілізму, дизайну, особистості. Як філософська дисципліна вона з філософії мистецтва стає власне естетикою – теорією про становлення чуттєвої культури.

Ситуація третьої трансценденції естетичного передбачає не лише тотальну руйнацію суб'єкт-об'єктної опозиції, але й повне знищення її складових. Постулюється "смерть суб'єкта" (М. Фуко), "смерть автора" (Р. Барт). Відповідно відбувається десуб'єктивізація акту творіння. Також спостерігається відмова від загальнокультурної очевидності об'єкту: наратив стає єдиною формою артикуляції буття. Людина завжди обумовлена культурним текстом, мова говорить через людину, а не людина мовою (епістемологічні та психологічні пошуки естетики перетворюються на онтологічні). Результати художньої творчості також проблематизуються: твори мистецтва обґрунтовуються не як вирвані з контексту шедеври, що не можуть бути співвіднесені зі світом, а завжди репрезентують певний культурний код. В результаті відкидається пафос оригінальності у процесі художнього творення. Повторення і тиражування стають способами здійснення естетичної сфери. В результаті виникають такі нові художні прийоми як цитування, remake, retake.

Перспектива становлення людини в онтогенетичному та філогенетичному плані виявляється у тому, що вона знову стає, певною мірою, головною метою творчості (дизайн одягу, тіла, середовища, іміджмейкерство стають технікою моделювання естетичних параметрів самої людини). В цьому аспекті стає зрозумілим великий інтерес до освітніх та культурних стратегій формування суспільства, зокрема до проблем естетичного виховання та естетичних параметрів становлення особистості.

Така ситуація є похідною від розчинення речі в інтенсивності символічного обміну. Релятивізація речі, яка втрачає постульовані класичним раціоналізмом субстанційні підстави свого існування, полягає якраз у тому, що в умовах тотальної семіотизації культури вона поглинається інтертекстом. Формоутворююча матриця досвіду враховує обумовленість суб'єкта та об'єкта культурним контекстом.

Відбувається подрібнення філософського та естетичного дискурсу до окремих концепцій філософів, які претендують на те, що не вписується ні в яку класифікацію, хоча є певна спільність вихідних принципів (Делез, Дерріда, Ліотар, Бодрійяр, Фуко). Тотальна естетизація позначається на всьому стилі філософування. Естетична забарвленість стає його спільною ознакою. Філософія розглядається як різновид літератури взагалі (Крістева, Барт, Рорті, Данто).

Ю.Ю. Полулях, канд. філос. наук, доц.,
Луганський державний інститут культури і мистецтв
philosophne@yandex.ru

КОНЦЕПЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО ПОВІДОМЛЕННЯ У. ЕКО

У. Еко, визначаючи інформацію як щось таке, що "являє собою якість доповнення, є чимось таким, що додається до вже відомого і що я сприймаю як нове" [Еко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 103], додає, що "вимірювання кількості інформації означає вимірювання того порядку або безладу, відповідно до якого організоване те або інше повідомлення" [Там само. – С. 112]. Інформація – це міра можливості вибору. Інформація являє собою число рівноймовірних можливостей, яке збільшується, коли збільшується поле здійснення вибору. Для впорядкованості величезної кількості наявної вірогідності в будь-якій системі необхідне впорядкування або код, який знімає рівноймовірність стану системи, тобто ентропію. Більшою мірою, будь-яке повідомлення структурно ускладнене системою устояних та визначених ймовірностей, які повторюються як морфологічні принципи організації повідомлення; інакше кажучи, структурна ускладненість повідомлення встановлює його передбаченість, банальність. Код, знижуючи ентропію, знижує разом і оригінальність повідомлення. Тому повідомлення в певному значенні протилежно інформації: чим більше передбаченості в повідомленні, тим більше в ньому смислу (значення), але тим менше в ньому інформації. У мистецтві, згідно з Еко, ми по перевазі маємо справу з інформацією, яка позитивно конституйована елементами невпорядкованості. Більш того, естетичні повідомлення виникають як порушення стабільної референціальної (однозначної) системи. Наприклад, вважає Еко, в поезії саме незвичайний спосіб використання мови визначає поетичний результат. У такому разі естетична інформація "зв'язується не з порядком, а з *невпорядкованістю*, принаймні, з певним *непорядком*,

який незвичний та який не можна передбачити" [Там само. – С. 120]. Тут ця інформація невідривна від самого повідомлення, до того ж ця невідривність від фізичного носія навіть підсилює естетичний ефект. Таким чином, ця інформація порушує банальність, але вона не просто створює неупорядковане повідомлення з погляду коду, ця інформація є неупорядкованістю тільки по відношенню до попередньої організації інформації, вона постає як певний порядок по відношенню до власних параметрів, які виникають усередині її поля реалізації. Для цієї інформації джерелом є не зовнішній подразник, сигнал, з якого утворюється повідомлення, а саме повідомлення стає джерелом.

Естетична інформація, згідно з Еко, як два визначальні чинники має багатозначність як інформаційну новизну та самопредставленість, автореферентну самоцінність як ціль комунікації. Здійснюється естетична інформація в естетичному повідомленні. Відштовхуючись від схеми функцій повідомлення Якобсона, Еко заявляє, що повідомлення знаходить естетичну функцію, коли воно побудоване так, що виявляється неоднозначним та направлено на саме себе, тобто прагне привернути увагу до того, як воно побудоване. Неоднозначність повинна бути плідною, тобто, привертаючи увагу, вона повинна спонукати до інтерпретації як виявлення складнішого порядку на фоні позірною безладу; іншими словами, повинен відбуватися приріст інформації як утворення естетичної інформації. Структура естетичного повідомлення, його авторефлексія, спонукає до розгляду його устрою, до аналізу того, як влаштовано повідомлення. Ця авторефлексія характеризується а) контекстуальністю (зміна елемента в контексті веде за собою зміну всього контексту), б) матерією (фізичний склад означників небайдужий повідомленню, у тому числі і контекстуально) та в) різними рівнями реальності (фізичні, соціокультурні, персональні). Прикладом естетичного повідомлення для Еко є фраза Гертруди Стайн "A rose is a rose is a rose is a rose", в якій він відзначає: 1) незвичайне використання коду (надмірність означників у даній синтагмі є неоднозначним); 2) надмірність на рівні денотації (принцип тотожності, репрезентамен сам себе представляє); 3) виникає інформація на рівні лексикодів наукових та філософських (дефініція будується не таким чином); 4) виникає інформація на рівні лексикодів алегорії та містики (символічне навантаження троянди); 5) виникає інформація на рівні лексикодів стилю (нормативна метафора троянди як краси) [Еко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Symposium, 2004. – С. 103].

Таким чином, в естетичному повідомленні присутні шість інформаційних рівнів: 1) рівень фізичних носіїв (тон, модуляції голосу, кольори, фактура, тембри, частоти тощо); 2) рівень диференціальних парадигматичних елементів (фонема, уподібнення, ритми, метр, позиційні відносини тощо); 3) рівень синтагматичних зв'язків (граматика, пропорції, інтервали); 4) рівень денотативних значень (коди та лексикоди); 5) рівень конотативних значень (риторика, стилістика, образотворчі прийоми, синтагматичні блоки тощо); та 6) рівень ідеологічних очікувань (психологічних, логічних, наукових тощо). Всі ці рівні утворюють у своєму співвідношенні естетич-

ний ідіолект [Там само. – С. 104]. Цей ідіолект виявляється в ізоморфізмі всіх рівнів повідомлення, в розхитуванні норми (дестабілізації коду) та створенні неоднозначності на всіх рівнях за єдиним правилом. Це ідіолект може породити безліч імітацій, стилістичних прийомів і сам стати нормою. При цьому поняття естетичного ідіолекту, згідно з Еко, не суперечить ідеї неоднозначності, незупинному переходу денотацій в конотації. Естетична інформація як ряд можливих інтерпретацій не є кількісною. Вона є різновидом семіологічної інформації, яка визначається через ряд значень, які можуть виникнути під впливом різних кодів. Тому твір мистецтва як код-ідіолект, який є початковим пунктом можливих інтерпретацій, визначається індивідуальним досвідом, і тому семіологія може *"сказати, чим може стати твір, але ніколи, чим він стає"* [Там само. – С. 108].

Твір мистецтва як естетичне повідомлення є надсемантичною конструкцією, його неоднозначність породжується особливою системою відмінностей, що охоплює і надмірну семантику, і потік інтерпретацій, і індивідуальні модальності виразу. Наявний семіотичний матеріал (сформовані соціокультурні системи знаків) як функціонування основного коду, визначає міри так званої творчої свободи продукування складних соціальних конвенцій та установок, результатом яких є набори матричних комбінацій, які здатні породжувати індивідуальні варіації та порушувати код. Ця система відмінностей як значуща форма артикуляції денотацій та конотацій у ситуації породження естетичного повідомлення можлива лише на фоні сформованих кодів. Код передує порушенню коду. Тому, вважає Еко, естетична комунікація будується на ефекті очуднення, деавтоматизації: "Буває, що раптом якийсь автор, описуючи річ, яку ми завжди знаємо і яка для нас постійно перед очима, використовує слово... незвичайним чином, і тоді нашою першою реакцією у відповідь буде почуття розгубленості в зв'язку з утрудненим пізнанням об'єкту (ця утрудненість є наслідок неоднозначної організації повідомлення по відношенню до основного коду)" [Там само. – С. 119].

Н.П. Пронюк, асп., КНУТШ, Київ

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕРСОНОФІКОВАНОГО ПІДХОДУ

Естетика є однією з наук, що осмислюють світоглядну проблематику та світоглядний досвід людини. Сучасні дослідники розглядають предметність естетики в її опосередкованості з людським життєвим світом, людським досвідом, людськими ціннісними настановами. Обмірковуючи естетичну виразність природи, естетика робить предметом своєї уваги не лише натуральні властивості світу, а передусім ті характеристики людського життя, ті настанови та форми людської свідомості, завдяки яким ця визначеність відображається в людських уваленнях про прекрасне чи потворне, величне чи нище, гармонійне чи безладне.

У даному контексті необхідно відзначити, що цариною де естетичне ставлення людини до світу реалізується найбільш концентровано, пов-

нокровно, є мистецтво. Прикметною рисою "мистецького" ставлення людини до світу є те, що освоєння тут чогось загальнозначущого здійснюється в суб'єктивно-особистісній формі. Діяльність окремо взятого митця проявляється, в першу чергу у його індивідуальному сприйнятті чуттєво-ціннісної виразності предметів і явищ об'єктивної дійсності. Європейська естетична думка, починаючи з Арістотеля, засвідчувала, що в основі мистецтва як особливої людської діяльності лежить мімезис – специфічне і різнопланове наслідування. Проте поступово, починаючи від утвердження ідей романтизму, на противагу мімезису почала стверджуватися ідея мистецької креативності. Ще І.Кант у "Критиці здатності судження" розглядаючи таємницю геніальності, в першу чергу, веде мову про незалежність, оригінальність та неповторність митця [Кант І. Критика способности суждения. – М.: Наука, 1994]. Виходячи з цього, вважаємо, що для естетичного дослідження (на концептуальному рівні) важливо впроваджувати персоніфікований підхід до осмислення природи та феномену мистецтва й мистецької діяльності. Аналіз виділеної теми обумовлюється й диктується метою даної розвідки, що актуалізується потребою з'ясувати необхідність й доречність саме персоніфікованого підходу в сучасному естетичному дослідженні. На нашу думку, значний внесок у розробку того, що сьогодні визначається як персоніфікований підхід вніс М. Бахтін. Наріжне поняття його системи – "подія буття" – обґрунтовувалося як показник індивідуального буття, як зріз певної епохи, історико-культурної ситуації. Вихідна посилка М. Бахтіна – теза про унікальність кожної людини, що передбачає перетворення свого "надлишку бачення" в дійсності (кожна людина наділена надлишком бачення, який відкривається лише їй з її місця. Теоретик розглядав людину як проблему філософії, психології і педагогіки і виражав прагнення не втратити людину, її неповторну індивідуальність за штампами і розбіжностями [Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 412 с.]

Ідеєю інтеграції знань про людину були просякнуті роботи Б. Ананьєва [Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания / Б.Г. Ананьев. – СПб., 2001. – 288 с.], в яких дана розгорнута характеристика таких конструктів, як "індивідуальність", "особистість", "суб'єкт діяльності", а характеристика людини як суб'єкта діяльності, стає засадничою (спосіб організації особистістю життя). Суб'єктивність розкриває особистість індивідуально і типологічно, а також показує, яким чином особа відображає і реалізує суспільні тенденції.

Концепція якостей особистості як системного індивіда розкрита і в роботах О. Леонтьєва [Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. – М., 1983. – С. 251–261] шляхом постановки завдання системнорівневого розвитку особистості, діахронічної (що розгортається в часі) будови життєвого шляху. В останні десятиріччя панівною стає ідея "логіки самовтілення" конкретної особистості. Науковці визначають нові грані особистості: відображена суб'єктивність, подієва спільність, неадаптивна активність, персоніфікація.

Проблема формування творчої особистості та її роль у культурі є актуальною для сучасної української естетичної науки, яка активно займа-

ється проблемами художньої творчості. Крім того, творчість постає як наскрізна проблематика і для культурології в цілому. Для української естетики залишається актуальним завдання збереження здобутків історії культури, національних традицій гуманітарного мислення. Відповідно до цього, важливою константою сучасних естетичних досліджень виступає філософсько-естетичний аналіз творчості українських митців, яка протягом тривалого часу знаходилася на маргінезесі естетичних пошуків. Ігноранція мистецьких здобутків вітчизняної культурної спадщини протягом багатьох століть призвела до забуття яскравих постатей творчості яких була визнана європейською спільнотою. З огляду на це, актуально звертатися до вивчення проблеми генези української мистецької спадщини і естетичної думки, з'ясувати її вплив на розвиток вітчизняних культуротворчих процесів у ретроспективі. Подібний аналіз значною мірою сприятиме більш глибокому осягненню процесів формування естетики як науки та поглибленню зв'язків естетичної теорії з практикою. Дослідження життєвого та творчого шляху конкретних представників української естетики сприятиме кращому осягненню їх теоретичного спадку та допоможе нам у пролитті світла на ту духовну кризу, в якій на сьогодні перебуває вітчизняна культура.

Виокремлюючи проблему персоніфікації, зазначимо, що вона має естетичний потенціал, оскільки дає можливість осягнути увесь спектр питань, пов'язаних із глибинним осмисленням художньої творчості, яка є предметом естетичних пошуків. Водночас, необхідно враховувати, що сучасна людина стає жертвою глобалізаційних процесів. Бездумне споживання "продуктів" масової інформації призводить до створення уніфікованої, стандартизовано-безликої масової культури як специфічної віртуальної реальності. При цьому естетична складова, що сприяє розвитку чуттєвого світу людини і наповнює її буття реальним змістом, поступово нівелюється, або ж значно викривлюється та профанується. Персоніфікований підхід щодо естетичного виховання, вироблення естетичних смаків та ідеалів сприяє гармонізації конкретної людини, підсилює значення особистісних "естетичних" площин і відкриває нові шляхи руху від одиничного до загального.

Л.А. Пустова, студ., КНУТШ, Київ

ТВОРЧІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

В естетичному бутті краса і творчість значною мірою взаємообумовлені. Проблема розкриття творчості в естетичному перетворенні світу і людини водночас виявляє і втілює основні суперечності творчості між свободою митця та існуючими канонами, між іманентністю і трансцендентністю, між задумом і здійсненням, між буттям і вічністю. Таким чином, естетична творчість має універсальний характер, пронизуючи всі сфери людської діяльності, світ (антисвіт) людини та вимагаючи напруження всіх зусиль людської праці.

Будь-яка творчість в своїй глибині має естетичний характер, оскільки вона характеризує міру утвердження людини в світі як цілісної особистості, вільний прояв її творчості за законами краси як перетворення життя. Творити – це робити вибір серед безлічі можливостей і відкидати неприйнятні варіанти. Вся людська культура, як відбиток сил людини, є проявом творчості, скарбницею її результатів.

Об'єктивною основою творчості є необхідність пристосування людини у нескінченно різноманітному і мінливому світі, щоб забезпечити своє виживання і подальший розвиток. Неординарне визначення естетики дає Лосев: "Естетика є наука про вираження взагалі" [*Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития.* – М.: Искусство, 1992. – Т. VIII. – Кн. I. – С. 597]. Але джерелом цього "вираження" є природа. Принципово новим та основним тут є те, що не лише людська діяльність є проявом творчості. Якщо розглядати поетапно формування творчості, то джерелом її буде природа, а вже пізніше людська діяльність, оскільки людина почала творити з чогось.

Як приклад, наведемо одне з філософських визначень творчості: "Творчість – це і є в "чистому вигляді" існуюча, здійснювана діалектична суперечність, яка не скоується дією будь-яких привнесених чинників (дією перетворених форм соціального, колективного та індивідуального буття)" [*Новіков Б. Творчість як спосіб здійснення гуманізму.* – К.: ПАРА-ПАН, 2005. – С. 332]. Автор виділяє тут концепцію творення, як того що відбувається з людиною в даний час, коли вона творить, або ж намагається-це і є результатом творчої діяльності особистості. Досліджуючи проблему свідомості і творчості людини, філософ Борис Новіков визначає творчість як активну взаємодію суб'єкта з об'єктом, в процесі якої суб'єкт цілеспрямовано змінює навколишній світ, створює нове, соціально значиме у відповідності з вимогами об'єктивних закономірностей. Аналізуючи найбільш важливі, специфічні параметри творчості, варто підкреслити, що творчість-це діяльність, що породжує дещо якісно нове, що відрізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною уніфікацією. Вона є необхідною для суспільства, оскільки припиниться його розвиток, якщо не буде руху вперед.

Ще Платон у діалозі "Бенкет" один із перших виділив поняття творчості, яка має універсальний характер: "Усякий перехід з небуття в буття-це творчість, і отже, створення будь-яких творців мистецтва й ремесла можна назвати творчість, а всіх творців їхніми творцями" [*Платон. Пир // Сочинения.* – М.: Мысль, 1970. – Т. 1. – С. 102]. Хоч і доволі абстрактне визначення, проте має свої особливості та місце у подальшій розробці цього терміну. Кожна людина у глибині душі є потенційно творчою, але цю творчість потрібно знайти, зрозуміти та вміти застосувати, а це дається далеко не кожному, тому Фейєрбах наголошує, що потрібно "творити людей"- допомагати їм віднайти себе, своє місце у світі. І це повинні робити люди освічені, які вже знайшли себе.

Найбільш яскравими представниками є німецькі романтики школи XVII – XIX ст., для яких, насамперед, творчість митця і філософа, – це

найвища форма людської життєдіяльності. "Будь-яка безпосередня творчість чи споглядання є прояв чогось безкінечного, деякого поняття в чомусь кінцевому або реальному" [Шеллінг Ф.В.Й. Філософія мистецтва. – М.: Мысль, 1966. – С. 237]. Тут людина зустрічається з Богом, Абсолютним духом. Це дозволяло представникам німецької класичної філософії, особливо по-новому підійти до історії як сфери реалізації людської творчості, безвідносно до будь-якого трансцендентального сенсу.

Проблема творчості перебуває в центрі уваги Гегеля, який поділяє погляди та доповнює своїх попередників: "Творчість є діяльністю художньої фантазії" [Гегель Г.В.Ф. Лекції по естетики // Сочинения / Академия наук СССР. – М., 1998. – Т. XII. – Кн. 1. – С. 43]. Визначальною рисою творчості є фантазія, яка має характер інстинктоподібної діяльності. Гегель розкриває культурно-історичні основи творчої рефлексії, процес творення нового знання, в якому кожний новий етап формування – новий категоріальний рівень ("буття" – "сутність", – "поняття"), аналізує стадії формування духовної культури: індивідуальну свідомість, суспільну свідомість та форми абстрактної свідомості. Творчу силу Гегель переносить у сферу абстрактного, поза-свідомого, надприродного. Такою властивістю він наділив Абсолютну ідею, яка є творчим началом природи та людини, і як така вона є суб'єктом творчості. Творення – це діяльність Абсолютної ідеї, від якої залежить і якою спрямовується вся творчість людини, запевняє Гегель.

Дійсна творчість в культурі, політиці, науці і виробництві визначається принциповою новизною одержаних результатів в масштабах їх історичної значимості.

Аналіз сучасної концепції природи і суті творчості дозволяє визначити, що творчість – це найвища форма активності свідомості людини, яка спрямовує її діяльність на створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей. Наукова творчість потребує справжньої свободи своїх творців. Бути вільним у своїй творчості – це творити без перешкод за законами наукового пізнання, суворо дотримуючись його вимог. Не може бути справжньої свободи наукової творчості, якщо не будуть рішуче подоланні будь-які кон'юнктури і, в зв'язку з цим, впадання в ті чи інші крайнощі з питань природничих, технічних і суспільних наук. Продуктом творчості є все середовище, що оточує людину, тобто друга природа у всій її багатоманітності. Принципова новизна – головна ознака творчості, але її не досить щоб отримати цілісне уявлення про суть творчості.

Р.М. Русін, асп. КНУТШ, Київ

"ОБ'ЄКТ" В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ АВАНГАРДУ

Термін "авангард" в історії образотворчого мистецтва є субпарадигмою більш широкого поняття "модернізм", а "постмодернізм" прямо, чи опосередковано на підставі того, як він характеризується в сучасних наукових дослідженнях, співвідноситься з ними. Автори дослідження "Германия XX век. Модернизм, Авангард, Постмодернизм", вважають,

що сьогодні, не дивлячись на величезну кількість публікацій, характеризуючих дані мистецькі напрямки немає більш-менш переконливої теорії авангарду [Див.: Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. – М., 2008. – С. 10–13].

На думку Ю.Н.Гіріна, всі авангардистські модифікації утворюють деякий синкретичний макростиль, що має структурну єдність, який при нерідко кричущій відсутності логічного зв'язку забезпечується неочевидною внутрішньою, глибинною єдністю "специфічним комплексом взаємопов'язаних ідей умонастрою і передчуттів, що утворюють в сукупності картину світу даної епохи, об'єднаних спільністю не власне естетичних, а онтологічних основ" [Грін Ю.Н. Системообразующие концепты авангардистской культуры. Рукопись. – 2005. – С. 8].

Революція в науці і техніці послужила основою, стимулом для індустріального розвитку, утвердила в європейській традиції позиції техніцистського світорозуміння. Науково-технологічний оптимізм був емоційним середовищем індустріального суспільства і рушійною силою авангардистського мистецтва.

Авангардистське відношення до досягнень технічної цивілізації може оцінюватися з одного боку, як певний ідеал і дозволяє бачити в техніці з позицій авангарду нову художню цінність і як вважає О.Уайльд, навіть естетичні якості, з другого як шлях до бездуховності. Е.Мунье відзначав: "Світ виявився розколотим надвоє і неприкаяний дух буяв над цим механічним хаосом: внизу – світ, машина, яка спирається виключно на техніку, зверху – духовна надбудова настільки чужа йому, що відразу виявляється безкорисною і зайвою" [Мунье Е. Манифест персонізму. – М., 1999. – С. 36].

Художник авангардист не відтворює і не зображує, а творить, ставить себе на місце Бога, надаючи предметам нові імена, створюючи семулякри, які у відповідності з концепцією Ж.Бордрийєра перебувають на поверхні сприйняття в якості пустих форм. Так, наприклад, М.Дюшан вводить продукти індустріального виробництва в сферу творчості, перетворюючи їх в пластичні метафори і каламбури. Його "знамениті" "Велосипедне колесо", "Сушарка для пляшок", "Фонтан" є нічим іншим як побутовими предметами, відділеними від своєї утилітарної функції шляхом переміщення в простір виставкової зали. Стаючи "твором мистецтва" речі одержують додаткові значення. Нова стратегія М.Дюшана тісно пов'язана з процесом деперсоналізації мистецтва і новим поглядом на авторство згідно якому дії художника в акті творіння були зведені до мінімуму, оскільки трансформація готових речей, їх переміщення з простору магазину в середовище виставкового залу не лежала в сфері ремесла, а в виборі речей і наданні їм нових смислів. Ідея, згідно якої художник не стільки творить скільки практикує мистецтво, актуальна і в наш час і знайшла своє більш повне вираження в концептуалізмі.

В системі техніцистського світорозуміння особливе положення займає скульптура, оскільки як зазначає В.Тасалов "технічні речі" в своїй трьохвимірній матеріальності, як об'ємне і просторове тіло самі по собі

виявляються подібними до скульптури" [*Тасалов В.* Прометей или Орфей: Искусство "технического века". – М., 1967. – С. 234]. На визнанні готової речі машинного виробництва аналогом скульптурного твору базується такий жанр сучасного мистецтва як "об'єкт". О.М.Лотман відзначає, що в "об'єкті" як одному із основних способів існування речі в мистецтві ХХ століття, річ виступає як об'єктивна реальність, як "самодостатнє буття, цінність і особлива, незалежна від людини і його ідей даність" [*Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // *Вещь в искусстве.* – М., 1986. – С. 6].

Не викликає сумніву, що скульптура і об'єкт досить близькі один до одного, оскільки оперують трьохмірними формами і мають в кінцевому результаті матеріальну конкретну річ. Разом з тим прирівнювати об'єкт і твір скульптури з боку їх художніх і естетичних якостей лише на підставі того, що вони можуть знаходитися водночас в просторі виставкової зали слід вважати некоректним. Невизначеність жанрових ознак, на думку М.Рикліна не дає підстави говорити про об'єкт як про жанр: об'єкт – це скоріше "одна із фігур руху сучасного мистецтва", маргінальна "протеїстична фігура, що одним кінцем виростає з картини, другим вступаючи в інтенцію, перформанс бодіарт" [*Рыклин М.* Террорологики. – Тарту; М., 1992. – С. 112–113].

Ідучи наперекір мімітичній традиції, об'єкт як мистецтво, в якому першість віддається реальним речам, в авангардному мистецтві не відображає нічого окрім самого себе. Перехід до знищення образотворчості оцінюється П.Флоренським як крайній прояви натуралізму і виражає, на його думку, стадію на якій діяльність художника перестає бути мистецтвом і відходить до сфери техніки. Симптоми "деградації" мистецтва проявляються в намаганні художника "дати тепер не зображення речі, а саму річ в її дії" [*Флоренський П.А.* Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993. – С. 126], які реалізуються в створенні об'єктів трьох видів; об'єктів природи (організми), речей, яких не існує в природі (машини) і магічних речей (реклама, агітаційний плакат).

З часом структура цієї класифікації ускладнюється з розширенням жанрових меж об'єкта. Вже в 1930 році гіпертрофічна тяга до внутривидової диференціації об'єкта, яка генетично була пов'язана з естетикою футуристів, кубістів і найбільш радикального, агресивного крила авангарду дадаїзму подається глядачам у величезній кількості варіантів: "натуральний об'єкт", "найдений об'єкт", "об'єкт сновидінь", "об'єкт фантом", "зруйнований об'єкт", "машини", "оптичні машини", "мобілі", "улюблені об'єкти", "манекени" і т.п., які за визначенням М.Рикліна є завуальованою дискрецією речей які: а) не мають між собою нічого спільного; б) парадоксальним чином є одним і тим самим, розділені невиразною дистанцією" [*Рыклин М.* Террорологики. – Тарту; М., 1992. – С. 113]. Така кількість характеристик об'єктів може бути пояснена тільки в тому випадку коли речі беруться в якості предметів мистецтва.

Внаслідок аморфності значення, форми і функції предмету стають можливі ті фантастичні трансформації, які отримує річ в авангардному мистецтві. Як відзначає Б.Гройс, "деякі сучасники Дюшана в формі дю-

шанівського "Фонтана" впізнали обриси широкого розповсюдженого на Сході і досить популярного в той час на Заході традиційного зображення сидячого Будди, рівно як і іконні обриси Богоматері з дитиною. (Перші відгуки на "Фонтан" так і називались: "Будда в ванній кімнаті", або ж "Мадонна в ванній кімнаті") [Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1933. – С. 165].

А.Ригль професор Віденського університету характеризуючи мистецтво авангардистів зазначає: "Їх вірші це "словесний салат", я кому містяться непристойні вирази і всляке словесне сміття. Не кращі і їх картини, в які вони вставляють ґудзики і проїзні білети. Чого вони досягли цими засобами, так це нещадного знищення аури творіння, випалюючи за допомогою творчих методів на творах клеймо репродукції. Картини Арпа, чи вірші Аугуста Штрамма не дають подібно картині Дерена чи віршу Рильке часу на те, щоб зосередитись і дійти до якоїсь думки. В протилежність споглядальності виникає розвага, як різновид соціальної поведінки [Цит. за: Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М., 2005. – С. 265].

Твір дадаїзму насправді був засобом розваги, він повинен був відповідати одній вимозі: викликати суспільне роздратування, вражати, шокувати публіку. Чим більше в такому мистецтві відсторонювався його внутрішній зміст, чим далі заходила боротьба з його образністю, тим більше воно зближувалось з предметом, ставало об'єктом.

Ю.С. Саліженко, студ., КНУТШ, Київ
jula@3g.ua

СИНТЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО – ПОШУК НОВИХ ЕСТЕТИЧНИХ ФОРМ

Сучасність пропонує людині велике різноманіття художніх форм, творчі пошуки призводять до появи все нових і нових видів мистецтва. А тому закономірно постає питання: які з цих мистецтв можна вважати самостійними, як вони пов'язані між собою і яка логіка їх зв'язку?

В 17 столітті Лесінг пише свій "Лаокоон", де він чітко наголошує на розмежуванні поезії та живопису, і така тенденція буде прийнята на довгий час теоретиками мистецтва. Проте змінюються часи, а з ними ускладнюється світогляд та потреби людини. Починають виникати цілковито нові види мистецтва і зараз вже не можна нікого здивувати динамічністю системи мистецтв. Особливе місце займають синтетичні мистецтва, які, на відміну від живопису, музики та інших жанрів, що впливають на один орган відчуття людини, поєднують декілька видів впливу.

Спершу варто зазначити, що, вочевидь, для створення синтетичних мистецтв існує фізіологічне підґрунтя. Адже хоча ми і виокремлюємо п'ять органів відчуття, проте вони існують не незалежно один від одного. В повсякденному житті ми водночас застосовуємо усі свої органи чуттів, аби збагнути цілісний образ предмета та світу. Існує навіть таке явище як синестезія – здатність людини "бачити музику", "чути картини". Вважається, що синестезія пов'язана з міжчуттєвими асоціаціями, коли певний звук асоціюється в нас із кольором, або запах зі звуком. Широковідомо, що

подібними здатностями володіли Бунін, Римський-Корсаков та Чорльоніс. Кандинський намагався розробити цілу систему співвідношення кольорів та звуків, а композитор Скрябін навіть написав симфонію "Прометей", в якій поруч із нотним рядом була окрема партія, де вказувалось, яким кольорам відповідає той чи інший акорд. Наврядчи синестезію можна вважати аномалією, скоріше вона притаманна усім людям більшою чи меншою мірою, і є особливо вираженою у творчих особистостей.

Те, що синтезування мистецтв властиве людині, простежується також з історії мистецтва. Обряди та ритуали первісних людей, грецька трагедія, поєднання церковного облаштування зі співами псалмів, синтез архітектури та скульптури в готиці – прикладів можна навести дуже багато. Таким чином, намагання людини якоюсь мірою органічно поєднати, синтезувати різні типи мистецтв притаманні усім часовим епохам, як на Сході, так і на Заході. Але особливого розвитку все ж синтетичне мистецтво набуває з появою опери, театру та звісно кінематографу. А сучасні форми творчої реалізації взагалі часто мають в своїй основі синтез мистецьких форм. В своїй праці "Морфологія мистецтва" Каган М.С. порівнює мистецтво з хімічним елементом [Каган М. Морфологія мистецтва. – Л., 1972], і дійсно, "мономистецтва" як і хімічні елементи в природі в чистому вигляді майже не трапляються, проте їх періодична система необхідна для створення фізичної картини світу.

Виходить, синтетичне мистецтво може органічно поєднати в собі вираження в кольорі, в звуці, пластиці та навіть в запахах чи смаках. І справді, часто можна зустріти думку про те, що суспільна потреба у більш широкому та цілісному відображенні дійсності породжує об'єднання мистецтв в новий синтетичний вид. Але тоді постає питання: а хіба мистецтво ставить перед собою завдання відображення дійсності? Звісно, це дискусійне питання про сутність самого мистецтва, але, на моє глибоке переконання, мистецтво є настільки мистецтвом, наскільки воно є самотутнім, а не підкореним дійсності.

В цьому контексті хочеться навести думку Жана Бодрійяра щодо відображення реальності в мистецтві, а зокрема в кіно: "Що можна сказати про кіно? – У кінці своєї еволюції, свого технічного прогресу від німого до звукового, від чорно-білого до кольорового, і далі до високої технічності спеціальних ефектів воно повністю втратило здатність зачаровувати, породжувати ілюзії... Сучасний кінематограф не знає більше ані алюзій, ані ілюзій: все занурене у сферу гіпертехнічності, гіперфективності, гіпернаочності... Ми весь час йдемо шляхом високого розрішення, тобто шляхом безглузлого вдосконалення чіткості образу. А такий над чіткий образ перестає бути власне образом, перетворюючись у реальність, здійснюючись в реальному часі. Що більше ми підходимо до абсолютного розрішення, до реалістичної досконалості образу, то більше втрачається його здатність породжувати ілюзії" [Бодрійяр Ж. Естетика утрати ілюзій / Пер. с франц. А. Дугин // KRISIS2, Элементы. – М., 2000. – № 9].

І якщо такі види синтетичних мистецтв, як театр або кінематограф вже доволі тривалий час знайомі людству і визнані самостійними жанрами зі

своїми особливостями та особливим місцем в ієрархії мистецтв, то як бути з іншими художніми експериментами з використанням нової техніки та технологій? Абстрактне кіно, кольорова музика, звуковий дизайн, радіотеатр – чи мають вони право на самостійне існування? Можливо, це лише химери, нетривкі та тимчасові явища? Так або інакше, поява великої кількості таких синтетичних мистецтв свідчить про нескінченні можливості та постійні пошуки нових видів вираження. Щось вичерпає себе та не зможе приносити продуктивних результатів, а якийсь вид синтезу мистецтв виявиться доволі органічним і стане визнаним як самостійний. Безумовно, це експеримент, результат якого буде помітний лише з часом.

***М.Ю. Северинова, канд. мистецтвознавства, доц.,
НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ
mseverinchik@gmail.com***

АРХЕТИПИ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Сучасна культурна ситуація характеризується розімкненим, неklasичним сприйняттям світу, наростанням мозаїчності, перенасиченням культурних форм. З одного боку, художня свідомість ХХІ століття відчуває безструктурність і невиразність сучасної реальності, неможливість її пояснити вже наявними поетичними, музичними, філософськими формулами. З іншого боку, – залишається нездоланим прагненням художника перетворювати хаос на порядок, спираючись на глобальні уявлення про можливість свого мистецтва. У зв'язку з цим особливо важливим постає пошук первинних, внутрішніх основ, які не тільки продукували б розмаїття історично ускладнених художніх форм, але й були б еквівалентом загальнолюдського, загальнокультурного. Одними з таких фундаментальних основ, найважливішими елементами культури, одними з найдосконаліших і містких форм культурної пам'яті людства є архетипи, де функцію пам'яті виконують художні традиції. Необхідно підкреслити, що архетипи є універсальними художньою культурі та фундаментом індивідуальної творчості.

Ідеї вічних формул ейдетичного розуміння світу прослідковуються в теорії архетипів або ж праобразів, праформ К. Юнга (у перекладі зі старогрецької, архетип – першообраз). Юнгівські архетипи близькі за змістом до традицій, оскільки в основі архетипів, як і в основі традицій, містяться норми і засоби поведінки, притаманні всім людям в усі історичні періоди. Сам Юнг у своїх роботах вказує на взаємозв'язок архетипів із платонівськими ейдосами, на їхню першооснову усього існуючого. Архетипи Юнга виступають як історично сформовані праобрази (К. Юнг). У цьому ракурсі джерелом художніх традицій стає не тільки особисте несвідоме художника, але і галузь несвідомої міфології, чії первісні образи є загальною спадщиною людства

Художньо традиції потенційно несуть у собі колективно несвідому сутність. Отже, архетипи К. Юнга виступають як історично сформовані

першообрази, виявлені у міфі і будь-який твір художника несе у собі оригінал первісного образу. Такі первісні образи повторюються безкінечну кількість разів у всіх поколіннях і будуть повторюватися у майбутньому в процесі історичної спадкоємності художніх циклів. Кожний музичний твір подає образно-смыслову модель. Ці моделі багато в чому різноманітні, але багато в чому й дуже подібні. Подібні, тому що в них зображені одні й ті самі архетипічні образи. Різноманітні тому, що в них закладені різні культурні традиції, до яких належить автор моделі. Втілюючись у творах композиторів, національні смисло-образи синтезують у собі світоглядний потенціал не тільки будь-якого хронотопу, а й індивідуальний, особистісний потенціал художника.

У процесі модифікації художньо-світоглядне буття переходить від несвідомого архетипічного першообразу у фактично втілений художній твір. Композитор немов би перекладає першообраз на мову, зрозумілу для сучасників. Несвідоме звернення до таких першообразів у динамічному процесі призводить до перетворення їх у свідомі цінності. Тому архетипи у творчості художників стають не просто основою, а необхідністю будь-якого творчого процесу. Це пов'язано з тим, що за новими ідеями людська думка відправляється в підвали власної свідомості, звертається до найбільш архаїчних його прошарків. Тому ми можемо стверджувати, що творчий процес композиторів багато в чому залежить від ступеня занурення до сфери несвідомого. Людина одержує можливість черпати знання про світ не тільки зі свого практичного досвіду, але і з досвіду духовного, тобто із самої себе, зі своєї підсвідомості. Ці знання вона одержує у вигляді смислообразів або символів, названих К. Юнгом архетипами колективного несвідомого. Московський культуролог А. Пелипенко висловив, на наш погляд, чудову думку про те, що в певний момент усі накопичені в культурі смисли, сфера культурного-несвідомого видається критично загромадженою і такою, що переживаючи свідомість, не в змозі дотягтися до першосмислів і першообразів. "Тоді засобом від наступаючої кризи стає глобальне скидання семантичних ланок культурного-несвідомого і відкат до архаїчних основ. Потім же оголені першотектональні матриці (першосмисли) знову приєднують до себе матеріал, але вже не той, що був раніш, а якісно інший, що містить у собі у стислому вигляді весь досвід попереднього культурного циклу" [Пелипенко А.А. Культура как пространство смыслов: структурно-морфологические аспекты: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Пелипенко Андрей Анатольевич. – М., 1999. – 420 с.]

Ведучи мову про художні традиції у композиторській творчості, ми завжди маємо на увазі безкінечний процес смислоутворення, а також передачі і трансляції смислів у вигляді культурних традицій. Іншими словами, в основі всіх культурних феноменів, у тому числі і художніх традицій лежать первинні прамоделі, що багато в чому схожі з юнгівськими архетипами. Модифікуючись у ході історичного розвитку, архетипи зберігають у собі ті генокоди (першообрази), що відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури і поданих в національних образах культури. Художні традиції, як символи колективної ідентичності, що нале-

жать, наприклад, до однієї нації, "втілюють ціннісний-смысловий домострой етносу" [Кримський С.Б. Архетипи Української культури / С.Б. Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7–8. – С. 74–87]. Запропоновані Юнгом психоповедінкові архетипи є одними з основних, формуючих художній світогляд у цілому та на перших етапах формування етносу. Такий підхід обумовлений феноменологічним відчуттям усього світу культури і світоглядом, світовідчуттям окремої особистості.

Архетипи, виступають у ролі соціальної пам'яті, мають незмінну, позачасову структуру, де першообрази постійно розвиваються та обростають новими смислами. З цього погляду, архетипи як культурні тексти несуть у собі не тільки минулі й дійсні смисли, але і готують ґрунт для створення майбутніх нових смислів і забезпечують зв'язок часів між художніми традиціями різноманітних історичних періодів. Це означає, що художні традиції композиторів потенційно діалогічні, тому що в процесі художньої творчості існуючі, але забуті смисли в будь-який момент можуть ожити. За його ходом (діалогу) вони (смисли) знову згадаються й оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді. Таким чином, стали формули у вигляді архетипів в композиторській творчості осмислюються по-новому (іншому), допомагаючи сприймати художні традиції в душі свого часу і, включаючись у безкінечний ряд своїх попередників, несуть у собі ще не розкриті смисли, ідеї і образи.

**Є.В. Скороварова, канд. філос. наук, старш. викл.,
Східноукраїнський національний університету ім. В. Даля,
Луганськ
philosophne@yandex.ru**

ПРАГМАТИЧНА ПАРАДИГМА ЕСТЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Естетична теорія прагматизму потребує неупередженого аналізу, який виходить із самої естетичної проблематики. Естетика прагматизму не просто теорія мистецтва або естетичних феноменів, ця естетика свою роль бачить у виробленні категорій, які через критику мистецтва становляться інструментами культурної критики. Визначну роль тут становлять поняття "досвід" і "естетичний досвід". Погляд Дж. Д'юї, родоначальника прагматичної естетики, на категорію естетичного досвіду в цілому визначає розгортання прагматичного концепту естетичного досвіду впригол до сучасності. Поняття "досвід" у Дж. Д'юї позначає доепістемологічну цілісно-процесуальну взаємодію людини з навколишнім середовищем, яка у свідомості постає як перебіг переживань. Естетичний досвід є одним з видів досвіду, але не таким чином, що він існує окремо від інших видів досвіду. У естетичній теорії, на думку Дж. Д'юї, протиставлення життя й мистецтва веде до звуження розуміння естетичної сутності мистецтва й до неадекватного розуміння ролі естетичного досвіду у суспільстві. Твори мистецтва дані нам з досвідом та у досвіді, вони не є лише фізичною конструкцією (будинком, книгою, картиною, статуєю) у її автономному існуванні, відособлено від людського досвіду.

Естетичний досвід розчинений у повсякденності суспільного буття людини, і мистецтво, що розуміється Дж. Д'юї як більш широкий естетичний феномен, ніж "високі" мистецтва, починається з таких подій у повсякденному просторі досвіду. Дослідник вважає, що конкретно цей початок бере себе у інтенсифікації чуття безпосереднього переживання [Dewey J. Art as experience. – New York: Capricorn Books, 1958. – P. 3–6]. Й це чуття з самого початку було укорінено у суспільні практики: татуювані тіла, прикраси з пір'я, яскравий одяг, прикраси із золота й срібла, смарагда й нефриту демонстрували майстерність, маніфестували приналежність до соціальних груп, були частиною релігійних обрядів і святкувань тощо. Усе це – вираз організації життя суспільства. Естетичний досвід не просто є інтенсифікацією життя, він й організує це життя.

Спробу виокремити критерії естетичного досвіду, його якості, зробив М. Бердслі, який, спираючись на Дж. Д'юї, виходив з того, що естетичне існує у своєму початку на рівні повсякденного досвіду людини, відокремлюючись у специфічний тип досвіду – мистецтво. На відміну від Дж. Д'юї, М. Бердслі стверджує, що мистецтво може бути визначено як специфічний функціональний клас. Й саме через естетичний досвід пояснюється й загальна цінність мистецтва, й його специфічна цінність, пов'язана з задоволенням у естетичному досвіді. Остаточо за М. Бердслі можливо виділити як основні п'ять ознак естетичного досвіду: 1) "зосередження на об'єкті" (object directedness) – концентрація уваги на якостях та відносинах сприйманого або уявлюваного поля, у якому об'єкт відбувається як естетичний; 2) "відчуття волі" (felt freedom) – розслаблення й звільнення від екзистенціальної турботи в акті сприйняття, почуття гармонії у акті контакту з об'єктом; 3) "ізоляція афектів" (detached affect) – редукція вираження почуття для вироблення емоційної дистанції до об'єкта сприйняття, віддаленість від об'єкту для того, щоби він не мав безпосереднього впливу на емоційне відношення; 4) "активне відкриття" (active discovery) – активне творення зв'язків між об'єктами перцепції та значеннями, що вони виражають; 5) "почуття цілісності" (sense of wholeness) – інтеграція особистості в акті сприйняття через самоприйняття й саморозширення її стану відносно естетичного об'єкту [Beardsley M.C. The Aesthetic Point of View. – New York: Cornell University Press, 1982. – P. 286–288].

Запропоновані Дж. Д'юї принципи взаємодії естетичного досвіду та мистецтва широко використовуються у сучасній естетичній теорії. Г. Ісемінджер говорить, що "твір мистецтва є гарним твором мистецтва, якщо він здатний викликати оцінку" [Iseminger G. Experiential theories of aesthetic value // Aesthetic experience. – New York; London: Routledge, 2008. – P. 45], а таким він є у естетичному досвіді, у якому розуміння якостей об'єкту переживається як визначення його художньої цінності, яка, в свою чергу, засновується на складному процесі, що відбувається у досвіді, результатом якого є даність якостей об'єкту як цінних самих по собі. П. Кроузер постулює, що "естетичне повинне бути зрозуміле у його специфіці як тип досвіду" [Crowther P. The aesthetic: from experience to art // Aesthetic experience. – New York; London: Routledge, 2008. – P. 31], й

"естетичний досвід втілений у витворі мистецтва" [там само]. Дослідник бачить джерело естетичного досвіду у єдності людини зі світом, але у аспекті певної свободи, що відкриває людині світ інакше, ніж у звичайному відношенні підлеглого об'єкта, а саме – як цілісну форму свободи. Прояснити сутність естетичного, вважає М. Мітіас, це означає відповісти на питання "Що робить наш досвід естетичним?" Як й досвід, естетичний досвід є відносним досвідом, тобто він відноситься до об'єктів, якості яких роблять сприйняття естетичним, а отже й сам досвід стає естетичним, ідентифікуючись відносно цих об'єктів. Крім естетичного, досвід "може володіти або придбати інші типи аспектів, у силу яких він може бути охарактеризований як моральний, раціональний, релігійний або сексуальний" [*Mitias M.H. What Makes an Experience Aesthetic? – Amsterdam: Rodopi, 1988. – P. 11*]. Виходячи з цього, М. Мітіас визначає естетичний об'єкт як комплекс естетичних якостей, що конституюють сприйняття та роблять досвід об'єкту естетичним досвідом [*ibid. – P. 9*]. Д. Фенер стверджує, що сучасна естетика визначається питанням про сутність естетичного досвіду, й це питання продовжує свій вплив на естетичну теорію. Саме досвід дає ті дані для естетичного судження, що стають його змістом, а, отже, досвід об'єкту як специфічний естетичний досвід визначає естетичне судження [*Fenner D. Aesthetic Experience and Aesthetic Analysis / D. Fenner // Journal of Aesthetic Education. – 2003. – Vol. 37. – No. 1. – P. 40–53*]. Р. Шустерман, підводячи підсумки теорій естетичного та естетичного досвіду в англо-американській традиції, виділяє чотири специфічних виміри естетичного досвіду: 1) естетичний досвід є цінним та приємним (ціннісний вимір); 2) у естетичному досвіді щось яскраво відчувається й суб'єктивно смакується, емоційно поглинаючи нас і зосереджуючи нашу увагу на безпосередній присутності цього щось, в такий спосіб виділяючись з перебігу звичайного досвіду (феноменологічний вимір); 3) естетичний досвід є значимим, значущим, він є не випадковим, а тривалим, що дозволяє йому бути трансфігуративним (семантичний вимір); 4) у естетичному досвіді відбувається розрізнення між предметом сприйняття та ціллю сприйняття (демаркаційно-визначальний вимір) [*Shusterman R. The End of Aesthetic Experience / R. Shusterman // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1999. – Vol. 55. – P. 30*]. Р. Шустерман вважає, що поняття естетичного досвіду має поширити своє значення, його концептуальна ясність може бути досягнутою та зрозумілою, якщо до уваги буде братися плюралістична змістовність поняття, його складність та всебічність. До феноменів естетичного досвіду, вважає дослідник, повинні входити не лише феномени мистецтва, але й більш різноманітна феноменальна сфера життя.

Н.В. Сладкевич, студ., КНУТШ, Київ

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНИХ КОМУНІКАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

Термін "візуальна культура" далеко не однозначний. Насамперед, тому, що це часткова галузь поняття "культура". Слово "культура" бага-

тогранне. Розуміння культури як поетапного розвитку мистецтв і наук, як художньо-естетичної освіченості особистості, як галузі соціальних взаємодій, а також інші численні осмислення "культури як системи" дають право уточнити кут зору на культуру "візуальну".

Головна загальноновизнана функція культури – підтримувати єдність і цілісність суспільства, інтегрувати, зближувати, примиряти. Через трансляцію змісту культури людина входить у соціокультурний простір. Цінності культури в досвіді конкретної людини набуваються, багато в чому, через візуальне сприйняття. За різними даними, 70–90 % інформації надходить у мозок людини через візуальний канал. І тут важливе значення мають візуальні елементи культури людини, яка сприймає і творить. Живопис, графіка, архітектура, скульптура, дизайн, – всі пластичні мистецтва вимагають від тих, хто осягає їхні основи, наявності певного рівня візуальної культури.

Під візуальною культурою в різних джерелах розуміється:

- культура грамотного візуального сприйняття;
- досвід розпізнавання візуальних кодів, навігація, досвід візуальних комунікацій;
- медіакультура й екранні мистецтва;
- розвиток емоційно-ціннісних відносин особистості при пізнанні пластичних мистецтв у цілому (живопису, графіки, скульптури, архітектури, поліграфії й графічного дизайну, ТБ і відео, комп'ютерного інтерфейсу й Інтернету, фото, моди, і ін.);
- комунікації з використанням візуальних засобів, що стосуються різних аспектів культури.

Отже, результатом освоєння візуальної культури є розвинена культура сприйняття візуальних образів, вміння їх аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, співставляти, представляти, створювати на цій основі нові художні образи. Таке розуміння візуальної культури обумовлює високий рівень загальної культури людини, тобто якість і ступінь виразності ціннісного змісту особистості.

На особливості процесу розвитку візуальної культури людини сьогодні звертають особливу увагу. Ідучи через лаканівські ("органи зору є навіть в устриць") і маклюєнівські ("око як вуха") прочитання процесу бачення, сучасні теоретики візуальності в мистецтві та культурі говорять про навчальну й розвиваючу силу візуальних образів: точність та візуальність, що робить бачення настільки важливим, як мова. Дійсно, художник може передати думку без слів, одним лише зображенням або об'єктом, користуючись мовою свого мистецтва. Кожна мова базується на певних принципах, має унікальний лад і систему.

Сприйняття твору мистецтва людиною будується багато в чому на внутрішній емоційній реакції. Через зір результат вводиться в систему наявних цінностей, у процесі розглядання він багаторазово підсилюється асоціативними зв'язками. У підсумку виявляється, що зображення самі по собі набагато менш сильні, ніж отримане враження від них. Таким чином, метою візуальної культури є збагачення внутрішнього світу

людини візуальними образами, розкриття здатностей до створення власних візуальних об'єктів.

У професійній діяльності художника й митця важлива основа, спрямована на розкриття, осмислення художніх образів. Вона передбачає формування ціннісного відношення до якогось художнього образу, в тому числі моделювання і власне уявлення, і відношення інших до цієї художньої ідеї. Чим би не уявлялась нам візуальна культура, її об'єкт не може бути визначений або створений без деякого відношення до того, що ми бачимо. Візуальність – об'єкт візуальної культури – проголошена як діалектика між процесами автоматичними й довільними, рефлексивними й напрацьованими, запрограмованими й вільно змінюваними.

Завданням митця є, у першу чергу, навчити "мистецтву бачити". Оволодіння цим мистецтвом у процесі навчання сприяє появі в людини власної візуальної культури як складової соціально-гуманітарного розвитку. Мистецтво розуміти художній образ, бачити красу, гармонію, відкриває людині можливість сприйняти, проаналізувати, надихнутися – і створити власні унікальні роботи, "вийти на надзадачу творчості".

Візуальна культура є інформаційним середовищем, яке пронизане комунікаційними потоками; сучасна візуальна культура вміщує всі рівні суспільного середовища й вбирає в себе різні по системі кодування й коммунікації інформації мови; візуальна культура вбирає в себе весь досвід візуального, накопичений у сучасній цивілізації, як усвідомлений і вербалізований, аж до включення в історію культури, історію мистецтв, так і не усвідомлений дотепер.

Візуальна культура не є герметичною самодостатньою сферою, вона постійно вбирає в себе додаткову інформацію, походження якої може бути новим, пов'язаним з розвитком технічного прогресу й овсянням нових об'єктів людського пізнання, так і старим, введеним з невербалізованого (неописаного) ряду в минулому людської цивілізації.

Візуальна культура -- поєднує воедино кілька реальностей: реальність видиму, віртуальну (мислиму й візуалізовану) і інтуїтивну, котра ще не знайшла певного образного вислову.

Візуальну культуру можна назвати наслідуваною, але не генетично, а за допомогою виховання й перебування в середовищі, насиченому її знаками.

К.М. Степико, студ., КНУТШ, Київ

НОВИЙ НАПРЯМ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ: ЕКОЕСТЕТИКА

Екологічна філософія або, скорочено, екофілософія як напрямок у філософії сформувалася у 70-х рр. ХХ ст., як відповідь на актуальні світоглядні питання людства. Криза, яка з'явилася, була (і залишається) не просто техногенною, економічною або природною, а є кризою втрати старих моральних та світоглядних постулатів людства. Екофілософія змальовує людину не як панівну істоту у Всесвіті, яка володіє безпомил-

ковим алгоритмом дій, а як істоту, яка є органічно вписаною у зовнішнє середовище, витвором якого вона є і від якого постійно залежить. Екофілософія виражає найсуттєвішу тенденцію постмодернізму – прийняття до уваги плюралізму, який існує в усіх сферах людської діяльності: культурі, світогляді, моральних орієнтирах, філософських засадах, наукових надбаннях, тощо. Постмодернізм вже не влаштовує стара парадигма і тому він, цілком очікувано, пропонує дослідити її протиріччя і сформувати нову, більш актуальну.

Хто ж є знаковими особистостями та засновниками екологічної філософії? Сам термін "екологічна філософія" був введений у теоретичний ужиток норвезьким професором філософії Арне Нессом, який вкладав у нього наступний зміст: "Під екологічною філософією я маю на увазі філософію екологічної гармонії або рівноваги. Філософія – це вид мудрості, яка нормативно відкрита та містить норми, правила, постулати, пріоритетні цінності та гіпотези про організацію нашого Всесвіту. Мудрість – це принципи мудрості, приписи, а не лише науковий опис або прогноз. Дослідження у сфері екофілософії покажуть, що проблеми у людстві існують не тільки внаслідок забруднення, перенаселення, нестачі ресурсів, а через неправильно розставлені пріоритети".

Базуючись на здобутках екофілософії, виростає новий напрям і в естетичній думці – екоестетика, що зараз об'єднує такі напрямки досліджень як естетика природи, садова та ландшафтна архітектура, екологічне та природне мистецтво, архітектурне та міське планування й відношення між різними видами естетичного розуміння, яке б відповідало цим різним сферам пошуків. Сфера інтересів даної теорії простягається на освоєння чуттєвого зв'язку людини з природним оточенням за допомогою культурних орієнтирів. Художники беруть собі у співавтора природу – раніше ворожу людині силу, яку протиставляли впорядкованості та осмисленості людського буття як щось дике та незграбне. Але з пануванням постмодерністських переконань, погляд на природу змінюється. Людина розглядається як частина природного середовища, природне середовище – частина людини, соціальний комплекс виступає тут зв'язком між людиною та природою.

На нашу думку, цікавість до екологічної тематики також є знаковою характеристикою сьогодення, адже тільки зараз усе людство зацікавлене проблемою збереження середовища, у якому воно звикло жити. Тому, постулати екологічного мистецтва мають бути близькими та доступними усім: мистецтво підсилює комунікативну функцію. За допомогою залучення могутніх природних сил митець може створити у людини, що сприймає твір мистецтва неймовірно сильні відчуття (споглядання пустель, океанів, стихійних сил з часткою людського художнього втручання має досить глибокий вплив на свідомість та емоційний стан). Раніше людина завжди нав'язувала свою волю, своє сприйняття природі і створенні об'єктів художньої творчості – зараз ця ситуація докорінно змінюється.

Одним з напрямків сучасного мистецтва є ленд-арт, на прикладі якого ми вважаємо доцільним розглянути основні засади екологічно орієн-

тованої естетики. "Ленд-арт (від англійського "land art" – "мистецтво землі") – напрямок у образотворчому мистецтві останньої третини ХХ ст. Заснований на використанні реального пейзажу у якості головного художнього матеріалу та об'єкту". "Ленд-арт" є відгалуженням мінімалізму, тому митці намагаються досягти максимального змістовного наповнення за допомогою найменшої кількості об'єктів. Крім мінімалізму, митці надихаються здобутками концептуалізму та кубізму. Ісаму Ногучі, який у 1938 році створює у Нью-Йорку фонтан Chassis (Шассі) для компанії Ford Motor, вважається натхненником ленд-арту, хоча сам він не відносив себе до цього напрямку. Але його вплив на сучасний ленд-арт та ландшафтну архітектуру очевидний у багатьох роботах і зараз. Цей мистецький напрямок офіційно утвердився у 1968 році у груповій виставці "Earthworks" ("Твори Землі") у галереї Двен (Dwan) у Нью-Йорку. Основними представниками ленд-арту вважаються: Роберт Смітсон, Річард Лонг, Герман де Врайс, Вальтер де Марія, Майкл Хейзер, Хаміш Фултон, Енді Голдсворті та Япек Талицькі. У своїх творах митці використовують простір дикої природи, щоб широтою несамовитої стихії підкреслити плинність та тендітність людського панування над природою. Основним матеріалом для творчості є чисто природні матеріали або їх поєднання з мінімальною кількістю штучних елементів. Представники ленд-арту заперечують музеї або галереї як єдині установи, де можна ознайомитися з творами мистецтва, і створюють монументальні ландшафтні проекти, які не вписуються у рамки комерційного мистецтва або традиційних арт-об'єктів, які легко транспортувати. Часто ознайомлення з творами ленд-арту дещо ускладнює їх топологічне розташування, тому для того, щоб донести ці твори до широкого загалу необхідно звертатися до фото або відео-арту, що допомагає якомога більшій кількості людей спостерігати за творіннями митців.

Вважаємо за доцільне розглянути мистецтво ленд-арту на прикладі творчості одного з відомих представників цього напрямку Роберта Смітсона. Найбільш відомою роботою митця є "Спіральна дамба" ("Spiral Jetty"), яку він створив у 1971 році. Об'єкт був зроблений з 6 650 тон чорного базальту та землі у формі катушки довжиною 457 м. і проектувався таким чином, щоб відділити мілководдя Розел Поінт (одну з найстаріших рівнин Юти (Америка)) від північно-східного берега Великого Солоного Озера, де вода стає червоною від морських креветок та водоростей. Дамба є настільки широкою, що на ній вільно можуть роз'їхатися два транспортних засоби. Спочатку вона була чорного (базальт) та червоного (вода) кольорів. Невдовзі, через підвищення рівня води вона була затоплена і десятиліттями знаходилася під водою. У 2004 році її поверхня знову опинилася над водою – через засуху. За той період, поки дамба була під водою, її колір змінився через те, що на ній накопичилася сіль – дамба побіліла. Таким чином "Спіральна дамба" втілює у собі ідею динаміки та ентропії – неминучого розпаду усіх речей.

Підводячи підсумки усього вищесказаного, хочемо зазначити, що екоестетика є перспективним напрямком досліджень у естетичній теорії

сучасності. Вона сформувалася внаслідок поширення екологічно-орієнтованих настроїв людства і включає в себе різні мистецькі течії. Орієнтуючись на зроблене нами дослідження, можемо передбачити, що основні ідеї, які постулює екоестетика, будуть розвиватися і надалі, знаходячи нові мистецькі форми втілення.

К.О. Стецюра, асп., НТУУ "КПІ", Київ
kateryna.stetsura@gmail.com

ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ МЕДІАКУЛЬТУРИ В ТЕХНОГЕННІЙ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Технологізація, і в першу чергу, комп'ютерізація стала сьогодні грандіозним поштовхом змін у духовній сфері людського буття, домінуючою формою буття культури стає медіакультура. Розвиток комп'ютерних технологій та систем телекомунікацій для людства вже не відіграє роль лише джерела збагачення засобів образотворчої виразності і нового матеріалу буття мистецтва, він також сприяє розширенню можливості нових інтерактивних впливів на всі системи людських відчуттів, трансформує всю людську естетичну практику.

Глобалізація інформації та експансія комп'ютерних технологій призводить до розширення меж простору буття мистецького твору та способів його існування. Йдеться про феномен "віртуальної реальності" і можливість занурення твору у простір електронної інфосфери, де його буттєве тло стає іматеріальним. Інтерактивність стає визначальною складовою сучасної художньо-естетичної діяльності і доповнює проблемне поле чуттєвих практик людини питаннями про "мистецтво участі" та орієнтацію на процес, комунікативну ситуацію зустрічі художника з реципієнтом-партнером. Кіберпростір освоюється як сфера активної культурної інтеракції, де матеріалом художньої творчості стає "глобальна територія", а мислення людини все більше набуває нелінійного характеру. Відбувається експансія гіпертексту.

Серед найбільш актуальних питань зі сфери трансформацій естетичних практик людини XXI ст. залишається концепція іконічного/пикторального повороту у культурі, тобто орієнтація на мову техногенного візуального образу. Поряд із цим Інтернет-мистецтво дозволяє звернутись до переоцінки значення тактильного досвіду людини та безпосереднього контакту. Врешті-решт, перед нами постає питання з однієї сторони – домінування зорового сприйняття, з іншої – значення дотику як зв'язку з реальністю та в той же час продовження тіла у технічних засобах. Дотик є нашим зв'язком зі світом, він дозволяє усвідомити свою тілесність, сприйняти себе як окремий вид буття. Він не пов'язаний з якимось окремим органом відчуття, у цьому процесі задієне все тіло. Та розвиток технологій та інтерактивності ставлять питання про межі нашого тіла – де воно закінчується? чи має воно лише фізичний вимір? М. Маклюєн називав медіа продовженням нашого тіла, в яке проникають численні протези і стають його частинами. В такій ситуації саме дотик прояснює наш контакт зі світом, дозволяє усвідомити, що ми є буттям невідокремленим від інших, підвищує нашу чутливість до реальної дійсності.

Логіка історичного розвитку етичного та естетичного у єдності їх буття як сфер духовного неминує актуалізує проблематику свободи вибору людини ХХІ ст. Реальність буття людини в епоху становлення "К-суспільства", суспільства знань, породила зворотню проблему – проблему надсвободи та безграничного вибору, відповідно й поставило питання про етичні межі чуттєвих практик. Найбільш актуальними серед них можна назвати проблеми системи захисту інтересів глядачів-слухачів-читачів, змін характеру взаємодії аматорів та професіоналів у сфері художньо-естетичної творчості та питання захисту прав на інтелектуальну власність. Користувач Інтернету має вільний доступ до контенту майже будь-якого характеру – від новин через твори мистецтва до заборонених зон сексу та насилля. Цензура та будь-які системи захисту інтересів споживача мистецьких творів та правокористувачів, як правило, виявляються неефективними. Змінюється також особливості діяльності любителів та професіоналів у медіапросторі.

Також сьогодні увага дослідників у сфері взаємодії медіа та мистецтва повернута до явища трансгресії прекрасного як однієї з найголовніших естетичних цінностей. По-перше, поширеним явищем є зловживання образами ідеалізованої постаті, гарних речей та красою людського тіла. Відбувається вибудовування асоціативного ряду між прекрасним та етичним, ми підсвідомо схильні наділяти гарних людей різними чеснотами. По-друге, медіа часто використовують ефекти "сусідства", коли враження від споглядання прекрасного поширюється на речі, розташовані поряд у просторі, таким чином набуваючи додаткової ваги та цінності. Така експлуатація краси призводить до нібито-відкриття прекрасного в предметі повсякденного вжитку. Наділення рисами прекрасного предметів споживання нівелює визначальну його рису – буття цінністю самою в собі. Така ситуація говорить лише про те, що дійсна гармонія життя людей перетворюється у дисгармонію, що на рівні буденному компенсується естетизацією споживання, ідеал естетичний перетворюється в ідеал утилітаристський.

Таким чином, у ХХІ ст. виникли нові багаті можливості художнього об'єднання простору і часу, відкриті сучасною технікою, модифікувались форми буття художніх цінностей та форми їх сприйняття. Постало багато нових проблем чуттєвих практик людини викликаних устремлінням мистецтва у сусідній з ним вимір – у світ техніки. Та врешті-решт, всі трансформації у сфері естетичного є закономірним процесом перетворень у сфері суспільного виробництва та суспільного буття і з необхідністю потребують глибокого осмислення та дослідження.

*О.В. Туха, асп., КНУТШ, Київ
angel_alex@bigmir.net*

НЕКЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ "КОНТАМІНАЦІЯ"

Європейська естетика й мистецтво ХХ століття зазнали значного впливу численних філософських напрямків та мистецьких течій, що, в

свою чергу, призвело до трансформації класичної спадщини естетики. Протягом останніх десятиліть активно переглядаються традиційні поняття та створюється новий поняттєво-категоріальний апарат естетики. Теоретики філософії мистецтва починають розробляти нові, "нетрадиційні" естетичні поняття, які найповніше фіксують їхні ідеї. Так, у західноєвропейській естетиці ХХ століття утверджуються і закріплюються такі поняття, як синестезія, стимул, імпульс, серед них значне місце займає поняття "контамінації".

Контамінація (від лат. *contaminatio*) – буквально означає зіткнення, змішування, забруднення. У більшості довідників і словників контамінація трактується у лінгвістичному сенсі: 1) у текстології – з'єднання текстів різних редакцій одного твору; текстологічний прийом, який застосовується в тих випадках, коли джерела не дають задовільної редакції, що відповідає задуму автора (наприклад, деякі твори давньоруської літератури). Контамінованим є текст поеми "Демон" М. Ю. Лермонтова; 2) у мовознавстві – утворення нового слова або нового стійкого словосполучення в результаті схрещення двох різних слів або виразів, близьких за звучанням, побудовою, значенням. Результатом контамінації (в лінгвістиці) є багато неправильних словосполучень. Наприклад, у результаті контамінації словосполучень "відігравати роль" і "мати значення" виникає неправильний вираз "відігравати значення" [Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002]. Отже, термін "контамінація" має досить широке значення, далеко не завжди пов'язане зі сферою естетичного.

Дивлячись на історію походження цього поняття, потрібно зазначити, що вже в епоху еллінізму у Древньому Римі такі відомі постаті, як Андронік, Теренцій, Сенека, комедіограф Плавт, використовували у своїх творах це поняття. Характеризуючи творчість цих драматургів, дослідники звертають увагу на такий їх прийом, як контамінація. Як спосіб художнього втілення, притаманний буквально всім римським драматургам, контамінація означає запозичення і з'єднання, а саме: запозичення з текстів попередніх авторів і поєднання в новому творі фрагментів з одного і того ж або різних текстів. З одного боку, подібна практика викликала звинувачення давньоримської драматургії в еклектиці. З іншого, в тих випадках, коли до контамінації вдавалися талановиті автори, визнавалося їхнє вміння збагатити інтригу грецьких джерел, надати драматичному тексту розгалужений характер. Постійне ускладнення художніх текстів сприяло формуванню і більш тонких навичок сприйняття, і розвитку асоціативних механізмів, вмінню утримувати в пам'яті заплутані лінії сюжету.

Можна легко переконатися, аналізуючи творчість багатьох письменників барокового напрямку, що вони іноді створювали твори і "високі" і "низькі" чи не одночасно, і охоче вдавалися до контамінації "світсько-аристократичного" та "демократичного" сюжетів. Вводили в піднесений бароковий варіант художнього світу бурлескних, занижених персонажів, і навпаки. Також, у фольклорі контамінація є одним з найпоширеніших способів створення сюжетних ліній. Так, багато казкових фабул виникли як результат різних мотивів.

У 20–30-ті роки ХХ століття представники натуралістичної естетики особливу увагу приділяють проблемі естетичної цінності, яку намагаються поєднати з поняттям естетичного досвіду. "Естетична цінність як естетичний досвід", – так поєднують ці поняття відомий англійський естетик Айвор Річардс і співавтор частини його робіт Чарлз Огден. У монографії "Значення значення" ("The meaning of meaning") А. Річардс пише, що естетичний досвід легко зруйнувати, тому його слід захищати від вторгнення байдужих або навіть ворожих сил. Ці сили А. Річардс об'єднує поняттям "контамінація". "Пристосовуючи цей термін до сфери естетики, А. Річардс мав на увазі передусім девальвацію у ХХ столітті класичної спадщини, нехтування класичною традицією. У такому аспекті наголос на "забрудненні" естетичного досвіду передбачав і критику формалістичного мистецтва 20-х років, і захист професіоналізму в художній творчості, і боротьбу за "чистоту" художньої школи" [Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К., 1997].

Особливо суперечливо постає контамінація елітарної та масової культури в добу постмодерну. Наприклад, в такому феномені постмодернізму, як поп-арт, відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарності, що дало підставу класику сучасного постмодерну У.Еко охарактеризувати поп-арт як "низькоброву високобровість", або, навпаки, "високоброву низькобровість" (по-англ.: Lowbrow Highbrow, or Highbrow Lowbrow). Можна сказати, що постмодернізм утворює контамінацію зі стилів попередніх епох, створюючи нове з найрізноманітніших класичних творів мистецтва.

У сучасному мистецтві контамінація стала принципом художнього мислення. Оскільки всі мови культури рівноправні, а поняття норми виявляється фіктивним, то в змішанні їх елементів і структур немає нічого поганого. Контамінація є також одним з модних прийомів мовної гри для створення комічного ефекту, а іноді й з більш глибоким сенсом; часто використовується у сучасній поезії.

А.М. Тормахова, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ

ФІЛОСОФСЬКЕ ОБҐРУНТУВАННЯ МУЗИКИ В ТВОРЧОСТІ Ф. НІЦШЕ

В другій половині ХІХ ст. здійснюється розвиток проблематики філософії музики, насамперед в творчості Ф.Ніцше, який підхоплюючи мотиви ірраціональної філософії А.Шопенгауера, будує власну концепцію філософського осмислення музики. Найбільш актуальними для філософа є ідея особливої місії генія в музиці, визначення ролі музики в культурі та суспільному житті, виокремлення функцій музики.

Формування основ філософії музики Ф.Ніцше відбувалось як підтвердження та розвиток ідей його кумирів – А.Шопенгауера та Р.Вагнера. Основні погляди на проблеми музичного мистецтва викладені філософом в роботі "Народження трагедії з духу музики", що була присвячена Р.Вагнеру. Свій твір Ніцше починає з ідеї про єдність і постійну боротьбу

в давньогрецькій культурі двох начал – аполонівського і діонісійського. Ці ж два начала, дві сили, як вважає він, живуть і змагаються у люднінстворці, митці.

Класифікацію видів мистецтва Ніцше здійснює згідно їх відношення до двох основних начал, поділяючи на такі різновиди, як – пластичний, що включає в себе архітектуру, скульптуру, танок, поезію та непластичний, в якому найбільш органічно виявляє себе людська воля, що найкраще розкривається в музиці. Музика, як найбільш повне вираження діонісійського начала, стала його матеріалізацією. Ф.Ніцше стверджує тотожність музичного і діонісійського начала і робить висновок, що саме музично-діонісійське начало стало прообразом створення світу. В класифікації мистецтв Ніцше відводить музиці особливе місце через її здатність передачі сутності волі, в той час як інші мистецтва лише зображають явища.

Філософ підтримує просвітницьку теорію афектів, згідно якій музична мова – це насамперед мова афектів, головним із яких є афект насолоди екстатичного характеру. Усі емоції, які викликаються музикою є наближеними до природних інстинктів, які відокремлені від розумового керування, в результаті демонструють картину справжнього дійсного людського внутрішнього світу. Як вказує Г.Макаренко, музика у Ніцше виступає у якості універсальної, узагальнюючої мови почуттів. Для неї немає потреби в конкретних поняттях чи образах. Це звеличує саме музичне мистецтво над усіма іншими і ставить їх у залежність від неї.

Саме з музики, з трагічного хору походить, на переконання Ніцше, давньогрецька трагедія. Спочатку не драматичне, а музичне начало становили трагедію. Єдиною реальністю був хор, що створював бачення і говорив про нього символікою танцю, звуків і слова. Цей хор споглядав страждання свого володаря – Діоніса, але не брав участі в дії. При цьому хор провіщав істину і співпереживав сценічним подіям, згодом хор став уособленням діонісійського в трагедії, а аполонічне втілювалось в діалогах. Про цю особливість ніцшеанської позиції влучно зазначає Г.Макаренко: "На початку єдиним героєм всіх давньогрецьких трагедій був бог Діоніс. Трагедія являла собою гімн, який співався на честь цього бога і у якому хор повідомляв глядачам про своє бачення його. Пізніше Діоніс перестає бути у вигляді Бога, а втілюється в образі різноманітних героїв, з'являючись під трагічною маскою Прометея, або Едіпа, Всі герої древніх міфів гомерівської доби за концепцією греків були втіленням бога Діоніса" [Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Герман Макаренко. – К.: Факт, 2004. – С. 70]. Отже, саме музика була в основі формування драматичної дії в трагедії, а не навпаки.

Аналізуючи сучасне йому суспільство, Ф.Ніцше знаходить ознаки трагічного в німецькій культурі та в німецькій музиці зокрема. Ніцше говорить про геніальні перемоги І.Канта й А.Шопенгауера над "прихованим у сутності логіки сучасної культури оптимізмом" [Ніцше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Ф. Ницше // Соч. в 2-х тт. Т. 1: Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – С. 17], що вірив у пізнаванність і можливість розв'язання всіх світових загадок. Цим проз-

рінням, як вважає Ніцше, і був покладений початок трагічної культури, що не спирається більше цілком і повністю тільки на науку. Сучасна сократична культура, як зазначає Ніцше, вже здогадується про ті наслідки, до яких вона веде, вона втратила наївну довіру у свої основи, вона надламана і вже не вірить ні в що. Іншого роду ознакою поступового пробудження діонісійського, трагедійного духу стає німецька музика, "...могутній сонячний біг від Баха до Бетховена і від Бетховена до Вагнера". "...Серед усієї нашої культури саме вона є тим єдиним непорочним, чистим духом вогню, з якого й у який, як у вченні великого Геракліта Ефеського, рухаються всі речі, пробігаючи подвійний шлях по колу..." [Ніцше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Соч. в 2-х тт. Т. 1: Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – С. 20]. Єдність німецької музики і німецької філософії свідчить про нову форму їх співіснування, а сучасний світ йде до епохи трагедії.

Проблема сенсу життя вирішується Ніцше у зв'язку з осмисленням музики та трагедії. Завдяки діонісійській музиці відчувається поєднання власної волі з світовою волею. А спостерігаючи трагедію, яка закінчується смертю героя, як вважає Ніцше, людина усвідомлює, що життя волі вічне і не завершується внаслідок смерті окремої людини. Виключно мистецтво здатне зробити життя гідним існування. Основою такого роду філософсько-естетичних настроїв філософа виступає ідея про єдність життя і мистецтва, відповідно до якого саме життя розглядається в якості несвідомої творчої сили; що ж стосується мистецтва, то воно стає стихійним, нічим не детермінованим окрім волі й інстинкту художника. Тим самим мистецтво здатне перетворити життя, представивши його в більш привабливому світлі. Справжнє життя – це і є мистецтво, причому головним чином мистецтво трагічне.

Мистецтво та музика у Ф.Ніцше виступають у якості вищої мети завдяки їх здатності надавати як естетичну насолоду, так і сприяти комунікації. Світ, на думку Ніцше, сповнений страждань, які виникають внаслідок динаміці змін виникнення чогось нового, що призводить до руйнування вже існуючого. Спасіння для людства полягає у мистецтві, через те, що лише воно робить існування більш приємним. Мистецтво виступає у філософа, як вища мета людства. Єдність життя і музичного мистецтва, на думку Ф.Ніцше, дозволяє дещо глибше зрозуміти складні соціальні процеси, що відбуваються у суспільстві, дають змогу прогнозувати моделі подальшого розвитку людства та ролі особистості в ньому.

Аналізуючи стан сучасної музичної культури Ф.Ніцше звертається до проблеми сприйняття творів. Він вважає, що "з відродженням трагедії знову з'явився естетичний слухач, на місці якого в театральних залах ... перебував "критик"" [Ніцше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Соч. в 2-х тт. Т. 1: Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – С. 23]. Цим словом філософ називає більшу частину публіки, яка проти її волі була вихована пресою у душі критичного сприйняття твору. Ніцше вважає, що відтоді як критик почав керувати у театрі і на концерті, журналіст у школі, преса у суспільстві, – мистецтво

перетворилось на об'єкт забави. Він переконаний, що при відродженні німецького міфу людина зможе дійсно перетворитись з сократично-критичної на естетичного слухача.

Вимогу збереження естетичної та гедоністичної функцій музики Ніцше проголошує, критикуючи творчість Р.Вагнера в праці "Казус Вагнер". Ніцше зазначає, що Вагнер прагнув створити музику, яка вже не буде викликати почуття задоволення, насолоди. Мелодичність, а не драматична дія мають складати сутність твору. Для Ніцше помилкою Вагнера було ставлення до музики лише як до засобу, який сприяв переконанню слухачів у головному літературному задумі. Не обмежуючись критикою Вагнера, Ніцше приходять до висновку, що і Брамс, і Гендель, і Россіні не гідні наслідування. Взагалі філософ приходять до висновку, що відбувся крах музики, але Вагнер лише прискорив його і хоча б був актором, в той час як інші не досягли навіть цього. Головна проблема полягає в "осучасненні" музики, яке сприяє втраті краси, досконалості, відчуття прекрасного.

***К.С. Шевчук, канд. філос. наук, доц.,
Рівненський державний гуманітарний університет***

ЯВИЩЕ ІМЕРСІЇ В СУЧАСНОМУ ЕЛЕКТРОННОМУ МИСТЕЦТВІ

В контексті розвитку сучасного мережевого суспільства досить активно здійснюється дослідження явища імерсії. Імерсія визначається як явище, пов'язане з ангажуванням людини на ґрунті електроніки в електронне середовище, при чому таке ангажування має переважно чуттєво-емоційний характер. Поглинання людини у віртуальну реальність, занурення її у світ зображуваного на моніторі, а з іншого боку відривання її від дійсності може бути настільки інтенсивним, що реципієнт забуває про оточення і ментально подорожує електронним світом, уподібнюючись до біологічної машини, єдиним свідченням існування якої є її фізична присутність.

Як зауважує дослідник явища імерсії, М. Островіцкі, у відкритому завдяки монітору просторі відбувається щось настільки важливе, що повністю втягує людину, веде до того, що свідомість проникає в електронне середовище, в якому людина переживає емоції, що за своєю інтенсивністю відповідають рівню тим, які вона переживає в дійсності.

Характеризуючи явище імерсії, М. Хейм говорить про те, що віртуальне середовище втягує користувача зображеннями, звуками і тактильністю, притаманними цьому середовищу. Таким чином, включаються відразу кілька видів чуттєвого сприйняття людиною дійсності, що сприяє посиленню відчуття присутності у віртуальному світі. Тому присутність та імерсія певним чином пов'язані у віртуальній дійсності.

Як вважає М. Островіцкі, ефект дії імерсії може впливати на зміну налаштування людини до електронного середовища, тобто спричинити зміну потоку інтенціональності з реального світу до дійсності створеної за допомогою електроніки. "*Cogitans*" втілене в кіберпростір зустрічає якість електронної екзистенції – яка до цього належала реальності, і

людина робить вибір між реальністю і альтернативою, яка з'являється у вигляді "реальної" *realis*, віднайдені в електронному середовищі". Можливо, так діється тому, що реальність є, певною мірою, недоступним прошарком, тоді як електронне середовище втягує і відриває людину від реального світу, пропонуючи дійсність "електронного раю".

Найчастіше імерсію описують на прикладі інтерактивного мистецтва. Це закономірно, адже саме електронне мистецтво завдяки своїй процесуальності, змінності, ступеню поглинання реципієнта на різних рівнях, мобільності, здатності до трансформації форми твору тощо має більшу здатність до імерсії в порівнянні з творами традиційного мистецтва.

Якщо ж говорити про явище імерсії по відношенню до неелектронного мистецтва, то у цьому випадку ангажування реципієнта пов'язане із зануренням у світ роману, поглинанням у світ музики твору, зануренням у кінообраз. Однак просценічне мистецтво позбавлене тієї властивості електронної інтерактивності, яка здатна перетворити характер просценічного утворення на користь інтерактивного впливу, що ймовірно вносить якість мистецтва як такого в епоху електроніки, а також категорію опису мистецтва, що дозволяє прояснити поняття імерсії в загальному значенні, на основі естетичного досвіду.

Спроба оцінити все мистецтво як імерсійне через призму явища електронної інтерактивності дозволяє відкрити, що саме інтерактивне електронне мистецтво сприяло явищу, котре раніше не було таким виразним, ніби мистецтво історично дозрівало до цього рівня, прагнуло імерсії. На шляху до інтерактивності реципієнт занурюється у глибину твору, віддаляється від впливу реальності, мандрує у просторі. Це впливає на самоперетворення твору під впливом дії реципієнта, посилюється момент креативності, в результаті захоплення новим змістом, формою, значенням, красою і таємничістю естетичне сприйняття отримує нову цінність творення, яка має вплив як на твір, так і на людину.

Твір електронного інтерактивного мистецтва зв'язує з собою реципієнта в потоці змінної іматеріальної форми, а активність реципієнта може збільшити силу імерсійного впливу. Натомість сприйняття просценічного мистецтва є частково нерухомим, тому імерсія тут є слабшою, твір не поглинає реципієнта такою силою, як твір інтерактивного мистецтва.

Імерсійність мистецтва може виникати з потреби людини заповнити недостатність реального світу, таким чином, мистецтво відкривається перед людиною в такому об'ємі, якого людина очікує, але не знаходить в реальності. Можна сказати, що людина оселяється в дійсності електронної *realis* на стільки, на скільки ця остання їй відкривається. М. Островіцкі задається питанням: "якщо на вихід з печери людина чекала тисячі років, чому ж сьогодні не може вона покинути реальний світ на користь електронної *realis*?".

В електронному середовищі людська активність може отримати інший вимір і значення в порівнянні з тим, що отримує з реальності. Натомість налаштування на дійсність реального світу може впливати із формату і ступеня зв'язків людини з електронним середовищем. Пов'я-

зана з технікою від початку історії, створивши власний світ, на фоні електроніки людина з одного боку відкриває недосяжні у інший спосіб можливості, а з іншого боку відсуває або втрачає притаманні раніше дійсності зв'язки і може змінювати власне відчуття дійсності.

Незалежно від виміру користування, електроніка може зосереджувати на собі активність людини емоційно затавровану, спрямувати інтенціональність, ангажуватися у переживання світу віртуальної реальності. Як зауважує С. Жижек, віртуальна реальність забезпечує саму реальність, позбавлену своєї субстанції, котра протиставляється твердому ядру Реального – так само, як кава без кофеїну наділена запахом і смаком кави, але не є нею, віртуальна реальність переживається як реальність, хоча нею не є. Однак наприкінці цього процесу віртуалізації ми починаємо переживати саму "реальну дійсність" як віртуальну. Таким чином, відбувається явище "знереальнення" дійсності, аналіз якого проведений в дослідженнях Ж. Бодріяра, П. Вірільо і Т. Лумана.

Естетика віртуального постає в центрі сучасних досліджень як така, що відкриває цілий простір проблемних блоків. Окрему групу становлять питання, пов'язані з необхідністю здійснення аналізу чуттєво-емоційного стану сприйняття реципієнта творів віртуального мистецтва, глибини такого типу переживання і можливих змін в характері налаштування у сприйнятті реальної дійсності. Саме в цьому контексті феномен імєрсії допомагає зрозуміти суть сучасного електронного мистецтва.

И.М. Шелехов, студ., КНУТШ, Киев
fhubenko@yandex.ru

АВАНГАРДНАЯ МУЗЫКА ДЖОНА КЕЙДЖА: ИЗОБРЕТЕНИЯ И ВЛИЯНИЯ

На данном этапе современного кризиса культурного развития одним из наиболее актуальных предметов исследования философско-эстетической мысли музыковедения является анализ "человекоизмеримости", сопричастности к процессу возникновения музыкальной культуры, развития и функционирования музыкального мира, способности "рождённой" музыки к самореализации и самоактуализации. Поэтому, "предметом" краткого рассмотрения данной работы является творчество американского композитора Джона Кейджа – неоспоримой величины мирового авангарда XX века.

(I) Случайность и элементы реальной жизни.

1. Главным изобретением Кейджа принято считать регулярное и систематическое *использование алеаторики* (случайных элементов в музыке), ранее игравшей в музыкальном процессе эпизодическую роль, а также немзыкальных, сырых элементов бытовой жизни. Например, одна из самых известных его пьес – "*Воображаемый ландшафт № 4*", написанная для двенадцати радиоприемников, где все аспекты выбора частоты или громкости зависят от случайности. А его произведение

"4'33" для вольного состава инструментов, во время которого музыканты не играют ни единой ноты, а слушатель должен в это время прислушаться ко звукам издаваемым залом.

2. Среди влияний на фундаментальные идеи своего творчества Кейдж отмечает *дзэн-буддизм*, согласно учению которого в природе не существует иерархии или внутренней структуры. Также в его музыкальной практике была использована древняя китайская книга для гадания И-Цзин, наравне с игральными костями и картами.

3. Еще одним серьезным влиянием на стиль творческой мысли Кейджа являются работы канадского философа и социолога Маршалла Маклюэна – теоретика воздействия артефактов как средств коммуникации. Его работа "Механическая невеста: Фольклор индустриального человека" написана фрагментарными, мозаичными афоризмами, которые не обязательно читать по порядку. По словам критика Н.Н. Козловой Маклюэн использует язык и стиль объекта своих исследований массовой культуры и массовой коммуникации [Козлова Н.Н. Критика концепции "массовой культуры" Маршалла Маклюэна. Автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата философских наук. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – С. 7].

По словам самого Кейджа случайная музыка отображает жизнь какой он в действительности есть, и является воистину живой по причине соучастия зрителя в театральном процессе, хэппенинге концерта вопреки альбомным записям, которые, по его мнению не стоит слушать [Гринуэй П. Четыре американских композитора. Фильм первый – Джон Кейдж. Музыкальный Цирк – 1983].

(II) Музыка для танца. Театральная сущность искусства.

Музыку для современного танца Кейдж начал писать с 1940-х годов. Большая часть этих произведений была написана для хореографической труппы Мерса Каннингема, где Кейдж был музыкальным руководителем. В сущности музыкальная составляющая просто переплеталась с пластической, составляя пласт единого искусства.

Подобные идеи единого, ритуального театра ранее можно проследить у одиозного французского теоретика театра, режиссера и актера Антонена Арто, также переживавшем влияния восточной культуры, в частности Балийского театра [Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993 – С. 33–48, 56–72].

(III) Препарированное фортепьяно.

Помимо прочих инноваций, изобретенное в 1938 году для музыкального сопровождения к хореографической постановке "Вкаханалия", препарированное фортепьяно – недовольство Кейджа ограниченностью европейской тональной системы для выражения чувства в музыке. В струны инструмента вложены посторонние предметы быта, превращая его таким образом в перкуссионный инструмент. Это было своего рода проявлением нонкомформизма композитора, проявлявшегося сознательного ухода студента-отличника из колледжа ради европейских путешествий в поисках реальной пользы.

(IV) Влияния и отголоски.

Кейдж, будучи духовной пищей не одного музыкального поколения, заметно переварился в совершенно разных пластах современной музыки. Его метод можно проследить на пластинках таких титанов постиндустриальной генерации как звукового дадаиста Nurse With Wound, ритуальных собирателей экзотических звуков Coil, в игре предметами быта на гитаре джазового виртуоза Марка Рибо или же препарированной пропеллером гитаре иконы контркультуры Бойда Райса. Его музыка наравне с джазом (Кейдж также замечен в коллаборациях с такими величинами как Орнетт Коулмэн и Сан-Ра), Корнелиусом Кардью и АММ повлияла на сотни музыкальных аматоров от "психо-фолка" и "неопсиходелии" до "эмбиента" разных сортов и коллективов, исполняющих невероятно популярный пост-рок.

Закончить же уместно воспоминанием о забавном высказывании Джона Кейджа – человека необычайного чувства юмора, где он утверждает что звон коровьего колокольчика для него ценнее и прекраснее музыки Бетховена [*Гринуэй П.* Четыре американских композитора (док. фильм). – 1983].

***Т.В. Шоломова, канд. филос. наук, доц.,
РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия***

ПРОБЛЕМА ТРАНСЛЯЦИИ ФИЗИЧЕСКОЙ БОЛИ В ИСКУССТВЕ: КЛАССИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ

О том, что заставлять зрителя созерцать физические мучения главного героя – задача неблагоприятная, написал еще Г.Э.Лессинг в трактате "Лаокоон, или О границах живописи и поэзии", ведь вид чужих физических мучений не вызывает в нас ничего, кроме отвращения и желания прекратить это: "телесная боль по природе своей не способна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение наше различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство". Лессинг проанализировал особенности единственной сохранившейся трагедии Софокла, предметом изображения в которой стали физические муки героя – "Филоклет". Он показал, к каким приемам прибег Софокл, чтобы преодолеть естественное отторжение, возникающее при виде чужих физических мучений. Таким образом, главной задачей автора становится переводение физических страданий на язык душевных мук и такой способ представления их зрителю, который пробудит сопереживание и работу фантазии и сделает эстетическое восприятие произведения искусства полноценным.

В современном искусстве (кино) мы наблюдаем использование физической боли как мотива, движущего сюжет. Например, в фильме Д.Бойла "Пляж" (2000) умирающего от раны изгоняют из сообщества ровно по той же причине, что и Филоктета: "Жалобы, вопли, неистовые проклятия, которыми он, страдая от мук, наполнял весь лагерь и мешал

священнодействиям и жертвоприношениям, звучали не менее ужасно и в пустыне; они-то и были причиной его изгнания".

В современной русской литературе особого внимания заслуживает футуристический порнографический роман Л.Горалик и С.Кузнецова "Нет" (2004), в котором описана фантастическая ситуация будущей технической возможности не возбуждать работу фантазии "реципиента", а внедрять ему в мозг любые переживания, ощущения и чувства, в том числе – чужую физическую боль.

Сегодня наиболее актуален "Черный лебедь" (2010) Д.Аронофски, посвященный проблеме творческих мук и вылупления внутреннего злодея из глубины души скованного правилами и комплексами существа. Речь идет о балерине, но достоверное воспроизведение танца в фильме не является самоцелью, а только поводом, и возможности танца для раскрытия особенностей образа как самой главной героини, так и избираемых ею лебедей не используются тоже, а используются приемы собственно кино (например, спецэффект используется для визуализации метафоры "выросли крылья"). То есть, кино в данном случае воспользовалось другим видом искусства как поводом продемонстрировать собственные изобразительно-выразительные возможности. Что же до физической боли, то Аронофски поступил наоборот: он, вопреки эстетической теории, метафорически изобразил душевные терзания через физическую боль. Стало быть, мы имеем дело со специфическим художественным приемом (особенно когда дело касается ногтей и вызывает в памяти воспоминание о средневековых пытках), который при анализе данного произведения искусства выводит нас на неизбежное описание увиденного в современных категориях "шокирующего", "отталкивающего", "вызывающего отвращение" (которые А.Гулыга в свое время назвал категориями антиэстетики). Режиссер, таким образом, заставляет зрителя мучиться физически; вопрос в том, достигнута ли главная эстетическая цель, а именно – насколько удастся убедить зрителя при помощи материализации страхов главной героини (которые оказываются одновременно реализацией метафор этих страхов), и насколько телесные мучения соответствуют духовным при воздействии на воображение зрителя. От ответа на данный вопрос будет зависеть и определение места и роли спецэффектов в этом фильме – вспомогательная или несущая на себе основную смысловую нагрузку (что, разумеется, не является недостатком, а только особенностью). Ответ этот будет положительный, если исходить из классической теории Лессинга: "Актер едва ли может или даже совсем не в силах создать полную иллюзию физических мук; и кто знает, не заслуживает ли драматург нашего времени более похвалы, чем порицания за то, что он на своем легком челне пытается обогнуть этот подводный камень или вовсе миновать его".

Таким образом, перед нами – типичное постмодернистское произведение, которое, в соответствии с теорией У.Эко, прочитывается в трех разных планах: как историю взаимоотношения двух девушек (или рождения "внутреннего чудовища"), которую поймет любой зритель; как

профессиональное повествование о специфике балетного творчества, которое должен считать более подготовленный зритель, и которое, судя по имеющимся отзывам, не удалось; для самой искушенной публики – то, как это сделано (а именно то самое использование физической боли для изображения душевных процессов). Теория многопланового постмодернистского произведения Эко перекликается с идеями "антикантианской эстетики" П.Бурдьё, согласно которой единого вкуса нет, и на каждой социальной ступени существует свой собственный способ эстетического декодирования. Низшие социальные слои более всего восприимчивы к реализму и считают содержательную часть произведения с точки зрения ее соотношения с их личным жизненным опытом; середина считает моральное содержание либо (чуть выше) оказывается в состоянии выстраивать искусствоведческие аналогии; и только элита способна судить о произведении искусства исключительно с т.з. его формы. Таким образом, использование классической эстетической теории в приложении к новому фильму Аронофски оказывается ключом к его интерпретации с точки зрения современных эстетических теорий.

*Я. Ярмак, асп., НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
yarmak_yaroslav@ukr.net*

ПРОЯВИ "НОСТАЛЬГІЧНОГО" В ТВОРЧОСТІ М. МЕТНЕРА

Ностальгічні переживання в тій чи іншій мірі знайомі кожній людині, це поняття здавна виявляє себе в різних галузях людської творчості, та в різноманітних життєвих ситуаціях, у вигляді особливої, тонкої, душевної туги за втраченим домом, або за невідворотно зниклим минулим. Різні енциклопедії пропонують майже однакове тлумачення поняття "ностальгія", пояснюючи його наступним чином: "'ностальгія" з грецької. nostos – повернення додому і algos – страждання, туга за Батьківщиною". Найбільш вдале та розгорнуте визначення цього феномену на нашу думку викладене у Всесвітній філософській енциклопедії (2001 р.), в якій зазначається, що феномен "ностальгія", "ностальгічне" означає тугу за вітчизною, за рідною домівкою, за минулим, пережитим, втраченим. Слід зазначити, що цьому феномену присвячені фундаментальні та узагальнюючі дослідження в сфері культурології, соціології, філософії, історії культури, психології. Культурологічний аспект ностальгії, та її образна домінанта розкриваються в роботах Ф. Джеймісона, С. Бойм, Н. Давиденко, Н. Жукової, Є. Новікова, І. Смірнова, та ін. А осмисленню психологічних складових феномену ностальгії свої роботи присвятили Ф. Анкерсміт, С. Жижек, Дж. Сибрук та ін.

Поняття "ностальгія" має декілька значень, свою власну історію, безліч відтінків в різноманітних культурах і потребує всебічного, глибокого вивчення та аналізу. Однак опускаючи історію поняття ностальгії ми сконцентруємо свою увагу на особистості М. К. Метнера, та спробуємо виявити прояви ностальгії в його творчості. Варто підкреслити що

проблема ностальгії, як складова російської культури кінця XIX – першої пол. XX ст., та прояви цього феномену у творчості М. К. Метнера практично не досліджена. Метнерівська ностальгія виявляє себе в житті та творчості Миколая Карловича через ряд понять, (які на нашу думку є невід'ємними складовим феномену ностальгії), а саме: спогадність, туга за минулим часом, ретроспективність, самоспоглядання, особливе бажання відстороненості і тиші в житті та творчості. Отже розглянемо перелічені вище складові ностальгії в контексті творчості М. К. Метнера.

Щоб краще зрозуміти ностальгію М. К. Метнера, слід звернути увагу на особливості епохи в яку жив композитор. Бурхливі події початку XX ст., переживалися композитором надзвичайно сильно, невимовно тяжкою була для нього вимушена еміграція. Та найбільш болісним був для М. К. Метнера розрив з минулим, адже в "Русі Радянській" залишилось мало від тієї, "колишньої Русі" що відійшла. Не дивлячись на розчарування в Радянській Росії, композитор як і раніше відчуває свою приналежність до Батьківщини, залишаючись вірним ідеї необхідності відтворювати в музиці збережені в пам'яті образи світлого і вічного. Так в творчості М. К. Метнера ностальгія знаходить своє відображення в музичних образах добрих, світлих спогадів пережитого ним минулого, а тому основною стихією композитора виявилась лірика. Образи ностальгічних спогадів присутні як в його фортепіанній творчості, так і в камерних та вокальних творах.

М. К. Метнер як особистість і як музикант сформувався надзвичайно рано, його юнацькі листи вражають глибиною міркувань і висловлювань стосовно музики і мистецтва в цілому. Глибоке розуміння музики, її єдиної традиції та віру в сакральність мистецтва, композитор перейняв ще будучи студентом консерваторії про що дізнаємося зі слів самого М. К. Метнера: "колишні викладачі <...>, викладаючи нам закони нашого мистецтва (за допомогою правил), як би передавали нам просто кажучи певний заповіт великих музикантів минулого". Своє неприйняття сучасного світу і його цінностей М. К. Метнер обґрунтовує фактом його стрімкого відходу від культурних традицій минулих епох. В наслідок переплетення ностальгічних спогадів юності та відданості класичній традиції, М. К. Метнер постає перед нами як безкомпромисний в своїх судженнях митець, "вічний страж", що пояснює його негативне відношення до "хаосу модернізму" в мистецтві – викладене в листах композитора та його книзі "Муза і мода".

Наступним проявом ностальгії у М. К. Метнера є його прагнення усамітнитися, творити перебуваючи в тиші, не вміння і не бажання підкоритися шаленому ритму нового часу, неприйнятність його метушні, законів та псевдо цінностей. Відомо що опинившись в еміграції М. К. Метнер дуже рідко виступав на естраді, і вів майже відлюдницький спосіб життя. Необхідність в усамітненні для творчості, роздумів, для кристалізації музичних форм і тем, була однією зі сторін творчого дару М. К. Метнера Особливе відношення до поняття тиші знаходимо в таких словах М. К. Метнера: "Все повинно виходити і народжуватися з тиші".

Ідея тихого споглядання, занурення в себе і напруженого згадування як відтворення певного прихованого але існуючого підсвідомо пласта

"знань" втіленого в музичних образах, формувало сам творчий процес композитора. Він творив, як би з муками, згадуючи те що йому привиділось. М. К. Метнер вважав що композитор не творець, а тільки медіум, з'єднувальна ланка. Як приклад приводимо висловлювання самого композитора: "Ми нічого не творимо, все вже існує"; "Кожний художник навчається головним чином в тих тем, котрі являються йому в мовчанні". М. К. Метнер – композитор-мислитель, який своїми музичними творами і "роздумами вголос" про основи музичного мистецтва, на сторінках книжки "Муза і мода", вніс неоціненний вклад в розвиток європейського класичного мистецтва. Сама по собі філософська розробка цієї теми професійним музикантом, тим більше дослідження ним метафізичного, надземного "коріння" музики з цілєю її захисту від забуття, представляє собою унікальний випадок у всій музичній культурі Європи початку ХХ ст. Оскільки автор звертається до нас зі сторінок своїх творів і як мислитель, і як митець – творець свого духовного світу, втіленого М. К. Метнером в музичних образах. Самовіддана музична діяльність композитора викликана любовним ностальгічним відношенням до культурної епохи минулого, постійна спрямованість внутрішньої сутності композитора-мислителя в потойбічне, в дорозі серцю спогади та глибокі роздуми, дозволило йому відобразити для нас той рідкісний процес самоспоглядання творця та спостереження ним творчого акту як великого таїнства. Отже можемо зробити висновок що в житті М. К. Метнера феномен ностальгії стає знакомим поняттям, значно глибшим ніж у звичайного емігранта, оскільки феномен ностальгії в певній мірі визначив стиль життя та творчості композитора, ряд його музичних образів і навіть сам спосіб художнього творення.

Секція
"ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

*A. Świtalska, stud., University of Warsaw, Institute of Philosophy,
Department of Ethics, Warsaw, Poland
agnieszka_switalska@wp.pl*

**THE CONTROVERSY ABOUT THE MORAL EVALUATION
OF THE COLLECTIVE RESPONSIBILITY**

Though the category of the collective responsibility is not the artifact of twentieth-century thought, the occurrences from the first half of that century have contributed to appearance of the idea of collective responsibility in both the public awareness and the theoretical moral discourse. The moral ambiguity of collective responsibility can be explained by two reasons. First it can be explained by the attachment to the idea which is deep-rooted in our morality: that only the agent who has committed the wrong act can be held morally responsible for it. From the other side, it can be argued that we need the idea of collective responsibility because we have to hold somebody guilty of mass crimes (holocaust, brutal discrimination of black Americans) or omissions which have caused the suffering of innocent individuals, natural environment etc. Though the moral philosophers agree that applying collective responsibility is not always morally justified, some of them are against attribution of moral responsibility to collectives in any case, while the others allow applying collective responsibility when the certain conditions are fulfilled.

The controversy about the moral evaluation of collective responsibility is nowadays carried on the two grounds: methodological and normative one.

In the first case the participants of the controversy are concentrated on two questions: "what are the necessary conditions of the moral responsibility?" and "does any collectivity fulfill these conditions?". There are two significant standpoints here. The adherents of methodological individualism argue that it is not logically possible to relate the moral action with collectivities. Thus they reject the idea of collective moral responsibility. According to this view the collective responsibility is nothing more than the collection of individual responsibilities of group's members [McKenna, Lewis, Velasquez, Corlett]. The opponents of methodological individualism claim in turn that the collectivity can be a moral agent and she can bear moral responsibility for her actions [French, Held, Gilbert].

On the normative ground the next issue is being considered: whether holding individuals morally responsible for the action of other members of the group might be approved/assent as just?

In my paper I will reconstruct the arguments formulated by the adherents and opponents of collective responsibility. I will show the fundamental difficulties involved in acceptance the thesis about the moral approval of any form of collective responsibility on the ground of moral responsibility traditional understanding.

*А.В. Абрамова, канд. филос. наук, доц.,
Тулский филиал Российской правовой академии МЮ РФ, Россия
Anastya7@yandex.ru*

СПРАВЕДЛИВОСТЬ И ПАТЕРНАЛИЗМ В ПРИНЯТИИ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

Здоровая окружающая среда является одним из общественных благ, поэтому ее обеспечение должно осуществляться с помощью целого ряда централизованных государственных мероприятий. Однако в масштаб этих мероприятий в определенной степени зависит и от индивидуальных предпочтений граждан, которые учитываются при принятии экологически значимых решений. Предпочтения изучаются с помощью так называемой "субъективной оценки", определяющей готовность граждан платить за улучшение (сохранение) окружающей среды или получить компенсацию за ее ухудшение. Кроме того, граждане, принадлежащие к определенным территориальным сообществам, выступают как участники прямого переговорного процесса, связанного с созданием источников экологических рисков или экологического ущерба. В ходе таких переговоров могут достигаться соглашения о компенсации за ухудшение экологических условий со стороны загрязнителя (потенциального загрязнителя). Предпочтения граждан, проявляющиеся в ответах на анкеты или в их переговорной позиции, опираются на присущую каждому из них индивидуальную иерархию ценностей, в которой состояние окружающей среды может занимать ведущее или, наоборот, маргинальное положение, уступая ценности финансового благополучия. Такое положение вещей, в принципе, не противоречит принципам справедливости: человек, оценивая обстановку, выбирает для себя наиболее предпочтительный вариант на основе собственных убеждений.

Однако существует одно тривиальное обстоятельство, которое существенным образом меняет моральную оценку всех форм обмена качества окружающей среды на иные потребительские блага. Среди затрагиваемых такими обменах категорий населения присутствуют не только взрослые, но и дети. Конкретные трудности таковы.

1. Анализ детских предпочтений оказывается труден и ненадежен. Он вызывает сомнения в связи с отсутствием у ребенка развитой способности рационально оценивать ситуацию: характер угроз и приобретаемых выгод. Социальные или экономические компенсации, которые предлагаются в качестве возмещения ущерба или взамен создаваемых неудобств, могут не представлять для ребенка на данном этапе никакой субъективной ценности. Хотя в каком-то объективном смысле они могут быть очень существенными (таковы, например, дополнительные возможности в сфере образования). Равным образом и неблагоприятные факторы, последствия которых скажутся в отдаленном будущем, могут ребенком не осознаваться и недооцениваться. В этом случае вполне оправданным кажется делегирование полномочий по решению подоб-

ных вопросов родителям. Однако впоследствии, по мере взросления благоприятная окружающая среда может стать для нынешнего ребенка гораздо более значимой ценностью, чем для его родителей. Ретроспективно их решение окажется, с его точки зрения, неоправданным.

2. Принимая решения, родители опираются, в основном, на собственное субъективное восприятие ситуации в соответствии с доступной им информацией и на собственное представление о параметрах качества жизни. Это вызывает существенные опасения, так как при этом они могут недооценивать возможные экологические риски. Например, сведения о влиянии загрязнителей на организм человека изучены для взрослых людей, поэтому не могут отражать реальной картины воздействия таковых на ребенка. Кроме того, известно, что дети являются более чувствительными и менее устойчивыми к восприятию загрязнений, чем взрослые, поскольку их организм продолжает развиваться, поэтому может пострадать в большей степени.

Оба приведенных выше рассуждения налагают дополнительные ограничения на практику обмена качества окружающей среды на иные потребительские блага. Ограничение возможностей граждан участвовать в такого рода обменах нельзя считать проявлением патернализма, поскольку оно не представляет собой пренебрежения их желанием получить компенсации или их нежеланием платить за дополнительные меры по охране окружающей среды. Оно является способом предотвратить тот вред, который родители, выступая в качестве респондентов социологических опросов или участников переговоров с потенциальными загрязнителями, могут нанести своим детям. В процессе принятия экологически значимых решений должна действовать своего рода презумпция того, что дети будут обладать большей чувствительностью к экологическим проблемам, чем их родители: и в плане своего здоровья, и в плане сохранения дикой природы и биологического разнообразия.

В.С. Алікін, канд. філос. наук, НМУ ім. О.О.Богомольця, Київ

"ЗДОРОВ'Я" І "ХВОРОБА", "ДОБРО" І "ЗЛО" В КОНТЕКСТІ ДВОХ ЕТИК

В своїй книзі, присвяченій питанням лікарської етики, Грандо А.А. і Грандо С.А. пишуть наступне: "...Альберт Швейцер однажды сказав: "Мы пытались удовлетвориться культурой, оторванной от этики". К этой фразе, – продовжують автори, – можна додати, що отрыв етики от культуры неблагоприятно сказався ... и на медицине" [Грандо А.А., Грандо С.А. *Врачебная этика.* – К. РИА "Триумф", 1994. – С. 4]. З цим висновком не можна не погодитися. В ньому закладено чималий сенс. Але він не отримав розвитку. Усе, як завжди, звелось до деонтологічних питань. Лікарська етика не маніфестує себе як філософська дисципліна. Згадана книга – лише зайве тому підтвердження.

Такі основоположні категорії медичного знання, як "здоров'я" і "хвороба", поки що не стали предметом лікарської етики під кутом зору "добра" і

"зла". Чому так відбулося – невідомо. Мабуть, на це є свої причини. Можливо, впливає природознавство, де "здоров'я" і "хвороба" розглядаються як суто біологічні категорії, – і тоді, дійсно, до чого тут етика? А можливо, і так все зрозуміло: хвороба – це зло, а здоров'я, звичайно, добро.

Те, чого не бачить лікарська етика, помічає Церква. Релігійна етика робить об'єктом своєї уваги медичні категорії. "Здоров'я" і "хвороба" поєднуються з категоріями "добро" і "зло", стають етичним вченням, набувають статусу припису, якою мусить бути поведінка людини, та одночасно виступають дослідженням, яке завжди доводиться здійснювати, щоб визначити, чим людина є, чим хоче і має бути. Але це стосується лише так званих моралізованих релігій, релігій спасіння, перш за все, християнства і його етики. Доречі до речі, богів і релігій, які би опікувалися проблемами добра і моральними справами людей, не так багато. За підрахунками Дж. Мердока [Ethnographic Atlas. – Pittsburg, 1967] лише двадцять п'ять відсотків відомих людству релігій мали уяву про богів, які чинили б моральний суд.

Отці Церкви розглядають хворобу, як прояв зла. Вона є наслідком гріхопадіння Адама і плодом дії диявола у світі. Хвороба є злом тільки для тіла. Душу вона обходить. "Якщо душа тримається добра, – то, як пише Іоан Золотоустий, – хвороба тіла не може спричинити жодної шкоди". Хвороба є лише умовним злом. Вона може бути навіть добром. Усе залежить від людини, як вона сприймає недугу, які робить висновки, може чи ні добути із занепаду тіла позитиву для свого спасіння. "Бог, – продовжує Іоан Золотоустий, – допускає хворобу не для того, щоб нас принижувати, а тому, що хоче зробити вчинити нас кращими, мудрішими та більш відданими його волі, бо це основа всього спасіння".

Здоров'я не є само по собі добром. Воно є чимось відстороненим. В роздумах про нього, як і про хворобу, часто панує діалектика. Здоров'я може слугувати як добру, так і злу, як Богові, так і мамоні. Усе залежить від волі особи, від її прагнення і спрямованості дій. "Здоров'я, – як писав Василій Кесарійський, – оскільки не чинить добрими тих, хто його посідає, не належить до речей добрих відз природи". Людська природа часто буває схильною до всякого роду зла, а її сильним союзником у службі пристрастям і гріхам виступає не що інше, як здоров'я. Тому "не варто, – говорить Григорій Богослов, – захоплюватися різними видами здоров'я і не варто гидувати ані нехтувати хворобою". Здорове тіло – це скарб, але скарб земний, а значить – мінущий, не вічний, як не вічне земне життя. Якщо воно не дається, то не на те просите. Вихід один: щоб зберегти земне, треба шукати небесного. Життя у вірі є запорукою доброго здоров'я.

Християнська етика породжує слушні ідеї, живить гарні думки. Лікарська етика має запозичити її досвід у розробці етичної складової категорій "здоров'я" і "хвороби", піднести рішення лікарських проблем до світоглядного рівня "добра" і "зла": може чи ні лікар, медицина загалом, відчувати і разом з цим нести моральну відповідальність, якщо повернене людині здоров'я буде спрямоване до зла? Відомо, що скажуть фахівці. Але не треба поспішати з відповіддю. Не все так однозначно. Згадаємо краще А.Швейцера. Хіба наша невдала спроба задовольнитися культу-

рою, відірваною від етики, не пов'язана з відстороненням цієї ж культури від "добра" і "зла"? До речі, нею ж самою і створених.

Претензії мають бути обґрунтованими обґрунтованими, особливо якщо вони стосуються сталого змісту наукового знання. Підґрунтя Підґрунтя є – це активність морального зла в царині лікарської діяльності. Згадаємо роман американського письменника С. Льюїса "Ероусміт", екстраполюємо його на нашу дійсність – і все стане зрозуміло. Герой цього роману професор Роско Гік говорить студентам: "Знання – велика вещь в медицинском мире, но они ничего не стоят, если вы не умеете их продавать... прежде всего вы должны лично импонировать людям, имеющим доллары... объясните пациенту... как много труда вы затравили на его болезнь и давайте ему... почувствовать, что благо, которое вы ему доставили, ...значительно выше... гонорара...получив счет он примет его покорно, без недоразумений". Це вже не лише американська, а і наша дійсність. Тому пропозиція внесення в зміст лікарської етики згаданих вище категорій та побудова на їх засадах етичного вчення, може бути розглянута як спроба зберегти в сучасній медицині, якщо це ще можливо, традиції земських лікарів, що не зважаючи на умови, змогли залишитись вірними своєму громадянському обов'язку.

Т.А. Берестецкая, канд. филос. наук, доц., ОНМУ, Одесса
beresta70@list.ru

НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ДЕОНТОЛОГИИ

Взаимопонимание пациента и врача и разделение ответственности за принятие решения в современной медицине предполагают обязательства коммуникативного сотрудничества, т.е. ведения диалога, подерживаемого взаимным уважением. Взаимное понимание и совместное принятие решений связаны с проблемой морального выбора и признания приоритета ценностей в конфликтных ситуациях несовпадения общечеловеческих, групповых, национальных, корпоративных, религиозных, индивидуальных смысловых ориентиров.

Возможность действовать в соответствии со своими интересами и целями, опираясь на "осознанную необходимость", реализуется в повседневной практике, деятельности человека, включающей в себя конкретные проявления и реальные условия жизни. В императивном характере норм современной общественной морали определяется категория моральной необходимости, которая не всегда соответствует понятию "социальная необходимость". На первый план здесь выходят личностная свобода выбора, свобода действий, возможность реализации своих намерений и своей мечты.

Можно определить некоторые условия, способствующие моральной свободе и моральной деятельности человека. В их число входят: отсутствие внешнего давления и запретов, наличие вариантов выбора пове-

дения, способность увидеть и понять все существующие варианты и остановиться лишь на одном, самом оптимальном, а также наличие у субъекта ценностных ориентиров и идеалов.

Современная модель медицинской практики, доминирующая в общественном мнении, где врач – техник, имеющий удостоверение для деятельности в особой, ограниченной сфере специализированной экспертизы, – является моделью распределения активной и пассивной ролей между врачом и пациентом и подвергается радикальной переоценке. Становится все более анахроничной медицинская практика лечения, согласно которой врач, якобы в интересах пациента, не считает особенно нужным с ним консультироваться. Это связано с необходимостью признания такой моральной ценности как уважение личности, что подразумевает участие пациентов в принятии жизненно важных медицинских решений.

С позиций медицинской герменевтики жизненный опыт субъектов рассматривается как текст. Интерпретируемый текст выступает своего рода "коммуникативной сетью отношений". Смыслы рождаются из "чтения текстов" человеком, его взаимоотношений с другими людьми – текстов, которые "говорят о возможных мирах и возможных путях ориентации человека в этих мирах" [Карсон Р. Становление диалога между доктором и пациентом // Вестник МГУ. Сер. 7: Философия. – 1998. – № 5]. Интерпретация заключается не только в расшифровке знаков или поиске чего-то скрытого за отношениями людей, а в установлении того, что обнаруживается через эти отношения. Такие смыслы не могут открываться буквально, но артикулируются метафорически в процессе взаимного обмена информацией [Берестецкая Т.А. Перевод как тема для исследований в современную эпоху интеркультуры // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Д.Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. 1 (89). – С. 247–251].

Д.А. Гусев, асп., ФГОУ ВПО, СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
goosevdmitriy@gmail.com

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОЙ НОРМАТИВНОСТИ

Обращаясь к проблеме моральной нормативности, необходимо учитывать во многом неоднозначный и принципиально неопределенный характер данного термина. С одной стороны, мораль, понимаемая как фактор и механизм социальной регуляции и компонент конституирования идентичности субъекта, уже является всецело нормативной системой, – типом социальной дисциплинарности, – институционализированной в различных формах, обладающей конкретными механизмами упорядочивания индивидов и контроля над ними и их действиями, воплощающимися в определенных практиках и моделях поведения. С другой стороны, для субъекта оказываются проблематичными способы разворачивания собственно нормативности самой морали, понимаемой в качестве способа установления дисциплинарности. Другими словами, мораль демонстрирует возможность реконструкции как действующей схемы упорядочивания и регуляции обще-

ства, и одновременно с этим невозможность четкого установления механизма действия морали в качестве императивной силы.

Ряд современных теорий позволяет последовательно перевести и переформулировать имеющуюся моральную проблематику необходимым образом. На базе коммуникативной теории Ю. Хабермаса и герменевтического метода П. Рикера оказывается возможным выделить неотъемлемые элементы-условия разворачивания и осуществления морального дискурса, по-видимому, и производящие моральную нормативность. Здесь важно иметь в виду следующее. С одной стороны, в теории коммуникативного действия Хабермаса открывается специфический механизм формирования морали как коммуникативной процедуры, то есть изначального процесса, в который включены все члены общества, поддерживающие общий код смыслов. С другой стороны, Рикер через концепцию полей справедливости и признания первичности фигуры Другого для конституирования субъекта определяет социальный фактор происхождения морали: этика, моральный дискурс, мораль, согласно Рикеру, возникают и фиксируются не в рамках работы индивидуального и автономного сознания (разума), как это было в этике Канта, но вырабатываются в процессе коллективного волеизъявления, каковым принято считать поле политического действия.

Таким образом, в современной этической и социальной мысли в работах Ю. Хабермаса, П. Рикера, а также Э. Энскомб и А. Пятигорского происходит до некоторого предела возвращение к аристотелевскому пониманию сущности морали, но уже с позиции ее разворачивания как самостоятельной формы действия человека, исходящей из реальных условий собственного осуществления, а не сложившихся функций. Ведь если обратиться к концепции Аристотеля, то анализ комплементарного отношения морали и политики позволяет обнаружить укорененность первой в практическом деятельностном дискурсе, причем не с позиции нормы, но с позиции факта сознания, направленного как на собственное действие, так и на действие другого; вторая же, как ни парадоксально, берет на себя функцию источника приоритетов и ценностей (идеи Блага у Аристотеля). В терминах всеобщности и строится вся этика Аристотеля, начиная от понятия блага как соразмерного каждому разумному существу цели, заканчивая понятием добродетели как меры всякого поступка как рационально достигаемого оптимума решений относительно множества целей прочих людей. Вторым принципиальным моментом, вскрывающимся в современной этической мысли оказывается концепт Другого, позволяющий развернуть собственно моральный дискурс, и предложенный опять же Аристотелем в "Большой этике" в фрагменте посвященном справедливости.

Представляется возможным выделить базовые условия разворачивания моральной нормативности: во-первых, таким условием выступают коммуникативные процедуры (коммуникация), которые можно принять за поле формирования моральных суждений. Коммуникация выступает возможностью признания и одновременно репрезентации Другого, что вводит в моральный дискурс идею множественности моральных субъектов.

Во-вторых, это собственно дискурсивность как способность морали интегрироваться в структуру субъекта, его когнитивный и смысловой горизонты. Идея Другого для сознания является принципиальной в том смысле, что несет иную, чем прежде, логику действия и поведения в силу появления новой логики жизненного мира.

Репрезентация реальности субъекту, как впрочем, и субъекта самому себе организуется в соответствии с интерпретацией социального мира как множественности автономных моральных инстанций, что в свою очередь создает герметичную синтетическую систему коллективного действия, чем и оказывается мораль.

Наконец, последняя, ключевая характеристика (условие) разворачивания морального дискурса – это его плюральность и контекстуальность моральных норм. Моральный дискурс, с этой точки зрения, реализуется как одновременная кантоминация разнородных ситуаций, перспектив и ретроспектив действий, тем самым демонстрируя колоссальную емкость в поглощении и ассимиляции взаимодействий Других с друг другом. Контекстуальность позволяет эффективно перестраивать схемы интерпретации и соответственно интеграции всякого действия в общий моральный горизонт.

Вышеперечисленные условия и обстоятельства разворачивания морального дискурса, очевидно, resultируют в итоге в феномен моральной нормативности, который по отношению к нему выступает предметной фактичностью действия субъекта и социальной нормы, которые мы вынуждены констатировать, говоря о морали. То есть можно предположить, что приведенная редукция сферы моральной нормативности к своим фундаментальным условиям не является конечной и настоятельно требует дальнейшего уточнения.

Э.М. Дьячек, СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
dyachekevelyn@gmail.com

ПРОБЛЕМА АБОРТА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

При рассмотрении различных биоэтических проблем, таких как: эвтазия, генная инженерия, трансплантация, обнаруживается согласие в необходимости уважительного отношения к человеческому телу и защиты человеческой жизни, сохранении нормальных условий необходимых для жизнедеятельности. В докладе акцентируется внимание на одном из ключевых моментов занимающих биоэтику – жизни до момента рождения, а точнее – жизни эмбриона, где это согласие отсутствует. Для многих людей не является самоочевидным, что жизнь эмбриона нуждается в том же уровне защиты, что и жизнь человека после рождения. Отсюда вытекает такая этическая проблема, как аборт. Рассматривая проблему аборта, можно выделить три основных подхода: эмбрион понимается как "личность", "не личность" или "потенциальная личность". Целью доклада является аналитическая демонстрация основного проблемного подхода к

эмбриону в современном кинематографе (т.е. "не как к личности") и иллюстрация аргументов героев в защиту понимания эмбриона "как личности" и "потенциальной личности". Используя вышеописанные подходы, на примере кинематографа будет показано влияние, оказываемое на решение, которое принимает женщина. Анализ проводится на основе трех фильмов: "4 месяца, 3 недели, 2 дня" (реж. Кристиан Мунджиу, 2007 г.), "Женские тайны" (реж. Родриго Гарсия, 1999 г.), и "Если бы стены могли говорить – I" (реж. Нэнси Сэвока, 1996 г.).

В фильме "4 месяца, 3 недели, 2 дня" рассказывается история девушки, принимающей решение сделать аборт. Фильм показывает политическое влияние ситуации в стране на принятие решения и проблемы, возникающие в процессе осуществления аборта. В сценах обсуждения эмбриона и его дальнейшей судьбы показывается отношение к нему не как к личности, будущему человеку, а как к ткани, мешающей существовать в политических рамках, в которые помещены герои. Затрагивая такую проблему, как автономия матери и ее права распоряжаться своим телом, в фильме четко выражено непонимание, неопытность, необдуманность принимаемого решения главной героини. Отсутствие сцен сомнения относительно судьбы эмбриона, категоричность в решении сделать аборт, полная инфантильность в ситуации, в которую попала беременная девушка, подчеркивает ненужность зародыша в сложившихся обстоятельствах. Режиссер для усиления поспешности решения наделяет жесткими качествами врача, делающего аборт. Данный персонаж служит для усиления эффекта спонтанности и необдуманности решения. Этот же эффект оказывает достаточно большой срок беременности, что делает аборт еще более невозможным легально в контексте политической ситуации страны.

Фильм "Женские тайны" демонстрирует твердое, неоспоримое решение женщины сделать аборт, в независимости от предупреждения врачей, что это возможно будет ее последний шанс родить. Для иллюстрации позиции эмбриона не как личности существует сцена, в которой можно увидеть мысль, проскальзывающую у матери, где эмбрион выступает, как "потенциальная личность", но этот момент быстро проходит, в силу ситуации в которой оказывается героиня, а точнее отсутствия поддержки общества (беременность произошла в результате полового акта с женатым мужчиной). В фильме ведется достаточно жесткая линия жизни состоявшейся, опирающейся на полную свободу контролировать свое тело женщины. Аборт представлен как пятиминутная операция, не несущая за собой никакой опасности, показан лишь дискомфорт после. В данном фильме можно увидеть влияние общества на принятие решения, отсутствие человека, с которым можно разделить ответственность, несмотря на существование всех остальных условий для воспитания ребенка (финансовое положение, здоровье матери и отца). Отсутствие поддержки и желание сохранить привычный образ жизни – основные причины аборта.

"Если бы стены могли говорить" является наиболее полным воплощением позиций, которые мы рассматриваем в докладе. Показывая ис-

тории трех женщин, режиссер акцентирует внимание на наиболее проблемном понимании эмбриона не как личности. Но существует столкновение позиций эмбрион "не личность" и "личность". Воспринимая этот конфликт, зритель приходит к выводу, что мать имеет свободу распоряжаться своим телом, несмотря на общественное мнение, не обращая внимание на отношение к абортам религии, к которой она себя относит. Изменение взглядов вследствие прожитой жизни, влияние на принятие решения религиозных предпочтений, политического положения в стране, финансового обеспечения семьи, – все это оказывает воздействие на принятие решений женщин, которые хотят сделать аборт.

Рассматривая аборт через современный кинематограф, зритель получает реальную картину этических проблем, с которыми сталкиваются герои фильмов. Анализируя выбранные фильмы, можно вывести основные критерии, которые оказывают влияние на позиции: эмбрион "личность", "не личность" или "потенциальная личность". В зависимости от этого показываются решения, принимаемые женщиной, об осуществлении аборта или отказе от него. Влияние политического положения страны, в которой принимается решение, присутствие людей, готовых помочь. Аргументы против абортов людей, пытающихся помочь тебе в решении. Религиозная принадлежность женщины, идущей на этот шаг: доводы, которые приводит религия, к которой женщина себя приписывает. Возможность воспитывать ребенка, финансовое положение, статус в обществе. В независимости от разрешения на аборты в стране или запрета на них, аборт оказывается возможен. Эта возможность построена на свободе выбора матери, ее праве управлять своим телом, которое отстаивается в каждом из представленных выше фильмов.

*Р.А. Ивашина, студ., Е.В. Ивашина, студ., БелГУ, Белгород, Россия
roman_ivashina@mail.ru*

ФРИДРИХ НИЦШЕ – РЕВОЛЮЦИЯ В ПОНИМАНИИ СПРАВЕДЛИВОСТИ

Ф.Ницше, создатель оригинальной в своем роде критики христианства и христианской культуры, пользуется лексиконом этой же христианизированной культуры для того, чтобы быть понятным собеседникам – выходцам из этой же культуры. Один из примеров – это понятие справедливости. Этот концепт у Ницше не является центральным, но он вытекает из учения о постоянной борьбе. Исходя из своего учения о постоянной борьбе, существующей в мире, Ницше выводит и свое понимание справедливости. Все социальные взаимоотношения исходят из "двойной предыстории добра и зла". В этом концепте он говорит, что "тот, кто в состоянии оплачивать добром за добро и злом за зло и кто бывает благодарным и мстительным, называется хорошим; кто не может совершать возмездия, признается дурным" [*Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Пер. с нем.*

С. Франка. – СПб.: Издательский Дом "Азбука- классика", 2008. – С. 61]. Под "дурными" он понимает людей бессильных, не имеющих инстинкта возмездия или не имеющих возможности мстить. Отсюда вытекает, что взаимный ответ добром на добро и злом на зло есть справедливость. Что в корне отличается от общепринятого понимания справедливости, как нравственной характеристики человека. Далее он развивает мысль. По его мнению, справедливость может быть только там, где силы могут беспрепятственно смешиваются между собой. При таких условиях возможны воздаяние и обмен, или, другими словами – борьба. Причем, обмен в данном случае есть месть и благодарность. В самой борьбе выявляется, кто не благороден, а кто благороден: за причине врожденного мужества господин становится господином. Раб становится рабом по причине своей трусости. Таким образом, Ницше борьбу считает матерью всех вещей. Борьба делает раба рабом, а господина господином. Потому войну и насилие выводит из господства справедливости, а не из естественного состояния. В условиях не ограниченной власти и права борьба невозможна, что исключает присутствие справедливости. Правовой порядок, является средством против всякой борьбы. Его Ницше считает принципом, разрушительным, враждебным жизни и губительным для человека. Именно мораль добрых имеет в себе опасность для будущего всего человечества. Порядок, основанный на господстве сознания, Ницше считает иллюзией. В условиях веры людей в якобы возможную гармонию, в мир, в котором нет борьбы сил и антагонизмов, это приводит к хаосу. В природе не руководит хаос, он является в ней царством нерушимой справедливости. Мир людей, когда люди пытаются освободиться от справедливости, которая является основой всех вещей, при отрицании воли к власти, становится хаотичным. Мир в понимании Ницше, имеет вечный порядок. В нем слабый может быть побежден только сильным. Анархии не существует. Только обладающему превосходством, только господину по силам установить справедливость. И чем он сильнее, тем больше он может сделать в условиях свободы действия. Таким образом, справедливость, по мнению Ницше, существует только там, где сила. Справедливости не существует без силы – и не существует также настоящей силы без справедливости. В дальнейшем, в условиях, когда "между людьми, не нарушается равенство общины" [Ницше Ф. Странник и его тень / Пер. с нем. А. Заболоцкой. – СПб.: Издательский Дом "Азбука- классика", 2008. – С. 36] следует развитие справедливости, называемое Ницше беспристрастием. Отсюда видим, что Ницше выделяет два этапа справедливости: сама борьба и приблизительное равновесие среди людей в условиях борьбы. Ницше выделяет еще один этап, но скорее это уровень – вечная справедливость. Под вечной справедливостью он понимал условия когда "между моральными действиями и интеллектуальными познаниями всегда должна иметься необходимая связь" [Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Пер. с нем. С. Франка. – СПб.: Издательский Дом "Азбука- классика", 2008. – С. 67–68].

Но, преобладание ума над чувствами, по мнению Ницше, невозможно. Отсюда Ницше делает вывод: "вечной справедливости не существует" [*Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Пер. с нем. С. Франка. – СПб.: Издательский Дом "Азбука-классика", 2008. – С. 68]. Такие взгляды Ницше при сравнении с христианскими концепциями, где справедливостью считается нравственность и победа добра можно назвать революцией.*

О.Л. Капченко, студ., КНУТШ, Київ
o.kapchenko@ukraine-realty.com

ЕТИЧНІ АСПЕКТИ РІЕЛТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

В сучасному світі контроль поведінки людей з боку держави, церкви та інших інститутів зведений до узагальнених законів без урахування професійних відмінностей. Професійна діяльність актуалізує різноманітні етичні питання, які не розглядаються та не можуть бути вирішеними й засобами універсальної етики. Ця проблема набуває свого загострення і в сфері економічної діяльності, ріелтерської зокрема. Прикладна етика як конкретизована мораль, що являє собою певні нормативно-ціннісні підсистеми, котрі регулюють і орієнтують сегментовані сфери суспільства та як теорія такої конкретизації, дозволяє заповнити відсутнє регулювання спеціально розробленими нормами професійної етики.

Мораль і етика, з однієї сторони, професіоналізм і майстерність – з іншої, є різнорівневими явищами, різними іпостасями людської життєдіяльності. Проте вони вимушено діалектично поєднуються, професіоналізм – на рівні репродуктивної діяльності, відтворення набутих умінь, знань і навичок (майстерність – на рівні креативної діяльності), а мораль – на рівні особистісному і міжособистісному. Професійна мораль виникає у зв'язку із суспільним поділом праці, коли створені професійні групи відчують соціальну потребу в регулюванні відносин всередині професійних груп. В професійну діяльність людина вступає із своїм суб'єктивним світом почуттів, переживань, прагнень, етичних оцінок, способом мислення. У професійних відносинах з'являються типові ситуації, що починають характеризувати відносно самостійність професії, її моральну атмосферу.

На основі характерних професійних зобов'язань та завдань формується професійна етика. Професійна етика – це сукупність норм, що регулюють особистісну і професійну поведінку людини у більшості випадків виникнення потреби професійного втручання. Професійна етика включає в себе зразки професійної поведінки, які підтримуються ціннісно і скріплені нормативно. Будь-який представник будь-якої професії, апелюючи до таких зразків, може свідчити про себе чи іншого представника даної професії, використовуючи поняття "професіонал". Професіоналізм немислимий без зразків і ідеалів [*Согомонов Ю.В., Согомонов А.Ю. Этика. Профессионализм. Мораль (непринужденный разговор "на двоих" // Ведомости. – Вып. 36: Практичность морали, действ-*

ность кодекса / Под ред. В.И. Бакштановского, Н.Н. Карнаухова. – Тюмень: НИИПЭ, 2010. – С. 234–242].

Сукупність принципів професійної етики обов'язково укладається у професійні етичні кодекси [Профессиональная этика // Словарь по этике. / Под ред. А.А. Гусейнова и И.С. Кона. – Изд. 6-е. – М.: Политиздат, 1989. – С. 278]. Таким чином професійна етика конкретизує загальні моральні вимоги в їх застосуванні до своєрідності відповідної професії і займається головним чином нормами, правилами поведінки. Кодекси являють собою настанови для професійних дій, вони визначають конкретні заборони і ідеали, кожен з яких можна оцінити з моральної точки зору. Професійні кодекси не є відірваними від суспільства, в якому вони сформовані і повинні відповідати більш широким етичним нормам суспільства, благополуччю якого професії повинні слугувати [Де Джордж Р.Т. Этика бизнеса: Учебный курс для колледжей и университетов. – М. : Равновесие, 2005].

Професійні кодекси регулюють відношення всередині професійної спільноти і ефективні для професій, де найбільш виражені професійні етичні дилеми. Одним з перших професійних етичних кодексів постала клятва Гіппократа – кодекс лікарів. Найбільш відомі етичні кодекси тих професій, де значимі етичні дилеми детерміновані змістом діяльності (адвокати, психотерапевти, журналісти, ріелтери та ін.). Професійна етика ріелтера історично спричиняється дотриманням суспільної норми про цінність і право приватної власності особистості.

Ріелтер як посередник між продавцем і покупцем (власниками нерухомості та капіталу) повинен дотримуватися як норм властивих кожному з власників зокрема, так і спільних норм. Головними принципами етики ріелтера є відповідальність, компетентність, знання загальносуспільних норм і правил, конфіденційність, чесність та ін.. У світовій практиці існують приклади формування етичного кодексу ріелтера. Наприклад, у США Національною асоціацією ріелтерів (NAR), що об'єднує більше 1,2 млн. працівників і має зареєстрований товарний знак "REALTOR[®]", сформульовано кодекс [www.realtor.org/temppolweb.nsf/pages/code], який включає в себе три складові: зобов'язання ріелтера перед клієнтом, перед колегою-ріелтером і перед суспільством. Власний кодекс [http://www.crea.ca/public/realtor_codes/Code_ENG_09-2010_final.pdf] є у Канадської асоціації ріелтерів (CREA). Зважаючи на економічні зв'язки NAR і CREA, їх кодекси значною мірою перекликаються. Проте, на жаль, при наявності загальносвітової тенденції до створення таких кодексів, реально діючих документів ще дуже мало.

Є спроби розробки етичного кодексу ріелтера і в Україні. Авторами від спілки фахівців з нерухомого майна Києва [<http://www.kievrealty.org/index.php?p=content&type=site&id=455&leftid=409>] було виділено п'ять основних принципів: професіоналізму, співробітництва з іншими ріелтерами (обмін інформацією і досвідом, достовірність наданої інформації), сумлінної конкуренції (рівні права і обов'язки учасників ринку, недопустимість розпускання негативних чуток, неприпустимість несанкціонованого використання документів і демпінгу), діяльності в інтересах і за

рахунок клієнта, недискримінації клієнта (за расовою, етнічною, національною, релігійною, ідеологічною, статевою, професійною чи іншою ознакою). Асоціація спеціалістів з нерухомості (ріелтерів) України [<http://www.asnu.net/pages/14/>] у своєму проекті кодексу пропонує не лише перелік основних етичних професійних норм (із урахуванням принципів професійності, чесності, недискримінації, конкуренції), але і міри відповідальності за їх порушення. Оскільки даний кодекс розроблений лише для прийняття членами даної асоціації, то і відповідальність передбачається на рівні членства. Безумовно, не можна не вітати перші спроби створення вітчизняного етичного кодексу, але наявний рівень його розробки потребує доопрацювання. Це пов'язано не в останню чергу із "молодістю" самої професії ріелтера.

Оскільки мораль вибудовується із суспільного відношення до базових дихотомій (добро-зло, справедливість-несправедливість, честь-безчестя, норма-ненормальність) і не є документально зафіксованим феноменом, будь-який кодекс виглядає як перехідний етап між і ситуацією відсутності норм певної професійної діяльності і дійсно професійною моральністю. Виникає своєрідна схема: поява професії – напрацювання необхідних етичних норм – оформлення їх у кодексі – перехід до професійної моральності. Оскільки професія переважно не передається спадково, тому кожному новому працівнику необхідно розпочинати із засвоєння професійного кодексу.

А.В. Клічук, канд. філос. наук, доц., БДФА, Чернівці
k-o-r@mail.ru

ЕТИКО-ПРАВОВІ ВИМІРИ ВЧИНКУ

Діяльність людини є складним історично обумовленим процесом. Генезисні особливості привносять свої корективи у ціннісно оцінювальні критерії дії та вчинку людини. Саме людина є творцем прогресу. Вона ж є і його заручником. У даному випадку саме людина є предметом дослідження, де аналізується її моральна, правова та економічно-соціальна грамотність у суспільній динаміці.

Взагалі філософія вчинку є складним і багаторівневим предметом для осмислення. Якщо застосувати формальний підхід до обґрунтування вчинку людини, в кінцевому результаті зупинемось на банальному обґрунтуванні вчинку як способі самозбереження, відкинувши будь-які облагороджувальні етико-естетичні атрибути. Проте, індивідуально-соціальний феномен буття не погоджується з категорично емпіричними характеристиками вчинку. Генезисна канва взаємин "індивід-соціум" надійно утримує у колі актуальності культурно-економічний та етико-правовий напрями для наукового аналізу.

Свідомість, що конкретизується у дії людини у своєму іманентному вимірі "тут і тепер" не передбачає особливого розмежування між інтуїцією-грою та уподібненням певному нормативному акту, який охоплюється

тією інтуїцією і внутрішньо переконали у правильності наміру, який конкретизується у дії. Таким чином, як звична, буденна діяльність, так і соціально визначний вчинок з однаковою відповідальністю поєднують механічну дію (яка не вимагає а ні роздумів, а ні логічного співвідношення суб'єктивно-об'єктивних чинників), та структурно логічну (у розумінні індивідом) систему, яка включає складні семіотичні дії, і принципово осмислені, нетривіальні дії, які передбачають деспонтанізацію спілкування та осмислення, часто складну риторично вибудовану підготовку до спілкування.

Вчинок як такий з погляду та оцінки свідомістю того, хто його здійснює, має свою логічну цілісність, є єдиною можливістю, що дає підстави для оцінки суб'єкта в динаміці буття. Отже, відповідь індивіда на вимогу буття актуалізується та конкретизується у дії. Пам'ятаємо, що в кінцевому висновку людина приречена на постійний вибір у заданих умовах попри її волю щодо заданості умов.

Інформаційна база, щодо класифікації вчинків дає багато можливостей щоби мати всебічне бачення не тільки самої дії, але й через системний аналіз "причина – дія – логічний наслідок" збагнути саме таку закономірність в особистісному очікуванні результату. Вважаю, що вчинки людини можна класифікувати за двома категоріями (які у певній мірі та інтенсивності притаманні кожній людині): емотивістсько-альтруїстичні та раціонально-прагматичні, які за специфікою критеріїв все одно входять у поле етико-правових оцінок. Зрозуміло, що діалог людини з життям будується за принципом "не завдати собі шкоди". виправдання такої мотивації цілком закономірне явище при наявності належного рівня свідомості та відповідальності інших осіб, які діють за відповідним принципом з урахуванням прав та свобод людини. Звісно, така максима міжіндивідних взаємин вже пропонувалась і Т.Гоббсом, І.Кантом, К.-А.Гельвецієм, А.Бергсоном, Е.Фроммом, М.Бахтінім, А.Швейцером та іншими.

Переважно, вчинок людини відбувається у об'єктивній заданості. Мотивація, стимул та акцентування зусиль – це вже моделювання самою людиною власного майбутнього, яке є проектуванням її знання, зусилля волі та надії. Дія людини – це поєднання сучасного з майбутнім. Таким чином, діяльність у якій відображається сподівання людини та актуалізація нею власного бачення сенсу життя повинне вписуватись у моральні та правові норми тієї спільноти, в якій вона живе. Звідси логічно вибудовується схема: мотив-обов'язок-дія-відповідальність. Якщо говорити про обов'язок, то морально свідомою людиною буде дотримуватись обов'язку перед собою – умовного, та обов'язку перед іншими – безумовного, що у майбутньому дасть змогу уникати контролю з боку закону та жити без докорів сумління. Такою є теоретична настанова з боку моралі та права. Однак, не варто ідеалізувати проекцію теоретичних настанов навіть у їх раціонально обґрунтованому варіанті на практичну площину життя. Не так легко впровадити в сучасний соціальний різнохарактерний простір такі правові норми, які були б співзвучними з моральними та й порушувати їх людині було би не вигідно.

По-перше, не кожна людина спроможна діяти логічно та прозоро; по-друге, у багатьох випадках (коли відчувається можливість уникнути пока-

рання) людина діє цинічно та протиправно; по-третє, пасивність та байдужість суспільства, або надмірна терплячість (взагалі) заохочують, або й спонукають до аморальних та протиправних дій. Спостерігаючи за об'єктивациєю моральних та правових норм у сучасному українському суспільному житті, варто зазначити, що незначний відсоток людей свідомо дотримується норм права та моралі. Значно важче діяти в рамках закону та жити у злагоді з совістю владним особам (авторське бачення). Більшості людей важко орієнтуватись у сучасному морально-правовому хаосі, тому їх вибір конкретизується або в імітації ближнього, або певного авторитету, або у байдужому ставленні до всього, що не торкається особи на даний час. Таке соціальне налаштування до етико-нормативної бази є типовим для перехідних соціально-економічних та політичних періодів. Потрібні життєздатні настанови та орієнтири, які б не провокували у суспільства відчуття розчарування чи зневіри. Тож чи не варто свідомо та з почуттям совісті дотримуватись зрозумілої та історично виправданої максими: "не роби іншому того, чого не хочеш у відношенні до себе". Якщо звернутись до здорового глузду, то саме ця норма є універсальною і спонукає людей жити за нормами людяності, правилами взаємності.

Отже, актуалізація волі, намірів та знань людини конкретизуються у її вчинку. Якого відголосу та оцінювання він набуває в очах оточення – це вторинне, похідне зовнішнє бачення. З морально правової точки зору вчинок не повинен завдавати шкоди іншому суб'єкту. Проте, переконати в цьому часто незалежні від волі та розуму людини обставини неможливо. Саме тому, через збіг складних для орієнтації у істинності вибору обставин для людини, вона обирає на власний розсуд і по відношенню близького оточення менше зло. Звертаючись до вічних цінностей, людина зможе знаходити для себе виправдання, що у подібних умовах кожен діяв би аналогічно.

А.В. Клічук, канд. філос. наук, доц., БДФА, Чернівці
k-o-r@mail.ru

ЕТИКО-ЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СПІВВІДНОШЕННЯ НАСИЛЛЯ І ДОБРОЇ ВОЛІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Філософський аналіз міжіндивідуальних взаємин загалом передбачає звернення до логічної обумовленості дії. Зазначу, що соціалізація особи відбувається і досі, до того ж цей процес є полівимірним. Ієрархія соціального буття реалізується не тільки у вертикальному вимірі, але й включає в себе такі фактори, які визначають почуттєву та логічно-етичну схему взаємин "суб'єкт-соціум" як у вузькому так і системному розумінні. Ця тема особливо актуальна у професійній сфері. Моральне русло дослідження включає певну дидактичну спрямованість, особливо цінну в умовах демократичної системи освіти, де лібералізм легко перетворюється у свою протилежність і набуває форми етичного релятивізму. Етичне прочитання ситуації застосування волі чи свавілля ускладню-

ється суб'єктивністю оцінки вчинку. Передусім тим, що в його контексті феномен події з'являється не в формі причетності до чогось, а в формі співучасті у чомусь для себе виправданого. Приуроченість явища буттю виступає як закон самого буття, усвідомлення якого виявляє "благо" як сферу розумоосяжного змісту і одночасно як етичну ситуацію людського життя. Добра воля оцінюється як благо, отримує моральну характеристику "первинного факту морального буття", бо підкореність належному, яку воно містить у собі, не є насиллям над особистістю. Підкоритися в такому випадку означає прийняти щось на його власних умовах, але не в сліпій покірності, а із усвідомленням того, що інакше не може бути. Це подібно тому, як розум підпорядковується математичним істинам, хоч і здатен взяти їх у дужки свого сумніву. Неважко бачити, що в такому тлумаченні підпорядкування має характер феноменологічного переживання сутності. Мається на увазі розум, що стоїть перед лицем того, чому він не спроможний відмовити в гідності істини, бо ця істина не навіязана йому в зовнішньому переконанні і відкрита в безпосередньому спогляданні. Підпорядкування несе в собі споглядання належного із розумінням, що це переживання виявляє розумоосяжний зміст світу, який не залежить від самого суб'єкта.

Матрицею системи є співвідношення влади і залежності (підлеглості) від її діяльності. Остання традиційно реалізується шляхом заохочення та примусу, що в основі має відповідність – логічність – зрозумілість : намір-засіб-дія-наслідок-відповідольність, і додаю – ефективність, яка має проявлятися у філософії єднання, позитиву та справедливості на всіх рівнях. Такий спосіб реалізації влади позитивний, проте, переважно залишається на рівні теоретичних прогнозів (для України). На практиці ж вертикаль влади переважно реалізується не логічно і не морально виправдано. В першу чергу це стосується сучасної системи освіти і, зокрема, її самобутності у провінціях. По-перше, наявність невідповідності фаху займаній посаді, що веде до непрофесійного виконання обов'язків, що поширено у викладацькому колективі вузів. По-друге, алогічний та й аморальний шлях отримання керівних посад, як спосіб "вигідно прилаштуватись". Атрибутом дії такої влади є свідоме насилля, мотивоване егоїзмом споживачького ґатунку, що є регресивним для оточення. Насилля є як політичною, так і морально правовою категорією. Однак, сприймаючись як негатив, якісна ознака насилля у складних, перехідних умовах є тимчасово (обґрунтовано) виправданим засобом впорядкування міжіндивідуальних стосунків. Примус тут має бути грамотним і нетривалим, мета якого – оперативно встановити верховенство справедливості для більшості, а не лише співчуваючих, тобто – це преамбула верховенства права для всіх, у тому числі інакомислячих. Егоїстичний вимір людської дії із застосування сили, примусу в сучасному соціумі стає типовою мотивацією людської поведінки в якості самореалізації у цьому ж соціумі. Термін "насилля" у природній мові означає примус до чогонебудь силоміць, проти доброї волі суб'єкта як предмету насилля. Тут виражена суть поняття. Зміст насильства полягає в тому, щоб блокува-

ти вільну волю індивідів і примусити їх (чи утримати) від дій, які декларуються тими, хто чинить насилля. Його взагалі можна коротко визначити як узурпацію вільної волі повноцінної людини. Це організоване свідоме домінування одних індивідів над іншими, засноване на зовнішньому примусі. Це – особливий, крайній, проте актуальний для всіх часів (і суспільств) випадок відносин домінування і підпорядкування. Усяка влада – це ієрархія, вертикаль людських відносин, вона полягає в тому, що довірені особи приймають рішення за інших для їх же блага (у тих чи інших питаннях, у тих чи інших межах, у той чи інший час і т.п.). Однак мотиви дій влади можуть бути різними. Влада може бути природною, ґрунтуватися на реальному розходженні воль, через які відносини між ними є природними, нормальними тоді, коли вони ієрархічні (типові випадки: влада батьків над дітьми, освічених над неосвіченими). До того ж сьогодні домінанта освіченості стала дійсно проблемою, оскільки часто інтелектуальний та й моральний рівень псевдо науковців є правом підняття вгору по соціальній шкалі. Щодо ціннісних критеріїв та логічної можливості їх обґрунтування – питання сумнівне, ускладнене суб'єктивністю самої процедури оцінювання. Дія повинна мати логічну основу, до того ж її наслідок має пояснити саме відповідний механізм дії у даних обставинах. Через вчинок відбувається і відображається активна життєва позиція людини. Саме завдяки активній участі в житті розкривається моральність (чи аморальність) людини – носія владних повноважень. Людина – не тільки дієвий елемент суспільства, а й свідомий носій його ціннісних орієнтирів (у контексті або їх виправдання, або нівелювання). Завжди потрібно передбачати наслідки. Однак, саме це складно, оскільки логіка дії розраховує на вірний тобто справедливий результат (наслідок), вважаючи алогічною та аморальною підлу перешкоду.

Насилля розглядається також через призму аксіологічного сприйняття. Воно не тільки описує відповідний спосіб стосунків між людьми, але й оцінює їх негативно. Насилля сприймається суспільною свідомістю як дія образлива, незаконна, тому ототожнюється зі злом. Існує також думка, що *іноді* насилля може бути використане для майбутнього блага. Тим самим воно отримує етичну санкцію. Це вірно, але як виняток. В основі насилля лежить як моральний конфлікт так і конфлікт судження, у якому його учасники не можуть досягти взаєморозуміння, домовитися між собою. Причиною розбіжностей є неоднозначне, не лінійне розуміння остаточно доброго і поганого, але й особистої вигоди чи самозбереження. Залишається відкритою її взаємообумовленість і відносність. Етична аргументація на користь насилля була б бездоганною, а саме насилля могло б вважатися позитивною альтернативою стосунків між людьми, якби взагалі можна було би точно кваліфікувати людей у якості добрих і злих, точно визначати, хто з них є добрим, а хто – злим. З етичного судження насилля не може бути зняряддям добра по визначенню, тому що воно є наслідком ситуації, коли неможливо визначити, що є добром, тому судження про нього має суб'єктивну основу.. Морально виправданим насилля неможливо. Однак, логічний аналіз життя здатен обґрунтувати дії насилля.

Підсумовуючи сказане, зазначу, що як належне – будь-яка соціальна діяльність особи повинна реалізуватись через логічність, моральність та правомірність дій, особливо це стосується соціального (та особливо педагогічного) працівника, бо окрім навчального процесу він здійснює і виховний. Ця людина повинна мати високий самоконтроль, совість та почуття відповідальності за формування морально-духовних якостей підлеглих, тому профанація, лицемірство самозвеличення, жорстокість як самозахист (використовуючи владу) є неприпустимими з морально оцінювальної точки зору.

*А.В. Колмакова, зав. каб. филос.,
УГУ ім. А.М.Горького, Екатеринбург, Россия
kolmakova-av@yandex.ru*

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ВЫБОРА: ОТ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЭТИКИ К ПРИКЛАДНОЙ

Проблема морального выбора – один из "вечных вопросов" этики. На уровне этической теории она не имеет однозначного решения, хотя и решается более или менее успешно каждым человеком в конкретной ситуации. Формально проблема остается, приобретая с течением времени новое содержание. Одной из основных признанных черт современной этики является ее прикладной характер. Это наложило определенные особенности на современное рассмотрение проблемы морального выбора.

Практически любой вопрос прикладной этики можно описать как своеобразную ситуацию морального выбора. В широком смысле слова, моральный выбор есть соотнесение различных систем ценностей, принятие решения в пользу одной из них. В узком смысле, – это предпочтение определенного варианта поступка в конкретных обстоятельствах. Для возникновения и разрешения ситуации моральной выбора необходимы и достаточны два условия: объективная возможность и субъективная способность выбирать.

Субъектом морального выбора может быть как отдельный человек (что наиболее характерно для классического рассмотрения проблемы), так и определенная группа людей и общество в целом. Личный выбор влечет за собой личную ответственность, даже если поиск решения станет предметом дискуссии. Однако, любая проблема, которая ставится на обсуждение в рамках современной прикладной этики, носит коллективный характер. "Современные морально-этические проблемы уже не могут быть решены только "наедине с самим собой", на основании внутренней "принудительности" свободной воли, а требуют вовлечения в их решение широкого круга общечеловеческой и подчас жесткой внешней принудительности и легитимности" [Сайкина Г.К. Морально–этический контекст понятия "природа человека": сплав метафизики нравственности и "этического натурализма" // Облики современной морали. В связи с творчеством академика РАН А.А. Гусейнова: материалы

международной научной конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова, 16–19 марта 2009 г. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 166]. Клонирование или исследование стволовых клеток – это проблемы морального выбора не отдельного исследователя, а общества в целом.

Ответственность за решение вопросов, обсуждаемых в рамках прикладной этики, выводится за пределы личности, ограничивается законом или решениями этических комитетов. Эта ситуация в значительной степени ограничивает свободу выбора, и одновременно облегчат груз индивидуальной ответственности. Здесь этика очень тесно переплетается с правом. Неписанных этических норм сегодня уже недостаточно, необходимы юридически обоснованные решения, закрепленные в официальных документах. С одной стороны, эти нормы и рекомендации необходимы специалистам, в практике которых возникают слишком сложные для них вопросы. С другой, – они являются неким гарантом, защищающим само человеческое общество от возможного произвола и аморализма отдельных личностей. Н.Васильевне, говоря о смене парадигм этики и выдвигая целый ряд признаков, характеризующих эти изменения, среди прочих отмечает перенос основного груза ответственности от индивида на организацию и отказ от этического обоснования "свободы выбора", которая всегда рассматривалась, как необходимое условие объективной возможности выбирать.

Одной из важных характеристик морального выбора является рациональность процедуры принятия решения. В этической литературе, моральным решением принято называть выбор из нескольких альтернатив, совершенный человеком свободно, сознательно и в соответствии с определенной целью. Решением морального выбора, несмотря на всю его рациональность, является поступок. Современная ситуация вносит свои коррективы – "сам поступок перестает быть единоличным, а складывается из целостности "суммы" волеизъявлений коллективного субъекта" [*Сайкина Г.К.* Морально–этический контекст понятия "природа человека": сплав метафизики нравственности и "этического натурализма" // Облики современной морали. В связи с творчеством академика РАН А.А. Гусейнова: материалы международной научной конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова, 16–19 марта 2009 г. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 166]. Например, решение принимает не только врач, но и пациент. И оба они должны прислушаться к мнению этического комитета и учесть некие правовые нормы, если таковые уже выработаны для сходных ситуаций.

Необходимо также учесть, что моральный выбор – это, прежде всего, ценностный выбор. Выбирая, человек отстаивает важную для себя ценность. В конечном счете, моральный выбор – это выбор между добром и злом. В каждой системе ценностей есть высшая ценность (идеал), которая определяет нравственную ценность всех других целей. Она и является решающим аргументом морального выбора. Сегодня, когда система ценностей человека может быть очень подвижной и сложно выстроить их в строгую иерархию, сделать выбор гораздо сложнее.

С.Блэкберн говорит о существовании некой "этической среды", подразумеваемая под ней идеи, которыми мы руководствуемся в своей жизни.

Само воздействие этих идей часто остается неосознанным, скорее это склонность принимать то или иное решение. Именно усвоенные этические идеи и ценности или религиозные убеждения формируют нашу моральную позицию, определяя поступки и решения. Но что такое этика в современном обществе?

В отличие от традиционных классических этических теорий, сегодняшняя этика перестает быть "жизнеучением". Современные этические дискуссии вокруг проблем прикладной этики задают иной масштаб, решая вопрос о "легальном", "допустимом" или "оправданном" с точки зрения этики. Их решения и рекомендации обращены к определенной социальной роли субъекта ("врач", "пациент", "ученый", "родитель" и т.п.). Но человек всегда является носителем нескольких социальных ролей. Упущение этого факта открывает путь к возникновению всевозможных моральных противоречий и конфликтов ценностей. Человек нуждается в универсальных моральных ориентирах, которые способна дать лишь этика в ее классическом качестве "жизнеучения".

Современная ситуация отличается плюрализмом ценностей и преобладанием релятивистских концепций. Многообразие подходов к решению ситуаций, обусловленных принципиальными различиями в понимании основных нравственных установок и ценностей, повышают уровень ответственности за принимаемые в ситуации морального выбора решения. По мнению Е.Г.Гребенщиковой, этика сегодня становится этикой осмысленных рисков. И в этой ситуации человеку очень важно найти ориентиры, для принятия решений, ответственность за которые он будет нести.

*К.А. Куреных, студ., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
black_deep@inbox.ru*

Ф. НИЦШЕ: ОПЫТ ПЕРЕОЦЕНКИ ЦЕННОСТЕЙ

"Не существовало доселе еще ни одного философа, в чьих руках философия не превращалась бы в апологию познания", – писал Ницше [Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 241]. Но наше познание, как и любая другая деятельность, основано на некоей ценностной предпосылке.

Вследствие этого Ницше предлагает строить философию не как онтологию и гносеологию (что делали по преимуществу все предшествующие ему философы), а главным образом как аксиологию – учение о ценностях.

Чтобы философия превратилась из модели, пытающейся описать мир, в активную силу, творящую его, нужно предпринять большую работу по переоценке ценностей. Для этого необходимо подвергнуть критике существующие ценности, а именно религию, мораль и философию.

"Морали и религии – главное средство, при помощи которого из человека можно лепить, что угодно" [Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005. – С. 107]. Это

лишь инструменты для осуществления воли к власти моралистов и священников. Религия возникает, когда человек не отваживается приписать себе все самые сильные, самые яркие, самые творческие проявления своей натуры. Человек не может и представить себе, что в нем самом дремлют такие могущественные силы, поэтому источником этих сил он называет божество, нечто сверхъестественное и отдельное от человеческого естества. Этим страхом перед собственной природой пользуются священники, которые искусственно создают идеалы (добро, бог, бессмертие души) и антиидеалы (зло, нечистая совесть, грех). "Средство опровержения религий и священников всегда только одно: показывать, что их заблуждения перестали быть благом" [*Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005. – С. 111].

Под "моралью" Ницше понимает "систему оценок, имеющую корни в жизненных условиях известного существа. Она есть плод, по которому я узнаю ту почву, на которой он вырос" [*Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005. – С. 164]. Ницше утверждает, что не существует моральных явлений самих по себе, есть лишь моральная интерпретация этих явлений. Сама эта интерпретация – неморального происхождения. До Ницше критиковалась лишь конкретная форма воплощения морали, Ницше же предлагает усомниться в самом ее основании.

В своей аксиологии Ницше рассматривает два типа морали: мораль господ и мораль рабов. Первая свободна от предрассудков и ограничений. Она требует творческой активности и жизни согласно инстинктам. Мораль рабов вырастает из острого неприятия морали господ. Ницше обрушивает свою критику именно на рабскую мораль, которая унижает человека, умаляет его природное достоинство, которая препятствует развитию инстинкта воли к власти, то есть самой жизни. Воплощением такой морали является христианство (не раннее, которое проповедовал Иисус, а позднее, христианство в лоне церкви). В ее основе лежит ненависть, зависть и бессилие отомстить.

Задача философа, по мнению Ницше, не выработка новых знаний, не построение системы, которая может объяснить все строение мира, а создание новых ценностей, точнее табеля о ценностных рангах. Но ценностей много и часто они противоречат друг другу. Каким же образом следует делать выбор из этого многообразия? Чем нужно руководствоваться? Ницше отвечает, что только жизнеспособностью самих ценностей.

Ницше верит, что скоро явится миру человек новой сверхчеловеческой расы. "Этот человек будущего, который избавит нас от прежнего идеала, точно так же, как от того, что должно было вырасти из него, от великого отвращения, от воли к Ничто, от нигилизма, этот полуденный удар колокола, удар великого решения, который вновь освободит волю, который вернет земле ее цель и человеку его надежду, этот противник христианства и антিনিгилист, этот победитель Бога и Ничто – он должен некогда явиться..." [*Ницше Ф.* Генеалогия морали. – СПб.: Издательская Группа "Азбука-классика", 2010. – С. 114].

В основе любого явления Ницше усматривает ценностный подтекст. И задача человека – не следовать слепо религиозным догмам или требованиям морали, а проблематизировать ценности, лежащие в основе всего мировоззрения, освободиться от предрассудков и установить свой табель о ценностных рангах. Необходимо ответственно и творчески подходить к жизни. Ведь жизнь человека оправдывается тем, что он может навязать свое понимание ценностей окружающим.

*Р.Е. Мамонов-Тоноян, студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
ruslanm08@mail.ru*

ЛЮБОВЬ КАК НРАВСТВЕННОЕ ЧУВСТВО В ТРАДИЦИЯХ НЕОФРЕЙДИЗМА И ФЕНОМЕНОЛОГИИ

В философии XX века интересными в философском анализе любви являются две традиции – феноменология и традиция психоанализа. Для обеих традиций любовь представляется как нравственное чувство. Эрих Фромм, представитель неопрейдизма, критикует Фрейда в том, что он сводит объяснение любви к половому инстинкту. Фромм больше внимания уделяет межличностным отношениям, считая, что Фрейд достаточно парадоксально игнорирует психобиологический аспект сексуальности. Фромм старается меньше опираться на половой инстинкт, по его мнению, любовь – искусство, которое нужно постоянно совершенствовать. В то же время он не отрицает, что любовь – инстинкт и средство преодоления одиночества.

Также и Хорни Карен критикует Фрейда в этом направлении. По мысли Фрейда именно сексуальное неудовлетворение является тем, что тянет нас к любви. Любовь, по мнению Хорни, это необычайный дар. Она дает выявить в человеке то, что является по-настоящему человеческим. По мнению Хорни человек обретает свойство любить лишь в обществе. В детстве, в семейном кругу человек начинает познавать любовь и ненависть.

В традиции феноменологии Шелер и Гильдебранд отдавали большее предпочтение теории ценностей, любовь выступает как ценность.

Шелер не сводит любовь и ненависть к чистым актам усмотрения ценностей. Ценности обосновывают эмоциональное сознание, т.к. ориентированы на предметы, обладающие ценностью. Любовь и ненависть это нечто последнее, что просто "дается" или "является". Утверждение, что любовь – это дар, есть и у представителя психоанализа Карен Хорни. Для Шелера любовь – это взгляд не на высшую ценность, а на высшее бытие ценности. Бог у Шелера – это наивысшая ценность, а высшей формой любви он считает любовь к Богу.

Гильдебранд как последователь Шелера развивает теорию ценностей, но нужно отметить, что его понимание ценности отличается от понимания Шелера. Продолжая мысль Шелера о ценности, Гильдебранд включает сюда и понятие значимости. В любви любимый человек

становиться красивым и неповторимым сам по себе. Любовь у Гильдебранда есть откровение другого. Любовь, утверждает он, как таковая не похожа на влечение. Человек в любви обретает счастье, а не удовлетворяет плотское вожделение.

1. *Общим* в подходах данных авторов является характеристика любви как дара, как высшей ценности. Любовь помогает увидеть высшие ценности, это определенная ориентация характера. В качестве общего момента, также можно выделить и критику социальных условий, препятствующих появлению настоящей любви и любовь, как преодоление одиночества.

2. *Различным* в подходах данных авторов являются следующие моменты: для Фромма любовь выступает как искусство, которое постепенно познается и совершенствуется. Хорни отмечает в любви святость и интимность чувства.

Шелер выделяет некий "порядок сердца", отличающий его от порядка разума, логики. Для него любовь – не просто ценность, а высшее бытие ценности. Гильдебранд называет любовь ценностным ответом и источником счастья для другого человека.

Любовь рассматривается мыслителями как нравственное чувство, но в разных аспектах и с различных точек зрения. Этическая составляющая является объединяющей в объяснении сущности любви.

В.В. Машкин, асп., КНУТШ, Київ
mashkinvv@ukr.net

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ КЛАСИЧНОЇ СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

Традиційна етика, котра визначала себе як теорія моралі та вбачала власну мету в обґрунтуванні моделі гідного життя, протягом усієї історії практично виступала як утвердження тієї або іншої конкретної моральної системи. Тобто етика конституювалася як вчення про необхідне, приймаючи характер практичної філософії. Що ж стосується сучасної культури постнекласичного типу, то в контексті так званого "дискурсу постмодерну" етика – в традиційному її розумінні – взагалі не може бути конституйована як така. Радикальна критика класичної моделі раціональності робить проблематичним знаходження єдиної "точки сходу" в багатоманітні голосів та проблем сучасної етики.

Але саме в останні десятиліття етика переживає свій ренесанс, з уваги на численні глобальні та локальні виклики, перед котрими постало людство [див. Ермоленко А. М. Сучасна практична філософія: проблеми, теорії, концепції // Практична філософія. – №1. – 2000. – С. 20–30]. В умовах кризи розуму усебічна "етизація" філософії стає неминучою і свідченням цього є тотальна аксіологізація раніше замкнених та ізоморфних теоретико-прикладних сфер досліджень. Проблема ж полягає в тому, що соціокультурна дійсність, із котрою стикається сучасна етика, за інерцією концептуалізується нею в межах методологічного та теоретичного апарату класичної соціально-етичної парадигми.

Філософський модерн в цілому походить із картезіанської моделі свідомості та просвітницької ідеології перетворення. Просвітництво передусім змінило статус свідомості – якщо у Р. Декарта мова йшла про його пізнавальну автономію, право самостійно, без опертя на авторитети, працювати із істиною, то Просвітництво стверджує суверенність свідомості – пізнавальне Я стає вищою інстанцією оцінки та критики наявного положення речей. Ідеалом Просвітництва стає універсальна соціальна концепція як ідеологічна сублімація просвітленої свідомості, котра протиставляє себе "темній" свідомості маси. "Саме до Просвітництва сходить настанова, котра відрізняє усю наступну модерну філософію перетворення життя та мислення на ґрунті всеохоплюючої критики упереджень; віднині істотною особливістю модерну стає проєктивність – націленість на деякий ідеальний стан в майбутньому, вільний від недоліків сучасного" [Фурс В.Н. Епистемологические импликации постмодерного состояния // Топос. – 2000. – № 1].

В межах класичної етики (як і соціальної теорії взагалі) найважливішими методологічними принципами виступають фундаменталізм, редукціонізм та есенціалізм [див. *Смирнова Н.М. Исторические типы рациональности / Отв. ред. В.А. Лекторский. – М., 1995. – Т. 1. – С. 193–216*].

Фундаменталізм – це абсолютизація одного або кількох типів соціальних зв'язків або абстрактних принципів в якості основоположних. Принцип класичного фундаменталізму реалізується за схемою привілейованих систем відліку, в координатах котрих дослідник обособлює ті соціальні відносини або абстрактні принципи, котрі він покладає первинними щодо інших і з котрих усі інші соціальні зв'язки або принципи можуть бути дедукованими. При цьому фундаменталізація основ класичної соціально-етичної теорії відбувається без будь-якої раціональної експлікації. Первинність того чи іншого типу соціального зв'язку або принципу подається як самоочевидна.

В епистемологічній інтерпретації Г. Альберта джерелом класичного фундаменталізму виступає метод достатньої підстави як "пошук архімедової опорної точки пізнання". Метод достатньої підстави реалізує себе як переривання процесу обґрунтування в певній точці, тобто на тих висловлюваннях, котрі видаються досліднику самоочевидними, самообґрунтованими або базуються на безпосередньому пізнанні. Це призводить до того, що фундаменталізм перетворюється на догматизм [див. *Альберт Ханс. Трактат о критическом разуме: Пер. с нем. / Вступ. ст. и примеч. И.З. Шишкова. – Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 264 с.*].

Н.М. Смирнова підкреслює, що фундаменталізація підґрунтя класичної соціальної теорії має важливі соціально-онтологічні та психологічні наслідки. В умовах безмежного панування іманентної класичному раціоналізму споглядальної моделі пізнання класичний фундаменталізм із принципу побудови теорії трансформується в соціально онтологічний принцип. Соціально-етична теорія претендує на абсолютно достовірну реконструкцію соціального світу та реальних механізмів регуляції поведінки індивідів, а отже

спроможна і спричинити зворотній вплив на них, що виражається в побудові досконалих моделей виховання та соціального контролю.

Ще одним важливим наслідком фундаменталізму в соціально-психологічному плані є те, що класичний фундаменталізм апелює до геніальності творця теорії, котрий зумів на відміну від пересічних "профанів" вгледіти наріжне каміння ідеальної, досконалої суспільної організації, котра найкраще відповідає природі людини. Неявно виражаючи позицію абсолютного спостерігача, фундаменталістська настанова класичного візця означала особливий статус інтелектуала як джерела раціоналізації в масштабах усього суспільства, а інтелектуальне середовище разом із власним інтелектуальним продуктом в цілому набирало статусу експертної системи із особливими правами та привілеями.

Корелятивним фундаменталізму принципом побудови класичної соціально-етичної теорії виступає редукціонізм – настанова на зведення (редукції) наявного багатоманіття спостережуваних феноменів до загального знаменника – єдиної основи як принципу пояснення.

Третя основоположна риса класичного типу соціально-етичної теорії – есенціалізм – означає методологічну настанову на отримання такого знання, котре б у своїй всезагальній формі несло уявлення щодо сутності об'єкту, що вивчається. Есенціалізм – це парадигмальна настанова усього класичного суспільствознавства. Влучну та узагальнюючу характеристику есенціалізму дає К. Поппер: "Методологічні есенціалісти схильні формулювати наукові проблеми в таких термінах, як "що таке матерія?", "що таке сила?", "що таке справедливість?" Вони переконані, що вичерпна відповідь на такі питання, котра відкриває реальне, або сутнісне, значення цих термінів і тим самим реальну, або істинну, природу позначуваних ними сутностей, є щонайменше необхідною передумовою наукового дослідження, якщо не його головною задачею" [Поппер К. Нишета историзма // Вопросы философии. – № 2. – 1992. – С. 66].

В суспільно-політичній проекції методологічний фундаменталізм, редукціонізм та есенціалізм в ході історії Західної цивілізації закладали псевдонаукове підґрунтя догматичних соціальних ідеологій та фактично легітимували використання жорстких соціальних технологій в процесі реалізації соціального контролю.

В.В. Мельничук, асп., ЖДУ ім. Івана Франка, Житомир

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІКИ В СИСТЕМІ "ЛЮДИНА-ПРИРОДА": ЕТИКО-РЕЛІГІЙНИЙ АСПЕКТ

Сучасна людина живе в оточенні техніки, без якої вона не уявляє своє життя і від якої навряд чи зможе відмовитися. Водночас людство переживає екологічну кризу, яка вкрай негативно впливає на якість життя людини. Тому ми знаходимось в парадоксальній ситуації: з одного боку, технічні досягнення дають нам комфорт, полегшують життя, тобто роблять його кращим, з іншого боку, деякі з цих досягнень негативно

впливаючи на природу, без якої людина не може існувати, вони погіршують життя людини. Постає питання: як діяти людині? Відмовитись від комфорту ми не хочемо, але й завдавати шкоди своєму здоров'ю та життю є неправильно. Відповіддю може стати таке використання техніки, яке б оцінювалося не лише з точки зору матеріальної вигоди, а й з врахуванням етичного аспекту. Тобто потрібно, живучи у штучному середовищі, не забувати піклуватися про першооснову людського життя – природу. На цьому особливо наголошує релігія, зокрема православ'я, адже у Біблії сказано: "І взяв Господь Бог людину, і в еденському раї вмістив був її, щоб порала його та його доглядала" [Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту; [пер. з давньоєвр. та давньогрец. Укр. Бібл. тов.]. – К.: Українське Біблійне товариство, 1991. – Бут. 2, 15]. З позицій православ'я, людина може впливати на природу і повинна це робити, проте діяльність людини має покращувати стан природи і аж ніяк не погіршувати, спричиняючи негативні наслідки як для навколишнього середовища, так і для самої людини.

У зв'язку з необхідністю подолання сучасної екологічної кризи, зазначає Т.В.Виговська, надзвичайно актуалізувалася проблема формування такого рівня свідомості, який би дав можливість розглядати екологічні проблеми як першочергові для всього людства і для кожного індивіда. Надзвичайно важливим є формування світогляду, який би позитивно впливав на розв'язання цих проблем. Світоглядний чинник, зокрема в релігійному вираженні, може досить позитивно впливати на їх вирішення. У той же час роль релігії у процесі формування екологічної свідомості особистості досліджено ще недостатньо. Тим більше, зазначає автор, що, наприклад, християнство історично еволюціонувало від несприйняття у свій час екологічних ідей як язичницьких до визнання їх як непересічної цінності сучасного розвитку людства [Виговська Т.В. Релігійні аспекти у процесі формування екологічної свідомості особистості / Виговська Т. В. // Екологічний вісник. – 2009. – № 2 (54). – С. 23].

Впродовж всієї історії свого розвитку людство прагнуло полегшити собі життя, найкращим засобом для цього була і залишається техніка, проте невважене її використання може призвести до непередбачуваних наслідків, і тоді шкода, завдана людині й природі, може переважити всі позитивні наслідки. Яскравим прикладом цього є Чорнобильська катастрофа, наслідки якої ми відчуваємо і сьогодні, і які будуть відчувати наступні покоління. Тому, роблячи технічне відкриття, потрібно не забувати про моральність, адже для винахідника, вченого питання морального вибору є надзвичайно актуальним, необхідне зважування всіх негативних і позитивних сторін відкриття, чи варте воно того, щоб заради нього чимось жертвувати. Звичайно, вибір має бути зроблений на користь людини, проте часто основним критерієм технічного відкриття є економічний зиск, який опиняється на першому плані, а негативні наслідки його використання ігноруються.

Патріарх Алексій звертав увагу на глибинний зв'язок між моральністю і розвитком суспільства. Сучасний прискорений науково-технічний

прогрес, наголошував він, є сферою життєдіяльності, яка в основному вільна від моралі. І тому, сьогодні, як ніколи раніше, люди духовно роз'єднані між собою, байдужі один до одного. Це відбувається в світі, де через найрізноманітніші технічні канали і засоби зв'язку ми отримуємо небачену раніше кількість інформації про людей з різних куточків Землі. Тому моральність, моральні принципи мають стати тими засобами, які дозволять нам подолати духовне відчуження, об'єднують людей. Патріарх з особливою силою наголошував, що хижачьке, недбайливе ставлення до природи – це наслідок нашого егоїзму, нездорового стану людської душі [Homo sapiens против homo technocraticus / Сост. З.Т. Братко, И.Ю. Харченко. – К.: Либідь, 1991. – С. 216].

Зазначимо, що байдужість в ставленні до природи в значній мірі детермінована нашим ставленням один до одного. Нам потрібно навчитися жити не лише для себе, жити тут і тепер, а думати і про майбутнє, де будуть жити наші нащадки, потрібно задуматись над тим, що ми залишимо після себе. Б.Коммонер, Е.Фромм, Ю.Габермас, А.Шмідт та інші особливо звертали увагу на те, що не варто захоплюватись негайною користю, тому що ще невідомо як те чи інше технічне відкриття може проявитися через певний час. Моральні норми, вважають вищевказані вчені, завжди повинні бути основним мотивом для відкриття чи використання технічних засобів, з тим, щоб вони приносили людству покращення якості життя не лише у визначений час, а завжди.

Спираючись на результати аналізу глобальних екологічних проблем, вчені-екологи стверджують, що жодні науково-технічні новації, економічні та технічні реформи не зможуть самі собі забезпечити поступальний екологічно збалансований розвиток людства. Для успішного розв'язання екологічних проблем потрібен перехід до утвердження екологічної свідомості як на рівні індивідуального буття, так і суспільного, до запровадження та реалізації екологічної ідеології життя, до постійної стимуляції екологізації економіки і виробництва, і зрештою формування постіндустріальної екологічно зорієнтованої цивілізації [Виговська Т.В. Релігійні аспекти у процесі формування екологічної свідомості особистості / Виговська Т.В. // Екологічний вісник. – 2009. – № 2 (54). – С. 23].

Підводячи підсумки, варто зазначити, що будь-яка діяльність людини, в тому числі й спрямована на технічні відкриття та їх використання, повинна пронизуватися моральними нормами, орієнтувати людину на беззаперечну цінність людського життя, оточуючого середовища. Саме на цьому наголошує релігія, зокрема православ'я.

Є.В. Мирюльбенко, асп., ІФГС НАНУ, Київ
zhenis@ukr.net

ПРОБЛЕМА ГРАНИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ЕТИКИ: ПОЗИЦІЇ К.-О. АПЕЛЯ ТА Ю. ГАБЕРМАСА

Проблема остаточного обґрунтування етики в рамках комунікативної парадигми має два принципово різних підходи до вирішення, що можуть

бути представлені позиціями К.-О. Апеля і Ю. Габермаса. Апель є прибічником теорії остаточного обґрунтування на основі "сильного" трансцендентального принципу, в той час як Габермас схиляється до відмови від остаточного обґрунтування етики, пропонуючи так званий "слабкий варіант" трансцендентально-прагматичного обґрунтування принципів моралі, яка досягається, якщо встановлені необхідні умови комунікації в життєвому світі [Назарчук А.В. Ю. Габермас и К.-О. Апель: два похода к обоснованию теории общества в современной немецкой философии].

Таким чином, в той час як Габермас шукає передумови для обґрунтування дискурсивної етики у комунікативних практиках життєвого світу, Апель будує своє трансцендентальне обґрунтування на основі рефлексивного аналізу процедури раціональної аргументації, з якої він виводить існування трансцендентальної інтерсуб'єктивної налаштованості на досягнення консенсусу, іншими словами, кожен має припустити існування ідеальної комунікації, що є трансцендентальною мовною грою, умовою значимості взаєморозуміння. "Той філософ, котрий бажає висловити щось про мовні ігри взагалі, імпліцитно передбачає, що він принципово має змогу підтримувати комунікацію з усіма мовними іграми" [Апель К.-О. Трансформация философии. – С. 176]. Це означає, що кожний комунікативний акт людини вже а рїогі передбачає власне комунікативність як здатність до комунікації з метою порозуміння. Тобто людина завжди націлена на взаєморозуміння, взаємну відкритість щодо інших, завжди трансцендентально настановлена на сприйняття всіх можливих контраргументів, на рівного собі відповідача або ж можливих відповідачів.

Ключовим елементом доведення Апеля в уявному спорі зі скептиком є поняття перформативно суперечності. Перформативна суперечність виявляється на рівні відношення між змістом судження та його формою, де форма означає прагматичне відношення мовця до змісту судження. Тим самим Апель виявляє перформативно суперечність в позиції "послідовного фаллібіліста", який в ролі етичного скептика намагається спростувати можливість обґрунтування моральних норм, висуваючи так звану трилему Мюнхаузена, відповідно до якої спроби обґрунтування загальнозначущості принципів позбавлені сенсу. Саме ствердженням даної тези скептик і впадає у суперечність, бо тим самим він передбачає значущість принаймні логічних правил критики, якими він користується. Іншими словами, вступивши в дискурс шляхом висування своїх зауважень та аргументуючи їх, критик прийняв ті засновки, що лежать в основі аргументативного дискурсу, та відносно яких він вступає у перформативно суперечність. Таким чином бажання вступити до комунікації поза досягнення ситуації порозуміння є перформативно суперечливим.

Проте, апелівський варіант обґрунтування етики мав ряд суперечностей. По-перше, трансцендентально-прагматичний етиці дискурс закидають відсутність переходу від рівня дискурсу до рівня виконання дискурсивно узгоджених норм. Це зумовлено тим, що правила, які необхідно виконувати в рамках аргументативного дискурсу, не розповсюджуються на регулювання дій поза процесами аргументації. "Навіть якщо б

учасники дискусії були б змушені приймати нормативно-змістовні передумови (наприклад, поважати одне одного в якості адекватних суб'єктів, звертатися одне до одного як рівноправних партнерів, покладаючи на взаємну відвертість і одне з одним співпрацювати), вони все ж таки могли б позбутися цього трансцендентально-прагматичного примусу, як тільки б покинули коло цієї дискусії. Такий примус не переноситься безпосередньо з дискурсу на дію" [Габермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – С. 135]. На думку Ю. Габермаса, таке перенесення є неможливим якщо виводити етичні норми безпосередньо з засновків аргументації, як це намагається зробити Апелль. На його думку із ситуації аргументації можливо вивести лише тільки правила аргументації.

Іншим закидом є теза про те, що апеляція до комунікативної спільноти є зайвою, що пов'язана з двома аспектами. Перший стосується апеляції до майбутньої згоди в межах ідеальної комунікативної спільноти. Як зазначає Баумгартнер, "апеляція до майбутнього консенсусу була б тільки тоді критерієм знайдення істини, коли б була гарантія, що ідеальна комунікативна спільнота відповідає певним (що вже виявились тепер) апріорним умовам комунікації. Проте і в цьому разі апеляція до майбутнього була б зайвою" [Гьосле В. Трансцендентальна прагматика як фіхтманство інтерсуб'єктивності // Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія: Підр. – К.: Лібра, 1999. – С. 469]. Другий закид, за Гьосле, стосується визначення поняття розумної згоди, яке в межах дискурсивної етики не пояснюється. Тому тут знову виникає апорія: "або ж ми вже тепер знаємо, що є розумним, незалежно від висновків комунікативної спільноти, але тоді ми можемо обійтися й без посилань на неї; або ж ми цього не знаємо, але тоді й залучення-до-гри комунікативної спільноти не може просунути нас уперед" [Гьосле В. Трансцендентальна прагматика як фіхтманство інтерсуб'єктивності. – С. 470].

Останній із закидів, що будуть висвітлені в рамках даної роботи стосується способу виведення трансцендентальних умов аргументації із так званого діалогу зі скептиком. На думку Габермаса, у цьому криється слабкість трансцендентального методу Апелля. Це пов'язано із тим фактом, що дане обґрунтування можливе тільки припускаючи факт такої дискусії. Іншими словами, послідовний скептик, який передбачає, що вступаючи в дискусію він буде звинувачений у перформативних суперечностях, від самого початку відмовиться вступати в будь-яку дискусію, таким чином позбавляючи "трансцендентального прагматика ґрунту для його аргументів" [Габермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – С. 156].

Саме з огляду на таку позицію скептика Габермас вбачає необхідним звернення до комунікативних практик життєвого світу. Адже навіть відмовляючись вступати в дискусію, скептик не може заперечувати, що він "включений в ту чи іншу соціокультурну форму життя, виріс серед взаємозв'язків комунікативної дії і відтворює в них своє життя" [Габермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – С. 157], і таким чином не зможе заперечити, що він є членом повсякденної комунікативної практики. "Він залишається під владою її засновків, а останні в свою чергу, принаймні частково, тотожні засновкам аргументативної дискусії взагалі" [Габермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – С. 158].

ДО ВИТОКІВ ПРОБЛЕМИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ БІДНОСТІ

Ілюзія прогресу, як процесу нескінченного вдосконалення суспільства і природи на основі знання, що примножується у геометричній прогресії, була розбита в другій половині ХХ ст. Наукові утопії призводять до втрати меж людського пізнання та технічної дії, до розвитку науково-технічного оптимізму стосовно можливостей засобами науки і техніки зробити людину щасливою. Як зазначає у своїй праці "Сучасне суспільство" німецький дослідник Г.Бехманн "Техніка, зводячи усе до її принципу, – є жорстким зв'язком казуальних елементів з високим рівнем байдужості до усього іншого" [Бехманн Г. Современное общество. Общество риска, информационное общество, общество знаний, – С. 135]. Ця віра в нескінченний науковий прогрес, абсолютизацію вільного від ціннісного навантаження наукового дослідження, ілюзія становлення світу на основі отриманих знань призводить до появи свого роду наукової релігії, яка ґрунтується на вірі в силу наукового знання та прогресивності технічної дії, яка базується на цьому знанні. Виникає хибне уявлення: якщо техніка зробила з тварини людину, то у поєднанні з наукою вона може зробити з неї Бога, творця не лише артефактів, але й самої матерії, природи, живого.

Впевненість в тому, що науково-технічний прогрес одночасно є гуманним, підтримувалася ідеєю розвитку етично нейтрального знання та моральної відповідальності за застосування техніки на шкоду людству. Таке благо для людини ґрунтувалося на ілюзії того, що наука здатна з високим рівнем вірогідності передбачити, чи принаймні звести до мінімуму негативні наслідки різних проектів.

Система науки, особливо університетської, разом з дисциплінарно організованою наукою втратила монополію на виробництво знання. Як неодноразово підкреслює в своїй роботі Г.Бехманн, з одного боку наука відіграє в суспільстві усе меншу роль, оскільки більше ніхто не вірить у її всесильність, з іншого – більшу, оскільки вона з неминучістю стає базисом політичного консультування і досить часто основою прийняття політичних, соціальних і господарських рішень. Ця роль суттєво змінюється і тепер самій науці потрібно доводити суспільству свою практичну результативність та необхідність свого існування, що повністю перекидає їй можливість замкнення у вузьких академічних коридорах. "Раніше наука було односторонньо пов'язана з власними внутрішніми проблемами побудови теорії, розробки методів чи фундаментального дослідження. На противагу цьому сучасна наука виступає як діяч, як Касандра, що живає заходи" [Бехманн Г. Современное общество. Общество риска, информационное общество, общество знаний. – С. 137]. При цьому, з'являється нова оцінка функціонування науки і наукового потенціалу, у наслідок якої навіть фундаментальні дослідження мають бути релевантними і підкорюватися суспільним інтересам. З прискоренням науково-

технічного і соціально-економічного розвитку інновації стали буденністю. Це проявляється не лише в прагненні оволодіти усіма новими технічними продуктами, але й у потребі весь час оновлювати предмети свого оточення, отримувати нові знання, вишукувати останні книжки, з яких можна здобути найсучасніші і найкорисніші знання для кар'єри. Порівняння з минулим, прагнення оновлень стають нормою життя і створюють ілюзію прогресу, що стрімко прискорюється. Особливістю постмодерної науки також є поява з середини ХХ ст. проблемно орієнтованих науково-технічних дисциплін, які відрізняються не об'єктом дослідження, а різноманітними класами складних науково-технічних задач (наприклад, інформатика), що дає змогу по-новому оцінити місце і роль техніки у сучасному науковому світі. У другій половині ХХ ст. виникає цілий клас дисциплін нового типу, в яких розвиваються нові форми організації наукового знання та дослідження, об'єднуються спеціалісти найрізноманітніших галузей науки, техніки і практики.

Новий перерозподіл сил у світі ґрунтується на перерозподілі сфер впливу між науково багатими країнами, тобто країнами, що виробляють наукове знання і такими, що живуть з дефіцитом інформації і знання зокрема. У світі відбувається гостре протистояння між цими географічними полюсами, адже це "протистояння нової промислової культури нового світового устрою існуючим культурам як формам виживання".

Як зазначає Т.Стоун'єр, існує три основні способи, в який країна може примножувати своє національне багатство: постійне накопичення капіталу; по-друге, військові захоплення і, по-третє, "використання нової технології, що переводить "нересурси" в ресурси" [Стоун'єр Т. Информационное богатство: профиль постиндустриальной экономики. – С. 393]. Слідом за своїми сучасниками Т.Стоун'єр наголошує, що в основі прогресивної технології лежить головним чином наукове знання. Сьогодні потік інформації йде у напрямку від науки до виробництва. Проблема точного визначення економічної цінності нового знання виявляється відкритою як для економіки, так і для суміжних галузей і вимагає розвитку окремої царини – інформаційної економіки. Іншими словами, ця прогалина в теоретичному знанні значно збільшує відставання від стрімкого розвитку своєї практичної передумови – прогресу знання і технологій. Сьогодні вже не має жодної галузі людської діяльності, яка б прямо чи побіжно не мала б інформаційної компоненти. "Додана вартість" – термін, який застосовується в економіці для позначення різниці вартості вихідного матеріалу і готової продукції на користь останньої. Додана вартість товару сьогодні формується не лише за рахунок вкладеної в товар праці, але й інформації. "Інформація додає вартість не лише праці і капіталу, але й самій собі" [Стоун'єр Т. Информационное богатство: профиль постиндустриальной экономики. – С. 396]. Інформація може створювати багатства тоді, коли її безпосередньо продають. Її реалізація частіше за все проявляється у продажі патенту, авторського права або ліцензії. Сьогодні мати патент набагато вигідніше ніж володіти цілою лінією виробництва.

К ВОПРОСУ ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫХ ОСНОВ ПРАВСТВЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

Сегодня европейское общество приблизилось к опасной черте, перейдя которую невозможно будет миновать вырождения идеалов демократии и крушения либеральных ценностей и идеалов. Известно, что высоко моральные идеи свободы, справедливости, равенства, а также тесно связанные с ними политические принципы мультикультурности и политкорректности слабо подкреплены на низовом ("уличном") уровне будничного массового сознания. Крупные европейские города (Париж, Брюссель) давно столкнулись с тревожными иммиграционными, демографическими процессами, оставляющими весьма слабую надежду на воплощение либеральной утопии об ассимиляции и интеграции этнонациональных, религиозных и прочих меньшинств в общее русло европейской культуры. Более того, настало время говорить об угрозе "исламистского реванша", где в роли меньшинств окажутся коренные белые европейцы-христиане, ставшие жертвой собственноручно изобретенной мультикультурности и культурной модели мира как гигантского плавильного котла (см. работы Е. Тоффлера и П. Бьюкенена).

Итак, европейская культура представляет собой небольшой островок, захлестываемый океаническими волнами хаоса, несущего насилие, терроризм, варварство, нетерпимость и фундаментализм. Как тонкий уровень человеческого сознания, обычно удерживаемый совестью и цензурой Super-Ego, в менее благоприятных условиях рискует быть разрушенным дионисийскими инстинктами бессознательного, так и культура в целом в пограничных ситуациях войны, катастроф, терроризма или глобального экономического кризиса может быть низведена в дикость и варварство. И здесь важно не прекратить созидающую деятельность человеческого духа, который трансцендирует человека за грань природного, инстинктивно-животного, удерживает его в сверх-биологическом духовном качестве и в перспективе направляет его к идеалу святости и богоподобия. Отметим, что в либеральном сознании зло ассоциируется всегда с чем-то нелиберальным, тоталитарным, приходящим извне и стремящимся уничтожить свободу. Это хорошо видно на примере голливудских фильмов-катастроф, где собирательный образ чужака-инопланетянина-террориста ставит под вопрос целесообразность существования западной цивилизации. Но бессознательные страхи либерального обывателя, льющиеся с телевизора в форме китчевого ужаса, на самом деле являются симптомами более опасных, внутренних болезней современной демократии, болезней выхолащивания смысла понятий и превращений их в ярлыки-симулякры без означаемого. В своё время Ж. Бодрийяр указал на тот факт, что чем больше говорят о свободе и правах, тем меньше существуют их в реальной жизни. Когда умирает человек, его

замещают символы, маскирующие его отсутствие, когда исчезает свобода, она замещается симулякрами псевдо-свободы. Там, где нет самовластной и уникальной личности – повсюду видим лишь убогие её суррогаты. Там, где отсутствует чувство реальности, появляются иллюзии. В романах знаковых постмодернистских писателей В. Пелевина и Фр. Бегбедера эта тема иллюзорности общества потребления, его извращенной симулирующей природы очерчена довольно наглядно и убедительно. Демократия на поверку оборачивается "обществом спектакля" (Ги Дебор), а мультикультурализм вырождается в само-пародию.

Всё вышесказанное подводит нас к тому, что сегодня назревает необходимость философского переосмысления таких этических понятий как личность, свобода, ответственность, любовь, смысл жизни. Главное экзистенциальное усилие человека, направленное на трансценденцию своего естественного существования вверх по вертикале "*есть – должно быть*" и по горизонтали "*Я – Другой*" порой кажется неясным, тщетным, абсурдным. Задача же философа в этой ситуации – осуществлять рефлекссию, теоретическое осмысление и обоснование этой трансценденции духа. Такое обоснование невозможно без исследования трансцендентальных (априорных) основ человеческого существования, личности. Ведь нельзя говорить о телесе (цели) морали, о реализации человека как свободной нравственной личности, об опыте отношения к ближнему не как к средству. Оно, а как к цели-Ты, если мы не осознаем условия возможности существования личности, условия возможности её свободы, любви, отношению к Другому. В этом контексте нужно учитывать онтическую структуру личности, которая предполагает наличие "Я" как центра личности, в котором "собирается" весь индивидуальный опыт. У каждого человека, который имеет свой собственный личный опыт, есть прежде всего опыт себя самого, т.е. опыт своего Я. Пускай и нетематически, дорефлексивно, в каждом нашем действии и в каждом акте нашего сознания незримо присутствует наше Я. В тоже время, Я не только имманентно нашим поступкам, но и трансцендентно по отношению к ним. Нельзя человека полностью редуцировать к совершенному им, растворить его в собственных действиях, свести Я к совокупности "моё", т.е. всему тому, чем это Я обладает. В противном случае, человек не мог бы переосмысливать свои поступки, испытывать моральные чувства вины, жалости, угрызания совести, смотреть на себя глазами другого, а значит выступать за границы "тут и теперь", осуществлять самотрансценденцию и в конечном счете быть. (Здесь следует напомнить, что этимология слова экзистенция восходит к слову экстаз, выход, выступание, что отмечал ещё М. Хайдеггер). Анализ Я как одновременно трансцендентного и имманентного позволяет трактовать свободу как самозависимость личности от собственного Я, т.е. в свете автономности и автодетерминизма субъекта действий. Что касается отказа от субъектности в философии постмодернизма, провозглашения децентрализованного "ризомного" характера сознания, это чревато распадом целостной личности, перестающей нести моральную ответственность за свои поступки, и влечет нарастание цинизма и нигилизма в культуре.

Подчеркнём, что анализ трансцендентальных основ нравственной личности позволяет снять барьеры между философией и теологией, что прекрасно вписывается в современные тенденции постнеклассической науки, ищущей междисциплинарные подходы к решению комплексных проблем. Как пишет Карл Ранер, трансценденция есть открытость субъекта бытию как бесконечной священной тайне, бесконечное вопрошание (где каждый ответ порождает новый вопрос) и поиск некоего последнего вопроса, который обнимает всё. Перед лицом бытия как тайны человек поручен самому себе, ответственен за себя, очерчивая своё конечное место в бесконечности. Таким образом, человек по трансцендентной необходимости есть существо нравственное. Неохватное "Куда" человеческой трансценденции богословы называют Богом, а философы – бытием или ничто, но, в сущности, между первым и последним нет онтологической разницы. В то же время бытие (Бог) является трансцендентальной основой экзистенции, её внутренним принципом, сердцевинной, ядром. Человек по своей природе открыт трансцендентному Абсолюту. Поэтому на глубинном уровне личности *трансцендентное* (конечная цель "Куда") и *трансцендентальное* (изначальная причина "Откуда") совпадают и конституируют единство человеческого бытия.

***Е. П. Невельская-Гордеева, канд. филос. наук, доц.,
НУ "Юридическая академия Украины имени Ярослава Мудрого",
Харьков***

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО НОРМАТИВНОГО ПОЛЯ

В XXI в. истина перестала быть социальной ценностью. В современном обществе наблюдается четко выраженная тенденция изгнания истины из употребления как бытового, так и политического, идеологического, социального, и даже научного.

Еще лет пятнадцать назад многие граждане не предполагали, что врачу выгодно найти у пациента какое-нибудь заболевание. Сегодня стремительно растет процент пациентов, столкнувшихся с аморальностью медиков: коммерческий диагноз (так называют его сами врачи) позволяет эскулапу выгодно "качать" с клиента деньги за ненужные анализы, а с аптек – проценты за выписываемые лекарства, которые, в лучшем случае, не навредят здоровью. Подобная ситуация и в фармакологии: навязчивая реклама врачебных препаратов, где не указываются противопоказания и побочные действия, стремится убедить потребителя, что чем новее врачебный препарат, (и, как правило, дороже), тем он эффективнее.

Ложь перестала удивлять, ко лжи привыкли: убийство нерожденного ребенка в общественном сознании звучит как "прерывание беременности", греховное сожительство как "гражданский брак", корыстолюбие как "материальная заинтересованность". В практике современной медицины все чаще звучат новые термины, за которыми стоят неведомые до

второй половины XX века этические "стандарты", да и за самими терминами стоит совсем иное содержание, чем то, которое кажется обывателю привычным: "дарение и продажа органов" (реальность: тайное похищение–вырезание здорового органа у пациента, который даже не предполагает об этом или уверение клиента, что орган болен, а на самом деле он вполне здоров; умалчивание неотвратимых последствий подобных процедур), "эвтаназия" (реальность: не пациент этого просит, а врач убеждает больного в правильности такого решения), "рациональное планирование семьи" и "ответственное материнство" (реальность: безответственные гражданские браки, аборт). А в XXI в. вводятся следующие термины – "воспитание конкурентноспособного человеческого капитала" (реальность: вживление детям в мозг чипа "для связи с глобальными информационно-управляющими сетями"); "оградительное детство" планируется заменить "компетентным детством" (реальность: запретить ограждать детей от ложных ценностей, от наркотиков, от всех опасностей, а предложить молодому поколению извлекаться в любой грязи, все перепробовать, включая наркотики, и самим "сделать свой выбор"). Биомедицинские и нано-технологии сами по себе не есть зло: опасно забвение врачом честности и правдивости, извращение профессиональной этики. Массовое сознание, приученное к восприятию лжи, готово смириться с тем, что правда и истина как моральные нормы ускоренными темпами покидают профессиональную этику.

Ложь в социуме оправдывается и принимается за должное. В Харькове лет 8 назад планировалось повышение цены за проезд в метро. Предприимчивые харьковчане, нимало не стесняясь своей корысти, стали покупать жетоны впрок, на что кассы метро стали выдавать только по два жетона в руки и сообщать в множественности объявлений, что ранее приобретенные жетоны надо реализовать, ибо при повышении расценок в обращение войдут жетоны нового образца. В результате ситуация с жетонами нормализовалась и при вводе новых расценок Харьковскому метрополитену не пришлось изымать зеленые жетоны из обращения – вроде бы все оказались в выгоде, но как подсчитать нравственный ущерб в сознании харьковчан (и в особенности, молодежи, студентов – тех же будущих медиков, юристов, экономистов, педагогов), которые пришли к выводу, что врать ПОЛЕЗНО? В этом аспекте моральные факторы должны ставиться выше экономических, поскольку ущерб от усвоения гражданами выгоды лжи, превзойдет во много раз сэкономленные затраты на обновление жетонов, которые, все равно, рано или поздно, станут неизбежны. Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам; но горе тому человеку, через которого соблазн приходит (Матф. 18: 6-7).

Ужасно, когда истина изгоняется из научной сферы, которая, казалось бы, призвана искать ее. А если истины не существует, то чем же тогда занимается наука? В чем ее смысл? Н.Гайслер и П.Бокино считают, что даже возникновение университета как высшего учебного заведения связывалось с поиском истины: в основе слова "университет" лежит концепция единства истины, которая "одна во многом". Счита-

лось, что существует единство (unity) в разнообразии (diversity), т.е. university. Такое отношение к истине было основано на абсолютах, однако в постмодернистский период подобный образ мыслей не популярен, и университет превратился в плюра-верситет.

С чем же связано наступление лжи по всем сферам жизни: общественной, публичной, семейной, личной? Возможны разные объяснения. Идеологическое объяснение: разрушается старый нормативно-моральный фундамент, который неадекватен современности. Научное объяснение: неудержимый научный прогресс показывает несостоятельность старых норм, традиций, табу и обосновывает новые. Прецедентное объяснение: во всем цивилизованном мире, в который мы стремимся войти как равноправные, понятие абсолютной нормы считается устаревшим. Прагматическое объяснение: жизнь одна, наслаждайся ею, "ненормальность" нормальна, если она тебе по душе (девиз на календаре на 2000 год звучал так: "Хорошо быть плохим", т.е. еще был кивок в сторону абсолютных моральных норм; прошло всего 8-10 лет, но тенденция уже в корне изменилась – "Плохо быть представителем традиционных ценностей, нормально – быть ненормальным, раскрепощайся до ненависти к абсолютам").

И, таким образом, единственной формой общественного сознания, где на сегодняшний день сохраняется не просто представление об истине, а сохраняется истина как моральная норма, есть православное христианское мировоззрение. Подчеркнем, право-славное, т.к. само название указывает на неуступление от первоначальной Истины. Сам Иисус сказал про себя: Я есть путь и истина и жизнь (Ин 14.6) и поэтому, как толкуют богословы, на вопрос Пилата: что есть истина, Он молчал, т.к. вопрос был поставлен неправильно – не что есть истина, а Кто. И тогда ложь – это противник Бога – сатана: ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины. Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи (Ин 8.44).

Релятивистский подход приводит к истреблению абсолютных нравственных ценностей в общественном сознании, к жесткому приоритету относительности всяких норм в области морали.

Я.І. Ношин, студ., НаУКМА, Київ

АСИМЕТРИЧНІСТЬ СТОСУНКУ МІЖ Я ТА ІНШИМ ЯК ХАРАКТЕРНА ОСОБЛИВІСТЬ ЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Перш ніж звернутися до асиметричного відношення між Я та Іншим, хотілося б окреслити, що, власне, Еманюель Левінас розуміє під етикою або, іншими словами, яку саме етику він пропонує. Коротко ми зупинимося на трьох аспектах.

По-перше, етика для Еманюеля Левінаса постає не як одна з філософських дисциплін, а, в першу чергу, як фундамент для всіх інших фі-

лософій. Етика є точкою входу, тим коридором, з якого і уможлиблюється перехід до побудови всіх інших філософій. Французький мислитель називає етику "першою філософією".

По-друге, слід зазначити, що тема Іншого, навколо якої обертаються всі так чи інакше значущі елементи левінасової етики, володіє подвійним потенціалом. Поняття Іншого – це обов'язково підґрунтя всієї етичної концепції французького мислителя, але й, водночас, Інший є тим, до кого прямують, аби навчитися від Нього.

По-третє, французький мислитель наполягає на тому, що саме метафізично забарвлена етика відкриває шлях до Іншого як абсолютно Іншого. Підтвердженням цього є наступні слова Е.Левінаса: "Метафізика насправді виникає як рух "від себе", в якому ми йдемо до чужого для нас "там", "поза нами". Мета руху – "інше місце", "інше" – в особливому розумінні цього слова. Метафізичне бажання спрямоване до кардинально Іншого, до абсолютно Іншого. В основі звичайного бажання лежить потреба. Метафізичне ж бажання не ґрунтується на жодній попередній подібності чи схожості. Це – бажання, яке ніколи не задовольнити. Таке бажання є бажанням абсолютно Іншого. Метафізика бажає Іншого по той бік голоду чи спраги, які можна втамувати".

Висуваючи етику на перший план, Е.Левінас протиставляє її онтології. На думку мислителя, сенс людського існування є неповним, недостатнім, етично хибним, якщо ґрунтується на онтологічному фундаменті. Пропонуючи альтернативну точку зору, Е.Левінас закликає до такої перспективи, яку можна охарактеризувати як "інакше ніж бути" – так називається одна з його робіт. На думку Е.Левінаса, саме етика передує онтології. Подолання онтології є необхідним кроком, оскільки саме в первинності онтології Е.Левінас вбачає глибинний недолік всієї європейської філософії.

На наш погляд, найбільш характерною особливістю етики Еманюеля Левінаса є асиметричний характер стосунку між Я та Іншим. Причому, етичне як таке, слід мислити як відношення, яке по своїй суті є асиметричним.

Так, на відміну від поглядів М. Бубера, який говорить про взаємність і відкритість співрозмовників, зустрічний вектор партнерів по діалогу, Е.Левінас стверджує асиметричність стосунків між Я та Іншим. Я не вправі вимагати до себе такого ж ставлення, яке виявляє до Іншого. Відповідальність за Іншого лежить в основі етики. Страх за Іншого сильніший від страху за своє власне життя. Ось яким чином Е.Левінас зображає асиметричний характер цього зв'язку: "Те, що я дозволяю вимагати від себе незрівнянно з тим, що я вправі вимагати від Іншого. Цей вельми звичайний моральний досвід підкреслює метафізичну асиметрію, саме радикальну неможливість бачити себе ззовні і однаково говорити про себе та про інших". Я та Інший перебувають в асиметричних стосунках. Я відповідальний за Іншого, до мене звернений його заклик. Як при цьому налаштований Інший по відношенню до мене – це питання аж ніяк не першого порядку.

Отже, етика, яку пропонує Е. Левінас, пориває з ув'язненням про канон, який слід розуміти як перелік правил чи норм. Левінасова етика як

"перша філософія" у поєднанні з метафізикою протистоїть усій європейській філософії як онтології: від Досократиків аж до М.Гайдеггера. У стосунку з Іншим Е.Левінас робить акцент не на онтологічному, а на етичному моменті. Єдина можливість, яка відкриває шлях до невлікового, неповторного Іншого – визнати асиметрію поміж нами: мною та Іншим. Я та Інший ніколи не є рівнозначними. Однак, завдяки "духовній оптиці", так етику називає Е.Левінас, надаючи переваги Іншому, – відкривається можливість не завдати йому шкоди, а набути у спілкуванні з ним нового для себе досвіду. Отримувати уроки від Іншого й означає мислити.

Прощаючись з Еманюелем Левінасом, у своїй промові Жак Деріда зазначив, що зі смертю видатного етика сучасності припинила своє існування епоха феноменології. Попри все, сподіваємося, що провідний лейтмотив видатного мислителя, який полягав у наданні переваги Іншому, проб'ється і зможе прорости у твердому та часом недоброзичливому "ґрунті" сьогодення.

М.Б. Остащук, асп., ПНУ ім. В. Стефаніка, Івано-Франківськ
adresa_murosi@ukr.net

ХОЛІСТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕТИКИ

З-поміж різних концепцій екологічної етики можна виокремити такі, що характеризуються холістичним осягненням світу, тобто все існуюче на планетарному рівні трактують як таке, що перебуває між собою в тісному взаємозв'язку та формує універсальну й непорушну цілісність.

У межах холістичної концепції однією із найвідоміших та найрадикальніших течій виступає так звана "глибока екологія", автором якої виступив М. Реймерс, позначивши її як систему поглядів, що аксіологічно прирівнює людину із всім іншим рядом біологічних видів планети. Сама назва "глибока екологія" свідчить про те, що вона ідейно хоча й опирається на екологічні принципи світосприйняття і формується в руслі природничих наук, проте, водночас, вона ніби "входить вглиб" методології та рефлексій етичної науки й містики. Опираючись на ці зв'язки із містикою та духовними засадами людства, "глибока етика" радикально вирізняється від інших концептуальних складових екологічної етики.

Предметом ґносеологічних пошуків "глибокої етики" виступає феномен життя. Слід зауважити, що мова йде не про сутність життя конкретної істоти, а про його феномен у глобальному масштабі – як певної відокремленої реальності, що проектується на всі об'єкти світу живої природи. Фундаментальним постулатом течії "глибокої етики" є твердження про життя як таке, що виражене в кожній формі природи, а тому нашою метою є забезпечення його цілісності й непорушності.

"Глибока екологія" акцентує увагу на тому, що такі явища, як екологічна система, соціум, та й, зрештою, весь світоустрій є місцями, в яких сукупність всіх форм життя проявляється у досить активний та різноманітний спосіб, маючи набагато більше значення, аніж його окремі про-

яви. Важливо, що таке твердження зовсім не виказує зневажливого ставлення до конкретної особистості. Навпаки, підкреслюється потреба у виокремленні цінності кожного окремого життя на планеті – як людського, так і тваринного чи рослинного. В цьому контексті увага звертається на брак будь-якого "онтологічного єднання" поміж всіма істотами, в результаті чого утворюються перешкоди до практикування "біоцентричного егалітаризму" [Bauman Z. Globalizacja / Z. Bauman. – Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. – S. 18–19]. В основу ставиться етична засада про право на непорушність життя усіх істот, що веде за собою людське зобов'язання морально опосередковувати свою практичну діяльність, що пов'язана із природною інтеграцією. Іншими словами, гаслом є "права природи на належний розвиток та екологічне процвітання мають ставити на рівні із правами людини на життя" [Bauman Z. Globalizacja / Z. Bauman. – Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. – S. 19].

Іншим ідейним відгалуженням холістичного напрямку виступає концепція Геї, що є спробою описання механізму зв'язків між усіма живими істотами, що формують світобудову. Фундаментальною виступає ідея про те, що Земля (в розумінні не лише як планета, але й як реальність, що вміщує природний світ) є "матір'ю всіх і всього", вона наділена власною формою буття та формує своєрідний "мегаорганізм", який існує, самостійно мислить та реалізує внутрішньо закладений сенс існування. Щодо самої назви цієї концепції, то вона походить від імені давньогрецької богині Землі на ім'я Гея. Її прихильники не пропагують унікальність та своєрідність кожної без виключення істоти в природній системі, натомість, твердять про їхній цілісний ланцюговий зв'язок в організмі Геї (Землі). Найбільшою цінністю у цій теорії є життя організму Геї, важливість якого ставиться вище від усіх істот. Організм Геї є самомислячим, що цілісно об'єднує всі складові (елементи природного світу) своєї сутності та самовільно керує власною екзистенцією.

Такі твердження приводять нас до переконання, що окремі організми, як і об'єднання їх у біологічні групи, не мають самоцільної вартості. Сенсом існування окремих індивідів та загалом популяції виражається передовсім у тому, що вони виступають ланками-посередниками реалізації у цілісній системі розвитку організму Землі. Важливою також є їхня роль у становленні всепланетарної програми розвитку в формі забезпечення фізично-біологічно-хімічної стабільності в природному світі. Права всіх живих організмів, які їм належать, надаються лише за тієї умови, що вони виступають як функціональні ланки на шляху до становлення вищих ідеалів цілісного організму. Тому окремі елементи природної системи світу визначаються як автентичні носії прав, що надані всепланетарним організмом, та ідентифікуються як своєрідні форми буття, опосередковані вищим телепланетарним сенсом [див.: Грзбер Л.П. Дикая природа как священное пространство / Л.П. Грзбер. – К.: Киевский эколого-культурный центр, 1999. – С. 28–41].

Деякі, радикальніші, напрямки холістичної концепції переконують у рівності всіх живих істот у природному середовищі, незалежно від їх

структури чи сутнісного втілення. Варто зазначити, що людина трактується лише як одна із складових всієї природної системи, яка не виокремлюється від всіх інших елементів нічим, окрім того, що в результаті еволюційних процесів нею був опанований мовленнєвий апарат і вдале вміння накопичувати та достатньо оптимально використовувати ту чи іншу інформацію [див.: *Bonenberg M.M. Etyka środowiskowa. Założenia i kierunki* / M.M. Bonenberg. – Kraków, 1992. – S. 36–37]. Консеквенцією таких поглядів виступає твердження, що невидимий внутрішній потенціал до природної світової гармонії "утверджує реалізацію принципу рівності між усіма живими істотами: чорними й білими, чоловіками та жінками, людьми і тваринами чи рослинами" [*Bauman Z. Globalizacja* / Z. Bauman. – Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. – S. 25].

Прояви будь-якої діяльності, що несумісна із принципом цілісного гармонійного зв'язку із усіма елементами природи, в результаті, виступатиме деструктивним чинником, а звідси слід виводити причини назрівання екологічної катастрофи. Тому, виходячи із теоретичних посилянь холистичних концепцій екологічної етики, всі переконання, на кшталт, що тварини чи рослини нижчі за ієрархічним статусом у системі людських відносин із природою, виступають нічим іншим як так званним "шовінізмом біологічного виду" [*Bonenberg M.M. Etyka środowiskowa. Założenia i kierunki* / M. M. Bonenberg. – Kraków, 1992. – S. 41–42].

Отже, холистичні концепції, без сумніву, піднімають навколо себе багато дискусійних обговорень. Мова йде не про те, що холистичні підходи у своїх гносеологічних пошуках не відштовхуються від антропологічних принципів, не ставлячи їх в якості аксіологічного критерію. Натомість, суперечливою виступають ідеї про надто широкі уявлення щодо світоустрою та його функціональної здатності на глобальному рівні. Якраз це концептуальне твердження дозволяє чітко стверджувати, що ретельна наукова рефлексія повинна привести нас до практики природного зближення із всіма складовими екологічного навколишнього середовища, не залежно від типу методологічного дослідження, застосованого тією чи іншою концепцією екологічної етики.

***В.Ю. Перов, канд. филос. наук, доц.,
СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
vadimperov@gmail.com***

ПРОБЛЕМЫ ПОНЯТИЯ МОРАЛЬНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Одним из наиболее существенных понятий современной этики является понятие моральной ответственности. Если обратиться к существующим учебникам по этике, то можно заметить, что значимые этические проблемы (свободы, морального выбора, морального долга, обязанностей и т.д.) рассматриваются именно в ее контексте. Данное понятие является также и неизменной составляющей развивающихся в настоящее время прикладных этик, как в контексте их представленности в

виде профессиональных (проблемы моральной ответственности врача, ученого, политика и т.д.), так и в области собственно прикладных этик. Например, существует устойчивая тенденция "вытеснения" или "замены" этики бизнеса (в строгом смысле) на "концепции корпоративной социальной ответственности". Последние понимаются и как разнообразные теоретические исследования, и как многочисленные "программы корпоративной социальной ответственности" с соответствующими практиками в сфере бизнеса, в которых социальная ответственность в ключевых моментах практически совпадает с понятием моральной ответственности. Следует отметить, что рассмотрение понятия моральной ответственности в современной теоретической и прикладных этиках оказывается достаточно продуктивным в плане рассмотрения классификации видов ответственности, их "темпоральной" обусловленности (ретроспективные и проспективные), различия ответственности "вины" и "заботы", "за" и "перед", анализа структуры отношений ответственности, постановки проблем субъекта ответственности (индивидуальная, коллективная, институциональная) и т.д.

В связи с этим, господствующей оказывается точка зрения, что рассуждения о нравственных проблемах, особенно этико-теоретические, в принципе не могут существовать без обращения к понятию моральной ответственности. Но так ли это? Кратко имеет смысл обратить внимание на следующие обстоятельства.

Во-первых, в подавляющем большинстве учебников по этике (обращение к учебникам во многом является удобным риторическим аргументом, поскольку "по умолчанию" предполагается, что в них излагаются если не бесспорные, то, по крайней мере, наиболее распространенные, общепринятые и устоявшиеся, иными словами, "хрестоматийные" положения), можно обнаружить, что значительная часть рассуждений по поводу ответственности, особенно в плане ее "сопряженности" с другими этическими понятиями, выстраиваются по принципу "логического круга": "Быть свободным – это нести моральную ответственность за свои поступки", "морально ответственным может быть только свободный человек", "только ответственный человек оказывается способным к моральному выбору" и т.д. Даже при обращении к профессиональным этикам в оказывается, что быть морально ответственным и быть профессионалом в своем деле по сути дела есть одно и то же. И присутствующие терминологические "довески" о "добровольности" и "осознанности" специфики моральной ответственности мало что добавляют к пониманию сути проблемы. Иными словами, обращение к понятию ответственности оказывается или "объяснением через неизвестное", или излишним.

Во-вторых, современные теоретические рассуждения о моральной ответственности зачастую апеллируют к историко-этическим концепциям. Особенно "популярна" этика Аристотеля. И это оправданно. Сформулированные Аристотелем критерии произвольности и непроизвольности, в центре которых оказывается вопрос о том, что причина поступков "в самом человеке" или "вне его" внесли несомненный вклад в со-

временное (!) понимание проблемы ответственности. Но почему "современное"? Потому что, сам Аристотель о проблеме ответственности ничего не пишет. Более того, в его моральной философии даже нет такого понятия. То, о чем он рассуждает в современной этике получило название "причинной ответственности". Более того, Аристотель строит свою этическую теорию без детального анализа "смежных" (для современной этики) понятий: моральный выбор, долг, обязанности, вина, наказание и т.д. Формулирование моральной ответственности в понимании "причинной ответственности" (т.е. фактически без употребления это понятия) было характерно и для средневековой христианской этики, рамках которой ставился, например, не вопрос о том, "является ли бог *ответственным* за существования зла", а "является ли бог *причиной* зла". Более того, само слово ответственность (впервые – англ. *responsibility*) появляется только в конце XVIII века, а понятие "*этика ответственности*" было введено М.Вебером в противоположность "этике убеждений". При этом следует отметить, что в интерпретации М.Вебера "этика убеждений" фактически оказывается тождественной "мотивационной этике", а "этика ответственности" – "этике последствий", которые были известны гораздо раньше.

Но тогда возникают закономерные вопросы: а что добавляет к нашему знанию о нравственных проблемах введение понятия моральной ответственности? И можно разработать понятие моральной ответственности вне "традиционалистских" этических представлений (речь идет не об отказе от них, а необходимости их возможной переинтерпретации)?

В качестве рабочей гипотезы хотелось бы выдвинуть следующее предположение: появление понятия ответственности и соответствующей этики связано с кардинальными теоретическими и практическими изменениями в отношении нравственности в современном обществе. Кратко они могут быть сформулированы в виде следующих положений.

Во-первых, нравственность начинает рассматриваться не как то, что дано богом, природой, разумом и т.д., а как результат совместной (сопричастной и соответственной) деятельности людей, от которой зависит их собственное существование (например, в современной этике бизнеса как "корпоративной социальной ответственности, что приблизительно соответствует концепции "стейкхолдеров").

Во-вторых, повышенный интерес к понятию ответственности обусловлен возросшими рисками человеческой деятельности. В качестве аргумента имеет смысл привести понятие "эвристика страха" в этике ответственности Г.Йонаса и наиболее актуализированные проблемы "экологической ответственности" человечества за результаты своей технологической активности.

В случае оправданности данного предположения имеет смысл говорить не только о необходимости разработки понятия моральной ответственности вне "традиционалистской" смысловой интерпретации понятий, но и о пересмотре понимания нравственности в современном обществе, как в теоретическом, так и в практически-прикладном значении в контексте появления и развития проблемы моральной ответственности.

ПРОБЛЕМИ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У СУЧАСНІЙ СОЦІАЛЬНІЙ ЕТИЦІ

Категорія відповідальності є однією із часто вживаних тем етичних досліджень у філософській культурі ХХ століття.

Соціально-етична проблематика, що виокремилась у напрям наукових пошуків саме у цьому столітті, має свій ракурс розгляду даної тематики. Специфіка розуміння проблеми відповідальності у соціальній етиці, насамперед, має соціальні характеристики і пов'язана із контекстом буття самого суспільства, яке характеризується як "...надскладне багатомірне, внутрішньо розгалужене і водночас – органічно цілісне утворення, що постає як сукупність історично сформованих способів і форм взаємодії і об'єднання діяльності, відносин, поведінки, спілкування, регуляції, пізнання тощо, в яких знаходить виявлення всебічна і багаторівнева взаємозалежність людей" [Андрущенко В.П. та ін. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія: Підручн. для вищ. навч. закл. / В.П. Андрущенко, Л.В. Губерський, М.І. Михальченко. – К., 2006. – С. 30]. Така багатомірна природа цього складного комплексу, звичайно ж, відображається в можливостях розгляду проблеми соціальної відповідальності на різних рівнях суспільного буття: загальнолюдському, суспільному, об'єднань всередині суспільства: спільнот, груп, колективів і ін., окремих людей як членів даного суспільства.

Глобалізаційні процеси розвитку сучасного суспільства додають нових аспектів проблематичності до вивчення даних питань. Глобалізація сьогодні супроводжується кризою основоположних цінностей, трансформацією культурного контексту формування національної ідентичності. Очевидним є тісний зв'язок між глобалізаційними тенденціями і великими змінами у світовідчутті людей, системах їх переконань, цінностей, що супроводжується як позитивними наслідками, так і ризиком втрати сталих життєвих зв'язків. Тому сьогодні особливо важливо наголошувати на потребі переосмислення ідентичності, соціальної відповідальності за такий вибір в контексті тих процесів, що відбуваються на глобальному фоні. "Особливо складного характеру проблеми ідентичності набувають в умовах суперечливих модернізаційних процесів, які загострюють групу, в першу чергу, етнічну свідомість. Спеціалісти вважають, що етнічний фактор загрожує найближчим часом затьмарити всі інші проблеми суспільного розвитку: соціальні, економічні, духовні проблеми будуть виявляти себе переважно в національному зрізі" [Богатырева Т.Г. Вызовы глобализации – ответы культур // Глобализация и судьбы цивилизаций. К международной научной конференции "Санкт-Петербург в диалоге цивилизации и культура Востока и Запада / Под ред. Т.Т. Тимофеева, Ю.В. Яковца, У. Бледсо. – М.: Международный институт П. Сорокина – Н. Кондратьева, 2003. – С. 202]. Такі перспективи вимагають особливо уважного відношення і об'єктивних оцінок та наукового вивчення різноманітних аспектів проблеми національних культур, особливо в умовах таких багатоетнічних держав як Україна.

До цього спектру означених аспектів можна віднести ще один штрих, тісно пов'язаний не тільки із орієнтацією на майбутні варіанти розвитку людства, його культури, національного існування, соціальної відповідальності і взагалі, майбутніх цінностей, але й трагічними сторінками минулого. У ході вперед варто зважати і на досвід попередніх поколінь, практику розв'язання та вирішення складних світоглядно-моральних, національних і культурних проблем, що виникали в історії людства. Відомий український етик В.Малахов у роботі "Вызов Холокоста и актуальные проблемы современной этики" зафіксував гостру і для сьогодення проблему визначення національної ідентичності та її ролі в суспільному житті на основі осмислення уроків і наслідків фашистської політики нищення єврейського народу в роки Другої світової війни: "Виклик Катастрофы пружмуше національну свідомість заново осмислювати проблеми своєї ідентичності, свій історичний досвід, свої фундаментальні моральнісні орієнтації – мислити не тільки про те, як вижити, але й якими виживати" [Малахов В. Вызов Холокоста и актуальные проблемы современной этики // Малахов В. Уязвимость любви. – К., 2005. – С. 146]. На сьогодні це той необхідний мінімум соціальної відповідальності, про який варто пам'ятати при побудові і розвитку будь-якого суспільства. Оскільки від моральнісних засад, усвідомлення власної відповідальності кожного як члена колективу, групи, спільноти чи суспільства в цілому залежить ота майбутня соціальна чи національна орієнтація і здатність до гідного, орієнтованого на загальнолюдські моральні цінності рівня "якими виживати". Це одна з можливих точок досягнення соціальної інтеграції і згоди, на основі яких можна вибудувувати продуктивну соціальну і державну політику у справі підвищення соціальної єдності українського суспільства і розвитку національної свідомості багатоетнічного складу населення сучасної України.

Отже, проблема відповідальності у соціальній етиці може розглядатися через первинну значущість соціального чинника. На зараз це дуже актуально і значимо як у філософських дослідженнях, так і в соціальній етиці. Але соціальна природа людини, людського суспільства до певної міри живиться і своїми витоками сягає творчої, продуктивної природи індивідуального людського буття і діяльності. Це не менш важливий чинник для виявлення основоположних засад соціальної відповідальності, суспільного укладу існування в людській культурі і т.д. Тому означена проблема постає як багатоаспектний комплекс світоглядно-моральних, соціальних, національних, культурних і загальнолюдських елементів, що певним чином поєднуються у різноманітних підходах до її тлумачення.

А.В. Прокофьев, проф., МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва, Россия
Avprok2006@mail.ru

ЧУВСТВО СПРАВЕДЛИВОСТИ И ИДЕОЛОГИЯ ЭНВАЙРОНМЕНТАЛИЗМА

Одним из активно развивающихся направлений исследования в современной этической теории является анализ содержания и движущих

сил чувства справедливости. Центральное обстоятельство, на которое натапливаются его исследователи, состоит в том, что в отличие от переживаний, связанных с другими составляющими морали (например, благожелательностью, заботой), чувство справедливости в значительном количестве случаев проявляет себя в виде интенсивного негодования, порожденного индивидуальными или партикулярными затруднениями. Как само это переживание (оно выражает враждебное отношение к другому человеку и находит свое практическое воплощение в причинении ему страданий), так и его источник выглядят сомнительно в моральной системе координат. Наиболее радикальной интерпретацией этого положения является тезис о том, что чувство справедливости и формулируемые на его основе нормы представляют собой замаскированную форму проявления эгоистичности, мстительности и завистливости. Менее радикальной – тезис о приниженном статусе этики справедливости в рамках морали в целом. Однако таким выводам препятствует факт значительного преобразования, которое претерпевает непосредственное эгоистическое негодование в рамках развитого чувства справедливости. Как заметил один из зачинателей широкомасштабного исследования эмоциональной стороны морали в современной этике Р.Соломон, "негодование всегда начинается с особого рода эгоцентризма, если не с совершенного своекорыстия, а также с горького чувства разочарования и униженности. Но затем оно стремится к рационализации и генерализации и проецирует свое бессилие вовне как *претензию* и даже как теорию по поводу несправедливости, царящей в мире. Именно из переживания нечестности, совершенной по отношению к тебе, вместе со следующим за ним чувством мстительности (а также с противоположным чувством сострадания и с другими более благородными переживаниями) развивается вся полнота чувства справедливости" [Solomon R.C. Living with Nietzsche: What the Great "Immoralist" Has to Teach Us. – N.Y.: Oxford University Press, 2003. – P. 110].

Зафиксированные Р.Соломоном тенденции характерны не только для индивидуального чувства справедливости, но и для идеологии общественных движений. Ярким примером является движение за экологическую справедливость. Его первый всплеск имел место в США на рубеже 1970–80 гг. Он начался с кампании гражданского протеста в округах Уоррен (Северная Каролина) и Лав Кэнэл (Нью-Йорк). В первом случае поводом послужил выбор администрацией штата в качестве места для захоронения токсичных отходов, которые были вылиты на обочины дорог Северной Каролины недобросовестными предпринимателями, беднейшего округа с преимущественно афроамериканским населением. Во втором – факт строительства школы и жилых домов для малообеспеченных граждан на месте хранилища химических отходов, вскрывшийся через два десятилетия после застройки. Практика противостояния созданию новых хранилищ и блокирования работы уже существующих быстро распространилась по всей стране. В ходе попыток местных сообществ отстаивать свое право на благоприятную окру-

жающую среду возник популярный лозунг – борьба против "экологического расизма". Именно он стал стержнем идеологии активистских групп, инициировавших социальный взрыв, быстро ставший общенациональной политической и экономической проблемой [см.: Szasz A. Ecoropulism. – Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1994. – P. 69–102].

Отправной точкой движения за экологическую справедливость стало недовольство жителей конкретных округов и населенных пунктов конкретным ущербом или конкретной угрозой их благосостоянию. Граждане, оказавшиеся в ситуации реального или потенциального экологического бедствия, соединяли свои усилия для того, чтобы остановить строительство нового опасного объекта, обеспечить благоприятные условия для переселения с опасной территории или получить полноценную компенсацию за понесенный ущерб. Вред здоровью, жизнь в постоянном страхе катастрофы или снижение ценности недвижимого имущества из-за неблагоприятной экологической обстановки воспринимались ими как подрыв привычного образа жизни, крах индивидуальных жизненных проектов. Непосредственная реакция на эти события состояла в гневном негодовании по поводу происходящего и желании восстановить свое положение за счет устранения угрозы. Выдвинутые им лозунги первоначально не выходили за пределы непосредственной защиты собственных интересов, то есть за пределы установки, которая получила позднее название "Только не на моем заднем дворе" (Not in my backyard, стандартный акроним NIMBY). Так для жителей округа Уоррен, объединившихся в организацию "Озабоченных граждан", первоначальным лозунгом стала именно отправка ядовитых веществ, предназначенных к захоронению рядом с их местом жительства, в более подходящие для строительства хранилищ пункты в самой Северной Каролине или же в национальное хранилище отходов, находившееся в штате Алабама [McGurty E.M. From NIMBY to Civil Rights // Environmental History. – 1997. – Vol. 2. – №. 3. – P. 309].

Однако дальнейшее развитие движения за экологическую справедливость привело если не к закономерному, то, во всяком случае, органичному преодолению нравственной ограниченности его идеологии. Острое недовольство собственными незаслуженными страданиями и потерями заставляло участников движения задаваться вопросом о причинах сложившейся ситуации. Обсуждение причин вело к негодованию творящейся несправедливостью. А оно в свою очередь требовало выдвигания универсализованных претензий и принципов. Первым шагом в этом процессе был переход от возмущения своим положением к проявлению солидарности со всеми жертвами экологического неравенства. На фоне этой эмоциональной позиция NIMBY оказывается невозможна по двум причинам. Во-первых, для возмущенного экологической несправедливостью человека перенос источника экологических рисков и ущерба в другой район может означать лишь то, что в результате возникнет еще одна жертва неравенства, еще более бедная или политически слабая, чем его собственное, победившее в борьбе с властями или

бизнесом сообщество. Для жителей округа Уоррен понимание этого обстоятельства выразилось в отказе от требования захоронить ядовитые отходы в Алабаме, поскольку национальное хранилище также находилось в бедном, сельском и цветном районе. Во-вторых, человек, возмущенный несправедливым отношением к собственному сообществу, неизбежно приходит к пониманию того, что проблемы всех потенциальных и реальных жертв экологического неравенства возникают именно потому, что кто-то из сильных мира сего, живущих в фешенебельных районах, проявляет себя в качестве могущественного и бескомпромиссного NIMBY. Этот процесс привел к замене основного лозунга движения за экологическую справедливость на формулу "только не на заднем дворе бедных или цветных", а далее на формулу "ни на чьем заднем дворе" (Not in anyone's backyard, стандартный акроним NIABY) [выступление подготовлено в рамках проекта "Справедливость в сфере принятия экологически значимых решений: теоретические основания и практические контексты" (грант Президента России МД-140.2010.6)].

*Е.Л. Путинцева, ФУ при Правительстве Российской Федерации,
Москва, Россия
alena-1887@mail.ru*

ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФЕНОМЕНА МАЛОЛЕТНЕГО МАТЕРИНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

В настоящее время несмотря на общее увеличение возраста женщин, рожаящих первого ребенка, доля малолетних матерей среди них увеличивается. Проблема заключается в противоречии, которое вытекает из сложившейся ситуации: с одной стороны, семья – социальная ячейка общества, с другой – насколько благоприятная атмосфера может сложиться в семье, в которой мать старше своего ребенка на 12-16 лет?

К сожалению, уже на рубеже XX-XXI вв. стали просматриваться негативные тенденции уменьшения значимости семьи для современной молодежи. Поэтому, для глубокого изучения проблемы малолетнего материнства необходимо выяснить, насколько этично отношение российской молодежи к поставленному вопросу в целом и к самим девушкам, родившим ребенка до 16 лет в частности. Важно мнение именно молодого поколения (до 30 лет), поскольку, во-первых, у них небольшой возрастной разрыв с объектом исследования (т.е. с малолетними матерями), а, во-вторых, от них зависит будущее страны.

Ранняя беременность или аборт в подростковом возрасте могут привести к необратимым медицинским последствиям. Важнее биологической, однако, стоит проблема психологической готовности девочек описываемого возраста иметь детей. Как дети могут воспитывать детей? Им приходится бороться как с собой, так и с окружающими: будущим отцом ребенка, своими родителями, друзьями, одноклассниками. Большинство воспринимает феномен малолетнего материнства резко

негативно: вместо помощи беременные девочки видят осуждение или даже отторжение со стороны своего ближайшего окружения.

Общественное мнение чрезвычайно важно в данном вопросе. Большинство девочек боятся рассказать кому бы то ни было о своем положении (даже родителям), поскольку опасаются их реакции, непонимания. Следовательно, общество должно быть открыто навстречу тем, кто попал в такую сложную жизненную ситуацию, ведь сначала еще есть возможность выбора: оставлять ребенка или нет, поскольку рожать в школьном возрасте может быть просто опасно для здоровья. Таким образом, на первый план выходит именно этическая сторона данного вопроса.

Юные беременные и матери-подростки, несмотря на внешнее безразличие общества к их судьбам, находятся под очень сильным нравственным давлением, следствием чего является желание скрыть беременность или прервать ее любыми средствами.

Подтверждением негативного отношения общества и молодежи в частности к случаям малолетнего материнства могут служить данные пилотного опроса, проведенного автором. Вопросы были опубликованы в Интернете, в социальной сети "ВКонтакте", пользователями которой является, в основном, молодежь. В нем приняло участие 50 человек, в возрасте от 16 до 30 лет, жителей центральных регионов России, зарегистрированных в социальной сети "ВКонтакте"[www.vkontakte.ru].

Подавляющему большинству респондентов (78 %) известны случаи малолетнего материнства. Более половины опрошенных (52 %) высказали свое отрицательное отношение к случаям малолетнего материнства. При этом, комментируя выбор данного варианта ответа, отмечалось неприятие самого факта беременности в возрасте до 16 лет; если же беременность уже имеет место, то респонденты однозначно показали, что девушка должна рожать.

Нейтрально к малолетним матерям относится почти треть (30 %) опрошенных. Положительно к малолетним матерям относятся лишь 4 % опрошенных. Один из них пояснил, что физиологическое развитие женщины таково, что для нее благоприятнее рожать в возрасте до 18 лет.

Похожие вопросы вывешены на форуме "Дети у детей" [Политика, экономика и общество // <http://forum.forumok.ru/index.php?s=260af0c617976a70a5fb3a7d717510db&showforum=70>]. И здесь наблюдается та же тенденция при ответах: 47,5 % респондентов считают, что минимальный возраст для рождения ребенка – это 20 лет. Варианты ответов "16" и "17 лет" также были выбраны, но значительно меньшим количеством отвечающих – по 4,3 %. Однако большинство комментариев при выборе данных вариантов ответов следующие: "Я сама родила в 16 (15, 14), и все хорошо...", то есть девушки, столкнувшиеся с проблемой малолетнего материнства на собственном опыте, хотят убедить общество, что рожать можно и в раннем возрасте.

Однако иметь половую связь с девушкой в возрасте до 16 лет – это и уголовно-наказуемое деяние. Так кто же несет ответственность за участвовавшие случаи малолетнего материнства? Половина респонден-

тов (50 %) уверены, что вину на себя должны взять родители девочки, а 18 % – сама малолетняя мать. Любопытно следующие полученные результаты: 10 % опрошенных обвиняют СМИ в чрезмерной пропаганде интимных отношений, при этом на отцов возлагают ответственность лишь 4 %. Напрашивается вывод, что весь груз ответственности ложится на плечи малолетней матери, при том, что от отца ребенка она часто не видит даже элементарной поддержки и помощи.

Итак, к сожалению, более быстрое половое созревание и раннее начало половой жизни привели к появлению феномена "подростковое материнство", что негативно сказывается не только на состоянии физического здоровья матери и ребенка, но и на нравственном состоянии общества в целом. Молодые люди испытывают дефицит знаний и умений, необходимых для создания полноценной, счастливой семьи, не обладают техниками эффективного общения, не имеют культуры планирования семьи, полового воспитания. Плюс к этому они испытывают давление общества, члены которого в большинстве своем относятся негативно к факту малолетнего материнства. Поэтому воспитание ответственного отношения подростков к созданию семьи и рождению ребенка должно проходить в атмосфере взаимопонимания и поддержки.

О.Д. Рихліцька, канд. філос. наук, асист., КНУТШ, Київ

ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ НОВОЇ ШКАЛИ ЦІННОСТЕЙ

Людство зіштовхнулось з новими проблемами виживання і на роздуми залишилось обмаль часу. Глобальна екологічна криза потребує відповіді на питання, яким чином та які моральні норми здатні регулювати взаємовідносини людини та суспільства з навколишнім; чи можуть існуючі традиційні моральні норми містити в собі екологічний імператив? Тому сьогодні йде напружений пошук нових шляхів розвитку, нових людських орієнтирів, що відбувається у різноманітних сферах людської культури: філософії, мистецтві, релігії, науці... Мова йде, перш за все, про фундаментальні засади людського буття та напрацювання нових цінностей що забезпечать виживання та подальший прогрес людства, ще Х.Ортега-і-Гассет на початку ХХ ст. стверджував, що головна трагедія цивілізації – ріст розриву між рівнем сучасних проблем та рівнем мислення, що в свою чергу спонукає до пошуку духовних підвалин, що сприятимуть взаєморозумінню та залагодженню конфліктів у кризі сучасності.

Сьогодні актуалізується питання, що було сформульоване І.Кантом: "Як належним чином зайняти своє місце в світі і правильно зрозуміти, яким потрібно бути, щоб бути людиною? [*Кант І.* Приложение к "Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного" // Соч.: В 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 204]. Та перш ніж давати відповідь на це запитання, людині необхідно переглянути свої ціннісні установки стосовно навколишнього та створити гармонійну модель взаємодії з природою.

Ще на початку 70-Х р. XIX ст. виникає розуміння, що для осмислення істинних причин сучасних глобальних проблем та пошуків дієвих засобів

їх вирішення недостатньо природничо-наукових та футурологічних прогнозів, соціально-економічних та політико-правових дій. Все має бути обґрунтовано глобальною зміною пріоритетів, новими моральними ідеалами і ствердженням нових цінностей, екологічною переорієнтацією етики та сприйняттям вимог морально-екологічного імперативу. Тому поява екологічної етики була закономірним відгуком на виклик часу, представники якої відродили, в якості всезагального морального принципу та морального закону людського буття ідеї універсальної етики, розглядаючи принципи ненасилля (Л.Толстой, М.Ганді, Г.Торо), Закон Любові (В.Соловйов), благоговіння перед життям (А.Швейцер) і б.і.

Екологічна етика пов'язана з глобальним розширенням свідомості людини, що долає егоїзм людського роду по відношенню до природи і стає "виразником інтересів" біосферного цілого. Адже всі етичні вчення, зазвичай, пов'язують цінності з людиною; екологічна етика ж розширює поняття цінності до масштабів "екосистемного блага" (Х.Рольстон). Такий підхід дозволяє зберегти традиційні гуманістичні цінності і одночасно стверджувати екологічний холізм (А.Іст, О.Леопольд, С.Гроф, К.Уільбер, А.Уотс). Людина має з благоговінням відноситися до живої природи (А.Швейцер), але має право дозволити собі облагородити її за "законами краси" (К.Маркс). Екологічна етика стверджує самоцінність природи і одночасно вводить світ природи в простір людських цінностей. Стверджуючи нове бачення світу, де людина не вважається тією істотою, інтересам якої потрібно надавати пріоритет, до якої потрібно відноситися не лише як до засобу, а й до цілі, хто є виключно самоцінним. Цю парадигму можна вважати своєрідним вираженням антропоцентризму. Та, єдиним недоліком антропоцентризму в сучасному розумінні (Р.Апресян), що вказує на його етичну обмеженість є те, що лише люди є об'єктами морального обов'язку і лише благо людей в співвідношенні з особистими та перспективними інтересами є критерієм оцінки у відношенні до природи та Іншого Живого, а міра справедливості втручання в природу залежить від того, який вплив на людину; наслідки для самої природи до уваги можуть не прийматися. Доречно буде згадати, І.Канта, який рішуче виступав проти принесення невинуватої шкоди і страждань тваринам, але не тому що вони страждають, а тому, що знущанням над живим призводить до "морального огрублення людини".

Але в екологічно орієнтованому моральному мисленні проходить ціннісна трансформація, що кардинально змінює погляд на те, хто володіє моральним статусом, що є поворотним для етики. Екологічна етика обґрунтовує єдність природних і людських цінностей (Е.Ласло). Наприклад моральний спосіб життя сприяє стійкості екосистеми, скороченню споживання ресурсів і відходів, і навпаки, збереження біорізноманіття виступає благом для людини. Але як вчиняти в конфліктній ситуації, коли людські права та цінності суперечать природним цінностям та призводять до руйнування природи? З точки зору екологічної етики права людини не є абсолютними і вони перш за все, мають бути узгоджені з "інтересами" природи, особливо в тому випадку, коли наносять шкоду природнім екосис-

темам та входять в протиріччя з правами інших людей стосовно навколишнього середовища. Дієвим в даному випадку є теза сучасного еколога Д.Брінбахера: "...Є екологічна етика необхідного, але є й екологічна етика ідеального. В своїх відношеннях з природою ми маємо прагнути до етики ідеального, але завжди слідувати етиці необхідного" [Brinbacher, 1982; цит. за *Борейко В.* Прорив в екологічну етику. – К., 2001].

Екологічна етика змінює ціннісні орієнтири людства на гуманістичній основі, розширюючи межі моралі до включення в неї оточуючого природного світу, за рахунок зміни відношення до природи як рівноцінного суб'єкта, задля знаходження балансу між науково-технічними та духовними можливостями людського буття; шляхом конвергенції основних напрямків екологічної етики (антропоцентризму та біоцентризму) в цілях забезпечення охорони природи та здоров'я людини. В певному значенні екологічна етика і є етикою істинного (або нового) гуманізму, оскільки обґрунтовує духовну детермінацію людського буття, відновлюючи за висловом К.Юнга "ідентичність людини з природою".

Э.Р. Сабитова, студ., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
saelra@mail.ru

АБСОЛЮТНЫЙ ЗАПРЕТ НА ЛОЖЬ В ЭТИКЕ И. КАНТА: СОВРЕМЕННЫЕ ДИСКУССИИ

Проблема лжи, затронутая И. Кантом в статье "О мнимом праве лгать из человеколюбия", является одной из ключевых этических проблем. Несмотря на то, что ложь, несомненно, относится к злу и пороку, на вопрос: "Допустимо ли в крайнем случае использовать ложь?" абсолютное большинство людей ответят утвердительно. Означает ли это, что норма "не лги" потеряла свой смысл, и правдивости не осталось места в структуре современной морали? Существуют ли вообще случаи этически оправданного отступления от нормы "Не лги"? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть позицию Канта, его критиков и сторонников.

По Канту, "правдивость в показаниях, которых никак нельзя избежать, есть формальный долг человека по отношению ко всякому, независимо от возможного вреда для него или другого" [*Кант И.* О мнимом праве лгать из человеколюбия // Трактаты и письма. – М.: Наука, 1980. – С. 292–297]. Человек, произнося лживое показание, "нарушает долг вообще" и тем самым содействует тому, чтобы "никаким показаниям вообще не давалось никакой веры" [Там же]. В примере, который разбирает Кант, человек предоставляет другу свой дом в качестве убежища для спасения от злоумышленника. Когда тот стучит в дверь и спрашивает, не здесь ли находится интересующее его лицо, то, по Канту, нравственный долг повелевает сказать злоумышленнику всю правду. Правдивость в высказываниях, которых человек не может избежать, является строжайшей обязанностью, которая безусловна "и имеет силу во всяких отношениях".

Абсолютность морального требования "не лги" у Канта до сих является предметом острейших дискуссий. Например, российский этик Р.Г. Апресян предлагает изменить взгляд на саму ситуацию и подход к её анализу. Он обращает внимание на то, что следует рассматривать не только отношения между хозяином и злоумышленником, но и взаимоотношения хозяина с другом и злоумышленника с другом хозяина. "Действительная нравственная проблема данной ситуации – не в возможности "лжи из человеколюбия", а выборе между конкретной обязанностью дружбы и гостеприимства и абстрактной обязанностью не лгать" [Апресян Р.Г. О праве лгать // Логос. – 2008. – №5. – С. 6]. Кант, по мнению Апресяна, совершенно пренебрегает интересами третьего лица, т.е. друга домохозяина, по отношению к которому, по сути, осуществляется предательство. Апресян заявляет что "есть ситуации, когда во имя морально оправданного блага (т.е. не из корысти) ложь оказывается допустимой. Она необходима для того, чтобы избежать большего зла" [Там же. – С. 17]. Тем самым он ставит под вопрос не только абсолютность требования "Не лги", но и вообще возможность существования абсолютных моральных принципов.

Позиция Р.Г. Апресяна, перенесшего этот спор на нашу отечественную почву, получила поддержку у большинства участников дискуссии (которая развернулась после его доклада в 2007 году). Но как бы ни была близка эта позиция многим людям, безусловно, есть те, кто соглашается с Кантом.

Так, Н.М. Сидорова считает, что оппоненты Канта, перенося дискурс в контекст, скажем, доносительства, совершенно забывают об оговорке Канта, "что человек должен сказать правду, только если у него нет возможности уклониться, когда его принуждают к даче показаний". Что касается абсолютности запрета на ложь, то требования долга должны выполняться без всяких исключений, "ибо исключения уничтожили бы тот характер всеобщности, ради которого эти истины и получили названия основоположений" [Сидорова Н.М. Когда Кант будет услышан и сколько за это надо заплатить? // Логос. – М., 2008. – № 5. – С. 181]. Следует заметить, что Кант "отрицает именно право на ложь, то есть общественную легализацию лжи, а не факты лжи во спасение, не конкретные поступки".

В защиту Канта так же выступает академик РАН А.А. Гусейнов, обращая внимание на то, что пример Канта является не более чем иллюстрацией, схематическим изображением идеи долга, "выступающей в конкретной форме запрета на ложь в ситуациях, когда человек не может уклониться от определенного ответа и когда неправда, к которой его принуждают, направлена на то, чтобы спасти кого-то от страшного злодеяния". Но, ни в коей мере это не инструкция к тому, как надо правильно поступать в данной ситуации. Запрет на ложь "следует соблюдать даже в тех крайних случаях, когда с точки зрения здравого смысла это кажется совершенно абсурдным" [Гусейнов А.А. Что говорил Кант или Почему невозможна ложь во благо? // Логос. – М., 2008. – № 5. – С. 104].

Далее А.А. Гусейнов утверждает, что "основоположения "Не убий" и "Не лги" – это абсолютные запреты", которые "являются предметным воплощением нравственности в смысле человеколюбия". Поставив "под сомнение эти запреты, мы лишаемся права говорить о морали, она становится расплывчатым понятием, легко поддающимся извращению и демагогии". Сохранить индивиду нравственную цельность и в то же время остаться на точке зрения практического благоразумия позволит "принятие установки, согласно которой ареной нормы "Не лги" является пространство речи". В этом случае "у него есть право промолчать или ответить вопрос, если прямой честный ответ на него может, с его точки зрения, поставить его в нравственно сложную ситуацию" [Там же. – С. 121].

Позиции А.А.Гусейнова и Н.М. Сидоровой, которые поддерживают Канта в вопросе абсолютности запрета на ложь, представляются мне наиболее убедительными. В нашей повседневной жизни, безусловно, существуют отступления от нормы "не лги", но это не значит, что надо возводить их в ранг этически оправданных. Причину отступлений от абсолютных моральных требований следует скорее искать в нашем собственном несовершенстве. Мораль же может быть тем пределом, той высотой, на которую каждый хочет подняться для того, чтобы стать лучше. Если же изначально лишить людей вертикального измерения идеального мира, то жизнь человека будет определяться лишь природными и социальными факторами и говорить о морали уже не придется. К тому же нравственное оправдание исключений из правила "не лги" могут привести к множеству злоупотреблений и будут способствовать тому, что даже самые низкие с моральной точки зрения поступки станут обосновываться лучшими побуждениями.

***П.А. Сафронов, науч. сотр.,
МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия***

СПРАВЕДЛИВОСТЬ И СООБЩЕСТВО: КОНТЕКСТЫ В ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ

Основанием бурного развития экологического активизма в последние десятилетия является защита справедливости. Справедливость при этом трактуется как в смысле условий более или менее равномерного распределения экологических выгод и потерь в глобальном масштабе, так и в смысле признания значения экологической составляющей прав человека на уровне отдельных сообществ [Schlosberg. Defining Environmental Justice. – 2007. – P. 123]. Проблематика справедливости содействует объединению практических вопросов природоохранной деятельности и теоретических проблем экологической этики. Дискурс справедливости содействует формированию новой, экологической, волны глобализации.

Организация защиты экологической справедливости группируется вокруг осознания и утверждения роли локальных, региональных и

транснациональных сообществ как одного из центральных *субъектов* этической ответственности. Тем самым существенно переопределяется вся конфигурация отношений между центрами власти, территориями и реализацией прав человека [Sassen. *Neither Global nor National: the World's Third Spaces*. – 2009. – P. 22]. Потенциальный и актуальный *плюрализм* стратегий (само)реализации сообщества позволяет акцентировать внимание на принципиальной множественности способов борьбы за экологические права граждан.

Предпосылкой опоры на сообщества в сфере защиты экологической справедливости во многом является разочарование в перспективах европейского социального государства, а также в либеральном политическом и экономическом устройстве в целом. Одновременно в социальной практике складываются дискурсивный контекст новой "зеленой" *экополитики*, основанной на активном участии граждан и локальных сообществ в как в местном управлении, так и в принятии стратегических решений в области охраны окружающей среды и экологической безопасности граждан [Eckersley. *The Green State: Rethinking Democracy and Sovereignty*. – 2004. – P. 56].

Сообщество выступает как посредник в коммуникации между личностью, которая испытывает нарушения своих экологических прав, но не владеет достаточными навыками для их обнаружения и экспликации, и широкой общественностью. Оно аккумулирует "автобиографическую" информацию и возводит её в ранг совместно признанного и разделяемого знания доступного для внешних наблюдателей. То, что на уровне отдельного человека может выступать как личная неудача, на уровне сообщества приобретает масштаб значимого институционального дефекта или стратегической ошибки, выведение которых в пространство публичного обсуждения как раз и становится задачей ученых, действующих совместно с активистами и членами локальных сообществ. Критериальным условием развития движения в защиту экологической справедливости и его основополагающим требованием становится признание перспективы *Другого*, размыкающего привычный горизонт понимания. Наделяется (экологической) субъектностью и сама природа, что, безусловно связано с падением социального престижа научного знания. Экологическая справедливость помещается в контекст осмысления природы как полноправного участника процессов коммуникативного взаимодействия в мире [Cubitt. *Eco Media*. – 2005. – P. 37]. Естественным объектом теоретической рефлексии для специалистов по этике становится любое притязание установить языковую монополию, легитимирующую и оформляющую некий единственно возможный и доступный нормативный способ обращения с природой и достижения справедливости в человеческих сообществах.

В связи с этим интересно обратиться к российскому опыту. Нам представляется, что российское законодательство и политическая практика не знают и не выделяют понятие (локального) сообщества как отдельного субъекта экологического права. Язык российского экологического права

"свертывает" множественную реальность экологических проблем по одному параметру: доступности для государственного регулирования. Примечательно, что невидимость сообщества как полноправного субъекта экологической политики и экологического права с точки зрения российской государственной машины совпадает с отсутствием сообществ экологических активистов на сцене публичной политики. Надо признать, что это вызвано главным образом не недостатками избранной методологии, сколько действительной слабостью и неразвитостью экологического сознания в России.

В этих условиях возрастает роль специалистов по экологической этике. Они могут содействовать расширению и укреплению культуры граждан России в области охраны природы. Первым шагом может стать создание в регионах значительного числа негосударственных научно-образовательных инициатив, рассчитанных на долгосрочные потребности локальных сообществ, на поддержке которых следовало бы сосредоточиться экологическим активистам. Такая деятельность, разумеется, зависит от успешности системного взаимодействия с активистами других стран, которые могли бы способствовать получению информации о состоянии окружающей среды из независимых источников. Доступность достоверной информации о состоянии окружающей среды является одним из базовых условий активности граждан в деле экологической защиты. Важно осознать, что работа над разрешением экологических проблем ведется, как правило, поверх существующих административно-территориальных подразделений. На национальном уровне необходима организация кампании за пересмотр действующего природоохранного законодательства с целью включения в соответствующие нормативно-правовые акты положений, закрепляющих статус локальных сообществ в качестве субъектов экологического права. Особое место в процессе экологизации сознания граждан могли бы занять малые исследовательские группы, развивающие идеи экологичного дизайна в архитектурном проектировании и строительном бизнесе. Экологической справедливости только предстоит стать важной составляющей публичной повестки в России, как и в Украине. И зависит это от наших усилий.

***Д.С. Серебрянский, асп., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия**
dserebryansky@gmail.com*

ДЖ. БЕНТАМ И ДЖ.С. МИЛЛЬ О ПРАВАХ ЖИВОТНЫХ

Важный вклад в движение в защиту прав животных внесли классики этики утилитаризма – Джереми Бентам (1748-1832) и Джон Стюарт Милль (1860-1873).

Во "Введении в основания нравственности и законодательства" Бентам (который, как говорят, был страстным любителем кошек) утверждает, что критерием обращения человека с другими живыми существами должна быть способность последних испытывать страдания. Именно способность чувствовать физическую боль, а не умение размышлять

является для Бентама тем "минимумом", который позволяет вовлечь животных в сферу морали. Если же в качестве критерия будет установлена разумность, утверждает Бентам, то ко многим людям, включая младенцев и инвалидов, можно было бы относиться, как к вещам. Таким образом, в качестве основного морального принципа Бентам выдвигает принцип равного уважения "минимума" интересов всех живых существ, в том числе, и не относящихся к виду *Homo sapiens*.

В 1822 году Бентам пишет: "Французы уже открыли то, что чернота кожи не есть основание для того, чтобы оставить человеческое существо капризу мучителя без какой-либо компенсации. Может наступить день, когда признают, что количество ног, наличие шерсти на коже...столь же недостаточные основания для того, чтобы предоставить чувствующее существо такой же судьбе" [*Сингер П. Освобождение животных.* – Электронный ресурс: <http://www.hippy.ru/v12/Vegan/psinger.htm>]. Ни способность говорить, ни способность мыслить не являются для Бентама первой причиной для того, чтобы относиться к кому-то морально. Философ приводит следующий пример: взрослая лошадь или собака несравненно более рациональные и общительные существа, чем младенец в возрасте одного дня, одной недели или даже одного месяца. "Вопрос не в том, могут ли они [животные] рассуждать или могут ли они говорить, но в том, могут ли они страдать", – заключает Бентам.

Примерно то же самое говорит и Милль. Причинение страданий животным он считает аморальным и утверждает, что страдания, испытываемые животными (которые используются, например, в пищу), несоизмеримо больше удовольствий, получаемых в результате человеком.

В данном контексте Бентам и Милль указывают на то, что способность страдать и получать наслаждение – это принципиальная характеристика, дающая право на равное уважение. Способность страдать и наслаждаться является предпосылкой для морального отношения вообще. Эта способность служит для Бентама и Милля необходимым и достаточным условием, при котором мы можем сказать, что существо имеет интересы, и, прежде всего, – интерес в отсутствии страданий.

Вспомним знаменитую формулу Бентама: "Все должны считаться с одним и один со всеми". Значение принципа равенства состоит в том, что наша готовность считаться с интересами других не должна зависеть от того, какими качествами эти другие обладают. Основной элемент здесь – принятие во внимание интересов существа, согласно принципу равенства, должен быть распространен на все существа – не зависимо от цвета кожи, пола или биологического вида.

І.Г. Сидоренко, канд. філос. наук, асист., НУБіП України, Київ

ОКРЕМІ АСПЕКТУ ВПЛИВУ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА НА СОЦІАЛЬНУ ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ БІЗНЕСУ

Бізнес, який у соціальній стратифікації представлений переважно середнім класом, є не лише основою економічної сили суспільства, він також є

опертям демократії, свободи, захисту прав людей. Зважаючи на вихід бізнесу за межі суто економічного простору (який сам по собі включає багато складових), постає питання про його соціальну відповідальність.

Соціальна відповідальність бізнесу є ширшою за юридичну відповідальність, оскільки передбачає не лише виконання законодавчо визначених зобов'язань, але й інвестування в людський капітал, екологічно чисті технології та взаємодію із зацікавленими сторонами: підтримка програм підготовки, поліпшення умов праці, стосунків між керівниками і працівниками тощо.

Взаємозумовленість та взаємозалежність економічної діяльності та інших складових соціальних відносин актуалізують наступні аспекти: (1) індустріалізація викликає занепокоєння стосовно шкоди довкіллю, заподіяної економічною діяльністю (підприємства нерідко працюють з товаром, який прямо і безпосередньо забруднює середовище); (2) соціальні критерії дедалі більше впливають на інвестиційні рішення окремих осіб та інституцій і як споживачів, і як інвесторів; (3) завдяки засобам масової інформації та сучасним інформаційним і комунікаційним технологіям діяльність бізнесу стала більш прозорою. Соціальна відповідальність бізнесу також передбачає невикористання дитячої та примусової праці; захист працівників компанії; вирішення проблеми гендерної, вікової та національної дискримінації; захист прав споживачів; боротьбу з хабарництвом; передачу технологій; конкуренцію та оподаткування. Такі практики є необхідними для досягнення цілей європейської стратегії зайнятості: зниження рівня безробіття, підвищення рівня зайнятості, боротьба проти соціального виключення.

Бізнес, якщо він дотримується вимог соціальної відповідальності, може розглядатися як суб'єкт морально позитивної діяльності. Таким сьогодні є бізнес у Західній Європі.

На українському ринковому просторі існують компанії, переважно зі значним капіталом, які впроваджують соціальні проекти – енергоефективність, переробку та сортування відходів, добродійні акції тощо. Однак, якщо йдеться про український бізнес в цілому, то він не знає, що таке соціальна відповідальність – благодійність, пожертвування тощо, радше можна говорити про іміджеву складову, коли благодійні заходи є тимчасовими, а добродійні проекти – одиничними, свідченням чого є хоча б далекий від бажаного соціальний розвиток українських регіонів. Для українського бізнесу характерний низький рівень обізнаності управлінців у питанні соціального підприємництва, відсутня стратегія перспективного розвитку, метою є миттєві прибутки. Чи варто очікувати на інше становище, якщо держава як роботодавець недостатньо піклується про своїх працівників (бізнесменів), що відповідно дає підстави бізнесу нехтувати певними нормами.

Якщо сумнівим є цінності бізнесу, то чи не слід йому надавати підтримку з боку громадянського суспільства? Завдання громадянського суспільства – сприяти якомога більшому прийняттю бізнесом цінностей універсального характеру як своїх.

Найбільш ефективно вплив громадянського суспільства може позначати на спільній відповідальності влади та бізнесу перед споживачем. Споживач у структурі громадянського суспільства більш ефективно зможе сприяти розвитку соціальної відповідальності влади та бізнесу. У цьому аспекті можна розглянути наступні зрізи.

(1) Українське законодавство у царині бізнесу є недосконалим, правове та нормативне регулювання може трактуватися чи не довільно, а, враховуючи, що в Україні сьогодні спостерігається злиття влади та великого бізнесу, навряд чи можна сподіватися на дотримання принципу справедливості щодо споживачів й інтересів малого та середнього бізнесу. Єдиний принцип, на дотримання якого можна сподіватися – не зашкодь. При відсутності чітко прописаного законодавства та наявності преференції з боку влади до певних бізнес-структур соціальна відповідальність може розглядатися як винятковий випадок, а не засвоєне належне.

(2) Дотримання стандартів ISO (керівництво по принципам, покладеним в основу соціальної відповідальності), які не носять обов'язкового характеру, забезпечується завдяки високому рівню громадянської свідомості, громадянської відповідальності. Усвідомлення своєї власної ролі в процесі соціалізації є передумовою становлення здорового суспільства, коли громадяни де-факто впливають на контроль та регулювання відповідальних рішень.

Оскільки для вітчизняного бізнесу характерний низький рівень свідомості та ініціативності, гарантії, що корпорації та фірми будуть слідувати настановам, що мають рекомендаційний характер (як то Міжнародний стандарт ISO 26000), відсутні.

Недотримання стандартів соціальної відповідальності в українському суспільстві є проблемою не лише бізнесу, а, в першу чергу, самого суспільства, на терені якого формуються бізнесові відносини. Так, вагомою перешкодою впровадження соціальних проектів є нерозуміння населення важливості стратегічних інновацій та особистісної ролі кожного громадянина.

(3) Без підтримки з боку громадянського суспільства з притаманними для нього відкритістю, прозорістю сам бізнес може зазнавати утиску з боку держави. Зокрема, через інколи специфічний характер впровадження благодійних акцій, які можуть носити примусовий характер тих чи інших проектів. Сумнівною на даному етапі розвитку української правової та судової систем виглядала б ідея надати документів з соціальної відповідальності бізнесу характеру обов'язкового. Якщо документ з соціальної відповідальності бізнесу затвердити на рівні правового, то де гарантії, що в Україні в умовах взаємозв'язку бізнесу та влади закон буде дотримуватися усіма без винятку бізнесменами?

Недовіра до влади як гаранта справедливості викликає ще більшу необхідність контролю за її рішеннями з боку громадянського суспільства, яке не лише захищає права споживачів, а й може сприяти поліпшенню умов бізнесу. Аби питання соціальної відповідальності бізнесу з декларативних набули сили практично значущих, повинно відбутися становлення громадянського суспільства.

СОЦІАЛЬНА ДІЯ ТА ВИДИ МОРАЛІ

Соціальна дія – це така дія людини чи соціальної системи, об'єктом якої є інші соціальні суб'єкти. Вона, з однієї сторони, спрямована на задоволення потреб й інтересів особистості, а з іншої – орієнтована безпосередньо чи опосередковано на людей як членів суспільства.

Здійснюючи класифікацію соціальної дії варто пам'ятати, що вона розкриває соціально значущі характеристики людських дій, за допомогою яких оцінюються конкретні вчинки особистості й окреслюється їх соціальна роль. З огляду на це, всі соціальні дії можна поділити на два види: раціональні та ірраціональні. Раціональна соціальна дія передбачає осмислення обраної мети, а також адекватні засоби і способи її досягнення. Ірраціональна соціальна дія є афективно-імпульсивною, при якій суб'єкт не має чіткого усвідомлення цілі, засобів і методів її досягнення.

Варто підкреслити, що в реальному житті, крім цих чистих (у смислі "ідеальних типів" М. Вебера) видів соціальної дії, досить часто зустрічається змішаний тип – частково раціональний і частково ірраціональний. Це буває у тих випадках, коли із трьох складових (ціль, засоби, способи) недостатньо продуманими залишаються один чи два компоненти. В екстремальних ситуаціях через дефіцит часу таке зустрічається часто.

Виокремлення зазначених видів соціальної дії є важливим для характеристики дій кожної конкретної людини в плані її соціальної значимості. Якщо ми знаємо, що ця людина зазвичай діє раціонально, відтак вона розважлива, послідова, надійна у справах, її вчинки у типових ситуаціях можна передбачити. Це суттєво полегшує співпрацю з нею. Якщо ж людина діє ірраціонально, можна припустити, що вона є нерозважливою, погано себе контролює, її переполюють емоції, найчастіше некерівані, відтак вона сама не знає, як вчинить наступної миті. Особа постає непередбачуваною для оточуючих, що свідчить про певний ризик при взаємодії з нею.

На наступному рівні класифікації раціональну соціальну дію варто поділити на два види: ініціативна (свобідна – суб'єкт добровільно, за власною ініціативою обирає ціль, засоби і способи дії) і ініційована (здійснюється під тиском зовнішніх примусових обставин).

Ініціативна соціальна дія у свою чергу поділяється на два види: відповідальну і безвідповідальну (волюнтаристську). Здійснюючи відповідальну дію, суб'єкт бере на себе відповідальність за можливі негативні наслідки для інших людей і оточуючого соціального та навколишнього середовища. Цей вид соціальної дії характеризує людину як дійсно цивілізовану соціальну істоту. Вона починає розуміти, що свобода, яка допускає будь-яку ініціативу, але не підсилена відповідальністю, призводить до бездумного волюнтаризму, хаосу. Тут виникає нерозрив-

ний зв'язок розуму (знання) і моралі, коли "раціональне" водночас означає "моральне" (Сократ).

При здійсненні безвідповідальної дії актор бере до уваги лише свої інтереси, ігноруючи інтереси інших людей, не бажаючи нести відповідальність за можливі негативні наслідки як для суспільства, так і для природи; обирає будь-які засоби для досягнення своєї цілі. Це людина – "волюнтарист", живе за принципом: я так хочу і все. Так виникає індивідуалістська мораль, основне кредо якої висловлено у відомій тезі Людовіка XV: "Après nous le deluge!" (Після нас хоч потоп!). Носій такої моралі прагне лише власної вигоди, сприймає інших людей і будь-які соціокультурні фактори у якості підходящого засобу для досягнення своєї цілі або ж як небажану перепону на шляху до мети, яку потрібно ліквідувати.

У тих випадках, коли обрана блага ціль, але засоби і способи її досягнення виявляються негідними, виникає (за визначенням Г.Тульчинського) мораль самозванства. Її носії самочинно проголошують себе поборниками за загальне благо і водночас із всією щирістю перетворюють боротьбу за щастя людства в основну ціль свого життя. Згодом насильно заганяють людей у "щасливе майбутнє", ні перед ким і ні перед чим не зупиняючись на цьому шляху. Якщо цей вид раціональної соціальної дії стає домінуючим у поведінці й діяльності людей, то в суспільстві починають процвітати техніцизм і технократизм у виробництві; сцієнтизм, очищений від моралі – в науці; макіавеллізм і тоталітаризм – у політиці; нетерпимість (неповага) до інших віросповідань – у релігії; бюрократизм – в управлінні з усіма негативними наслідками для суспільства – громадянськими та завойовницькими війнами, етнічними чистками і геноцидом, сепаратизмом, милітаризмом, тероризмом і т.д.

В історії людства шлях розвитку різних видів (форм) соціальної дії проходив лінійно: від ірраціональної дії до раціональної, від останньої до ініціативної (свобідної), і, насамкінець, до відповідальної дії. Однак реальна дійсність ніколи не розвивається по прямій, тому у будь-якому суспільстві в даний момент часу можна віднайти усі види соціальних дій.

Відповідно цьому рухові, в історії виникали і розвивались певні види моралі, кожен з яких був домінуючим у залежності від превалювання того чи іншого виду соціальної дії у поведінці і діяльності людей того часу. Тому в історії досить чітко простежується лінія розвитку типів моралі (від моралі обов'язку до моралі відповідальності) паралельно і одночасно з лінією розвитку видів соціальної дії: раціональній дії відповідає мораль обов'язку, ініціативній – мораль свободних переконань, а відповідальній соціальній дії – мораль відповідальності.

Впродовж кожного історичного періоду існування людства нове покоління вибирає і утверджує свій тип моралі й ідеології. Хочеться сподіватись, що молоде покоління українських громадян, відмовившись від моралі самозванства і комуно-фашистської ідеології, обере мораль, яка сприятиме процвітанню соціуму, утвердженню соціальної справедливості і, відповідно, забезпеченню щасливого життя всіх членів суспільства.

ПРОБЛЕМИ ВЛАДНИХ ВІДНОСИНИ В ЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Етичний дискурс, який має місце в суспільстві, розгортаючись певною палітрою проблематики, стикається з окремими проявами зловживання, яких майже неможливо уникнути. Це питання владних відносин між окремими членами та структурами.

Спекулювання ціннісними переконаннями призводить до того, що етичний дискурс стає засобом впливу як на загальнодержавному рівні, так і на рівні груповому чи індивідуальному. Хоча людину майже неможливо вирвати з контексту суспільної моралі та надати їй позаморальний статус, все одно більшість існує в цьому контексті майже не усвідомлюючи його в усій повноті і не підіймаючись в винесенні моральнісної оцінки вище рівня буденної свідомості.

Це призводить до певних небезпек, деякі з яких будуть розглянуті нижче.

Першою проблемою при розгортанні етичного дискурсу в соціумі та залучення до його продукування широкого загалу населення стає проблема можливої баналізації таких понять як "етика", "мораль", "моральність" та надання їм статусу беззмістовності. Це пов'язано з тим, що більшість не хоче бачити в моралі щось більше, ніж загальнозвичану та загальновизнану систему правил поведінки, що, в свою чергу, пов'язано з небажанням ставати суб'єктом певної діяльності, яка в даному випадку передбачає моральну творчість, а відповідно і індивідуальну відповідальність.

Друга проблема полягає в тому, що дискурс, як певне комунікативне поле, може стати основою для методичного та скерованого впливу, змістом якого виступить бажання формування та моделювання суспільної свідомості окремими групами впливу. Сфера моралі є стратегічно для них важливою, тому що саме ціннісні уявлення та переконання про добре та зле, про морально вірне та невірне, які в більшості випадків залишаються на дорефлексивному рівні і заповнюють собою всю сферу уявлень про мораль в буденній свідомості, доволі часто виступають основою прийняття рішень, бо розпізнаються – але ще не рефлексуються – як основні та визначальні.

Цікавим постає приклад Алена Бадью про евтаназію, розглянуту як проблему в постмодерному осмисленні моральних дилем [Бадью А. Етика: Очерк о сознании Зла [Текст] / А. Бадью. – Пер. с франц. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Машина, 2006. – С. 57]. Так, спекуляції навколо цього питання з необхідністю призводить до того, що ми його розглядаємо двоїсто: з одного боку, евтаназія вирішує проблему страждання приреченої на смерть людини чи перериває життя того, хто більше не здатен усвідомлювати ні себе, ні його; з іншого ж боку, евтаназія полегшує стан того, хто зобов'язаний на ці страждання дивитися та їх переносити. Ось тут і проявляється, по-перше, певна моральнісна позиція і

небажання рефлексувати свої потяги і рішення, і, по-друге, спекулятивна природа певних дискурсивних практик, які, в межах даного прикладу, видають на за мету одне, реально переслідуючи інше, звісно, менш приємну з боку її морального обґрунтування.

Як вже можна було побачити, етичний дискурс не є лише явищем обговорення проблем та складних ситуацій, які можуть виникати в сфері суспільних практик у їх моральному аспекті. Дискурс може виникати доволі стихійно, як відповідь на суспільний запит. Але також він може розгортатися, скерований певними окремими особами або групами осіб, які такими чином намагаються здійснити владний вплив.

В такій ситуації, коли етичний дискурс намагаються спрямувати задля тиску на суспільну свідомість, з необхідністю постає питання про модерацію дискурсу та контроль за його розгортанням.

Ключовими позиціями, за якими здійснюється контроль дискурсу, є такі, що описують усю процедуру розгортання дискурсивних практик, а саме, "який спосіб комунікації варто використовувати/повинен бути використаним (промовленим, написаним), яку мову варто/необхідно використовувати і ким (домінуючу чи стандартну мову, діалект тощо), які жанри дискурсу дозволені, які типи мовленнєвих актів, або хто може розпочинати чи переривати розмову або дискурсивні секвенції" [van Dijk T.A. Discourse, power and access [Електронний ресурс] / van Dijk, T.A. – P. 88. – Режим доступу: <http://www.discourses.org/OldArticles/Discourse, power and access.pdf>].

Таким чином, постає питання про те, хто і на чий користь буде здійснювати контроль за дискурсом. Можливо, потрібно надати державі монополію на такий контроль при певному спостереженні за цим суспільного загалу, бо важливо обмежити доступ окремих владних угруповань до розгортання дискурсу сумнівних цінностей, за допомогою яких можна маніпулювати суспільною свідомістю. Позбутися будь-якого впливу в принципі неможливо, бо моральні уявлення будуть завжди використовуватися задля керування окремими процесами в суспільстві. Крім того, при виключенні одних дискурсів ці сфери активних суспільних практик з необхідністю вони будуть заміщені іншими.

З іншого боку, необхідно не забувати про владний тиск, який завжди здійснює держава, і те, що такий тиск не завжди йде на користь як населенню, так і власне самій державі, бо інколи під його впливом виникають уявлення, прямо протилежні тим, що держава намагається насадити, що, в свою чергу, виступає загрозою її існуванню. Таким чином, можливо, необхідне виникнення певних організацій, що будуть залучені до співконтролю за розгортанням етичних дискурсивних практик поряд з державою, з її дозволу протистоячи їй. Тобто, мова йде про певну етичну опозицію державній владі. Можливо, в подальшому розгортанні етичного дискурсу, при розвитку суспільних відносин взагалі, можна буде казати про певні механізми його саморегуляції та самоодерації, але поки що – при дійсному стані дискурсивних відносин і слабкому бажанні більшості взагалі торкатися питань морального характеру на рівні дискурсу, а не лише категоричних неререфлексивних суджень – мова може йти лише про зовнішню регуляцію етичних дискурсивних практик.

Досвід країн сучасного Заходу свідчить про певні здобутки у сфері регуляції дискурсів, що розгортаються у засобах масової інформації, на політичній арені тощо. Тому можна казати про зростання рівня моральної самосвідомості при певному розумінні небезпек, до яких може призвести дискурс не стихійний, але скерований. Щодо України, то питання модерації дискурсивних практик залишається актуальним і чекає детальної розробки теоретичних положень щодо її принципів, а також механізмів практичного її застосування.

Т.М. Черпіта, асп., КНУТШ, Київ

ПОНЯТТЯ "ДОБРО" ТА "ЗЛО" У СВІДОМОСТІ МУСУЛЬМАН

Сила будь-якої релігії, у тому числі й Ісламу, корениться в її моральності. Це пов'язано з моно-дуальністю людської свідомості: свідомість є нерозривною єдністю відображення, сприйняття об'єктивної реальності та суб'єктивного зіставлення цієї реальності з ідеалом, тобто комплексом певних моральних норм.

Монотеїстична релігія Іслам має моральний кодекс, сукупність моральних імперативів, що забезпечують самозбереження общини в певних соціальних, економічних та ін. умовах.

Комплекс моральних норм, етичних поглядів та теорій, що склалися на території арабо-мусульманської цивілізації, об'єднує розуміння понять добра та зла. Ці поняття, близькі та зрозумілі кожній людині, це надбання чи втрата, в першу чергу в матеріальному світі, де проявляються інтереси мусульман. Саме тому поняття добра та зла наближаються до понять корисного та шкідливого. Добром є не те, що причетне до абсолютного добра і тому є далеким від зла, а те, в чому добро переважає зло в даний момент та в даній ситуації.

Добре відомо всім мусульманам, що вживання алкоголю (хамр) заборонено ісламським релігійним законом (шаріатом), але це не означає, що алкогольні напої самі по собі причетні до злого начала, якщо мусульманин удавився і може померти, то він змушений випити будь-яку рідину, щоб зберегти собі життя. "Якщо ж хто змушений (це робити), не будучи нечестивцем і злочинцем, то немає на ньому гріха. Воістину, Аллах, що вибачає, милосердний" [Коран / Пер с араб. акад. І.Ю. Крачковского; Предисл. к изд. 1963 г. В. Беляева, П. Грязневича. – М.: Изд-во "Раритет", 1990. – Сура 2: аят 173].

Спираючись на цей і подібні аята Корану, ісламські законодавці сформулювали важливий імператив: Доконечна необхідність знімає заборону.

Ан-Нававі наводить приклад із вживанням зіпсованого м'яса, яке мусульманин не повинен їсти, але для тих, хто не може знайти нічого іншого, ця заборона знімається. Так само дозволяється оголення перед лікарем для лікування тих частин тіла, які в інших випадках оголювати забороняється ('аура) і т.д. Однак слід звернути увагу, що застосування цього принципу є узагальненим, адже ніяк не визначено поняття необхідності і

не застережено, який ступінь дозволеності він передбачає. Для того, щоб захистити людей, факіхи дали визначення поняттю необхідності, вказавши, що необхідністю, яка робить заборонене дозволимим, може вважатися те, що ставить людину в небезпечне становище, загрожує їй загибеллю чи втратою однією з частин тіла, або посиленням хвороби і т.д., а також те, що робить неможливим забезпечення життєвих інтересів людини чи ускладнює його настільки, що воно стає для нього нестерпним. У той же час улеми дали визначення і самій мірі вчинення забороненого. Улеми сформулювали принцип, який говорить: "Межі необхідності визначаються її ступенем". Тобто, людина сама по собі не прагне ні до порушення встановлених норм шаріату, ні до скоєння гріховного і не переступає межі того, що звільняє його від вчинення забороненого.

Згідно з Кораном, лише Бог є єдиним джерелом добра та зла. "Якщо Бог надішле тобі якусь біду, то Він один може і позбавити від неї; а якщо надішле якесь благо, лише тому, що Він всемогутній" [Коран / Пер с араб. акад. І.Ю. Крачковського; Предисл. к изд. 1963 г. В. Беляева, П. Грязневича. – М.: Изд-во "Раритет", 1990. – Сура 6: аят 17].

Цінність людського життя як блага (хайр) може нівелюватися, якщо стоїть питання цілісності та життєздатності умми. Взагалі поняття цінності у мусульманській етиці є дуже відносним. "Якщо скоєння великого гріха (кабіра) є безумовно неправильним та засуджується, то, якщо на іншій чаші терезів лежить єдність умми, то такі гріхи виправдовують". Учені відзначають, що навіть нечестиві дії правителя не можуть засуджуватися, якщо це призведе до розколу общини. Загальний інтерес (маслаха амма) завжди стоїть на першому місці порівняно з особистим (маслаха хасса).

При розгляді взаємостосунків між людьми проявляється фундаментальний принцип мусульманської етики – принцип переважаючого балансу. Він зводиться до того, щоб дати іншому більше, ніж собі. Це не заперечує характерного для ісламу розуміння середини. Серединність ісламу – це не розділення протилежностей (посередині), а те місце, де протилежності вступають у контакт та утворюють дещо нове – власну єдність. Тому, підкреслюють тлумачники Корану, у взаєминах з людьми, насамперед, треба враховувати інтереси інших, бо саме в такій нерівній рівності зав'язуються правильні стосунки між людьми. Звідси випливає, що найбільш загальними та характерними рисами мусульманського суспільства є солідарність та поступливість, оскільки саме ці риси формують правильні соціальні структури.

"Кращий із вас не той, який заради небесного нехтує земним, і не той, який чинить навпаки, кращий той, який бере від обох" [Саїдбаєв Т.С. Ислам и общество. Опыт историко-социологического исследования. – Изд. 2-е, доп. – М.: Главная редакция восточной литературы Издательства "Наука", 1984. – С. 45], тобто займає середину.

Принцип серединності діє і щодо категорій ісламської етики. Наприклад, утримання належить до похвальних чеснот, але саме серединне розуміння утримання між жадібністю, ненажерливістю і відсутністю почуття задоволення. Серединне розуміння жартівливості дає дотепність,

надлишок призводить до блазенства. Дружність – між догідливістю та зарозумілістю [*аль-Фараби*. Указание пути к счастью: Пер. с араб. // Социально-этические трактаты / Ред.-сост. Т.Ж. Жангельдин. – Алма-Ата: Наука, 1978. – С. 17–21]. Сформована риса людського характеру перебуває в одному з трьох станів: або в середині, і це є ідеальний варіант, або відхиляється від середини, або схиляється до середини. Отже, відхилившись у якийсь бік, ми здійснюємо дію, притаманну крайності, і продовжуємо здійснювати її до того часу, поки не досягнемо середини, або не наблизимось до неї.

Оскільки благо (хайр) виключно надбання Бога, то людина не в змозі без зв'язку з Богом здобути собі щастя. Більше того, людина не здатна зрозуміти, в чому істинне добро та істинне зло, а тому потребує повсякчасної допомоги. Саме тому в Ісламі передбачено правила, обов'язки, які істинний мусульманин має знати та яких має дотримуватися.

*Н.Р. Якимець, асп., КНУТШ, Київ
efata3000@yahoo.pl*

**АНАЛІТИЧНО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗРІЗ
СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ПОСТУЛАТІВ ЛІБЕРАЛЬНОГО-КАПІТАЛІЗМУ
ТА СОЦІАЛІСТИЧНОГО КОЛЕКТИВІЗМУ
У ЕНЦИКЛІКЛІЦІ SOLLICITUDO REI SOCIALIS
ІВАНА ПАВЛА ІІ (КАРОЛЯ ВОЙТИЛИ)**

Одним із головних соціальних документів Івана Павла ІІ є енцикліка *Sollicitudo rei Socialis* (Турбота про соціальні речі), що була проголошена 30 грудня 1987р. Дослідники філософії К. Войтили (Івана Павла ІІ) вважають цей документ за синтез усього його соціально-етичного вчення. До основної тематики документу належить аналіз сучасних (даному історичному періоду) суспільно-економічних відносин у масштабі світового співтовариства та висвітлює моральну оцінку з точки зору християнської інтелектуальної традиції. Сам автор висловлює ключову ідею документу, як дефініцію про формулювання поглибленої рефлексії над екзистенційною ситуацією людства у суспільному вимірі. Один із головних акцентів ставиться на понятті *розвитку* людської особистості а також на його інтегральному розумінні у локальному та глобальному масштабах. Головним чинником, що не зупиняє, "гальмує" *розвиток народів* є система "блоковості", що була характерною в часах холодної війни у ідеологічно-політичній площині, у протиставленні Захід-Схід, а також у сфері економічно-соціальної, що була і залишається поміж розвинутими країнами та країнами "третього світу" [*Koropek J. Zasady życia społecznego // Słownik społeczny / Red. Szlachty B. – Krakow: WAM, 2004. – S. 240–245*].

Актуальність поставленої проблематики даного документу, а саме, висловленої критичної оцінки існуючим політично-культурним та соціально-економічним моделям протилежним собі, мова йде про ліберальний капіталізм та марксистський колективізм, віднаходить новий виток у кон-

тексті тих історичних змін на політичній карті центральної та східної Європи, які відбулися протягом наступних років із дня публікації документу. Ретроспективний аналіз політично-соціальних перетворень країн пострадянського простору дозволяє робити морально-ціннісну оцінку і вітчизняним соціальним реаліям та їх обумовлення [The Person and the Polis, Faith and Values within the Secular State / Ed. by Craig Steven Titus. – Arlington: The Institute for the Psychological Sciences Press, 2006. – P. 180–187].

Процес переходу від адміністративно-наказової форми централізованої економіки, що опирається на системі колективної власності і тих соціально-культурних моделей, що є неухильно пов'язані з нею, до форми ринкової економіки, вимагає етичної переоцінки ціннісної системи у сфері соціально-культурних орієнтирів в межах суспільства [Bogdan Szlachta. Wokół katolickiej myśli politycznej. – Kraków: WAM, 2008. – S. 235–244]. Існування вільного ринку, інституції приватної власності та вільного підприємництва з одного боку являють собою ті необхідні складові, що забезпечують можливість вільного розвитку та стремління до прогресу, проте з іншого, без критичної етичної оцінки "приватного інтересу" можуть ставати підвалиною для ігнорування інтересу "іншого" та спільного добра загалом. Рівно ж, соціалістично-авторитарна модель, що визнає примат колективності над індивідуальним, з одного боку проголошує ціннісні стандарти соціальної справедливості, з іншого ризикує легітимізувати придушення особистої творчості та ініціативи для окремо взятого суб'єкта соціальних відносин по відношенню до домінуючої більшості.

Іван Павло II у документі *Sollicitudo rei Socialis* визначає соціальне католицьке вчення не як "третій шлях" чи альтернативну ідеологію поміж ліберальним капіталізмом і марксистським колективізмом, але вказує на те, що вона завдяки теоретично-практичній традиції та власній ціннісно-моральній орієнтації становить окрему незалежну категорію. Ця категорія, являє собою докладне формулювання глибоких роздумів, здійснених у світлі віри та традиції християнської спільноти, над складною дійсністю людського існування в суспільному і міжнародному контексті [Іван Павло II. Енци. *Sollicitudo rei socialis*. – 15: AAS 80 (1988), 529].

ЗМІСТ

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Абдрахманова М.Ж. Природа музичної почуттєвості в контексті зміни парадигм нового часу та постмодерну.....	3
Альохіна О.О. Рафаель та Форнаріна в історії європейського живопису	4
Атаманчук А.С. Концепція "автора" у М.М. Бахтіна	7
Бурмаченко К.Ю. Феномен інтертекстуальності в теорії Умберто Еко.....	9
Вернудіна І.В. Творчо-пошуковий потенціал інтроспекції в структурі естетико-психологічних досліджень	11
Власкіна Ю.В. Роль естетизації релігійних переживань у процесі становлення та розповсюдження релігії (на прикладі буддизму).....	14
Годомська О.Ю. Мистецтво як нова історія кохання	15
Гончарова А.Б. Ф.М. Достоевский – автор и герой.....	16
Горбатенко О.В. Етико-естетичні аспекти еволюції жіночого образу в англійській літературі XIX – початку XX століть.....	17
Гриценко В.С. Естетика: від теорії до естетичної експертизи.....	20
Гудзенко Є.О. Естетичний ідеал і християнська культура: досвід богословської герменевтики	22
Гусева А.Ю. Фантастическая литература как предмет философско-эстетического анализа	24
Демська О.І. Символіка жіночого образу в творчості Архипенка	26
Долженко О.А. Человек как фактор формирования музыкальной культуры.....	28

Дубина О.О. Платон про вплив музики на етико-естетичне виховання особистості. Сучасний погляд	30
Жукова Н.А. Гуманістичні ідеї як складові культуротворчості.....	32
Зборовська К.Б. Феномен тілесності в творчості Пабло Пікассо	34
Зражевська Н.О. Практикум з естетики як модель сучасної освіти	36
Ільчук Л.П. До питання міжнаукового підходу у вивченні проблеми художньої творчості	38
Кандзюба М.О. Автентичність художнього в контексті сучасної культури.....	40
Клементьева А.О. Методы пространственных построений в искусстве Возрождения и искусстве XX века (на примере сюжета Распятия)	42
Коваленко А.П. Онтологія технообразу в естетосфері Інтернету.....	42
Коломієць А.Є. Сучасний стан українського арт-бізнесу. Досвід українських галерей	44
Корнилаев Л.Ю. К вопросу о сущности шутки	45
Кривошея Т.О. Ніс філософа, або як можлива ольфакторна естетика.....	46
Кучер Т.А. Естетичний ідеал в структурі молодіжної культури.....	47
Легка Н.М. У пошуку того, що сховано за смислом (аналіз творчості Ельфріди Елінек)	49
Ляшко Л.П. Мультиплікація Ю. Норштейна як засіб естетичного виховання.....	51
Матвійчук Б.С. Девід Огілві і становлення реклами як засобу культуротворення	54
Матвійчук Я.С. Модерн, модернізм, авангард: до визначення понять	55
Матицин О.І. Ієротопічна функція ікони	57
Матюх Т.М. Естетичний аспект поняття "емпатія"	59

Мельниченко А.О. Принципи екологічної естетики в архітектурі	61
Мисюра Ю.М. Ідея свободи в теорії естетичного виховання Ф. Шиллера	64
Москалюк В.М. Мова як основа естетичного світу нації.....	66
Муратова І.А. Полісне буття людини як проблема філософії культури	68
Наконечна О.Н. Естетичний вимір постмодерної культури.....	70
Никифорова А.С. Особенности идеи синтеза искусств в творчестве А.Н. Скрябина	72
Павлова О.Ю. Тематичний горизонт постнекласичної естетики.....	74
Полулях Ю.Ю. Концепція естетичного повідомлення У. Еко.....	76
Пронюк Н.П. Естетичний потенціал персоніфікованого підходу	78
Пустова Л.А. Творчість як естетична проблема.....	80
Русін Р.М. "Об'єкт" в образотворчому мистецтві авангарду	82
Саліженко Ю.С. Синтетичне мистецтво – пошук нових естетичних форм	85
Северинова М.Ю. Архетипи як основа художніх традицій у композиторській творчості	87
Скороварова Є.В. Прагматична парадигма естетичного дискурсу	89
Сладкевич Н.В. Візуальна культура в сучасних комунікаційних процесах	91
Степико К.М. Новий напрям розвитку естетичної теорії: екоестетика.....	93
Стецюра К.О. Естетичні виміри медіакультури в техногенній цивілізації.....	96
Тиха О.В. Некласична естетика: до визначення поняття "контамінація".....	97
Тормахова А.М. Філософське обґрунтування музики в творчості Ф. Ніцше	99

Шевчук К.С. Явище імерсії в сучасному електронному мистецтві	102
Шелехов И.М. Авангардная музыка Джона Кейджа: изобретения и влияния	104
Шоломова Т.В. Проблема трансляции физической боли в искусстве: классический и современный опыт	106
Ярмак Я. Прояви "ностальгичного" в творчості М. Метнера	108

Секція "ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

Świtalska A. The Controversy About the Moral Evaluation of the Collective Responsibility	111
Абрамова А.В. Справедливость и патернализм в принятии экологических решений.....	112
Алікін В.С. "Здоров'я" і "хвороба", "добро" і "зло" в контексті двох етик	113
Берестецкая Т.А. Некоторые философские аспекты современной медицинской деонтологии.....	115
Гусев Д.А. Проблема моральной нормативности.....	116
Дьячек Э.М. Проблема аборта в современном кинематографе	118
Ивашина Р.А., Ивашина Е.В. Фридрих Ницше – революция в понимании справедливости	120
Капченко О.Л. Етичні аспекти ріелтерської діяльності	122
Клічук А.В. Етико-правові виміри вчинку	124
Клічук А.В. Етико-логічний аналіз співвідношення насилля і доброї волі у професійній діяльності.....	126
Колмакова А.В. Проблема морального выбора: от теоретической этики к прикладной	129
Куреных К.А. Ф. Ницше: опыт переоценки ценностей	131

Мамонов-Тоноян Р.Е. Любовь как нравственное чувство в традициях неотрейдизма и феноменологии	133
Машкін В.В. Методологічні принципи класичної соціально-етичної теорії	134
Мельничук В.В. Використання техніки в системі "людина-природа": етико-релігійний аспект	136
Миролюбенко Є.В. Проблема граничного обґрунтування дискурсивної етики: позиції К.-О. Апеля та Ю. Габермаса	138
Миролюбенко Г.А. До витоків проблеми інформаційної бідності	141
Морозов А.Ю. К вопросу об актуальности исследования трансцендентальных основ нравственной личности	143
Невельская-Гордеева Е.П. Проблема моральности современного нормативного поля	145
Ношин Я.І. Асиметричність стосунку між Я та Іншим як характерна особливість етико-філософської концепції Емануеля Левінаса	147
Остащук М.Б. Холістичні концепції екологічної етики	149
Перов В.Ю. Проблемы понятия моральной ответственности	151
Подолян Г.П. Проблеми відповідальності та національної ідентифікації у сучасній соціальній етиці	154
Прокофьев А.В. Чувство справедливости и идеология энвайронментализма	155
Путинцева Е.Л. Этический аспект феномена малолетнего материнства в современной России	158
Рихліцька О.Д. До проблеми становлення нової шкали цінностей	160
Сабитова Э.Р. Абсолютный запрет на ложь в этике И. Канта: современные дискуссии	162
Сафронов П.А. Справедливость и сообщество: контексты в экологической этике	164

Серебрянский Д.С.	
Дж. Бентам и Дж.С. Милль о правах животных	166
Сидоренко І.Г.	
Окремі аспекти впливу громадянського суспільства на соціальну відповідальність бізнесу	167
Турчин М.Я.	
Соціальна дія та види моралі	170
Федорова Г.В.	
Проблеми владних відносини в етичному дискурсі	172
Черпіта Т.М.	
Поняття "добро" та "зло" у свідомості мусульман	174
Якимець Н.Р.	
Аналітично-порівняльний зріз соціально-етичних постулатів ліберального-капіталізму та соціалістичного колективізму у енциклопедії Sollicitudo rei Socialis Івана Павла II (Кароля Войтили)	176

Наукове видання

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2011

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(20–21 КВІТНЯ 2011 РОКУ)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 7

Друкується за авторською редакцією

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



Підписано до друку 04.04.11. Формат 60x84^{1/16}. Вид. № Фл7. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 110. Ум. друк. арк. 10,69. Обл.-вид. арк. 15,33. Зам. № 211-5619

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.