КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2012

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(18–19 квітня 2012 року)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ 2012

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.; **А. М. Лой,** д-р філос. наук, проф.; **В. І. Лубський,** д-р філос. наук, проф.; **Д. В. Неліпа,** канд. політ. наук, доц.; **М. І. Обушний,** д-р політ. наук, проф.; **В. І. Панченко,** д-р філос. наук, проф.; **А. О. Приятельчук,** канд. філос. наук, доц.; **М. Ю. Русин,** канд. філос. наук, проф.; **В. Ф. Цвих,** д-р політ. наук, проф.; **П. П. Шляхтун,** д-р філос. наук, проф.; **В. І. Ярошовець,** д-р філос. наук, проф.

Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 6 від 27 лютого 2012 року)

"Дні науки філософського факультету – 2012", Міжн. наук. конф. (2012 ; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2012", 18–19 квіт. 2012 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2012. – Ч. 5. – 167 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.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет", 2012

Секція
"ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

О. О. Альохіна, студ., КНУТШ, Київ
olja_hippy@ukr.net

ПРОТЕСТАНТСЬКИЙ ХОРАЛ ЯК ФОРМА ТРАНСЛЯЦІЇ РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

Кожен з нас нерідко зустрічався з такими висловлюваннями: "Музика відкриває перед людиною новий світ", "Музика – це розум, втілений в прекрасних звуках", "Музика – посередник між духовним та чуттєвим життям". Чи дійсно музику можна вважати мистецтвом, яке заслуговує на такі слова?

Музика – різновид мистецтва, який втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах. На наші емоції ніщо не може вплинути настільки сильно, як музика. В Священому Писанні ми зустрічаємо докази того, що музика супроводжує усіх біблійних героїв: Музика використовувалась для прославлення Бога, а іноді навіть в Храмі Господньому звучали ударні інструменти (Псалом 150:1); Музика використовувалась для заспокоєння душевних пристрастей та для створення певного настрою (1-ша Книга Царств 16:23); Музика іноді використовувалась для передачі Божих Одкровень (4-та Книга Царств 3:15). Вважається, що про музику (як і про віру) не можна адекватно виразити словами: музичне слово є невиразним в поняттях буденності. Вона є "неозвученою" сферою духовного пошуку, життєвою стихією творчості (А. Бєлий).

Музика залишається однією з найбільш інтимних виявів сповідального слова в культурі. Проповідницькі функції виконує музика в протестантському служінні. Протестантський хорал епохи Реформації займає особливе місце в західноєвропейській художній традиції – це важлива віха в багатовіковій музичній спадщині Західної Європи, сфера творчості, де відбувалося формування європейського музичного мислення XVI–XVIII ст. Для всього протестантського релігійного мистецтва вирішальне значення мала та обставина, що великий реформатор Мартін Лютер (1483–1546) в музиці вбачав могутнього союзника в боротьбі за релігійне відновлення. Його супротивники зауважували, що Лютер своїми гімнами загубив більшу кількість душ, ніж своїми публічними виступами.

Давня класична музика прагнула вплинути на уявлення слухача головним чином монументальною красою своїх звукових форм. Ідеалом нової музики стало більш інтимне, опосередковане злиття композитора та слухача спільним переживанням певних творчих настроїв. Ще в четвертому столітті нашої ери було встановлено читання Євангелія в церкві та Стра-

стей Господніх з VIII та IX століття. Спосіб виконання – григоріанський лекційний голос, промови Христа виконувались в евангелістському стилі. Починаючи з XII століття, Євангеліє стало зображуватися в "особистостях". Так, наприклад, один із священиків заспівував промови Христа, інший – розмову євангеліста, третій – партії інших осіб та народу.

Дві вагомі та значимі церковно – драматичні музичні форми – пасія та ораторія – набувають у XV та XVI столітті вперше художнього значення. Хоральна пасія, яка виконувалась, як правило, у Страсний тиждень в XVII – XVIII столітті вперше починає мати характер, близький до містерії. В XVI столітті ми зустрічаємось з такою формою пасії, в якій весь текст Євангелія писався багатоголосно, і всі партії євангеліста, Христа, першосвященика, народу, виконувалися хором. Але незабаром відбувся вихід хоральної пасії зі складу церковного богослужіння римської церкви. Вона втрачає свій літургічний характер та формує самостійну церковно – художню форму.

Інша важлива музично – драматична форма – породження XVI століття – ораторія має власну історію. Католицька церква на початку XVI століття переживала глибоку кризу, яка могла призвести до повної втрати впливу на широкі маси. Ревнителі католицизму почали запроваджувати релігійні співбесіди, в молитовних залах монастирів (ораторіях). Вони мали за мету відволікати народ від світських задоволень та пробудити в ньому зацікавленість до релігійних тем. Ці співбесіди відбувалися під час великого посту, коли всі світські розваги були заборонені. Організатором таких бесід в XVI столітті був священик Філіппе Нері (1515–1595). Він був настільки талановитим, що його духовні бесіди стали зацікавлювати все більший загал слухачів та перетворились в постійне релігійно – прсвітницьке товариство, яке було затверджене у 1775 році папою Григорієм XIII під назвою "Congregazione dell Oratorio". Нері задля більшої торжественності долучив музикантів. Так, Анімуччия написав для цих богослужебних товариств декілька гімнів у старовинній формі лауд, яка була відома у католицькій церкві з XII століття. Ці лауди мали за мету долучити слухача в релігійно – споглядальний настрій.

1600 рік став значимим для історії музики. Старе багатоголосне мистецтво досягло своєї найвищої точки розвитку. Основні її елементи – церковні тони, контрапункта, мензура, григоріанський піснеспів, стара народна пісня, вичерпали свої творчі можливості та завершили коло свого буття.

Отже, головним призначенням хоралу як і інших церковних жанрів було очищення душі віруючої людини від усього незначного, дріб'язкового; ізолювання її від світської метушні та перенесення реальної людської свідомості у світ вічного, позачасового. Людина, сприймаючи богослужіння, беручи участь у ньому, гармонійно зливається не лише з релігійними аспектами служіння, а і, перш за все, з художньою цінністю музичного мистецтва як такого. Саме тому, протестантський хорал є формою трансляції релігійно-естетичного досвіду.

Е. Б. Бояршинова, асп., МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия
boyarshinova_e@mail.ru

СРАВНЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ КИНОАУДИТОРИЙ

В эстетическом восприятии современного кинематографа существует проблема статистического сравнения вкусов современных российских кинозрителей (массовых) и любителей кино (синефилов) со вкусами их западных коллег. Развитие электронных средств коммуникаций и сети интернет привело к появлению сайтов любителей кино, на которых можно почерпнуть огромное количество информации прошедшей предварительную систематизацию [www.kinopoisk.ru]. О внимании киноаудитории к фильмам свидетельствуют сборы. О внимании продвинутой части кинозрителей (синефилов) говорит количество посетителей сайтов давших оценку фильмам. А сам уровень оценок непосредственно свидетельствует о восприятии художественного уровня произведений киноискусства. Ключевым в исследовании различий восприятия является необходимость разработки способа сравнения данных характеризующих кино-аудиторию нашей страны и западных зрителей. Дело в том, что все имеющиеся показатели в силу различных объёмов кинорынков (нашего и западного), разного количества любителей кино и различной степени их включения в интернет-сообщество, а также различия подходов к оценке фильмов, нуждаются в способе сопоставления.

В настоящей работе был использован достаточно очевидный способ. Поясню на примере. Пусть есть результаты измерений каких-то величин в сантиметрах и в дюймах. Например, данные о росте некоторого количества людей. Тогда, сравнив эти данные, можно определить коэффициенты пересчёта дюймов в сантиметры. Для некоторых людей, может оказаться, что пересчитанный в сантиметры результат дюймовых измерений не соответствует тому результату, который получен при измерении сантиметровой линейкой. Это свидетельствует о том, что при измерении роста этого человека дюймовой и сантиметровой линейками что-то по-разному повлияло на результат. Так и при сравнении мнений различных кино-аудиторий. Можно установить средний коэффициент пересчёта, но для некоторых фильмов окажется, что результат не подчиняется простым законам соответствия. Значит, что-то в этом произведении киноискусства воспринимается по-разному нашими зрителями и западными. Да что там западными. Интерес наших синефилов и массового зрителя к различным фильмам не коррелирован, то есть ни как не связан.

Метод исследования и результаты. Как использовать имеющуюся богатую статистику? Рассмотрим вопрос на языке математической статистики. О некотором количестве объектов (в нашем случае фильмов) известны две количественные характеристики (x, y). В нашем случае их можно выбрать из широкого списка. Существует математический кри-

терий – коэффициент корреляции, который позволяет оценить степень обоснованности применения линейной зависимости для описания связи между величинами *y* и *x*. Коэффициент линейной корреляции изменяется в пределах от минус единицы до плюс единицы. Если коэффициент корреляции больше нуля, говорят о положительной корреляции. В этом случае большим значениям одной из переменных чаще соответствуют большие значения другой переменной. В случае отрицательной корреляции всё наоборот: большим значениям одной из исследуемых величин соответствуют меньшие значения другой величины. Считается, что абсолютное значение коэффициента корреляции является мерой тесноты связи двух величин. Чем ближе к единице, тем теснее связь. Если коэффициент корреляции отличается от нуля менее чем на 0,2 … 0,3; то это указывает на отсутствие связи между величинами или её крайне низкую степень.

Сама по себе величина коэффициента линейной корреляции о многом говорит. Например, по результатам проката 2008 года коэффициент корреляция между оценкой синефилов Top250 и сборами проката отсутствует: коэффициент корреляции равен 0,047. Это очень важный результат. Сборы никак не связаны с художественными и эстетическими качествами фильмов. Зато количество людей давших свою оценку фильмам зависит от сборов очень заметно. Коэффициент корреляции количества оценок на Top250 и сборов в РФ составляет 0,635. Это достаточно ожидаемый результат, количество просмотревших фильм синефилов определяется интенсивностью её проката. Ещё теснее корреляция оценок Top250 и IMDB – для этой пары величин коэффициент корреляции равен 0,794; а количества проголосовавших коррелируют с коэффициентом 0,743. Значит, в целом, оценка фильма и внимание к нему со стороны отечественных и зарубежных синефилов определяются эстетическими критериями.

Но наибольший интерес представляют различия. Повторяем: мы имеем дело с парой количественных характеристик для некоторого количества фильмов. Мы обозначили эти характеристики $\{x_i; y_i\}$, где индекс *i* – это порядковый номер, он меняется от 1 до *n*. Если изобразить эти точки на координатной плоскости *XOY*, то они образуют в большей или меньшей степени вытянутое облачко. Сразу появляется желание изобразить зависимость между *y* и *x* с помощью прямой линии, то есть линейной функции. Величина отклонения фактических значений от расчётных является мерой соответствия теоретической зависимости фактической для каждого конкретного случая. Среднее квадратичное отклонение фактических значений от теоретических является мерой точности соответствия зависимости фактическому положению дел в целом. Значение этих величин трудно переоценить. Напомним так называемое правило "трёх сигм": "очень редко случайная величина отклоняется от своего среднего значения более чем на три средних квадратичных отклонения (три сигма)". Если такое отклонение происходит, то оно

указывает на то, что применительно к объекту можно утверждать, это "неспроста", и объект является особенным. Проиллюстрируем вышесказанное примером.

Если в качестве пары величин (*y* и *x*), между которыми исследуется степень зависимости использовать две величины: количество любителей кино (синефилов) давших свои оценки на Top250 и сборы в РФ, то выяснится интересный факт. Более чем на три сигма (или чуть меньше) превосходит ожидаемый со стороны синефилов интерес к следующим фильмам: "Сумерки" (8,5σ), "Тёмный рыцарь" (7,0σ), "ВАЛЛ-И" (5,8σ), "Я-легенда" (3,7σ), "Заложница" (3,3σ), "Железный человек" (2,6σ), "Суиннитод: демон парикмахер с Флит-стрит" (2,6σ).

Несопоставимо мало внимания синефилы уделили следующим фильмам: "Мадагаскар-2" (–3,4σ), "Адмирал" (–2,6σ), "Мумия: Гробница Императора Драконов" (–2,6σ). Интересно различие в отношении к фильму "Наркоз" (2008). Интерес нашей публике к теме фильма выше, чем у западных любителей кино и американской аудитории. Возможно, что это указывает на большую актуальность для нашей публики темы фильма. В фильме рассказывается о том, что в некоторых случаях наркоз может не подействовать на пациента подвергаемого хирургическому вмешательству.

Мы находимся в самом начале этого исследования. Обработана информация только за один год кинопраката (2008). Доступный для использования в исследовании объём информации на порядок больше того, что обработан и мы надеемся продолжить это исследование.

А. В. Бугайова, магістр, НаУКМА, Київ
ugly_duckly@ukr.net

ПОНЯТТЯ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ У ФІЛОСОФІЇ ДЖ. ДЬЮЇ

Естетична теорія Дж. Дьюї (1859–1952) стала значною подією в філософії мистецтва XX ст., адже завдяки специфічному розгляду естетичного досвіду філософ здійснює поворот від традиційного для модерної культури ізолювання мистецьких творів і наближує їх до повсякденного життя. Поняття досвіду, описане прагматистом, цілком відповідає ситуації сучасного мистецтва та пояснює такі феномени як перфоманс, інсталяція, включеність яких в мистецьке коло відбувається завдяки події особливого естетичного досвіду.

"Мистецтво як досвід" (1934) – твір, в якому Дьюї розгортає своє бачення естетичного досвіду. Він виступає проти теорії "чистого мистецтва", проти того, щоб розглядати мистецький твір у відриві від контексту його створення, від інтенцій, цілей та прагнень, що скеровували творця.

Дьюї стверджує: щоб зрозуміти значення мистецького твору, маємо на час забути про сам твір, звернувшись до звичайних сил та умов досвіду, який зазвичай не розглядається філософами як естетичний. Зро-

зуміти (а не лише насолодитися) витвором мистецтва можна тільки завдяки знанням про особливості його створення, знаючи всі деталі.

Дьюї виступає проти музейної концепції мистецтва, яка хибує на розмежування й протиставлення мистецтва та звичайних об'єктів, подій повсякденного досвіду, вивищуючи так званий естетичний досвід "витонченого мистецтва" та принижуючи буденний. Таким чином відбувається ізоляція творів мистецтва в музеях, галереях, тоді як види мистецтва, що є життєво необхідними для пересічної людини (кіно, джаз, преса), навіть не визнаються мистецтвом. Така ситуація була забезпечена розвитком капіталізму та зростанням економічного космополітизму, за якого роботи мистецтва набули нового статусу – статусу зразка витонченого мистецтва і нічого більше; втрачено місце для генія, втрачено соціальні зв'язки в імперсональності світового ринку (місце твору в житті спільноти вже не є визначальним, мистецький твір виступає сертифікатом особливої культури).

Досвід є виповненням, завершенням матеріалу досвіду (наприклад, коли проблема досягає свого вирішення, а гра – фіналу), має індивідуалізуючу якість, є самодостатнім, і протиставляється незавершеним діям. Завершеність естетичного досвіду робить наголос на смисловій навантаженості окремої дії в ім'я цілого, замисленого суб'єктом. Твори мистецтва є прикладами досвіду, описаного Дьюї: тут окремі елементи злиті в єдине, що посилює їхню ідентичність. Мислення також має свої естетичні якості (матеріал – абстрактні символи), що свідчить, на думку філософа, про однорідність естетичного та інтелектуального. Практичні дії також можуть бути досвідом, що містить в собі завершеність.

Неестетичному досвіду бракує зв'язку, він є механічним поєднанням частин. З огляду на те, що більшість подій мають саме такий характер, естетичному досвіду приписується особливе місце і відмінність через рису довершеності (хоча для Дьюї досвід, у власному сенсі цього слова, не може бути незавершеним, не може не мати цієї естетичної складової).

Оскільки естетичні якості притаманні досвіду як такому, можна говорити про спорідненість сфер філософії, науки та мистецтва; але останнє (мистецтво) не є спрямоване до істини в розумінні філософському чи науковому.

Естетична якість пов'язана з емоційністю; вона наголошує на динамічності, постійному розвитку, розгортанні існування. Емоційна складова є необхідним аспектом подій життя, яке перебуває у русі та постійному становленні. Отже, емоції постають саме тією силою, яка надає якісної єдності багатоманіття проявів життя.

Спрямування до єдності характеризує структуру естетичного досвіду: суб'єкт знаходиться під впливом чогось, певних властивостей, які визначають його дії; процес продовжується доти, допоки суб'єкт і об'єкт не будуть взаємно адаптовані, завершені у гармонійному поєднанні. При цьому необхідним є дотримання балансу між діями самого суб'єкта та їхньою обумовленістю.

Дуже часто вважають, зазначає Дьюї, що сприйняття та насолода мистецтвом не має нічого спільного з творчим актом. Відповідно, термін "естетичний" використовують як позначення всієї сфери сприйняття, або вужче – лише перцептивного досвіду, здатності оцінювати, споживати твір. Попри це не слід розривати створення та сприйняття, адже досконалість витвору втілюється у насолоді його сприйняття.

Дьюї наголошує на хибності міркування про виключно декоративну та компенсаторну функції мистецтва в повсякденному житті. Естетичний досвід для нього є повноцінним повсякденним досвідом, що пронизує все людське існування. Людина прагне осмисленої дії, яка скеровує окремі подієві акти до єдиної цілої події життя.

Розгляд естетичної теорії Дьюї з його розумінням естетичного досвіду як осмисленого завершеного цілісного процесу, є актуальним з огляду на його прагнення відновити зв'язки з повсякденністю, адже практики сучасного мистецтва все більше розмивають межі між "витонченим" та "буденним", вказуючи на необхідність рефлексії над повсякденністю, яка в своїй довершеності може і повинна містити повноту естетичного.

К. Ю. Бурмаченко, асп., КНУТШ, Київ

ІДЕЇ ПОЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В КОНЦЕПЦІЯХ РОЛАНА БАРТА ТА УМБЕРТО ЕКО

В епоху постмодернізму з'являється література, яку все важче пояснити за допомогою категорій класичної поетики і саме тому виникає потреба в розробці нової поетики постмодернізму. Одними з головних теоретиків нової поетики стали Ролан Барт та Умберто Еко.

Свою теорію поетики Ролан Барт протиставив редукціоністській методології позитивістського мистецтвознавства, яка зводила "твір-продукт" до умов і причин його створення, що й породило ідею "твору-знаку". "Твір-знак", або Текст за Бартом, не передбачає однозначно-об'єктивного, позачасового декодування, а отримує велику кількість різноманітних історичних прочитань. Отже, постструктуралістський Текст – це нескінченні комбінації гетерогенних елементів, пов'язаних не стільки метафоричними і причинно-наслідковими, скільки метонімічними стосунками – стосунками взаємного зіткнення і перетікання, коли можливі будь-які інтерпретації Тексту. Подібну позицію займає Умберто Еко, який вважає, що читач повинен не лише отримати інформацію, але й засвоїти її, інтерпретувати, використовуючи чисельні посилання на інші джерела.

На думку Ролана Барта та Умберто Еко, створюючи твір, будь-який автор черпає свої ідеї з гіпертексту, будує свою смислову конструкцію за допомогою матеріалу, який міститься в гіпертексті – окремих слів, фраз або пасажів, які свідомо запозичені з інших творів, прочитані в газетах, почуті на вулиці, з телеекрану, або ж інших топосів, жанрів, стилів, соціальних кодів, мови, дискурсів, з яких, власне, і складаються як окремі культурні контексти, так і Текст культури в цілому. Оскільки до

появи тексту і в оточенні тексту завжди існує мовна діяльність, у текст проникають фрагменти запозичених кодів, різних виразів, ритмічних моделей, фрагменти соціальних мов тощо. Отже, інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких рідко вдається встановити, неусвідомлюваних або автоматичних цитат без лапок. Ролан Барт стверджує, що будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш або менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури.

Звідси випливає важлива теза щодо мистецтва: будь-який художній твір має свій текст. Твір залежить від нього і без тексту існувати не може. Саме ж відношення твору до тексту завжди носить суто активний характер: маючи в собі змінний текстовий матеріал, твір трансформує, організовує і підпорядковує його авторському завданню, прагнучи створити єдиний сенс.

Будучи мовою інших, література одночасно виявляється і точкою перетину різних видів соціального письма, і одним з його типів. Подібно до того, як у буденній комунікації індивід лише змальовує на мовній сцені свою суб'єктивність, так і письменник приречений на те, щоб демонструвати на літературній сцені свій світогляд у межах контекстів, запропонованих йому соціальним дискурсом, так званим літературним письмом. Це письмо, звернене до творця тексту своєю емпіричною стороною, яку Барт назвав "мовою-противником", яка переобтяжена, забруднена знаками та формується у велику кількість передбачених сюжетів. Умберто Еко зазначає, що відхилення від звичного лінгвістичного коду спричиняє новий тип організації текстуального повідомлення, яке виявляється неврегульованим по відношенню до впорядкованої організації тексту і саме тому твір може інтерпретуватися в залежності від прочитання. Поняття полісемії тексту, культурного коду, енциклопедичності, безмежності інтерпретації культурного коду, – є дотичними в теоріях Ролана Барта й Умберто Еко. Виходячи з цього можна стверджувати про вплив ідей Барта на Еко.

Ідеї постмодерної поетик Ролана Барта й Умберто Еко тісно пов'язані між собою. Для них обох текст – це середовище, в якому виникає твір, це простір, який не піддається класифікації або стратифікації, простір без центру, кінця і початку. Текст не знає наративної структури, Текст – це інтертекст, а твір – це "ефект тексту", емпіричний результат текстової роботи. Твір може набувати нових інтерпретацій, розширюючи цим межі Тексту.

Ю. В. Власкіна, магістр, КНУТШ, Київ

ГРА: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Узявшись за аналіз феномену гри в межах естетики, ми швидко виходимо за її межі. Усе більше розширюючи простір дослідження, ми можемо непомітно навіть і для себе вивести гру в простір мови і перетво-

рити її з об'єкту дослідження на стиль філософського мовлення, а отже – мислення й письма.

Дослідження феномену гри в історії естетики ведуться віддавна, і багато в чому це обумовлено наявністю ігрового елементу в мистецтві, вкоріненості гри в самій його природі. На сьогодні існує вже величезна кількість досліджень, які в різних аспектах обговорюють взаємопроникнення елементів мистецтва і гри, а також вивчають художні стилі та напрями, в яких переважає ігровий початок. Привертають до себе увагу і зразки художньої практики в історії мистецтва, що свідомо культивують порушення правил, синтез різноманітних засобів виразності, провокують розвиток ігрової стихії всередині свого художнього світу.

Але велика кількість звертань до феномену гри очевидно не гарантує нам однозначність у цьому питанні. Незважаючи на зацікавленість мислителів у даному феномені, ситуація з розробленістю цієї теми в філософії двоїста. З одного боку, література, що стосується гри, особливо в XX столітті, об'ємна та багатоманітна. З іншого ж боку, відчувається недостатність глибокого, історико-філософського вивчення цього складного поняття. Процитуємо німецького філософа XX століття Е. Фінка: *"Філософська антропологія повинна вийти за межі емпіричного розуміння гри і перш за все розробити концепцію принципової структури, буттєвого строю та іманентного буттєвого розуміння гри".* Цікаво, між тим, що іще Ляйбніц вказував на недостатню освітленість проблеми гри в історії думки, зазначаючи надзвичайну важливість її серйозного дослідження: *"Було би бажано, щоб яка-небудь обізнана людина розглянула з математичної та фізичної точок зору різноманітні ігри. Ні в чому іншому людський розум не розкривається з таким блиском, як в іграх".*

Аналізуючи феномен гри, необхідно брати до уваги окремі думки або ж цілі дослідження з цього питання деяких античних мислителів (Платон, Геракліт та інші), Канта, Шіллера, Ніцше, Гадамера, Вітгенштейна, Хейзинги, Ортеги-і-Гассета, Маркузе, Виготського, Дельоза, Бодрійяра і т. д.

Нам близька позиція Хейзинги стосовно ігрового характеру культури взагалі. Згідно неї, як відомо, гра старша за культуру, вона передує культурі, творить її. У концепції Хейзинги гра – це культурно-історична універсалія, і це іще одне підтвердження того, що ми не зможемо обмежитися рамками естетики при аналізі такого складного, цілком міждисциплінарного феномену. Як суспільний імпульс, старіший за культуру, гра віддавна заповнювала життя і, подібно до дріжджів, примушувала зростати форми архаїчної культури. Дух, що формує мову, всякий раз "перестрибував" граючи з рівня матеріального на рівень мислення. Культ переріс у священну гру; поезія народилася в грі та стала жити завдяки ігровим формам. Музика й танок були грою. Можна продовжувати, але висновок ясний: культура в її найдавніших формах "грається"; культура зачинається не як гра і не із гри, а у грі.

Огляд історії культури, її різних епох приводить Хейзингу до висновку про зменшення елементу гри в культурі. Не виключено, що це озна-

чає загальмування культуротворчих процесів, скам'янілість культури та її деградацію. Сьогодні гра більше не відповідає завданню цілісного розкриття сил та здатностей людини, перетворившись на форму маніпуляції та симуляції. Навіть мистецтво, на думку того ж Хейзинги, втратило духовне напруження культурної гри. У ньому (мистецтві) відокремилися два боки художньої діяльності: вільно-творча та суспільно-значуща. Маса людей споживає мистецтво, не маючи його необхідною частиною свого життя, і тим більше не створюючи його самостійно. Жан Бодрійяр зазначає, що саме ігрова діяльність все більше керує нашими відношеннями до речей, людей та до культури в цілому. А соціальна гра в людські відносини, на думку французького філософа, являє собою гігантську модель "симуляції відсутньої взаємності".

Очевидно, що не будь-яка гра може бути культуротворчим фактором: істинна культура потребує "благородної гри", як називає її Хейзинга. Гра завжди протиставляється буденності, утилітаризму та вульгарності людського буття. Тому послаблення ігрових елементів у культурі та мистецтві, а, значить, у самому мисленні, викликає тривогу.

В. А. Герасимчук, д-р філос. наук, проф., НТУУ "КПІ", Київ
V.Gerasymchuk@ua.fm

ТРАНСФОРМАЦІЯ СМИСЛІВ КУЛЬТУРИ В БУТТІ ЛЮДИНИ

Поняття "культура" належить до універсалій і у філософському сенсі важко піддається визначенню, оскільки наявна невизначеність суб'єктно-об'єктних відношень самої культури, а зміна ціннісних орієнтацій в кожній культурологічній парадигмі щоразу спричинюється до нового осмислення і нового смислового оформлення культури.

Тому визначати культуру, на наш погляд, можливо лише через її розуміння (осмислення) в діагональному (історичний дискурс) і горизонтальному (теоретичний і практичний аспект, широке та вузьке значення цього поняття) зрізах. Причому обидва зрізи включають до кола своєї наукової зацікавленості більшою чи меншою мірою і матеріальні, і духовні цінності в об'єктному, і в суб'єктному вираженні.

Тривалий час культура розглядалася у звуженому розумінні як об'єкт, як певна сукупність цінностей, матеріальних і духовних, своєрідних, оригінальних предметів споживання, самобутніх артоб'єктів для задоволення духовних потреб людини. Долучення людини до цих цінностей, оточення себе ними поставало гарантом не тільки належності її до культури, а й включення себе до неї. Але такий, назвемо його цивілізаційний (за зовнішніми ознаками) підхід до культури, не завжди сприяє духовному становленню людини, тобто не є культурою в її найсакральнішому смислі. Ці процеси є актуальними і сьогодні. Спостерігаються вони і у вітчизняній, і у світовій практиці. Подібне вузьке розуміння культури аж ніяк не враховує іманентної здатності культури створювати най-

сприятливіші, найкомфортніші умови для життєздійснення людини на шляху до її інтелектуального, духовного і душевного самовдосконалення, на шляху до становлення її як людини культури.

Коли культуру розглядати у розширеному сенсі, включаючи до процесу її розуміння і антропологічний вимір, суб'єктне вираження – то в цьому разі культура сприйматиметься як внутрішня настійлива потреба людини бути людиною культури, як специфічний спосіб організації її життєдіяльності, реалізований у продуктах матеріальної і духовної праці, відкарбований у духовних цінностях, проявлений у гармонійних взаєминах людини з природою, з іншими людьми, у ставленні їх до самих себе. Тобто у широкому розумінні культура – універсалія онтологічна, оскільки насамперед, тобто в першу чергу стосується перебування людини в культурі. Таке розрізнення у визначеннях культури дуже важливе для розуміння того, що "матеріальні і духовні цінності" постають лише знаряддям, інструментами культури, а не самою культурою. Жодні цінності, жодні досягнення не є гарантією самовдосконалення людини, її заповненого культурою внутрішнього смислу. Ще "З будь-яких висот культури завжди можна зірватися в прірву" (М. Мамардашвілі). Тобто ті, хто лише формально долучається до культури, хто відвідує театри, вернісажі, світові прем'єри тощо,

Ще не є людьми культури, а лише ті, хто ставиться до неї не формально, буквально живе в в ній, при цьому "одухотворюється", "одушевлюється", змінюється сам і змінює навколишній світ. Саме потреба "людського" в людині і культурі, тобто антропологічний її вимір і актуалізує сьогодні культурну проблематику у філософському знанні. Останнім часом пожвавився інтерес до горизонтального зрізу культури, до її емпіричного рівня, до культури повсякдення, яке є неод'ємним складником загальної культури. Перебираючи на себе соціальний досвід, трансльований у культурі, людина засвоює життєву емпірику, створюючи підґрунтя свого культурного буття. Усвідомлення людиною базових підстав власного культурного буття, базових смислів, цінностей, що складає її світогляд, здійснюється через філософську рефлексію. Смисли культури, проявляють себе в усіх її царинах, тобто в усьому гуманітарному знанні.

Культурологічне знання інтегративне, воно вбирає в себе результати багатьох наук, оскільки сама культура включає в себе все, що створено працею, розумом і творчою енергією людини. Засвоюючи смисли феноменів культури, людина повинна бачити і смисли своїх вчинків, своїх дій, і діяти відповідно, а не тільки їх імітувати або декларувати.

Отже, якщо розуміти культуру в цивілізаційному і антропологічному вимірі, то культура постає у таких визначальних модусах – це створена людиною "друга природа"; це система матеріальних і духовних цінностей людини; це світ сповнений смислами, твореними людиною в процесі культурно-творчої діяльності; це "одухотворений" і "одушевлений" світ самої людини, творений нею самою; це міра людського в людині та суспільстві.

О. В. Горбатенко, студ. КНУТШ, Київ
olgagorbatenko12@gmail.com

ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ВИТОКИ ІМАЖИЗМУ: ДОСВІД АНГЛОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Імажизм – літературний напрям, що виник протягом 1908 року минулого століття. Томас Ернест Хьюм і Френсіс Флінт – багато в чому визначили хід розвитку світової поезії в надрах лондонського "Клубу поетів". Скам'янілість звичних поетичних форм примусила молодих літераторів шукати нові шляхи в поезії. Публікація знаменитого хьюмівського віршу "Осінь" (1908), здивувала всіх несподіваними порівняннями: "Місяць стояв біля тину, як червонопикий фермер", "Кругом юрмилися зірки, схожі на міських дітей". Пізніше до групи приєднався американський поет Езра Паунд.

Лідером і незаперечним авторитетом імажистів був Томас Ернест Хьюм. На той час у нього склалися тверді переконання, а саме: "Образи у вірші – не просто декорація, але сама суть інтуїтивної мови", призначення ж поета – шукати "раптовість, несподіваність ракурсу". За Хьюмом, "нові вірші, подібні швидше скульптурі, ніж музиці, і звернені більш до зору, ніж до слуху" [*Кудрявицкий А.* Антология имажизма]. Цікаві ритмічні експерименти імажистів, в яких Хьюм закликав розхитати канонічну риму та відмовитися від правильних метричних побудов. Саме в "Клубі поетів" зародилися традиції англійського білого вірша і верлібру. Смерть Хьюма, який загинув на одному з фронтів Першої світової війни, загальмувала розвиток англійського імажизму.

Друга група імажистів зібралася навколо Езри Паунда. У жовтні 1912 року, Езра Паунд отримав від молодої американської поетеси Хільди Дулітл, добірку її поезій, що вразили його "імажистською лаконічністю". Хільда Дулітл залучила в групу англійського романіста Річарда Олдінгтона. Прикметою другого етапу імажизму стало звернення до античності (Олдінгтон був до того ж перекладачем давньогрецької поезії). Паунд в ці роки сформулював свої знамениті "кілька заборон" – заповідь імажизму, що пояснює, як слід, а точніше, – як не слід писати вірші. Він як і Хьюм, підкреслював, що "образна поезія схожа на застиглу в слові скульптуру". Орім образної (фанопейя), Паунд виділяв також мелодійний (мелопейя) та інтелектуальний (логопейя) шляхи побудови вірша. Ця класифікація стала згодом загальновживаною.

Підсумком другого етапу в історії імажизму, слід вважати зібрану Паундом поетичну антологію "Des Imagistes" (1915). Після початку Першої світової війни, центр імажизму почав переміщатися з воюючої Англії до Америки.

Третій етап розвитку імажизму – американський. Лідером групи імажистів стала американська поетеса Емі Лоуелл (1874–1925), основна тема віршів якої – милування природою. Заслугою поетеси є підготов-

лені нею одна за одною три імажистські антології. Паунд, недолюблював Емі Лоуелл, охрестив рух "еміжизмом" і зовсім до нього охолов. Проте, ще в перші роки Першої світової війни до руху приєдналося багато молодих поетів, як англійські, так і американські.

У імажистських антологіях виступали з віршами знамениті романісти Девід Герберт Лоуренс, Джеймс Джойс і Форд Медокс Форд (1873–1939), зустрічаються там і вірші Томаса Стернза Еліота, а також двох інших майбутніх "стовпів" американської поезії – Карла Сендберга (1878–1967) і зовсім ще молодого Вільяма Карлоса Вільямса (1883–1963).

Укладач виданої в Росії в 2001 році "Антології імажизму" Анатолій Кудрявицький, висловлює думку, що в поезії англомовних країн майже півтора десятиліття пройшли під знаком імажизму – практично всі початку століття.

Потенціал колишніх форм організації вірша, коли рима дозволяє безпомилково вгадувати слово, а ритм – синтаксичний оборот, здавався вичерпаним. Звичайний римований вірш тільки вів у бік, згладжував гострі кути. Слова функціонували в основному у відповідності з їх позицією у рядку і думка вмирала з висловлюванням. З цим пов'язаний розвиток вірша в прозі, верлібру і вільного вірша. Однак вільний вірш повинен володіти певною цілісністю, що дозволяє йому залишитися саме віршем. Ця цілісність може досягатися кількома засобами. Першим таким засобом є тематична і емоційна єдність вірші. Але у віршах з множинністю тем і образів, складно співвідносяться один з одним, центр ваги переноситься на інше -- синтаксис, змістовність, фонетика. У вільному вірші на них перекладається та функція, яку вони лише частково виконували у невільному вірші. Літературний твір (вірш, проза) завжди містить у собі інформацію про життя епохи. Поетична мова представляє собою своєрідну концентрацію мовних процесів. Тут більшою мірою, ніж у повсякденній промові, лінгвістичний стереотип зазнає експериментальних перетворень і метафора є однією з основних установок.

Література модернізму, у вигляді імажизму, дає нам цілісну естетику швидкості і миттєвості з одного боку, і вічного і глобального з іншого боку, центральним елементом цієї естетики є такий стан, що мова безсила передати своїми звичайними засобами накладення одного сприйняття на інше – метафора. Тому метафора залишається одним з найбільш поширених та улюблених засобів у творчому доробку поетів-імажистів.

В. С. Гриценко, доц. КНУТШ, Київ

КОЛЕКТИВНІСТЬ ПЕРЕЖИВАННЯ У МАРКЕРАХ ЕСТЕТИЧНОГО

Естетичне переживання є, як відомо, основою естетичного відношення – фундаментальної діяльності, що здійснюється людиною з позицій міри та досконалості, забезпечуючи у свій, особливий, спосіб збе-

реження та відтворення людськості. Його природа складна, вивчена недостатньо попри включення у штатну схему хрестоматійних пояснень структури естетичної свідомості. Чекати допомоги від психології, що мала б знати усі тонкощі існуючих форм психічної реалізації людини, марно, адже саме поняття переживання було введено нею у психологічний тезаурус лише на початку 80-их рр. XX століття.

Сталося це завдяки розвитку психологічної теорії діяльності, а, отже, пізніше, ніж її сутнісний аналіз утвердився в естетиці як базовий та смислотворчий. Крім того, переживання, що почало розглядатися психологами не як споглядальна, а як діяльнісна форма, досліджувалось все ж досить вузько – лише як спосіб відновлення психічної рівноваги, повернення втраченої осмисленості існування. Таким чином, естетика і сьогодні має підстави (а також здатна!) виступити першовідкривачем таїн даного феномену, тим більше що переживання виступає основою будь-якого естетичного акту, залишаючись для нього визначальним. Зважаючи ж на константність естетичного у сутнісній людській реалізації, воно є умовою її здійснення, тому взагалі ніколи не залишає її меж.

Можна обрати різні шляхи вирішення зазначеної проблеми, що будуть плідними за умови їх об'єднання спільною точкою старту: розумінням природи людини та стимулів людського саморозвитку. Одним з них, на нашу думку, може стати вивчення естетичного переживання в усьому спектрі притаманних йому характеристик. Їх узагальнений чи виокремлений розгляд однаково корисні і виступають взаємозалежними у справі розкриття його сутності.

Стосується це і явища колективності естетичного переживання, що найяскравіше виявляється у традиційних культурах, де великою є частка спільної творчості. Показові в цьому плані Китай і Японія, що і сьогодні дають приклади живучості цієї духовної моделі, вираженої у практиці шкіл традиційного мистецтва, відповідних творчих конкурсів, аматорських гуртків, клубів за інтересами, спілок захисників культурної спадщини тощо. Здавна колективне переживання сприймалося не як підтвердження спільності, а як подолання духу буденності колективним творцем – гармонізатором світопорядку.

Так, не були тільки вираженням культурної гомогенності та характерної для японського суспільства корпоративності поетичні змагання – утаавасе, де дві групи учасників складали пари танка на передвизначену тему. Оцінка прочитаних танка ставала, водночас, закріпленням моделі уявлення про красу, витонченість, досконалість. Так, за твердженням теоретиків, складався загальний "естетичний кодекс". На його основі формувалися особисті естетичні критерії, мотивовані спільно пережитими і тому більш сильними, ніж одноосібні, почуттями. При цьому кожний член групи відчував себе і творцем, і споживачем, відповідно вибудовуючи свій життєвий задум, обираючи ціннісні регулятиви, образи власного Я. Так досягається результативний естетичний максимум: колективно пережите спрямовує до розвитку, самоактуалізації та реаліза-

ції своїх потенційностей. Запорукою такої особистісної навігації залишається іманентне естетичній діяльності людини прагнення до досконалості – власної завершеності у найвищих показниках людської сутності, що спрацювало ще на етапі групового естетичного переживання. Така позитивна мотивованість додає додаткової творчої сили, яка постійно енергізується власною приналежністю до творення естетичного еталону – символу духовного єднання.

Колективне естетичне переживання дає унікальний досвід виходу за межі індивідно здійснюваного життєвого відношення, підняття над ним, вступу з ним у складні, а іноді й антагоністичні стосунки. У розриві між двома почуттєвими наявностями обов'язково народжується потяг до змін, чий радикал визначений прагненням до повноти володіння досконалістю у всіх моментах власного буття, до подальшого утримання світовідчуття у тонусі гармонії. Жага цього з необхідністю викликає внутрішній запит стосовно забезпеченості бажаного буттєво, створюючи колізію свідомого духовного вибору – складного через внутрішні та зовнішні життєві залежності. Слід зауважити, що досягнення максимального емоційного благополуччя пов'язане в цій ситуації з обранням "тут-і-тепер" діючої духовної домінанти. Навіть якщо його дія короткочасна, переоцінити його людинотворче значення неможливо.

Здатність бути співучасником колективного духовного перетворення є однією з характерних ознак представника будь-якої традиційної культури – на її виховання спрямовується чи не все багатоманіття її форм. І у випадку конфуціанської настанови про помірну почуттєву витратність в акті творчості, і у варіанті даосько-будійської традиції, де сальдо творчості – духовна просвітленість – вимагає величезного почуттєвого збудження, маємо справу з уявленням про нерозривний зв'язок естетичного переживання із граничними характеристиками людини, з передбаченням її можливого сутнісного зростання, легітимованого відчуттям загальної співприсутності. Підтримуючи цю думку, не можна не констатувати необхідність глибокого вивчення естетичного переживання в цілому, звертаючи, водночас, особливу увагу на один з його специфічних виявів – колективність, що по відношенню до естетичного має, на наш погляд, сутнісно-визначальне значення.

Є. О. Гудзенко, студ., КНУТШ, Київ

ЦІННІСНО-ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В МЕЖАХ КОНЦЕПЦІЇ СИМВОЛІЗМУ АНДРЄЯ БЄЛОГО

Говорячи про аксіологічну проблематику в межах сучасної української естетики, слід зазначити, що проблема дослідження естетичних цінностей насьогодні є недосить опрацьованою. Тим не менш, питання наявності поняття естетичної цінності розроблялося в межах європейської теоретичної думки, починаючи з другої половини XVIII століття. Ця

проблематика була і є актуальною, починаючи від І. Канта та школи неокантіанців, продовжена М. Шелером, Н. Гартманом (теорія "незмінних естетичних цінностей"), а також представниками російського символізму (А. Бєлий, В. Іванов та інші). І сьогодні, в межах української естетичної теорії, проблема естетичних цінностей є відкритою. Особливо це стосується тих естетичних цінностей, які б відповідали саме християнській культурі, адже ця проблема є найбільш актуальною та близькою для сучасної української естетики, яка вирішує проблеми естетичного контексту української культури і суспільства.

Саме тому необхідно розглянути роль та розуміння поняття естетичної цінності, запропоновані представниками російського Срібного віку: як філософами (М. Бахтіним, М. Бєрдяєвим, С. Булгаковим, В. Іл'їним, О. Лосєвим, П. Флоренським та іншими), так і митцями (Андрєєм Бєлим, О. Блоком, В. Івановим та іншими). Адже саме ці мислителі розуміли естетичну цінність в релігійному контексті, і відповідно до цього будували свої естетичні концепції (зокрема, розуміння ролі митця, смислу творчості та мистецтва тощо).

На наш погляд, більш цікавими постають концепції, які демонструють поєднання теоретико-естетичного підходу і безпосередньо авторського бачення в розмислах митців, авторів, які намагалися побудувати естетичні теорії безпосередньо з точки зору митця, тобто тієї особистості, яка творить мистецтво ("теург"). Така початкова позиція автора надає йому можливість бути в своїх розмірковуваннях вільним від жорстких теоретичних парадигм та незмінних релігійних догм. В пошуках істини вони прагнуть експериментувати з враженнями: як художніми, так і теоретико-естетичними. І яскравим прикладом такої естетичної концепції постає теорія символізму Андрєя Бєлого.

В доказ вищезазначеному слід наголосити на тому, що концепція А. Бєлого ґрунтується на визнанні спільної релігійної сутності в християнській та ніцшеанській системах моральности: обидві вони визнають найвищі цінності, хоча і різні. Надлюдина Ф. Ніцше сприймається Бєлим в якості одного з основних символів нової системи цінностей, яку він покладає у фундамент свого символізму як нової системи світорозуміння. У вченні Фрідріха Ніцше А. Бєлого найбільш привабила його вказівка на шлях до реального духовного і навіть тілесного перетворення людини. Образ Надлюдини для автора ототожнюється з образом Христа як Символа. Поняття "Символ" для Андрєя Бєлого є центральним в межах його концепції: воно представляє собою найвищу цінність, мету, осягнути яку прагне будь-який митець. Осягнення це можливе лише в процесі творчості, яка має ієрархізований характер: від примітивного символу переживання (відчуття) до символу релігійного, який і представляє собою образ Надлюдини – Христа. На цьому рівні творчість постає в якості "теургічної", тобто в своєму ідеальному стані, який має бути досягнений в майбутньому.

Таким чином, для А. Бєлого головною естетичною цінністю постає "Символізм" як найвищий прояв людської творчості, можливий лише

через її розгорнення в межах релігійного досвіду: "Мистецтво не має ніякого власного смислу, окрім релігійного; в межах естетики ми маємо справу лише з формою; відмовляючись від релігійного смислу мистецтва, ми позбавляємо його будь-якого смислу: його доля тоді – зникнути або перетворитися в науку… ні, мистецтво не підкероване ніякій релігійній догмі; навпаки, в процесі живої творчості створюються символи релігій; і лише потім, вмираючи, вони догматизуються" [*Белый А.* Символизм как миропонимание. – М. : Республика, 1994. – С. 122]. Відповідно, завданням символізму А. Бєлий вважав нагадати мистецтву про його джерело, істинну сутність і повернути мистецтво у сферу релігійної діяльності в межах перетворення життя (або до теургії).

Таким чином, Для Андрєя Бєлого цінність – поняття творчої діяльності, смисл якої полягає в творчості життя. В його теорії символізму поставленні дуже важливі проблеми естетичної аксеології: взаємозв'язки цінності і смислу, символічного характеру продукування мистецтва, розуміння смислу художнього символа та багатоаспектності цього смисла.

Концепція А. Бєлого оптимістична за своїм характером: його символізм – це творчий шлях до перетворення людини, суспільства і життя в цілому у більш досконалий стан на основі досягнення вищого ступеня духовного розвитку. Саме тому ця концепція представляє інтерес для сьогодення: її автор пропонує шлях духовного та естетичного розвитку, не обмежуючись при цьому жорсткими межами релігійної (християнської) або певної філософської (ніцшеанської) парадигми. Навпаки, він поєднує їх діалектичним шляхом. В результаті чого й утворюється символізм Андрєя Бєлого, в межах якого представлене вільне трактування цінності в цілому та естетичної цінності зокрема. На наш погляд, саме таке трактування цілком може виступити в якості доречного прикладу естетичних пошуків для сучасних українських естетиків і митців.

Я. С. Демиденко, студ., КНУТШ, Київ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX ст.

Період кінця XIX – початку XX ст. позначений появою низки нових течій і шкіл у художньому житті Європи. Саме у цей час відбувається переоцінка традицій, романтизм поступається дорогою реалізму (від лат. "realis" – речовинний, дійсний), що ставив своїм завданням найповніше, найправдивіше відтворювання дійсності, художнє осмислення її суперечностей, уміння враховувати об'єктивні умови, можливості, співвідношення сил. Але поряд із цим утверджувались й нові естетичні напрями, що суперечили естетиці реалізму.

В образотворчому мистецтві останньої третини XIX – початку XX століть сформувався й отримав загальне визнання новий напрям –

імпресіонізм, основним художнім критерієм якого була гострота зорового враження. Митці прагнули передати побачене через гру фарб, кольорів, тіней.

Термін "імпресіонізм" походить від назви картини Клода Моне "Враження. Сонце, що сходить" ("Impression. Levant soleil"). У його творчості втілилась основна проблема й основне досягнення імпресіонізму – проблема світла і повітря. Світ у Моне позбавляється матеріальності і перетворюється у калейдоскоп кольорових плям.

Іноді виникнення терміну пов'язують з естетичним кредо Едуарда Мане: "Митець прагне лише до того, щоб передати свої враження". Саме навколо Е. Мане почалося формування групи імпресіоністів. Можна виділити такі характерні особливості імпресіонізму: 1) відтворення суб'єктивних відчуттів і переживань, настрою та швидкоплинних вражень автора від реального світу в його русі та мінливості; 2) відхід від типовості; 3) миттєвість, фрагментарність композиції, випадковий погляд, несподівані ракурси і точки зору, свіжість та безпосередність світосприйняття.

Головні риси імпресіонізму дістали свій розвиток у постімпресіонізмі (Поль Сезан, Поль Гоген, Вінсент Ван Гог).

Художники наступного покоління, враховуючи досвід імпресіоністів, почали створювати власні живописні системи. Такі майстри, як Жорж Сера, Поль Саньяк і Едмонд Кросе, спираючись на наукові відкриття по розкладу світла на чисті спектральні тони і їх синтез в оці глядача, малювали полотна невеликими мазками-крапками, створюючи мальовничий ефект мозаїчності зображення, яке ніби зібране з кольорових кристаликів. Ці художники домогалися підвищеної емоційної виразності кольору, посилюючи контраст фарб.

У 70-х роках XIX ст. у Франції виникає така своєрідна художня течія, як символізм (від грецьк. symbolon – знак, символ). Головним у художній творчості символісти вважали інтуїтивне, підсвідоме. Виходячи з ідеї про символічність будь-якого мистецтва, представники цього напряму були переконані, що символ поєднує земне, емпіричне, тимчасове з іншими світами, із глибинами духу і душі, з вічним та абсолютним. Символізм оцінюється сьогодні як найвизначніше явище у мистецтві декадансу. Символісти оголосили себе співцями "кінця, занепаду, загибелі", художниками зневіри, ворожими дійсності, яка пригнічувала їх своєю вульгарністю і бездуховністю.

Декадентство (від лат. decadentia – занепад) знайшло вираження не тільки у символізмі, а й в інших течіях, які стали передвісниками глибокої кризи західноєвропейської культури у XX столітті. Значне місце серед нових напрямів розвитку художньої культури посідав натуралізм (французьке "naturalisme" від латин. "natura" – природа), який торкався питань, що раніше вважалися непристойними і забороненими, і прагнув до безпристрасного, фотографічно точного, об'єктивного відтворення дійсності та людських стосунків. Митці-натуралісти мали на меті вивчати суспільство так само досконало, як учений досліджує природу та її закони.

У культурі ХХ ст. модернізм виникає як реакція на нездійсненність естетичних ідеалів, що пропонувалися реалістичним мистецтвом. Реалістичний метод модерністами вважався або обмеженим, або взагалі застарілим.

Поняття "модернізм" походить від франц. "modeme" і означає новітній, сучасний. Для нього характерна безліч відносно самостійних художніх напрямів та течій, загальною ознакою яких є рішучий відхід від традицій класичного мистецтва. Визначальні риси модернізму: 1) новизна та антитрадиціоналізм (хоча модерністи ніколи не поривають із літературною традицією остаточно); 2) ствердження переваги форми над змістом; 3) заперечення матеріалістичного детермінізму, визнання паралельно із логічним шляхом пізнання інтуїтивного; 4) індивідуалізм, зосередження на "Я"; 5) психологізм, пильна увага до позасвідомих сфер психіки, до внутрішньої боротьби роздвоєного людського "Я"; 6) широке використання таких художніх прийомів, як "потік свідомості" та монтаж; 7) обґрунтування символу як засобу пізнання і відтворення світу.

Художня культура зіткнулася з суперечностями науково-технічної революції, з глобальними проблемами, які зачіпають інтереси всього людства, а, відповідно, з новим, духовним попитом людини, з визначенням її місця в цих процесах. Напротивагу реалізму виникає модернізм як результат пошуку нових, незвичайних засобів виразу форми і змісту творів взаємовідносин художника з життям (експресіонізм, сюрреалізм, екзистенціоналізм, абстракціонізм). Для європейської культури притаманна була послідовна зміна трьох основних художніх напрямів – класицизму, романтизму, реалізму – і лише наприкінці століття виокремлюються перші ознаки модернізму, що згодом перейшли у різноманіття художніх течій на початку ХХ ст.

О. О. Дубина, студ., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
oleksandr.dubyna@mail.ru

МІШЕЛЬ ФУКО. ЕСТЕТИЧНЕ ЖИТТЯ ЯК ПРАКТИКА САМОКОНСТРУЮВАННЯ ЕТИЧНОГО СУБ'ЄКТА

Історія філософської думки переконливо доводить непересічну цінність і актуальність естетичної проблематики, і між іншим в етичному вимірі як важливого фактору буття людини, самосвідомості культури.

Коли ми дискутуємо навколо концепцій "естетичного життя", ми так чи інакше звертаємося до праць Мішеля Фуко, зокрема, до другого і третього томів його праці "Історія сексуальності". Тут предметом дослідження постає проблема автономії людини, її "естетики існування", в різноманітті специфічних "технік себе". "Саме вивчення "технік себе", способів "ведення себе", взагалі всієї тої роботи, яку люди здійснюють по відношенню до себе (саме ця робота – "турбота про себе" – і є, пише

Фуко, більш широкою рамкою для такого звичного в нашій західній цивілізації імперативу: "пізнай самого себе"), і виступає для Фуко дороговказною ниткою в пошуці відповіді на питання: "яким чином суб'єкт, в різні моменти і в середині різних інституціональних контекстів, встановлюється в якості об'єкта пізнання – можливого або навіть необхідного? Яким чином досвід, який можна здійснити по відношенню до самого себе і знання, яке можна виробити по відношенню до себе, а також знання, яке в зв'язку з цим формують, – як все це було організовано через певні схеми? Яким чином ці схеми були визначені і здобули цінність, яким чином їх пропонували і приписували?" [*Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М. : Касталь, 1996. – С. 77].

Фуко розпочинає своє дослідження з античності. Його цікавить, чому в античному світі особлива увага приверталася до моральної оцінки статевої поведінки та способу, яким людина здобувала насолоду. На його думку, "етичне занепокоєння", в певні історичні моменти, концентрує на собі більше уваги, а ніж усі інші сфери особистого і суспільного життя. Фуко підкреслює, що "етична турбота" щодо статевої поведінки не завжди знаходиться в залежності від системи релігійних і громадських табу. Моральна увага концентрується найбільше там, де немає обов'язків і заборон [*Фуко М.* Использование удовольствий: История сексуальности. – СПб. : Алетейя, 2004. – Т. 2. – С. 38]. Цю моральну проблематику Фуко пов'язує із "мистецтвом існування": "Під цим варто розуміти продумані і добровільні практики, з допомогою яких люди не просто встановлюють собі правила поведінки, але прагнуть змінити себе, перетворити себе в своєму особливому бутті і зробити із свого життя твір, який би містив в собі певні естетичні цінності, що відповідали б певним критеріям стилю" [Там же. – С. 18].

Фуко задає питання, яким чином ми можемо зробити зі свого життя витвір мистецтва? Відповідь, на його думку, криється в особливому способі, яким ми конституюємо себе в якості морального суб'єкта. Хоча, підкреслює Фуко, античні "техніки себе" і відійшли в забуття з приходом християнства, проте, деякі їх сліди можна віднайти і в сучасних суспільствах. Для цього, на думку Фуко, потрібно відтворити тривалу історію "мистецтв існування", оскільки це і буде історія конституювання морального суб'єкта. Отже, тему "життя як витвір мистецтва" Фуко, головним чином, розглядає на матеріалі античності, проектуючи її певним чином і на сучасність. Сучасність, для Фуко, це не історичний період, а настанова, вибір способу дії і поведінки. Сама сучасність, відмічає Фуко, це не просто форма відношення до теперішнього, це ще й необхідний спосіб відношення до самого себе [*Фуко М.* Что такое Просвещение? // Интеллектуалы и власть : избранные политические статьи, выступления и интервью. – М. : Праксис, 2002. – С. 344]. Бути сучасним, для Фуко, означає не приймати себе таким, яким ти став в потоці часу, а віднестись до себе як до об'єкта складної і тривалої роботи. Тому, добровіль-

но прийнята настанова сучасності невідворотньо веде до аскетизму, в практиці якого ми перетворюємо самих себе і своє існування в витвір мистецтва. Перетворення свого життя на твір мистецтва, на думку Фуко, дає можливість вирішення сучасних соціальних, політичних, етичних та філософських проблем. Нам потрібно не "відкривати" себе, а скоріше відмовитись від того ким ми є, вважає Фуко. Ми маємо створити себе.

К. Б. Зборовська, студ. КНУТШ, Київ
ok777angels@ukr.net

П. ПІКАССО ТА РОСІЙСЬКИЙ "РОМАНТИЗМ" ПОЧАТКУ XX ст.: ІНТЕНЦІЯ ДО СМЕРТІ

Художники нових напрямків, що розвинулись у російському мистецтві в 10–20х рр. XXст., натхненно досліджували живопис Пікассо періоду кубізму. Мабуть, не було серед них митця, якого залишили б байдужим картини Пікассо і який би не висловив свого враження про них та втримався від спокуси випробувати та розвинути у власному творчому потоці відкриті іспанським художником творчі засоби. Так, М. Ф. Ларіонов у своїй статті "Яскравий живопис" охарактеризував кубістичне мистецтво Пікассо як "прагнення до найвищої реальності", а самого іспанця назвав "одним з найбільш дивовижних митців нашого часу" [*Ларионов М. Ф.* Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. – М., 1913. – С. 94]. М. В. Ле-Дантю, підтримуючи старшого товариша по об'єднанню "Хвіст Віслюка" Ларіонова, писав: "Пікассо – це майстер, про якого потрібно говорити багато і довго, величний майстер, який звичайно буде класиком" [*Ле-Дантю М. В.* Живопись всёков // Неизвестный русский авангард. – М., 1992. – С. 329]. Також дуже високо цінували творчість іспанського живописця Н. С. Гончарова, А. В. Шевченко, К. С. Малевич, В. Е. Татлін та багато-багато інших.

Що в картинах Пабло Пікассо викликало такий резонанс у серцях художників російського авангарду? Письменник та філософ О. Хакслі вважає цією причиною розповсюджений у той час т. зв. "новий романтизм", що буквально заполонив серця митців жагою до "чистого" живопису, тобто такого, який би не містив нічого "містично органічного", ніякої "сентиментальщини". Як соцреалізму, російському авангарду, так і кубізму властиві майже набожна механістичність, превалювання форми над змістом, інтенція до згрубілості, до важкості живопису, який формується на засадах не творчого самовираження особистості, а суто в межах семіотичних побудов логічних форм, життя яким надає аморфна геометрія колективної буденності. "Новий романтизм, наскільки я розумію, прямо націлений до смерті. Звісно, те, що я називаю смертю, нові романтики назвали б життям, і навпаки" [*Хаксли О.* Новый романтизм // Иностранная литература. – 2004. – № 1. – С. 18]. Світ Пікассо огорнутий тонкою матерією агонії – у тенетах синьо-сіро-чорного повітря-павутиння ніби

захлинаються у задусі портрети геометрично-знеформлених жінок: "Жінка, яка сидить" (1908), "Фермерша" (1908), "Дріада" (1908), "Жінка з мандолиною" (1909), "Оголена" (1910). Змінюючи колір від холерично-жовтого до змертвіло-сірого, художник ніби заглиблює свої образи у світ потойбічний, обернений у чисту саморефлексію буття без смислу. Жінка нова, жінка темряви постає як "Дріада" (1908), але це вже не той романтично-піднесений образ жіночності, який побутував раніше, – це гіпертрофовано андрогенна істота, в якій не має місця ніяким почуттям – лише "гола тілесність", оповита масивністю форм. Що знаменно, "Дріадою" назвав цю картину не Пікассо, а Щукін С. І., який і привіз її у Росію.

Чи справді цей період творчості Пікассо був настільки суголосний дійсності соціалістичної Росії можна дізнатися з творів двох визначних російських філософів того часу Булгакова та Бердяєва. "Коли я дивився картини Пікассо – цього напівіспанця, напівмавра, напівпарижанина, – в душі звучали виключно російські думи та відчуття: напевно, не дарма і не випадково Росія руками С. І. Щукіна експропріювала у французів живопис Пікассо, – якщо й не на радість і втіху собі, то як матеріал для тієї болісної релігійної роботи, якою святиться російська душа. (…) Наполегливо напрошувалися на думку й різні явища російської сучасності, хворобливого розпаду або ж хворобливого зростання (хто скаже?) російської душі" [*Булгаков С. Н.* Труп красоты. По поводу картин Пикассо (1914) // Булгаков С. Н. Сочинения : в 2 т. – М., 1993. – Т. 2. – С. 531–532]. На початку ХХ ст. була не просто чергова криза, а криза всього мистецтва: потрясіння тисячолітніх основ, закладених і викарбуваних класиками, прагнення вирватись за межі стилю, смислу, розуму, прагнення до виразу позасвідомого та надсвідомого. Провідним стало нове співвіднесення живопису та життя, переосмислення онтологічних основ тодішнього світогляду на засадах нових етичних норм, прагнення поставити за основу протилежне попередній традиції: замість добра – зло, замість краси – потворність, замість життя – смерть. Мистецтво звертається виключно (і, визнаємо, часто робить це майстерно) до абстрактно естетичної людини, яка постає в одному ряду з економічною людиною соціалістів і соціально-механічною людиною більшовиків. Пікассо бачить красу навиворіт, – малює її з наклепом (диявол і є наклепник), як мерзенну карикатуру, але малює саме цей, справжній лик краси, який він бачить, і саме ця справжність бачення рятує його як художника, але ж вона й робить його таким спокусливим і страшним. Сам автор постає королем цього світу містерій – трагічним "Арлекіном" (1915, 1917, 1923 та ін.), в якому легко простежити риси класичного Трікстера, що підносить символ до найвищої цілі, акумулюючи в ньому усі протилежності, лише знімаючи їх світлу дуальність; антиномія буття, яку він висвітлює в цьому образі, розколює навколишній світ на хтонічні сили, збираючи їх заново у важку гармонію тілесності. Тієї ж самої думки дотримується і психоаналітик К. Юнг у своєму дослідженні творчості художника: "Коли я говорю "автор", я маю на увазі ту особистість в Пікассо, яка переживає

інфернальну долю, – ту людину в ньому, яка не звертається до денного світу, але цілком і невідворотно належить темряві; яка слідує не загальноприйнятим ідеалам добра і краси, а демонічній привабливості каліцтва і зла. Це ті антихристиянські і Люциферові сили, які піднімаються в сучасній людині і породжують всепроникну зумовленість, затуманення яскравого денного світу випарами Гадеса, що заражають його смертельним гниттям, і, зрештою, подібно землетрусу, розбивають його на фрагменти, фракції, невідновні руїни, осколки, клаптики і неорганізовані ділянки. Пікассо і його виставка є знаменням часу, точно так само, як і двадцять вісім тисяч людей, які прийшли подивитися на ці картини" [*Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. – С. 184]. Однак, слід підкреслити, що Юнг писав це у 1932 році, – саме у той час відбувалось поступове "очищення" творчості Пікассо: митець – фундатор та ідейний натхненник для наступних поколінь авангардистів – відступив від кубізму на користь "класичного" періоду, який став контрастом до його попередньої творчості. Захоплення Росії творчістю Пікассо тимчасово згасає, полеміка навколо його картин затихає, і не випадково: тут настає момент, коли "картина замовкає". Політична реальність XX століття сама по собі виявилась певним чином сюрреалістичною, – може навіть значно більше, ніж художня практика сюрреалістів. Навіть схильна до монологічних висловлювань мова художнього авангарду не могла довгий час протистояти тоталітарній практиці влади (згадаймо лишень долі наступників Пікассо на російських теренах – К. С. Малевича та Н. Н. Пуніна). Не дарма у своїх кубістичних працях Пікассо постає для Булгакова та Бердяєва як провидець, однак та реальність, яка поставала у його позасвідомісній сфері (керуючись термінологією Юнга), жахлива. Все, що здавалось новому романтизму живим і дієвим, дуже швидко продемонструвало світу своє нутро – повне тліну, розпаду та смерті, що зумовило не лише часткову переорієнтацію в мистецтві, але й відповідну соціально-політичну кризу, яка рішуче зірвала маску добра із добре замаскованого індивідуалістичного зла.

Д. Р. Ісполатова, студ., КНУТШ, Київ
dasha_1@ukr.net

НАСЛІДКИ ВПЛИВУ РИНКУ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В РАМКАХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУСПІЛЬСТВА ПОПИТУ

Процес інтеграції мистецтва в ринкову систему та вплив останньої на фундаментальні основи його (в рамках сучасної масової культури та суспільства попиту) були предметом аналізу в ґрунтовних працях П. Сорокіна, Густава Юнга, О. Шпенглера, А. Швейцера, Х. Ортега-і-Гассета. Але на даний момент ми вже маємо закінчену дію даного процесу. І тут йдеться не про те,що це щось стале, а про результати й не одиничні. І це стосується не лише Contemporary art, а й сучасної музики та

кіно. Через принципові зміни статусу мистецтва під впливом ринкової економіки,ми отримуємо те,що воно(мистецтво), опускається з царини абсолютних цінностей до виробництва товарних цінностей. І такі зміни починає конституювати ще П. Сорокін. Такий стан мистецтва призводить до того, що воно стає все більш поверховим, головною його характеристикою стає "сенсаційність",задачею "вражати", а девізом "Незрозуміло. Скандально. Дорого." Мистецтво стає товаром попиту, товаром який повинен відповідати певним конкретним критеріям. Такими критеріями, за Томпсоном стають: яскраві кольори,горизонтальні картини,що продаються краще а ніж їх вертикальні аналоги, а, наприклад, портрет молодої жінки чи дитини буде коштувати більше ніж чоловіка. Темами розгляду такого мистецтва стає все частіше аморальне,естетичне та соціальне. Категорії прекрасного та піднесеного зникають або замінюються сурогатами нав'язаними Мас-медіа. Головним стає новизна художньої концепції, її словесно оформленість (креативна назва) з певним філософським або світоглядним сенсом, а головним модність на цей момент даного бренду-митця. Усе це головні характеристики актуального мистецтва, але саме за ними проглядається зміна,яка відбувається під впливом ринку куплі-продажу. А мистецтво стає частиною вже не стільки культурної та духовної сфери, а скільки матеріальної та ринкової. Для доведення даної тези,слушними є приклади з сегменту який представляє актуальне мистецтво на арт-ринку,та їх короткий розгляд(Для цього були використані деякі приклади з праці Дональда Томпсона "как продать за 12 миллионов чучело акулы", де він розглядає продаж витворів сучасного мистецтва та їх цінно утворення). Першим щодо зміни у мистецтві постає питання,яким чином визначається художня цінність того чи іншого витвору мистецтва та його ціна. Яскравим прикладом дискусії, щодо цього питання є робота Деміана Херста "Физическая невозможность смерти в сознании живущего",яка являє собою тигрову акулу,що занурена в розчин формальдегіду та знаходиться в скляній вітрині,її ціна складала 12 мільйонів. Ціноутворення даного "витвору мистецтва" засновувалось не на художній цінності,яка ставилась багатьма під велике питання,а за допомогою технології створення брендів. Адже, завдяки поєднанню таких арт-брендів як "Херст", "Саатч", "Гагосян", "Тейт", "Серота", "Коен" та активної реклами,королем якої є Саатчі була визначена,як ціна так і художня цінність. По-друге, постає питання таланту та задіянності митця. На даний момент ми маємо покоління яке вважає,що майбутнє за медіа технологіями за фото та відео. Центром стають інсталяції та масове виробництво, або комп'ютерне та машинне виконання. А отже, ми маємо митців,які не мають художнього мінімуму знань, та не зможуть повторити класичні витвори мистецтва, що являють собою все ж таки фундамент. Багато праць Уорхола, Херста були виконанні не ними а лише під їх ім'ям, брендом. Хоча й раніше замість самих майстрів картини виконувались помічниками, але питання щодо художньої унікальності не піднімалось. Акула Херста була вилов-

лена не ним самим, та поміщенна у розчин, картини Уорхола були поставленні на конвеєр массового виробництва, а японець Она Кавара кожну неділю фарбує дату цього дня. Й таких табличок вже тисячі. Потрете, мистецтво повинно відповідати на питання сьогодення. Воно повино бути актуальним. Але в даних витворах ми маємо пусту форму. Так работа Мартина Кріда, що отримала в 2001 премію Тернера являє собою пусту галерею де вмикають та вимикають світло. Її назва" Работа 227: свет включается и выключается". А отже, в дійсності на даний момент ми не маємо мистецтва в більшості, його об'єктом та в середенні його може бути будь-що. Як ось "фонтан" Дюшана. І в кінцевому результаті ми отримуємо паралельний розвиток мистецтва вже не з духовною та культурною сферою людста, а з економічною. Та й навіть в середені цієї економіки відбувається не поєднальний союз "і", де мистецтво автономна сфера. А поглинання ринком, яке має негативнее забарвлення. Бо ринкові відносини та гроші задають критерії художньої цінності, а не цінність визначає ціну. Де ринок визначає кількість створенного продукту. І ми отримуємо розквіт "порожнього" мистецтва, ненаповненого нічим окрім: назви, реклами, ціни та модності. Ми отримуємо сучасне мистецтво яке, всі парадокси та синусоїди епохи змоделювало, передбачило та й частково породило. Мистецтво в якому віртуальні ідеї ставляться вище за реальність, процесс за кінцевий результат, а безглузді відірвані сенси домінують над здоровим глуздом.

Д. А. Каневская, студ. КНУТШ, Київ
Sully_Sun@i.ua

ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ КАК СВОЕОБРАЗНОЕ СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Современная массовая культура характеризируется рядом признаков, важнейшими из которых являются произвольность в отражении реальности, ориентация на подсознание человека, развлекательность, чувство удовлетворенности. Потому, логично, что эффекту непроизвольного привлечения внимания уделено такое большое значение. Творения этих эффектов становится возможным лишь при изменении технических стандартов. Также важно не забывать, что чувственное восприятие человека изменялось на протяжении многих исторических периодов. *Прежде* чем *приступить непосредственно* к описанию появления эффекта присутствия как одного из способов влияния на кинозрителя, нужно задаться вопросом: что такое восприятие и каким образом искусство воздействует на нас?

Восприятие- это способности видеть, слышать, ощущать. Утрата одного из этих элементов равносильна утрате самой жизненной способности. Искусство является деятельностью особого рода. Поскольку мы

говорим о деятельности, то существует тот, кто действует, и то, на что направлено действие. Оно создает не просто образ действия, а скорее воздействия. Именно способом воздействия различны искусства. Как известно, одни сновываются на способности видения (изобразительные искусства), другие обращены к способности слуха (музыка и поэзия), а третьи одновременно воздействуют на зрение и слух (театр и кино).Изначально бытовало мнение, что именно зримое представление заслуживает особого уважения, поскольку оно является достоверным, используется как последнее доказательство. Вот почему картины – восходят к творческим способностям зрения, служат "учителями" глаза и воспитывают зрителя. Но с течением времени опоры на одну лишь внешнюю форму стало недостаточно, она же не позволяет судить о точном значении и назначении искусства. Поскольку для восприятия нет безусловных границ между искусством и действительностью, а эффект тем полнее, чем более изображение выдает себя за действительность, то этим часто пользуется кино. Именно потому важным феноменом киновосприятия является возникающий у зрителей при просмотре фильмов эффект присутствия. Он основывается на включении зрителя в кинематографическое пространство и время так же обусловлен сменой близких и далеких планов, неожиданных переходах одного сюжетного хода к другому, что и позволяет добиться реалистических, фантастических, эмоциональных эффектов, доступных для всех присутствующих и затрагивающих в них самые сокровенные, а порой и неожиданные струнки. Отсюда развлекательная, впечатляюще-эмоциональная сила фильма. Что же касается включения зрителя в пространство, то в некоторых случаях мастера кино прибегают к выделению изображения человека из реальной среды, чтобы создать ощущение его приближения к зрителю. Подобный прием использовал Ч. Чаплин в финале фильма "Диктатор" (1941). В немом кино именно планы мотивируют точку зрения на происходящее и создают эффект присутствия зрителя. С появлением звукового кино композиционная структура фильма стала формироваться из сравнительно больших, законченных в себе кусков действия (1 или 2–3 длинные планы). Эффект присутствия в них стал достигаться иными, чем в монтажных фразах немого кино, средствами – чаще всего разными видами плавного движения аппарата – проездами, панорамами, основанными на глубинных мизансценах, наездами и отъездами и, наконец, сложными перемещениями аппарата внутри мизансцены, выявляющими главное течение действия. Скорость движения аппарата внутри мизансцены – это, как правило, скорость движения ее участников, и это создает почти полную иллюзию вхождения зрителя в мизансцену. Стоит вспомнить и о полиэкранном кино- комбинации нескольких самостоятельных изображений, одновременно проецируемых на отдельные экраны или части большого экрана. Полиэкран, с которым экспериментировали чехословацкие кинематографисты, казался новинкой, но на самом деле история полиэкрана насчитывает почти

половину века. Известно, что еще в 1914 году Я. Протазанов в фильме "Драма у телефона" разделил кадр на три части, поместив в каждую из них особое изображение; три одновременно происходивших и связанных между собой общим сюжетом действия демонстрировались одновременно. В 1927 году во Франции как художественная сенсация был воспринят выпуск фильма "Наполеон" А. Ганса, изображения которого одновременно проецировались на три расположенных в форме триптиха экрана. Однако, несмотря на выдающиеся достоинства фильма, публика не приняла полиэкранный способ показа, и Гансу пришлось перемонтировать его для показа на обычном экране Неудача, которая постигла полиэкранное кино как средство кинематографического показа событий, происходящих одновременно, находит свое объяснение в особенностях психофизиологического механизма нашего восприятия, а полиэкран не может обеспечить нужную последовательность такого переключения; внимание зрителей рассредоточивается, и значительная часть необходимой художественной информации, заключенной в разных изображениях, пропадает. По-видимому, ощущение единовременности разных действий, демонстрирующихся на экране, может обеспечить только параллельный монтаж-основывается не на показе единовременно и параллельно развивающихся действий, а на последовательном чередовании фрагментов этих действий. И все же он создает иллюзию единовременно, рождает эффект присутствия одновременно в разных местах, где совершаются разные, но взаимосвязанные действия. Это происходит потому, что параллельный монтаж имитирует тот механизм переключения внимания с одного объекта на другой, которым мы пользуемся в своей жизненной практике.

Следует помнить, что максимальный эффект присутствия создается тогда, когда создаются условия для естественного восприятия показываемых на экране событий, а также при наличии большого количества автоматических программ, косвенно воздействующих на те или иные отделы психики, без привлечения, при этом, лишнего внимания к себе.

О. С. Касянчук, студ. КНУТШ, Київ
oks16ik@gmail.com

КОМІЧНЕ У ФІЛОСОФІЇ А. БЕРГСОНА: НА МЕЖІ МИСТЕЦТВА ТА ЖИТТЯ

Комічне – одна з найбільш суперечливих та невизначених категорій естетики. Ю. Б. Борєв відмічає, що "через всю історію естетики проходить твердження про неможливість визначити комічне і невпинні спроби … дати його дефініцію" [*Борев Ю. Б.* Эстетика : учебник – М. : Высшая школа, 2002. – С. 81]. Одну з таких спроб визначити сутність категорії комічного здійснив французький філософ, один з основоположників школи інтуїтивізму Анрі Бергсон.

Свої погляди на комічне А. Бергсон втілив у праці "Сміх" (*Le Rire*, 1900). Філософ використовує оригінальний метод дослідження: як противник лінійності, Бергсон заперечує існування однієї загальної формули для комічного, з якої випливають і якій підпорядковуються всі інші. Натомість він розглядає конкретні приклади, множину варіантів, в які може втілитись комічне, і знаходить елементи, які присутні або могли би бути присутні в кожному прикладі. Особливість концепції філософа також і в тому, що комічне має двоїстий характер: воно не є категорією чистої естетики, тому що несе в собі суспільну користь, виконує соціальну функцію. Завдяки цьому комічне балансує між мистецтвом і власне життям. Щоб розкрити двоїстий характер комічного, необхідно визначити суспільне значення сміху, для чого в свою чергу потрібно зрозуміти що і за яких умов сприймається людиною як комічне.

Насамперед, А. Бергсон вважає за необхідне визначити умови, які можуть породжувати комічне. По-перше, не існує комічного поза межами людського. Людина може сміятись лише з іншої людини або людської риси, перенесеною на природу, рослинний чи тваринний світ. По-друге, комічне не буде таким, якщо викликає у об'єкта співчуття. Природнє середовище сміху – це байдужість, він звертається до чистого розуму. І по-третє, комічне існує тільки в межах певної соціальної групи. Сміх потребує відгуку, це прояв соціальної згоди. Тому досить часто те, що викликає сміх в одній групі, не викличе його в іншій. Отже, "комічне виникає тоді, коли об'єднані в групу люди направляють всю свою увагу на одного зі свого оточення, тамуючи в собі чутливість і даючи волю одному лиш розуму" [*Бергсон А.* Смех. – М. : Искусство, 1992. – С. 13]. Комічне також є безсвідомим для свого носія: людина не помічає і не усвідомлює, що в ній викликає сміх, в той час, як всі інші комічну рису помічають і висміюють її. Сміх якраз і покликаний викривати людські вади та вказувати на них.

Розглядаючи найпримітивніші приклади ситуацій, що викликають у людини сміх, А. Бергсон зазначає, що у кожній з них присутні механістичність і зашкарубліть рухів, виразів, дій. Буденність, що для полегшення життя доведена до автоматизму – ось що є джерелом комічного. Життя вимагає від людини гнучкості мислення та поведінки, еластичності, постійного пристосування до мінливих реалій. У випадку нездатності пристосування, інертності та автоматизму дій людина перешкоджає своєму особистісному розвитку та розвитку суспільства в цілому. Саме така "зашкарубліть" людини є комічною, а сміх в даному випадку відіграє роль суспільного покарання за відсутність гнучкості. Механістичність та зашкарубліть особистості можна відслідкувати не тільки на найнижчому і найпримітивнішому рівні комічного – у формі та рухах, а й у ситуаціях, мовленні та навіть у власне характері людини. Механістичне, що накладається на живе – ось вихідна точка для безлічі проявів комічного. Це базова форма комічного, схожість та спорідненість з якою робить зрозумілими та смішними безліч інших комічних варіацій, що можуть не вказувати прямо на механістичніть, а матимуть більш складну будову.

Визначаючи основні характеристики живого, а саме постійні зміни зовнішнього вигляду, неповторюваність явищ та сформована, замкнена індивідуальність, А. Бергсон виводить три основні прийоми комічного в ситуаційній комедії, що протиставляються цим характеристикам: повторення, інверсія та інтерференція. Перший – це повторення, що полягає в поєднанні обставин, які неодноразово поновлюються і не змінюються. Інертність учасників ситуації та їхнє небажання змінювати модель поведінки йдуть всупереч постіному плину та мінливості життя, а тому висміюються суспільством. Наступний прийом це інверсія – ситуація, яка перетворюється в свою протилежність, змінюючи при цьому ролі учасників. Класичним прикладом інверсії є "пограбований грабіжник", коли людина створює небезпечну ситуацію і сама ж стає її жертвою через нездатність передбачити чи помітити зміни в ситуації. І останнім з таких прийомів є інтерференція, в якій елементи однієї ситуації переносяться в протилежну їй, а поведінка учасників через їх інертність не змінюється.

Механістичність, інертність, неуважність пронизують і форми втілення комічного як на рівні мови та мовлення (каламбур, гра слів, використання крайніх меж порівняння, іронія та гумор), так і на рівні людського характеру, де можна знайту ідеальну комічну рису – марнославство. Ця риса невидима для її власника і помітна оточуючим; вона поблажлива відносно самої себе і заважає іншим людям; вона швидко може бути виправлена, але постійно відновлюється в різних ситуаціях; вона породжена суспільсвом, але засуджується ним. Марнославство може поєднуватись з іншими вадами чи навіть чеснотами, і як вища форма комічного є основним об'єктом висміювання та виправлення.

Отже, сміх покликаний викривати прояви механістичності, інертності, зашкарублості в людині та виправляти їх заради загального блага. Сміх – це відповідь суспільства тим, хто від нього відстає. Сміх не є зброєю соціальної справедливості, а його ціллю не є творити добро. За допомогою комічного шляхом приниженням і залякування карають не всіх тих, хто дійсно винен, а деколи й невинних. Справедливість може мати місце на загальному рівні, але не в окремих випадках. Сміх – це зло, яким природа користується заради блага.

Таким чином, суспільне значення сміху полягає у вдосконаленні суспільства, позбавленні його членів механістичності та відсталості по відношенню до постійної мінливості життя. В комічному протиставляються не "прекрасне" і "потворне", а "досконале і "недосконале". Здійснюючи соціальну функцію виправлення та маючи на меті загальне благо, комічне вже не можна віднести до виключно естетичних категорій, бо істинне мистецтво безкорисливе. Комічне знаходить своє середовище існування в суспільному житті і слугує йому, в той час як мистецтво, на думку А. Бергсона, є поверненням до первинної природи. Але водночас сміх дуже близький до мистецтва, тому що для досягнення та втілення комічного людина розглядає собі подібних як витвори мистецтва.

Двоїстість сміху та комічного в концепції А. Бергсона також спостерігається через наявність в комічному певної долі розчарування та гіркого

присмаку. Якщо людина спробує прослідкувати причину, наслідки та умови в яких виникає її сміх, усвідомить відсутність емпатії до об'єкту сміху, гордовиту відстороненість від нього, то в серці цієї людини оселяться песимістичні настрої по відношенню до сміху, його суб'єктів та об'єктів. Французький філософ завершує свою працю витонченим і влучним порівнянням сміху з морською піною, основною складовою якої є сіль. "Він [сміх] виблискує, як піна. Він – веселощі. Філософ, що збирає його, щоб скуштувати, знайде в ньому інколи, і при тому в невеликій його кількості, певну дозу гіркого присмаку" [Там же. – С. 123].

А. О. Клементьева

МЕТОДЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В ИСКУССТВЕ СЮРРЕАЛИЗМА (НА ОСНОВЕ РАБОТЫ Х. ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА "ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА")

XX столетие – это время кардинального переосмысления всех общечеловеческих, эстетических и духовных ценностей, очередная попытка определения места и роли человека в картине мироздания. Революционно-разрушительная волна охватила все сферы культурной жизни и способствовала появлению множества художественных течений, школ и направлений. Среди авангардистских течений XX века одним из ведущих был сюрреализм. Сюрреалистическое искусство, отказавшись от натуралистического изображения реальности, в духе всей культуры XX века, претендовало на создание не только новых форм, приемов и средств выразительности, но и на особое восприятие пространства и времени.

Центром исследования данной работы является изучение методов и способов организации пространства в сюрреалистическом искусстве. В связи с этим должны быть решены следующие задачи: необходимо установить специфику и предпосылки понимания действительности в сюрреализме, как ирреальной, попытаться определить последствия отказа модернистской и авангардной живописи от перспективного изображения и его влияние на искусство сюрреализма, рассмотреть пути создания способов построения алогичной и ирреальной формы действительности в живописи сюрреализма.

В XX веке понимание категории пространства меняется как в философском, так и в художественном контексте. Ярче всего это представлено в живописи сюрреализма. Пространство в искусстве сюрреализма становится "главным" героем, средоточием смысловых нагрузок и основным способом выразительности. Сюрреалисты разрушают все возможные рамки восприятия, выводят философскую категорию пространства на новый уровень понимания. Пространство картины перестает целиком и полностью принадлежать картине.

Исследование методов пространственных построений в искусстве сюрреализма будет основано на анализе картин выдающихся предста-

вителей этого направления: Де Кирико, И. Танги, П. Дельво, С. Дали. Пространство сюрреализма увлекает зрителя своими необычными формами, приглашает его в "свою" реальность и призывает отказаться от рационального восприятия действительности. Оно как некая целостность образов, цветовых решений, геометрически расположенных объектов несет в себе основную смысловую и эстетическую нагрузку. Пространство в сюрреалистических картинах не идентично.

В основе типологии способов пространственных построений категории – взгляды испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета, изложенные в его работе "Дегуманизация искусства". На основании тезисов Ортеги-и-Гассета, тех основных тенденций, которые он выделил в искусстве XX века, предложена типологизация способов организации пространства в сюрреалистических произведениях. Среди них можно выделить несколько разновидностей видения пространства в рамках картины: пространство как идея перспективного изображения, пространство–видение, пространство – иллюзия.

На примере картин выбранных художников, их подробном разборе и анализе, можно проследить формирование новой сюрреалистической действительности. Каждый из предложенных художников по-своему видел процесс создания новой действительности. Однако ключевым объединяющим моментом стало стремление к метафоричности понимания мира, конструирование парадоксального пространства.

А. П. Коваленко, студ., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
nasock@ro.ru

ВІДКРИТІСТЬ ЯК СПОСІБ ІСНУВАННЯ ТЕХНООБРАЗУ

Залучення високих технологій до сучасних арт-практик, переміщення їх в віртуальний простір призвели до суттєвих змін як у бутті традиційних форм людської діяльності, так і їх об'єктів. З одного боку спостерігається зростання значення та цінності дії самої по собі, що, з іншого боку, спричиняє зміну статусу її об'єкту та результату.

Такі арт-об'єкти є плинними об'єктами, які неминуче перетворюються всіма учасниками естетичної комунікації безпосередньо в процесі взаємодії з ними. Вони були охарактеризовані французькою дослідницею А. Коклен як технообрази (technimages). Технообраз розчинений в процесі створення, реалізується лише як такий, що постійно стає, розгортається. Тому він не може бути представлений як завершений єдиний об'єкт, а тільки як віднова створюваний образ. Така несталість технообразу випливає з його принципової відкритості. Для його реалізації необхідні учасники, які "роблять", тобто відтворють його в самому процесі перетворення. Таке "роблення" є інтерактивною діяльністю, адже учасники не тільки впливають на побудову технообразу, а наявний і зворотній зв'язок, тобто процес та зміст "роблення" знаходиться під впливом

самого технообразу, його поточного змісту та форми. А. Коклен відзначала, що "роблення" і є "головною відмінністю технообразу від текстообразу (тобто класичного мистецького твору)" [*Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 308].

"Роблення" не є в повній мірі твореннням, адже дії по перетворенню є лише частиною, моментом існування технообразу, саме тому жодному з учасників він не даний в цілому завершено. До того ж "роблячи" учасник має дотримуватись правил, які визначають його дії, обмежують можливість зміни, а також володіти інструментарієм "роблення". Ці правила та інструментарій є унікальним для кожного технообразу, обмежуючи його, вони відрізняють його від інших. Вони надають учасникам можливість "робити". Отже, технообрази існують лише як процес "роблення" через застосування їх власних унікальних правил та інструментарію. "Робленя" технообразу замінює естетичне осягнення, властиве досвіду класичної доби, оскільки роль реципієнта докорінно трансформується. Він не віддається контемпляції з попередньо зайнятої естетичної дистанції, а стає залученим до самого технообразу, захопленим ним. Таке входження можливе тому, що сама діяльність реципієнта стає частиною технообразу, моментом в його становленні. Суб'єкт-учасник опиняється в подвійній ролі: він має проінтерпретувати, дешифрувати вже надане, через його перетворення, шифрування. Отже, ролі автора та реципієнта змішуються через принципову відкритість технообразу.

Відкритість загалом притаманна творам мистецтва. Проте, в технообразах вона набуває специфічного характеру. Якщо порівнювати твори, які розглядає У. Еко в своїй праці "Відкритий твір" (твори Дж. Джойса, Ф. Л. Райта, С. Малларме, П. Булеза тощо), то слід відзначити, що для них усіх відкритість визначається вивищенням ролі інтерпретатора (виконавця чи реципієнта), через те, що вони "пропонують різноманітні варіанти прочитання" завдяки "збільшенню і примноженню значень, котрі можуть бути повідомлені" [*Эко У.* Открытое произведение. – СПб. : Симпозиум, 2006. – С. 135–136]. Проте в цих творах ролі автора, виконавця і реципієнта відмежовані одна від одної, при сприйнятті твору реципієнт хоч і залучений до самого твору, проте все ж таки відсторонений від нього, не поглинений ним цілком, завдяки чому відбувається інтерпретація вже готового твору (чи його частин). Така відкритість корінним чином не змінює твір, не виключає його сприйняття як завершеного цілого.

Можна сказати, що співвіднесеність суб'єкта-учасника з технообразом є новим способом "відкривання" творів. Тут відкритість технообразу полягає в його незавершуваності: не існує цілого технообразу, є лише конкретний момент його створювання. Дії учасника не просто вносять корінні зміни у сам його вигляд, а формують його, уможливлюють його існування. Учасники не можуть впливати лише на правила та інструментарій, котрі є основою технообразу. Відтак, стає очевидним, що правила та інструментарій не просто формальна сторона технообразу, вони відіграють і змістову роль, адже вони є його інваріантом.

У класичному творі інваріантність, єдність та унікальність ґарантуються тим першообразом, який є його змістовою основою. Він розгортається та оформлюється у процесі виконання. Таким чином, існування класичного твору, його відтворюваність забезпечується саме наявністю першообразу. У технообразі відсутній такий цілісний першообраз, а його роль багато в чому відіграють правила та інструментарій (на приклад, гарантія відтворюваності та єдності). Однак вони не є його абсолютними аналогами. Адже, правила та інструментарій не виявляють зміст технообразу, не диктують його кожному поточному стану. Відтак, постає питання про змістову основу технообразу.

Як зазначав Г.-Г. Гадамер, зміст в своїй повноті розкривається та реалізується тільки в співвідношенні з глядачем, а саме завдяки його "зацікавленій відстороненості", котра дає простір для бачення цілого та його інтерпретації. Учасник технообразу не є повноцінним глядачем, адже технообраз не може бути представлений цілісно. Проте, він усе ж таки є в деякій мірі глядачем, адже в самому процесі "роблення" наявна певна інтерпретація, вона можлива завдяки знанню і застосуванню правил та інструментарію, які керують перетворенням технообразу. Лише в процесі "роблення" змістова основа стає частково доступною учаснику через використання правил. Однак, це не означає, що саме правила і інструментарій є змістовою основою, вони надають можливість реалізації змістовності в "робленні", стверджують необхідність його реалізації. Сама змістова основа проглядається крізь застосування правил та інструментарію, проте стало і повно представлена бути не може. Вона не є явною, а віртуальною, тобто такою, що при необхідних умовах стане наявною, реалізується, при цьому ця наявність виступатиме лише аспектом її невичерпного буття. Відтак технообраз в своїй основі віртуальний, а тому відкритість, яка виявляється в плинності та незавершуваності, є необхідною формою його реалізації.

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

ВПЛИВ СУЧАСНОЇ КІБЕРКУЛЬТУРИ НА РОЗУМІННЯ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ В ЦІЛОМУ

У пост-культурі в сферу того, що в культурі називалося мистецтвом, з надзвичайною послідовністю і наполегливістю втручаються елементи і фрагменти повсякденної дійсності, події багатогранного і багатообразного життя людини. У сучасних арт-практиках і арт-проектах позахудожні елементи й акції займають часто головне місце, грають провідні ролі. У результаті не тільки профанами від пост-культури, але й самими пост-артистами, фотографами, художниками події реальної дійсності сприймаються та осмислюються як явища більш цікаві й значущі в сучасному арт-смислі, ніж твори їх колег і навіть їх власна творчість.

В наш час розуміння суті мистецтва стало настільки складним і суперечливим, що представляються очевидними, наприклад, наступні постулати:

- реклама перевершує будь-які устремління сучасної архітектури;
- трансляція секретних переговорів набагато цікавіша, ніж будь-яка сучасна поезія;
- електронна музика в концертних залах стає актуальнішою за класичну;
- майже всі заправні станції (наприклад, в Лас-Вегасі), створені з яскравого пластика, скла і сталі, –найвидатніша архітектура сучасності;
- сомнамбулічні рухи покупців в супермаркеті набагато виразніші й важливіші, ніж будь-які інновації сучасного танцю.

Один із значущих парадоксів пост-культури криється в підміні таких понять як етичне, естетичне, культурне. Про це, зокрема, свідчить принципово перехідний характер пост-культури, коли художньо-естетична свідомість, будучи втомленою від нескінченних експериментів в гранично бездуховних просторах, шукає натхнення в буденній дійсності, що розглядається під естетичним кутом зору. Це, в свою чергу, й дало поштовх до створення альтернативних шляхів опанування дійсності, а саме кіберкультури, що має свій інформаційно-дієвий зміст.

Поняття "кіберкультура" зароджується на стику двох світів – фізичного і віртуального, в міру того, як комп'ютерні мережі і технології все глибше впроваджуються в наше повсякденне життя, розваги, зв'язок і бізнес. Усе більше користувачів виявляються охопленими її павутиною і, так чи інакше, залучаються до специфічної взаємодії як між людиною і інтернетом, так і між самими людьми, у відносинах яких мережа починає грати не тільки роль посередника, але й стає невід'ємною складовою, що робить можливим сам факт спілкування і що визначає його стиль.

У телекомунікаційному середовищі світової павутини починають діяти особливі правила поведінки, етичні принципи, форми та норми спілкування, які є відмінними від тих, що наповнюють наше реальне життя. Багато в чому ці установки були вироблені рухами хакерів і кіберпанків, але, в даний час, зважаючи на зростання ролі комп'ютерної мережі у життєдіяльності людей, вони перестають бути вираженням поглядів певних локальних груп і течій, і знаходять інший якісний статус. Це й привело до створення такого новітнього виду мистецтва, як Нет-арт (Net Art – від англ. net – мережа, art – мистецтво). Головною особливістю Нет-арту на сьогодні, як і пост-культури в цілому, є принципова відсутність чіткого розмежування мистецтва і немистецтва. Основними характеристиками його є неутилітарність, прямий контакт між художником і реципієнтом, інтерактивність, свобода буття в кіберпросторі.

У сучасному Інтернеті знаходять адекватне втілення кіберпанківські принципи, які проголошують необмежену свободу доступу до інформації, що ґрунтується на неприпустимості створення інформаційних бар'єрів та фільтрів, введення цензури або інших державних регламентуючих

обмежень, а також підпорядкування кіберпростору єдиному центрові. Сукупність цих принципів можна назвати мережевим лібералізмом, під яким розуміється неформальна ідеологія, віртуально стала в кіберпросторі глобальної мережі, головним лейтмотивом якої є максимальне обмеження втручання держави в процес циркуляції інформаційних потоків.

У соціальному аспекті кіберпростір виступає альтернативою суспільству як такому, бо він вже не є тим, що ми звикли вважати соціальною реальністю. Організований за допомогою телекомунікацій і загальних зусиль згідно зі своїм "суспільним договором", в якому немає місця апарату панування і примушення, кіберпростір стає офшорною зоною свободи, де відносини шикуються не за принципами, що панують в тій соціальній дійсності, що нас оточує, а згідно з власною етикою.

Ще одним чинником, що сприяє здійсненню особистих інтенцій індивіда, є анонімність. Виступаючи як віртуальний суб'єкт в інтернетівському середовищі, індивід може реалізувати своє реальне "Я", тобто реалізувати ті наміри, які в звичайному, "статусному" житті він не зміг би здійснити через соціальну обумовленість.

Сучасна людина живе одночасно в двох світах – реальному і віртуальному. Вона бачить сенс життя в технологіях, комп'ютерах, програмах, локальних і глобальних обчислювальних мережах. Сюжетом кіберпанківських творів часто стає боротьба хакерів з могутніми корпораціями. Головний позитивний персонаж часто уявляється кіберзлочинцем, маргіналом без системної освіти. А мотивація негативних персонажів пов'язана з їх приналежністю до правлячого світу транснаціональних корпорацій або залежністю від них. Загальна особливість кращих творів жанру полягає в тому, що втілений в них художній світ представлений технологічною антиутопією. В світі кіберпанка високий технологічний розвиток часто межує з глибоким соціальним розшаруванням, убогістю, безправ'ям, вуличною анархією в міських нетрях. Після ряду комерційно успішних екранізацій образи й мотиви кіберпанку отримали розвиток в кінематографі, альтернативній музиці, графічних творах (особливо аніме) та в комп'ютерних іграх.

Серйозною відмінністю кібернеткультури від людської культури в цілому є те, що вона містить в собі не стільки наочні результати діяльності, скільки суб'єктивні людські сили і здібності, що реалізовуються якраз в цій діяльності. До них можна віднести знання й уміння, професійні навики і звички, які "кібернетчики" виробляють в ході своєї діяльності, рівень їх інтелектуального розвитку, етичні погляди і естетичні потреби, форми і способи взаємного спілкування в рамках даного співтовариства і за його межами.

У більш вузькому розумінні слова кібернетична субкультура є особливою духовною галуззю спільності людей – комп'ютерних фірм, організацій, клубів, неформальних груп або угрупувань. Вона містить особливу кібернетичну ідеологію, певні етичні норми і цінності, естетичні установки і потреби, міфологію, смаки, переваги, які й визначають повсякденне життя і побут окремих кібернетчиків та їх співтовариств.

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

ОНТОЛОГІЯ НУДЬГИ В ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Відмова від сцієнтичної моделі часу як лінійної послідовності послугувала онтологічному розумінню емоційних станів людини не як психологічних (біологічно-позитивістських), а як онтологічно-екзістенційних, які, за М. Гайдеггером, якраз і вирізняються індивідуальною часовістю. Часовість як константа настрою й зумовлює різні чуттєві афекти, такі як надія, радість, захоплення, веселощі, нудьга, печаль, зневіра, відчай, тощо.

Серед емоційних станів найменш артикульованою в філософсько-естетичному дискурсі є "найвище мистецтво *нудьги*" (Й. Гейзінга), на відміну, скажімо, від нудоти (Ж.-П. Сартр), надії (Е. Блох), відчаю (С. К'єркегор). Нудьга поміж інших "часовостей настрою" (М. Гайдеггер) традиційно залишається, також, негативною характеристикою людської чуттєвості.

А якщо поглянути на нудьгу з позицій сьогоднішнього світовідчуття як "тиранії моменту" (Т. Г. Еріксен), коли "повільність потребує захисту" [*Еріксен Т. Г.* Тиранія моменту: швидкий і повільний час в інформаційну добу / пер. з англ. В. Дмитрука. – Л. : Кальварія, 2004], то, безумовно, доведення культурного значення нудьги набуває нового смислу, значення та цінності.

Хоча здатність нудьгувати видається однією із природних якостей людини, але в історико-культурній ретроспективі поява даного емоційного прояву визначається певними парадигмальними параметрами: Просвітництвом. На думку німецького дослідника М. Кесселя саме із просвітницьким домінуванням дискурсу контролю над проявами емоцій та поступовим вкоріненням у світовідчуття європейця принципу економії часу нудьга набуває, по-перше, культурної артикуляції, а по-друге – негативного значення: нудьга корелюється із страхом "загубленого" часу та втраченого контролю. Табуювання нудьги забезпечувалось, також, просвітницькою моделлю виховання та навчання, у якій визначальною стратегмою освіти як дисциплінарності (М. Фуко) є заповнення кожної хвилини у навчанні, регламентації вільного часу, його "розумний" розподіл. Саме відтоді за нудьгою закріпилася стійка та невиправдана асоціація із лінню або хворобливим станом психіки [див. *Тардье Э.* Скука: психологическое расследование. – М. : Издательство ЛКИ, 2007].

В сучасній гуманітаристиці починають з'являтися поодинокі спроби "не випередженого" та позаетичного вивчення нудьги: скажімо російська дослідниця В. Дубіна, в контексті культурної історії емоцій представила виховні конотації нудьги [див. *Дубина В.* Воспитание скукой: обращение с эмоциями в русском дворянском образовании середины XIX века // Российская империя чувств : подходы к культурной истории эмоций :

сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 151–165]. Але поки що нез'ясованими залишаються онтологічні засади нудьги, які у не лінійній часовості зумовлюють ціннісні характеристики естетичної чуттєвості. Така проекція у вивченні нудьги дозволила б, по-перше, уникнути психологізації даного феномену, по-друге, долучитись до філософських та культурологічних реконструкцій історичності емоцій, по-третє, розширити можливості розуміння екзістенції нудьги у мистецтві.

Т. В. Кутова, студ., КНУТШ, Київ
tatianakutova@ukr.net

МОДА ЯК ФЕНОМЕН ТОТАЛЬНОЇ СИМУЛЯЦІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОГЛЯДІВ Ж. БОДРІЯРА

Мода є цікавим та значним феноменом в сфері сучасної прикладної естетики. Ця, здавалось б не настільки значуща, серед сенсобуттєвих проблем людського існування, сфера здобула особливої уваги серед представників французького постмодерну, зокрема Ж. Бодріяра. Власне, мода для нього – це перш за все феномен "різоми" – системи, яка не має коріння, а тому не відомо як саме вона живиться та існує. Цікавим постає питання: яким чином можна викорінити систему, яка не має коріння?!

За своєю глибинною суттю мода навіює нам розрив з очевидним світом, інакше – з розумом. Відбувається ліквідація смислу (в першу чергу на рівні тіла і розуму – звідси тісний зв'язок моди з одягом). "Мода – це стадія чистої спекуляції в області знаків, де немає ніякого імперативу когерентності чи референтності, так само як у плаваючих валют немає ніякого впевненого паритету чи конвертованості в золото" [*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. – М. : Добросвет, 2000. – С. 30]. Мода – парадоксальним чином несвоєчасна. Форми в ній замирають і ніби стають позачасовими ефективними знаками, які можуть з'явитися будь-коли. В ній втрачається відчуття часу, тому створюється ілюзія спроможності подолання людиною смерті. Так пояснюється циклічність моди – постійного повернення в минуле з метою подолання смерті.

Феномен моди можна розглядати як крайню межу існування людства і зведення її лише до сфери одягу. Власне, виникає вона з одягу в XVII–XVIII ст., котрий досі мав сакральний та символічний зміст, а вже потім стає всеохопним явищем всього людського існування. В період Античності найбільша церемоніальність знаходить себе в театральних дійствах. Костюм акторів був видозміною одягу, котрий носили жерці Діоніса під час виконання культових церемоній. Колір театрального хітону мав певне символічне значення: ролі щасливців були позначені жовтою чи червоною полосою, а сині або зелені – ознака невдах. Давній Єрусалим початку нової ери постає в сакральних образах месійності: легка плащаниця, котра захищає від палючого пустельного сонця; сандалії, які символізують безупинний хід світом в знак смирення та пізнання одвіч-

них божих істин; глек з водою, щоб втамувати спрагу життя. Одяг постає в цілісному метафоричному значенні в євангельському розумінні. Апостольський період проповідництва аж до офіційного прийняття християнства зображує радше знівечене многостраждальне тіло, а одяг уявляється в образах закривавлених лахміть та їх опозиції – непроникного легіонера-панцерника.

В епоху Середньовіччя поступово відбувається чітке розрізнення на чоловічий та жіночий одяг. Вже в XIII ст. маємо яскраві символічні його атрибути: пояс, який часом звисає "в землю" – відмежованість світу небесного та земного; довгі рукава – імітація божого покрову світу; нерідко пришивався карман для милостині – дань немічним як повеління Господа. Головним церемоніальним характером одягу залишається його християнське наповнення – "з голови до ніг".

Наприкінці XV – на початку XVI ст. в Італії панує новий ідеал "гармонійної" краси. Естетика Відродження не протиставляє тіло духу, а наголошує на їх єдності. Новий характер життя викликав і нові форми костюму. Діяльна, сильна, енергійна людина вже не приховує себе під тяжким шлейфом, а відкривається для творчості. Легкі ж тканини лише підкреслюють красу людського благородного тіла.

XVII ст. є визначним для становлення моди, саме в цей період зароджується мода як явище. Одяг вже не є чітко розмежованим атрибутом суспільного становища. Поступово зникає ідея особистості, яка культивувалась в одязі. Відтепер "змішується" одяг, позиції, люди й народжується період авантюрних політичних переплетінь. Мода зароджується "з нічого" -з суцільного хаосу та непевності в будь-чому, з доведення до максимуму абсолютизації особистості монарха. Так королівські двори стають законодавцями моди, яка з них виходить назовні. Суперництво в політичній сфері інколи навіть приймало форму суперництва в області моди, наприклад, суперництво між Людовіком XIV та королем Англії Карлом II.

Першим проявом усвідомлення моди як самостійного феномену є поява ляльки Пандори. В 1640-х рр. у Франції винайшли воскову подобу людини, названу іменем героїні грецької міфології. Вона мандрує в інші країни й тотальним чином охоплює світські кола світової спільноти. Лялька Пандори мала пріоритетне становище аж до другої половини XIX ст. коли вона перероджується у вже звичних нам манекенів, а першість масово захоплюють журнали мод. То ж чи не є створення "модної" Пандори прямим симулятивним принципом?! Маємо уособлення людини гарно вбраної, проте це лише модель. Лялька прагне перейняти на себе реальність, будучи лише її тінню. Таким чином, вже сформоване на той час модне середовище втрачає сприйняття реальності, поступово охоплюється тотальністю проекції, яка видає себе за фігуру. Центром формування моди тривалий час залишається Париж. XVIII ст. диктує її через салони аристократії, а салони мод переймають функцію світських раутів. Мода стає все більш доступнішою та ірреальнішою. Після Великої французької революції першість в моді завойовує жіноча

частина населення. До цього вишуканість та новизна костюму створювалася здебільшого для чоловіків. Жіноче вбрання спрощується в формі – стає все більш чоловічним. Саме XIX ст. стає прототипом жіночої емансипації. В цей період модна індустрія охоплює економічну сферу, виробничими проектами стають фабрики пошиву одягу.

В XX ст., представленому крізь призму творчих знахідок Коко Шанель, виникає мода на простоту. Постає певний парадокс століття: розкіш в простоті, але він залишається таким, що не має вирішення саме через те, що є лише поєднанням симулякрів. Безперечно, Ґабріель створює революцію в моді надавши світу класичний зразок, але її стиль не може бути винятковим в претензії на реальність. Мода є ірреальною симулятивною конструкцією. Проте, на мою думку, сама Шанель, інтуїтивно чи свідомо, намагалася уникати феномену тотальності моди. Приклад тому – маленька чорна сукня, котру вона створює за зразком чернечого вбрання. Майстер прагне повернутися до первинної церемоніальності одягу. Кожен новий образ створюється через особисті глибокі переживання. Так, вона вдягнула жінку в брюки, проте саме в чоловічі брюки, тим самим здійснивши данину пам'яті її загиблому коханню. Але мода немає жалю, вона апріорі є такою, що не знає поняття межі та вчасного "стоп" і саме вона володіє світом.

Таким чином, задоволення від моди – це насолода примарно-циклічним світом форм, які то відходять в минуле, то знову відроджуються у вигляді ефектних знаків. Мода є нічим іншим як соціальністю, грою перемін заради перемін, "блуканням" форми, яка не здатна знайти свого змісту. Мода – це гра, карнавальне дійство, всеохоплююча театралізація, свято заради самого себе. Ж. Бодріяр наголошує на тому, що кутюр'є – це останні авантюристи сучасного світу, які культивують беззмістовну діяльність.

Отже, мода як феномен з'являється в XVII ст., коли одяг втрачає свою церемоніальну наповненість. Лялька Пандори є яскравим тому відображенням – це вже не людина в одязі, а лише її беззмістовна подоба. Абсолютизм особистості створює незворотній світовий процес, а саме – моду. Далі вона сама себе імморально творить. "Мода й донині пов'язана з такою імморальністю: вона не знає ні про систему цінностей, ні про критерії судження (добро-зло, прекрасне-потворне, раціональне-ірраціональне) – вона не доходить до них або перевершує їх, а тому, діє як субверсія будь-якого порядку. Саме так мода сьогодні сприймається молоддю – як опозиція будь-якому імперативу, без будь-якої ідеології, без будь-якої цілі" [*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. – М. : Добросвет, 2000. – С. 189].

Мода – феномен тотальної симуляції, знак без символу, тінь від реальності. Вона виникає стихійно, без застережень та пояснень і торжествує від власної неминучості. Можливо, вона так само, без упереджень та передісторії, зникне назавжди…

Д. О. Левченков, асп., СНУ ім. В. Даля, Луганськ

ЕСТЕТИЧНА КОМУНІКАЦІЯ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Одним з найпотужніших інструментів дослідження культури в XX столітті стає семіотика. Семіотичний метод знаходить своє застосування в різних галузях знань. Перелік об'єктів культури, що піддаються семіотичному аналізу, постійно зростає. Людська комунікація, інформаційні та соціальні процеси, мистецтво та багато іншого стали предметним полем семіотики. Семіотика як наука відповідає духу свого часу і потребам сучасної гіперрефлексуючої культури. Найбільше семіотика розроблялася в рамках логіки та лінгвістики. Однак поряд з іншими сферами застосування, робляться спроби використання семіотичного методу й для вирішення проблем в межах естетики. Хоча естетика та семіотика сформувалися як самостійні науки не так давно, їх зв'язок, насправді, дуже давній. Семіотична проблематика присутня ще в стародавніх філософсько-естетичних трактатах, наприклад у Аристотеля і навіть його попередників.

Досліджуючи сутність мистецтва, античні автори в якості найважливішої категорії естетики розглядали "мімесис", наслідування. Одне із значень цього терміна – "зображення". З точки зору сучасних уявлень "образотворчий знак" дозволяє розглядати проблему мімесису як проблему семіотики. На цій підставі Ч. Морріс стверджував, що елліністична філософія зосереджена навколо проблем семіотики. І хоча з цим положенням погодитися не можна, проте вже Аристотелю була відома та особливість знаків і мови, яка пізніше в Ч. Морріса отримає назву "виразності" (вираження почуттів і моральних якостей). Поняття "знак" Аристотель розглядав у межах риторики, відводячи центральне місце естетичному впливу слова. Велику увагу проблемам мови приділяли стоїки, і цей інтерес був безпосередньо пов'язаний з їхніми поглядами на мистецтво. У стоїків з'являються "означающе" й "означаєме". Саме стоїки вводять поняття мовних і не мовних знаків. Не маючи можливості в повній мірі охопити увагою античну естетику, слід зазначити, що вона сформулювала основні проблеми мистецтва, пов'язані з тлумаченням зображення, символу, знаків і мови.

Подальший розвиток проблема знаків отримує в середньовіччі. Августину належить систематизація знаків за способом передачі повідомлення (знаки для очей, слуху та для почуттів). В епоху Просвітництва семіотичні проблеми мистецтва цікавили, зокрема, Д. Дідро та Е. Б. Кондильяка. Центральною ідеєю мистецтва в другого було прагнення вивести всі види мистецтва з потреби в спілкуванні, з мови. Е. Б. Кондільяк був одним з перших філософів, хто в усвідомленій формі поставив питання про вживання систем в мистецтвах.

Родоначальником естетики прийнято вважати О. Баумгартена. Саме він показав, що семантичні проблеми були в полі зору античних

авторів, а через поетику середньовічної схоластики проникли у вчення Відродження й естетичні вчення XVII–XVIII століть. У "Філософських роздумах" О. Баумгартен визначив предмет естетики як "знаки чуттєвого, що чуттєво сприймаються", а естетику як теоретичну науку розділив на евристику, методологію та семіотику. "О. Баумгартен перший в історії естетики виділив семіотичний аспект дослідження, теоретично обґрунтувавши його необхідний зв'язок з красою як специфічним предметом естетичної науки". В своїй роботі "Мистецтво і комунікація" Є. Я. Басин показує присутність семіотичних аспектів у естетиці німецького, французького та англійського Просвітництва, а також у естетиці І. Канта, й Г. Гегеля.

Зв'язок естетики та семіотики в сучасній період найчастіше розглядається як застосування в естетиці семіотичного методу, який сформувався в лоні інших наук, що породжує питання про їх співвідношення й органічність семіотичного методу в цьому союзі. Чи вистачить сучасній семіотиці інструментарію в аналізі такої специфічної матерії, як естетичне?

Моментом, що пов'язує естетику й семіотику, є не тільки та підстава, що будь-який прояв культури обумовлений комунікацією, а й те, що естетика – наука не тільки про те, що чуттєво сприймається, а й про чуттєве вираження. У повсякденному житті спілкуючись з іншими людьми ми постійно використовуємо можливості природної мови для вираження та опису наших почуттів. Від того, як ми це робимо, залежить, наскільки реципієнт, слухач зможе розумом або емоційно, наскільки це можливо, збагнути передане нами. При цьому можливість передати чуттєвий досвід обмежена. Інша справа, загадкова мова мистецтва, естетичні форми, що вселяють нам живі переживання, почуття. Тому мистецтво – це основний механізм культури, що забезпечує естетичну комунікацію. Мистецтво передає те, що більшою мірою осягається почуттями, а не розумом і логікою. Чуттєвий досвід, в свою чергу, є об'єктом дослідження естетики. Оскільки сама собою така передача відбуватися не може, стає зрозумілим наявність особливої мови, носієм якої є мистецтво. Для різних видів мистецтва це будуть власні засоби, котрі слугують вираженню естетичної форми, і тому саме в сфері досліджень мистецтва найбільш щільно сходиться естетика та семіотика.

Таким чином, ми бачимо, що протягом всієї історії розвитку естетичної думки її завжди супроводжувала рефлексія щодо засобів вираження, збереження та передачі живого естетичного досвіду, оскільки ніяка логічна конструкція не здатна замінити самого акту відчуття та проживання. Складно недооцінити важливість естетичної комунікації, яка здійснюється за допомогою мистецтва в житті суспільства, особливо в умовах сучасної техногенної цивілізації, де теоретичні конструкції все більшою мірою заміщають живий досвід відчування, що в свою чергу впливає на здатність до емпатії і формування морального обличчя культури.

Н. М. Легка, асп., КНУТШ, Київ

ДО ПИТАННЯ ПРАВДИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (ДОСВІД ЛАУРЕАТІВ НОБЕЛІВСЬКОЇ ПРЕМІЇ)

Мистецтво загалом і література зокрема є водночас і вмістилищем, і ретранслятором культурних цінностей, а тому аналіз літератури в контексті її взаємозв'язку з реальністю завжди є актуальним. Особливої гостроти це питання набуває, коли ми звертаємось до осмислення людської реальності на межі двох тисячоліть, саме в такий перехідний період, коли попередній досвід людства підсумовується й аналізується з точки зору його актуальності в майбутньому. Однак, у ході філософського дослідження літератури постає питання про достовірність твору мистецтва з огляду на реальність: наскільки він є "правильним", чи таким "що відповідає дійсності".

Нобелівський лауреат Гарольд Пінтер говорить, що в мистецтві немає брехні. Це означає, що не слід сумніватись в подіях, які відбуваються в межах літературного твору, адже це наче невеличкий світ, що живе за своїми власними правилами; світ, у якому діють тільки ті закони, які формуються відповідно до логіки розгортання сюжету. Лауреат Нобелівської премії у галузі літератури 2010 року Маріо Варгас Льоса у своїй роботі "Письма молодому романисту" пише: "художній процес полягає у перетворенні матеріалу, що надає автору пам'ять, в об'єктивний світ, зітканий зі слів, тобто роман" [*Варгас Льоса М.* Письма молодому романисту / пер. с исп. Н. Богомоловой – М. : КоЛибри, 2006. – С. 41]. Сама по собі жодна тема в літературі не є ані поганою, ані хорошою, все залежить від форми, в якій вона реалізується, від тієї зіткаої зі слів реальності, яку творить автор.

Великі романи, як про них говорить М. Ваграс Льоса, це великий обман, адже вони переконують читача, що світ є таким, яким він змальовується у тексті. Поряд з цим, літературний твір залишається частиною реального світу, оскільки цей створений світ є рефлексією того світу,. в якому живе читач. Саме тому людина в процесі читання так захоплюється, переймається, співпереживає, а ще знаходить відповіді на свої запитання. Така особливість літературного твору полягає в тому, що він має власні часові й просторові особливості.

Коли йдеться про час, то мається на увазі внутрішній час розгортання сюжетних ліній, який немає чіткої структури чи характеристик суто поступального руху, як реальний фізичний час. Внутрішній час твору узалежнений від логіки розвитку подій та їх динаміки. Те саме стосується внутрішнього простору реальності літературного твору. І в такому штучно створеному світі, реальність якого не викликає сумніву, існують герої, які живуть, мислять і діють за законами, що відповідають внутрішній логіці твору мистецтва. На церемонії нагородження лауреатів Нобелівської премії у 2003 році письменник Дж. М. Кутзеє замість традицій-

ного виступу прочитав частину своєї книги, в якій він звертається до образу Робінзона Крузо. Митець дав свою вільну інтерпретацію стосунків між героями, відстоюючи думку про те, що письменник має право перетворювати події, які відбуваються в момент їх опису.

На думку О. Памука (лауреат Нобелівської премії 2006 року), письменники знають, що світи, які вони створюють роками, поки пишуть книги, згодом переміщуються від робочого столу автора у зовсім інший світ, по той бік від митця, його власних почуттів і бажань: "Хіба найвище досягнення літературного твору не полягає в тому, щоб змусити читача забутись, змусити його прожити чуже життя?" [*Памук О.* Другие цвета : избранные очерки и эссе / пер. с тур. Аполлинарии Аврутиной. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. – С. 36].

Особливістю художнього твору є те, що у світі створеному письменником, все може стати реальним. Звісно, це вимагає високого рівня творчої обдарованості митця, здатності вдихнути життя у звичайні слова, та вибудувати перед читачем світ, у який той порине, відкривши книгу. Таким чином, питання правдивості твору мистецтва, як бачимо, варто розглядати з огляду на специфіку внутрішньої реальності літературного твору, яка у свою чергу, не є прямо залежною від реального світу читача.

Л. П. Ляшко, студ., КНУТШ, Київ

ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЛЬТИПЛІКАЦІЇ ГАЯО МІЯДЗАКІ

Анімація – це джерело нескінченної інформації, що подана у візуальній формі і відкриває перш за все перед наймолодшими глядачами світ в усіх його проявах. З кожним днем відкриваються все нові можливості анімаційного мистецтва. Саме його засобами стає можливим говорити про такі гострі питання часу, як боротьба за екологічне становище Всесвіту; викривати складні проблеми псевдодемократичного суспільства, лідерів нашого часу і показувати їхню істинну суть (переважно засобами сатири і гумору), моральні принципи, що потребують перебудови і заміни на найдосконаліші принципи людських взаємовідносин. Чим помітнішим буде соціальне звучання мультиплікації, тим більшу увагу глядачів вона зможе пробудити.

Важливою ознакою популярності кінематографа є те, що фільм, на відміну від інших засобів комунікації, володіє здатністю зберігати і передавати великий об'єм інформації за короткий проміжок часу: зображує складні стосунки між людьми чи дивовижний пейзаж у одному кадрі, що в прозі було б описано уже не на одній сторінці. Так, анімація всесвітньовідомого японського режисера, засновника студії "Гіблі" Гаяо Міядзакі впродовж 2 годин здатна віднести глядача у абсолютно новий світ непересічних калокагативних персонажів з неочікуваними пригодами, що будуть вражати глядача своєю незвичайністю, але водночас проймати його людські почуття. Фільми подані у складній дидактичній формі,

завуальованій завдяки різноманітним художнім засобам і образам. Для дітей – це створена казка, гра, а для дорослих – ностальгія за тим, що втрачено. Японський аніматор творить аніме для широкого загалу як "спільноти індивідуальностей" [Starting Point: 1979–1996 / by Hayao Miyazaki ; translated by Frederik L. Schodt and Beth Cary. – San Francisco : VIZ Media, LLC, 2010. – P. 20].

В анімації Гаяо Міядзакі хід подій поданий не просто як розповідь, а немов певного роду гра. "Гра – це драматичні моделі нашого психічного життя, які позбавляють від тієї чи іншої напруги" [*Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. – 2-е изд. – М. : Гиперборея ; Кучково поле, 2007. – С. 269]. Фільми японського режисера закликають до дії, руху, адже не можна сидіти, склавши руки, все життя і чекати, куди заведе тебе доля. Варто зазначити, що дія кожного фільму є символічною: вона починається з нижчого рівня, що й штовхає героїв на пригоди (на рух до духовного вдосконалення і піднесення), відтак вони піднімаються все на вищі рівні – що свідчить про певну зміну, зростання як особистості, перемогу над страхами, здатність повірити в себе. Прокляття Софі ("Ходячий замок Хаула") і принца Ашітаки ("Принцеса Мононоке") змушує їх покидати своїх рідних і звичне життя, долати тисячі кілометрів у пошуку засобів, щоб зняти прокляття і перебороти невдачі. У "Віднесених духами" Чіхіро спочатку спускається на найнижчий рівень через обставини, а потім піднімається ліфтом вгору. Так само відвідувачі музею Гіблі (ідейним натхненником якого був Г. Міядзакі) спочатку спускаються на нижчий рівень, а потім поступово, проходячи музей і милуючись експонатами, прямують угору. Дивовижні лабіринти (як музею, так будівель і міст у фільмах метра) дивують і манять людей до цікавих подорожей, ставлять перед постійним вибором – "куди піти?". А як підсумок, людина отримує винагороду: знаходить дорогих людей, переборює свої проблеми і страхи, і завершується все "хеппі ендом". Однак важливими є шлях людини до щастя і перемога. Визначальними у сюжеті фільмів водночас є сцени польотів (візитна картка режисера), які виступають як духовний символ звільнення, піднесення, який піднімає глядача над сірою буденністю і спонукає думати ширше і прагнути до своїх звершень. Політ – це "метафора з потрійною ціллю – для незалежності, для самотності бути особливим, для будь-якого таланту" [*McCarthy H.* Hayao Miyazaki: master of Japanese animation : films, themes, artistry. – Berkeley, California : Stone Bridge Press. – P. 157]. Втрата здатності літати ("Служба доставки Кікі") – це символ зневіри у собі і неможливості подолати слабкість своєї натури, однак це насамперед – випробування, яке необхідно подолати на шляху становлення особистості. Глядачі сприймають ці лабіринти життя, взлети й падіння як захопливу гру, яка змушує їх боротися разом з героями і перемагати свої страхи (терапевтична дія мультфільмів). Адже людина не може спокійно спостерігати за перебігом подій, коли на кожному кроці у реальному житті стикається з подіб-

ними проблемами. Водночас мультфільм – це сукупність видуманих контрольованих ситуацій, що подані режисером і дають можливість відпочити від буденності.

Отже, рух від найнижчої точки до найвищої як у фізичному, так і духовному плані – підґрунтя для функціонування всіх фільмів Гаяо Міядзакі. Глядач разом з персонажами проходить цей шлях, тому можна стверджувати, що аніме виконує катарсичну функцію, оскільки, співпереживаючи з героями, відбувається процес очищення від негативних емоцій і думок, що турбують у щоденному житті, відходять всі образи та кривди, а свідомість наповнюється позитивними думками, і врешті-решт людина отримує задоволення від перегляду фільму і пережитих емоцій. "Соціальна ефективність художньої культури визначається мірою впливу художніх образів на внутрішній світ людини. … Жоден твір не може бути сприйнятим, якщо людина самостійно не пройде по шляху, наміченому в творі автором" [*Жидков В. С., Соколов К. Б.* Искусство и общество. – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 201]. Окрім виклику художнього переживання, анімація Гаяо Міядзакі сприяє самовдосконаленню глядацької аудиторії, адже після гри мимовільно наступає момент рефлексії над тими проблемами, які зачіпають кожного, оскільки людину завжди турбує все людське (це її природа).

Завдяки грі у анімаційних фільмах люди єднаються. Роботи Гаяо Міядзакі вирішують такі типові для усіх різнорідних спільнот питання, як: 1) життя людини і природи у гармонії; 2) формування єдиного соціуму; 3) співжиття з іншими спільнотами (вихід на рівень глобальних проблем); 4) шанування Абсолюту (як трансцендентної сили), незалежно від вірування. Також постають проблеми індивідуального характеру: 1) як стати Людиною у цьому не ідеальному світі; 2) бачити суть кожної особистості, тому що люди не поділяються на поганих і хороших, а чорне і біле має свої відтінки; 3) любов до Іншого у різних проявах. Аніме показує світ таким, яким він є в реальності, а не на кіноплівці чи у видуманих сценаріях: світ не поділяється на чорне та біле, на добре та погане, прекрасне та потворне, піднесене та низьке, а переплітається та єднається у складну субстанцію. Так, анімаційне мистецтво постає засобом соціалізації і комунікації. Звичайно фільми Гаяо Міядзакі мають схожість з іншими у сфері анімаційного мистецтва, проте, на відміну від великого масиву штампованої мультиплікації, він не творить фільми як зразок життя і моралі, а показує героїв, які постійно перебувають в русі і особистому пошуку себе і свого оточення, відтворює ситуації, які вимагають негайного вирішення і обов'язково самостійності. Адже для становлення "здорової" нації необхідне мистецтво, яке спонукатиме до рефлексії і прояву емоцій, а не розвиватиме агресію і зомбуватиме свідомість.

Мультиплікація Гаяо Міядзакі постає як засіб естетичного виховання, а також виховання особистості як члена спільноти. Вона заторкує усі почуття і навіть розум, які дають людині розуміння, що вона "живе тіло",

яке відчуває: біль і задоволення (тілесне і духовне), любов і ненависть, страх і спокій, сум і радість, розпач і неймовірне щастя. Фільми японського режисера, на відміну від звичайної розважальної анімації, є досить змістовними, оскільки виражають думки і почуття сучасників, дають можливість розмірковувати над хвилюючими питаннями дійсності.

Б. С. Матвійчук, магістр, КНУТШ, Київ

ТИПИ РЕКЛАМ: ДОСВІД ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Значна роль в процесі розвитку реклами належить Сполученим Штатам Америки. Навіть на початку XX століття американська реклама була найрозвинутішою. В галузі реклами США займали провідне місце. На початку і в середині минулого століття жодна європейська агенція не могла конкурувати із американськими.

Із зростанням кількості рекламних агентств, із надання послуг розміщення реклами, створення рекламного тексту та художнього оформлення виникала необхідність в людині, яка могла б бути посередником між клієнтами і творчими співробітниками агенції. З цією метою засновується посада координатора проекту, яка винайдена в рекламній агенції Уолтера Томпсона і відіграла важливу роль в фірмі Альберта Ласкера – одного із легендарних діячів світу реклами XX ст. Саме він вперше зрозумів, що реклама має не тільки інформувати про товар, а й спонукати купити. Вплив Ласкера настільки великий, що перші десятиліття століття ввійшли в історію реклами як "епоха Ласкера" [*Котлер Ф.* Основы маркетинга / под ред. Е. М. Пеньковой. – М. : Прогресс, 1990. – С. 150].

Протягом століття стало зрозуміло, що мода в рекламі розвивається не прямолінійно, а циклічно. На зміну "прямої" реклами неодмінно приходила "непряма". Період перебільшеного вихваляння змінювався періодом недомовленості про переваги, на зміну діловій і строгій рекламі приходила високохудожня і витончена, замість логіки використовувалось емоційне сприйняття.

В 20-х роках XX століття Теодор Макманус ввів новий стиль – "атмосфери" або "образу" і прославився як "Клод Хопкінкс непрямої реклами" [*Ковалев Г. Д.* Инновационные коммуникации. – М., 2000. – С. 55]. На відміну від Клода Хопкінса, який стверджував, що в рекламній справі стиль – це недолік, Макманус надавав читачеві поетичний образ.

Новий рекламний стиль, який поєднував конкретне і образне, був розроблений подружжям Стенлі і Хелен Резор в рекламній агенції "James Walter Thompson". За їх правління дана фірма досягла фінансового лідерства і зберігала його протягом півстоліття.

Образність в рекламі мала своїх послідовників: Реймонда Рубікема, котрий забезпечив успіх фірмі "Young & Rubicam" в 30-ті роки, і Лео Бернетта, лідера "Чиказької школи" – головного напряму реклами 50-х років.

Найзнаменитішим автором реклами кінця XX ст. був Девід Огілві. Заснована ним в 1948 році фірма "Hewitt, Ogilvy, Benson & Mather" об-

слуговувала тільки декілька невеликих англійських компаній. Великого успіху агентство досягло ефективною компанією із створення "образу" рекламованого. На думку Огілві, реклама, яка дає читачеві корисну інформацію, запам'ятається скоріше, ніж текст, який буде містити лише опис товару.

Можна сказати, що за останні десятиліття культурні зв'язки між США і світом ніколи не носили відстороненого характеру. Америка була і залишається схильною до інтелектуального і художнього впливу, що походить із інших країн, в тій ж мірі як і вона сама формувала і продовжує формувати індустрію реклами. Американська культура часто була занадто нав'язлива, проте вона ніколи не відсторонювалась від іноземного впливу, в своїх різних проявах перетворюючи те, що отримувала від інших, в культуру, яка володіла емоційною, а іноді і художньою силою. Таким прикладом може слугувати і рекламна творчість.

Українська реклама в різні періоди свого розвитку пережила значні зміни і розвивалась від первинної форми до рівня сучасної рекламної індустрії. Треба сказати, що українські рекламісти часом бували більше її споживачами, ніж творцями. Водночас, саме українці створювали цікаві інформаційні повідомлення, послуговуючись гумором або "гострим словом".

За радянських часів реклама мала значний вплив у суспільстві і її розробкою займалися відомі особистості того часу. Поет Володимир Маяковський є одним із найталановитіших креативних рекламістів XX ст. Він перший теоретик і практик радянської реклами, автор статті "Агітація і реклама". Разом із художником Олександром Родченко Маяковський створив низку яскравих агітплакатів, котрі в наш час вивчаються не тільки теоретиками реклами, а й мистецтвознавцями. Лаконічність візуальних образів в поєднанні із віршами Маяковського мали значний успіх, їх стиль активно використовується й до сьогодні.

Інша провідна постать в радянській рекламі – дизайнер Артемій Лебедєв, власник "Студії Артемія Лебедєва" та автор посібника для дизайнерів "Ководство". Не будучи професійним копірайтером, він змінив погляди сучасників на графічну рекламу, кожною новою роботою своєї студії доводить, що візуальні образи мають бути чіткими, легко читатися і в той же час неочікуваними і парадоксальними, мають звертати на себе увагу.

Впродовж XX століття український рекламний ринок зростає найшвидшими у Європі темпами. Одна з основних причин такого значного розвитку – наявність невикористаних ресурсів даної галузі в Україні. Питаннями розвитку рекламної справи в Україні займаються такі громадські організації: Спілка рекламістів України, Національна спілка журналістів України, Всеукраїнська рекламна асоціація, Українська асоціація маркетингу. У 1995 р. Спілка рекламістів України разом з іншими творчими спілками України організувала Українське відділення всесвітньої асоціації рекламістів (УАА), Асоціацію зв'язків з громадськістю (PR).

В Україні найбільш яскравим щорічним заходом, який організують Всеукраїнська рекламна коаліція та Громадська Рада з реклами, є Київський міжнародний фестиваль реклами, що регулярно проводиться протягом останніх трьох днів травня. Цей відкритий захід є одним із методів популяризації реклами.

О. І. Матицин, асп., КНУТШ, Київ

ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ

Східнохристиянське мистецтво як і східнохристиянська мистецько – естетична традиція взагалі базується на міцному теоретичному фундаменті, базовим елементом якого є філософські погляди давньогрецьких філософів (в першу чергу – Платон та Арістотель), Плотіна та неоплатоників і представників ранньої патристики. Розвиваючись та трансформуючись в контексті східнохристиянської культурної парадигми ці погляди а, точніше сказати, вчення інколи безпосередньо а інколи опосередковано впливають на формування понятійно – категоріального апарату та образу взагалі східнохристиянської і, в першу чергу, візантійської художньо – естетичної традиції.

Спроби осмислення за допомогою образотворчого мистецтва складних філософських, естетичних та богословських феноменів налічують вже не одне тисячоліття. Тут для нас найбільш яскравим прикладом є образотворче мистецтво Стародавньої Греції. Давньогрецькі філософи гостро поставили питання про здатність витворів образотворчого мистецтва до відображення (більш або менш адекватного) дійсності.

Ранньохристиянські (в першу чергу – візантійські) уявлення про прекрасне в основному склалися в пізньоантичний період і грунтувалися в першу чергу на естетичних поглядах Філона Александрійського, ранніх християн (апологетів) та неоплатоників. Антична філософія в період пізднього елінізму через співставлення суб'єкту та об'єкту приходить до цілісного світобачення. Основна роль в цьому процесі належить вченню вже згадуванного Філона Александрійського, що поєднує біблейській монотеїзм з основами грецької філософії. Власне кажучи, ми можемо прослідити прямий зв'язок філософських поглядів Філона з філософією Платона і неоплатоників та зі Старозаповітною богословсько – естетичною традицією.

В основі вчення Філона Александрійського лежить, безумовно, поняття Логосу, який в якості інструменту творення використовує Бог. В даному контексті слід відмітити той факт, що уявлення про фігуру – посередника між Богом та світом, яка перебирає на себе функцію творення (інструментальну) – є однією з головних проблем філософії піфагорійців та неоплатонізму. Проблема виникає з критики Арістотелем одного з найбільш фундаментальних творів Платона – "Тімей". По ходу

критики Арістотель вказує на хибність платонівського уявлення про буквальне створення світу Богом і, власне, піднімає проблему інструментального підходу до створення Світу. Пізніше, в контексті даної проблематики, Філон намагатиметься розвести поняття першопричини творення, тобто Бога (або, за Філоном – причина, завдяки якій – αἴτιον ὑφ οὗ) та інструменту творення, тобто Логосу (або – логос, за допомогою якого – λόγος δί οὗ). Основною задачею Філона в даному випадку є намагання закріпити за Богом вищу, згідно з Арістотелем, форму причинності – творення, зводячи інструментальне втручання Бога у сферу матеріального світу до його прояву у цьому світі через Логос.

Ще одним з важливих джерел ранньохристиянських (візантійських) уявлень про красу стала естетика неоплатонізму і, перш за все, теорія краси Плотіна. Він розробив цілу систему живопису, яка може слугувати обгрунтуванням художньої мови ранньохристиянського і візантійського мистецтва. Суть її зводиться до наступного: живопис за природою своєю не має контакту з вищим духовним світом, хоч і може його мати, якщо, подібно до музики, зосередить свої зусилля на ритмі і гармонії. Мистецтво за Плотіном не повинно бути звичайною копією дійсності, справжня функція мистецтва полягає у можливості за його допомогою долучитися до вищого, позачуттєвого світу, до Абсолюту, матеріальним відображенням якого може бути художнє зображення. В даному контексті цікаво визначити, що розуміє та який сенс вкладає Плотін у поняття "мистецтво" – мистецтво не звичайне копіювання дійсності, воно сходить до ідеальних основ природи, мистецтво "додає" красі того, чого їй не вистачає.

Краса (маємо на увазі розуміння Плотіном краси чуттєвої) це те, що оформлює, структує безформенну та безобразну (не "потворну" а "без образну" тобто не оформлену) матерію. Як пише П. Блонський цитуючи Плотіна: "таким є чуттєво красиве: воно – образи та тіні, які якби роблять вилазку в матерію, прикрашають її та захоплюють нас". Краса ніби "розливається" у впорядкованому ейдосом (ειδος – вид, образ) матеріальному світі. "Так вот, красота полагается на уже приведенном [эйдосом] в единство и отдает себя и частям, и целому". Зауважимо також, що у матеріальному світі Плотін розрізняє два різновиди прекрасних предметів. Перший – предмети, що створюються за допомогою мистецтва, другий – предмети, створені природою. Останні сповнені справжньої краси, перші ж не тільки копіюють природу але й окрім цього мають змогу сходити до самих ідей.

Підводячи підсумок відмітимо, що саме завдяки зверненню до витоків східнохристиянської богословсько – естетичної традиції ми можемо більш чітко уявити процес формування та розвитку як її окремих елементів так і всієї традиції взагалі. Саме у працях Плотіна та представників ранньої патристики закладаються основи (мистецькі, богословські, естетичні і т. д.) того світобачення та світовідчуття, яке, згодом, поширяться у культурі тих країн (в тому числі й України), що прийняли та сповідують християнство східного зразку.

В. М. Москалюк, проф., СНУ ім. В. Даля, Луганськ

ЕСТЕТИКА МОВНОЇ ПАМ'ЯТІ: УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

Діаспору ми розглядаємо як естетичний феномен збереження національної пам'яті через рідну мову. Завдяки їй підтримується і зміцнюється духовна культура окремого народу, визначається ідентичний простір цієї культури. За допомогою мови зберігається етнічна самосвідомість, чітке усвідомлення належності до свого етносу. Діаспора, котра попадає до чужого, іншомовного оточення, зберігає власну самість саме збереженням рідної мови, яка постає тією непорушною, генетично успадкованою ланкою, котра цю самість забезпечує, незважаючи на географічну віддаленість людей від Батьківщини.

Мовний простір, як простір соціальний, у своєму сучасному стані є достатньо деформованим. У сьогоденні він розвивається переважно як горизонтальний простір, у той час як мовна вертикаль, котра сягає архаїчних глибин окремо взятого етносу, ця вертикаль зникає, полишаючи мову її опори, сталості. Подібні процеси ведуть до руйнування національного мовного простору, значно збіднюють, а часом і зводять нанівець його естетичну ауру. Збіднений, вихолощений мовний простір, утрачає можливість гармонійного функціонування у тому сенсі, що він штучно полишається родючих, архаїчних пластів, котрими створюється йі оновлюється. Людина не може жити у кричущому розладі, наче загублена у численних та безладних фактах світу. Діаспора зберігає мовний естетичний простір свого народу, упевнено доводячи думку про те, що мова є не лише частиною існуючої культури, вона – невід'ємна частина культури народу, що склалася протягом усієї його історії. Культ мови, котрий здійснюється діаспорою, відкриває нові виміри цієї культури. Мовою створюється національна картина світу, яка підтримує у якості фундаменту систему значень слів-символів, котрі підіймаються на поверхню мовного простору з архаїчних глибин.

Ми розглядаємо діаспору у якості потужного джерела естетики мовної пам'яті. Пояснимо дефініцію даного поняття. Естетика мовної пам'яті визначається нами як збереження почуттєвої культури етносу: єдності субстанціональних почуттєвих формоутворень буття нації, котрі виявляються переважно у мові. Діаспора зберігає мову свого народу у первинному (без втручання глобалізаційних впливів), "законсервованому" вигляді. Особливого значення це набуває тому, що у сучасному світі всі мови піддались мутаціям. Унікальність української діаспори полягає у тому, що нею зберігається "реліктовий пласт" української мови. Це стає можливим саме через "замкненість" діаспори як етнічного утворення, що підтримує колективну пам'ять нації і ця колективна пам'ять становить основоположний елемент національного естетичного світу.

Мова діаспори звичайно відрізняється від мови, яка функціонує на Батьківщині. Відрізняється саме через збереження архаїки, через незайманість, через замкненість від інтерферентних впливів. При зіткненні

з мовою діаспори сучасної української мови, ми стаємо свідками вертикального розрізу мови, яка "викидає" на поверхню, наче "гарячу магму" новітні потужні пласти, про існування яких ми, можливо, не здогадувались. Зрозуміло, що такий "викид" до усталеного мовного середовища нових-старих словоформ, супроводжується сплеском емоцій, почуттів, які у сутності своїй і складають естетичне. Людина переходить з орбіти суворих знань до орбіти почуттєвих образів, у її свідомості набуває рис окресленості "спіраль" почуттєвого пізнання і "спіраль" естетичних перетинів, котрі у своєму поєднанні утворюють відчуття гармонійної цілісності людини і народу, народу і світу.

Діаспора, зберігаючи і підтримуючи естетику мовної пам'яті, виводить національну логосферу на цілком реальну архетипічну вертикаль, не наукову, а саме почуттєву, базову для естетичного світосприйняття. Це відкриває стереоскопічні об'єми мови, у котрих прочитуються її атомарні значення, чітко проступають складові дискурсу "культура – ментальність – мова". Явлена, відчутна вертикаль мови дарує людині надію на можливу розвідку нескінченності: нескінченності світової і нескінченності людської душі; дарує своєю флективністю (під якою ми розуміємо підвищену чутливість світосприйняття, закладену в українській мові), спіральними витками власного синтаксису. Відбувається нове відкриття мови, витягнення незнаних до цієї пори залежностей і життєва сила національної мови постає як передумова життєздатності окремішнього національного світу. Утворюється ситуація, коли минуле (як особисте, так і історичне) входить у теперішнє етимологією українського слова. Поетика прадавнього українського слова посідає почесне місце у просторі мовної рефлексії українства, за нею стоїть особлива метафізика естетики національного світосприйняття. Мова перестає бути мовою називного відмінку, вона вже не просто здатна називати той чи інший феномен, вона відображує цей феномен максимально повною мірою, з усіма можливими відтінками. Архетипічна вертикаль, котрою відкривається можливість наблизитись до стереоскопічних об'ємів мови, виводять нас на стереоскопічні форми "зростання" думки у флективній мовній оболонці; мова набуває рис більшої активності, стає більш персонізованою, а значить, більш особистою, причетною до людини, нації, виразніше виявляється зв'язок фактів мови з характером національної культури, ментальності, національного світу."Людство, що розуміється як рід, може усвідомлювати себе у часі, одначе індивід, який виразно відчуває жахливість залишення, біологічного відходу, повинен знайти простір, у якому живе все й усі, не просто живе, а продовжує бути. Ця надійність простору дана людині двічі – як пам'ять і як культура. Адже, чим є культура, як не родовою пам'яттю, котра об'єднує у рід, до його єдиного простору розкиданих у часі людей?".

Отже, в умовах діаспори мова підіймається від категорії засобу спілкування до рівня естетичної цінності. Естетика мовної пам'яті є актуалізацією діаспорою самості національного буття у ситуації географічної віддаленості від Батьківщини і полягає у збереженні культурної традиції як форми екзистенції нації.

М. С. Нікітіна, студ., КНУТШ, Київ
nikitina.marrina@gmail.com

ІДЕЇ СИМВОЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ БРАТСТВА ПРЕРАФАЕЛІТІВ

Братство прерафаелітів – камерне явище у мистецькому житті Англії XIX ст. Ідейним натхненником братства вважається Данте Габрієль Россетті, також у цю групу входили: Уильям Хант, Джон Еверетт Міллєс, Бьорн-Джонс та ін.

Засновано воно було у 1848 р. в Англії, на той час великій колоніальній імперії, що була, дещо відірваною від континенту в культурному плані і була далекою від тих процесів у мистецтві, що відбувалися у Франції та Німеччині. Для Великої Британії завжди, і особливо за часів правління королеви Вікторії характерним було намагання ізолюватися від зовнішніх впливів. Традиції відігравали дуже важливу роль. Засилля академізму не давало змогу розвиватися новим напрямам чи слідувати модним течіям з континенту.

Мистецтво прерафаелітів виступило як реакція на соціальні процеси, зокрема на індустріалізацію, тотальну бідність міського населення, робочі будинки, появу фотографії і т. д. Проте це не було протестом проти жорстокості чи експлуатації не було відображенням чи осмисленням дійсності, а скоріше втеча від реальності у свій внутрішній світ мрій та фантазій. Перебуваючи під впливом романтизму та творчості Уільяма Блейка братство прерафаелітів працюють у межах мотивів, що були характерними для його праць – трагічне неспівпадіння ідеального та реального стану світу. Вони обирають темами для своїх творів біблійні сюжети, грецьку та кельтську міфології, переймають стилістику середньовіччя та кватроченто, беручи за основу картини Андрео Мантеньї, Фра Анжеліко, Філіппо Ліппі, Ботічеллі.

Незважаючи на високий рівень майстерності цих художників, перші їх виставки були провальними. У роботах митців доби Ренесансу вони черпали чистоту, наївність та метафізичність, проте, вони не були дзеркалом свого часу, часу воїн та індустріалізації, і через це не були зрозумілі і сприйняті широким загалом. На відміну від імпресіонізму, що мав демократичний характер, творчість прерафаелітів була елітарною, не розрахованою на широкий загал. Одним із небагатьох, хто їх підтримував був відомий англійський критик Джон Рьоскін, який в своїх статтях називав їх творчість: "добрим знаком відродження англійського живопису".

Для Прерафаелітів також характерною рисою є стилізація образів, вони відкривають себе світу не лише як художники, але і як дизайнери інтер'єру, займалися оформленням тканин, меблів, керамічних виробів, вітражів. Така тяга до декоративних елементів зближує їх з Ар нуво, велика кількість рослинних мотивів відхід від натуралістичності. Для братства також важливою є і міфотворчість, так Берн Джонс використовує мотиви кельтської та грецької міфології, Россетті зображує жінок в

образі грецьких богинь, як і поетів символістів прерафаелітів приваблюють двоїсті постаті: фавни, андрогіни, сфінкси. Проте головним у цій любові до міфологічності є не залучення таких сюжетів, а створення особистої міфології, що була народжена власною уявою митця.

Жан Кассу в своїй "Енциклопедії символізму" говорить про те, що деякі дослідники схиляються до того, щоб не вважати прерафаелітів предтечею символістів, а ототожнити одних з іншими. Заперечити чи погодитися з цим не просто через неоднорідність стилів, техніки, сюжетів, прийомів та взагалі нечіткої різниці між цими групами митців. Проте, той же Кассу наводить тезу про те, що виставка "символізм у Європі", що пересувалася з листопада 1875 р. по липень 1876 р. із Роттердама через Брюссель і Баден-Баден у Париж прийняла за вихідну дату 1848 р. – рік заснування братства прерафаелітів. Тож сперечатися на цю тему можна довго. Але ми можемо констатувати те, що без прерафаелітів досить важко прослідкувати витоки творчості Пюві де Шавана чи Гюстава Моро, які також сильно вплинули на символізм.

Мистецтво прерафаелітів – це свідома відмова від світу реального і намагання проникнути у світ ідеального, мистецтво пошуку чогось нового та незвичайного, що не привело до революційних змін ані у європейському, ані в англійському мистецтві.

Р. М. Русін, асп., КНУТШ, Київ

ОБСЯГ І ЗМІСТ ПОНЯТЬ "МОДЕРНІЗМ" ТА "МОДЕРН"

Поняття "модернізм" (фр. moderne – сучасний) включало багато явищ літератури та мистецтва початку XX століття. Модерним інколи вважається те, що уособлює просто нове.

Очевидно, оперуючи поняттям "модернізм", доцільніше мати на увазі не етимологічне, а змістовне значення цього слова.

Теоретичні, загальнофілософські передумови модернізму з'явились ще в XIX ст., задовго до їх втілення в художній практиці. До першої половини XIX ст. належать роботи А. Шопенгауера ("Світ як воля і уявлення"), М. Штірнера ("Єдиний і його надбання"), С. К'єркегора ("Або-або"), котрі зумовили прямий або опосередкований вплив на формування ідейної спрямованості мистецтва XX ст.

Модернізм був синтезом намагань подолання європейської метафізики, заснованій на традиціях історизму в філософії. Основа модерністського мислення реалізується в загальному прагненні мислителів-модерністів створити ідеальну модель пізнання, таким чином відмовитись від класичних моделей.

Німецький філософ А. Шопенгауер вищим типом пізнавальної діяльності проголосив пізнання інтуїтивне. Первинним фактом пізнання він вважав уявлення, що породжується в свідомості людини в результаті споглядання: споглядаючий об'єкт інтуїтивно сприймає ідею предмета як ціле, поза простором і часом.

Вчення Шопенгауера, що підміняло розум волею, розсудок – інтуїцією, діяльність – споглядання, отримало подальший розвиток в філософії А. Бергсона, З. Фрейда, Ф. Ніцше.

Інтуїтивне пізнання Шопенгауер розглядає як найвищий тип пізнавальної діяльності.

На його думку тільки художник може виразити в своєму творі сутність ідеї, тільки художній твір здатний відповісти на запитання, що таке життя. Подібна позиція вельми імпонувала діячам мистецтва, і ім'я Шопенгауера в їх середовищі стало популярним, адже його філософія дозволяла художнику вважати себе месією, вищою істотою, покликаною розкрити перед людьми недоступні їм явища метафізичного порядку.

Шопенгауер формулює теоретичні положення, які склали пізніше основу антиреалістичної художньої творчості, заснованій на відмові від принципів відображення дійсності. Він вважає, що художник, який пізнав ідею, а не дійсність, в своїй творчості відтворює тільки чисту ідею. Щоб пізнати ідею художник, згідно теорії Шопенгауера, повинен відректися від своєї індивідуальності і перетворитися в "чистий, безвільний, безболісний, позачасовий суб'єкт пізнання" [Мир как воля и представление. – М., 1900. – Т. 1, кн. 3. – С. 185].

Атмосфера напруження і протиборства в мистецтві виразилась перш за все в появі груп художників нових напрямків, які активно протиставляли свою творчість існуючому мистецтву. Однак, претендуючи на новаторство, вони ще не ставили під сумнів і тим більше не намагались заперечувати традиції художньої творчості, що склались на протязі віків. В більшій або меншій мірі ці художники керувались в своїй творчості принципом комунікативності. Часто далеке від актуальних соціальних проблем їх стремління і прагнення до новаторства було направлене, скоріше, проти "ортодоксального", так званого академічного мистецтва, ніж проти сталих законів художньої творчості.

Творчі прийоми, якими користувались вони для створення "неакадемічних" творів, були досить різноманітними: від критичного реалізму, що служив діючим засобом викриття вад існуючого суспільства, до формалістичних прийомів, використання яких було нерідко зв'язане з прагненням виразити свій індивідуальний протест.

Протестували художники-модерністи не тільки проти академічного мистецтва, а й неправильного, на їх думку, вживання понять "модернізм" та "модерн" для позначення культурної епохи.

Основою для зближення термінів "модерн" і "модернізм" є хронологія на спільність (модерн існує в контексті модернізму), але більш за все як спільна програма радикального оновлення Сутнісна відмінність цих явищ – у відношенні до спадку: якщо модернізм в цілому декларує заперечення традиції (класичної філософії, мистецтва), то модерн навпаки, в естетичному перетворенні світу пропонує творче освоєння традиції, гармонійне поєднання старого і нового, а основний його принцип – стилізація. Модернізм антитрадиціональний та антинормативний, він

стверджує новий світогляд в противагу традиційному. Звідси видно, в чому полягає особливий стан художньої свідомості, що лежить в основі модернізму. Це – надмірний розвиток рефлексії, свобода суб'єкта від реальності. Суть художньої творчості в модернізмі полягає в особливому почерку художника, вільному вираженні самого себе. Твір мистецтва, своєрідний об'єкт, поступається своїм місцем суб'єктивності, що стоїть за цим. В модерні авторська позиція не менш важлива, однак художник залишається виразником загальнозначущої естетичної істини, а художній твір – модель і зразок ідеального життєулаштування. В цьому сенсі модернізм народжується разом з модерном, розвивається паралельно, хоч загальне "поле" модернізму виявляється більш широким.

Якщо звернутись до художньої практики, то передісторію розвитку західного модерну можна вести від початку XIX століття з англійської школи (ряд творів кінця 70-х рр. XIX ст. і "Павільйонна кімната" Дж. Уістлера 1877 р., твори І. Блейка). Французький термін "Art Nouveau" вперше з'явився в 1881 р. на сторінках бельгійського журналу "сучасне мистецтво". Цим терміном користувались для визначення однієї течії модерну, декоративно-орнаментальної, що зародилась в Бельгії за участю Ван де Вельде та В. Орта. Назва "Art Nouveau" була використана бельгійцями в 80-і роки в журналі "групи 12". В 1894 р. Зігфрід Бінт в Парижі відкриває відому крамницю "Art Nouveau". В Англії поява цього стилю в 1880 р. була пов'язана з організаційною діяльністю художників "Гільдії віку", що видавала журнал "Коник", предтечу модного європейського журналу "Modern".

Розквіт західного модерну припадає на 1894–1914 рр., а період 1880–90-і рр. вважається часом, коли повсякчасно утвердилось мистецтво модерну, часто названим французьким терміном "кінець віку". В Європі та Америці поширюється мода на модерн, котрий сприймався як вузька стильова течія, "стиль епохи".

У відношенні до сучасного мистецтва термін "модернізм", безперечно, один із найбільш стійких, поширених, загальновживаних і, одночасно, один із найбільш обширних. В якості поняття "модернізм" визначається як в соціально-економічному, так і в художньому аспекті. Так, наприклад, І. Л. Єдошина розглядає модернізм в теоретичному аспекті в якості цілісного явища, отологічного за своєю сутністю, оскільки вважає, що "загальноприйнятий підхід до модернізму як до суми художніх напрямків є малоефективним для його дефініції, для його осягнення як феномена культури" [*Едошина И. Л.* Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы : автореф. … дисс. д-ра культурологии. – М., 2002]

Розуміння модернізму в рамках загальнокультурного феномена включає в себе економічні та соціальні характеристики. В цьому випадку хронологічні параметри модернізму пов'язані з науково-технічним прогресом (П. Козловський, Д. Медоуз, Ю. Хабермас).

Модерн проявив себе як соціально-культурна ситуація на рубежі віків. Для нього було характерним створення та перетворення людського буття,

що розумілось як втілення в реальному соціальному просторі і часі ідеальних "проектів". На ключових принципах модерну була заснована філософська, світоглядна, наукова і художня практика того часу, котра може розглядатись як ідеологія модерну. Цей новий світогляд проявився як тенденція в літературі, мистецтві, науці літературознавстві, філософії. Тому модерн може розглядатись як суспільно-політичний феномен.

Предметом суперечок в дослідницькій літературі стала також тривалість існування модерну, проблема його історичних меж. Одні вчені майже на сто років розтягують весь шлях модерну, частіше всього маючи на увазі "епоху модерну", яка включає символізм, неоромантизм, імпресіонізм.

"Модерн – стильовий напрямок в мистецтві XIX–XX століть. Модерн повинен стати стилем життя всього нового, що формується під впливом загального, створювати навколо людини цільне, естетично насичене просторове середовище, яке виражає духовний зміст епохи за допомогою синтезу мистецтв, нових нетрадиційних форм та засобів сучасних матеріалів і конструкцій" [Модерн // БСЭ. – М., 1974. – Т. 16. – С. 401–402].

Стиль модерн в мистецтві – це система художніх засобів, що історично склалась, зумовлена єдністю всіх компонентів: змісту і форми, зображення і вираження, особистості і епохи. Таким чином, мова йде в даному випадку про явище соціальне, ідеологічне і історично конкретне. Модерн виявляється як єдність виразних засобів, образів, принципів, прийомів, характерних для даного твору або виду мистецтва. Коли ознаки стилю з'являються в архітектурі, вважається, що стиль сформувався (якщо не з'являться – то напрямок). "Романтизм", "Готика", "Еклектика" не отримали стилістичного вираження в архітектурі, як модерн, який відмічений єдністю всіх пластичних мистецтв і повноцінним синтезом, що завжди рахувалось критерієм високого стилю "стилю епохи". Модерн як стиль – це спільність форми, єдність творчого методу, певна система жанрів, іконографічна спільність.

Як стиль, модерн охоплює всі види мистецтва, в тому числі архітектуру, скульптуру, живопис і декоративно-прикладне мистецтво і розуміється як останній "великий стиль".

Ю. С. Саліженко, студ., КНУТШ, Київ

ЕСТЕТИКА АМЕРИКАНСЬКОГО КОНЦЕПТУАЛІЗМУ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ СУТНОСТІ МИСТЕЦТВА

Друга половина XX століття стала тим періодом, коли модерністська естетична парадигма все частіше ставала об'єктом критики з боку молодих художників, внаслідок чого виникла велика кількість нових арт-практик та їх теоретичних обґрунтувань. До них відноситься і концептуальне мистецтво, яке є цікавим для естетичного аналізу через його тісний зв'язок з філософськими ідеями того часу: філософією логічного

позитивізму, аналітичною філософією та структуралізмом, лінгвістикою та різноманітними теоріями інформації, які стали теоретичною базою концептуалістів. Оскільки теорія та практика концептуального мистецтва є майже не розробленою та мало відомою у вітчизняній естетичній літературі, актуальним є дослідження історії його створення та розвитку.

Назва "мистецтво концепту" (concept art) вперше з'явилася в Америці в 1961 році. В своєму однойменному есе, що було видане в 1963 році, митець групи "Флаксус" (Fluxus) Генрі Флінт вживає цей термін, щоб позначити особливий вид мистецтва. Специфічна риса цього нового мистецтва – те, що воно нерозривно пов'язане з мовою. Декількома роками пізніше, термін "мистецтво концепту" був остаточно замінений на термін "концептуальне мистецтво" (conceptual art). Автор цього терміну – Сол ЛеВітт, художник-мінімаліст, твори якого вже не були орієнтовані виключно на мову. Його есе "Параграфи про концептуальне мистецтво" ("Paragraphs on Conceptual Art" 1967) привернуло до цього терміну увагу з боку широкої публіки і більш чітко визначило саме поняття концептуального мистецтва [*Lewitt S.* Paragraphs on Conceptual Art // Conceptual art : a critical anthology / edited by Alexander Alberro and Blake Stimson. – Massachusetts Institute of Technology, 1999. – P. 12].

В 1969 році група англійський митців "Мистецтво і мова" ("Art & Language") видали перший номер журналу "Art-Language", що був проголошений журналом про концептуальне мистецтво. В тому самому році молодий концептуальний художник Джозеф Косут проголосив: "Усе мистецтво (після Дюшана) є концептуальним (по природі) тому що мистецтво існує лише концептуально" [*Kosuth J.* Art After Philosophy // Conceptual art : a critical anthology / edited by Alexander Alberro and Blake Stimson. – Massachusetts Institute of Technology, 1999. – P.164].

Головний предмет розгляду есе "Мистецтво після філософії" – це функція мистецтва та його сутність. Що таке мистецтво? – на це питання намагається відповісти Косут. По-перше, художник заперечу зв'язок традиційної естетики та мистецтва. На його думку, традиційна естетика – наука про сприйняття світу взагалі, вона складає судження про фізичні об'єкти цього світу (згадаймо твердження Олександра Баумгартена про естетику як науку про чуттєве пізнання). І до недавнього часу предмети традиційної естетики та мистецтва часто співпадали, оскільки мистецтво, а саме живопис та скульптура, спиралися виключно на об'єкти емпіричного досвіду. Естетичне судження не торкається сенсу існування речі, воно лише досліджує її зовнішні характеристики, вважає Джозеф Косут.

Протиставляючи традиційне та концептуальне мистецтво, Косут наголошує на тому, що концептуалізм змінив як форму, так і зміст мистецького твору. Подією, яка дозволила цю зміну, стало перше використання Дюшаном самодостатнього готового предмету (unassisted ready made). За допомогою самодостатнього готового предмета мистецтво змінило свій фокус з форми мови на те, про що говорилося. На підставі цього змінилась і природа мистецтва: від питання морфології – до питання функції. Цей перехід (від "перцепції" до "концепції") став початком

концептуального мистецтва. А тому "цінність" тих чи інших художників після Дюшана може визначатись лише у відповідності до того, "що вони додали до концепції мистецтва". Таким чином теоретик вважає, що бути художником – значить запитувати про природу мистецтва.

В чому ж функція мистецтва, чи природа мистецтва, на думку американських концептуалістів? Якщо провести аналогію тих форм, які воно набуває, з мовою мистецтва, то ми зрозуміємо, що твір мистецтва є певне речення або висловлювання (proposition), що постає в контексті мистецтва як коментар до мистецтва. Зважаючи на виокремлення ще Імануїлом Кантом аналітичних та синтетичних висловлювань, можна сказати, що твори мистецтва є по суті аналітичними висловлюваннями, тобто вони не несуть ніякої додаткової інформації. Твір мистецтва є тавтологією тому, що він є презентацією наміру художника. Інакше кажучи, конкретний твір мистецтва і є мистецтво: він і є визначення поняття мистецтва. Мистецтво звідси – є чистою позадосвідною даністю (a priori) [Ibid. – P. 167].

Ідея мистецтва та мистецтво є одним і тим самим, так само як і ідея математики і є самою математикою. Тому мистецтво не потребує виходу за межі мистецтва для якоїсь верифікації – воно саме себе обґрунтовує. Отже, найбільш "чисте" визначення концептуального мистецтва полягає в тому, що це – дослідження основ поняття "мистецтво" і того, що воно стало позначати.

Якщо намагатись коротко окреслити сутність концептуального мистецтва, необхідно виокремити такі його риси: ідея, а не матеріал є центральним елементом мистецького твору; мистецтво стає дематеріалізованим, адже матеріальне втілення є не лише другорядним, а й взагалі непотрібним; заперечуються традиційні медіа, а саме скульптура та живопис, натомість концептуалізм використовує нові різноманітні засоби втілення ідей; заперечується модерністська парадигма, а саме необхідність наявності естетичної цінності в творі мистецтва; натомість головна цінність концептуального твору – пізнавальна.

Звісно, деякі положення концептуального мистецтва не витримують критики та були з часом переосмислені і самими теоретиками, проте, на наш погляд, цінність концептуального мистецтва полягає в тому, що воно стало своєрідним індикатором зміни естетичної парадигми, воно стало спробою віднайти нові шляхи реалізації мистецтва, що безумовно вплине на формування нових естетичних дискурсів в майбутньому.

О. О. Самчук, канд. філос. наук, доц., АПСВ ФПУ, Київ
harmonia@ukr.net

ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР ФЕНОМЕНУ НАРАТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ (ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ КОНТЕКСТ ДОСЛІДЖЕННЯ)

ІІІ тисячоліття виявляє принципово нові тенденції розвитку наукового знання відповідно до параметрів заданих глобальним, інформаційним

суспільством. Актуальність теми зумовлена тим, що на межі нелінійної динаміки життя у ситуації глобальних трансформаційних процесів розвитку людства в сучасній культурі необхідним постає цілісне дослідження естетичного виміру наративної ідентичності особистості та його постмодерністського контексту. Дослідження феномену наративної ідентичності особистості набуває особливого резонансу у наш час тотального відчуження, небезпеки трансгресійного стирання будь-яких індивідуальних тотожностей, ціннісно значимих констант та універсалій. Саме в наративній ідентичності особистості фокусується особлива "енергія" поєднання особистісного зусилля осягнення знаку, смислу, часу та історії, у вільному просторі комунікативного інтересу. У наративній ідентичності особистість осягає духовну подію зібраності особистого образу, власну тотожність, долаючи прірву буттєвої "перервності". Наративом людина креативно конструює власну особистість і творить нові ступені особистісної свободи, наративом – формує відкритий універсум персональної автономії та відкриває царину цілісності "особистісного Я". Оповіддю, розгортає ціннісно-смислове мереживо інтертекстуального полілогу взаємності та визнання. У нашому дослідженні постулюється теза про нерозробленість і відсутність досліджень з естетичного аналізу наративних систем, які б сполучали здобуток представників французької семіології, постструктуралізму, постмодернізму та естетики, оскільки вони мають значно ширший погляд на семіотику наративної живого, красу наративного вчинку.

Відомо, що естетика постає вченням про становлення чуттєвої культури людини. У ситуації постмодерну вельми актуальним постає новий запит: щодо умов можливості естетики та естетичного виміру феномену наративної ідентичності особистості в умовах постмодерної чуттєвості.

Постмодерністська програма, її системні модельні матриці осмислення феномену наративної ідентичності особистості формуються в контексті особливої інформаційно-гіперреальної "постмодерністської чуттєвості", як настанови на сприйняття світу в якості естетичної нестабільності та хаосу [*Можейко М. А.* Становление концепции нелинейных динамик в современной культуре : монография. – М. : БГЭУ, 1999. – С. 250], яка виникає, за оцінкою В. Лейча, "створюючи форми порядку та безладу без спеціальних розміток та першопочаткових координат, в міріадах загублених подій" надчутливого світу, де зникає віра в щедрість смислу. За формулюванням Т. Д'ана, "смисл тепер вже не є питанням загальновизнаної реальності, а швидше епістемологічною та онтологічною проблемою ізольованого індивіда в довільному "фрагментованому світі"" [Там же. – С. 223–226].

В ракурсі "постмодерністської чуттєвості" світ втрачає можливість бути заданим за допомогою цілісної теорії естетика та навіть метафізики. Як пише Б. Смарт, на зміну метафізиці "порядку речей" приходить метафізика "безладу та розладу" (disorder), метафізика негації та відносності, що руйнує цілісність [Там же. – С. 406], занурюючись у сакральні

сфери буття. В рамках постмодерної парадигми світосприйняття, хаотичність пронизує всі рівні буття – свідомість є свідомістю "осмислення розбитого світу". Такому світоосягненню відповідає, на думку Г. Хассана, процес виразу "космічного хаосу" і нестабільність наративної-текстової семантики (хаос значень, хаос означаючих кодів, хаос цитат, хаос ідентичності, хаос чуттєвості та ін.) як вираз відлуння семіотичної недетермінованості денотатом і беззастережної переваги конотативної варіативності. Іншою загрозою сучасності є втрата референтного смислу у відкритості розгалужень нелінійно-динамічного наративного досвіду естетичної самосвідомості. Справжня самореалізація, самоідентичність замінюється "симуляцією" ідентичності, справжня краса автентичної форми ідентичності особистості втрачає свій денотат як онтологічний гарант семантичної визначеності, підмінюючись квазіідентичностями споживання та інформації, які лишаються єдиноможливим значенням. Ілюзія референції переносить філософську рефлексію до програмної деонтологізації. Естетична гармонія, міра, порядок, краса наративного вчинку постає проблематичною. Як зберегти прагнення до краси цілісності наративного особистісного Я?

За словами О. Князєвої, особистість має складну динамічну процесуальну структуру і сама як надскладна психосоматична, ціннісно-моральнісна істота здатна креативно конструювати бажаний для неї наративний світ, враховуючи власний внутрішньо системний потенціал. У праці "Синергетично конструюючий світ", російська дослідниця прагне поєднати естетику принципу креативності, синергетику і конструктивізм, осмислюючи феномен наративної ідентичності як спробу конструювання особистістю власних намірів та стратегічних прагнень. Конструктивізм – позиція, згідно якої людина не відображає дійсність, а активно її творить, конструює реальність у творчому волевиявленні [*Князева Е. Н.* И личность имеет свою динамическую структуру // Мост. – 2000. – № 37. – С. 80].

За Х. фон Фьорстером, для розуміння конструктивістського відношення людини до світу слід використовувати метафору танцю. Пізнання світу і діяльність людини у світі – це танок людини зі світом, парний танок з різними па, в котрому веде то один, то інший партнер, під час якого обидва розкриваються та розвиваються. Маючи філософську основу, конструктивістський підхід відмовляється від дихотомічного поділу суб'єкту та об'єкту у осмисленні феномену наративної ідентичності, досліджуючи наратив як конструкт мовця. І навпаки, часто оповідь творить наратора (скриптора). Оповідь говорить в нас і через нас, оскільки є нашим породженням, і може автономно творити нас.

Проте, конструюючи світ, людина конструює себе. Це – креативний цикл, в якому людина віддаляючись від себе, віднаходить саму себе, власну красу. Таїна буття переломлюється у оповіді через конструкти свідомості людини. Людина конструює себе і власне майбутнє, свою особистість, займаючи певну "когнітивну нішу" (культурну, освітню, політичну тощо). Її доля у її руках, вона не є іграшкою фатуму. Людина має розгортати проект

намірів краси власного наративного Я перебудовуючи у космічному співбутті, актуалізуючи навіть приховані в ній можливості. Таке віддалення від себе – це прояв сміливості творчого альтруїзму справжньої особистості. Це водночас лякає і приваблює творчих особистостей. У проміжку спалаху взаємної дії цих подій твориться оповідна ідентичність у якій людина є творцем самої себе, творячи космічну еволюцію і людську історію, моделюючи, плануючи, розраховуючи переходи до можливих структур-атракторів.

У статті "Особистість, що має динамічну структуру" О. Князєва наголошує, що складна система особистісного Я та її наративної ідентичності – мультистабільний процес самоорганізації сенсомоторної, перцептивної, когнітивної, мнемотичної та креативно-ментальної структурної діяльності. Це – динамічна, надскадна самоорганізуюча структура-процес, вплетена в потоки пізнавальних та практичних реалізацій себе і свого світу. Періодично занурюючись в безодні хаосу, в каскади кристалізації власних почуттів та знань, власного таланту та світогляду, постійно самооновлюється, балансуючи на межі хаосу ситуативного світовідчуття. Як твердить Ф. Варелла, наративна ідентичність особистості розглядаєтсья як автопоезисна, автономна і самодостатня. Лише за автопоезисних підстав наративна ідентичність особистості постає неопераційно автономною, автентичною системою, такою, що сама з себе черпає власні інтенції своєї діяльності, втілює себе і віддає себе світу. Ідентичне я постає багатошаровим та багатовимірним утворенням у соціально-культурних просторових конфігураціях особистості та її індивідуальному ландшафті самості, що формують конгруентну витончену структуру естетичного виміру наративної ідентичності особистості.

О. В. Сарнавська, канд. філос. наук, ст. викл., НУВГП, Рівне

ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ СИНЕСТЕЗІЇ

Сьогодення особливо гостро ставить проблему людини, її буття, світовідношення, формування її як особистості та індивідуальності. Плюралізм світогляду сучасної людини в умовах багатогранності культури потребує розвитку її здібностей та детермінації людського прагнення до вдосконалення.

У руслі порушеної проблеми питання естетичної чуттєвості досліджується як складний та багатовекторний процес. Його розгляд опирається на загальнотеоретичну базу естетики, класичні підходи, розроблені у її межах, а також залишається відкритим для нових тенденцій, що виявляються у спрямуванні сучасного естетичного знання на концептуальний плюралізм. Традиційна естетика, намагаючись проаналізувати закономірності естетичного освоєння людиною дійсності, в культурно-історичних умовах сьогодення знаходить відповіді на питання, зумовлені глибиною естетичних чуттєвих реакцій сучасної людини з позицій діалогічності та толерантності.

Феномен естетичної чуттєвості проявляє себе у людському бутті в різноманітних формах, що розширює можливості його вивчення та аналізу. Тому одним із першочергових завдань є створення методологічних принципів дослідження естетичної чуттєвості. Окрім того, доцільно проаналізувати різноманітні способи реалізації естетичної чуттєвості в індивідуальній життєдіяльності людини, враховуючи складність процесу одухотворення її життя, незавершеність, неповторність та унікальність людського життєставлення в усій його суперечливості. Важливим моментом стає необхідність дослідження шляхів формування "розвиненої чуттєвості як однієї із умов руху до довершеності" (Л. Левчук).

Системною ознакою естетичної чуттєвості, проявом особливого індивідуального світосприйняття є синестезія, яка лягла в основу концепції цілісного знання й обумовила новий підхід до дослідження проблеми чуттєвості. Сучасна філософська й естетико-художня думка одним із основних своїх завдань вважає теоретичне обґрунтування та аналіз практичного втілення можливостей об'єднання різних типів сприйняття, взаємозв'язку відчуттів у акті сприйняття як реальної дійсності, так і мистецьких творів. Метою такого поєднання відчуттів є синтез світосприйняття, світобачення та світорозуміння.

Вагомого значення у сучасній текстуалізованій культурі набуває естетична чуттєвість як чинник комунікативних процесів, що об'єднує людство через діалог різних культур, історію естетичного самовизначення людства, власний особистісний унікальний досвід кожної людини. Синестезійні витоки вербального та невербального спілкування поглиблюють процес взаєморозуміння та розширюють межі комунікативних процесів сучасного людства.

Синестезія являє собою якість естетичного сприйняття, на формування якої здійснює вплив соціально-культурний контекст, тому синестезійність необхідно розглядати не лише в теоретичному, але і в історичному контексті. У добу, коли філософсько-естетичною науковою думкою актуалізуються ідеї взаємозв'язку світового цілого, зростає значущість синестезійних концепцій у теорії та практиці мистецтва.

Беручи до уваги все багатство експериментів та практик в області мистецтва, пов'язаних із сенсорними здібностями людини, весь теоретичний досвід з проблеми людської чуттєвості, вважаємо, що існує у естетиці проблемне поле, котре впродовж ХХ ст., а в останні роки особливо, приваблює увагу багатьох дослідників і стало предметом полеміки в науковій та художній літературі.

Синестезія – це і мовні універсалії, які фіксують мужчуттєвий зв'язок у вигляді словесних символів (наприклад, темний колір, гострий погляд), у поезії словесні синестезійні символи існують у вигляді поетичних образів (наприклад, у Лесі Українки, "блакиттю стане смуток мій"). Синестезія – це і візуальний образ-символ, що виникає при сприйнятті звуків (наприклад, музика О. Скрябіна, К. Дебюссі, М. Римського-Корсакова). Крім того, синестезія виступає символічним поєднанням зорового та

дотикового, зорового та слухового, зорового та нюхового образів при споглядданні художніх полотен В. Кандинського, М. Чурльоніса. Важливу роль синестезія відіграла у виникненні та здійсненні синестезійних жанрів та видів мистецтва, коли, наприклад, при сприйнятті балету виникає складний зоровий, слуховий і пластичний чуттєвий ряд.

Отже, синестезія – явище сприйняття, коли при подразненні одного з органів відчуття одночасно зі специфічними для нього відчуттями виникають і відчуття, які відповідають іншому органу відчуттів. Естетика розглядає синестезію як концентровану та симультанну активізацію чуттєвого, як збільшення сенсорності. Пошук типів міжчуттєвих зв'язків і характеру взаємодії різних систем у процесі створення художнього твору ведеться у напрямі пошуку близькості відчуттів від елементів різних художніх мов. Однак зауважимо, що синестезійність – це складна форма взаємовідносин елементів цілого, коли здійснюється не механічна трансляція знаків однієї мови в іншу, а використовуються прийоми внутрішнього контрапункту, доцільного, але більш вільного поєднання елементів у ціле, що і є, власне, людською чуттєвістю. Така форма побудови цілісного образу апелює до цілісного сприйняття, в якому велику роль відіграє синестезія.

В. В. Свистуна, студ., КНУТШ, Київ
salvicya@rambler.ru

НОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ

Одним з наслідків двох світових війн стало, як відомо, посилення песимізму та нівеляція усталених цінностей, що намагався виразити Ніцше у своїй відомій тезі "Бог помер". Потрапивши у таку ситуацію, людство змушене було шукати нові духовні орієнтири, надійний ґрунт, на який було б не страшно ставати у подальшому русі. Долучились до цього пошуку й музиканти і молоді композитори, для яких відірвані від життя ідеали й естетика романтизму та імпресіонізму стали чужими. Це, звісно, змінило музику, що знайшло вияв у її рішучому виході за рамки традицій, експериментальному характері форм творчості, претензії на тотальну новизну. Ці процеси отримали назву музичного авангарду.

Серед його приголомшливих форм та цілої низки визначних музичних здобутків виділяється один з найцікавіших й найпотужніших векторів – так звана "нова музика", що знайшла теоретичне обґрунтування у праці Т. Адорно "Філософія нової музики" (1949). За спостереженнями дослідника, вона "взяла на себе всю темряву й винуватість світу. Все своє щастя вона вбачає у розпізнаванні нещастя; вся її краса в тому, щоб відмовити самій собі у вдаваності прекрасного" [*Адорно Т.* Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова ; вст. ст. К. Чухрукидзе. – М. : Логос, 2001. – С. 222].

Феномен XX ст. – "нова музика" – мобілізувала композиторів, що виділялися творчою оригінальністю та самобутністю, громадянською принци-

повістю та нонконформізмом, жагою творити, не зважаючи на примхи моди і коментарі публіки, непідготовленої до таких шокуючих змін. Колискою "нової музики" слід вважати Німеччину, що, перебуваючи у тенетах фашизму, була несприйнятливою до подібного новаторства: ось чому партитури Шенберга, Берга, Веберна виставлялися спочатку на офіційно санкціонованих виставках так званого "дегенеративного мистецтва".

Як дітище революційного за духом авангарду "нова музика" досі є мало дослідженою, а досвід спілкування з відповідними музичними творами у широкого загалу майже відсутній. Це є щонайменше несправедливим, оскільки її креативний, сенсобуттєвий, інтелектуальний потенціал, втілений у авангардній творчості не поступається більш відомими та дослідженими авангардним живописом, літературою, театром. Не даремно В. Кандинський казав, що музика є одним з найкращих засобів передачі "духу часу". Звідси інтерес до "нової музики" з боку філософів, естетично чутливої творчої інтлігенції – врешті, досить вузького кола, адже плоди цього типу музичної творчості, особливо у перші десятиліття її розвитку, дихають інтелектуалізмом, непривабливими для широкої аудиторії слухачів, вихованих на традиціях музичної гармонії. Для "нової музики", як для музичного авангарду в цілому, характерні відмова від загальновживаних засобів виразності, розмивання традиційних жанрових меж і творення нових жанрів.

Умовно музичний авангард можна поділити на три основні етапи: 1) авангард першої третини XX століття (1905–1939), що, у свою чергу, ділиться на ранній авангард (1905–1914) і період міжвоєнного музичного авангарду (1918–1939); 2) авангард 1950–1960 – х років та 3) поставангард (етап після 1970 – х років).

Перший період пов'язаний з постаттю Арнольда Шенберга, котрий є засновником атональної техніки і дванадцятитонового принципу побудови звукового ряду. Цей принцип має в основі положення про те, що жодний тон з основного ряду не повинен бути виділеним як більш важливий. Приклади цих новацій Шенберга виражені у "П'яти п'єсах для роялю", Op. 23, у "Третьому квартеті", "Серенаді для семи інструментів", у фортепіанній сюїті. Окрім Шенберга, до першого періоду музичного авангарду належать композитори, що займалися пошуками нової системи звукової організації: А. Веберн, Й. Хаур, представники "російського авангарду" – М. Рославець, Е. Голишев.

Період 50–60 років представляють: О. Мессіан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенаксис, Л. Грабовський, Н. Караников, Д. Лигеті, П. Шеффер, Д. Кейдж та ін. Він визначний електронною, конкретною музикою, алеаторикою, спектралізмом, що мали свої витоки та тенденції розвитку: зокрема, зниження детермінованості музичних подій, тяжіння до інтуїтивного на противагу раціональному, що домінувало у перший період. Композитори вводять у вжиток звуки й шуми повсякденного життя (у конкретній музиці), синтезовані, перетворені звуки (в електронній музиці).

До періоду поставангарду можна віднести пізню творчість Л. Ноно, здобутки В. Рима, М. Трояна, Д. Мюллера – Сименса, В. фон Швайнца.

Цей етап асоціюється з пошуком "нової простоти", що пов'язана з мінімалізацією звукового матеріалу, зниженням рівня детермінованості композиції.

"Нова музика" мислиться лише у співставленні з музикою класичною, бо саме від принципів останньої вона відмовляється. Якщо у класичній музиці опорами слуху виступають жанр, тональність, мелодія, гармонія, фаза становлення музичних форм, то в "новій музиці" слух вчиться сприймати звучання в його найменших дрібницях – протиставлення звуку і тиші, динаміки і статики, конфігурації звукових ліній, об'ємів і мас. Такого роду орієнтації були іманентні музиці, але раніше не усвідомлювалось як художньо значущі.

В цілому до здобутків музичного авангарду можна віднести: серіалізм і його різновиди (пуантилізм, "композиція групами" і "формульна композиція"), алеаторику, електронну "просторову музику", сонорику, "момент-композицію", "інтуїтивну", "всесвітню", "універсальну", "космічну" музику, особливі техніки виконання ("обертонова музика", інструментальна мікрохроматика), розширення сфери впливу на інші види мистецтва ("космічний" музичний театр, синтез музики і мови, музична графіка) і т. д. Цікавими видаються новації у способі нотного запису. Деякі з них стають схожими на абстрактний живопис, діаграми. Такі партитури можуть слугувати самобутніми творами мистецтва.

Даний екскурс мапою музичного авангарду лише малою мірою дає уявлення про динаміку розвитку і змін всередині цього напрямку мистецтва. З висоти узагальненого погляду відкривається величезний духовний пласт – авангардне мистецтво, який потребує для осягнення його сенсу особливої проникливості.

К. В. Сичова, асп., ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, Чернігів
kafedragym@yandex.ru

ІДЕЇ "ЕСТЕТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ": НЕОБХІДНІСТЬ РЕКОНСТРУКЦІЇ

В сучасній гуманітарній думці ще до недавна домінуючими були уявлення про відносну автономність естетики як науки про чуттєву культуру людини та філософської антропології як метафізичного вчення про природу і сутність людини. Їхній взаємозв'язок практично не наголошувався (крім окремих праць О. Воєводіна, Н. Хамітова, В. Личковаха, В. Малахова, Д. Скальської).

Проте присутність людини в світі, будь-які прояви її світовідношення, соціальні процеси естетично обумовлені і пронизують усі сфери буття: від практично-утилітарних способів діяльності до ціннісно-духовних переживань і теоретичних рефлексій.

Панестетизм соціального простору є константною рисою сучасної культури, а відтак виступає смислозначущим фактором у людському житті. Відповідно, філософська антропологія, яка претендує на ціліс-

ність у розумінні природи людинії та її духовних вимірів, не буде повною поза дослідженням естетичної складової людської екзистенції. В свою чергу, підміна естетичної ідеї homo aesteticus суто теоретико-філософською ідеєю homo sapiens виявляється дещо однобічною для розуміння людської змістовності культури, мистецтва, духовно-світоглядної значущості саме естетичного впливу на людину. Теоретико-естетичне знання залишатиметься фрагментарним поза виявлення його зв'язку з духовно-практичною діяльністю людини, при ототожненні естетичного виключно з чуттєво-прекрасним (що є лише одним із атрибутів людської екзистенції), як і поза поглибленим осмисленням родового способу буття, онтологічної закоріненості індивіда, поза його світовідчуттям, світосприйняттям, його ціннісними орієнтаціями, тобто поза індивідуальним (іманентним) буттям в його антропологічних вимірах. Слушно зауважує В. П. Загороднюк: "У загальному плані орієнтація на людину, людиномірність науки – одна з найважливіших тенденцій розвитку сучасного наукового пізнання. Проблема людини, її місця в сучасному світі нині є не лише актуальною теоретичною, але і гострою соціальною проблемою. Тому і не дивно, що вона змістилася у фокус теоретичного осмислення цілої низки наукових дисциплін" [*Загороднюк В. П.* Людиномірність пізнання // Вісник ЧНПУ. Серія "Філософські науки". – 2011. – Вип. 95]. А відтак людина постає смисловим ключем розуміння не тільки філософсько-антропологічної, а й естетичної проблематики, що, власно, відповідає духу "антропологічного повороту" у філософії, суть якого полягає у зверненні до вихідних, онтологічних засад світобуття людини. "Антропологічний поворот" є характериним і для сучасного естетичного знання.

Інтеграція естетики зі сферою філософської антропології дозволить подолати певну розірваність сучасної гуманітаристики, розширити контекст досліджень духовно-чуттєвих явищ і соціальних процесів, сприятиме розумінню естетичного не тільки як універсальної метакатегорії, а як важливої сутнісної сфери буття людини, генези людської суб'єктивності в багатстві її сутнісних енергій. Естетико-антропологічний дискурс дозволить виявити світоглядно-ментальні архетипи сприйняття людиною світу, осягнути ціннісно-смислову наповненість і культурні трансформації людських емоцій, зрозуміти їх роль у регулюванні суспільної життєдіяльності і соціального самопочуття.

І справді, естетична думка на різних історичних етапах свого розвитку так чи так спрямовувалась на виявлення, розкриття сутнісних сил людини, вибудовувала картину світу на засадах людиномірності (антропності) мистецтва де основними орієнтирами виступали "дух епохи", "чуття життя", "образ світу".

Розробка естетичної антропології дозволить провести реконструкцію і деконструкцію естетичної проблематики не тільки в межах виключно емоційно-чуттєвої культури, а й актуалізувати дослідження культурних, зокрема мистецьких явищ в антропологічному просторі історії духовності. У площині історії української естетики в цьому аспекті є можливим

дослідження особливостей світоглядно-антропологічних засад становлення вітчизняної естетичної думки (з часів Київської Русі до епохи українського Бароко).

Філософсько-антропологічні засади світорозуміння, які сформувалися в Київській Русі, стали своєрідною базовою матрицею для розвитку естетичної думки у культурі українського Бароко, що завершило етап її донаукового становлення у світоглядно-ментальних, духовно-релігійних і художньо-рефлексивних формах.

Сьогодні постала нагальна необхідність теоретичної реконструкції, а може, і деконструкції історико-естетичного процесу в Україні, зокрема в аспекті єдності естетики і філософської антропології як сутнісної риси українського гуманітарного дискурсу. Людиномірність естетичного світовідношення виступає базовою методологічною основою такого дослідження.

Н. В. Сладкевич, асп., КНУТШ, Київ
nikita.sladkevich@gmail.com

ЕСТЕТИКА КОМП'ЮТЕРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ В КОНТЕКСТІ ГЕЙМДИЗАЙНУ

В наш час комп'ютерне моделювання є одним з найефективніших способів дослідження складних систем. Створення комп'ютерних моделей є більш простим і зручним засобом, оскільки можна використовувати обчислювальні експерименти. Реальні експерименти не завжди є вигідними з фінансової точки зору або неможливими через непередбачувані результати. Побудова комп'ютерної моделі базується на абстрагуванні від природи явищ або об'єктів. Комп'ютерне моделювання полягає у проведенні обчислювальних експериментів за допомогою комп'ютера, метою яких є аналіз, інтерпретація і порівняння результатів моделювання з реальними діями об'єкта, що досліджується. Комп'ютерне моделювання застосовується в різноманітних сферах діяльності людини – конструювання транспортних засобів, імітація польотів для тренування пілотів, прогнозування погоди, стратегічне керування організацією, імітація краш-тестів, моделювання роботів та автоматичних маніпуляторів. Також дана технологія застосовується у розробці комп'ютерних ігор, віртуальних просторів (наприклад, віртуальні галереї і музеї). Більш детально розглянути естетичну специфіку комп'ютерного моделювання дозволяє аналіз геймдизайну.

Комп'ютерна гра – комп'ютерна програма або частина комп'ютерної програми, яка слугує для організації ігрового процесу (геймплея), зв'язку з іншими гравцями або сама виконує роль партнера у грі. Варто більш детально зупинитися на понятті геймплей (англ. Gameplay). Це поняття характеризує ігровий процес з точки зору гравця. Ігровий процес містить у собі різні аспекти комп'ютерної гри, у тому числі і технічні, такі як внутрішньоігрова механіка, сукупність різноманітних методів взаємодії гри і

гравця тощо. Сучасні наукові дискусії намагаються застосовувати більш практичні терміни,наприклад, "ігрова механіка". Але, незважаючи на критику, термін "геймплей" увійшов до загальної ігрової термінології, оскільки позначає галузь теорії сприйняття, яку важко окреслити іншими поняттями. Деякі дослідники оцінюють ігровий процес на одному рівні з графікою, звуком і сюжетом гри. Ігрові критики порівнюють геймплей з розповіддю в художньому творі, що слугує фундаментом, до якого додаються інші елементи. Але є і противники art theory of game, які вказують на те, що в ігри, перш за все, грають, а в історії людства гра є настільки ж старою (або навіть старше) як і мистецтво. Тому може бути неправильним розглядати ігри в тому ж контексті, що й мистецтво.

Розглянемо основні функції геймдизайн, які пов'язані зі створенням комп'ютерних ігор.

- Споглядальна функція. Однією з головних якостей дизайнера є неординарність мислення, Тут головними є здатність або забути все, що ти бачив до цього часу або вибрати краще з того, що ти вже бачив і представити з нової точки зору. Вміння відмовитися від звичних форм, ліній, точок зору може привести до дійсно приголомшливих результатів.
- Естетична функція. Дизайнер має не просто спроектувати велику кількість гарних, своєрідних об'єктів, але й гармонічно поєднати їх між собою для отримання приємної атмосфери у комп'ютерній грі.
- Емоційно-утопічна функція. Створення незвичної атмосфери, нового світу, в якому немає набридлих предметів. Для людини є властивим тяжіння до незвичного, до світу мрій і фантазій, де вона зможе відчути себе краще. Дизайнер повинен викликати емоційний відгук, щоб кожний міг знайти у грі щось цікаве і незвичне для себе.

Створення комп'ютерних ігор поєднує у собі різноманітні аспекти моделювання. Тут розробляється все: интер'єри, ландшафт, костюми героїв гри, різноманітні транспортні засоби тощо. Таким чином ми отримуємо віртуальну реальність, яка створена технічними засобами і утворює світ, який передається людині через звичні для сприйняття матеріальних речей чуття. Подібними за технікою створення до комп'ютерних ігор є анімаційні фільми. Тут також присутній сюжет і художник-аніматор створює все необхідне, від інтер'єрів до зовнішнього вигляду героїв.

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

ЗНАЧЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ "МИСТЕЦЬКОГО СВІТУ" А. ДАНТО ДЛЯ РОЗВИТКУ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА

Запропонована у 1964 році американським мислителем Артуром Данто ідея "мистецького світу" стала вагомим внеском у філософію мистецтва, оскільки з нею пов'язане запровадження нового теоретичного підходу до розуміння і аналізу мистецтва. Крім того, цю ідею можна

вважати ефективним об'єднавчим фактором провідних теорій та тенденцій у сучасній філософії мистецтва.

Знаходячись під впливом твору "Коробка Брілло" Енді Воргола, Данто пише есей "Мистецький світ" (1964), в якому пропонує розглядати мистецтво крізь призму функціонування мистецьких творів у власному специфічному світі. Художній твір формується в атмосфері мистецької теорії та історії мистецтва, які по суті складають теоретичну основу світу мистецтва. Митці, критики, колекціонери, дилери, глядачі творять світ мистецтва, формуючи музеї, влаштовуючи виставки, вистави, перформанси і в той же час оцінюючи та критикуючи різні мистецькі практики з огляду на чинні мистецькі теорії в цьому ж таки світі.

Ідея мистецького світу як така була підхоплена представниками інституційної теорії мистецтва, зокрема Дж. Дікі, який вже у 1969 році у своїй статті "Визначаючи мистецтво" безпосередньо посилається на формулювання Данто. Функціонування мистецького твору в межах мистецького світу дає змогу формуватися певній системі оцінювання, можливість якої і стає характерною особливістю мистецтва, на думку інституціоналістів. Саме соціально-інституційний контекст постає основою діяльності світу мистецтва, оскільки обумовлює появу будь-яких суджень щодо мистецьких творів взагалі, що і стає предметом детального вивчення представниками цього напряму.

Надмірний акцент на соціально-інституційному аспекті в розумінні мистецького світу не був прийнятним для автора поняття, А. Данто. Філософ зазначає, що у формулюваннях Дікі, мистецький світ не стільки надає можливість чомусь бути художнім твором, скільки ставить питання про суб'єкта оцінювання. Це викликає низку непорозумінь, які пов'язані зі складністю визначення учасників такого світу. До певної міри, дистанціювання від представників інституціоналізму, спричинила заглиблення Данто у проблематику розрізнення художніх творів та простих речей, в якій тема мистецького світу стала відігравати роль своєрідного фону.

Ідея мистецького світу та сформована навколо неї інституційна теорія мистецтва актуалізували низку питань, пов'язаних з тлумаченням мистецтва. Зокрема, це стосується проблеми однорідності та ієрархії в світі мистецтва, набуття повноважень та компетентності його діячів, над якими почали роздумувати різні мислителі в рамках соціології мистецтва.

Соціолог Г. Бекер у своїй праці "Мистецькі світи" (1982) звертається до ідеї Данто і прагне вирішити проблему неоднорідності світу мистецтва, звертаючи увагу на множинність світів, які утворюються скоординованою працею людей. Мислитель переконаний в тому, що мистецтво є продуктом колективної праці, а не лише залежить від думки генія-митця, що дозволяє говорити про мистецькі світи як виконання завдань і робіт задля створення художнього об'єкта. Так, мистецтво постає людською практикою, яка не ізольована від інших видів активності людини, а вдало з ними поєднується, що і дозволяє застосовувати для його дослідження соціологічні методи.

Хоча концепція "мистецького світу" Данто не набула широкого поширення серед європейських мислителів, крізь її призму можна вхопити основні тенденції філософії мистецтва сучасності, в яких чітко простежується два протилежні аспекти: дослідження соціального виміру мистецтва, як основи для його розуміння і критичного ставлення до надмірної соціалізації.

Майже одночасно до дослідження соціальних вимірів мистецтва звертається французький мислитель П. Бурдьє, який, хоча і не вживає поняття "мистецького світу", проте обґрунтовує дуже подібне за значенням поняття "мистецького поля", яким позначає особливий соціальний простір існування та функціонування художніх творів. Акцент на соціальній обумовленості мистецького поля наближає погляди мислителя до ідей представників інституційної теорії і визначає відповідний перелік тем для дослідження: визначення мистецького поля, його кордонів, ймовірних учасників та характеристики їхньої діяльності. Розгляд мистецтва крізь призму соціального функціонування дає можливість мислителю вийти на більш ширшу проблематику (чого не спостерігаємо у Данто та інституціоналістів) і говорити про його значення для суспільства в цілому та про співвідношення з іншими людськими практиками, що на ґрунті соціологічних досліджень зближує різні дисципліни: естетику, етику, антропологію, економіку.

Розвиток мистецького світу не вселяє оптимізму в погляди французького філософа-постмодерніста Ж. Бодріяра, який у своїй праці "Прозорість зла" (1990) говорить, що світ мистецтва демонструє застій натхнення і статичність надлишку форм і змістів, які століттями накопичувало людство, що веде до байдужого ставлення людей до сприйняття художніх творів. Крім того, розширення світу мистецтва веде до надмірної естетизації всіх сфер людської діяльності і нівелює здобутки мистецтва як такого.

Хоча концепція "мистецького світу" не стала провідною у подальших дослідженнях її творця А. Данто, вона отримала автономне існування і розвиток у філософії мистецтва, об'єднуючи мислителів різних традицій.

О. В. Тиха, асп., КНУТШ, Київ

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СИНЕСТЕЗІЇ ТА КОНТАМІНАЦІЇ

Вивчення естетичної проблематики та розширення її меж пов'язані з глибоким осмисленням традиційних для естетики питань, а також віднаходженням у цих питаннях нових вимірів та зрізів. У сучасних умовах постає питання про реструктуризацію предметного поля естетики. "Естетичний бум" (В. Вельш), що відбувся у XX столітті, розширив межі дисциплінарного простору традиційної естетики.

Протягом останніх десятиліть активно переглядаються традиційні поняття та створюється новий понятєво-категоріальний апарат естети-

ки. Теоретики філософії мистецтва починають розробляти нові, "нетрадиційні" естетичні поняття, які найповніше фіксують їхні ідеї. Так, у західноєвропейській естетиці XX століття утверджуються і закріплюються такі поняття, як синестезія, стимул, імпульс, контамінація.

У порушеній проблемі, питання взаємозв'язку таких понять як синестезія та контамінація видається нам важливим для розуміння сучасного культурного, естетичного, художнього плюралізму. Як відомо, синестезія – це особливий спосіб чуттєвого переживання при сприйнятті деяких понять, імен, назв, символів, впорядкованих людиною явищ дійсності (музика, приготування їжі), власних станів (емоцій, болю) та інших подібних груп явищ. Естетика розглядає синестезію як концентровану та симультанну активізацію чуттєвого, як збільшення сенсорності [*Сарнавська О. В.* Синестезійні витоки естетичної чуттєвості – К., 2011]. Потрібно нагадати, що поняття "контамінація" (від лат. contaminatio) – буквально означає зіткнення, змішування, забруднення. Окрім означених галузей застосування "контамінації" – мовознавство, література, психологія, філософія – до яких додаються біологія, фізіологія та ін. – це поняття доцільно і потрібно застосовувати й до мистецьких здобутків людства. У мистецтві це поняття можна використовувати, щоб побачити як створювались нові, інколи досить несподівані, мистецькі течії; побачити еволюцію мистецтва, динаміку творчої активності художника.

"Синестезія закладає передиспозицію художнього сприйняття світу митцем, є носієм різноманітних форм творчої активності у духовній сфері (художнього мислення, образного синтезу, інтуїції, пам'яті, сублімації емоцій). У матеріальній сфері слугує засобом художнього втілення і комунікацій" [http://www.synaesthesia.ru/whatis.html#8] Контамінація ж застосовується на практиці митцем для створення нового елементу, прийому та навіть стилю, застосовуючи при цьому найрізноманітніші класичні та некласичні твори мистецтва.

Синестезійні прояви у мові особливо впливають на естетичне сприйняття літератури, тому що приймають безпосередню участь у створенні художнього образу і посилюють емоційний вплив на поціновувачів поезії та прози. Особливою синестезійною метафорою є візуальна метафора – феномен, який виконує певні функції в пізнанні, мові, мистецтві, релігії, філософії. Візуальне сприйняття і візуальне мислення породжують нові образи та наочні схеми, вони, в свою чергу, несуть певне смислове навантаження, роблять значення видимими і породжують широке існування візуальних метафор [*Сарнавська О. В.* Синестезійні витоки естетичної чуттєвості – К., 2011]. Наприклад, багато поетів у своїх рукописах супроводжували текст малюнками (О. Пушкін, М. Лермонтов, Т. Шевченко, В. Маяковський, В. Хлєбніков, А. Кручених, А. Вознесенський). Поети намагалися "бачити невидиме і утримати побачене за допомогою мови" (Ф. Кафка). Так виникали прекрасні синестезійні метафори, побудовані на основі зорового сприйняття.

Контамінацію також активно використовують у мовознавстві для утворення нового слова або нового стійкого словосполучення в резуль-

таті схрещення двох різних слів або виразів, близьких за звучанням, побудовою, значенням. Наприклад, у фольклорі контамінація є одним з найпоширеніших способів створення сюжетних ліній. Так, багато казкових фабул виникли як результат різних мотивів. 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.

Отже, з'ясувавши значення та практичне застосування цих двох понять можна побачити між ними певну схожість та зв'язок. Це виражається в тому, що спочатку митець перебуває у стані мимовільної синестезії і буквально наповнює свої твори новою суттю, оригінальними зв'язками почуттів, створює подобу чуттєвого монтажу, при цьому, не рідко, використовуючи в своїх творчих пошуках саме контамінацію. Із сучасних нам художників, що оригінально застосовують свою мимовільну синестезію, можна згадати американського митця Марсію Смайлак. В її імпресіоністських фотографіях зафіксовані моменти, насичені сінестетичним враженням – звуком.

Саме мистецтво стало тією основною сферою соціальної практики, де культивуються та функціонують ці поняття, адже розуміння суті самого мистецтва, як унікального способу і форми розвитку універсальної людської чуттєвості в її цілісності та гармонійності.

І. О. Усачова, студ., КНУТШ, Київ

МИСТЕЦТВО: ПРОБЛЕМА СПРИЙНЯТТЯ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ Л. С. ВИГОТСЬКОГО

"Мистецтво ні в якому разі не може бути загальнодоступним. Публіці треба прагнути виховувати в собі артистизм"
Оскар Уайльд

Мистецтво виникло разом з людиною і є сферою втілення людського духу. Активний розвиток мистецтва сьогодення вимагає осмислення причин та особливостей його функціонування. Одним з аспектів дослідження мистецтва є осягнення психологічних факторів його виникнення, побутування і сприйняття.

Протягом всього існування людства, погляди на мистецтво модифікувались. Мистецтво – носій символічного змісту, втілений у чуттєвообразних формах. Який же вплив має мистецтво на людину ?

Л. С. Виготський розглядаючи психологію людини зазначає, що людині властивий рівень для якого характерні свідомість, смислова організація, довільність, яка виникає в процесі входження особистості у світ культури. У першій половині ХХ ст. у працях представників мистецтвознавчого напряму, репрезентованого німецькою й австрійською школами, а саме М. Дессуара, Г. Вельфліна, В. Воррінгера, М. Дворжака, Е. Панофського, Г. Зедльмайра розроблялися проблеми філософії історії мистецтва. М. Дессуар довів нетотожність дослідження сфери естетичного відношення людини до світу й художньої діяльності, що зумовило

розмежування вивчення мистецтва і вивчення краси та її сприймання, тобто поділ на естетичну й мистецтвознавчу проблематику. Основне спрямування розвідок представників психологічного напряму – прагнення поєднати процеси сприймання та творчості через інтеграцію експериментального й інтроспективного методів їх дослідження.

Одним із важливих аспектів дослідження мистецтва є взаємозв'язок мистецтва і природи. Природа і людина, природа і мистецтво – це дуже взаємопов'язані між собою речі. Людина виникла в межах природи і остання залишається основою мистецтва. Мистецтво має особливу роль як дійсно особливий різновид ідеологічної форми, займає цілком своєрідну сферу людської психіки.

Л. С. Виготський в своїй праці "Психологія мистецтва" розкриває механізми сприйняття мистецтва. Мистецтво – це творчий акт, взагалі ми звертаємось до мистецтва лише в критичні моменти нашого життєвого шляху, як зазначає автор. Якщо розглядати мистецтво як катарсис, то мистецтво не може виникнути лише внаслідок сильних почуттів, емоцій. Недостатньою є і підкріплення емоцій технічною майстерністю, тому що для створення мистецтва, як і для його сприйняття "недостатньо просто щиро пережити те почуття, що володіло автором, недостатньо розібратись в структур самого твору – необхідно ще й творчо перебороти власне почуття, знайти його катарсис і тільки тоді дія мистецтва проявиться в повній мірі" [*Выготский Л. С.* Психология искусства. – М. : Искусство, 1986. – С. 313].

Виготський розуміє психологію як лінію, що розділяє всі течії сучасної естетики на два великі напрямки – психологічний та непсихологічний. Автор "Психології мистецтва" підтримує позицію Г. Т. Фехнера, який "дуже влучно розмежував ці дві області естетики називаючи їх "естетикою згори" і "естетикою знизу"" [Там же. – С. 19]. "Естетика згори" черпає свої закони і докази з "природи душі", з метафізичних настанов; "естетика знизу" – перетворювалась на примітивні експерименти, пояснювала елементарні естетичні взаємозв'язки і була безсилою (на відміну від "естетики згори"). Можна сказати, що ці дві частини – це соціологія мистецтва і психологія мистецтва, які вивчають різні аспекти одного предмету дослідження.

Отже, якщо ми хочемо дати ґрунтовну оцінку мистецтву, то ми повинні стати на пряму залежність від того психологічного поняття з яким підійдемо до мистецтва, під яким кутом зору ми будемо дивитися на світ. Мистецтво не існує просто так, само по собі, все залежить саме від людини.

О. В. Федів, студ., КНУТШ, Київ
oles9ka@gmail.com

ПОЕЗІЯ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Творчий доробок Емми Андієвської, відомої української письменниці та поетеси, досить великий. Вона є автором 28 збірок поезії, трьох ро-

манів та п'яти книг короткої прози. Варто зазначити, що її творчість на сьогодні мало опрацьована в теоретичному плані. Актуальним постає філософське осмислення поезії Емми Андієвської.

Сама авторка надає великої ваги сновидінням та підсвідомому. Дослідник Данило Струк зазначає, що поетеса виробила особливу абетку сну, натякаючи при цьому на поетичні асоціації, що є типовими для сонних видив [*Струк Д.* Як читати поезії Емми Андієвської // Сучасність. – Мюнхен, 1981. – Ч. 12. – С. 10]. Цікавий асоціативний ряд, котрий намагається передати марення уві сні піддається своїй особливій логіці, таким чином формуючи надреальний сюрреалістичний світ, що є всього лиш натяком на щось неосяжне та вище. Андре Бретон у своєму маніфесті 1924 року наголошував на важливості поєднання реальності та сну : "Я вірю, що в майбутньому сон та реальність – ці два такі відмінні, як видається, стани, – зіллються в одну абсолютну реальність, у сюрреальність, так би мовити" [*Бретон А.* Маніфест сюрреалізму 1924 року]. При цьому для Бретона значеня має також сюрреалізм як чистий психічний автоматизм. І тут постає перший парадокс поезії Андієвської: авторка намагається зафіксувати цю надреальність і при цьому вписує її у формальну форму сонету (ускладнюючи та видозмінюючи його, базуючи риму на однакових приголосних). Її поезія сюрреалістична, але аж ніяк не нагадує автоматизм чи якусь словесну еквілібристику. Емма Андієвська приховує від читача те, що вважає за потрібне приховати, пропускаючи дієслівні зв'язки між словами, що дозволяє замість пропусків вписувати у цю площину множину варіантів та значень, тільки здогадуючись про те, який із них може бути насправді вірним. Можна сказати, що ці сюрреалістичні пошуки швидше "продумані" ніж повністю спонтанні: "Весь краєвид – до кісточок промитий/ Під ніж – назавжди – акти компромату/ Літають – відьми, янголи, комети/ Та – якось – тоскно, й без причини – смуток" [*Андієвська Е.* Рожеві казани. – К. : Видавничий дім "Всесвіт", 2007. – С. 43].

Поетеса неначе весь час натякає, конструюючи своєрідні алюзії. Емма Андієвська намагається вийти за межі реально даного та очевидного, майстерно використовуючи асоціативний алогічний метод та вводячи різноманітні архаїзми. Прості буденні речі переплітаються із філософськими поняттями у раптовій та трохи напруженій поетичній мові.

Поезії Андієвської також притаманні певні риси герметизму (італ. ermetismo, від ermetio – замкнений), що постав як модерний напрям в італійській поезії 1920-х – 1950-х років та спирався на принципи ізольованого від світу мистецтва. Серед представників цього напряму були такі італійські поети: Д. Унгаретті, Е. Монтале, С. Квазімодо, А. Гатто, Л. Сінісгаллі та ін. Герметичний твір відкривається нам у всій своїй багатозначності, що дозволяє формувати ряд інтерпретацій. Поетичне слово стає гранично символічним, передаючи особливості формування та функціонування внутрішнього мікрокосму автора та зовнішнього макрокосму. А звідси випливає і складність розуміння та тлумачення самого герметичного твору.

Данило Струк у своїй статті намагається сформулювати особливі підходи до розуміння герметичних творів поетеси. Він виділяє такі три ключі для розуміння поезії Андієвської: перспектива, з якої автор відтворює свої спостереження, назва вірша, що опрацьовується як варіація та особливий світ сновидінь та підсвідомого [Там само. – С. 10–11]. Тобто важливо поглянути на ці твори із різних точок зору і пропустити їх через свій особистий досвід. Тут важко вгадати й точно окреслити, що саме намагався сказати та донести нам автор. Важливіше – спробувати осягнути те, що відкривається реципієнту в безпосередньому сприйнятті цієї поезії. А творчість Андієвської якраз спонукає до пошуку та відкриття чогось позасвідомого, яке можливе насамперед у площині співдотичності літературного твору та читача. Останній і є інтерпретатором та шукачем різних сенсів, які відкриваються йому під час сприйняття кожного твору.

Характерним для Емми Андієвської є зображення певних тем, що повторюються майже в кожній поетичній збірці авторки. Однією із центральних тем є саме буття, котре розглядається із різних рівнів. Саме слово "буття" вживається досить часто, поєднуючися із яскравим асоціативним рядом, що натякає на кількість можливостей сприйняття буття і демонструє його миттєву несхоплюваність та багатогранність. Іншою важливою темою є осмислення часу та вічності. Поетеса намагається показати, що ми одночасно живемо у минулому, теперішньому та майбутньому, котрі наче об'єдналися в одне коло. Так виникає концепт "круглого часу", за допомогою якого осмислюється дійсність, підсвідоме та різноманітні буттєві стани. Також Е. Андієвська описує явища природи, краєвиди, різноманітні речі у процесі їхнього безперервного перетворення. Таким чином, одна і та ж тема отримує безліч варацій.

Отже, поезія української поетеси Емми Андієвської є практичним втіленням психоаналітичних теорій, в контексті сюрреалізму та герметизму, що,однак, не дозволяє абсолютно прояснити та зрозуміти цю складну та багатогранну поетичну мову, яку досить складно вписати у межі окресленого стилю. Це тільки певний натяк на шляху до сприйняття та осмислення поезії, в якій з'єднується в одне ціле здавалося б несумісні речі і відкривається фантазійний світ несхоплюваного та неосяжного.

Л. П. Циленко, доц., ТГТУ, Тамбов, Россия
Tsilenko.LP@yandex.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЛИЧНОСТНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СПЕЦИАЛИСТА НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ В ГЛОБАЛИЗИРОВАННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Интенсивность динамики геолингвистических реалий, разнообразие взаимодействия культур, религий и цивилизаций в глобализированном обществе, универсализация Европейской образовательной системы – создание двухуровневой образовательной модели "бакалавр-магистр"

ставят перед научным сообществом, перед педагогической общественностью проблему подготовки специалиста нового поколения. Образование в современном мире становится все более функциональным по своей сути. В этой связи требуется гибкая и точная переориентация нормативно-параметрического истеблишмента специалиста, как технической индустрии, так и гуманитарного профиля. Приоритетной тенденцией образовательной стратегии становится взаимообусловленное профессионально-личностное формирование человека. Нужен специалист, который обладал бы "опережающим видением" быстро меняющихся мировых процессов, и в то же время являлся высоко конкурентным, широко эрудированным специалистом в своей профессиональной деятельности.

В пространстве геолингвистического диалога – международного партнерства, сотрудничества и взаимоотношений возрастает роль прагматико-коммуникативной компетенции специалиста любого профиля. Своевременный обмен научно-технической информацией, однозначность понимания ситуации коллегами, высокая результативность решения профессиональных задач партнерами, в частности иностранными, выражается в их коммуникативной сфере. Вся целостность профессионально-деятельностных функций специалиста нового поколения интегрируется в глобализированный поликультурный диалог. Сегодня, как никогда, ценность владения международным языком общения – английским, уже никто не ставит под сомнение. Знание языка интерлингвистического масштаба принимает, в некотором смысле, статус категориального критерия качества образования и успешной кросскультурной коммуникации виртуальной эпохи. Английский тесно взаимодействует со всеми сферами жизнедеятельности человека – социальной, экономической, культурной, политической. Английский – это язык наукоемких технологий, бизнеса, интернета, гуманитарных наук и искусств, это показатель интеллекта современного человека, его академической мобильности. Со знанием английского специалист любого профиля становится свободным, активным и полноценным участником социально-экономической жизни общества, способным решить любые поставленные задачи, а также выработать фундаментально новые подходы, опережающие время.

Из логики сказанного, в векторе синергетической концепции, в программный контент образовательных учреждений естественным образом интегрируется овладение английским языком в новом предназначении, доминирующим в нормативно-параметрической характеристике конкурентоспособного специалиста. В контексте предлагаемого к обсуждению вопроса, конструктивной является способность, как на рецептивном, так и на креативном уровнях в образном, графическом, аудиовизуальном формате актуализировать идеи, смыслы, алгоритмы, концепты на английском языке.

В условиях лавинообразного поступления информации через всемирную сеть Интернет качественно меняется отношение к знанию английского языка, более того, меняется сам студент в синергетике полу-

ченных знаний. У специалиста нового поколения возникает уникальная императивность в овладении языком планетарного масштаба. При этом возникающий интерес к познанию английского языка способствует развитию потребности в непрерывном образовании, академической мобильности, информационно-ментального сознания, изучению социокультурных связей глобализированного общества, а также формирует категориальный мировоззренческий аппарат и интеллект в целом. Важнейшее значение для совместного международного научно-исследовательского сотрудничества имеет развитие способностей к обработке и анализу информации, умению предоставлять аргументы, подтверждающие или опровергающие ту или иную позицию, выступать с конструктивной критикой идей, способность к интегральной оценке различных точек зрения для принятия нестандартных прорывных решений, не ориентируясь на шаблоны. Интерлингвистический диалог может быть официальным и неформальным, индивидуальным и коллективным, что создает необходимость приобретения навыков вербальной и невербальной модели поведения принятых в различных культурах, осознания национально-специфического предпочтения восприятия системы ценностей, формирования толерантного отношения к иноязычной культуре, религии. Для снятия психологических и лингвистических трудностей в кросскультурном диалоге необходимо уметь строить свои высказывания в соответствии с различными речевыми функциями – сдержанно выражать радость и огорчение, проявлять желание, интерес и удивление. При этом создается множество других метакомпетенций необходимых для профессиональной, интеллектуальной, а также эмоционально волевой деятельности специалиста. В заключении важно подчеркнуть, что глобальная проблема секулярного общества, без решения которой нельзя ожидать никакого положительного результата – воспитание целостной личности. Сегодня, как никогда, специалист нового поколения должен быть, прежде всего, гармоничной личностью и сознательно противостоять нравственному релятивизму в диалоге планетарного масштаба. В этой связи педагогическая логика формирования профессионально-личностной идентичности специалиста нового поколения способного к саморефлексии, самопрезентации в межкультурном диалоге глобализированного общества выражается в преемственности системы содержательных, целевых и процессуальных компонентов учебно-воспитательного процесса, в основе которой находятся высоко нравственные, морально этические, духовные ориентиры.

Н. М. Черкашин, студ., БГУ, Минск, Беларусь

ЭСТЕТИКА В ТРАГИЧЕСКУЮ ЭПОХУ ГРЕЦИИ: "РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ" НИЦШЕ

Для того чтобы понять, что представляло для Ницше искусство древних греков, необходимо прояснить смысл главного тезиса Ницше, ко-

торый он повторяет на протяжении всей книги раз за разом: *"существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен"*. Только после этого древние эллины смогут открыться для нас. *"Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, более всех соблазнявшая к жизни порода людей, из всех бывших до сего времени, греки"*. Чтобы обладать таким искусством, такими богами, в которых отражались сами их почитатели, и соответственной нравственностью, каким обладали эллины, необходимо обладать невообразимой силой духа. *"Только избыток силы есть доказательство силы"*. Духовная мощь, необходимая для удержания подобного образа мира, требовала – не предполагала, а именно *требовала* – своего искусства. Искусства, которое отражало бы во всей полноте удивительные по своей силе душевные порывы, ярчайшие интуитивные прозрения и особенно тонкое и глубокое ощущение жизни. Все это можно понять лишь после раскрытия смысла *греческой трагедии* – наивысшего метафизического акта эллинской воли в искусстве, *трагедии*, которая воссоединила в себе аполлоническое и дионисическое искусство.

Дионисийское начало отвечает за неосознанную, дикую и неподконтрольную душевную активность, проявляющуюся в музыке и танце, и имеющую внерациональный характер. Суть Аполлона заключается в стремлении выразить духовный потенциал в пластических, визуальных, художественных образах. Дионисийская воля в человеке готова размыть все основания жизни, аполлоническая – препятствует этому, сохраняя жизнь в бренном теле. Для того, чтобы не остановился поток явлений в мире, чтобы аполлоническая воля не прекратила вечный процесс становления и разрушения, запечатлев раз и навсегда единый константный вечный образ мира, дионисийский дух должен вечно противостоять ему. Так, противоборствуя, две взаимообуславливающие, а отнюдь не взаимоисключающие, силы сосуществуют в человеке. Эти два начала бесконечно борются друг с другом в человеке. Вечная борьба этих двух начал предполагает вечное существование обоих. Борьба не должна представляться как подавление или тем более уничтожение противодействующей силы. Наоборот, один бог существует, пока существует другой. Дионисическое начало может и должно существовать в человеке лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической преображающей силой, так чтобы оба этих художественных стремления по закону вечной справедливости принуждены были развивать свои силы в строгом соотношении. Это соперничество проявляется также во взаимном использовании друг друга, когда один дух говорит языком другого, проявляя это единство в искусстве, наивысшим проявлением которого становится метафизическое искусство трагедии.

Кому не довелось на себе пережить этой необходимости видеть и в то же время стремиться куда-то за пределы видимого, тот едва ли

сможет представить себе и оценить чудесный мир эстетических образов в трагедии, творимых вечной борьбой двух богов, Аполлона и Диониса, избравших себе полем битвы человека, эллина. Искусство для Ницше представляет собой результат метафизической по своему характеру деятельности души. Эта метафизическая суть искусства предполагает особенный тип восприятия мира. Только художник, философ или просто тонкая, эстетическая личность имеет предчувствие, что и под этой действительностью есть другая, скрытая, действительность. Искусство тогда есть метафизическое дополнение наличной действительности, поставленное рядом с этой действительностью для её преодоления, оно есть завершение мира, достраивание его до идеального образа, ведь идеалом и вершиной творчества может быть только созидание целого мира.

Но для тех, кому непонятны жажда и радость страданий, упорные поиски жестокости, боли в жизни и искусстве, вряд ли будет понятно трагическо-эстетическое удовлетворение от мира древнего эллина. Необузданность мистерий, буйство и веселость воинского духа, торжественность риторики, жестокость трагедии, мощь архитектуры и скульптуры, – такое искусство могло возникнуть лишь у народа с величайшим духом, с непреклонной волей и безумной любовью к жизни. Здоровый пессимизм был у древних греков в крови, он понуждал их усомниться в своей абсолютной ценности как *явления*, и осознать свою ценность в сравнении с вечностью, приобретая измерение *эстетического феномена*. Трагическая способность к трансцендированию себя была силой и истинным проклятием древних греков. Жизнь – это счастье и горе, радость и страдание. И полноценность ее ощущается только тогда, когда эти противоположности присутствуют в ней в равной степени и с равными правами, когда они находятся в гармонии, неразрывно связанные друг с другом, предполагая и обусловливая, дополняя и обогащая друг друга. Искусство в трагической эллинской культуре, в свою очередь, являлось отображением и продолжением бытия. Сплетение в трагедии двух художественных начал – свободы от конечных образов под знаком Диониса и индивидуального самоосуществления себя в мире под эгидой Аполлона – является наивысшей формой искусства и самым полноценным образом мира, его воплощением. Трагедия служила утешением особенно предрасположенного к утонченному страданию эллину, сила духа которого удерживала его при образе удивительного дела тотального уничтожения, производимого временем. *"Но его спасает искусство, а через искусство его для себя спасает – жизнь"*. Утешение искусством, такова разгадка эстетического оправдания мира. Суть и значение трагедии заключается в утешении "обещанием" вечности явлений, вечного возвращения жизни в круговом движении вечного процесса разрушения и становления мира.

М. П. Шарковайте, студ., НИУ "БелГУ", Белгород, Россия
jonava91rita@mail.ru

КОНЦЕПТЫ ФИЛОСОФИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЭСТЕТИКЕ РЕНЕ МАГРИТТА

Бельгийский художник Рене Магритт – ярчайшее явление в поле искусства модерна. Талант в сочетании с тонким чутьем жизни и определенно философским складом ума позволили ему зашифровать загадки, которые по сей день остаются неразгаданными. Неразгаданны они в силу своей острой актуальности: в этом смысле художник оказался пророком. Условно говоря, находясь еще в эпохе "модерна", Рене Магритт опередил свое время, "изобразив" ряд идей, которые позже рефреном прозвучали вербально – уже в постмодернизме. Все творчество гениального художника было крайне философично и символично.

В духе символизма и сюрреализма Магритт пытался отобразить не действительность, а будущее. Картины его похожи на самые невероятные сны, которые суеверный человек издавна пытался проинтерпретировать. Как сон, посредством череды символов и воображения человека, так и картины Магритта можно воспринимать как предвестника реального положения дел. Однако, даже выходя за пределы реальности в сюр-реальность, в сверх-реальность, он отдает себе отчет в ее непостижимости. Реальность, – говорит Магритт, – это бесконечная вереница шагов и уровней понимания. Наука, если и делает мир относительно понятным, то только для строго аналитического ума. Порождениям же души проще найти соответствие посредством искусства, нежели исканиями разума. В ходе творчества Магритт пришел к выводу, что люди не располагают непосредственным доступом к реальности, поэтому адекватных средств для постижения истины не существует.

Рене Магритту не была чужда классическая философия. Ее влияние и отношение художника к ней можно обозначить, "прочитав" одну из его известнейших картин – "Каникулы Гегеля".

Ракурс видения Магриттом "Каникул Гегеля" можно рассматривать, ссылаясь на два мотива: Магритт относился к неординарности мысли Гегеля как к абсурду, сродни стакану с водой, поставленному на раскрытый зонт. Самого же Гегеля он отправил на "каникулы", не изобразив его, и ответив тем самым на тезис философа о том, что искусство – низшая форма познания, уступающая место религии. Вторым мотивом для такого ракурса мог являться факт смерти философа, но не его философии: Гегеля нет, но его духовные искания и идеи уже заняли свое место в материальном мире.

С эстетической точки зрения женские образы кисти Магритта близки к идеалам Античности: зачастую тела полуобнажены, это уже почти личности, но еще с признаками животных атавизмов. Мужчины на его полотнах современны, одинаковы, серьезны и нарочито бездушны, яв-

ляя собой продукты технократизации и цивилизованного мира. Картина "Сын человеческий" представляет современного Адама, который, как и прежде, не пытается устоять перед искушением. Только теперь это человек офиса, а плод искушения для него – единственное удовольствие в рутинной реальности. Женщины же будто еще не успели развиться и освободиться от рыбьих голов, а также страстности и чувственности. В этой вечной антиномии мужского и женского Магритт ставит вопрос о возможности сосуществования технологии и природы.

Работы Магритта не лишены логики, как кажется на первый взгляд. Структура их подобна снам: это высшая форма субъективизма, убежище созерцающего от мира анонимной, отчужденной реальности. Побудить зрителя к отказу от косного мышления Магритт пытается с помощью провокации: его объекты сохраняют форму, не растекаются; они статичны, но распадаются на части и трансформируются подобно тому, что ускользает из внимания и не рефлексируется в сознании. Однако именно эти гиперреальные (говоря терминами постмодернизма) объекты Магритт видит проводниками к началам начал.

"Философия" Магритта освобождена от плена языка (близко к идее Барта о "тоталитаризме" языка, его насильственном влиянии), устанавливая непосредственную невербальную связь между воображением воспринимающего субъекта и произведением искусства.

Эстетика Магритта близка к высказываниям постмодернистов в намеренном вызове традициям и классике, клише в образе мышления и жизни. Он ироничен по отношению к ценностям. Его ирония доходит до нигилизма.

Магритт шагнул вперед, опередив философов "постмодернизма", и с идеей неадекватности онтологического восприятия реальности и подмены истинного значения на символический смысл. Так, идея прописанных Магриттом ломаных, но подвижных предметов была сформулирована Делезом в программном концепте ризомы.

Магритт эстетически формировал будущие понятия, идеи и концепты в своих произведениях искусства, рисовал параллельные миры, т. к. образ может родиться из сближения двух удаленных реальностей ("Пустая страница", "Угроза убийства", "Свершение невозможного"), предсказывал "конец истории" ("Застывшее время"). Его предметы получают самостоятельность, словно говорят от имени их владельца, они сами будто стали личностями и ведут между собой разговор – идея близка к последующей теории Бодрийяра о симулякрах.

Мишель Фуко в одноименной с картиной работе "Это не трубка" обозначил эстетические и философские притязания Магритта каллиграфией, пытающейся продиктовать референту заведомо ложное и несоответствующее значение. Фуко отмечает, что мысль ищет сходства, но без подобия, становясь сама теми вещами, подобность которых исключает сходство. Таким образом, Магритт делает попытки бесконечной игры подобия, никогда не выходящего за рамки картины.

Рисуя теоретическую картину о картинах материальных, субъективность трактовки (возможно даже не соответствующая реальному положению дел) неизбежна. Это и было целью творчества Рене Магритта: его "читатель", созерцатель творчества, с необходимостью должен искать свою истину. Истину порой абсурдную, истину, которую не хочется таковой принимать, истину "modernite" – современности. А для нас еще и истину постсовременности.

І. М. Шелехов, студ., КНУТШ, Київ
fnubenko@yandex.ua

ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ ДЕРЕКА ДЖАРМЕНА: ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Для сучасних естетичних досліджень одним з перспективних методів дослідження є біографічний метод. Звичайно, нам відомо безліч прикладів творчих угрупувань другої половини минулого сторіччя і нині діючих, які наочно вирізняються за своїми характерними ознаками, як то французькі Нова Хвиля та Новий Роман, "Фабрика" Воргола, Московський концептуалізм, Догма-95, "Станіславський феномен" тощо. Але, придивляючись уважніше, ми не можемо не помітити наскільки умовними є групові узагальнення та наскільки показовою є конкретна персоналія, котра особливим чином транслює дух власної епохи та її художні цінності. У даному випадку мова буде йти про творчість Дерека Джармена – видатного англійського художника та режисера епохи становлення панування масової культури, а зокрема про його місце у традиції поетичного кіно. Традиційно поетична гілка кінематографу розуміється як складова авангарду, оскільки, по-перше, кінематограф досить молодий напрям мистецтва, якщо порівнювати його, наприклад, з театром або навіть романом, і є ровесником авангарду, а по-друге, поетичне кіно найчастіше ототожнюється зі своєю візуальною складовою, котра покликана транслювати образи, що у першу чергу впливають на нашу чуттєвість і найчастіше являють собою поетичні символи. Юрій Лотман у "Семіотиці кіно." пропонує два види знаків – іконічні та умовні. Лотман наголошує, що сукупності цих знаків не просто існують поруч, але і взаємодіють, прикладом чого він показує загальну картину історії мистецтв, котрі традиційно поділяють на образотворчі та словесні. Парадоксальність цієї очевидної ситуації полягає у тому, що словесні мистецтва, насамперед поезія, прагнуть за допомогою умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого знаходить свій прояв у наданні змісту формальним його рівням, як то фонетика, граматика і навіть графіка. Подібну тенденцію ми спостерігаємо і з іншої сторони [*Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Тарту : Ээсти Раамат, 1973. – С. 6–12]. Із ситуацією тяжіння поезії до іконічної діяльності власне і можна асоціювати поняття поетичного кіно, яке зазвичай визнача-

ють в опозиції до більш звичного сюжетного фільму. С'юзен Зонтаґ такий умовний поділ маркує визначенням певних режисерів як більш "візуальних" з одного боку, і більш "літературних" з іншого, відносячи до перших Антоніоні, Ґодара та Брессона, а до других Карне, Берґмана, Фелліні та Вісконті. Якщо другий тип кіно вона називає "психологічним, присвяченим виявленню мотивів персонажів", то перший – "антипсихологічний і має справу із взаємодією почуттів і речей; персонажі непрояснені, "ситуативні" [*Зонтаґ С.* Проти інтерпретації та інші есе. – Л. : Кальварія, 2006. – С. 257]. Фільми Джармена безумовно належать до першого типу, будучи, у певному сенсі, його квінтесенцією і продовжуючи іменем режисера ряд (окрім вищеназваних) Кокто (насамперед поета в будь-якій галузі його діяльності), Жене, Майї Дерен, Кеннета Енґера, Тарковського і особливо Пазоліні. Подібно до того, як Пазоліні прийшов у кіно із поезії та ліричної прози, Джармен усвідомлює кінематограф продовженням власної діяльності професійного художника, живучи в богемній комуні, оформлюючи театральні спектаклі та оперу, час від часу репрезентуючи власну авангардну графіку, живопис та колаж. Кіно, на думку молодого режисера Джармена є більш безпосереднім і вражаючим явищем мистецтва ніж живопис, оскільки останній перетворився на схоластичну практику професіоналів. Він впевнений, що герой його фільму "Караваджо" неодмінно взяв би до рук камеру, втопивши пензлі в Тибрі, якби народився в XX столітті, а фільми "Євангеліє за Матвієм" та "La Ricotta" Пазоліні змушують плакати та щиро сміятися відповідно, будучи аналогами емоційного потрясіння від живопису у XVII сторіччі [*Андронова А.* Дерек Джармен. Жизнь как искусство. – СПб., 2011. – С. 10]. Ранні аматорські безсюжетні кіноетюди Джармена, зняті на восьмиміліметрову плівку (якість зображення якої лише підкреслює його художній погляд), підтверджують платонівське твердження, що справжній поет має творити міфи, а не судження. Джармен міфологізує реальний географічний простір, представляючи південне узбережжя Англії в якості Місяця (Ashden's walk on mon, 1973) та зачаровує глядача фантастичним виглядом дольменів у Ейвбері (A journey to Avebury, 1971). Режисер документує події свого життя, неодноразово їх міфологізуючи у фільмах і книгах, немовби слідуючи за реплікою молодого Караваджо із власної стрічки: "Я є витвір мистецтва. І при тому дуже коштовний". У своєму візуальному колосі "На Англію прощальний погляд" (1987) Джармен образами насильства змалював поетичний документ сучасної йому Британії, додаючи домашні записи із батьківського відеоархіву до низки метафоричного ряду, з котрого власне і складається стрічка, "прокоментована" його власним поетичним текстом із показовою цитатою "Плачу" Аллена Ґінзберґа.

Створення фільмів-поем є неодмінно рисою, яка характеризує Джармена як представника поетично кіно. Екранізація "Військового реквієму" (1988) композитора Бенджаміна Бріттена, із зізнання самого Джармена, зумовлена скоріше його інтересом до віршів Уілфреда Оуена, які

складають сюжетну основу музичного твору, а фільм-пошук "Розмова з янголами" (1985) прокоментований сонетами Шекспіра. Назва останнього продиктована магічним підтекстом фільму, а саме творчістю Джона Ді – англійського придворного окультиста ренесансної доби. Джармен проявляє неабияку цікавість до містичного, що характерно для справжнього поета. Такі його етюди як "Мистецтво дзеркал" (1974) та "Сад Луксора" (1972) очевидно подібні "магічному" кіно класиків американського авангарду Майї Дерен та Кеннета Енґера. Фантасмагоричні персонажі-образи останнього недвозначно згадуються через специфіку кольору, продиктовану форматами плівки обох авторів, а постійне використання джарменівськими створіннями люстерок наводить на думку про них як про уламки Дзеркал Потойбічного з "Орфея" (1950) Жана Кокто.

Власне аспект кольору напевно є центральним у доробку Джармена. Дослідник творчості режисера Стівен Діллон, зазначає, що образ короля на початку фільму "Сад" (1990) саме через кольорове вирішення нагадує образ поета-трубадура із фільму "Колір граната" іншого неперевершеного майстра кольору та візуальної поезії, Сергія Параджанова [*Steven Dillon*. Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea. – University of Texas Press, 2004]. Будучи ерудованим в історії мистецтв і кольору зокрема, Джармен знімає "Караваджо" (1988), використовуючи техніку к'яроскуро, винайдену Да Вінчі, а останній фільм майже сліпого і помираючого режисера (який дуже вдало перекладається українською як "Блакить" (1993)) складається із незмінного синього екрану, прокоментованого роздумами стосовно синього кольору та автобіографічними спогадами, які складають відповідний розділ у книзі Джармена "Хрома", власне присвяченій кольору. Зайвим було б і нагадувати, що "Блакить", з її ідеєю абсолютного кольору, видається сучасним аналогом "Чорного Квадрату" Малевича.

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

"ОТЧУЖДЕННАЯ ЖИЗНЬ" КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

К. Маркс описывает жизнь мелкого буржуа как "отчужденную жизнь": "Чем меньше ты ешь, пьешь, чем меньше покупаешь книг, чем реже ходишь в театр, на балы, в кафе, чем меньше ты думаешь, любишь, теоретизируешь, поешь, рисуешь, фехтуешь и т. д., тем больше ты сберегаешь, тем больше становится твое сокровище, не подтачиваемое ни молью, ни червем, – твой капитал. Чем ничтожнее твое бытие, чем меньше ты проявляешь свою жизнь, тем больше твое имущество, тем больше твоя отчужденная жизнь, тем больше ты накапливаешь своей отчужденной сущности. Всю ту долю жизни и человечности, которую отнимает у тебя политэконом, он возмещает тебе в виде денег и богат-

ства, и все то, чего не можешь ты, могут твои деньги" [*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. – Т. 42. – С. 131–132]. Тема отчужденной жизни так или иначе присутствовала в отечественной культуре, даже еще в домарксистскую эпоху. Так, в пьесе П. Плавильщикова "Сиделец" (1793) "сампитерский" купец Викул говорит девушке, не желающей с ним разговаривать, что "всякая речь красна, когда деньги побрякивают с ней вместе". У героев А. Н. Островского деньги являются универсальным средством возмещения любой потери, они едва ли не способны залатать прореху в бытии, – так, в "Бесприданнице" (1878) Кнуров предлагает обесчещенной Ларисе "я могу предложить вам такое громадное содержание, что самые злые критики чужой нравственности должны будут замолчать". Но вот уже у М. Горького в "Мещанах" (1901) жизни просто нет, ни настоящей, ни предполагаемой в будущем: его герои ничего не откладывают на потом; они не способны зажить жизнью вообще никогда, им не помогли бы в этом даже деньги. Можно предположить, что с этой пьесы начинается специфическая национальная разработка темы отчужденной жизни, которая только очень похожа на описанную Марксом. Идея отчужденной жизни никуда не делась, но описывается и понимается иначе.

Мещане (обыватели) в российской истории и в культуре сыграли бóльшую роль, чем мелкие буржуа. Они приняли на себя основной общественный гнев. Например, с т. з. В. В. Маяковского главная их особенность и вина в том, что они как раз ничего не стали откладывать и ждать: как только "отгремели громы революционных бурь", так тут же и "вылезло из-за спины РСФСР мурло мещанина" (по этой раннесоветской версии (1921) ждать и откладывать вынужден, скорее, рабочий класс и сознательные большевики – перед ними стоит задача завершить "стройку социализма" и только потом начать думать о себе). В "Девочке в бурном море" З. Воскресенской (изд. 1965) жизнь стокгольмских обывателей показана с т. з. советского ребенка. Особенно занимает Антошку помолвка, когда она узнает, что молодые люди только заключают "договор о намерениях", составляют полный список необходимых "товаров для дома", а жениться будут потом, когда все купят. Ближайшие годы они потратят на зарабатывание денег. Невеста уже не позволила жениху купить самые дешевые билеты в кино, чтобы иметь возможность отложить лишний эре и ускорить свадьбу. Сама она собирается каждый день "есть мороженое" – дополнительно откладывать стоимость самой маленькой порции. Младшая сестра намерена приступить к накоплению приданого с завтрашнего дня и осуждает старшую за то, что та не подумала об этом раньше. Антошка сравнивает заграничную жизнь со свадьбой своих родителей, отсутствием жилплощади, вкусными супами, которые бабушка варила в помятых кастрюлях и то, что она сама бы не родилась, если бы папа и мама не поженились бы немедленно, а покупали бы новые кастрюли. Таким образом, советская оппозиция выглядит так: счастливая жизнь советского человека (с учас-

тием коммунальных соседей, которые все вместе любуются новыми туфлями, с походами на первомайские демонстрации) происходит здесь и сейчас. Всякие попытки перенести ее "на потом" начинают осуждаться в искусстве. У В. Розова "В поисках радости" (1957) есть невестка-мещанка Леночка, на примере которой можно показать, в чем советская ошибка в понимании "отчужденной жизни". Леночка не живет, а, в ожидании новой квартиры, которая будет вот-вот получена, скупает новую мебель и складирует ее в комнате двух юных братьев мужа. Мебель зачехлена, ею нельзя пользоваться, потому что она совершенно новой должна войти в новую жизнь (из-за залитого чернилами стола разражается страшный скандал). Леночка вообще жадновата: у себя в комнате есть шоколадные конфеты и ветчину, ни с кем не делится. Леночка, т. о., ради собственного материального благополучия в будущем "поджирает" жизнь ближайших родственников мужа. Ее как настоящую мещанку за это осуждает автор и должны осудить зрители, но это не мещанский поступок, потому что хороший мещанин "экономит" собственную жизнь, а не чужую (в пьесе вообще перепутана система ценностей, потому что один из "стяжателей" материальных благ социализма Леонид Павлович запросто пускает к себе пожить Леночку и Федора совершенно даром, – тоже, видимо, от избытка мещанства).

В заключение хочу сослаться на устное высказывание известной ленинградской / петербургской журналистки П. С. Соловей, написавшей несколько книг о жизни советских людей. Она сказала, что, объездив страну и проинтервьюировав сотни человек, сделала "локальное социологическое открытие": все активисты 50-х – 60-х гг., проведшие активную молодость в театрах, клубах, походах, на субботниках, собраниях и т. п., в 70-е гг. сделались убежденными домоседами. Причина, по мнению Соловей, была тривиальна: они все получили, наконец, отдельные квартиры. В молодости они бежали из бараков и коммуналок, этим и объяснялась их повышенная общественная активность. Избавившись от соседей, они предпочли сидеть в собственных четырех стенах. Такой вот контраст между представлением о том, как мы заживем "потом", когда будем отдельно и все у нас будет, какой полноценной и насыщенной станет эта наша "настоящая" жизнь, – и тем, что, в действительности наступив, она оказалась лишена всяческого содержания.

Секція
"ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

А. А. Алхасов, студ., МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОСТРОЕНИЯ ЭТИКИ КАНТА В "КРИТИКЕ ПРАКТИЧЕСКОГО РАЗУМА"

Великий немецкий философ И. Кант в своей знаменитой работе "Критика практического разума" заложил и развил методы построения чистой, формальной этики. В этом труде он постулировал методологические принципы нравственной философии.

Под практическими принципами, которые стали бы предпосылкой и отправной точкой научной этики Кант предполагал следующие:

- максимы, то есть субъективные принципы, принимаемые отдельным человеком и для отдельного субъекта, без общезначимости;
- категорические императивы – практические законы, объективные принципы, обладающие законодательной силой для воли разумного существа, включая и Бога.

Само собой разумеется, только последние могут быть приняты во внимание как основания научной этики.

Любые материальные принципы, которые предполагают, что в основании человеческой воли лежит способность нашего желания чего-то вещного, материального являются эмпирическими, и связаны с расположенностью отдельного индивида к удовольствию или неудовольствию.

Поэтому все подобные принципы являются лишь принципами себялюбия и не могут служить в качестве общезначимых, общепринятых нравственных законов. По Канту даже если бы мы пришли к согласию по их поводу, то это было бы вынужденным положением дел, а иногда и случайностью, но не обладало бы необходимостью закона.

Итак, для искомых практических, всеобщих законов как единственного методологически верного критерия остаётся только следующее: чистая форма всеобщего законодательства.

И воля человека должна определяться только этой чистой законодательной формой и не зависеть от других причинностей в этом мире. Она должна быть абсолютно свободной и свободная воля может иметь только такую законодательную форму в качестве определяющего основания самой себя.

Подобное положение обобщается в знаменитом категорическом императиве: "Поступай так, чтобы максима твоего воления могла бы в каждый раз иметь одновременно силу принципа всеобщего законодательства" [*Кант И.* Сочинения : в 8 т. – М. : Чоро, 1994. – Т. 4. – С. 409].

Всеобщее законодательство – это собственное творение человека, оно основывается на автономии воли, и никогда на материальных мо-

ральных принципах, даже когда они выводятся из воли Бога, т. к. в них мы можем найти гетерономию произвольного выбора.

Поэтому этика Канта находится в остром противоречии с любой эвдемонистической этикой и психологической этикой, т. к. по Канту последние, в конечном счёте, делают своим предметом изучение внешних, материальных причин как оснований воли человека, т. е. сводят всё к отношению к удовольствию или счастью.

Подобные подходы приводят ко многим неопределённостям, и поэтому сохранение чистоты учения о нравственности является для Канта первейшим и важнейшим делом практического разума.

По Канту удовольствию должно быть отказано в качестве определяющего основания, так как оно, даже при малейших количествах, вредит мощи и превосходству закона "так же как малейший эмпирический элемент в качестве условия в математической демонстрации умаляет и уничтожает достоинство и убедительность демонстрации" [Там же. – С. 400].

Нравственный закон выводится Кантом не из природы или сущности человека, но полностью основывается на своей чистой части. А нравственный закон в его чистоте и подлинности – в чем и состоит его мощь – нужно искать как раз только в этой чистой философии.

Кант тщательно и предупреждает об эмпирических элементах, с которым этика не может согласиться, не утрачивая ясности. Самое дурное для нравственности по Канту – это стремление брать заимствования из примеров. Тем самым этика превращается в подражание. И во избежание этого нравственная философия должна быть обоснована в методологической чистоте.

А. С. Бандурка, магістр, КНУТШ, Київ

ДО ПИТАННЯ ПРО МЕЖІ ТОЛЕРАНТНОСТІ

Хоча феномен "іншого" та "чужого" знайомий людству з давніхдавен, у XX столітті він став рутинним і масовим виявом повсякденності. Люди набагато частіше стикаються із незнайомими поглядами і стилями життя, яких вони не розуміють, не розділяють чи не схвалюють. Здається, що стабільне та мирне співіснування в багатокультурному світі, який утворився внаслідок інтенсифікації міграційних потоків, може бути забезпечене лише завдяки толерантному ставленню до "іншого". Толерантність набула офіційного визнання, коли Генеральна конференція ЮНЕСКО 16 листопада 1995 року ухвалила Декларацію принципів толерантності. У ній було толерантність описано, зокрема, як "повагу, сприйняття та розуміння різноманіття культур нашого світу, наших форм самовираження та способів прояву людської індивідуальності" [Декларація принципів терпимості: затверджена Резолюцією Генеральної Конференції ЮНЕСКО від 16 листопада 1995 року // Інфодиск: Законодавство України 8.0.0. – Грудень 2007 р.]. Це посприяло розквіту іммігрант-

ських культур на теренах приймаючих держав, а самі прибульці з часом почали вимагати не лише рівних з корінним населенням громадянських прав, але й специфічних "культурних" та "релігійних" прав на кшталт права носіння традиційного одягу (зокрема хіджабу) під час навчання та роботи в державних установах тощо. Показово, що етнокультурним меншинам до останнього часу доволі часто йшли на поступки, посилаючись на їх право культурної самоідентифікації.

Однак, почастішання за останні декілька років випадків ксенофобії, расової нетерпимості, вуличних протестів та масових розстрілів, одним з найбільш прикрих прикладів яких слугують криваві події літа 2011 року на норвезькому острові Утойя, явно вказує: терпець може урватися навіть в представників найбільш відкритих і толерантних до мігрантів країн. Терорист Андерс Брейвік заявив, що його дії були жахливими, проте необхідними через "ісламську колонізацію" Європи. Праві та ультраправі політики активно піднімають питання відмови від політики толерантності, яка нібито призвела до порушення національного та культурного статус-кво у Європі.

Такі настрої не можна просто ігнорувати: попри можливі ідеологічні чи політичні розбіжності, слід визнати, що вони актуалізуються необхідність подальшого прояснення поняття толерантності, виявлення її умов і меж. З огляду на згадані прикрі приклади здається за потрібне доповнення одного з центральних питань концепції толерантності "Як толерувати інше?" питанням "Як, визнаючи ліберально-демократичні цінності, не перетворювати толерантність на вседозволеність?".

Толерантність є справді універсальною цінністю цивілізованого світу, проте це не означає її безумовності чи безмежності. Як зауважує український дослідник О. В. Тягло, "існують принаймні два джерела її обмеження. Перше пов'язане з характерними для конкретного суспільства особливими цінностями, зафіксованими в локальних нормах права чи моралі. Але оскільки такі виявляються відносними до часу-місця-культури, то перше встановлення меж толерантності є релятивним, таким, що припускає винятки, з часом змінюваним. Натомість друге видається абсолютним. У цьому випадку межа досягається через зіткнення з "дурним запереченням" толерантності, тобто з антитолерантністю: тоді заради самозбереження толерантність мусить перейти у своє інше – нетолерантність, проте не в антитолерантність" [*Тягло О.* Що таке сучасна толерантність? // Міграція і толерантність в Україні. – К. : Стилос, 2007. – С. 146]. Виважене ставлення до "іншого" і його підтримка не завжди є можливі, вони неприйнятні тоді, коли маєш справу з категорично антитолерантним а́ктором або з виходом за межі терпимого, визнані спільнотою (наприклад, з явним злочином чи несправедливістю).

Межі толерантності у полі моралі найбільш умовні, розмиті й рухливі. Попри більшу визначеність і точність права, толерантність можлива і у цьому полі, оскільки санкції законів передбачають варіювання, наприклад, термінів та видів покарання. Найбільш визначеною є, на мою дум-

ку, абсолютна межа толерантності. Зрозуміло, що ці вказані межи досить часто не співпадають.

Ситуація з вибухами стрільбою в Осло і стрільбою на острові Утойя легітимує та виправдовує постановку питання щодо важливості врахування меж толерантності не лише у ставленні до меншин тієї чи іншої природи, а й до окремих індивідів на кшталт Брейвіка, котрі не тільки брутально порушують кримінальне законодавство, а й виявляють антитолерантність.

Некритичне ставлення до "усього на світі" чи "усепрощення" перекручує поняття толерантності та робить її "сліпою". Цьому слід у моральний і законний спосіб протидіяти. Майкл Уолцер слушно зауважив наступне: "Релігії, що прагнуть офіційного статусу, та партії, що мріють про тотальний контроль, можуть бути терпимими і в ліберально-демократичних національних державах, і в іммігрантських суспільствах… Але… можна зробити так, щоб вони не могли захопити політичну владу і навіть боротися за неї" [*Уолцер М.* О терпимости / пер. с англ. яз. И. Нюрнберг. – М. : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. – С. 97].

Отже, в сучасному багатоманітному і доволі часто суперечливому світі толерантність набула статусу фундаментальної цінності, завдяки якій відкриваються шляхи для підтримання співіснування різних осіб, спільнот, розбіжних позицій, концепцій, релігій… Вона є універсальною, проте не безмежною чи безумовною. Вона зовсім не передбачає терплячого ставлення до соціальної несправедливості, відмови від своїх або поступки чужим переконанням тільки тому, що вони інші, "іншомовні" чи "іноземні". Толерантність знаходить своє природне доповнення у активній теоретичній критиці, у практичній протидії вчинкам, які порушують її відносні чи абсолютні межі. Розуміння меж толерантності зовсім не принижує її ціннісного статусу, натомість усуває підстави спроб її дискредитації та ігнорування.

Н. М. Бойченко, канд. філос. наук, доц., УМО НАПН України, Київ
n_boychenko@ukr.net

ЕТИЧНИЙ КОДЕКС УЧЕНОГО ЯК ЯДРО ЙОГО ПРОФЕСІЙНОЇ ЕТИКИ

Проблема співвідношення науки й моралі з'явилася багато століть тому; залежно від різних підходів та розуміння місця науки й моральності в житті суспільства набувала різних форм. У сучасному світі певна частина вчених та дослідників, проголошуючи етичну "нейтральність" науки, вважає, що наука й мораль не мають нічого спільного, що наука – "сама собі етика". Ці положення ніби "звільняють" вченого чи дослідника від моральної відповідальності за наслідки від тих наукових відкриттів, що вони здійснили. Проте існує й інша точка зору, що не заперечує взаємовпливу науки й моральності. Однак вирішення проблеми співвідно-

шення науки й моральності та певний компроміс між названими альтернативними позиціями можуть бути знайдені за умови, якщо ми врахуємо багатовимірність буття науки. Сьогодні наука розглядається не лише як система знань, а як вид професійної діяльності людини, та соціальний інститут [*Гусейнов А. А.* Сослагательное наклонение морали // Вопросы философии. – 2001. – № 5. – С. 3–33]. Якщо підходити до науки лише як до системи знань, то в цьому сенсі вона дійсно нейтральна в етичному плані: наукове знання як таке не може бути ні етичним, ні аморальним, воно а ні "добре" а ні "зле". Але коли ми розглядаємо науку як людську діяльність та як певну систему організацій та відносин у суспільстві, то неминуче приходимо до висновку, що в цьому сенсі наука відповідає загальним умовам до будь-якої діяльності. Ціннісні чинники (в тому числі й етичні) мають безпосередній вплив не тільки на суб'єктів наукової творчості але й на суспільство в цілому.

Одним з варіантів розв'язання цієї проблеми є розгляд науки як соціально обумовленого явища. Соціальна обумовленість науки виявляється, перш за все, в її зв'язках з матеріальним виробництвом, та його потребами. Окрім того, будучи одним з елементів соціальної структури, наука знаходиться в тісному взаємозв'язку з іншими елементами цієї структури – політикою, мораллю, інтересами та потребами людей. Тому, залежно від соціальної структури суспільства розвиватиметься й наука та будуть знаходити застосування її досягнення. Відповідно до цього вирішується й питання про співвідношення науки та моралі, питання про те, чи стануть наука й техніка благом або злом для суспільства.

Дійсно, проблема зв'язку етики та науки – одна з найбільш давніх. Вона була започаткована ще в етиці Сократа та Аристотеля. В Новий час у зв'язку зі зростанням рівня наукового знання та все відчутнішим його впливом на людське життя нової гостроти набувають питання морального спрямування науки. У роботах Ф. Бекона, Р. Декарта, Т. Гоббса, К. Гельвеція звучить велика повага до наукового знання та повага до людини, здатної до пізнання. Правда, в працях Ж.-Ж. Руссо наявна пересторога щодо схиляння перед наукою, оскільки остання може служити своїми відкриттями й аморальним цілям.

Бурхливий розвиток наукового знання висуває перед вченими низку етичних проблем та вимагає їх вирішення. Це, в першу чергу, усвідомлення науковцями себе як певної духовної спільноти, а наукового знання, що складається в спільному творчому пошуку фахівців певної галузі, як цілісного процесу, всередині якого йде розширення та поглиблення меж знаного. Цей процес передбачає творчі дискусії, висунення, паралельно з існуючими, нових гіпотез для розширення меж пошуку об'єктивної істини. У зв'язку з тими змінами, які вносить в середовище проживання людини, та в природу самої людини науково-технічний прогрес, перед наукою постають нові питання, які безпосередньо містять в собі етичну проблематику. Наприклад: чи може наука, й до яких меж, втручатися в біологію, гене-

тику та психіку людини? Чи припустимо з позицій гуманістичної етики таке втручання? Якими соціально-етичними принципами повинні керуватися вчені у процесі пізнання людини? Деякі вчені гостро ставлять питання про соціально-етичне регулювання дослідів, що стосуються людини, про необхідність заборони дослідів, що можуть бути загрозливими як для окремих людей, так і для людства в цілому. Чи можливе таке регулювання наукової діяльності, чи не обмежить воно свободу наукової творчості?

З огляду на все вище означене особливої актуальності набувають розробки у галузі професійної етики науковця.

У сучасній науці виникає необхідність у залученні чинників, які встановлювали б контроль за самим осягненням наукової істини, а в ієрархії цінностей, до яких вона поза сумнівом відноситься, повинні бути присутніми й такі цінності, як благо людини та людства, добро й мораль, благополуччя та безпека. Пошук наукової істини "освячується" нині таким ціннісним імперативом – нове знання не повинне збільшувати ризик існування та виживання людини, а повинно слугувати благу людства, його інтересам.

На основі аналізу найважливіших етичних проблем наукової діяльності, необхідних моральних якостей вченого та норм наукової творчості такі філософи як М. Г. Лазар та И. И. Лейман [*Лазар М. Г., Лейман И. И.* НТР и нравственные факторы научной деятельности. – Л. : Наука, 1978] пропонують включити до етичного кодексу науковця наступні моральні норми: цивільну та етичну відповідальність вченого за соціальні й екологічні наслідки застосування своїх відкриттів, за науковий прогрес; обов'язок інформувати громадськість про можливість застосування свого відкриття або відкриття своїх колег на шкоду людству, в антигуманних цілях; неприпустимість проведення наукових експериментів, небезпечних для здоров'я людини й генетичного фонду людства; особиста відповідальність за доброякісність інформації та якості вироблюваного знання; етична відповідальність за виховання молодого покоління вчених та студентів у дусі гуманізму, наукової чесності й порядності; особиста незацікавленість, тобто незалежність наукової істини від особистих мотивів, інтересів та інших етичних характеристик дослідника; об'єктивність при оцінці результатів чужої роботи, чужої думки, незалежно від особистого відношення до опонента, наукової школи або методології; обов'язок публікувати свої праці, роблячи їх досягненням науки; критичне відношення до власних досягнень (особливо у разі успіху), відмова від співавторства без реальної участі в даному дослідженні; наукова чесність, скромність, коректність; неприпустимість плагіату в будь-якій формі, обов'язок посилатися на авторів ідей, формул тощо (при цьому посилання на чужі роботи тим більше обов'язкові, чим ближче ці роботи до власних робіт вченого).

Щоденна необхідність ухвалювати рішення та вести на їх основі свій науковий пошук вимагає від вченого належного рівня етичної культури.

А. И. Вахтель, студ., КНУТШ, Киев
jimmy_pages@mail.ru

ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННОСТЬ СВОБОДЫ, НЕОБХОДИМОСТИ И ПРИНУЖДЕНИЯ

Прежде чем начать раскрытие проблемы, поднятой здесь, следует уяснить необходимость принципа, стоящего в ее основании. Перед вопрошающим поставлен вопрос, заключающийся в удостоверении реальности закона достаточного основания (далее – ЗДО), то есть необходимость или ее отсутствие ЗДО во внешнем и внутреннем опыте. Избирая второе положение (не необходимость ЗДО) в качестве истинного, мы должны показать его истинность либо отказаться от любых логических суждений по этому поводу. "Показать истинность положения" означает дать действительности засвидетельствовать это (в эмпирическом смысле), обнаружить ложность антагонистичного положения (в логическом смысле), а в наиболее общем виде это значит – найти этому положению достаточное основание. Последнее оказывается поиском ничто, ибо, в конечном счете, мы преследуем цель обнаружить отсутствие достаточного основания. Таким образом, согласность со вторым положением пресекает нам возможность проводить исследование впредь, или, по меньшей мере, спекулировать об этом в логических терминах. Мы же, напротив, заинтересованы в исследовании, ибо доверяем логичной, предельно ясной строгой необходимости ЗДО на всевозможные явления опыта.

Однако, несмотря на признаваемую нами здесь априорную аподиктичность ЗДО как универсального закона, в нашем ежедневном бытии непрерывно объявляется форма сознания, называемая здесь *гипотетической* и определяемая по признаку специфического словоупотребления, имеющему место в соответствующих ситуациях: "так или иначе", в значении одновременности; "мог бы", "если бы" и пр. Обнаруженные первично в своей полноте, эти ситуации презентуют нам *имманентный феномен случайности* или *спонтанности*, являющий противоположность *имманентному феномену необходимости* или *феномену достаточного основания*. Обоим феноменам мы придаем соответствие в качестве двух видов (модусов) индивидуальной свободы: *свобода выбора* и *свобода воли*.

Постичь природу свободы можно лишь через рефлексию над индивидуальной практической деятельностью.

Свобода выбора есть сознание необремененности, при котором сознаются потенциальные возможности моей деятельности, но не осознаются достаточные основания ее осуществления. Свободе выбора свойственна спонтанность, которая возможна лишь благодаря предпосланной обустроенности, организованности под себя жизненного мира. Свобода выбора основана на выдвинутости необходимости из первичного сознания. Например, выбор между пойти или побежать в опреде-

ленном случае расценивается как выбор между равнозначными действиями: если я побежал, то впоследствии утверждаю, что с таким же успехом мог пойти и наоборот. Здесь предпосланы две необходимости в виде умений ходить и бегать, притом умений настолько механических, что чаще всего я пользуюсь ими, не имея понятия, как мне это удается. Это иллюзия всецело моего контроля, ибо, в конечном счете, сознание отдает лишь указания, а необходимость или отсутствие необходимости выполнять указания содержится в подручном сущем, ведь строго говоря, я могу быть уверен в надежности своего тела не более, чем в том, что завтра взойдет солнце, -- обе уверенности основаны на привычке.

Свобода воли есть способность на основании первичного сознания (т. е. живого представления) необходимости производить только необходимые действия с целью обустроить свой жизненный мир. Свобода воли есть необходимость, устремленная от волеющего, это стремление самому воссоздать достаточное основание, что означает вложить в него смысл и целесообразность. Например, обучение игре на музыкальном инструменте является процессом установления новых внутренних правил: поначалу игра вдумчивая, каждое новое движение отрабатывается до тех пор, пока не достигнет уровня уверенного, свободного движения. Впоследствии достаточно только нескольких указаний сознания, чтобы воспроизвести, большей частью механическим образом, целое произведение.

Итак, все начинается с наблюдения, в процессе которого мир предоставляет человеку знание в виде осознанной необходимости, знающий человек посредством творческой воли (свобода воли) преобразовывает свой жизненный мир в "матрицу" необходимостей, блюдущих его выгоду. Такая организованность ("подручность" сущего, словами Хайдеггера) делает со временем жизненный мир меккой для свободной деятельности в модусе свободы выбора.

С последней связан специфический вид гипотетического мышления, сущность которого до конца не ясна, но рискнем сделать несколько набросков на этот счет. Парадокс свободы выбора как формы гипотетического сознания, состоит, на наш взгляд, именно в том, что фрагмент действительного основания поступков, сознаваемых как случайные (спонтанные), всегда трансцендентен первичному сознанию в момент действования, а такая трансценденция в свою очередь является следствием того, что интендируются не все актуальные возбудители сознания. В контексте свободы интенция, будучи творческой установкой, вообще, очевидно, представляет себя как учредитель гипотетического сознания, ибо всякое выхваченное становится подконтрольным, создается, по крайней мере, кажущаяся возможность представить интендированный предмет в бесконечности модусов существования.

Таким образом, мы приходим к выводу, что для осуществления человеческой свободы требуется достаточное основание в виде: во-первых, отсутствия принуждения как необходимости, направленной

против моей воли; во-вторых, наличия *осознанной необходимости* (для осуществления свободы воли) и *воплощенной, подручной* (также, если угодно, можно именовать ее "пришпоренной") *необходимости* (свобода выбора). Следовательно, некорректность противопоставления свободы как таковой и необходимости как таковой налицо. Свобода – ничто без необходимости, но не в диалектическом смысле (как день без ночи), но в том понимании, что свобода и необходимость, имеющие одинаковый вектор направленности, являются тождественными силами.

Н. А. Гавриш, СПБГУ, Санкт-Петербург, Россия
nina_gavrish_@mail.ru

ПРОБЛЕМА ЭТИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ ИСКУССТВА

Обращаясь к таким этическим и эстетическим предметам, как нравственность и искусство, имеет смысл поставить и рассмотреть следующие вопросы: необходима ли этическая оценка произведений искусства и, если необходима, то является ли она возможной? Или "моральные потенции пребывают в иной сфере, чем потенции искусства, и ни на что для него не годны" [*Маритен Ж.* Ответственность художника], как указывает Маритен? Несёт ли художник ответственность за свои работы или его творческая свобода безгранична? Очевидно, что подобной проблематике посвящено немало работ и научных исследований, тем не менее, можно предположить, что сейчас она имеет более чем актуальный характер, что нельзя не заметить, обратившись, например, к современному искусству.

Н. І. Гринчишин, канд., філос. наук, доц., ЛДУВС, Львів

ПРОФЕСІЙНА МОРАЛЬНА КУЛЬТУРА ПРАЦІВНИКА ОРГАНІВ ВНУТРІШНІХ СПРАВ

В умовах природного поділу праці, людині необхідно самовизначатися у виборі тієї чи іншої професії або спеціальності. Особливе значення має професійна моральна культура, що складається в осіб, які внаслідок свого соціального становища чи специфічної професійної діяльності безпосередньо стикаються з використанням та застосуванням права. Йдеться про юристів, правоохоронців, державних службовців та керівників різних рангів [*Ларіонова В. К.* Моральна культура – основа становлення та професійного розвитку дільничного інспектора міліції // Етичні основи підготовки та діяльності дільничних інспекторів міліції : Матер. наук.-практ. семінару / за заг. ред. М. М. Нагорняка. – Івано-Франківськ : ВОНДР та РВД, 2004. – С. 31].

Сьогодні в стінах юридичних вищих навчальних закладах дозрівають нові покоління служителів української Феміди й усвідомлене сприйняття

ними досліджуваних етикою вічних моральних цінностей, покликано сприяти вихованню доброчесної установки, що затверджує в людині повагу до закону, прав особистості, чесності, відповідальності та неприйняття аморальної альтернативи.

Міліція України покликана захищати інтереси народу і права громадян, ефективно боротися із правопорушниками, не вдаючись до насильства. Однак, негативне ставлення до неї громадян все ще залишається незмінним. Досить часто засуджується не суворість працівника органів внутрішніх справ, а його невихованість, некультурність, неграмотні професійні вчинки, некомпетентність, вимагання грошей або послуг, психологічний тиск.

На суттєві зміни в діяльності ОВС і сприйнятті її громадськістю можна розраховувати у зв'язку із формуванням в Україні правової держави. Здобути прихильність, визнання, авторитет у громадян міліція зможе лише усунувши негативні фактори, що компрометують систему МВС України.

На нашу думку, створення якісно нової української міліції, діяльність якої відповідала б сучасним світовим стандартам передбачає:

- Підвищення морально-етичних вимог до кандидатів на службу в міліції та навчання у закладах освіти системи МВС. Варто до можливого мінімуму зменшити залучення до сфери правосуддя і правоохоронних органів людей бездуховних і аморальних. Професійна мораль працівника ОВС має завжди розглядатися у єдності із загальноприйнятою системою моралі. Спроби знехтувати цим зв'язком призводять або до вихолощування власне професійної моралі, її практичної основи або до втрати людиною морального кругозору [*Петрова Г. М.* Професійна й моральнісна само ідентифікація працівника ОВС: спільні та відмінні риси // Етичні основи підготовки та діяльності дільничних інспекторів міліції : Матер. наук.-практ. семінару / за заг. ред. М. М. Нагорняка. – Івано-Франківськ : ВОНДР та РВД, 2004. – С. 27]. До таких цінностей ми можемо насамперед віднести: повагу до людської гідності, відданість верховенству права, готовність прийняти на себе відповідальність, патріотизм.
- Створення мотивації для працівників міліції до зміцнення авторитету та престижу своєї професії. У виборі тієї чи іншої професії важливо враховувати не тільки економічну ефективність поділу праці (заробітну плату), але насамперед особистісні потреби життєвої самореалізації у відповідності зі своїми здібностями та інтересами. Наприклад, пояснюючи, чому люди часто обирають працю без любові, український філософ Г. Сковорода підкреслює, що причиною цього є нестримне прагнення до матеріальних благ, привілеїв, високих чинів і гучної слави. Проте, люди часто забувають просту істину: праця стає радістю і щастям тільки тоді, коли вона відповідає індивідуальним природним нахилам людини, є вільною.
- Відкритість та доступність інформації для громадського ознайомлення, здійснення публічних обговорень певних питань із населенням. Гласність роботи міліції формує громадську думку у населення про пра-

воохоронні органи. Вона є синтезом окремих суджень громадян, схвалює одні вчинки і засуджує інші; виражає переконання, оцінки, волю, почуття, волевиявлення громадян.

- Підняття на більш високий рівень моральної культури десятки тисяч офіцерів.
- Впровадження провідних демократичних стандартів у діяльність правоохоронних органів, підпорядкуванню їх діяльності вимогам міжнародного права.

Отже, можемо зробити наступний **висновок**: службова діяльність працівника міліції вимагає від нього досконалих знань не тільки правових дисциплін, законів та підзаконних актів, Конституції України, Закону України "Про міліцію", але також етики та морально-етичних норм поведінки.

Ю. В. Гуменюк, студ., КНУТШ, Київ
Yuzefa2008@ukr.net

ВИХОВАННЯ МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

В останні десятиліття загроза послаблення духовних гуманістичних орієнтацій, розширення "нормативних логік" різноманітних соціальних практик призвели до переорієнтації етичних досліджень в напрямі аналізу інституціоналізованих форм моралі, пошуку механізмів, які дозволили б здійснювати "морально-етичне корегування" поведінки. Однак не зважаючи на явні тенденції щодо інституціоналізації моралі та "інструменталізації" етики, в раціонально упорядкованому суспільстві завжди існують та будуть існувати "зони особистісної присутності" (А. Гусейнов). А так, "етика особистості", яка передбачає аналіз моральних процесів на рівні вибору, прийняття рішення, дії, оцінки особистості ніколи не втратить своєї значущості.

Мораль є відносно цілісним, але одночасно неоднорідним феноменом. У своєму функціонуванні вона виявляється по-різному: у вигляді цінностей та уявлень, пов'язаних із життям суспільства, його самоуправлінням, та у вигляді знов-таки цінностей та уявлень, але пов'язаних з життям людини, її самовизначенням та само здійсненням [Общественная мораль: философские, нормативно-этические и прикладне проблемы / под ред. Р. Г. Апресяна. – М, 2009. – С. 9]. У будь-якому співтоваристві існує необхідність в узгодженні форм життєдіяльності, координації різних і часом альтернативних цілей. У соціально-особистісній і духовній сферах мораль має тотальний, усеохоплюючий характер. Будь-які людські взаємини, від інтимних до світоглядних, просякнуті нею, піддані моральній оцінці, з точки зору якої визначається їхня доцільність. Оскільки мораль діє на двох рівнях – суспільному й особистісному, – то можна стверджувати, що вона є одним із способів розв'язання суперечностей між загальним та індивідуальним. Чим моральнішою є особистість,

тим добровільніше вона дотримується відповідних приписів. Моральна людина очікує, що інші будуть керуватись у ставленні до неї тими самими моральними нормами, які визнає вона сама, але не міняє своїх принципів навіть тоді, коли інші їх ігнорують.

На сьогоднішній день в сучасному суспільстві дуже важливим є момент становлення людини як особистості, цьому сприяє її оточуюче середовище, сімя, батьки, друзі, але саме для того, щоб мати можливість бути частиною соціуму, людина повинна мати сформований апарат моральних цінностей. Мати чітке уявлення про те, що є добро, зло, справедливість, совість, любов, повага, співстраждання, милосердя, порядність, чесність.

Одним із допоміжних засобів особистісного становлення є література. Ще зі шкільного віку кожна людина має можливість знайомства з літературно-художнім твором. Шкільна програма з предмету літератури впорядкована таким чином, що відбувається поетапне формування особистості. У найзагальніших рисах літературно-художній твір можна визначити як розповідь про певну життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявлюваного автора з розрахунком на емоційне враження. Від інших словесних творів літературно-художній твір відрізняється тим, що предметом його розповіді є умовна, а не реально-життєва подія, яка існує виключно в суб'єктивній, авторській уяві, завдяки цьому посередництву в такій же суб'єктивній читацькій уяві, але не в об'єктивній реальності, навіть у тому випадку, коли в основу предмета розповіді покладені якісь реальні життєві факти. Свого часу цим питанням переймалися такі науковці, як Болотов А. Т. в праці "О пользе, происходящей от чтения книг", Козлов М. І. в "Философские сказки для обдумывающих житье, или Веселая книга о свободе и нравственности" та Марія-Луіза фон Франц в "Психологія казки. Тлумачення чарівних казок".

Естетично виразним, тобто здатним викликати емоційно-інтелектуальні переживання ціннісного порядку при його сприйнятті, твір, у свою чергу, може стати за умови наявності в ньому сукупності певних чинників, серед яких найважливішими є:

- Яскраво-індивідуальна, підкреслено-особистісна форма емоційно-інтелектуального переживання світу, що відрізняє авторське світобачення і, з огляду на його оригінальність, слугує потенційним джерелом збудження відповідних думок, асоціацій, почуттів у читача.
- Актуальність, вагомість проблематики, з якою пов'я заний предмет розповіді у творі. Вагомість проблематики твору визначається мірою та рівнем довершеності втілення в ньому загальнолюдських цінностей буття як таких або ж у їхньому соціальному вияві.
- Емоційна виразність і точність вислову, відповідність ужитих у творі мовних засобів змістові.

Отже, читання філософських, історичних, повчальних, сатиричних творів сприяє духовному збагаченню людини. Дуже часто в книгах можна знайти відповіді на більшість хвилюючих людину запитань, а часом і

шляхи вирішення певних проблем, пов'язаних не тільки з романтичними стосунками, як це може видатися на перший погляд, але й з глобальними проблемами пошуку сенсу життя, вибору правильного шляху. Адже в героях книг ми дуже часто можемо знайти подібні нам риси характеру, світобачення та відношення до життя. Недаремно ж у великої кількості людей є свої улюблені літературні герої, читаючи про яких на сторінках того чи іншого твору людина впізнає, пізнає себе, знаходить приховані можливості свого характеру.

І. В. Гурова, доц. УДУФМТ, Київ
vilinna@meta.ua

СПРАВЕДЛИВІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Справедливість виникла ще на зорі зародження людства, за часів його переходу від тваринного до власне людського стану, коли людина намагалась віднайти відповіді на засадничі питання походження Всесвіту, людства та фундаментальних основ його існування, знаходилась у пошуках гармонії між світом і людиною. На практиці розуміння справедливості означало вимогу покарання за порушення загальної норми. У грецьких міфах богиня Діке, дочка Зевса, була покликана наглядати за правосуддям, вона пильнувала за тим, щоб здійснювалась відплата, і тому за нею тягнеться кривавий слід (грецьке "dike" й означає "справедливість").

Справедливість – це один із культурних феноменів, витоки якого укорінені у міфі. Історіографія останніх десятиліть показла інтерес до проблематики міфу, міфологічного підтексту культури, яка тривалий час мислила себе як суто раціоналістична. В українській етиці дослідження з філософії культури, культурології, психології дозволили розширити обєкт етики як науки, уточнити поняття "моральнісна культура", до змісту якої нині входить не лише мораль як форма суспільної свідомості, але й реальні нрави [*Аболіна Т. Г., Єфіменко В. В., Нападиста В. Г.* Проблема статусу етики в сучасному світі // Цінності глобального світу: етика та біоетика. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2006. – С. 8].

Людина, як писав Е. Кассирер, живе не лише у природному (матеріальному) середовищі, але й у світі створених нею смислів, понять, категорій і тому знаходиться не просто у фізичному, але й символічному Всесвіті: у світі міфу, мови, мистецтва й науки, котрий сплітається навколо людини у міцну павутину [*Кассирер Э.* Философия символических форм : в 3 т. / пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002]. Е. Кассирер розглядав міф як початкову стадію у розвитку символічних форм. Міфічний світ богів, на його думку, формує як світські явища, так і духовні й моральні життєві феномени (справедливість, зокрема) [*Кассирер Э.* Философия символических форм: введение и постановка проблемы // Культурология. XX век : антология. – М., 1995. – С. 202–210]. Переконатись у тому, що міф для самого себе має вирі-

шальне значення, пише філософ, можна згадавши про походження основних форм духовної культури із міфологічної свідомості.

Досліджувати справедливість як феномен культури можна різними шляхами. Один з них спирається на архетипічні та внутрішні психічні чинники, що визначають хід цього розвитку. Важливими для такого підходу можуть стати вчення представників аналітичної психології К. Г. Юнга та Е. Нойманна, які ще раз довели складність людини, наявність у неї нерозривної єдності як свідомого, так і позасвідомого, спадкових елементів психіки, які закріплюються у певних виразно-символічних системах. Справедливість можна назвати архетипом колективного позасвідомого, бо за переконанням К. Г. Юнга не існує жодної суттєвої ідеї або погляду без їхніх історичних прообразів-архетипів. Усі вони "у підсумку зводяться до архетипічних проформ, які є підгрунтям, образи яких виникли у той час, коли свідомість ще не думала, а сприймала" [*Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 97]. За концепцією К. Г. Юнга, архетипи пов'язані з попереднім мисленням людини, яке проводить підготовчу роботу до раціонального його усвідомлення. Колективне позасвідоме – це загальнолюдський досвід, що являє собою приховані сліди пам'яті минулого людства, залишений досвідом залишок, стикаючись з яким особистістю набуваються певні риси, котрі проектуються неусвідомлено. Справедливість як універсальний архетип культури, – це не конкретний образ, а лише схема образу, який, потрапляючи до свідомості наповнюються її (свдомості) змістом і остаточно формує уявлення людини.

Продовжуючи вчення К. Г. Юнга, Е. Нойманн [*Нойманн Е.* Глубинная психология и новая этика. Человек мистический – СПб., 2000; *Нойманн Е.* Происхождение и развитие сознания. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jungland.indeep.ru], показав, що завдяки відкриттю позасвідомого відбуваються значні зміни у сфері цінностей. Пропонуючи "нову етику" як психологічне підгрунтя для філософських концепцій, цей дослідник пропонує поєднання свідомого та позасвідомого у процесі дослідження. На його думку, символічна оповідь про початок, донесений до сьогодення міфологією минулих часів, є намаганням людства по-дитячому безпосередньо, за допомогою донаукової свідомості дати відповіді на важливі питання. Міфологічні відповіді є символічними, як і всі відповіді, що виходять з глибини психіки, із позасвідомого. Позасвідоме знання про походження життя і відповідну поведінку людини відображені у міфах; це відповіді того, що називають людською душею і людським розумом, хоча жодне свідоме Его його не ставило. Значення архетипу справедливості полягає у тому, що він сприяє внутрішній єдності людської культури, робить можливим взаємозв'язок між епохами та взаємопорозуміння між людьми.

Таким чином, перші уявлення про справедливість були зроблені не лише під впливом свідомості, у той час ще слабкої і несформованої, але й під впливом могутніх поштовхів підсвідомості, котра панувала у моти-

вації та поведінці первісних людей. І як зазначає відомий український етик Т. Г. Аболіна, наявність всезагаального, первинного образного простору людської душі зумвлює впливовість міфологічних образів і їх ціннісне прийняття, незважаючи на неможливість раціонального пояснення їхньої необхідності. У змістовному плані, "визначальний образ" світу як прояв творчої сили духу людини являє собою нероздільну єдність обєктивно значущих ідей, що формуються на його основі (життєве благо, вище благо, справедливість). "Онтологічна первинність цього ціннісного підгрунтя зумовлює його безпосередню задіяність в усіх актах діяльно-творчого спілкування людини, проявах високої моральності" [*Аболіна Т. Г.* Гуманістичний етос моральнісної культури // Етос і мораль у сучасному світі / Т. Г. Аболіна, А. М. Єрмоленко, О. О. Кисельова та ін. – К. : ПАРАПАН, 2004. – С. 70].

Д. А. Гусев, ассист., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
goosevdmitriy@gmail.com

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ КАК НОРМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В ЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Существование в современной этической рефлексии множества этик (этики долга, этики добродетели, гуманистической этики и т. п.) предполагает для этического субъекта, в терминологии М. Фуко, возможность выбора различных диспозитивов одного и того же морального дискурса. Другими словами, хотя субъект и не утрачивает в своем действии моральной дисциплинарности (а само действие – морального смысла), он все же оказывается способным реализовать его совершенно по-разному в моральном плане. Это означает, что внутренняя нормативная структура той или иной этики становится по своей сути моральным феноменом сознания уникального субъекта наравне с другими такими же феноменами при отсутствии жестких догматических рамок в сфере регуляции морального действия (к примеру, *ситуативная этика* А. Бадью, предлагающая воспроизводить моральную нормативность в каждом новом контексте заново).

Разнообразие этик не означает этического плюрализма или релятивизма; скорее наоборот: чем больше присутствует разнородных этических практик, тем сильнее внутреннее стремление субъектов в сообществе объединить их в единую систему норм, выделить глобальный принцип, который бы позволил унифицировать телеологию этик, и снизить "этическую энтропию".

Допустим, любая отдельная этика содержит в себе ядро специфических норм, образующееся вокруг оригинального ценностного концепта (жизнь, долг, добродетель, справедливость и т. д.), который проявляется во всяком императиве либо норме произведенной в данной этической системе. В таком случае едва ли возможно объединить сущест-

вующие этики, не разрушив связь между их нормативной и ценностной составляющей.

С этой точки зрения, этика ответственности сегодня представляется как раз именно тем самым агентом в глобальном моральном дискурсе, который вполне может действовать в роли совершенно нового и эффективного способа универсального морального нормообразования, то есть своеобразного знаменателя различных этик.

Ответственность в виде принципа ответственности может быть успешно обнаружена практически в каждой этической системе. С одной стороны, ответственность возникает в сфере непосредственного взаимодействия субъектов и воздействующих на них и определяющие их поведение норм (ответственность за выполнение и соблюдение конкретных норм: либо ответственность перед совестью, авторитетом, традицией – т. н. *нормативная ответственность*). С другой стороны, ответственность возникает в радиусе взаимодействия собственно норм и ключевого ценностного концепта (ответственность за интерпретацию норм адекватную центральной ценности – т. н. *ценностная ответственность*).

В результате можно квалифицировать ответственность как принципиальный нормообразующий элемент в современном этическом дискурсе, который определяет не сколько связность и содержание моральных норм, но их структурную однородность и как следствие взаимопереводимость и кореллируемость в ситуации плюральности этических практик.

І. В. Дарчик, студ., КНУТШ, Київ

ЗЛО ЯК ПЕРЕДУМОВА МОРАЛЬНОГО ДОБРА

Добро і зло – найважливіша складова соціальних відносин. Людина може будувати свої відносини з людьми по вектору добра чи зла. Це область оцінювання, інтерпретації людських вчинків, осмислення якої актуально в усі часи. Особливо гостро необхідність такого вивчення звучить в переломні моменти історії, коли руйнується усталений світ людських відносин, і зло починає переважати над добром. У ці періоди кращі мислителі обгрунтовували гуманістичні цінності, які не втрачають своєї соціальної значимості. У них міститься важливе положення: людина тільки тоді осягне сутність добра, коли сам буде втілювати його в своїх практичних діях.

Як будь-які універсальні протилежності, добро і зло в певному розумінні передбачають одне одного: у світі, де неможний гріх, де перед людиною не відкривається специфічний вимір злої волі, є неможливим й добро. Добро, передбачає моральний вибір блага, вільне утвердження орієнтації на нього. Вільне – отже таке, яке має альтернативу. Якби такої альтернативи не було, прагнення людини до блага не мало би власне моральної вартості – не кажучи вже про те, що навряд чи було б здійсненне саме по собі.

Причому справа тут не тільки у формальній, суто логічній залежності. Щоб усвідомити себе як моральну особистість, зібрати свою суб'єктивну енергію в єдине ціле, виховати свою волю, людина має відчувати весь ризик, усю незабезпеченість добра, яке не може утвердитися без її вибору, її рішучого вчинку. Ще Г. В. Ф. Гегель у "Філософії права" підкреслював "необхідність зла" як принципу суб'єктивної індивідуальності, котрий моральність має здолати, використавши всі можливості духовного розвитку.

Без можливості зла, а інколи і його актуальної присутності в моральній свідомості й поведінці особистості неможливе гартування справжньої моральної доброти. Така "необхідність зла", звісно, не означає, що ми маємо його спеціально вигадувати, тягти звідкілясь у власне життя, або ж, що найгірше, створювати собі "образи зла" на зразок тих, про які йшлося вище. Не слід турбуватися про те, що зла для когось не вистачить. Оскільки людина не є всемогутньою, для неї завжди залишатиметься відкритою царина морального вибору, один з полюсів якого буде позначений як зло. Потрібна тільки готовність мужньо й відкрито, не втрачаючи ні власної гідності, ні любові до ближніх, зустрічати зло там, де воно вторгається в наше життя.

Окреслені відносини добра і зла, потрапляючи в поле філософсько-етичного розгляду, нерідко давали привід для занадто широких узагальнень. Так, у межах діалектичної філософської традиції, від Гегеля до основоположників марксизму й далі, утверджується парадигма (взірець) розуміння взаємовідношення добра і зла в дусі класичної діалектики суперечностей – як Цілковитого взаємоопосередкування, взаємопроникнення і взаємопереходу між ними [*Волченко Л. Б.* Добро и зло как этические категории. – М. : Знание, 1995]. В суспільній свідомості вкорінювалася, аж поки не стала загальним місцем, думка про те, що зло в історії виявляється чи не найбільш вдалою і природною формою втілення певного кінцевого добра, що добро безсиле, поки не знайде доступ до "злих" важелів реального прогресу, що добрі наміри самі по собі тільки й ведуть, що до пекла, і т. д., і т. п. Девізом цього діалектичного розуміння, що інколи й сьогодні сприймається як єдино можливе, можна було б поставити відомі слова Мефістофеля з гетевського "Фауста":

Я –частина тої сили,
Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого.

У цілковитій відповідності із цим мефістофелівським гаслом у філософії історії Гегеля зло осмислюється як реальний двигун суспільного прогресу: саме користолюбство, любов до влади та інші низькі пристрасті людини головним чином і рухають, за Гегелем, коліщата історичного поступу, спрямованого до кінцевої свободи й добра.

Істотним наслідком утвердження в суспільній свідомості подібної діалектики виявилося те, що в межах доброчинної, здавалося б, діяльності стала можливою своєрідна ейфорія щодо зла як начебто необхідного для досягнення тієї чи іншої позитивної моральної мети. Стало можливим хвалитися міццю біцепсів, "крутістю" поводження з людьми, кількістю тан-

ків і боєголовок, убачаючи в усьому цьому не лише прояв власної сили (що завдає радості й дикуну), а ще й певний натяк на святість своєї мети – адже чим більше зла мусимо ми вчинити задля нашого гіпотетичного добра, тим, значить, саме це добро має бути вище, могутніше й світліше!

Лише у XX ст., коли "необхідне" зло, нагромаджуючись у житті людей і суспільства, загрожувало вже стати "непрохідним", крізь яке взагалі неможливо пробитися нікуди, – почала набувати поширення інша, альтернативна парадигма в розумінні співвідношення добра і зла. Згідно з нею, діалектична напруженість і взаємопереплетіння цих двох полюсів утілюються саме в незмінну актуальність вибору між началами добра і зла на кожному з етапів реалізації людських цілей, у розуміння того, що ситуація такого вибору залишається для людини завжди відкритою. Іншими словами, на передній план виходить потреба у відповідальному моральному осмисленні кожного із значущих елементів цілеспрямованої діяльності людини [*Гессен С. И.* Добро и зло в понимании русских мыслителей // Гессен С. И. Избранные сочинения. – М. : Росс. полит. энц., 1998].

Вся світова історія свідчить, що мало тільки бажати добра – добра, як вони його розуміли, нерідко хотіли й найжорстокіші тирани, – мало і працювати заради його реалізації. Важливою є здатність добром робити добро – так вибудувати конфігурацію своєї дії, своїх вчинків і стосунків, щоб за будь-якого позитивного ефекту вони завдавали щонайменше зла людям і довкіллю. Надихаючими ознаками руху в цьому напрямі є поширення засад етики ненасильництва, сучасної свідомості.

А. Е. Дробович, асп., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
san-a@ukr.net

ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕДОНІЗМУ: ВІД ЕТИКИ ДО ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

"До щастя має обов'язково бути примішане задоволення"
Аристотель

Дискурс про задоволення в європейській науці та культурі розпочинається ще в Античності (вже в працях Аристіпа, Платона, Аристотеля роздумам про задоволення відводилось важливе місце), однак його концептуалізація, генералізація та оформлення в окремий тематичний сегмент завершилось лише у XIX столітті. Це відбулось в рамках етичної науки. Передумовами для того слугувала консервативна традиція розгляду задоволення у зв'язку із нормативо-генералізуючими доктринами. Саме тому, етика, яка успадкувала багато тем з моральної теології, і почала говорити про гедонізм.

Ймовірніше за все, першим поняття "гедонізм" вжив Г. Сіджвік, у своїй роботі "The Methods of Ethics" (1874). До цього воно просто не зустрічається у класиків етичної науки. Пізніше у роботі Дж. Мура "Principia Ethica" (1903) гедонізм, хоч і в досить контраверсійному викладі, розглядається

як принцип етики. Власне, в цьому нема особливої новизни, адже в британській етичній традиції (утилітаризм, прагматизм) вже панувала схильність до пояснення морального вчинку через призму опозицій "задоволення" – "страждання". Однак, такі думки, хоч і не в такому повному викладі можна знайти в Аристотеля, Цицерона, Монтеня, Спінози.

Не дивлячись на те, що поняття "гедонізм" порівняно молоде, воно стало загальновживаним і навіть набуло класичної опозиції – "аскетизм". Хоча, ані формально-логічно, ані феноменологічно така опозиція не має сенсу, але вона освячена філософською традицією і потребує верифікації.

З середини XX століття, коли в культурі змінюється ставлення до людської тілесності та чуттєвості, стає можливим розділення на "класичний гедонізм" та "сучасний гедонізм". Окрім виникнення цього поділу, можна зазначити, що дослідження задоволень виходить далеко за дисциплінарні межі етики і на даний момент здійснюється у більшості соціально-гуманітарних наук (від психології до економіки).

Цей перехід і виявляється цікавим, адже зміна глобальних орієнтирів конституювання людини (від Модерну до Постмодерну) відбилась не лише на раціональній (що дуже добре вивчено), але і на чуттєвій сферах людства. Саме тут і виникає науковий інтерес – яким є сучасний науковий дискурс про задоволення? Які межі "етичного гедонізму" і що знаходиться за ними?

Особливе місце в розширенні дисциплінарних меж, в дослідженні гедонізму належить психології, а особливо П. Мантегацца та З. Фройду. Класифікація задоволень, а також формулювання "принципу задоволення" підвели принципово нову платформу під дослідження у сфері чуттєвості. Саме вони дозволили розглядати ставлення та реалізацію задоволень у різні епохи в якості культурно-генеруючого процесу. Окрім того, психоаналіз запропонував ідею сублімації, яка прямо говорить про гедонічну природу культури. Хоча, повна редукція історія культури до історії задоволень не має сенсу, але в ній є раціональне зерно, адже як пише Р. Мошамбле: "На тлі поширення звичок, які раніше були притаманні лише елітам попереднього століття, розвинулася культура, що зосередилася на індивіді та його конкретному чи психологічному невдоволенні" [*Мошамбле Р.* Оргазм і Захід: історія насолод від XVII ст. до наших днів. – К. : Темпора, 2011. – С. 349]. Відтак, розуміння вдоволення та невдоволення стає передумовою розуміння культури, а точніше конституювання людиною культури та себе у культурі.

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

ПРОБЛЕМА "ФЕНОМЕНА СМЕРТИ" В БИОЭТИКЕ: АБОРТ И ЭВТАНАЗИЯ

Рассматривая проблему смерти нужно отметить, что в разные эпохи отношение к данному феномену складывалось под влиянием особен-

ностей отдельного типа общества. Картины мира, выстраивающиеся в каждом обществе, уникальны, – так же уникальна интерпретация различными обществами отношения между миром живых и миром мертвых. Понимание смерти выступает индикатором характерных особенностей различных культур и сообществ. В восприятии смерти раскрываются отличительные особенности человека, как личности, что помогает наукам о культуре и социальным наукам раскрыть через индивидуальное отношение к смерти социально-психологические аспекты общества.

Тенденция, возникающая в XX в., характеризуется вытеснением смерти из общества. Различными способами, в мышление внедряется избавление общества от страха смерти, "словно никто больше не умирает". В Западных странах смерть человека является больше проблемой врачей или похоронного бюро, в том смысле, что смерть приобретает "дикий", отталкивающий характер. Люди пытаются оградить себя от нее. Довольно частыми случаями смерти становится смерть в больницах, вдалеке от родственников. Данный период является отправной точкой в изменении общественного понимания смерти. Возникновение в XX веке специального междисциплинарного знания – биоэтики – заостряет и кардинальным образом изменяет привычное отношение к феномену смерти. В биоэтическом анализе феномена смерти проступает новая проблематика: внимание может быть сосредоточено вокруг процесса перехода смерти в умирание, бывающим и продолжительным, и мучительным. Возникают неочевидные ранее для человечества вопросы о том, кто имеет право распоряжаться процессом умирания (смерти), где возникает понятие личности и где проходят его границы применительно к смерти (другими словами, смерть прерогатива личности или и организма тоже), отводится ли человеку абсолютное право распоряжения своим телом. Кроме того, биоэтика обращает внимание на то, что последовательно смерть становится не только естественным, но и искусственным феноменом: смерть производят, санкционируют, общество наделяет индивидов правами на нее и т. п. Общезначимость и принципиальность вопросов касающихся феномена смерти вскрывается в особенности в проблемах аборта и эвтаназии. При рассмотрении данных вопросов биоэтика демонстрирует два полярных отношения к смерти, которые базируются на понимании феномена личности.

В проблеме аборта не является самоочевидным, что жизнь эмбриона нуждается в том же уровне защиты, что и жизнь матери, которая является пациенткой (личностью) обратившейся за помощью. Существует абсолютное согласие в вопросе сохранения нормальных условий для жизнедеятельности, необходимости уважительного отношения к телу пациента. В вопросе искусственного прерывания беременности можно выделить три основных подхода: эмбрион понимается как "личность", "не личность" или "потенциальная личность". Подход "эмбрион – личность" наделяет эмбрион правом на жизнь исходя из приписывания к нему таких понятий как "личность", "живой", "человек", "человеческая

жизнь". Данные термины делают необходимым применение всех возможных медицинских технологий для сохранения жизни пациента (эмбриона). Второй подход "эмбрион – не личность" лишают эмбрион статуса пациента (личности) и наделяют этим статусом мать. В данном случае автономия тела матери рассматривается как единственный критерий в принятии решения относительно убийства эмбриона. Зародыш рассматривает как ткань, мешающая пациенту существовать в комфортных условиях, а задачей врачей является попытка сохранить эти комфортные условия, используя все существующие в их власти медицинские технологии. Наибольшее распространение имеет подход – "эмбрион – потенциальная личность". Являясь промежуточной между подходом "эмбрион – личность" и "эмбрион – не личность" необходимо отметить понятие "континуум биологического развития". Границы начала существования личности отсутствуют. Если условия для развития будут благоприятными, то этот плод имеет все шансы стать личностью. Право на жизнь увеличивается с каждым днем развития эмбриона, в III триместр беременности это право становится максимально значимым, и последствия убийства плода на позднем сроке его развития равносильны убийству взрослого или ребенка. В силу размытости рамок понимания личности данных подход может примкнуть как к первому, так и ко второму подходу. Эмбрион может считаться пациентом (личностью) и требовать к себе того же уровня отношения, как и мать на поздних сроках развития, тогда как на ранних сроках этого права у него нет.

Рассматривая биоэтическую проблему эвтаназии нужно отметить такое понятие как "навык сердца". Данный навык является частью этоса врачевания. Врач должен обладать этой способностью чтобы распознать и удовлетворить подлинные нужды умирающих пациентов. В вопросе эвтаназии человек, попадающий в больницу, рассматривается как пациент (личность) и не существует никаких разногласий относительно уважительного отношения к его потребностям. Споры по поводу помощи в преждевременной смерти пациента основываются на том, что больной является автономной личностью, и он вправе распоряжаться своей смертью так же, как и всеми решениями относительно своей жизни. Существуют активная эвтаназия и пассивная. В случае активной эвтаназии доктор убивает пациента. В вопросе пассивной эвтаназии смерть пациента наступает в результате бездействия врачей. Но оба этих случая преждевременной смерти основываются на решении пациента или его ближайших родственников, если пациент сам не в состоянии принять решение.

Рассматривая феномен смерти на примере биоэтических проблем аборта и эвтаназии можно продемонстрировать размывание границ смерти современным обществом, которое основано на понимании феномена личности. В вопросе аборта личностью (пациентом) во всех случаях является мать, когда как эмбриону только в одном подходе "эмбрион – личность" приписывается возможность называться пациентом и требовать к

себе соответствующего отношения. В проблеме эвтаназии любой человек, обратившийся в клинику, для помощи в преждевременной смерти является личность (пациентом). Исходя из того, что ему уже приписывают статус личности и происходят все дальнейшие медицинские решения по сохранению комфортных условий для существования, в крайних случаях в помощи в преждевременном уходе из жизни.

О. І. Захарчук, студ., КНУТШ, Київ
zaharchuk.1991@mail.ru

ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Розпад СРСР, проголошення і розбудова незалежної України вплинули не тільки на економічні та політичні відносини, а й на систему цінностей. Молоді, студентству належить особлива роль у суспільстві, вони – те покоління, яке буде творити історію завтра. Від ціннісних орієнтацій сучасної молоді залежить майбутнє суспільства в цілому. В умовах певної світоглядної кризи та руйнування соціальних ідеалів дуже важливим є виховання молоді на засадах загальнозначущих, вічних цінностей. Ситуацію вибору цінностей для сучасної молоді ускладнює атмосфера усталеної системи ідеалів, відчуттів, орієнтацій і необхідності залучитися до нової системи світоглядних, етичних, політичних цінностей, яка на жаль, не має чітких обрисів.

Проблемою ціннісних орієнтацій особистості активно займалися російські вчені. Помітний вклад тут зробили О. Г. Дробницький, А. Г. Здравомислов, В. А. Ядов та ін., а також проблемою ціннісних орієнтацій займалися Г. Рікерт, А. А. Ручка.

В ході становлення й зміцнення України як незалежної держави відбуваються суттєві зміни, насамперед, у формах власності, політичній організації суспільства, стосунках між особистістю і суспільством, а також в ціннісних орієнтаціях людей, особливо молоді. Ці зміни не завжди вписуються в усталені ціннісні схеми, нерідко суперечать традиційним уявленням і звичним способам життя. Частина людей дотримується сформованих стереотипів, частина – прагне до пошуку чогось нового. І саме молодь знаходиться в колі цієї суперечки. І хоча більша частина молоді віддає перевагу прогресивним перетворенням, частка тих, хто ставиться до них з сумнівом, залишається все ще досить помітною. Сприйняття трансформаційних процесів, що змінюють ціннісне середовище суспільства і особистості, здійснюється далеко неоднозначно, і утвердження нової шкали цінностей супроводжується суперечливими оцінками минулого, тих соціальних змін, що уже відбулися, а також перспектив розвитку тощо. Старше покоління дещо розгублено дивиться на **"**руйнацію традиційних цінностей і ідеалів**",** й у переважній більшості не може адаптуватися до запропонованого їм способу життя, нових суспільних відносин. Молодь перебуває у безперервних пошуках. **"**Роз-

митими" є суспільні орієнтації людей, особливо молоді, стосовно майбутнього політичного устрою, моральних пріоритетів. Дискусивними залишаються критерії і норми суспільних відносин між поколіннями. Багато в чому дезорієнтована загальна система світовідчуття, масова свідомість молоді. "В сучасних умовах ломки системи моральних цінностей, соціальних нормативів, введення в Україні ринкових відносин мотиви діяльності докорінно змінюються. моральна установка на престиж діяльності у старих тепер уже вимірах комуністичного світогляду втратила свою силу і на її місце приходять інші установки, інші мотиви діяльності людини. Орієнтація людини на той чи інший вид діяльності відображає ті зміни, які сталися у її осягненні значимості даної діяльності, у її світогляді, світосприйнятті" [*Кавалеров А. А.* Цінність у соціокультурній трансформації. – Одесса : Астропринт, 2001. – С. 187].

Наше суспільство стоїть перед необхідністю негайних пошуків нової парадигми системи цінностей і ціннісних орієнтацій, яка б відповідала статусу незалежної, суверенної держави, враховувала б ментальність українського народу, його традиції, культуру, забезпечила б суверенність ціннісних орієнтацій представників інших національностей, що проживають на території України. Від того, як швидко буде вироблена така нова парадигма системи цінностей в матеріальній і в духовній культурі, які цінності в ній будуть переважати і чи будуть створені умови для її реалізації, від цього багато в чому залежатиме й те,яким буде майбутнє суспільство.

У сучасної молоді спостерігається тенденція до переорієнтації на індивідуально та особистісно значущі цінності. Переважна більшість молоді на передній план ставить матеріальні цінності, цінності, які мають значення лише в теперішньому часі і лише для них самих – цінності найближчої перспективи. Слід також зауважити, що українська молодь акцентує увагу на західних, американських властивостях особистості (впевненість у собі, цілеспрямованість, життєрадісність, раціоналізм), відсуваючи на задній план такі властивості, як відповідальність, доброта, толерантність, чуйність тощо. "Цінності української молоді формує інформація, що їй дається всією соціальною кон'юнктурою, баченням дорослими вітчизняного чи зарубіжного життя" [*Молодиченко В. В.* Модернізація цінностей в українському суспільстві засобами освіти: (філософський аналіз). – К. : Знання України, 2010. – С. 226]. Не даремно говорять, що якщо хочеш дізнатися майбутнє суспільства, то подивись на молоде покоління цього суспільства. Якщо подивитися на нинішній моральний стан української молоді, то одразу ж видно, що мораль серед молоді в занепаді.

Отже, повага до цінності має вирости з середини. Щоб це сталося потрібно, щоб батьки турбувалися про виховання своєї дитини, держава про виховання своїх громадян. Спільними зусиллями та забезпеченням потрібних умов ми зможемо відродити українське суспільство. Та закладати це має сім'я, через сімейне виховання, традиційне українське родинне виховання, що базується на грунті рідної мови, традицій.

А. Є. Коломієць, студ., КНУТШ, Київ
kolomiets28@mail.ru

ОРГАНІЗАЦІЙНА ЕТИКА ЯК ДІЄВИЙ МЕХАНІЗМ ІНСТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ МОРАЛІ

В останні роки особливої актуальності набувають пошуки імперативно-ціннісних змістів конкретних професійних відносин у сфері різноманітних соціальних практик. Політика, економіка, медицина, екологія висувають запит на етичні ціннісні орієнтири, які сприяли б продуктивності цих практик. Все це зумовлює поворот етичної теорії у бік етико-прикладних досліджень. Відбувається прискіпливий аналіз моральних процесів не лише на рівні індивідуального вибору, суб'єктом якого є особистість, але й на рівні соціальному. Предметом гострих дискусій постають різноманітні корпоративні та професійні нормативно-моральні кодифіковані комплекси, що входять у склад організаційної етики, поява якої обумовлена потребою регулювання діяльності і поведінки в межах професійних груп.

Кожна людина вписана в певні соціальні групи, в яких окремі індивіди вступають у відносини один з одним. Однією з найбільш соціально значимих груп є професійна група. Професійна мораль виникає в суспільстві з суспільним поділом праці. Кожна організація має свою систему норм і правил, які впливають на поведінку людини. Вони формують ідеал поведінки, який може постати індивідуальним життєвим орієнтиром. Організація несе велику відповідальність за соціальний та етичний розвиток своїх членів. Професійна етика конкретизує загальні моральні принципи і норми застосовуючи їх по відношенню до особливостей тієї чи іншої професії. Соціальна відповідальність є основною причиною формування і розвитку професійних етик. Також кожна професія має своє призначення, свою місію, цим самим відрізняється від інших видів людської діяльності. Входження індивіда в професію означає його життєвий вибір – самоідентифікацію з професійною групою, яка приписує спосіб життя, мислення, віру. Це означає, що індивід формується та соціалізується як член групи, усвідомлює себе через спільне життя, користується підтримкою спільноти. Будь-яка професія, оскільки вона існує, виконує певну соціальну функцію. Представники цієї професії мають свої суспільні цілі. Створюється особливе середовище спілкування, яке впливає на людей незалежно від того, хочуть вони цього чи ні. Соціальні зв'язки всередині колективу, організації, корпорації будуються не "вертикально", а "горизонтально". Колектив вимагає від своїх членів дисципліни, однакового способу життя, думок, але одночасно виховує їх в дусі взаємної поваги, згуртованості проти зовнішніх загроз. Порушники ж корпоративних регламентів та кодексів підлягають моральному засудженню та ізоляції від групи [Прикладна

етика : навчальний посібник / за наук. ред. В. І. Панченко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – С. 136–137].

Всередині кожної професійної групи складаються специфічні зв'язки і відносини людей. В залежності від об'єкту праці, знарядь праці, певних прийомів і розв'язуваних завдань виникає неповторна своєрідність ситуацій, труднощів, які вимагають від людини певного типу дій, методів, психологічних реакцій. У кожній професії народжуються свої моральні проблеми, моральні переконання і особливості, виникають певні суперечності, виробляються своєрідні способи їх вирішення. Етика повинна допомагати вирішувати професійні завдання, співставляти норми та правила організації з моральними принципами суспільства. Ще одним суттєвим мотивом є призначення етики сформувати межі влади над людьми в межах організації. Петрунін Ю. Ю. і Борисов В. К. дають таку характеристику принципів професійної етики: "…людина, діючи в робочому середовищі, бере на себе тягар додаткової етичної відповідальності. Наприклад, професійні асоціації мають склепіння етичних правил, які задають необхідну поведінку в межах контексту професійної практики, як, наприклад, медицина, право, облік, лісівництво або проектування. Ці зафіксовані письмово установки зумовлюють стандартну поведінку, яка зазвичай ґрунтуэться на принципах професійної етики, що включають: неупередженість, об'єктивність; прямоту, повне розкриття; конфіденційність; належне старання (обов'язок піклування); точне виконання професійних обов'язків; уникнення потенційних або явних конфліктів" [*Петрунин Ю. Ю., Борисов В. К.* Этика бизнеса : учебное пособие. – М. : Дело, 2000. – С. 50].

Отже, розглядаючи сутність та призначення організаційної етики, стає очевидним, що вона є дієвим механізмом інституціоналізації моралі. Як тільки професійні стосунки набули якісної стійкості, з'являється потреба у створені апарату нормативної регуляції цих відноси. Це сприяє появі професійних кодексів та комісій з питань моралі. Кодекс може виступати атрибутом професії, що сприяє перетворенню атомізованих груп в автономну професійну корпорацію, як один з інструментів її саморегулювання (етичні кодекси лікаря, юриста, журналіста). Авторитетні російські етики Бакштановський В. И. та Согомонов Ю. В. дають таке визначення: "Кодекс в цьому підході – результат морального нормотворення професії, структурований формат нормативного ярусу професійної моралі. Традиційне зміст кодексів – система принципів і норм – є своєрідним нормативним ядром професії" [*Бакштановский В. И., Согомонов Ю. В.* Этика профессии: миссия, кодекс, поступок : монография. – Тюмень : НИИ прикладной этики ТюмГНГУ, 2005. – С. 222]. Тобто тут кодекс розуміється не стільки як зовнішні суворі рамки, а як самостійний моральний вибір, що здійснює член тієї чи іншої організації спираючись на правила, обумовлені його професією.

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

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗПОВСЮДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЇ ЯК ПРОБЛЕМА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕТИКИ

В останні десятиліття все більшого соціального значення у розвитку сучасного суспільства набувають інформаційні технології. Перетворення сфери високих технологій та цифрової інформації на динамічну галузь науково-технічного комплексу, блискавичний розвиток комп'ютерних мереж постали не лише джерелом соціальних інновацій, але й різноманітних етичних проблем. Все більш активно лунають заклики до збереження авторських прав, набувають актуальності проблеми піратства в кіберпросторі, вільного доступу до мережі Internet, формування специфічного етосу інформаційного суспільства. Нещодавні акції протесту англомовної версії вільної енциклопедії Вікіпедія та пошукової системи Google проти прийняття в США Закону проти Інтернет-піратства (Stop Online Piracy Act) та Закону про захист IP-адрес (Protect IP Act), Ddos-атаки на урядові сайти в країнах Європи та США, закриття найпопулярнішого українського файлообмінника ex.ua, який, за словами працівників МВД України, входив до списку TOP-25 піратських сайтів світу, свідчать про нагальність вирішення таких проблем.

Етика не залишається осторонь подібних проблем. Одним із напрямків прикладної етики, що займається пов'язаними з інформацією проблемами, є інформаційна етика. Інформаційна етика – це галузь досліджень впливів інформаційних та цифрових технологій на людство та професійна етика персоналу, задіяного у сфері інформаційних засобів, інформатики, технічного забезпечення роботи ЗМІ тощо. Ці дослідження активно здійснюються в наш час і філософами, і фахівцями в сфері ЗМІ, і спеціалістами у сфері комп'ютерних технологій тощо. Проблематикою інформаційної етики займаються Р. Капурро, Дж. Мур, Р. Спінелло, Г. Тавані, І. Л. Галинська, В. Н. Назаров та інші. Коло проблем інформаційної етики є дуже широким: відбір та оцінка інформації, контекстуалізація інформації, контроль над інформацією, інформаційна безпека, надійність інформації тощо.

Як можна побачити з вище сказаного, проблема Інтернет-піратства та захист авторських прав входить до проблемного кола інформаційної етики, а саме до проблем контролю над інформацією й інформаційної безпеки (захисту даних). Відомий російський фахівець у сфері прикладної етики В. Н. Назаров зазначає: "Контроль над інформацією визначає інформаційну бідність та інформаційне багатство суспільства та особистості. Інформаційна бідність та інформаційне багатство лише умовно та відносно пов'язані з можливістю або неможливістю мати сучасні інформаційні медійні засоби" [*Назаров В. Н.* Прикладная этика. – М. : Гардарики, – С. 224]. Дослідник наголошує на тому, що й інформаційне

багатство, й бідність, визначаються не стільки кількістю інформації, якою потенційно володіє людина, скільки здатністю користуватися цією інформацією, відбирати її та конкретно використовувати. При цьому інформаційне багатство полягає в можливості контролю над інформацією та її приховуванням. Воно витікає із вузько обмеженого, сильно диференційованого та ієрархізованого поля інформації, що захищене ззовні. Доступ до цього поля відкритий тільки для привілейованого кола осіб. Інформаційна бідність, яка, як правило, є супутницею економічної бідності, обумовлена насамперед нездатністю знайти доступ до цього поля і практично використовувати інформацію. Отже, тільки обмеження інформаційного потоку робить інформацію економічним товаром. Таким чином, вирішальним для інформаційного багатства суспільства є не доступ до мас інформації, а потенціал володінням інформацією, що вже існує у людини, та її передачі, який є технічним лише частково [див.: Там же]. Виходячи зі сказаного, чи можна сказати, що в майбутньому, якщо будуть прийняті закони, на кшталт Закону проти Інтернет-піратства (Sop Online Piracy Act) та Закону про захист IP-адрес (Protect IP Act), інформацією володітимуть тільки економічно багаті люди? Чи не буде це утисканням прав та свобод людини на інформацію, до яких так шанобливо ставиться ЮНЕСКО в Проекті Кодексу етики для інформаційного суспільства?

Аналіз нещодавніх подій, пов'язаних із закликами до боротьби з піратством, засвідчує певні суперечності у впливі інформаційних технологій на суспільство, що набувають ознак етичної колізії у сфері прав людини на володіння інформацію. Вікіпедія є найпопулярнішою електронною енциклопедією у світі, її англомовна версія нараховує біля чотирьох мільйонів статей, 18 січня 2012 року вона закрилася на добу в знак протесту проти прийняття антипіратських законів в США. В цей же день логотип пошукової системи Google був закритий чорним прямокутником. 31 січня 2012 року працівники МВД закрили український файлообмінник ex.ua, кількість користувачів якого нараховувала більше шести мільйонів користувачів і 25% всього українського трафіку. Одразу ж в суспільстві виникли бунтівні настрої, які вилилися в те, що на багато владних сайтів було здійснено хакерські атаки, в Києві відбулося декілька акцій протесту, а в соціальних мережах відбувалося активне обговорення всього того, що сталося. Виникає питання, чому ж нібито нормальне бажання захистити авторські права викликає в суспільстві такі бунтівні настрої?

Дані дилеми випливають із того, що необхідно одночасно забезпечити та обмежити інформаційні права людини на: 1) вільний доступ до джерел інформації та обмеження та приховування інформації; 2) вільне та безперешкодне вираження та розповсюдження інформації (право на інформаційну свободу) і на захист від тоталітарної інформації (релігійного мракобісся, ідеологія тероризму, насилля, сексу) окремих категорій громадян (неповнолітніх, психічно нестійких тощо). Одним із засобів часткового пом'якшення вище згаданих конфліктних ситуацій може бути

впровадження в життя деяких принципів (чесноти) інформаційної етики: принципу (чесноти) роз'яснення статусу інформації та принципу (чесноти) готовності до діалогу з професійними співтовариствами та клієнтами [див.: Там же. – С. 226].

Отже, проблема збереження та розповсюдження інформації є вкрай актуальною. Її вирішенням повинні займатися і юристи, і спеціалісти в сфері етики, і фахівці сфери комп'ютерних технологій тощо. Однак не зважаючи на те, що в епоху активного технічного прогресу та економічних надприбутків пріоритетними цілями постають матеріальні цінності, слід пам'ятати, що найбільшою цінністю є Людина, і всі технічні розробки робляться для Людини. Тому в розробці законів та етичних кодексів інформаційного суспільства слід виходити із того, що суб'єктами та об'єктами їхньої дії нормативних документів є всі люди, а не обмежене коло привілейованих осіб в якості благоотримувачів та всіх інших в якості адресатів етичних вимог.

М. П. Коцюба, студ., КНУТШ, Київ
maximkotsyba@gmail.com

ПРИНЦИП ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ У Е. ЛЕВІНАСА ТА Г. ЙОНАСА

Діалог – одне з ключових понять нашої сучасності. "Про нинішнє сторіччя часто кажуть, що воно має стати сторіччям діалогу. Додамо: аби не стати початком ери великого мовчання" [*Малахов В. А., Даренський В. Ю.* та ін. Діалог sub specie ethicae. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 3]. Від того, чи виявляться люди нині здатними до діалогу, залежить подальша доля людства загалом.

Діалогічне існування людини тісно пов'язане з принципом відповідальності, що має характер категоричного імперативу. Покладання такого принципу є засадничою умовою сталого розвитку людства як такого.

Філософським осмисленням концепту відповідальності займалися К.-О. Апель, Г. Йонас, М. Рідель, К. М. Маєр-Абіх, Е. Левінас, П. Рікер. Серед українських дослідників можна виділити А. Єрмоленко, Л. Карачевцеву, М. Левковського.

Цікавим, у цьому відношенні, видається зіставлення етик відповідальності Ганса Йонаса та Еманюеля Левінаса. Ґрунт для такого зіставлення є, але чомусь майже відсутні дослідження і в українській, і в зарубіжній філософській думці. У коментуючій літературі можна знайти зіставлення Е. Левінаса з Ґ. Марселем, М. Бубером, М. Мерло-Понті, Ж. Дерида, Ю. Габермасом, а Г. Йонаса порівнюють з М. Вебером, Т. Адорно, Г. Арендт, М. Гайдеґґером.

Хоча можна згадати вітчизняне дослідження Л. Карачевцевої під назвою "Етики відповідальності Ганса Йонаса та Еманюеля Левінаса" [*Філософська думка*. – 2006. – № 4], в якому піднімається питання про зіставлення цих двох етичних систем.

Чому ж можна говорити про зіставлення цих концептів відповідальності? По-перше, Г. Йонас (1903–1993) та Е. Левінас (1906–1995), будучи майже ровесниками, штудіювали феноменологію під керівництвом Е. Гусерля та М. Гайдеґґера. І розвиток їхньої оригінальної філософії відбувався у полеміці з фундаментальною онтологією М. Гайдеґґера. По-друге, їхні етичні вчення були покликані унеможливити повторення трагічних подій Голокосту (обидва втратили рідних у концтаборах).

Внаслідок цього, Г. Йонас та Е. Левінас спробували розробити етичні вчення, покликані унеможливити повторення досвіду знищення людей. Одним із стрижнів такої етичної системи постає діалогічність людського існування, яка заснована на принципі відповідальності.

Що спонукає нас діяти відповідально? Е. Левінас зазначає, що вразливість ближнього вимагає відповідального ставлення до нього; відкритість до Іншого, який своїм існуванням нас зачіпає. Це – те, що передує рефлексії, а усі наступні інтенції зумовлені такою "зачепленістю". "Зачепленість" і є відповідальністю. Така відповідальність вимагає не тільки усвідомлення своїх дій, мусить бути і відповідальність за вчинки Іншого та усвідомлення іншим своєї відповідальності. Тобто, переживання відповідальності саме по собі вимагає від людини діяти у відповідний (відповідальний) спосіб.

У Г. Йонаса "вразливими" є речі, які через свою мінливість, ламкість зобов'язують до незавдання їм шкоди та опікування ними, і, як наслідок, бути відповідальним за них. Предметом відповідальності може бути будь-яка річ цього світу, але підґрунтям її є людська здатність бути відповідальним в загальнолюдському масштабі. Суб'єкт відповідальності турбується за ціле людство, адже людство є носієм відповідальності. Відповідальність має відновлюватися в новому поколінні (це і забезпечує безперервність людського існування). За Г. Йонасом, людина "відповідає за відповідальність інших людей" [*Йонас Г.* Принцип відповідальності. У пошуках етики технологічної цивілізації. – К., 2001. – С. 154].

Спільним для філософів є теза про вихідну моральність людини, її здатність мислити і чинити морально. Але тут ховається фундаментальна відмінність цих етичних вчень.

Е. Левінас будує своє вчення таким чином, що відповідальність передує буттю, визначаючи його модифікації та можливості. Людина вже віддана етичному так, що відразу є захопленою ситуацією страждання Іншого; ніщо не передує відповідальності, навіть свідомість (відповідальність "давніша" за свідомість). Усе буття людини є "етично забарвленим".

Етика Г. Йонаса не відривається від горизонту буття. Належне має онтологічні підстави. Етичне постає як різновид інтенційності (а не передує їй, як у Е. Левінаса), і є результатом осмисленої дії. Отже, не існує розриву між буттям людини і сферою належного, воно співпадає з ним.

Таким чином, попри подібність положень концепцій відповідальності Г. Йонаса та Е. Левінаса, все ж є певні відмінності, які роблять їхні етичні вчення неповторними та засадничими для сучасного суспільства.

Д. Кравчук, студ., КНУ, Кривий Ріг
mikol-vera@yandex.ru

КАТЕГОРІЯ "ГІДНОСТІ" В ФІЛОСОФІЇ

Людська гідність виглядає складною дійсністю і саме це поняття може містити в собі відмінні елементи. Можна говорити про різні основи чи підстави людської гідності, кожна з яких має свій власний відмінний смисл. Можна теж говорити про людську гідність, що "об'єднує" ці відмінні смисли у те, що називаємо "п'ятою суттю", квінтесенцією людської гідності. Гідність має соціальний сенс, справляє вплив на свідомість і поведінку особистості.

Гідність – це поняття моральної свідомості, яке відображає уявлення про цінність особистості, категорія етики, яка відбиває моральне відношення людини до самої себе, до "Іншого" та суспільства. Усвідомлення власної гідності є формою самоконтроля особистості, на якій базується вимогливість індивіда до самого себе. У цьому відношенні вимоги, які йдуть від суспільства, приймають форму специфічно особистісних (людина намагається поводитись так, щоб не принизити власну гідність). Таким чином, гідність разом із совістю, – один із способів усвідомлення людиною своїх обов'язків і відповідальності перед суспільством. Гідність особистості регулює також відношення до неї з боку оточуючих та суспільства в цілому, включаючи вимоги поваги особистості, визнання її прав. В обох випадках гідність виступає як важлива складова соціальної та моральної свободи особистості.

Ідеалістична етика шукає витоки гідності у позасоціальній (божественній, природній, "власне людській") суті особистості і протиставляє гідність індивіда законам, потребам і правам суспільства. Марксистська етика розглядає гідність як соціально обумовлене та історичне відношення, що вперше виникає в період розкладу первіснообщинного устрою разом з виникненням особистості, але у класовому суспільстві проявляється з деякими протиріччями. В умовах феодалізму гідність більшою частиною виступає як станова честь, при капіталізмі вона також залежить від класової приналежності індивіда.

Людина, яка живе в суспільстві, не може не замислюватися над тим, як до неї відносяться оточуючі, що вони про неї думають, які оцінки дають її вчинкам та всій діяльності. Потреба у визнанні, повазі, авторитеті виявляється у тих, хто цінує свою гідність. В об'єктивному плані гідність означає моральну особливість, значущість людської особистості. Моральна гідність – це самоповага, усвідомлення особистістю своєї цінності. Вона виникає як протиборство людини різним спробам принизити, скривдити себе, ввести інших людей в оману відносно своєї особистості, викликати у них по відношенню до себе неприємні відчуття.

Гідність людини не залежить від її положення у суспільстві, посади, фаху. Вона нерозривно пов'язана з вірою в самого себе, у свої розумові

здібності, моральні цінності та творчі можливості. Навпаки, недовіра до себе деморалізує людину, часто спустошує її, оскільки заважає розкриттю людських здібностей, виявленню закладених в людині можливостей. Виховання віри у себе – це одночасно виховання у собі усвідомлення і відчуття власної гідності. Це відчуття дисциплінує людину, заставляє пред'являти до себе підвищенні вимоги, не задовольнятися досягнутим, прагнути досягти морального ідеалу, навіть якщо шляхи до нього лежать через подолання труднощів та боротьбу. Не випадково Гете писав: "Лише той гідний життя і свободи, хто кожен день за них іде на бій" [Мир философии : книга для чтения. Ч. 2. Человек. Общество. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 183].

Поняття людської гідності утверджує принципову цінність індивіда як людини взагалі, як представника людства, саме цим і визначають моральний стандарт його самооцінки. Утвердити, обстояти або втратити свою гідність особа здатна лише в гранично широкій перспективі – в проекції власного індивідуального Я на загальнолюдські потенції, цінності й ідеали. Наскільки повно проявляється в конкретному поводженні особистості історично сформований початок людяності як такої, наскільки людяними є її задуми і вчинки – такою є проблема людської гідності і її "внутрішньому" аспекті, аспекті морального самовдосконалення особи. З іншого боку, проблема гідності – це й проблема забезпечення поваги до кожного індивіда, його людських прагнень і прав з боку інших людей та суспільства в цілому. Нестача такої поваги досі, на жаль, залишається відчутною моральною вадою нашого суспільства.

Важливо, що розуміння індивіда як такого, що втілює загальнолюдські цінності, набуває в ідеї моральної гідності характеру презумпції (тобто попереднього визнання), а не безпосередньо емпіричної констатації. Справа не стоїть таким чином, ніби конкретний індивід "заслуговує" право на людську гідність лише тією мірою, якою він спроможеться втілити у своєму реальному бутті певні риси, що їх ми оцінюємо як риси "людини взагалі". Розумінню моральної гідності людини відповідає філософське її бачення як істоти, здатної до трансцендування, тобто до виходу за межі наявного буття, у сферу постійно оновлюваних можливостей і перспектив. Поєднуючи в собі актуальне і віртуальне, "поцейбічне" й "потойбічне", звідане й незвідане, реальне й потенційне, минуле й майбутнє людини, за висловом Достоєвського, є таїна.

Вищі духовні здібності людської істоти, як про це свідчить вся історія світової культури, визначаються її прагненням до Істини, Добра, Краси. Саме тому, як зазначає грузинський дослідник моралі Г. Д. Бендзеладзе, "поняття людської гідності органічно пов'язане з інтересами творення, захисту й розвитку цих цінностей" [*Бандзеладзе Г. Д.* О понятии человеческого достоинства. – Тбилиси, 1979. – С. 64]. Відповідно до цього гідність людини порушується тоді, коли вона "не має умов виправдання свого призначення, тобто коли вона не може осягнути істину й красу. Людська гідність принижується тоді, коли заважають особі в її

розумовому розвитку, пошуках істини, осягнення правди, коли їй не кажуть правди, обманують… Будь-яке приниження істини – приниження людської гідності" [Основы коммунистической морали. – 4-е изд. – М. : Мол. гвардия, 1983. – С. 25]. Так само приниженням гідності людини є й будь-яке зневаження її прагнення чинити добро, творити прекрасне.

Відчуття гідності – це та моральна сила, яка заставляє людей у різних обставинах життя самому виконувати і вимагати від оточуючих виконання простих норм моралі, норм людського гуртожитку, культури взаємовідношень, елементарних норм гуманізму і справедливості.

Слова "берегти гідність" можливо розтлумачити як "стояти на рівні людини", поважати самого себе, ті високі моральні якості, які характеризують людину з найкращого боку. Стояти на рівні людини – це означає пам'ятати гарні слова А. М. Горького: "Людина – це звучить гордо!", – і всіми своїми справами збільшувати славу людини.

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

ЭГОИЗМ КАК ЖИЗНЕННАЯ ПОЗИЦИЯ В ФИЛОСОФИИ МАКСА ШТИРНЕРА

Уже в названии своего главного труда "Единственный и его собственность" Макс Штирнер дает понять читателю, что в этой книге ему придется иметь дело с особым миром, с миром эгоиста. В обыденном сознании слово "эгоизм" имеет отрицательные коннотации. Но Штирнер резко критикует обыденность вместе с традиционными религиозными, моральными, социальными и политическими установками его времени. Имя Макса Штирнера обычно связывается с радикальным анархизмом, но его философия также имеет ярко выраженное этическое содержание.

"Но кого Ты считаешь эгоистом?" – вопрошает "апостол эгоизма" [*Курчинский М. А.* Апостол эгоизма: Макс Штирнер и его философия анархии : критический очерк. – М. : Издательство ЛКИ, 2007]. "Человека, который вместо того, чтобы служить идее, то есть духовному, и приносить ей в жертву свою личную выгоду, служит именно своей выгоде" [*Штирнер М.* Единственный и его собственность. – СПб. : Издательство "Азбука", 2001. – С. 52]. Автор в лучших критических традициях младогегельянства начинает свое сочинение о человеке с разоблачения сил, которые властвуют над личностью. В древности это были силы природы, теперь же тираном стал дух или идея.

Человека на протяжении всей жизни окружают духи, а его главной целью становится одухотворение. Истина, Бог, государство, человечество – все это идеи, которые порабощают личность и заставляют ее служить им. Эти и подобные им категории не возбуждены в нас естественным ходом нашей жизни, а привнесены извне, отчуждены от нас. "Возбужденные чувства – это чувства собственные, эгоистические, ибо

они мне не внушены, не навязаны, к первым (внушенным) же Я приноравливаюсь, ношу их в себе как наследие, культивирую их, ими Я *одержим*" [Там же. – С. 90]. Но от одержимости, от этой страшной болезни, можно излечиться, а лекарство – это эгоизм.

Было бы опрометчиво сказать, что Штирнер призывает каждого человека стать эгоистом. "У меня нет никакого призвания и Я не следую никакому призванию – даже призванию быть Человеком" [Там же. – С. 176]. В каждый момент своей жизни индивид уже человек, он таковым рождается и умирает. Глупо стремиться к тому, что уже имеешь. "Все Мы слишком совершенны! Ибо в каждое данное мгновение Мы – все, чем Мы можем быть, и Мы вовсе не должны быть большим" [Там же. – С. 422]. Более того, каждый человек уже эгоист, но жажда власти над собой абстрактной идеей заставляет всячески порицать любое эгоистическое проявление. Тогда человек оказывается в затруднительном положении: он эгоист и не эгоист.

Выход есть – нужно стать своей собственностью. "Моя сила – моя собственность. Моя сила *дает* мне собственность. Моя сила – Я *сам*, и благодаря ей я есть моя собственность" [Там же. – С. 221]. Отныне все мои мысли являются моей собственностью, а это значит, что ни одна идея не сможет диктовать мне, что делать, к чему стремиться и как жить. Я пользуюсь мыслями, пока они удовлетворяют мои желания. Но и желания не могут властвовать надо мной. Я легко могу от них отказаться и пожелать другого, даже совершенно противоположного.

Принимая эгоистическую позицию, уже невозможно вступать в традиционные личные, социальные и политические отношения. Другой человек для эгоиста уже не может считаться ближним и равным. "Гипотеза, будто все другие люди – *нам подобные,* создана лицемерием. Нет никого *мне подобного*, ибо всякого и всякое Я рассматриваю как свою собственность" [Там же. – С. 368]. Каким же образом эгоисты будут организовывать взаимодействие между собой? Макс Штирнер утверждает, что единственная форма общности людей, которая не угнетает в силу собственного своеобразия – это союз. Союз возникает тогда, когда людям это выгодно, и исчезает при смене индивидуальных интересов и стремлений. Союзники не связаны никаким узами, кроме своей выгоды, а значит эгоист не жертвует своеобразием, остается самим собой. "Как единственный, Ты можешь утвердить себя исключительно в союзе, ибо не союз владеет тобой, а Ты владеешь им или пользуешься им" [Там же. – С. 369].

Эгоист – Единственный, а весь мир – его собственность. Эгоизм – позиция, которая служит реализации Я. Но вопрос, что есть это самое Я и как оно вообще может реализоваться, на мой взгляд, Штирнером не решается. Таким образом, эгоист, живущий только ради своего Я, оказывается без опоры, без почвы под ногами. И "Я" становится такой же иллюзией, как "Бог", "человечество" и "государство".

С. С. Курочкин, студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
sergeypram@gmail.com

ДОВЕРИЕ КАК МОРАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ

Доверие – один из ключевых аспектов в любых человеческих взаимоотношениях. Будь то семейные отношения, родительские или же межгосударственное политическое, экономическое сотрудничество – во всех этих сферах присутствует доверие, как показатель степени близости между субъектами, открытости и, в конечном итоге, степени обоюдной безопасности. Всё это имеет непосредственное влияние на качество контакта между сторонами и построение конструктивного диалога.

Диалог между обществом и властью носит специфический характер. Власть обычно персонифицируется и ассоциируется с лицом лидера, его командой, которых население видит зачастую только через призму СМИ и иные каналы информирования. Общество же, в свою очередь, для власти деперсонифицированно, управленцы имеют дело с населением как таковым, а не с конкретными его представителями. Эта особенность осложняет взаимопонимание и вносит особые коррективы в процесс диалога власть-общество.

Для эффективного управления необходимо взаимное доверие. Чем выше его степень, тем прочнее политическая система государства. Если власть доверяет своим гражданам, не ждёт от них восстаний, бунтов, всевозможных правонарушений и преступлений – то она будет без нервозности и озабоченности собственной безопасностью выполнять свои естественные функции по заботе о благосостоянии государства. Общество, доверяя власти, осознавая её легитимной и одобряющее курс правительства, будет видеть во властных структурах себе опору и силу, являющуюся гарантом внутренней стабильности и благонадёжности. В противном случае, как пишет Ф. Фукуяма ".люди, друг другу не доверяющие, в конце- концов смогут сотрудничать лишь в рамках системы формальных правил и регламентаций – системы, требующей постоянного переписывания, согласования, отстаивания в суде и обеспечения выполнения, иногда принудительного" [*Фукуяма Ф.* Доверие социальные добродетели и путь к процветанию. – М. : Аст, 2006. – С. 55].

И в таком случае, при взаимном доверии общества и власти, возникают наиболее эффективные условия для реализации каждой стороной своих экзистенциальных задач.

Задача каждого человека, которую он сам себе ставит и которую желает решить – получить удовлетворение от жизни, быть счастливым, то есть, реализовать свой смысл жизни. Ещё Аристотель говорил "счастье – это высшее и самое прекрасное благо, доставляющее величайшее удовольствие" [*Аристотель*. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 67]. Поэтому, доверие общества к власти, которая, в свою

очередь, осознав его к себе, сама станет доверять обществу, возникает в том случае, когда большая часть граждан будет иметь возможность реализации смысложизненных потребностей в данной среде и уверенность в возможности этого в будущем.

В. К. Ларіонова, д-р філос. наук, проф.,
ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
Larionova_vk ukr@net

ТЕОРЕТИЧНІ МЕЖІ МОРАЛЬНИХ ПОЧУТТІВ

Нова суспільна ситуація в Україні, докорінні соціально-економічні і політичні зміни висувають перед етикою проблеми, що потребують новаторських підходів. Так, зокрема, необхідно надати обгрунтування ідеї автономності моралі, по-новому слід підійти до розгляду питання моральних абсолютів, так як заперечення деяких непересічних моральних настанов веде до релятивізму, морального нігілізму і цинізму. При цьому важливо подивитися на ці проблеми з наукової точки зору, не впадаючи до містики і ірраціоналізму. Постає актуальне завдання дослідження і обгрунтування моральних почуттів у нових суспільних умовах. Моральна свідомість мусить спиратися не тільки на аргументи розуму, а й на силу почуттів. Саме почуття людини, перетворені, відшліфовані моральністю, є могутнім фактором переходу етичних знань у моральні вчинки. Почуття – джерело народження думки, а думка – це вже усвыдомлене почуття, що зафыксоване словом, в ньому матерыалызувалося. Культура моральних почуттів – одна з найважливіших характеристик моральної свідомості особи. Ступінь моральної вихованості людини збігається з тим, наскільки в ній розвинута здатність до морального резонансу, співпереживання, співчуття, милосердя, наскільки морально чисті почуття. Усе це не менш важливе, ніж культура етичного мисленя. Формування культури моральних почуттів дуже важливий резерв удосконалення моральної культури особи і міжособистих стосунків. Такі морально-психологічні якості особи, як здатність до взаєморозуміння, чуйність, відчуття співпричетності, солідарності, забезпечують здоровий морально-психологічний клімат у колективі, згуртованість його членів, нормальне міжособисте спілкування. Емоційна сторона діяльності, моральні почуття розкривають суть суб'єктивної підготовленості особи сприймати і реалізувати моральні вимоги. Культура моральних почуттів є одним із основних покажчиків духовно-морального світу особи. Почуття дозволяють обертати "знання" на "свідомість" й робити вчинки, іншими словами, це умова інтеріоризації, засвоєння моральних норм. Разом із моральною свідомістю моральні почуття є основою моральних переконань особистості. Моральні почуття – це сталі прояви суб'єктивного, особистого ставлення людини до себе самої, інших людей, предметів і явищ, що мають для неї особисте значення, пов'язані з особистими потребами та інтересами. За походженням і змістом моральні почуття є

соціальними, вони формуються і розвиваються тільки в суспільстві у процесі взаємодії соціальних індивідів за допомогою виховання і самовиховання. В них виявляється стійке ставлення людини до суспільних подій, до інших людей, до самої себе. Їх джерелом є спільне життя людей, їх взаємини, боротьба за досягнення суспільних цілей. Моральні почуття людини сформувались у суспільно-історичному житті людей, в процесі їх спілкування і стали важливим засобом оцінки вчинків і поведінки, регулювання взаємин особистості. Моральними називають почуття, які переживає людина у зв'язку з усвідомленням відповідності чи невідповідності своєї поведінки вимогам суспільної моралі. Вони відображають різний ступінь прихильності до певних людей, потреб у спілкуванні з ними, ставленні до них. Почуття розвиваються поступово. Їхній психоенергетичний потенціал, на відміну від емоцій, перебуває у психіці відносно тривалий час і навіть усе життя (патріотизм, дружба, кохання, гордість, гідність, ревнощі тощо). Почуття – це таке внутрішнє психічне явище, яке постійно присутнє в людині, прямо й опосередковано впливає на її поведінку і діяльність. Власне переживання є основою будь-якої емоції та почуття. Моральні почуття різноманітні за своєю спрямованістю та утримання. Основним об'єктом цих почуттів є взамини людей, їх помисли і вчинки, вони зароджуються і розвиваються в процесі спілкування. До позитивних моральних почуттів зараховують почуття доброзичливості, жалощів, ніжності, симпатії, дружби, товариськості, колективізму, патріотизму, обов'язку тощо. До негативних моральних почуттів зараховують почуття індивідуалізму, егоїзму, ворожнечі, заздрості, злості, ненависті, недоброзичливості тощо. Культура моральних почуттів є вираженням міри моральної розвинутості особистості, її здатності до морального резонансу (милосердя, співчуття, співпереживання) і виявляється у вчинках, культурі поведінки. Почуття, переживання є основою мотивів, ідеалів, оціночних уявлень, ціннісних орієнтацій. Цей рівень пов'язаний з реакціями особистості на стосунки між людьми. Реакції виявляються у почуттях симпатії, антипатії; любові, ненависті; довіри, недовір'я; обов'язку, відповідальності; національної гордості, космополітизму; гідності, вимогливості; егоїзму, альтруїзму тощо. Почуттєво-емоційний елемент проявляється у вигляді почуття морального задоволення або незадоволення людини собою. Почуття морального задоволення іноді називають "чистим сумлінням". Почуття незадоволення собою приймає форму каяття, почуття сорому. У такому випадку кажуть про "муки сумління". Елементарною основою вияву сумління є сором. Сором – це свого роду гнів, звернений до себе. Сором розвинувся на основі поваги думки інших людей. Але сумління, на відміну від сорому, є більш складною формою усвідомлення людиною своїх вчинків, тому що виявляється не тільки у почутті провини, але й вірності своїх почуттів, думок, поведінки. Моральні почуття мають дієвий характер. Вони проявляються не тільки в переживаннях, а й в діях і вчинках. Почуття любові, дружби, прихильності, подяки, солідарності та ін. спонукають людину здійснювати високоморальні вчинки по відношенню до інших лю-

дей. У почуттях обов'язку, відповідальності, честі, совісті, сорому, жалю та ін. проявляється переживання ставлення до своїх власних вчинків. Вони змушують людину виправити допущені помилки в своїй поведінці, вибачитися за скоєне і надалі не допускати їх повторення. Дуже важливу роль у формуванні моральних почуттів у дитини відіграють виховання філософсько-аналітичного осмислення буття і навчання. Виховуючи в людині милосердя, потребу піклуватися про інших, інтерес до неповторної індивідуальності кожного, вимогливості до себе, терпимості та подібні їм якості, ми формуємо не тільки ставлення людини до інших і до самої себе, а й закладаємо в структуру особистості динаміку, яка буде найсильніше впливати на вияв нею ставлення до інших сторін навколишньої дійсності. Почуттю не можна навчити у точному значенні цього слова, але почуття можна передати, їм можна заразити, його можна викликати. Любов'ю своєю людина викликає відповідне почуття любові в того, хто ніколи не відчував її. Пристрастю до знання людина надихає оточуючих. Отже, вчитися почуттю можна, треба тільки відкритися душею назустріч усьому людському, що оточує нас, відгукнутися. Таким чином, почуття – координатор взаємозвязків мислення, уяви і дій.

А. К. Малеєв, магістр
blackwulf1990@gmail.com

МОРАЛЬНИЙ ВИБІР ЯК ЗАСАДА ЕТИКИ В СТАРОДАВНЬОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Як будь-яка наука прикладна етика є "інструментом", створеним для вирішення певних задач. Щоб досягати максимальних результатів у вирішенні цих завдань необхідно знати три речі: що це таке, як ним користуватись і знати коли є сенс його використовувати. Власне для того, щоб зрозуміти, в чому полягає практичність етики, яким чином вона здатна впливати на практику, слід звернутися до питаня її витоків.

Бакштановській і Согомонов у своїй роботі "Вступ до прикладної етики" висувають ідею про те, що природа морального вибору людини і є основою, що спричинила появу прикладної етики. Практична етика як система цінностей, норм та правил поведінки, що її регулюють, базується на практиці морального вибору, виявляється в ситуаціях, де загострюються етичні коллізії. Теоретичну етику тоді можна мислити як знання таких ситуацій і прийнятих у них рішень після того, як вони відбудуться. Отже, практична етика є самим процесом, а раціональне усвідомлення цього процесу й буде власне теоретичною етикою. Проблема полягаєь в тому, коли з'являється вище зазначена ситуація.

Повернувшись на подумки на три тисяч років (а може й більше) назад нам треба задуматися над таким питанням: коли людина опиняється в ситуації з етичним навантаженням, в якій їй потрібно зробити моральний вибір? Людина в повністю традиційному суспільстві не знає морального вибору, бо традиція і звичай повністю описують їй як треба

жити та вибирати. Перед нею просто не постає питання, а чи правильно я це роблю, оскільки вже все давно визначено за неї общиною в якій вона живе. Проте не слід забувати висновків Гусейнова в його праці "Мораль та цивілізація", що насправді мова йде не про дійсну наявність або відсутність моралі в традиційному суспільстві, а про мізерну, порівняно із сьогоденням, практику такого вибору. Просто вона не замислюється над тим, чи морально вона вчиняє, якщо вона це вже заздалегідь знає. Виходить, що перед людиною постає ситуація морального вибору тоді, коли вона як представник певної традиції зустрічається з представниками зовсім іншої традиції. Отут вона дуже часто не знала як поводитись.

Коли відбувається вище зазначена зустріч, то варіантів завершень зазвичай небагато – або війна, або мирне розходження в сторони (я тебе не чіпаю і не знаю, і ти мене не чіпай), або ж контакт. Як ви самі здогадуєтесь причин для контакту зазвичай небагато. Адже коли в тебе все є і ти знаєш, що робити, то навіщо іти контактувати з чужинцями? Однак, три тисячі років тому (хоча, скоріше за все – набагато раніше) з'явився такий дивний феномен як торгівельне суспільство. Це таке суспільство, основою виживання якого є торгівля з усіма, з ким можна торгувати. Одним з перших таких суспільств є держава Фінікія. Однак про неї нам відомо не багато, тому я візьму інший приклад, про який нам відомо набагато більше – Стародавню Грецію (а саме – поліс Афіни).

Весь поліс Афіни (принаймні найбільша його частина) так чи інакше був причетний до торгівлі. Однак, щоб одному традиційному суспільству вести торгівлю з іншим традиційним суспільством потрібні певні точки дотику в контакті, що не прописані в жодному з існуючих чи коли-небудь існувавших традиційних суспільств. Ці точки дотику в контакті, що спричинений бажанням обоюдної вигоди формуються завдяки необхідності приймати рішення, правильність яких неможливо знати заздалегідь. Наприклад – у торгівлі виникає поняття чесності для регулювання спільних справ.

Таким чином торговцю, як людині з'являється необхідність вибудовувати лінію поведінки, що базується на таких принципах, нормах та засадах, що здаються універсальними для будь якої людини, не зважаючи на її приналежність до будь-якої традиції. Наприклад: вбивати людей за для власної розваги – погано. Така ліня поведінки може вибудуватися лише при сприйнятті досвіду інших людей та власного досвіду. І навіть більше – для того, щоб зорієнтватися у власному виборі, людіна змушена спиратися на певні загальні (для представника будь-якої традиції) поняття. Наприклад, якщо торговець прагне вигоди, впевненості у постійності свого прибутку, то він починає будувати лінію поведінки засновану на чесності. Таким чином виробляється уявлення про репутацію чесної людини. А це дозволяє створювати сталі зв'язки між людьми (нехай і торгові), що базуються на етичних уявленнях, що виявляється більш універсальними ніж конкретні традиції. Згодом, етичні відносини з торгівлі перекидається й на інші сфери життя – політику, релігію, війну. Мораль стає регулятором усіх видів стосунків і контактів, а не тільки торгівельних відносин.

Відтак трапляється одразу дві важливі для нас події. По-перше: з'являються перші уявлення про норми та засади етичної поведінки в ситуаціях, що потребують морального вибору, які є універсальними для усіх людей. А від так і формулювання перших засад етики як науки. А по-друге: з'являється уявлення про те, що всі ми люди. А якщо це так, то в нас всіх є певні спільні принципи і норми поведінки, що нас усіх об'єднують.

Отже, можемо зробити висновок про те, що етика (спершу практична, а потім й теоретична) з'являється з ситуацій, коли перед людиною постає проблема морального вибору. Цей вибір постає перед людиною, коли вона як представник традиційної общини починає активно контактувати з представником іншої традиційної общини. Основна маса таких контактів породжується торгівлею. Оскільки в таких контактах, особливо в тих, де все побудовано на торгівлі, майже неможливо передбачити наслідки подій і поведінки людей, то з'являється необхідність у певних принципах та поняттях, що здійснювали б регуляцію стосунків, які не може описати традиція. Наявність різноманіття засад, принципів, понять та традицій і породжують сам вибір, а разом з ним і практичну етику, як інструмент, що є здійсненням практик такого вибору.

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

ПОТЕНЦІАЛ ДИСКУРСИВНОЇ ЕТИКИ У ВИРІШЕННІ ЕКОНОМІЧНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Внаслідок глобалізації відбувається формування єдиного простору соціальної координації та комунікації. В сою чергу, постійно зростає динаміка функціонування його субсистем та ускладнюється взаємодія між ними. Класичні моделі етики стають неадекватними для розробки нормативної сфери функціонування суспільства та його елементів. Проблеми, які виникають на сучасному етапі розвитку суспільства, у зв'язку його складністю та глобальністю, мають планетарний характер. Це вимагає віднайдення нової моделі етики, яка б могла обґрунтувати нову нормативну систему для вирішення проблем сучасної цивілізації – етики, яка б мала прикладний потенціал. Такою моделлю етики є практична комунікативна філософія, в межах якої розробляється нормативні стратегії вирішення сучасних проблем.

Однією з найважливіших субсистем сучасного суспільства є економіка. Сучасний стан справ ставить перед економікою ряд викликів, котрі постають у формі етичних проблем: справедливість ціноутворення при взаємодії контрагентів різного рівня заможності, моральне право на "викачування" ресурсів сильнішими економіками у слабших, справедливість розподілу продуктів економіки і т. п. Ці етичні проблеми економічного розвитку ведуть до зростання соціального напруження та високої імовірності його ескалації у формі гуманітарних катастроф. В практичній комунікативній філософії накреслюється перспектива вирішення цих

проблем, яка знаходить своє вираження в економічному імперативі. Етичний імператив нового політичного та економічного ладу формулюється як вимога міжнародної справедливості. В економіці конфлікт універсальності та партикулярності – тобто проблема справедливості – виражається як проблема рівності розподілу та участі у світовому економічному ладі, в політиці – як проблема рівності і демократичності світового політичного ладу, в культурі – як проблема утвердження універсальних гуманітарних стандартів і збереження самобутності національних культур [*Назарчук А. В.* Этика глобализирующегося общества. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2002].

Відповідно до зазначеної стратегії в межах комунікативної філософії пропонується дві концепції економічної нормативності. Петер Козловські визначає природу сучасного ринку як дискурсивну. Ринково-демократичні суспільства здійснюють управління економікою засобами прийняття рішень, які носять назву "ринок" і координаційної форми утворення цін. Ринок та демократія є індивідуалістично-дискурсивними системами прийняття рішень, де окремі рішення в економіці і в політиці здійснюються згідно індивідуальних вподобань чи вияву волі споживачів ("суверенітет споживачів") чи виборців ("народний суверенітет"). Ринок та голосування слугують формами дискурсивного опосередкування, оскільки вони приходять до рішення через голосування доларом та політичне голосування всіх, тобто після узгодження всіх індивідуальних виявів волі без попереднього досягнення спільної згоди в цих виявленнях волі [*Koslowski P.* Markt und Demokratie als Diskurse. Grenzen diskursiver gesellschaftlicher Koordination // Koslowski P. (Hrsg.). Individuelle Freiheit und demokratische Entscheidung. – Tübingen, 1989]. Ринок, як форма комунікації, здатен включити всіх зацікавлених суб'єктів відповідної субсистеми суспільства. Сама процедура обміну, яка є для ринкових відносин конститутивною, передбачає взаємну згоду покупця та продавця. Навіть демократичні вибори в сфері політики мають менший рівень свободи від дискримінації – демократичні рішення шляхом голосування передбачають суверенітет більшості і необхідність підкорення цим рішенням меншості, в той час як ринковий обмін є добровільним без якогось зовнішнього примусу. Загальна концепція маркетингу передбачає таку діяльність, яка просуває продукт шляхом дослідження ринку і підлаштовування продукту до особливостей попиту. Створюється система зворотного зв'язку. Навпаки, шляхом демократичного голосування рішення приймаються до появи "реакцій" політичного ринку і часто без реальних можливостей їх переглянути. Ринок утворює множину локальних дискурсів, в той час як демократичні вибори – це масштабна подія, в якій вимагається згода всіх. Це демонструє комунікативний потенціал ринку [*Назарчук А. В.* Этика глобализирующегося общества. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2002]. Економічні дискурси мають прагматичну основу, яка являє собою операцію купівлі продажу, в межах якої реалізовуються претензії на значущість продавця – виражені в ціні на товар, а підтверджуються вони згодою покупця купити цей товар за дану ціну – тобто

певною формою прийняття претензій на значущість. Ціна має інтерсуб'єктивну природу через добровільне узгодження між пропозицією та попитом. Гроші виступають раціоналізуючим фактором у прийнятті рішень. В більшості випадків учасники ринку аргументують за допомогою математичних розрахунків, що сприяє ефективності та прозорості в прийнятті рішень. Іншими словами в визнанні претензій на значущість.

Проте дискурси в економіці мають свої проблеми – брати в них участь може лише той, хто володіє коштами. Відсутність коштів повністю виключає особу з дискурсу. Ця проблема надзвичайно загострюється на фоні взаємодії, в наслідок глобалізації, бідних та багатих, а більш загально – взаємодії "першого" та "третього світу". Така ситуація змушує шукати інші шляхи обґрунтування нормативності. Наприклад, нову нормативність економіки обґрунтовує П. Ульріх. Він намагається запропонувати перспективу зміни парадигми економічної теорії в руслі трансцендентальної прагматики розробляючи комунікативну етику підприємництва, в якій реалізовується примат комунікативної раціональності перед стратегічною. "З цього погляду комунікативна трансформація економічної теорії здійснюється на тлі загальної тенденції подолання обмеженості суто ринкової раціональності в концепції "соціального ринкового господарства"" [*Єрмоленко А. М.* Комунікативна практична філософія. – К. : Лібра, 1999. – С. 185]. Соціально та економічно ефективне господарювання передбачає функціональність цього господарства по відношенню до прояснених ціннісних критеріїв і потреб життєвого світу. З логічних основ самої економічної розумності підприємство як квазі-суспільний інститут повинно узгоджуватись з "претензіями" тих, кого торкається його діяльність, оскільки про ці претензії можна соціально домовитись, тобто вони можуть бути визнані у розумному підприємницько-політичному діалозі [*Ulrich P.* Transformation der ökonomischen Vernunft: Fortschrittsperspektiven der modernen Industriegeosellschaft. – Stuttgart, 1993].

Ідеальна ситуація – це включення в економічний дискурс всіх індивідів, яких торкаються рішення, котрі приймаються в його межах, через трьохступеневу концепцію економічної раціональності. Власне, економічна раціональність диференціюється на три площини у відповідності до певних соціально-економічних функцій. В межах верхньої площини економічного дискурсу відбувається конституювання нормативної системи господарювання та визначення її цілей що відповідає стратегії реалізації комунікативної етичної раціональності. На другому рівні відбувається розгортання системної раціональності, в межах якої здійснюється розробка функціонування економічної системи як системи функціонування та управління господарським об'єктом. На останньому рівні відбувається реалізація, за слушним зауваженням А. Єрмоленка, моделі раціональності утилітаристської етики, що відбувається через персональну дію конкретного члена господарських відносин (конкретного персоналу підприємства). Два попередні рівні дозволяють подолати егоїстичний горизонт реалізації потреб особи, що відбувається на першому рівні та здійснювати економічну діяльність відповідно до потреб ринку та загально-

суспільних цілей і цінностей. Таким чином, отримання прибутку індивідом набуває легітимації в ринковій та загальнолюдській перспективі.

Подолання ціннісно-етичної нейтральності економіки на практиці, відповідно до концепції П. Ульріха, означає втручання у підприємницьку діяльність та порушення права приватної власності з боку держави та суспільства на основі спільних інтересів суспільства, які виражаються у формі суспільних угод. Ряд дослідників (Гамман, Назарчук та ін.) критикують Ульріха за цей елемент його концепції проводячи очевидні аналогії з марксизмом та трагічними наслідками спроби реалізації ленінського варіанту марксизму у формі планової економіки. Ульріх констатує, що в сучасній економіці і, особливо, у відношенні до великих підприємств, поява зовнішніх ефектів, які торкаються інтересів суспільства, є не виключенням, а правилом. В епоху глобалізації це провокує (слідуючи логіці ліберальної теорії) перманентний державний інтервенціонізм, який за своїм обсягом може бути порівняний лише з соціалістчим плануванням [*Назарчук А. В.* Этика глобализирующегося общества. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2002]. Проте, з іншого боку, як зазначає В. Гьосле, вільні ринкові відносини інколи можуть бути обмежені у зв'язку з об'єктивними історичними обставинами. Вільні ринкові відносини – це досягнення певного етапу історичного розвитку західного суспільства, що має під собою ряд об'єктивних підстав: релігійно-етичну систему, політичну систему, рівень розвитку науки та техніки, рівень розвитку фінансової системи, сировині ресурси. Для суспільств, в яких немає достатніх підстав для розвитку вільних ринкових відносин є сенс в їхньому обмеженні, хоча б частковому і тимчасовому. Наприклад ефективність змішаної командно-ринкової економіки в Китаї – що буде прийнятним для даного суспільства та дозволить уникнути моральних проблем капіталізму.

И. О. Митленко, студ., КНУТШ, Киев

ЛЮБОВЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП ХРИСТИАНСКОЙ ЭТИКИ

Христианская концепция любви, нашедшая свое выражение в Новом Завете, соединяет иудаистскую и античную традиции. Однако в понимании любви на первый план выдвигается самопожертвование, забота, дарение. В христианстве теория любви изначально оформляется как этика, в которой в качестве основополагающего нормативного принципа выступает заповедь любовь. Как фундаментальный принцип

- христианской этики любовь мыслится как агапэ – милосердие. При этом милосердие достигает нравственной
- полноты, когда воплощается в действиях, направленных на удовлетворение интересов другого. Но более
- важное значение любовь приобретает в действиях, основанных на стремлении к совершенству.

Свт. Василий Великий говорил: "Где оскудевает любовь, там непременно на место ее входит ненависть".

Мне кажется, что там, где нет этого светлого чувства, приходит не только ненависть, но и зло и все его проявления: жестокость, зависть, злоба, вражда, агрессивность, самолюбие и т. д.

Любовь – это чувство, которое нужно тренировать. Самым лучшим способом такой тренировки будет любовь к нашим самым близким людям. Вторая заповедь гласит, о любви к ближнему: "Возлюбиши искренняго твоего яко сам себе" (Мф. 22, 39). А если человек не выносит членов своей семьи, о какой всеобъемлющей любви может идти речь? И как сможешь искать самого главного –любви к Господу?! Как он может исполнить первую заповедь: "Возлюбиши Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душею твоею, и всем умом твоим, и всею крепостию твоею" (Мк. 12, 30). Все трудности, непонимание среди людей – от недостатка любви между ними. Мы должны попытаться достигнуть той любви, о которой говорил св. апостол Павел: "Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает". Исходя из слов апостола Павла можно сказать, что наша любовь проверяется не только различными испытаниями и обстоятельствами, но также вниманием, терпимостью, прощением, уступчивостью, чуткостью, состраданием, заботой, милосердием, также стремлением не причинить никому зла, не обидеть, не задеть чувств и т. д. Не зря эти две заповеди даны нам в единстве. Они не когут существовать как две крайности, они одно целое. Но если человек думает, что любит Бога, а в сердце его живёт неприятное расположение к ближнему, то он вводит себя в заблуждение. Кто говорит: "я люблю Бога", а брата своего ненавидит, тот лжец: ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, Которого не видит? И мы имеем от Него такую заповедь, чтобы любящий Бога любил и брата своего (Ин. 4, 20–21). Этими словами Иоанн Богослов хотел сказать, что человек, который не любит ближнего своего, которого видит, не способен любить Того, Кто невидим для него. Через любовь к ближнему мы проявляем любовь к Творцу. Бог есть любовь. А так как мы созданы по подобию Божьему, в нас тоже присутствует эта добродетель. Божье пребывание в человеке определяется любовью. Но, когда человек не признает ее он "убивает" в себе Творца. А когда человек не знает Бога, не знает что такое любовь. Кем он становится? Может ли такой человек иметь друзей, семью, любимого человека? Сможет он за них отдать свою жизнь? " Нет ничего больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15, 13). Все поступки основываются на любви или на её отсутствии, иными словами на ненависти.

Нужно попробовать полюбить друг друга. С этого начинается любовь к Богу, а не наоборот. Чтобы вечно чувствовать любовь, нужно принять

очень твердое решение: любить несмотря ни на что. По учению преподобного Исаака Сирина, любовь Бога к человеку не уменьшается даже тогда, когда не встречает взаимности. А мы иногда делим людей на злых и добрых, чужих и своих, врагов и друзей. В этом и проблема, мы избираем неправильную позицию. Относимся к людям предвзято, с недоверием, враждебно и раздумываем: полюбить его или нет. Христианская любовь отдаляется от всех этих предрассудков. Ведь только в любви человек становится человеком в полном смысле этого слова.

Mohammad H. Mir-Mohammadi

THE INCOMPLETENESS OF HOLTON'S THEORY OF WEAKNESS OF WILL: AN ISLAMIC-ETHICS CRITIQUE

The standard account of "weakness of will" identifies it with akrasia. Akrasia, in ethics' literature, is an agent's action contrary to his better judgment while other better choices are available. However, the new account of weakness of will, presented by R. Holton, holds that weakness of will is not action contrary to one's better judgment at all. Weakness of will, according to this approach, is a certain kind of failure to stick to one's intentions.

For Holton, the intention-entails-belief thesis in any of its form is skeptical. According to Holton, when ordinary people speak of weakness of will they have in mind a certain kind of failure to act on one's *intentions*. Intention, which is different existence from belief, has an important role to play in an agent's actions. So weakness of will happens if and only if an agent abandons the intention which has already formed.

Similar to the approach presented by Holton can be traced in Islamic-ethics' literature, too. According to Islamic-ethics, as for Holton, there is a process for doing actions. In Islamic-ethics-based process, agents in the *last step* of the process form intentions to do actions. So, it is the agent who play role (not) to form the intentions.

The aim of this paper is to present two other situations which Holton's theory fails to consider them as weak-willed ones: situations in which an agent cannot, or dose not form intentions to do actions while (s)he should; and situations in which an agent forms intentions to do actions while (s)he should not.

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

ДО ПИТАННЯ ПРО МОЖЛИВОСТІ ВПЛИВУ НА РОЗВИТОК СУСПІЛЬНОЇ МОРАЛІ

Протягом останніх років основним предметом нашого наукового дослідження є суспільна мораль як відкрита складна система, що саморо-

звивається. Для її вивчення ми використовуємо синергетичну методологію. Результати даних досліджень вже знайшли відображення в серії публікацій. В даному виступі хотілося б зосередити увагу на тих можливостях впливу на розвиток суспільної моралі, що їх дозволив виявити синергетичний підхід.

Насамперед, треба відзначити, що дослідники виділяють певні об'єктивно існуючі обмеження на управління відкритими складними системами. Зокрема, на певних етапах їх розвитку (в періоди нестабільності) велику роль відіграють випадковості, а тому одна неконтрольована дія може перекреслити наші чисельні спроби спрямувати розвиток системи у бажаному напрямку. Крім того, у процесі розвитку такої системи "можуть виникати тільки ті структури, які потенційно в ній закладені і відповідають власним тенденціям процесів у даному середовищі" [*Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 132]. Тому неможливо нав'язати системі той шлях розвитку, який потенційно у ній не закладений.

Одним із найкращих способів вплинути на систему суспільної моралі є зміна її керуючих параметрів, тобто тих зовнішніх умов, які мають найбільший вплив на її розвиток. До них ми відносимо як соціальні чинники (необхідність людей у співіснуванні, релігія, національно-культурна специфіка народу-носія моралі, економічна сфера суспільного буття), так і природні фактори (наприклад, відомо, що певна частина моральних норм має біологічне коріння). Загалом, керуючі параметри системи моралі можуть бути поділені на ті, які піддаються нашому впливу і не підвладні йому. До другої групи відносимо природний фактор та потребу у співіснуванні. Базова частина норм кожної системи моралі закладена в біологічній природі людини і передається генетично. На даний момент не існує способів змінити ці пласти людської природи, а тому основа моральних систем залишиться незмінною і непідвладною нашим впливам (принаймні поки що). Аналогічно, не може бути змінений такий керуючий параметр, як необхідність співіснування: сьогодні, як і тисячі років тому, людина залишається залежною від суспільства, а тому елементарні норми, які уможливлюють співжиття, завжди будуть актуальними. Всі інші керуючі параметри до певної міри підвладні нашому контролю, а тому впливаючи на них, ми можемо стимулювати деякі зміни в моральних системах.

Крім дій з керуючими параметрами, існують й інші способи спрямувати розвиток системи моралі у бажаному напрямку. Йдеться про "точкові" впливи, які будучи вчиненими у відповідному місці та у відповідний час і резонансно поширившись по системі, здатні привести до бажаних наслідків. З цього приводу Є. Князєва та С. Курдюмов зауважують, що "малий, але топологічно правильно зорганізований (резонансний) вплив може виявитись дуже ефективним" [Там же. – С. 151]. При цьому необхідно слідувати природним тенденціям саморозвитку процесів у структурі, орієнтуватись на "власні закони еволюції і самоорганізації складних систем" [Там же. – С. 150].

Різновидом таких малих точкових дій може бути приклад певної групи людей (представників інтелігенції, наукової, мистецької еліти), які, об'єднавшись, вирішують змінити суспільну позицію з приводу певної моральної проблеми. Якщо їх приклад буде наполегливо і послідовно "тиражуватись" на всю спільноту (через мас-медіа, Інтернет), то він може, врешті, стати в ній зразком поведінки. При цьому важливо, щоб представники цієї групи мали в суспільстві моральний авторитет.

Ще одним засобом для здійснення м'якого "точкового" впливу на мораль є право – часто введення певних юридичних норм може стимулювати зміну моральної свідомості. Наприклад, законодавче скасування смертної кари, яке відбулось в багатьох країнах, спочатку викликало моральне несприйняття. Проте, коли дана законодавча норма починала діяти, то поступово суспільна думка змінювалась.

Безумовно, запорукою ефективності впливу пропонованої норми права на моральну свідомість є її відповідність керуючим параметрам даної системи моралі. В протилежному випадку ця норма не сприйметься суспільством, або ж навіть може спричинити певну хаотизацію в системі моралі. Мають значення й інші фактори: час введення норми, наявність попереднього суспільного дискурсу щодо неї, рівень її значимості для спільноти, ступінь кореляції з усією системою моралі тощо.

Для забезпечення "м'якого" входження нової норми в систему моралі попередньо варто провести належну підготовчу роботу з громадською свідомістю. Наприклад, якщо держава бажає змінити моральне ставлення до прав тварин у суспільстві, то необхідно заздалегідь провести просвітницьку компанію у засобах масової інформації, можливо, запустити трансляцію відомих у світі спеціалізованих каналів про життя тварин, запровадити відповідні зміни у навчальних планах різних закладів освіти тощо.

Для того, щоб ефективно керувати суспільною мораллю, необхідно чимало спеціальних знань з етики, психології, соціології, біології. Адже резонансне управління системою моралі передбачає "підлаштування" під її внутрішні закономірності. Для цього, звичайно ж, необхідне знання цих внутрішніх закономірностей, яке може бути почерпнуте з різних галузей знань. Треба пам'ятати, що "багато зусиль виявляються марними, "йдуть в пісок" або ж навіть шкодять, якщо вони протистоять власним тенденціям саморозвитку складних систем" [Там же. – С. 22].

Я. І. Ношин, викл., УГІ, магістр, НаУКМА, Київ
noshyn@gmail.com

ПАРАДИГМАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ КОНЦЕПТУ ІНШОГО У ФІЛОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДАХ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Будь-який філософ постійно змушений відповідати на непрості виклики, які постають перед ним у той чи інший період історії. Особливою мірою це стосується філософів за покликанням, філософів з великої літери, – яким безперечно був Еманюель Левінас. Своєю філософською думкою

Е. Левінас зумів привернути особливу увагу до переосмислення питань етики, що дало змогу по-новому подивитися на всю попередню європейську філософську традицію від Досократиків аж до Мартіна Гайдеггера.

Річ у тім, що наприкінці XIX – на початку XX сторіччя європейська філософська традиція дедалі гостріше починає відчувати настання кризи. На це звертають увагу провідні мислителі, зокрема й у назвах своїх філософських праць. Так, засновник феноменології Едмунд Гуссерль пише працю під назвою "Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія" (1936), в якій намагається переосмислити філософське надбання попередньої традиції, виявити її практичне значення та новий сенс. "Ясно, що нам слід докладно, історично й критично обміркувати минуле, – пише філософ, – для того, щоб, перш ніж приймати які-небудь рішення, досягти цілковитого саморозуміння: отже запитаймо, чим була і чим хотіла бути філософія всіх часів, чи є щось, що наскрізною ниткою проходить крізь усі філософії…" [*Гуссерль Е.* Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії / пер. з нім. Р. Скакуна // Філософська думка. – 2002. – № 3. – С. 148].

На думку Еманюеля Левінаса таким об'єднуючим началом є ставлення Я до Іншого. Саме завдяки Левінасу проблема морально-етичного досвіду людства зазвучала з такою силою, що змусила привернути до себе увагу не тільки філософів, але й представників різних галузей науки, культури, релігії.

Намагання та спроби віднайти відповіді на болючі та гострі питання, перед якими постало людство після Другої Світової війни, особливо після жахіть Голокосту, змушували Е. Левінаса працювати наполегливо й інтенсивно. Варто зазначити, що відповідь Левінас шукає саме в площині філософії засобами універсальної філософської мови. Про це свідчать такі його філософські праці як "Від існування до існуючого" (1947), "Час та Інше" (1947), в яких можна віднайти перший начерк самобутнього способу мислення філософа. Значення та вагу левінасового доробку більш рельєфно можна спостерігати на прикладі його філософських праць "Важка свобода" (1963), "Гуманізм іншої людини" (1972) та двох найбільш важливих – "Тотальність та Безкінечне" (1961) та "Інакше ніж бути, або По той бік сутності" (1974). Починаючи з праці "Тотальність та Безкінечне" по-особливому гостро звучать акценти незгоди з європейською філософською традицією та здійснена спроба відмежування від неї, оскільки, на думку Е. Левінаса, вона хибує, є недостатньою саме в морально-етичному аспекті [*Малахов В. А.* Етика спілкування : навчальний посібник. – К. : Либідь, 2006. – С. 301].

Етика, яку пропонує Еманюель Левінас, пориває з уявленням про етику як певний канон, що містить перелік правил та норм поведінки. В основі левінасової етичної концепції перебуває поняття Іншого. Тема Іншого є тією віссю, навколо якої обертаються всі, так чи інакше, важливі елементи його концепції. Тему Іншого французький мислитель розкриває багатогранно й досить оригінально. Це і зустріч з Іншим, відповідальність за Іншого, ставлення до Іншого як до абсолютно Іншого. Для

розкриття поняття Іншого Левінас залучає феномен жіночості, ласки [*Левинас Э.* Время и Другой. Гуманизм Другого Человека / пер. с франц. А. В. Парибка. – СПб., 1998. – С. 92–98]. Глибоким та цікавим є висвітлення поняття Іншого через тему батьківства [Там же. – С. 99–100].

Спроба осягнення Іншого як "alter ego", яку здійснила європейська філософія в особі Едмунда Гусерля, категорично заперечується Левінасом. "Я" в якості Іншого не є Інший" [*Левинас Э.* Избранное : Тотальность и бесконечность. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – С. 76]. Накидання на Іншого якихось готових схем чи рамок є абсолютно не прийнятним для французького мислителя. Мислити Іншого як alter ego означає перебувати в контексті монологічної філософії. Це, на думку Е. Левінаса, є проявом прихованої егологічності філософування. Навпаки – намагання знайти з Іншим спільну мову, зрозуміти його так, як він сам себе являє – це те, до чого закликає Левінас. Саме такий підхід дає можливість прокласти шлях до іншої особистості, не здійснюючи над нею насилля, тиску, а даруючи їй можливість відкрити саму себе.

В свою чергу, ми хочемо звернути на те, що тема Іншого у Еманюеля Левінаса володіє подвійним потенціалом. Це обов'язково підґрунтя всієї етичної концепції французького мислителя, але, водночас, Інший є тим, до кого прямують, аби навчитися від Нього. Отримувати уроки від Іншго й означає мислити, передаючи думку Левінаса, зазначає В. Малахов [*Малахов В. А.* Етика спілкування : навч. посіб. – К. : Либідь, 2006. – С. 327]. Врахування цього подвійного потенціалу відкриває перед нами нову перспективу в морально-етичному досвіді людства.

Еманюель Левінас звертає особливу увагу на те, що етичне як таке, по своїй суті є асиметричним відношенням. Звідси найбільш характерна особливість етики Еманюеля Левінаса: асиметричний характер стосунку між Я та Іншим [*Малахов В. А.* Уязвимость любви. – Киев : Дух і Літера, 2005. – С. 346].

У зв'язку зі сказаним вище варто наголосити, що Інший у Е. Левінаса набуває характеру спеціального терміну та особливого звучання, якого ми не знаходимо в усій попередній історії філософії. Це дає нам сміливість та підставу говорити про виникнення нової парадигми – філософії Іншого, уособленням якої, на наш погляд, і є постать Е. Левінаса.

А. О. Отченко, асп., КНУТШ, Київ

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ЗАСАДИ PR-ДІЯЛЬНОСТІ

Влада інформації на сьогоднішній день є настільки потужною, що дозволяє достатньо сильно впливати на людську свідомість, готуючи її до швидкого та некритичного сприйняття потоків інформації, які слідують у великій кількості. У сучасному світі проблема етичних засад будь-якої професійної діяльності, пов'язаної з виробництвом інформації, зокрема PR, постає особливо гостро, оскільки як показує практика, ця інформація часто викривлюється і стає засобом маніпулювання свідоміс-

тю, особливо у сфері зв'язків з громадськістю. У подібній ситуації виникає потреба постановки питання стосовно соціальної ролі PR та морально-етичних засад, на яких повинна бути побудована діяльність професійних PR-організацій.

У сфері PR особливої важливості набувають насамперед категорії "наслідки для інших" та "взаємність". Саме наслідки відіграють у зв'язках з громадськістю центральну роль. Тому що говорити про виникнення проблеми зв'язків з громадськістю можна тоді, коли організація здійснює дії, які мають негативні наслідки для суспільства, а суспільство, у свою чергу, реагує так, що відповідає тим же на дії організації. Крім того, якщо діяльність організації має певні наслідки для окремих соціальних груп або для суспільства в цілому, то незалежно від бажань цієї діючої організації на неї покладається соціальна відповідальність за свої дії.

Сфера PR має справу з конкретними практичними ситуаціями, в яких доводиться обирати не між двома крайнощами, а між декількома позиціями, які претендують на значущість: позиція керівництва компанії, тобто клієнта, інтереси громадськості, пріоритети PR – спеціаліста. Практика PR реалізується саме в тій ситуації, коли конфліктуючі сторони стикаються одне з одним. Тому проблеми PR можуть бути визначені у поняттях конфлікту або потенційного конфлікту існуючих інтересів. Як бачимо, необхідна така філософська теорія, яка б враховувала всю складність взаємовідносин сторін у даній ситуації. В якості найбільш оптимальної філософської парадигми для можливої побудови етико-нормативних засад PR-діяльності пропонується комунікативна парадигма. Це положення мало своїх послідовників, які являються відомими дослідниками – теоретиками PR, таких як Р. Пірсон, Дж. та Л. Груніг, Т. Хант. Так, в рамках концепції Р. Пірсона питання етики постають у контексті того, яким чином відбувається комунікація організацій та громадськості. На його думку, деякі шляхи комунікації являються більш етичними ніж інші, тому питання полягає у структурних обмеженнях комунікативних взаємозв'язків.

У значній мірі Р. Пірсон спирається на теорію німецького філософа Ю. Хабермаса, який являється одним з теоретиків етики дискурсу. Етика дискурсу представляє собою спробу дати відповідь на нові запити, показати, як можлива єдина етика людського суспільства, в якій в той же час знаходить вираження і індивідуальна позиція. Ця теорія дає можливість розкрити ідеальне комунікативне начало, яке домінує у сприйнятті практики PR, водночас із утвердженням норм і правил для практичного застосування. Саме в комунікації Ю. Хабермас вважає універсальне підгрунтя єдності спільноти: коли ми розмовляємо з іншими, то визнаємо їх так само як визнаємо самих себе. Моральні принципи і оцінки можуть і повинні бути, на думку Ю. Хабермаса, предметом вільного обговорення членами комунікативної спільноти. Таке обговорення він називає раціональним комунікативним дискурсом і стверджує, що його структура відкрита для всіх. Згідно Ю. Хабермасу, комунікативна дія орієнтована на взаєморозуміння діючих суб'єктів, їх консенсус. Ця згода

відносно ситуації і очікуваних наслідків заснована на переконанні, а не на примусі. Вона передбачає координацію тих зусиль людей, які спрямовані саме на взаєморозуміння. Етика дискурсу може бути розглянута як комунікативна або нормативна парадигма PR. Застосовуючи дану парадигму, професіонал PR діє як окрема особистість у процесі комунікації. Мета полягає у тому, щоб заново встановити відношення між організацією та її соціальним і культурним оточенням в умовах постійного виникнення конфліктних ситуацій у цій сфері.

Перед спеціалістом з PR по-перше, стоїть завдання налагоджування та підтримки комунікативних взаємовідносин з усіма соціальними групами, на які мають вплив ті чи інші дії організації. А по-друге, їхнім моральним імперативом являється удосконалення цих комунікативних відносин, їх все більше перетворення на діалог. Це означає іти шляхом визначення правил, їх роз'яснення та зміни таким чином, щоб рівень розуміння узгодженості правил комунікації між організацією та громадськістю ставав все більш позитивним. Правила, які визначають та обмежують комунікацію повинні бути сформульовані в результаті раціонально побудованого діалогу. Необхідність побудови етичних засад PR, які враховують особливості побудови діалогу, відображена у праці Хонг Лім Чоя (An Alternative View of Public Relations Ethics: Taking a Critical Perspective), а також у праці М. Кента і М. Тейлор "Стосовно діалогічної теорії паблік рілейшнз" (Toward a dialogic theory of public relations), в якій вони розглядають побудову двосторонньої комунікативної моделі та її можливості для PR – діяльності. В основу своєї теорії дослідники покладають принцип reciprocity (принцип взаємності, взаємовпливу) як засадничий в діалоговій парадигмі PR. Принцип reciprocity також покладений в основу теоретичних побудов Т. Парсонса, який визначає його як принцип взаємності, який говорить людям про ті обов'язки, які регулюють відносини між індивідом і колективом, формуючи тим самим основу для виникнення спільної культури. У відношенні до сфери PR – діяльності ми можемо говорити про встановлення обов'язків, які регулюють відносини клієнта, PR- спеціаліста та громадськості. Саме принцип взаємності покладений в основу ефективних зв'язків з громадськістю.

Г. В. Перова, студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
perovagalina@gmail.com

КОНЦЕПЦИЯ "БАНАЛЬНОГО ЗЛА" ХАННЫ АРЕНДТ

Актуальность выбранной темы "Банальное зло в философии Ханны Арендт на примере фашизма" определена, прежде всего, фундаментальностью рассматриваемых в ней понятий. Ни для одного человека не чужды понятия о добре и зле, пусть даже для каждого обе эти категории несут разный смысл. Сегодня, для многих людей фашизм и Холокост есть если не синонимы зла, то его проявления. В философии Арендт не ставится под вопрос, есть ли Холокост и фашизм зло, скорее являются

ли они злом в традиционном его понимании? Или же они являют собой некоторую новую "категорию" зла?

Арендт в своей книге "Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме" рассматривает деяния зла в условиях Второй Мировой войны, на примере одного из нацистских офицеров, занимавшего высокий пост в Третьем Рейхе. Война сама по себе ситуация, в которой привычные представления о добре и зле если не теряют смысл, то претерпевают сильные изменения. За словосочетанием "Вторая мировая война" скрывается не только сама по себе война со всеми ей присущими ужасами, но и беспрецедентные случаи геноцида, самым обсуждаемым из которых является Холокост. Спустя почти 20 лет после капитуляции Третьего Рейха в Иерусалиме пройдет суд над "человеком, ответственным за уничтожение миллионов евреев по всей Европе". Адольфу Эйхману в теории Арендт отводится роль типичного представителя "банального зла".

При написании книги "Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме" Арендт обращается не только к протоколам допросов и суда, но и к дневниковым записям самого Эйхмана, что делает возможным описание его собственной позиции и отношения к совершаемой деятельности, выявление его "нравственных убеждений".

Понятие "банального зла" в теории Х. Арендт относится к характеристике причин его совершения, а не самих поступков и методов осуществления. Говоря о преступлении, как проявлении зла, чаще всего предполагается наличие некого намерения, выражающегося, например, в ненависти к тому, на кого оно направлена. Банальное же зло представляет собой особый "вид" зла, и отличается, тем, что в мотивах их поступков вряд ли можно увидеть "злую волю".

Кроме понятия банального Х. Арендт использует понятие радикального зла, которое имеет существенное отличие от традиционных теорий зла, которое заключается в том, что его нельзя объяснить привычными человеческими мотивами, такими как алчность, жажда власти, личная выгода и так далее.

В случае радикального зла ценности, понятия добра и зла диктуются "сверху", определение их содержания становится прерогативой власти, а не результатом собственных мыслей человека. Происходящие процессы деперсонализации и дегуманизации обществ порождают безразличие, личная ответственность и способность мыслить находятся под угрозой, и, это касается не только тоталитарных обществ.

В своей концепции "банального зла" Арендт уделяет внимание значению идеологии фашизма и тоталитаризма в формировании личных установок членов общества. Анализируются и способы решения в Третьем Рейхе "проблемы совести", методы формирования "нового мышления".

Анализ личных мотивов, нравственных суждений и убеждений Эйхмана занимает отдельное место в теории "банального зла". Недалекий и "не имеющий особой способности к мышлению" офицер утверждает, "что всю свою жизнь следовал моральным представлениям Канта, и в особенности кантианскому определению долга".

Г. П. Подолян, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, Київ

СОЦІАЛЬНИЙ ДОСВІД ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XX ст. ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Елементи соціальної етики можна знайти в етико-філософських творах практично всіх знаних мислителів, починаючи з часів давньогрецької культури і до сучасних представників західноєвропейської філософської традиції. Але прискорених темпів розвитку і системного формування проблемного поля соціальна етика здобуває саме у XX столітті. На сьогодні можна говорити про динамічність і незавершений характер цього процесу, що обумовлює його певний рівень проблемності.

Наростання процесів актуалізації соціальної етики у другій половині XX ст. пов'язане, насамперед, із соціальними трансформаціями початку століття. Останні стали основою кардинальної зміни соціального укладу життя західноєвропейської культури, що, в свою чергу, призвело до появи нових теоретичних форм осмислення й інтерпретації суспільного буття, побудованих на принципово інших концептуальних схемах, методологічних підходах до аналізу різноманітних сфер та інституцій суспільства.

Соціальний досвід XX ст. виявився настільки варіативним і складним, що сформувати якусь загальну модель соціального розвитку виявилось практично неможливо, незважаючи на очевидну наявність рис схожості. Це ще більше підсилювало значимість і актуальність розвитку соціально-етичної проблематики, яка в даних умовах поставала як певна альтернативна або, скоріше, доповняльна основа науково-теоретичних пошуків в системі соціального знання.

Найважливіші фундаментальні характеристики суспільств XX ст. – організованість, масовість, а головне – рефлексивно-проективний характер соціальної практики. Саме вони стають головними темами соціального аналізу, головними теоретичними перспективами поглядів на суспільство. Концептуалізація цих характеристик призводить до оформлення двох фундаментальних ідеально-типічних теорій суспільства – масового суспільства і суспільства організованого капіталізму. На цих моделях базуються всі інші варіанти і перехідні моделі: менеджеріального, корпоративного, тоталітарного, розвинутого індустріального суспільств. Допоміжними ланками цього поліпарадигмального підходу поступово ставали елементи філософсько-етичної, філософсько-психологічної теорій, які, з одного боку, містили у собі певні форми аналізу життєвих основ унікальної природи людини, її духовно-психологічного світу емоцій, переживань, пізнання і відносин з оточуючим світом. З другого боку – і в етиці, і в психології завжди змістовно невід'ємним елементом був соціальний зміст – типи необхідних, обов'язкових і визнаних відносин у суспільстві, можливі форми взаємодії між індивідами, всередині колективів, спільнот і т. ін. Сучасна практична дія вимагає дуже чіткої орієнтації і розуміння, що таке сучасність, які даються тільки на основі

теоретичного соціального знання, яке виходить саме з життєвої практики і соціального досвіду функціонування людської культури.

Наприкінці 60-х – початку 70-х років розпочинається новий етап соціально – економічного розвитку. У суспільстві широко розгортається телекомунікаційна революція, що змінює економічну сферу і всю сферу праці в широкому сенсі слова. Зазнає дуже суттєвих змін система ціннісних орієнтацій, вся сфера культури і смислів. Відповідно, виникають нові теорії суспільства, які ставлять своєю метою осмислити і зафіксувати ті соціальні зміни, які характеризують цей етап розвитку суспільства. Вони входять в історію як теорії постіндустріального суспільства, теорії інформаційного суспільства, а потім – як теорії постмодерну.

Вони єдині в тому, що розглядають сучасний соціальний стан як зовсім новий етап соціально-економічного розвитку суспільства, який кардинально відрізняється від попереднього етапу. Фундаментальним фактором, який відрізняє інформаційне і постмодерністське суспільство від індустріального і модерністського, є зміна характеру праці, ролі системи виробництва в суспільстві в цілому, зміна принципів і характеру раціональності, посилення ролі наукового знання. Інформація розглядається як системотворча характеристика нового суспільства, нової соціальної реальності. Виробництво, сфера праці вже не вважаються фактором, котрий повністю визначає суспільний устрій. Змінюється роль культури, оформлюється зовсім нова система масових комунікацій, що дозволяє говорити про формування "сіткового суспільства". У повній мірі проявляється процес глобалізації. Це сприятливо впливає і на зростання дослідницького інтересу до соціально-етичної проблематики, оскільки в таких умовах загострюється потреба розширення суто соціологічних моделей осмислення функціонування людських спільнот елементами етико-філософських поглядів і концептуалізацій саме соціального змісту.

Взагалі, моральна сфера, зазначає один із творців соціології постмодерну, З. Бауман, крім характерної для неї складності, набуває зараз ще й рис амбівалентності та крайньої суперечливості. Ці трансформації виявляються з одного боку, через втрату мораллю таких базових характеристик як: універсальність поширення і значимості моральних норм; відсутності раціонального порядку, оскільки втрачений механізм морального контролю і т. п. Проте, З. Бауман далекий від констатації "зникнення моралі". Мораль сучасного суспільства, вважає соціолог, не зникає взагалі, а тільки трансформується в систему міжособистісних відносин, особливу значимість у якій набуває потреба бути для іншого. Дана теза ще рельєфніше виявляє складну природу соціально орієнтованих пошуків вирішення моральних колізій, що стають невід'ємною рисою культури постмодерну.

Таким чином, проблемний характер соціального досвіду західноєвропейської культури XX ст., навіть у вказаних, далеко невичерпних параметрах засвідчує продуктивний зміст актуалізації і потреби розвитку соціальної етики у дослідницьких проектах сучасного етичного пізнання.

А. В. Прокофьев, д-р. филос. наук, проф.,
МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

АНАЛИЗ ВЫГОД И ЗАТРАТ КАК ИНСТРУМЕНТ ЗАЩИТЫ ИНТЕРЕСОВ БУДУЩИХ ПОКОЛЕНИЙ

Одной из наиболее острых проблем экологической этики является проблема защиты интересов будущих поколений. Ее содержание может быть охарактеризовано следующим образом. С одной стороны, в нравственном опыте глубоко укоренено убеждение в том, что интересы тех людей, которые еще не существуют, но когда-нибудь придут на смену живущим сегодня, имеют определенное моральное значение. Мнение о том, что нынешнее поколение не несет никакой ответственности за положение будущих поколений, воспринимается как шокирующее и противоречащее нравственным принципам уважения к другому человеку и заботы о нем. С другой стороны, нынешнее поколение не может не использовать ресурсы, которые могут потребоваться людям будущего. Стремясь полнее удовлетворить свои потребности, оно воздействует на те явления и процессы, которые составляют необходимую основу существования человека, и тем самым создает риски, способные реализоваться через многие десятки и даже сотни лет. Отсюда следует, что нынешнее поколение остро нуждается в прозрачных и очевидных правилах, которые позволяли бы ему соотносить собственные интересы и интересы своих преемников в различных сферах человеческой деятельности и по отношению к широкому ряду благ. Содержательно неопределенная обязанность перед будущими поколениями требует корректной практической конкретизации. Основными мерами по защите интересов будущих поколений являются, во-первых, создание разного рода сберегательных фондов – в виде прямых финансовых сбережений, замороженных месторождений полезных ископаемых, неподорванной интенсивным использованием продуктивности экосистем или такого состояния окружающей среды, на котором не отразился кумулятивный эффект многолетнего промышленного загрязнения, во-вторых, вложение средств в экономико-технологические проекты, благотворные последствия которых будут проявляться только через многие годы. Основным социально этическим вопросом в отношении этих мер является установление их морально оправданного масштаба.

Одним из способов решения данного вопроса считается учет благосостояния людей будущего в рамках экономической методики соотнесения коллективных выгод и затрат (так называемого анализа выгод и затрат). В этой перспективе, опирающейся на нормативный фундамент утилитаризма, наилучшим общественно значимым решением является такое, которое создает максимальное превышение выгод над затратами и придает при этом одинаковый вес благосостоянию любого человека. Суммирование потерь и приобретений касается всех, кто затронут планируемыми действиями, в том числе, и людей будущего. Данный

подход предполагает наличие единого эквивалента человеческих потерь и приобретений, которые значимы для принятия управленческих решений. Таким эквивалентом выступает их денежное выражение. Он опирается также на "дисконтирование будущего", то есть на постепенное пропорциональное снижение ценности благ, потребляемых в будущем, в рамках производимого сегодня суммирования выгод и затрат. Это означает, что, хотя потери и приобретения, возникающие через многие годы и десятилетия после момента принятия решения, должны непременно учитываться при оценке и выборе альтернативных планов, их вес оказывается меньше в сравнении с аналогичными потерями и приобретениями, возникающими в ближайшее время. Основания дисконтирования будущего таковы: а) уменьшение со временем вероятности достижения положительных результатов решения; б) возможность увеличения средств, используемых для преодоления определенной проблемы, при их альтернативном инвестировании; в) наличие всеобщей предрасположенности к получению благ в ближайшей временной перспективе (предпочтение 100 рублей сегодня 101 рублю через год).

Защита интересов будущих поколений с помощью использования анализа выгод и затрат имеет ряд преимуществ. Она не требует выработки специальной политики по защите будущего и создания отвечающих за ее реализацию институтов. Цели такой политики оказываются автоматически интегрированы в единый и целостный механизм принятия решений. Более того, этот механизм служит на настоящий момент универсальным или, по крайней мере, чрезвычайно распространенным способом оценки мер государственного регулирования самых разных сфер общественной практики. Наконец, анализ выгод и затрат представляет собой строго формализованную методику, получившую многостороннюю разработку в экономической науке.

Однако в современной социальной этике постоянно высказывается глубокое недовольство анализом выгод и затрат как средством реализации обязанностей перед будущими поколениями. К примеру, американский правовед, в 2009–2010 гг. ведущий функционер американского Агентства по защите окружающей среды, Л. Хайнцерлинг полагает, что именно в вопросе об отношении к будущим поколениям наиболее ярко проявляются неискоренимые недостатки этой методики. Самым слабым местом анализа выгод и затрат, по ее мнению, является "монетизация", то есть денежная оценка тех выгод, которые не носят финансового характера: здоровья, жизни и состояния природы. "Перевод всех хороших вещей в доллары несовместим с тем, как многие люди видят мир. Большинство из нас полагают, что за деньги счастья не купишь. Большинство религий говорят нам, что жизнь священна. Очевидно противозаконным и аморальным считаются продажа и покупка человеческих жизней". Анализ выгод и затрат противоречит всем этим интуициям. Он "сводит комплексное моральное исследование к серии цифр. Денежная оценка бесценного предлагает такому исследованию совершенно чуждый язык, язык с мучительно обедненным лексиконом" [*Ackerman F.,*

Heinzerling L. Pricing the Priceless: Cost-Benefit Analysis of Environmental Protection // University of Pennsylvania Law Review. – 2001. – Vol. 50. – P. 1563, 1577]. Кульминацией этого процесса является то обстоятельство, что в рамках анализа выгод и затрат человеческие жизни не только приобретают стоимость, но и начинают рассматриваться как различные по своей стоимости в зависимости от времени существования их носителей. Причем темп снижения их стоимости зависит от такого случайного фактора, как средняя по экономике доходность инвестиций [см: *Heinzerling L.* Discounting Our Future // Land and Water Law Review. – 1999. – Vol. 34, № 1. – P. 40–74]. Совершенно очевидно, что такое отношение не может стать основой адекватного понимания обязанностей перед людьми будущего. Анализ выгод и затрат ведет к простому перекладыванию экологических и медицинских проблем на плечи тех, кто не способен оказать этому сопротивления.

Другой известный современный исследователь К. Санштайн, на настоящий момент – руководитель Управления по делам информации и регулирования в администрации Б. Обамы, занимает более гибкую позицию и продолжает считать анализ выгод и затрат вполне обоснованным инструментом выбора направлений и форм государственного регулирования. Его противоречие этическим интуициям, по мнению К. Санштайна, является мнимым. Государственные агентства оценивают не жизнь как таковую, а затраты на уменьшение статистических рисков для жизни. И дисконтируют они не жизни или здоровье будущих поколений, а финансовые средства, которые используются для их сохранения. При ограниченных финансовых и организационных возможностях государства и потенциально безграничном временном горизонте планирования и денежная оценка, и дисконтирование оказываются неизбежными. С определенной долей условности можно сказать, что применение анализа выгод и затрат защищает интересы будущих поколений, поскольку всерьез принимает их во внимание. Однако результаты такого применения в некоторых случаях, в особенности, связанных с возможностью невосполнимых экологических потерь и необходимостью неотложных действий, предотвращающих катастрофические последствия, могут содержать очевидную распределительную нечестность. Выявление такой нечестности и ее устранение на этапе планирования государственной политики являются отдельными задачами, которые осуществляются после проведения анализа выгод и затрат. Они требуют разработки специальных мер, но не могут быть осуществлены за счет простого снижения или обнуления коэффициента дисконтирования для решения конкретного практического вопроса [см: *Sunstein C., Rowell A.* On Discounting Regulatory Benefits: Risk, Money, and Intergenerational Equity // American Economic Review. – 2007. – Vol. 74. – P. 171–208].

Примечательная дискуссия Л. Хайнцерлинг и К. Санштайна о возможностях анализа выгод и затрат указывает на серьезную проблему, стоящую перед этикой отношения к будущим поколениям: проблему выбора адекватной ее задачам нормативной парадигмы. Позиция Л. Хайнцерлинг демон-

стрирует некоторые трудности, возникающие в случае опоры на утилитаристскую парадигму. Позиция К. Санштайна показывает неизбежность применения утилитаристских критериев принятия решений в социальной этике, но также и необходимость создания более широкого нормативного контекста, который будет нейтрализовывать их недостатки.

Работа подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, исследовательский проект № 12–03–00057, "Принцип защиты интересов будущих поколений в экологической этике (теоретическое обоснование, нормативное содержание и практическая реализация)".

П. В. Пушик, доц. ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
P_Pushyk@ukr.net

СОЦІАЛЬНА СПРАВЕДЛИВІСТЬ ЯК ОСНОВА ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Сьогодні відбуваються стрімкі, нерідко й радикальні, зміни в суспільній, економічній, політичній та культурній сферах нашого життя. Вони зумовлені прагненням побудови такої держави, яка б забезпечила рівні права та свободи, котрі б надали можливості самоактуалізації окремого індивіда. Такі ключові поняття як: права людини, свобода, правова держава, ринкові відносини, право власності, стабільність неможливо утвердити в соціумі без формування громадянського суспільства. Громадянське суспільство – це, насамперед, спільність людей високого культурного, морального та економічного статусу, які разом з державним апаратом є партнерами в формуванні правової держави.

Метою утворення громадянського суспільства є забезпечення всіх тих рівних умов, які сприяють задоволенню потреб певних соціальних груп та самореалізацію окремої людини в суспільних відносинах, де права гарантуватимуть соціальну рівність, яка зміцнюватиме демократичні основи, фомуватиме принципово нові відносини між суспільством та державою. На думку дослідників, ознаками громадянського суспільства, окрім інших, є:

- розвиток демократії;
- правовий захист громадян та забезпечення їх свобод;
- високий рівень політичної культури;
- вільне формування суспільної думки та їх плюралізм.

Отож, суттю громадянського суспільства, на нашу думку, є втілення соціальної справедливості на практиці. Дана філософська категорія належить до числа "вічних", оскільки вона є актуальною і на сьогоднішній день. У всі часи ідея справедливості виступала важливим чинником довіри і підтримки того або іншого вчення, релігії, держави, політичного режиму. Вона мобілізовувала і надихала величезні маси людей на боротьбу за світлі ідеали добра, свободи і рівності.

Особливо гостро проблема соціальної справедливості постає в період глибоких перетворень, корінних змін суспільних відносин. В даний

час вона виступає ідеалом, до якого прагнемо, значущою метою перетворень і, водночас, засобом для її досягнення. Ця проблема є важливим чинником в забезпеченні економічної, політичної, соціальної і духовно-етичної стабільності суспільства.

Про актуальність даної категорії для сучасності свідчить послання на 45 Всесвітній День Миру 01.01.2012 року, Папи Бенедикта XVI, який закликає виховувати молодь у справедливості, плодом якої є мир. При цьому наголошує, що "У нашому світі, в якому цінність особи, її людська гідність та права, незважаючи на висловлені добрі наміри, перебувають перед загрозою поширеної тенденції використовувати виключно критерії споживацтва, вигоди та власності, важливо не відмежовувати поняття справедливості від його трансцендентних коренів" [Послання Святішого Отця Бенедикта XVI на 45 Всесвітній день миру 1 січня 2012 року. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.svitlo-zhyttja.kiev.ua/node/757].

Однак, суспільство розвивається не лише на основі взаємозв'язку прав та обов'язків, але, ще більше й передусім, на взаєминах безкорисливості, милосердя та спільності. Понтифік, таким чином, підкреслив, що категорія справедливості не є насамперед правовою, а являє собою тотожність людської істоти. Також Папа зазначив, що течії сучасної культури, які побудовані на раціоналістичних та індивідуалістичних економічних принципах, відірвали концепцію справедливості від її трансцендентного коріння, від її любові і солідарності.

Пронизуючи всю систему суспільних відносин, соціальна справедливість проявляє себе в найрізноманітніших видах людської діяльності. Поняття справедливості постійно супроводжує повсякденне життя людей, воно глибоко зачіпає їх інтереси й ідеали, спонукає до активних дій, до вдосконалення суспільства. Саме з соціальною справедливістю, так або інакше, пов'язані уявлення людей про майбутнє, їх одвічне прагнення до гармонії і досконалості суспільних взаємин.

Всі теорії соціальної справедливості можна поділити на дві окремі групи: універсаліські та партикуляриські. Перша представлена теорією комунікації, послідовників герменевтично-лінгвістично-прагматичного спрямування: К.-О. Апелем і Ю. Хабермасом. Друга ж виникла на основі теорії, згідно якої всі моральні норми формуються і приймаються до виконання тільки тими, хто погоджується реалізовувати свої свободи в обумовлених межах. Кожна соціальна група має свої цінності, які і є визначальними при трактуванні поняття соціальна справедливість. Її представниками є: Дж. Роулз, А. Макінтайр, Р. Нозік [Лібералізм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – 2-ге вид. – К. : ВД "Простір" ; Смолоскип, 2009. – С. 801–919].

Також сучасна етика виділяє утилітариську, лібертарійську та егалітариську концепції соціальної справедливості. Утилітаристична концепція розроблена І. Бентамом і Дж. С. Міллем, виходячи з переконання, що моральними є ті принципи і норми, які приносять суспільству мінімум зла і максимум різного роду благ. Лібертарійська найяскравіше представлена в працях Р. Нозіка, згідно яких люди від природи вільні, всі вони мають пра-

во на приватну власність. Власністю може бути те, що було нічиїм і ніхто на нього не претендував, чи те, що справедливо було придбане чи "переміщене". Володіння благами здійснюється відповідно до особистих заслуг індивіда. Егалітариська концепція пропонує створити суспільство, в якому всі члени мають рівні права і можливості доступу до благ. Дані положення відсотоював у своїй теорії справедливості Дж. Роулз.

Цікаві та заслуговують на особливу увагу думки, висловлені Ф. Хайєком у праці "Міраж соціальної справедливості", де автор піддає критиці теорію Дж. Роулза, стверджуючи, що під даним поняттям сьогодні розуміють те, що раніше називалось "розподільчою справедливістю" і було грунтовно опрацьовано Дж.-С. Міллем.

Різні теорії справедливості всього лиш займаються пошуком певних раціональних підстав, щоб віддати перевагу одній із дистрибутивних парадигм. Суспільство необхідно розвивати відкритим та громадянським на засадах гуманізму, а воно вирішуватиме який зміст вкладати в дане поняття. Отож, як справедливо зауважив А. В. Прокофьєв "вимоги справедливості повинні відноситись виключно до пом'якшення наслідків тотальних трансформацій і можливих в зв'язку з ними історичних катастроф [*Прокофьев А. В.* Справедливость или преодоление человеческой природы? (метанормативный контекст понятия справедливость") // Этическая мысль. – М. : ИФ РАН, 2003. – Вып. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/page50467074.htm].

М. И. Рогов, студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
stenfoll@rambler.ru

ИДЕАЛ КАК ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ МОРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ

Проблема идеала является одной из ключевых в понимании сущности морали как нормативной системы регуляции человека.

Идеалы формируются в процессе практики и являются результатом переработки впечатлений человека о тех или иных нравственных отношениях и взглядах. Идеал исходит из действительности, в нем содержаться элементы, объективно присущие человеческим отношениям, и поэтому с этой стороны содержание идеала объективно. Но поскольку идеал – это представление, внутренний образ сознания, возникший путем смешения разных впечатлений в сознании, идущих от действительности, то в идеале содержаться и элементы субъективного. Идеалу свойственно диалектическое единство объективного и субъективного. Именно поэтому идеалы и сходны с объективной действительностью, и отличаются от нее. В нравственном сознании идеал является центральным понятием, как бы "цементирующим основанием", группируясь вокруг которого элементы морального сознания приобретают единство и общую целенаправленность.

Как форма морального сознания, идеал является одновременно ценностным представлением, поскольку им утверждается определен-

ное безусловное положительное содержание поступков, и императивным представлением, поскольку это содержание определено в отношении воли человека и вменяется ему в обязательное исполнение. В структуре морального сознания идеал занимает ключевое место – им определяется содержание добра и зла, должного, правильного и неправильного, и т. д.

В докладе рассмотрена природа идеала, особенности формирования и его специфика в структуре морального сознания, отражение идеала в действительности.

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

ЦИНИЗМ КАК ФОРМА ЛОЖНОГО СОЗНАНИЯ

Важный вклад в исследование феномена цинизма внёс немецкий философ Петер Слотердайк. В своей работе "Критика цинического разума" он ставит цинизм в один ряд с другими формами "ложного сознания", такими как ложь, заблуждение, идеология. И это не случайно.

Особое внимание Слотердайк уделяет эпохе Просвещения, времени, когда отчетливо наблюдается раскол сознания. Человеку вменяются строгие моральные требования, рисуются идеалы нравственного поведения, однако претворить их в жизнь оказывается совсем не просто. Так И. Кант формулирует знаменитый категорический императив, с которым каждый индивид должен сверять своё поведение, прежде чем совершить какой-либо поступок. В качестве иллюстрации кантианской морали наиболее интересна его статья "О мнимом праве лгать из человеколюбия", в которой говорится об абсолютном запрете на ложь. Для нравственного человека ложь недопустима даже как возможность, поскольку подрывает сами основы взаимодействия людей в обществе, делая бессмысленными любые обещания. Доводы Канта звучат убедительно, но заставить человека при любых обстоятельствах говорить правду не под силу даже им. Значительно легче подвергнуть сомнению абсолютность каких-либо запретов вообще, чем пытаться делать то, что кажется недостижимым.

Что касается другой формы "ложного сознания", идеологии, которая, по мнению Слотердайка, предшествует цинизму, то здесь стоит вспомнить труд К. Мангейма "Идеология и утопия". В нём Мангейм определяет идеологию как мышление господствующих социальных групп, а утопию как мышление угнетенных слоев. Схожим образом Слотердайк противопоставляет кинизм и цинизм. Если кинизм – это "ответ на афинский господский идеализм", ироническая философия по отношению к бесконечным потребностям, реакция "низов", то цинизм является сознанием господствующего класса, "репликой власть имущих" [*Слотердайк П.* Критика цинического разума / пер. с нем. А. В. Перцева. – Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 2001. – С. 333] на провокацию со сторо-

ны киников. Слотердайк считает, что критика идеологий исчерпала себя. Она пыталась разоблачить сознание противника, но это сознание оказалось намного хитрее, чем она могла предположить. Циничное сознание теперь прячется под маской благих целей, и критиковать его стало намного сложнее.

На протяжении всей книги Слотердайк показывает, какая пропасть отделяет киника от циника. Первый киник Диоген Синопский ведет себя вызывающе, пытаясь докопаться до истины, пусть даже в её голом и неприглядном виде, и, несмотря на то, что зачастую ведет себя аморально, в своих словах и поведении он выступает как моралист. Современный циник вообще лишен какой-либо морали, он игнорирует моральные нормы и принципы, достижения культуры и прочее. Одним из прототипов современного политического циника выступает Великий инквизитор Достоевского. Здесь мы можем увидеть провозглашаемые благие цели (как, например, благополучие государства), и ужасные средства (многочисленные человеческие жертвы). Киник стремится освободиться от бесчисленных потребностей, пренебрегает большинством жизненных благ. Но о жизненном комфорте и благополучии совсем не забывает циник. При этом пренебрежение моральными нормами, ценностями и идеалами проистекает не из незнания циником этих нравственных устоев. Просто он понимает, что нравственное поведение не поможет ему преуспеть в жизни. Возможно, он и хотел бы жить по-другому, но всерьез опасается, что его истинно добрые намерения и действия будут осмеяны и не приняты большинством.

Одно из определений цинизма, которые дает Слотердайк, звучит как "просвещенное ложное сознание", т. е. сознание, которое усвоило все уроки просвещения, но по разным причинам не в состоянии делать то, к чему обязывает его моральный долг. Человек оказался не таким, каким хотелось бы Канту. Кант, конечно, предполагал что, возможно, не найдется ни одного человека, безукоризненно следующему категорическому императиву, но всё же написал немало работ относительно того, каким должен быть разумный моральный субъект.

Тем не менее, человек несовершенен. Таков и циник. Для него проще подвергнуть сомнению сами идеалы, чем открыто признать, что он очень далек от них. "Знать лучшее, делая худшее" – такова формула современного цинизма [Там же. – С. 34].

О. А. Семенова, студ., СпбГУ, Санкт-Петербург, Россия
SOAS@bk.ru

ПРОБЛЕМА НАКАЗАНИЯ И ПООЩРЕНИЯ, ПРИМЕНЯЕМАЯ В СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛАХ

Система наказания в основе своей делится на две варианта:

Утилитаристская теория наказания, и ретрибутивистская. В той или иной степени, применяются обе теории наказания.

Относительно образования можно сказать, что наиболее распространенная теория наказания – утилитаристская, как отвечающая основным требованиям школы, как автономного, замкнутого и целостного коллектива.

В советской модели образования именно эта теория в конце-концов получила распространение, допуская, однако, сильное влияние мнения коллектива на меру и целесообразность наказания. Были выработаны четкие правила, касательно мер воздействия и возможных наказаний по отношению к учащимся. Учитель превращался в транслятора норм и правил, а коллектив принимал окончательное решение в отношении наказуемого. В ситуациях, требуемых немедленного разрешения, учитель превращался в суверена, принимающего однозначные и практически неоспариваемые решения, а коллектив занимал сторону общественности и осуждал или оправдывал действия наказуемого.

В современной модели образования, отвечающей требованиям приказов министерства образования, система наказаний и поощрений как таковая присутствует, однако она сводится к методу поощрения оценками при правильном поведении и общественного порицания при неправильном. Коллектив участия в решении учителя не принимает, а учитель, при отсутствии четкой системы наказания и поощрения, имеет право руководствоваться только уставом школы, и международными документами о правах ребенка.

Т. о. отсутствие четкой системы наказания может сформировать у ребенка неправильное отношение к системе поощрений и наказаний, а значит во взрослой жизни он будет проецировать подобные взаимоотношения на окружающее ощество, сводя общения с внешним миром к система указаний и директив. При отсутствии системы ценностей, идеалов, прививаемых в школе, ребенок попытатся либо свести все взаимоотношения к своей собственной системе норм, либо будет руководствоваться формальными правилами, получаемыми от руководства, начальства.

І. Г. Сидоренко, канд. філос. наук, Київ

ІНДИВІДУАЛІЗМ ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ ГОСПОДАРСЬКОГО МЕНТАЛІТЕТУ НА ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

Визначальні елементи економічної ментальності української нації складалися історично й мають, серед інших, наступну суттєву ознаку та її наслідки. Українського характеру притаманна акцентуація на індивідуальних аспектах господарської діяльності, прийняття самостійних рішень, незалежність у веденні економічно-господарських справ [*Галушка З. І.* Господарський менталітет як елемент організаційної культури суспільства // Вісник Академії праці і соціальних відносин федерації профспілок України : науково-практичний збірник. – 2009. – № 2 [49]]. Зокрема, здавна сприяли формуванню у ментальності наших предків індивідуалізму при-

родно-кліматичні чинники. Така риса українського менталітету, як відособленість (прагнення індивідуального виживання), а також недовіра до економічних, правових інститутів, організаційно-управлінських структур зумовлюють (як найліпший спосіб розв'язання питання або вирішення проблеми) корупцію на всіх рівнях соціальної стратифікації.

Аналітики відзначають, що для менталітету українців характерна психологія подвійного мислення: з одного боку, на рівні офіційної політики, проголошується ментальність вибору закону, притаманна західній традиції; з іншого, фактично, діє традиційна східна ментальність вибору етики. Офіційно проголошені декларації не є обов'язковими для виконання – прикладом для наслідування виступають дії того, хто очолює групу, організацію, структуру тощо [Соціально-психологічні механізми корупції в українській економічній ментальності. Аналітика. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://analit.info/news167].

При тому, що проблему хабарництва мала у той чи інший спосіб вирішувати значна частина українських громадян, люди на індивідуальному рівні не прагнуть боротися з цим явищем, покладаючись на законодавчі та владні органи.

Проблема постає у площині формування культури соціальних відносин: партнерських стосунків, довіри до соціальних інститутів, формуванні усвідомлення спільності усього суспільства. Соціальна відповідальність має розподілятися не між окремими складовими суспільства, а забезпечуватися ними у цілісності. Адже у сучасних умовах ведення господарської діяльності разом з мораллю та головними цінностями змінюються також і принципи поведінки людей. У країнах з високорозвиненою культурою соціально-економічних відносин, що ґрунтуються на принципах взаєморозуміння, вмотивування, економічні суб'єкти орієнтуються не тільки на індивідуальні чи групові, але й на інституційні цінності, на культуру партнерських трудових відносин, трудову мораль. В Україні, що прагне соціально-економічного добробуту, варто враховувати не лише організаційно-господарські чинники, але й соціокультурні духовно-етичні фактори.

А. П. Тишко, студ., КНУТШ, Київ
nastyatyshko@gmail.com

ЕКОЛОГІЧНИЙ МЕНТАЛІТЕТ ЯК ЗАСАДА ФОРМУВАННЯ ЦІННОСТЕЙ ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕТИКИ

Однією з наймасштабніших проблем сучасності є набираюча обертів екологічна криза, спричинена зростаючою людською експансією природи, розширенням сфери впливу людини на світ живої та неживої природи. З кожним роком все більше загострюється суперечність між безмежними суспільними потребами й обмеженими ресурсами біосфери, яка ставить під загрозу існування людства. Вирішення цих проблем вимагає переходу до нового типу відносин між людиною і природою з наданням всьому живому статусу нормативної самоцінності. Пошук нових можли-

вих засад відносин людини з природою та обґрунтування нових цінностей здійснюється в різних науках, в етиці зокрема. З огляду на активний розвиток екологічної етики, що вивчає відношення людини до світу природи, актуалізується проблема відповідності нових принципів базовим цінностям конкретного соціально-культурного середовища.

Полем дії традиційної індивідуальної моралі є міжлюдські відносини, які повинні бути скеровані Золотим правилом моральності, а у найбільш формальній універсальній формі – категоричним імперативом Канта. Класична етика не включає природу до моральної сфери, сприймаючи її лише як засіб, фон людського самоствердження, як те, що потребує підкорення людьми через пізнання та використання. Екологічна етика передбачає не заперечення класичної, а її зміну, доповнення. Це доповнення полягає у включенні природи до сфери етичного у якості не об'єкту, а суб'єкту, який має гідність і самоцінність, а отже й заслуговує на справедливість в ставленні до себе [Див.: *Єрмоленко А. М.* Соціальна етика та екологія. – К. : Лібра, 2010. – С. 264]. Такий підхід до природи полягає у визнанні та не перешкоджанню реалізації права природи на свободу бути собою [Див.: Там само. – С. 269]. Вона мислиться як ціль, а не виключно як засіб для людини. Дослідники екологічної етики стверджують: варто припинити протиставляти людство світу, а натомість сприймати їх у єдності і взаємозалежності. За таких умов неможливо ігнорувати інтереси природи у прийнятті рішень, а оскільки вона сама не може висловити себе, то люди, як її частина, повинні стати захисниками її прав, вводячи ці вимоги до етико-правового дискурсу. Саме визнання природи в якості самоцінного суб'єкту, що претендує на відповідне ставлення до себе та має певні права, є фундаментом екологічної етики, на якому базуються конкретні етичні принципи і виводяться імперативи. Етично-екологічний категоричний імператив запропонований Єрмоленком А. М., формулюється так: "чини лише згідно з максимою, виходячи з якої ти міг би передбачити, що наслідки та побічні наслідки, які здогадно виникають з її всезагального застосування, будуть "прийнятними" для усього сущого, що немов би бере участь у дискурсі як рівноправний партнер" [Там само. – С. 246]. Він передбачає легітимацію рівноправності усього сущого, а отже, й виявляє необхідність захисту усіх порушених прав. Це передбачає перегляд усієї людської діяльності із внесенням корективів, які б враховували інтереси не лише людини, але й усієї природи.

Звісно, такий спосіб мислення неможливий без наявності у людей певної відповідної системи цінностей та орієнтирів. З огляду на це, варто звернути увагу на особливості українського екологічного менталітету. Під екологічним менталітетом розуміється природовідповідний тип мислення та поведінки, що заснований на нон-антропоцентричому принципі "внутрішньої цінності" природи [див.: *Миркин Б. М., Наумова Л. Г.* Проблема формирования экологического менталитета // Экология и жизнь. – 2011. – № 7; *Апресян Р. Г.* Морально-философский смысл дилеммы антропоцентризма и нон-антропоцентризма // Этическая мысль. – 2010. – Вып. 10. – С. 5–19]. Ключовою рисою українського менталітету є дуже близьке відношення до природи, що розвинулось з традиційного земле-

робного способу життя [див.: *Мірчук І.* Світогляд українського народу спроба характеристики // Генеза. – 1994. – № 2. – С. 89]. Природа для українців завжди була не лише театром, на сцені якого розгортається історія, вона була дійовою особою з власним голосом, який знайшов свій вираз в українському мистецтві [Див.: Там само. – С. 90]. Таким чином, українська духовність постає виголошенням себе природою через людину. На цьому тлі виразно прослідковується ще одна риса – чуттєвість, яка сформувалась на тлі багатства української природи і тісних взаємозв'язків із нею [Див.: *Гончаренко І.* Уваги до українського національного характеру // Хроніка 2000. – 2000. – № 37–38. – С. 72]. У своїй високорозвиненій почуттєвості метою українців щодо природи було не її раціональне використання, а тонке її відчуття [Див.: *Мірчук І.* Світогляд українського народу спроба характеристики // Генеза. – 1994. – № 2. – С. 90], у якому через художні засоби людина може поставити себе на місце природи й таким чином краще її зрозуміти. Це органічне поєднання та взаємодоповнення людського і природного в українській культурі на відміну від західної моделі холодної раціональності та прагматичності можна розглядати в якості уже готового фундаменту для розробки і впровадження принципів екологічної етики у повсякденне життя. В українській культурі природа вже сприймається як суб'єкт, що має гідність, а відповідно і право голосу. Таким чином відсутня потреба у штучному вихованні і розвитку цінності природи, однак необхідне цілеспрямоване звернення до цієї внутрішньої цінності і пошук шляхів для її реалізації в зовнішній поведінці. Звичайно, неможливо ігнорувати впливів на нашу ментальність протягом останнього століття з його культом раціональності. І сьогодні Україна обрала для себе раціональний шлях розвитку, та варто зауважити, що і в раціональному західному світі дедалі частіше лунають заклики звернення до духовності. Для українців такою духовністю і є той близький зв'язок з природою, який намагаються виховати в інших народів для прийняття і легітимації ними положень екологічної етики, необхідних для стабільного і безпечного розвитку.

Таким чином, для формування нового типу відносин між людиною і природою необхідне надання природі самоцінності та статусу морального суб'єкта із введенням її інтересів до етичного дискурсу. В контексті української ментальності така трансформація може розглядатись як реабілітація національної духовності й повернення до базових цінностей нашого народу, що може виступати ціннісним орієнтиром для подальшого розвитку українського суспільства в сучасному глобальному світі.

Н. Л. Ткаченко, студ., КНУТШ, Київ
nadyanadi4ka@mail.ru

ЕВОЛЮЦІЯ РОЗДУМІВ ПРО САМОГУБСТВО В КОНТЕКСТІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ НА ЖИТТЯ

В ході історії погляди на сутність добровільного закінчення життя суттєво змінювались, як і його моральна оцінка (гріх, злочин, норма,

героїзм), в залежності від відповідного етапу розвитку суспільства і переважаючих соціальних, ідеологічних і етнокультурних уявлень. Саме філософи першими звернули увагу на свідоме припинення життя як на об'єкт наукового аналізу. Для них питання про життя і смерть є одним з ключових. І саме від відношення до смерті, в ту чи іншу добу, певним чином формувалось і відношення до самогубства.

В античній, греко-римській культурі ставлення до смерті було переважно спокійним, та все ж відношення до самогубства на той час було неоднозначним. Неодноразово говориться про перевагу смерті над життям [*Платон*. Федон]. Від таких висновків, здавалося б, один крок до запитання: " А чому б не самогубство?". Але Сократ все ж накладає на нього вето, говорячи, що воно є недопустимим, бо життя людини залежить від богів: "Не по своей воле пришел ты в этот мира и не вправе устранится от собственного жребия" [*Платон.* Диалог "Федон" // Платон. Сочинения : в 4 т. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2007. – Т. 2].

Аристотель вважав, що смерть приходить в належний час і її слід приймати,а самогубство для нього було проявом боягузтва, навіть якщо воно рятує від бідності, тілесних або душевних недуг. Він стверджував, що вбиваючи себе, людина переступає закон і тому винна перед собою, "як афінський громадянин перед державою" [*Аристотель*. Никомахова этика. – М. : Изд-во "ЭКСМО-Пресс", 1997].

Стоїки були стурбовані страхом втрати контролю, в тому числі і над власним життям. Таким чином ідею самогубства вони підтримували. Але варто зазначити, що стоїчний заклик до самогубства був адресований не тим, хто був переможений життям, а тим, хто сам переміг життя, хто здатен як жити, так і померти, і може зробити вільний вибір між життям і смертю. Адже самогубство як втеча, викликана страхом, суперечить стоїчній мужності бути. Так, Сенека вважав самогубство прийнятим діянням, яке засноване на особистому виборі людини. Розмірковуючи, він приходить до висновків, що смерть повинна бути хорошою, тобто позбавленою пристрастей і емоцій. Для нього основним критерієм була етична цінність життя : "Чи нині помремо, чи завтра – це зовсім неважливо; чи добре помремо, чи погано – ось що важливо. А добре померти – це уникнути небезпеки прожити погано" [*Сенека.* Моральні листи до Луцилія. – 2-е вид. – К. : Основи, 1999. – Лист LXX)]. Таким чином, вказуючи на те, що не можна йти з життя під впливом пристрастей, Сенека сприймає самогубство як найкращий вихід.

У Середні віки до смерті ставились як до повсякденного явища. Люди не мали страху перед кончиною. З приходом християнства ставлення до самогубства стає різко негативним. Якщо Бог дарує життя, то не можна нівелювати цей дар і потрібно пройти свій шлях до кінця. Першим з Отців Церкви самогубство засудив в IV столітті Блаженний Августин. Він вважав самогубство вчинком, який заздалегідь виключає можливість покаяння і є формою вбивства; зазначає, що людині недозволено вбивати самого себе, адже в заповіді "Не убий", в якій не зроблено ніякого подальшого уточнення, ніхто не є винятком" [*Блаженный Августин*. О Гра-

де Божьем. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000]. Погляди Фоми Аквінського, були ще більш категоричні. Він засуджував самогубство на основі трьох причин: як перекручення природного почуття самозбереження, як гріх проти суспільства і як гріх проти Бога.

В епоху Відродження реконструюються погляди античних філософів на самогубство, перш за все в сенсі порівняння з добою середньовіччя. Яскравим представником цієї доби був французький філософ Мішель Монтень. Він вважав, що право на смерть – це особистий вибір кожного. Першим виступив як захисник самогубців, оправдовуючи "благородне самогубство" і захоплюючись жінками античності, які жертвували життям в ім'я обов'язку і кохання.

У Новий час феномен смерті став втрачати свою актуальність. Основною причиною втрати уваги до феномену смерті стало заперечення ідеї вічності людського буття та спричинений цим страх перед реальною смертю. В цей час традицію толерантного відношення до суїциду англійський філософ Девід Юм. Спростовуючи погляди Фоми Аквінського, Юм зазначав, що питання самогубства аж ніяк не може суперечити помислові Божому. Адже його закон проявляється не в окремих подіях, а в спільній гармонії. Всі події виробляються силами, які даровані Богом, а тому будь-яка подія однаково важлива. Звідси, та людина, яка добровільно відмовляється від свого життя зовсім не діє проти волі Божої, його помислу і не порушує світової гармонії [*Юм Д.* О самоубийстве // Юм Д. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1996. – Т. 2].

Прослідковується певний інтерес до проблеми самогубства і в німецькій класичній філософії. Так, Іммануїл Кант, продовжуючи традицію Фоми Аквінського, вважав, що самогубство є образою людства. Кант виправдовував абсолютну моральну заборону на самогубства. Мислитель вважав, що самогубство – це егоїстичний акт і на підставі логіки є актом поразки.

Досить глибокими виявились роздуми Артура Шопенгауера. Філософ вбачав у самогубстві феномен могутнього затвердження волі. За його словами, самогубець – це людина, яка замість того, щоб відмовитись від хотіння, знищує явище цього хотіння: вона припиняє не волю до життя, а тільки життя. Але людина цілком відчуває внутрішній розкол життя, і гірке самогубство являє собою біль, яка може вилікувати його від волі до життя. Самовбивця знаходить себе настільки обмеженим стражданнями, що він навіть не може більше розвивати свою сутність (волю до життя): залишаючись вірним своїй сутності, він руйнує таким чином окреме явище, і тому саме самогубство є проявом волі до життя. [*Шопенгауер А.* О самоубийстве // Шопенгауер А. Введение в философию; Новые паралипомены; Об интересном : сборник. – Минск : ООО "Попурри", 2000]. Шопенгауер доводить, що самогубство є вираженням скоріше капітуляції перед волею, ніж її заперечення. Адже людина, яка позбавляє себе життя, робить це, щоб уникнути певного зла. І якщо б вона змогла його уникнути, не вбиваючи себе, вона б це зробила. Таким чином самогубство є вираженням прихованої волі до життя.

Тема самогубства також представлена в роздумах російського філософа Миколи Бердяєва, який був противником самогубства і вважав, що його породжують безглузде і безцільне страждання і безнадійність. Разом з тим, Бердяєв писав, що самогубство є заперечення трьох вищих християнських чеснот: віри, надії і любові. За його словами, для самогубця втрачається віра і Бог перестає бути силою, яка керує життям; втрачається надія і людина впадає в гріх від відчаю і зневіри; самогубець позбавлений любові, так як тільки одинока людина цілком зациклюється на особистих проблемах і переживаннях, не рахуючись з почуттями рідних, друзів та близьких [*Бердяев Н.* О самоубийстве. Психологический этюд. – М. : Изд-во МГУ, 1992].

Самогубство є одним з найскладніших та неоднозначних феноменів життя. Цьому питанню присвячено величезну кількість праць, існує нескінченна кількість думок, адже сама ідея самогубства цікавила людину завжди і буде привертати увагу аж до того часу, доки існує смерть.

М. Б. Турчин, асп., ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
adresa_murosi@ukr.net

ЕКОЛОГІЗАЦІЯ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В УМОВАХ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО СТАНОВЛЕННЯ

Докорінна видозміна природного простору та його часткова трансформація у цивілізаційні надбудови актуалізували потребу в формулюванні нових моральних пріоритетів сьогодення. Розвиток високих технологій здійснив великий вплив на руйнування та переосмислення традиційних моральних цінностей, спричинивши цим самим зрушення у сфері етики, актуалізував вивчення проблеми відповідальності. Кількісні й якісні особливості сучасного технократизму створюють цілий ряд проблем, у зв'язку із якими вирішення небезпеки екологічного занепаду сучасності слід розпочинати із розуміння соціально-екологічної відповідальності за спричинені деструктивні дії стосовно природного простору. Якраз ключовим у цьому твердженні є усвідомлення статусу соціально-екологічної відповідальності, що позначає тісний зв'язок людської екзистенції і природного середовища.

В окресленні моральної ситуації постіндустріальної епохи представники екологічної етики надали нового статусу категорії відповідальності. Бо ж в умовах мінливого світу техногенної цивілізації, в межах якої моральні наслідки тих чи інших дій набувають передусім глобального масштабу як у просторі, так і в часі, їх незворотний характер актуалізує питання про розширення сфери відповідальності, зокрема набуття нею соціального змісту. Мислителями, що здійснили ідейне переосмислення та зазначили, що відповідальність може виступати як дієвий моральний механізм опору негативним наслідкам руйнівної технічної діяльності, виступають Г. Андерс, К.-О. Апель, Б. Ґугенбергер, Г. Йонас, Х. Ленк, К. М. Маєр-Абіх, Ґ. Піхт, В. Хесле та інші. Категорія моральної відпові-

дальності у рефлексивних пошуках згаданих філософів набуває нового наповнення й іноваційно сформованого змісту. Зокрема, переосмислюється духовно-етична ситуація постіндустріальної епохи, в якій відбувається метаморфоза суб'єкта та об'єкта вільної відповідальної дії, що набуває соціально-екологічних параметрів.

Процес екологізації відповідальності є досить складним і характеризується ідеологічним просякненням екологічних ідей у концептуальний фундамент моральної відповідальності. Така зміна передбачає нове формулювання перш за все об'єкта відповідальності, яким виступає не стільки соціум, скільки природний простір із всіма його складовими. Також еколого-етичні аспекти моральної відповідальності визначаються як вид соціальної відповідальності, тобто відповідальність ідентифікується в якості соціально-екологічного явища. На противагу традиційній етичній системі, Г. Йонас у своєму творчому доробку виокремлює категорію відповідальності в межах екологічної етики. Він вважає, що класична етика складається із кількох пов'язаних установок, які застаріли у процесі розвитку індустріальної сфери людства. Вчений зауважує, що постіндустріальна епоха предметом своєї турботи та відповідальності має визначати природу (що має слугувати основним принципом "кодексу екологічної етики" [*Худушин Ф. С.* Природа и мораль. – М. : Знание, 1983. – С. 5]), адже розвиток екологічної кризи є фактом доведення того, що природа є цілковито залежною від нас. Г. Йонас вводить імператив відповідальності задля людського осмислення власного майбутнього, яке ставить під загрозу в залежності від швидкого оперативного усвідомлення всепланетарної кризи (екологічної), що виступила наслідком спільної колективної діяльності людства.

Виходячи із невтішних фактів сучасного стану екологічної сфери планети, слід зрозуміти, що байдужість до природного балансу зі сторони людства є несумісною із всією катастрофічністю ситуації, що утворилася та потребує пробудження відповідальності за нанесені довкіллю деструктивні дії. Зокрема, австралійський філософ Дж. Пассмор (1914–2004 рр.) у своїй праці "Прибирання сміття" наголошує на тому, що людство створило екологічні міфологеми сучасності, у які вірить і які не хоче змінювати, хоча потреба в цьому нагальна. Автор виокремлює чотири типи таких ілюзій:

- поняття "громадського благополуччя" є ідеологемою як у політичному, так і екологічному аспектах. Політики його використовують декларативно, переслідуючи свої власні цілі;
- надзвичайно поширена ілюзія, що "соціальне благо" може бути досягнуте шляхом реалізації певних природоохоронних заходів;
- переконання, що існує ідеальна "екологічна рівновага", яку ми мусимо зберігати;
- думка про неможливість, за умов глобальної екологічної кризи, збереження демократичних принципів, які буцімто не узгоджуються з принципом відповідальності [*Кисельов М. М.* Феномен діяльності в реа-

ліях сьогодення // Філософія. Антропологія. Екологія : альманах. – К. : Стилос, 2000. – Вип. 1. – С. 48].

Таким чином, у результаті створеного дисбалансу в системі відносин "людина-природа", моральна мотивація індивіда відхиляється від установки на гармонізацію екологічного простору та спрямовується на інертність і безвідповідальність у відношенні до світу природи. Зокрема, німецький філософ К.-О. Апель (1922 р. н.) зазначає: "Люди опинилися перед завданням прийняття солідарної відповідальності за наслідки їхніх дій у планетарному масштабі" [*Сидоренко Л. І.* Сучасна екологія: Філософські та етичні аспекти // Філософія. Антропологія. Екологія : альманах. – К. : Стилос, 2000. – Вип. 1. – С. 97]. Думки мислителя доповнює інший німецький філософ К. М. Маєр-Абіх (1936 р. н.), який переконаний, що соціум у своєму цивілізаційному розвитку має дійти до нового, вищого рівня усвідомлення власного місця та значення у світі, яке передбачатиме екзистенційне злиття і людську самоідентифікацію із природою. К. М. Маєр-Абіх вважає, що взаємовідносини у системі "людина-природа" повинні становити цілісну єдність, де природа визначатиметься як "універсальна життєва сила" [*Маєр-Абіх К. М.* Повстання на захист природи. Від довкілля до спільносвіту / Пер. з нім., післямова, прим. А. Єрмоленка. – К. : Лібра, 2004. – С. 55].

Вважаємо, що наукове вивчення та нове обґрунтування сутності етичної відповідальності, як соціально-екологічного явища в умовах постіндустріальної епохи, на сьогодні є дуже актуальним. Сучасне осмислення цієї категорії перебудовує й переосмислює концептуальні теоретичні засади традиційної етики, зокрема: відбувається розширення об'єкта відповідальності, в який включається вся біосфера (в тому числі майбутнє покоління людства); зміна суб'єкта відповідальності – ним визначається усе людство; переосмислення визначення часового горизонту відповідальності, який спрямовується на віддалені у майбутньому наслідки здійснених дій.

М. Я. Турчин, канд. філос. наук, ст. викл.,
НМУ ім. О. О. Богомольця, Київ

ЗАКОНОМІРНОСТІ ЗВ'ЯЗКУ МОРАЛІ ТА РЕЛІГІЇ

Мораль та релігія – це форми суспільної свідомості, універсальні сфери культури, що схожі між собою у духовних проявах. Вони втілюють найпотаємніші побажання і прагнення людської природи. В етиці з давніших часів провідною була категорія блага, а в релігії – Бог. Але в релігійно-філософському та етичному плані вони зливалися, наприклад, у неоплатонізмі, в нероздільному понятті Єдине-Благо, що є початком всього буття. Так і по сьогодні, уже традиційно, мораль і релігія йдуть поруч.

З одного боку, основою формування релігії є моральні настрої суспільства, а з іншого – вона засліплює їх своїм авторитетом і підкорює собі. Однак, важко не погодитись з тим, що церква порівняно сильніше

впливає на моральність суспільства, аніж мораль на релігійний культ чи внутрішньо церковну практику.

Релігія бере на себе роль "посередника" в регулюванні стосунків між Богом та людьми, коригує ідеї та символи віри відповідно до потреб часу, виступаючи активним чинником творення духовної атмосфери стосунків. Ці стосунки набувають характеру системи завдяки церкві, що виступає суспільною інституцією і чинником творення та укорінення релігійної ідеології. Відтак, церква як організація здійснює помітний вплив на мораль і традиції.

Доказ про церкву як про інститут моральності, що сприяє функціонуванню моралі – сильний аргумент, однак варто враховувати, що мораль опирається не тільки на могутність церкви, але й на силу громадської думки, авторитет старшого покоління, традиції та звичаї. Мораль може існувати й без релігійної санкції. Історичний досвід свідчить: у державах, де церква наділена мало не абсолютною владою, моральні прогріхи, пороки не зникали… Стрімкий підйом релігійності на початку 90-х рр. XX ст. в Україні не призвів до зниження аморалізму та злочинності.

Мораль не є інституціоналізованою, вона не підпорядкована (на відміну від релігії) певним закладам чи установам, які спеціально забезпечують її реалізацію у суспільстві й здійснюють контроль за втіленням у життя правил та норм. Адже, чим активніше церква служила своїм вузьким інтересам як організація і прислухалася до корисливих побажань державної, правлячої верхівки, тим помітніше слабшала її моральна дієспроможність та дієздатність.

Релігія не позбавлена внутрішніх протиріч, у тому числі й моральних. Видатний російський філософ М. Бердяєв вважав, що релігія є не лише боготворчим, але й боголюдським процесом, тому вона недосконала. Історичний антагонізм релігій загальновідомий. У них також присутні як світлі, так і темні сторони.

Широко відома активна роль католицької церкви як карного органу, що часто вдавався до примусу, нищив вільнодумство, будь-яку опозицію тощо. Боротьба з іновірцями, інквізиція й покарання за відступництво від віри – це все факти з історії релігій, коли церква була панівним видом ідеології. Сучасність у цьому випадку також яскраво заявляє про себе, демонструючи найбільш агресивні форми фундаменталізму – ортодоксальних (крайніх) течій в лоні різноманітних релігій, у тому числі й світових, таких як іслам та християнство. Але історія знає також (і це не є таємницею), що від імені релігії виступали кращі представники людства, подвижники, герої. В основі світових релігій – буддизму, християнства, ісламу, – стояли видатні особистості.

Отже, історія філософії доводить: щоб легітимізувати віру, треба обмежити претензії розуму. Історія етики доводить: щоб легітимізувати релігію, необхідно обмежити можливості моралі.

Відтак, пошуки схожості та відмінності між мораллю й релігією призводили і до заміни моралі релігією, і до узгодження релігії з мораллю, і до заперечення тієї чи іншої, і нарешті, до пояснення походження моралі,

виключаючи надприродне. Мораль завжди безрелігійна; релігійними бувають лише пояснення її виникнення, час яких, надіємось, уже позаду.

На сучасному етапі розвитку суспільства все очевиднішою стає проблема виникнення конфліктів на міжрелігійному та міжконфесійному рівнях. Причина цього, на нашу думку, полягає у різниці релігій та вір. Вочевидь не випадково, гуманістично зорієнтована культура та мораль сучасності зосереджують увагу на пошуку нових засобів та шляхів формування свідомого суб'єкта моральної дії і морального вибору, який не житиме релігійними міфами.

И. Г. Хацанович, преп., БГУ, Минск, Беларусь
innax@tut.by

БИОЭТИКА VERSUS БИОМЕДИЦИНА

В последней трети XX века в гуманитарном знании (философии, социологии, социальной и культурной антропологии) формируется устойчивый интерес к изучению социокультурных аспектов функционирования и развития медицинского знания и практики, особенно западноевропейской медицинской системы – *биомедицины* ("биомедицинской модели", "научной медицины"), которая с XX века стала доминировать в мире над другими медицинскими системами. В это же время появляется *биоэтика* как междисциплинарная область знания, в центре внимания которой находятся философские и этические проблемы, касающиеся жизни, здоровья, смерти человека, возникающие в связи с прогрессом биомедицинской науки и внедрением новейших технологий в практику здравоохранения. Становление и развитие биоэтики во многом было обусловлено кризисными явлениями, характеризующими современную биомедицину; противоречиями прогресса биомедицинских технологий; тенденцией медикализации общества.

Парадигмальные основания биомедицины, ее представления о болезни, здоровье, человеке, стиль мышления в целом, восходят к картезианской философии. Дуализм Декарта постулировал идею человеческого тела как машины, механизма, который можно полностью изучить, разобрав на составляющие части. Отсюда такие основополагающие черты стиля мышления биомедицины как:

- редукционизм – сведение телесности человека к биологическим (анатомо-физиологическим, генетическим) основаниям, болезни – к нарушению работы организма как биологической системы, роли врача – к физическому или химическому воздействию на организм с целью исправления нарушений в его работе. Концентрируясь на все более мелких деталях организма и патологической физиологии, биомедицина видит в человеке прежде всего его больное тело. Критик современной медицины М. Фуко отмечает, что врачи, наблюдая за ходом болезни, фактически перестали слушать пациента. Говорящего пациента заменило безмолвное тело, а медицина из "слушающей" стала "наблюдающей";

- узкое восприятие болезни и здоровья, согласно которому, все знание о болезни и здоровье – это рациональное, научное знание, поэтому только врач, обладающий им, представляет, что важно для пациента. При этом экзистенциальный опыт восприятия пациентом своего состояния – боли, страдания, болезни в целом остается за пределами биомедицинского дискурса;
- признание важнейшей роли технологий в развитии медицинской практики. Высокая степень разделения труда в современной медицине и ее технизация, приводят к деперсонализации отношений между врачом и пациентом, к машинизации мышления врача и разрушению целостного восприятия больного человека и его индивидуальности.

Биомедицина как социокультурная система тесно связана с процессом *медикализации* – широким распространением медицинского стиля мышления и медицинского контроля над индивидом и обществом. При этом, по мнению ряда исследователей, медикализация несет в себе негативные последствия для здоровья человека. Ее следствием становятся ятрогенные заболевания, связанные с побочными эффектами лекарственных препаратов и новейших методов диагностики. Заинтересованность фармацевтических компаний в продаже все новых лекарств приводит к конструированию новых диагнозов и болезненных состояний, которые прежде не считались патологией. Развитие репродуктивных, генных технологий усиливает медикализацию за счет формирования новых форм контроля над человеческой природой. Активное вмешательство медицинских технологий в процесс создания внешнего облика пациента приводят к образованию феномена "медикализованного тела".

Возникновение в последней трети XX века биоэтики и распространение идеи гуманистической медицины свидетельствует о парадигмальном сдвиге в биомедицине как социокультурной системе. Автор термина "биоэтика" американский врач-онколог и ученый-гуманист В. Р. Поттер, определяет ее как дисциплину, призванную соединить "две культуры" – науку и гуманитарное знание; своеобразный мост между научными представлениями о жизни человека и общечеловеческими ценностями, идеалами, целями. При этом ученый настаивает, прежде всего, на прогностической и прагматической функции биоэтики, которая на основе философского интереса к будущему человеческого прогресса, оценки значения нового знания и потенциальной его опасности должна обеспечить выживание и улучшение жизни человека.

Наряду с ценностями традиционной медицинской этики ("не навреди" Гиппократа), биоэтика постулирует "возвращение пациента в медицину". Фундаментальным принципом биоэтики становится *принцип уважения автономии личности*, основанный на признании человека как безусловной ценности и предполагающий свободный выбор личности в отношении своей жизни и здоровья. При этом выбор, который делает пациент, как бы он не расходился с позицией врача, должен определять дальнейшие действия последнего. Таким образом, право выбора и

ответственность за него не сосредоточены всецело в руках врача, а распределяются между ним и пациентом.

Подвергая критике редукционистское истолкование человека и его телесности, сформированное в рамках биомедицинской модели, монополию врачей на медицинские знания, биоэтика настаивает на необходимости междисциплинарного диалога между врачами, юристами, теологами, философами, пациентами и их близкими, представителями общественности, широком доступе пациентов и общества к медицинской информации. В этом смысле, биоэтику можно определить как особое коммуникативное пространство, которое существует на пересечении философского, медицинского, естественнонаучного, гуманитарного, теологического, юридического, обыденного дискурсов. С позиции биоэтики такой диалог позволяет более адекватно выразить многомерность человеческой природы, приблизится к истине болезни, здоровья, страдания, помогает определить цели и нравственный смысл врачевания, осуществить рефлексию над моральными проблемами, возникающими в связи с ускоряющимся развитием биомедицинских технологий, которые изменяют традиционные представления о жизни, смерти, телесности человека, границах человеческого существования.

Появление биоэтики можно рассматривать и как своеобразную реакцию на процесс медикализации, поскольку биоэтика выступает не только как область знаний, но и как социальный институт, призванный установить границы медицинского контроля над человеком и обществом. Для решения проблем, возникающих в современной медицине, сопровождения биомедицинских исследований создаются многочисленные экспертные организации – этические комитеты.

Таким образом, возникновение биоэтики указывает на трансформацию биомедицинской модели в поле современной культуры, а биоэтические дискуссии свидетельствуют о новом типе рациональности, исследование которой становится одной из задач современной философии.

Н. Р. Якимець асп., КНУТШ, Київ
efata3000@yahoo.pl

ЕТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ПЕРСОНАЛІСТИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ФІЛОСОФІЇ XX ст.

Питання предметного перетину етики та герменевтики залишається доволі проблематичним з огляду на антропологічний та соціокультурний дискурс, в межах якого, сьогодні здійснюються численні науково-дослідницькі проекти у царині прикладної етики [*Haney D. P.* The challenge of the Coleridge: Ethics and Interpretation in Romantics and Modern Philosophy, P. S. U. P. – N. Y., 2001. – P. 306]. Проте, очевидним фактом є те, що теоретичне наповнення такого роду досліджень має на меті висві-

тлення та пояснення (інтерпретації) людського praxis, що з точки зору філософії моралі та соціальної філософії є пріоритетним завданням.

Усякого роду практика неодмінно посилається на певну визначену нормативність чи тих принципів, що покликані тлумачити, пояснювати поведінку а також слугувати критерієм ціннісної оцінки різного роду діяльності [*Russ J.* Współczesna myśł etyczna, PAX. – Warsawa, 2006. – S. 125–126]. З цієї точки зору, сучасна людина, як суб'єкт між особових, соціальних та комунікативних зв'язків, є включеною у перманентну моральну рефлексію повсякдення, творить новий запит на інтерпретацію тої дійсності в якій перебуває. "Інтерпретуючи, (людина) сама є інтерпретованою – зрозумілою за посередництвом мови, якою послуговуються та звичаями, які приймає і дотримується" [*Hudzik J. P.* Filozofia I etyka interpretacji // Interpretacja – tożsamość – etyka. – Krakow, 2007. – S. 201–220].

Персоналістична герменевтика являє собою спробу вийти за межі суб'єктивізму, ірраціоналізму та односторонності щодо "віднайдення змісту". Персоналізм, що вказує що *hermanei (*тлумачення, переклад, інтерпретацію) знаку дійсності здійснює інтегральна *persona* (особа), що одночасно є закоріненою у суб'єктності та предметності, що виражається у пізнанні як внутрішнього так і зовнішнього світу, матеріального та духовного. Розуміння є певним "герменевтичним вікном" поміж знаками та передовсім поміж особами: поміж автором та адресатом. Персоналізм ставить особу як "пра-субєкт" та перше джерело мовного коду розуміння, сенсові-інформативного сприйняття.

Етика інтерпретації, як теоретичний напрям, ставить питання не лише про елемент етичного у процесі інтерпретативного пізнання та розуміння, але беручи до уваги принцип *веритативності*, який застосовується у напрямку герменевтичних досліджень, що розвинулись в теоретичному контексті так званої "максималістської філософії", (до неї належать ціла плеяда філософів католиків: E. Betti, G. Mura, J. Ratzinger, J. Tischner і т. д.) вказує на нормативний вимір що констатується на підставі кінцевого епістемологічного статусу моралі. Веритативність (вірогідність) у герменевтиці вказує на її об'єктивність, вихід у напрямку онтологічної істини.

Етика інтерпретації послуговується герменевтичним методом у персоналістичній концепції, що розглядає "відповідність розсудку до речі" але в першу чергу про "відповідність особи до речі". В свою чергу це дозволяє висвітлити властиве розуміння того, чим є моральне значення та етичний сенс текстуального соціокультурного поля. В контексті предметного поля соціальної етики можна вести мову про істину спільноти (колегіальну), що окреслюється як "відповідність речі до соціального субєкта" *(adequatio rei et personae socialis),* оскільки розуміння та інтерпретацію, в тому числі і морально-етичну здійснює як поодинока особистість так і спільнота, або ж соціальний суб'єкт. Таким чином для нього є властивим не лише пояснення та інтерпретація але й етичне оцінювання себе, власного порядку існування та життєвої практики [Bartnik C. S., *Historia filozofii // Hermeneutyka personalistyczna.* – Lublin : Gaudium, 2001. – S. 550–551].

ЗМІСТ

Секція
"Естетична теорія і культурний контекст проблеми взаємодії"

Альохіна О. О.
Протестантський хорал як форма трансляції релігійно-естетичного досвіду 3
Бояршинова Е. Б.
Сравнение эстетических предпочтений киноаудиторий.....5
Бугайова А. В.
Поняття естетичного досвіду у філософії Дж. Дьюї 7
Бурмаченко К. Ю.
Ідеї поетики постмодернізму в концепціях Ролана Барта та Умберто Еко 9
Власкіна Ю. В.
Гра: історичний досвід філософсько-естетичного аналізу 10
Герасимчук В. А.
Трансформація смислів культури в бутті людини 12
Горбатенко О. В.
Естетико-мистецтвознавчі витоки імажизму: досвід англомовної поезії
першої половини XX століття.....14
Гриценко В. С.
Колективність переживання у маркерах естетичного 15
Гудзенко Є. О.
Ціннісно-естетична проблематика
в межах концепції символізму Андрєя Бєлого 17
Демиденко Я. С.
Трансформація художніх процесів в європейському мистецтві:
кінець XIX – початок XX ст.....19
Дубина О. О.
Мішель Фуко.
Естетичне життя як практика самоконструювання етичного суб'єкта.....21
Зборовська К. Б.
П. Пікассо та російський "романтизм" початку XX ст.: інтенція до смерті 23
Ісполатова Д. Р.
Наслідки впливу ринку на сучасне мистецтво
в рамках масової культури та суспільства попиту.....25
Каневская Д. А.
Эффект присутствия как своеобразное средство
формирования культуры зрительного восприятия 27
Касянчук О. С.
Комічне у філософії А. Бергсона: на межі мистецтва та життя 29
Клементьева А. О.
Методы пространственных построений в искусстве сюрреализма
(на основе работы Х. Ортеги-и-Гассета "Дегуманизация искусства") 32
Коваленко А. П.
Відкритість як спосіб існування технообразу 33
Корчовий П. О.
Вплив сучасної кіберкультури на розуміння мистецтва та культури в цілому 35

Кривошея Т. О.
Онтологія нудьги в філософсько-естетичному дискурсі 38
Кутова Т. В.
Мода як феномен тотальної симуляції крізь призму поглядів Ж. Бодріяра 39
Левченков Д. О.
Естетична комунікація: семіотичний аспект 42
Легка Н. М.
До питання правдивості літературного твору
(досвід лауреатів Нобелівської премії) 44
Ляшко Л. П.
Естетичні проблеми мультиплікації Гаяо Міядзакі 45
Матвійчук Б. С.
Типи реклам: досвід порівняльного аналізу 48
Матицин О. І.
Естетичні основи східнохристиянської художньої традиції 50
Москалюк В. М.
Естетика мовної пам'яті: українська діаспора 52
Нікітіна М. С.
Ідеї символізму у творчості братства прерафаелітів 54
Русін Р. М.
Обсяг і зміст понять "модернізм" та "модерн" 55
Саліженко Ю. С.
Естетика американського концептуалізму: переосмислення сутності мистецтва ... 58
Самчук О. О.
Естетичний вимір феномену наративної ідентичності особистості
(постмодерністський контекст дослідження) 60
Сарнавська О. В.
Естетичний аспект синестезії 63
Свистуна В. В.
Нова музика в контексті музичного авангарду 65
Сичова К. В.
Ідеї "естетичної антропології": необхідність реконструкції 67
Сладкевич Н. В.
Естетика комп'ютерного моделювання в контексті геймдизайну 69
Сороченко Д. О.
Значення концепції "мистецького світу" А. Данто
для розвитку філософії мистецтва 70
Тиха О. В.
Взаємозв'язок синестезії та контамінації 72
Усачова І. О.
Мистецтво: проблема сприйняття в контексті теорії Л. С. Виготського 74
Федів О. В.
Поезія Емми Андієвської в контексті психоаналітичної естетики 75
Циленко Л. П.
Профессионально-личностная идентичность специалиста нового поколения
в глобализированном пространстве 77
Черкашин Н. М.
Эстетика в трагическую эпоху Греции:
"рождение трагедии из духа музыки" Ницше 79

Шарковайте М. П.
Концепты философии постмодернизма в эстетике Рене Магритта 82
Шелехов І. М.
Візуальна поезія Дерека Джармена: досвід естетичного аналізу 84
Шоломова Т. В.
"Отчужденная жизнь" как предмет изображения в искусстве 86

Секція
"Теоретична та прикладна етика"

Алхасов А. А.
Методологические основания построения этики Канта
в "Критике практического разума" 89
Бандурка А. С.
До питання про межі толерантності 90
Бойченко Н. М.
Етичний кодекс ученого як ядро його професійної етики 92
Вахтель А. И.
Взаимообусловленность свободы, необходимости и принуждения 95
Гавриш Н. А.
Проблема этической экспертизы искусства 97
Гринчишин Н. І.
Професійна моральна культура працівника органів внутрішніх справ 97
Гуменюк Ю. В.
Виховання моральних цінностей через призму літературно-художнього твору ... 99
Гурова І. В.
Справедливість як феномен культури 101
Гусев Д. А.
Ответственность как нормообразующий элемент в этическом дискурсе 103
Дарчик І. В.
Зло як передумова морального добра 104
Дробович А. Е.
Дослідження гедонізму: від етики до теорії та історії культури 106
Дьячек Э. М.
Проблема "феномена смерти" в биоэтике: аборт и эвтаназия 107
Захарчук О. І.
Ціннісні орієнтації української молоді 110
Коломієць А. Є.
Організаційна етика як дієвий механізм інстуціоналізації моралі 112
Коробко М. І.
Збереження та розповсюдження інформації як проблема інформаційної етики ... 114
Коцюба М. П.
Принцип відповідальності у Е. Левінаса та Г. Йонаса 116
Кравчук Д.
Категорія "гідності" в філософії 118
Куреных К. А.
Эгоизм как жизненная позиция в философии Макса Штирнера 120
Курочкин С. С.
Доверие как моральное основание политической власти 122

Ларіонова В. К.
Теоретичні межі моральних почуттів 123
Малеєв А. К.
Моральний вибір як засада етики в стародавньому суспільстві 125
Машкін В. В.
Потенціал дискурсивної етики у вирішенні економічних проблем
сучасного суспільства 127
Митленко И. О.
Любовь как фундаментальный принцип христианской этики 130
Mohammad H. Mir-Mohammadi
The incompleteness of Holton's theory of weakness of will: an islamic-ethics critique 132
Надурак В. В.
До питання про можливості впливу на розвиток суспільної моралі 132
Ношин Я. І.
Парадигмальне значення концепту іншого у філософських поглядах
Еманюеля Левінаса 134
Отченко А. О.
Морально-етичні засади PR-діяльності 136
Перова Г. В.
Концепция "банального зла" Ханны Арендт 138
Подолян Г. П.
Соціальний досвід західноєвропейської культури XX ст.
як основа формування соціально-етичної проблематики 140
Прокофьев А. В.
Анализ выгод и затрат как инструмент защиты интересов будущих поколений ... 142
Пушик П. В.
Соціальна справедливість як основа громадянського суспільства 145
Рогов М. И.
Идеал как элемент структуры морального сознания 147
Сабитова Э. Р.
Цинизм как форма ложного сознания 148
Семенова О. А.
Проблема наказания и поощрения, применяемая в современных школах 149
Сидоренко І. Г.
Індивідуалізм як чинник впливу господарського менталітету
на формування соціальної відповідальності в Україні 150
Тишко А. П.
Екологічний менталітет як засада формування цінностей екологічної етики 151
Ткаченко Н. Л.
Еволюція роздумів про самогубство в контексті духовно-етичних поглядів
на життя 153
Турчин М. Б.
Екологізація відповідальності в умовах постіндустріального становлення 156
Турчин М. Я.
Закономірності зв'язку моралі та релігії 158
Хацанович И. Г.
Биоэтика versus биомедицина 160
Якимець Н. Р.
Етика інтерпретації та персоналістична герменевтика
в контексті соціально-етичних досліджень
західноєвропейської релігійної філософії XX ст. 162

Наукове видання

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2012

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(18–19 квітня 2012 року)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5

Друкується за авторською редакцією

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

Формат 60x84$^{1/16}$. Ум. друк. арк. 9,76. Наклад 105. Зам. № 212-5994.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл7.
Підписано до друку 27.03.12

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
WWW: http://vpc.univ.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02