

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського



Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії

Колективна монографія

За загальною редакцією Тимошенка М. О.

Київ
2020

УДК 130.2(075)

Ф 99

*Рекомендовано до друку рішеннями
Вченої ради Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти»
(протокол № 5 від 27 травня 2020 року),
Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(протокол № 8 від 25 травня 2020 року)*

Рецензенти:

Н. Г. Мозгова, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

Т. В. Розова, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету;

В. Б. Жаркова, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Ф 99 Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. — К.: Видавництво: Букрек, 2020. — 601 с.: іл.

Колектив авторів: Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Бабушка Л. Д., Беспалий В. А., Бондарчук В. О., Бровко М. М., Вишинський В. В., Гадецька А. М., Кривошея Т. О., Мимрик М. Р., Полянська К. В., Сапіга О. В., Скорик А. Я., Тимошенко М. О., Тишко С. В., Федоренко М. О., Шульга Т. Ю.

У виданні висвітлюються актуальні питання філософської рефлексії культури, її гуманістичний, людинотворчий вимір, проблеми культурно-мистецької політики та музичної освіти в Україні, пропонується широкий понятійно-термінологічний словник.

Зміст

Передмова	5
-----------------	---

I. Культура як предмет філософського вивчення та осмислення	9
--	----------

1.1. Предметне поле філософії культури <i>Тимошенко М. О., Беспалий В. А.</i>	11
--	----

1.2. Ідея культури: історико-філософський аспект <i>Тимошенко М. О., Беспалий В. А.</i>	19
--	----

1.3. Культура і суспільство <i>Бровко М. М.</i>	29
--	----

1.4. Культура і людина <i>Бровко М. М.</i>	37
---	----

1.5. Ціннісні виміри культури <i>Бабушка Л. Д., Мимрик М. Р.</i>	46
---	----

II. Філософська рефлексія культури.....	57
--	-----------

2.1. Художня культура <i>Андрущенко Т. В., Санига О. В.</i>	59
--	----

2.2. Мистецтво в системі культури <i>Андрущенко Т. І., Полянська К. В.</i>	69
---	----

2.3. Естетична культура <i>Кривошея Т. О.</i>	79
--	----

2.4. Музична культура <i>Тишко С. В., Вишинський В. В., Гадецька А. М.</i>	90
---	----

2.5. Семіотичні виміри культури <i>Бабушка Л. Д.</i>	97
---	----

III. Людинотворча функція культури.....	109
3.1. Гуманістичний вимір культури <i>Федоренко М. О.</i>	111
3.2. Культура як комунікація, діалог і інтерпретація <i>Федоренко М. О.</i>	119
3.3. Українська культура у світовому культурному процесі <i>Федоренко М. О., Шульга Т. Ю.</i>	128
3.4. Масмедіа і культура України <i>Скорик А. Я.</i>	136
IV. Культура і держава	150
4.1. Сучасна соціокультурна ситуація: тенденції, суперечності, пошуки рішень <i>Антониук О. В.</i>	152
4.2. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні <i>Антониук О.В.</i>	165
4.3. Культура і музична освіта в Україні <i>Бондарчук В. О.</i>	172
Понятійно-термінологічний словник.....	182

Передмова

Філософії, як особливій галузі знання, притаманне відкривати глибинні основи життя природи, соціуму, людського мислення. Вона не дає готових схем та рецептів життя, але формує здатність використовувати мудрість вікового людського досвіду для власної життєдіяльності. Філософія може навчити мистецтву мислити, дискутувати, чути свого опонента, знаходити спільні істини та ідеали. Філософія базується на вивченні загальних законів розвитку світу і суспільства, вивченні самого процесу пізнання і мислення, основних законів становлення чуттєвої культури людини а також вивченні моральних категорій і цінностей.

Філософія світоглядна дисципліна, саме тому її суттю є критично-креативний підхід до всього суцього, який є універсальним і може бути застосованим до вивчення будь-якого природнього або соціокультурного явища.

З терміном «культура» складніше. Сьогодні існує біля 1000 визначень культури як явища, їх кількість постійно збільшується. Це при тому, що з 1871 р. до 1919 р. існувало 7 визначень культури, а з 1920 р. до 1950 р. їх налічувалось 157. Подібне різноманіття трактувань пояснюється тим, що термін «культура» як явище, вказує на глибину і незмірність людського буття. Культура це те, що створило людство протягом історії свого існування. Це особливий творчо-діяльний спосіб і вид освоєння людиною світу, котрий включає як весь зовнішній світ, природу, суспільство, так і внутрішній світ самої людини.

Подібно тому, як людська особистість є невичерпною і багатогранною, культура також є багатоманітною і багатоаспектною. Культура — це складне суспільне явище; спосіб освоєння дійсності, реалізації творчого потенціалу людини.

Філософія культури — це особлива галузь знання, що прагне осмислити основні закони створення та функціонування культури. Філософія виробляє принципи загального розуміння культури крізь призму питання про ставлення людини до світу. Вона показує діяльний характер такого ставлення, роблячи акцент на творчій складовій, не приховуючи як позитивні так і негативні сторони цього процесу. Лише філософія, дозволяє оцінити масштаб змісту і компетентно поєднати всі складові культурологічних явищ і процесів. Ігнорування філософської складової при вивченні культури призводить до поверхневої описовості, примітивного емпіризму, безсистемної констатації і накопиченню фактів.

Філософія є методологічним осмисленням метафізичної суті культури і орієнтується на її філософське пізнання. Лише вона дає можливість побачити, зрозуміти логіку фундаментальних засад культури. Вона відкриває шлях до пізнання і пояснення сутності культури в її найбільш узагальненому поданні, дозволяє внести елементи системності. У сучасному глобалізованому світі, коли все швидко змінюється, піддається безлічі взаємовпливів, формує нові прагматичні пріоритети, прагнучи корегувати усталені людські цінності, філософське осмислення культури, як всього створеного людством, дозволяє зберегти безцінну шкалу духовних цінностей — гаранта людського у людині. Значне місце у збереженні цієї стабільності належить мистецтву, де найповніше цілісно реалізуються всі сутнісні сили людини.

Автори монографії розглядають предметне поле філософії культури, її ціннісні виміри. Великий розділ присвячений важливим аспектам філософської рефлексії культури, зокрема художній, мистецькій, естетичній, музичній культурі, їх семіотичним вимірам. Важливе місце присвячено висвітленню людинотворчої функції культури, її гуманістичного виміру, комунікативних можливостей культури. Відомо, що сьогодні володарем ситуації буття стає комунікативний масмедійний простір, інтерес до

якого зростає, але «Рогом достатку» чи «Скринькою Пандори» стають сьогодні простори комунікації. Риторичне запитання, на яке немає однозначної відповіді. Однак, кожен прошарок суспільства відчуває нагальну потребу у споживанні комунікативних інформаційних просторів. Глибина і наступи комунікативних систем унеможлиблюють наше буття без них.

Важливе місце приділяється також висвітленню ролі української культури у світовому культурному процесі, зокрема, питанням культурно-мистецької політики та механізмам її реалізації в Україні. Діючи в рамках такого підходу, філософія культури пізнає Суть культури, як загальнолюдського надбання. Розуміючи загальне, ціле, основне, людина розуміє не лише дійсний стан речей в їх зв'язках, а й свій статус та місце в них. Таке розуміння озброює людину знанням, яке, в свою чергу, робить його компетентним та кваліфікованим. Це особливо важливо для представників творчих професій, культурно та гуманітарно орієнтованих фахівців і тих, хто цікавиться проблемами культури.

Значну увагу присвячено проблемам музичної освіти в Україні. Діяльність творчих вишів та нашої академії зокрема, яка займає лідируюче місце серед музичних вишів України, має величезне значення у формуванні потужного культурно-мистецького поля країни. Останнім часом завдяки наполегливій дослідницькій роботі були знайдені цікаві, можна навіть сказати сенсаційні, архівні матеріали, які свідчать, що історія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського налічує близько 160 років. Хоча офіційне відкриття Київської консерваторії відбулося 3 листопада 1913 р., основою для її створення стало Київське музичне училище, засноване у 1868 р. Реорганізація училища в консерваторію тривала з кінця XIX до початку XX ст. і стала можливою завдяки наполегливій праці відомих музикантів, педагогів, громадських діячів: Володимира Пухальського, Олександра Виноградського, Антона Рубінштейна, Сергія Рах-

манінова, Михайла Терещенка, зусиллями української культурної громадськості, меценатів. Збереглися безцінні листи, офіційні документи того періоду про реорганізацію, перейменування, перетворення Київського музичного училища в консерваторію. Вагомий внесок у цю справу зробив Петро Чайковський, який часто бував у Києві і охоче спілкувався з багатьма музикантами. Після одного із концертів у музичному училищі митець був вражений високим консерваторським рівнем молодих музикантів та висловив впевненість, що справа музичної освіти в Києві знаходиться у надійних руках і у найсприятливішому становищі. Сьогодні Національна музична академія України, що носить ім'я великого композитора, активно примножує і збагачує культуру України, достойно презентує її світу.

*Авторський колектив висловлює щирю вдячність всім,
хто долучився і сприяв виданню цього посібника.*

*Тимошенко М. О.,
доктор філософії, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор НМАУ імені П. І. Чайковського*



*І. Культура як предмет філософського
вивчення та осмислення*



*Алегорія музики
Рембрант ван Рейн, 1626*



1.1. Предметне поле філософії культури

Розглядаючи, феномен діалектичного зв'язку філософії та культури необхідно почати з дефініцій, а саме понять «філософія» та «культура».

Філософія (грец. Φιλοσοφία дослівно «любомудріє; любов до мудрості») – форма пізнання світу, котра за допомогою гранично-узагальнюючих понять дає можливість сформуванню системи знань, характеристики фундаментальних принципів реальності людського буття і пізнання людиною його і себе. Філософія базується на вивченні загальних законів розвитку світу і суспільства, вивченні самого процесу пізнання і мислення, основних законів становлення чуттєвої культури людини а також вивченні моральних категорій і цінностей.

Філософія світоглядна дисципліна, саме тому її суттю є критично-креативний підхід до всього суцього, який є універсальним і може бути застосованим до вивчення будь-якого природнього або соціокультурного явища.

З терміном «культура» складніше. Сьогодні існує біля 1000 визначень культури як явища, їх кількість постійно збільшується. Це при тому, що з 1871 р. до 1919 р. існувало 7 визначень культури, а з 1920 р. до 1950 р. їх налічувалось 157 за підрахунками А. Крюбера і К. Клаксона.

Подібне різноманіття трактувань пояснюється тим, що термін «культура» як явище, вказує на глибину і незмірність людського буття. Зупинимося на філософських гранично-узагальнених інтерпретаціях.

Культура це те, що створило людство протягом історії свого існування.

Це особливий творчо-діяльний спосіб і вид освоєння людиною світу, котра включає як весь зовнішній світ, природу, суспільство, так і внутрішній світ самої людини.

Подібно тому, як людська особистість так само є невичерпною і багатогранною, культура є багатоманітною і багатоаспектною.

Культура є багатогранним, складним суспільним явищем; способом освоєння дійсності, реалізації творчого потенціалу людини.

Вона показує місце і роль людини в системі координат: Людина – Природа – Суспільство, акцентує увагу на активній діяльності самої людини, на значенні її виховання і навчання. Це те, що вирізняє людське існування з природного буття й становить його зміст і сенс.

Вона є важливим компонентом, який забезпечує різні аспекти життя. Це процес і результат духовного життя, істотна частина сукупних умов існування людства.

Свою суть вона проявляє у подіях і процесах (саме там дають про себе знати настанови та орієнтації учасників), розкриває свій зміст через систему норм, цінностей, значень, ідей і знань, які функціонують в системі моралі та права, релігії, в мистецькій сфері та науці.

Тепер стосовно діалектичного зв'язку філософії та культури. Виконуючи пізнавально-оцінювальні і прогнозуєчо-активні функції світоглядного характеру, філософія, в широкому розумінні, відіграє важливу культурогенну роль. Як було сказано вище, вона несе критично-креативну складову, що в гносеологічному аспекті сприяє, постійному пошуку і розвитку, як для тих хто вивчає культуру, так і для самої культури. Філософія, як і культура створена людьми, перша є інтелектуальною складовою другої і тому в онтологічному плані формування культури, – будь-якої: матеріальної, духовної, соціальної або політичної – без неї було б неможливе. У культурогенному процесі роль філософії незамінна, її головною функцією є культуротворення. Таким чином, філософія потрібна не лише для того, щоб пізнати, а й для того щоб творити. Це системотворчий феномен. У вузькому розумінні, філософія конче необхідна культурі завдяки світоглядно-аксіологічній складовій без якої неможливе культурне життя.

Діалектика взаємодії філософії та культури проявляється у розумовій, сфері діяльності, в якій фіксується результат філософського інтересу до культури, підсумок її філософської інтерпретації. Філософія виробляє принципи загального розуміння культури, що складаються на основі її розгляду крізь призму питання про ставлення людини до світу. Вона показує діяльний характер такого ставлення, роблячи акцент на творчій складовій, не приховуючи як позитивні так і негативні сторони цього процесу. Лише філософія,

дозволяє оцінити масштаб змісту і компетентно поєднати всі складові культурологічних явищ і процесів. Без знання загального не можна зрозуміти конкретне, адже воно є модифікацією загального, варіацією інваріантного. Ігнорування філософської складової в процесі вивчення культури призводить до поверхневої описовості, примітивного емпіризму, безсистемної констатації і накопиченню фактів.

Філософія є методологічним осмисленням метафізичної суті культури і орієнтується на її філософське пізнання. Лише вона дає можливість побачити, зрозуміти логіку фундаментальних засад культури. Вона відкриває шлях до пізнання і пояснення сутності культури в її найбільш узагальненому поданні. Це дозволяє внести елементи системності.

Категоріальний апарат, методологія філософії, як наукової дисципліни, органічно вписується в механізм вивчення культурних процесів. Предметом уваги філософії є все *суще*; предметом уваги філософії культури виступає буття культури в цьому *сущому*. Саме тому філософія культури не має своїх особливих категорій, предмету вивчення, методів, які відрізнялися б від загальнофілософських. Для їх вивчення використовуються загальнофілософські методи досліджень.

Лише філософія дозволяє поєднати вимоги об'єктивного пізнання реальності, її ціннісного осмислення і моделювання. Вона поєднує пізнання, ціннісне тлумачення й передбачення перспектив розвитку того чи іншого культурного явища. Розглядає його з узагальненої єдиної точки зору і визначає сутність.

Філософія, займається осмисленням світів матеріальних речей, логічних конструкцій і категорій та художніх образів. Тому предметом вивчення філософії культури є матеріальна культура, логічна культура та духовна культура. Вона з'ясовує сутність основ і універсальних принципів культури, вивчає світоглядні аспекти творчості людей, в системі координат матеріальних, соціальних, і духовних цінностей. Відповідно розрізняють напрямки і види культури.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що філософська інтерпретація маючи абстрактний і максимально узагальнюючий погляд, не лише уніфікує узагальнюючі поняття, а виявляє в різноманітті конкретного та індивідуального те, що визначає цілісність і

суть явища культури, саме те, що складає його особливість оригінальність і своєрідність. Таке розуміння культури може бути нестандартним, оригінальним, що відкриває нові перспективи і можливості осмислення культурних реалій.

Таким чином, філософія є інструментом за допомогою якого ми можемо зрозуміти і пояснити будь-який культурний феномен. Разом з тим вона є складовою культури. Культура ж як те, що характеризує все, що людство створило у всій своїй динамічній множинності і неповторності включає в себе філософію як «складову своєї складової» — духовної культури. Тут філософія виступає в ролі важливого елемента культури, вона вказує на глибину і якість інтелектуальної складової культури. Подібна культурорефлексія архіважлива для культури як феномена, так і для людей — її носіїв. Останні позиціонують себе через неї у спілкуванні, використовуючи певні знакові форми, розглядаються в плані усвідомлення своєї особистої співпричетності до певної культури. І головне, *філософія несе критичну та поліфонічну складові, які забезпечують і гарантують розвиток, як окремих напрямків так і всієї культури взагалі.*

Філософія є світоглядною дисципліною, тому вона не допускає однаковості. На виході філософських пошуків ми маємо множинність. Філософія культури детермінується величезною кількістю філософських напрямків, підходів, шкіл здатних осмислювати феномен культури. Тому на теренах філософії культури ми спостерігаємо різнобарвну картину. Сьогодні склалось декілька напрямків філософського осмислення культури. Це філософія символічних форм Е. Кассірера, раціовіталізм Х. Ортеги-і-Гассета, екзистенціальна філософія культури М. Гайдеггера и К. Ясперса, релігійна філософія культури П. Тейяр де Шардена, П. Сорокіна, П. Флоренського, теорія культури К. Маркса та інші. Як правило, кожна філософська течія прагне включити культуру до свого змісту. Більше того, сучасні тенденції інтелектуального розвитку вказують на те, що культура є не лише суттєвим елементом філософських пошуків, а й, досить часто, базовою складовою їх пошуків.

Домінантним методологічним принципом є притаманний філософії підхід до пізнання та осмислення буття в тісній взаємодії з комплексом інших культурологічних наук.

В цьому аспекті важливо виявити діалектику взаємодії філософії культури та культурології, культурології та соціології. На всіх

етапах свого розвитку культура постає передусім як засіб міжлюдської комунікації. Головним засобом спілкування є мова, яку більшість дослідників вважають атрибутивною ознакою культури. Історично першою є усна мова — засіб спілкування в первісних колективах, які характеризуються кровною спорідненістю та територіальною близькістю. Ці ранні форми життя людей вивчаються етнологією, яку в США називають культурною антропологією, а в Англії — соціальною антропологією. Дана наука являє собою найбільш фундаментальний антропологічний блок сучасного знання про культуру. Етнологія досліджувала дописемні культури, що характеризуються локальною обмеженістю, пануванням традиції, нерозвиненістю індивідуального начала, отже анонімністю. Ситуація змінюється з появою писемності. «Мабуть, — пише сучасний дослідник, — писемне слово входить в історію разом із скарбником та збирачем податків: найдавніші писемні знаки свідчать передусім про необхідність ведення обліку» [4, 37–38]. Писемна культура створюється не великими групами людей, а окремими індивідами, є продуктом не колективної, а індивідуальної творчості. Відповідно і долучення до неї здійснюється не на рівні групи, а на рівні конкретної особи, що вміє читати. Фіксуючись у писемній формі, культура зберігається не стільки в пам'яті її носіїв, скільки у штучно створених сховищах: музеях, бібліотеках, архівах тощо. Наукою, що вивчає цей пласт культури, є та, яка робить своїм предметом дослідження різного роду писемних текстів — передусім філологія та історія. Разом вони утворюють гуманітарний блок культурологічного знання.

У сучасному світі засоби масової інформації набувають значення головного виробника і постачальника культурної продукції, що розрахована на масове споживання. Ця продукція не має чітко окресленої національної приналежності — це масова культура. Їй відповідає і особливий тип знання про культуру — соціологічний. Мова і смисл цієї культури не можуть бути досягнуті засобами антропологічного і гуманітарного знання. І вимагають інших методів дослідження. Масу варто відрізнити від етносу. Якщо останній являє собою колективну особистість з єдиною для всіх програмою поведінки та системою цінностей, то маси — це знеособлена спільнота, що складається із непов'язаних між собою атомізованих індивідів. Для маси важлива не стільки якісна характеристика індивідів, що входять до її складу, скільки суто кількісні виміри її складу і часу

існування. Для соціологів і соціальних психологів найбільш поширеним прикладом маси є натовп. Людина натовпу — найбільш типовий представник сучасного індустріального та урбанізованого суспільства. Соціологія і є передусім наука про масове суспільство, про інституціоналізовані форми людської поведінки та дії, через які поведінка людей співвідноситься з певними функціями та ролями. Маса є функціональним утворенням, що не має власних ціннісних установок. Адже вона їх отримує ззовні. Масова культура є культурою, що розрахована не на індивідуальне, а на масове сприйняття. Емоційний ефект в ній досягається не стільки словом, скільки звуком та зображенням. Соціологи говорять про кінець «галактики Гутенберга». Сьогодні говорять про народження ще одного — інформаційного — типу культури, обумовленого швидким розвитком комп'ютерної техніки і появою Інтернету. Перехід до нього оцінюється багатьма як революційний, однак він ще не став предметом певної наукової дисципліни.

Отже, етнологія, філологія, історія та соціологія структурно складають предмет культурології як наукової дисципліни. Проблемою з'ясування природи культури як такої, безвідносно до її історичних форм, розумінням зв'язку предметного поля культури і сутністю людини займається філософія культури.

Культурологія та філософія культури перебувають у діалектичній взаємодії: з одного боку, виникає потреба в отриманні знань та їх розуміння стосовно структури, змісту, функціонування — всього того, що філософія культури може отримати та «переосмислити по-своєму» від усіх культурологічних сфер, — з іншого ж боку, всі вони можуть вивчати конкретні культурні сфери саме як феномени культури, тільки дотримуючись їх цілісно-системної природи, не порушуючи виконання їх відповідних функцій.

Якщо філософія культури націлена на її розуміння як цілого (загальне), то культурологія розглядає культуру в її конкретних формах (індивідуальне). В культурології, як науковій дисципліні, в порівнянні з філософією культури акценти зміщені на пояснення її конкретних форм за допомогою концепцій, котрі базуються на емпіричному досвіді, на конкретних фактах. Разом з цим, культурологія, опираючись на емпіричний рівень, прагне до теоретичних узагальнень, формуючи цілісне, *своє* системне знання про культуру. При цьому, використовує філософську методологію, котра

вносить елемент єдності, одноманітності в різнобарвність та строкатість проявів культури. Саме філософія, завдяки своїй світоглядно-методологічній позиції, підживлює ідею існування єдиної загальноновизнаної науки — культурології. Таким чином, філософія культури і культурологія органічно існують і доповнюють одне одного.

Отже, на відміну від культурології, філософія культури залишає поза дослідженнями «другорядні» сюжети культурного життя, залишаючи їх конкретним культурологічним наукам.

Філософія культури — це філософське осмислення культури як особливого феномену, вона з'ясовує сутність основ і універсальних принципів культури. Предметом розгляду філософії культури є культура, як явище, якому притаманні: комплексність, складність, системність та цілісність. Філософія культури дозволяє нам пізнавати і осмислювати культуру в цілісності, у всьому різноманітті способів її буття, побачити та зрозуміти найбільш фундаментальні підстави її формування та функціонування, і таким чином перенести знання про культуру в практичну площину.

Культура, яка охоплює всі сфери людського буття (матеріальне, духовне, соціальне), в тому чи іншому аспекті завжди була в центрі уваги філософської думки і склала зміст поглядів практично всіх провідних представників філософії Сходу, Античності, Середньовіччя, Відродження, Нового і Новітнього часу.

Персоналії:

- Платон (прибл. 428/427–347/348 до н. е.)
- Арістотель (384–322 до н. е.)
- Карл Генріх Маркс (1818–1883)
- П'єр Тейяр де Шарден (1881–1955)
- Павло Олександрович Флоренський (1882–1937)
- Ернст Кассіпер (1874–1945)
- Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955)
- Карл Теодор Ясперс (1883–1969)
- Мартін Гайдеггер (1889–1976)
- Питирим Олександрович Сорокін (1889–1968)
- Ернест Андре Геллінер (1925–1995).

Питання та завдання для самоперевірки:

1. В чому суть діалектичного зв'язку філософії та культури?
2. Чому філософія є методологічним осмисленням метафізичної суті культури?
3. Назвіть основні напрямки філософського осмислення культури.
4. Чому філософія культури дозволяє пізнавати і осмислювати культуру цілісно?

Література:

1. Андрущенко В. П., Губерський Л. В., Михальченко М. І. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія : Підручн. для вищ. навч. закл. Київ : Юрінком Інтер, 2016. 552 с.
2. Батлер-Бодун Т. 50 видатних творів. Філософія. Короткий шлях до найважливіших ідей буття, істини та сенсу. Київ : КМ-Букс, 2019. 456 с.
3. Губерський Л. В., Андрущенко В. П., Михальченко М. І. Культура. Ідеологія. Особистість : методол.-світогляд. аналіз. Київ: Знання України, 2002. 577 с.
4. Гелнер Е. Нації та націоналізм; Націоналізм / пер. з англ. Київ : Таксон, 2003. С. 37–38.
5. Ильенков Э. В. Философия и культура. Москва : Политиздат, 1991. 464 с.
6. Філософія : підручник / Л. В. Губерський та ін. / ред. Л. В. Губерський. Харків : Фоліо, 2018. С. 572–621.
7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с. англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2005. 603 с.
8. Швейцер. А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. Москва : Прометей, 1993. 512 с.





1.2. Ідея культури: історико-філософський аспект

Вже за доби Античної Греції з виникненням філософії, культура стає об'єктом уваги з боку філософів. Філософи обмежили її зміст вихованням та освітою. Мова йшла про особливості людського способу життя в порівнянні з життям тварин, про розвиток знань і мистецтв, про відмінності між звичаями і поведінкою людей в цивілізованому суспільстві і у «варварських» племенах.

Термін «культура», ще не було знайдено, але використовувалося близьке до нього слово «пайдейя» (грец. παις, παιδός, país — дитина), яке асоціювалося з вихованням, освітою, просвітництвом. Функціонування цього слова греки пов'язували з системою освіти та виховання. Остання органічно поєднувала формування якостей людини за принципом: «У здоровому тілі — здоровий дух». Розрізняючи людей за їх природними особливостями, антична епоха, у той же час, характеризувала їх як підвладних вихованню. Розробці останнього присвячені грандіозні політико-виховні твори Ксенофонта та Платона, аналогічна діяльність піфагорійців та стоїків. Наріжне значення виховання в античній культурі було беззаперечним. На думку грека, саме виховання відрізняє людину від тварини, елліна від варвара, вільного від раба, філософа від невігласа. Особливістю античної ідеї виховання був її зв'язок з політичною діяльністю, конкретніше — з формуванням гідних громадянських цінностей.

Теоретичні знання повинні були мати практичний характер і доповнювались заняттями у «храмах Муз» — «Мусеї» (культ дев'яти муз). Теоретичним обґрунтуванням подібної традиції було вчення про калокагатію, яке відображало прагнення греків до органічного, ідеального єднання фізичної краси та духовної досконалості — як ідеалу формування людини, особистості. Греки вважали, що людський дух — це велике благо, це справжній скарб, саме тому людське тіло (вмістилище духу) повинне мати й відпові-

дну досконалості, розвинену форму. Форма повинна була відповідати змісту. Таким чином формувалася людина як особистість, з відповідними ціннісними орієнтаціями.

Культ поліса-держави давав можливість усвідомлювати людям свою значимість як членів громади рівноправних вільних громадян. В основі античного розуміння культури лежав ідеал людини як мети культуро-творчого процесу. Сформувався уявлення про гармонійність, розумність, впорядкованість світу. Всюди панує Космос — універсальне начало і закон. В основі його лежить «краса» і «благо». Природа — головна, невід’ємна частина космосу, який включав в себе також богів і людей. Таким чином життя «по природі» перетворювалася у греків в етичний ідеал освіти і культури.

Слово «cultura» з’явилося в римській античності, означало «обробіток, догляд, обробка» і застосовувалося в сенсі «агрокультура». Вперше про обробіток людського духу — «cultura animi» згадує у своїх працях («Тускуланські бесіди», 45 р. до н. е.) Марк Туллій Цицерон. Де він називає філософію «культурою душі», акцентуючи увагу на те, що культура є головним показником якісної характеристики людини. Це те, що об’єднує в собі зрілі думки та лицарські вчинки. До різних проблем культурного становлення особистості, її виховання, освіти, самоорганізації та самовдосконалення зверталися Демокрит, Сократ, Платон та ін. Поступово термін «cultura» стає антонімом до слова «natura» (природа), означаючи все неприродне, створене руками і розумом людини. Пізній Рим та Середньовіччя змінили акценти. Посилилася увага до внутрішнього світу людини.

Варто зазначити, що, незважаючи на неабияке значення політичної діяльності в житті стародавніх греків і пов’язаної з нею політичної свободи, все ж визначальною чеснотою для цієї епохи була діяльність споглядальна, теоретична. Грек прагне пізнати передусім вічний та незмінний порядок руху речей — логос, — необхідною частиною якого він є так само, як і світ природний. Сутнісна для осягнення феномена культури людська діяльність — обробіток землі, продукування ремісничих виробів, ведення домашнього господарства — є скоріше проявом не свободи, а залежності (показовий у цьому сенсі міф про Сізіфа як свідчення розуміння греками суті людської практичної діяльності). Тому і праця в уявленні грека є обов’язком не для вільних громадян, а для рабів та жінок. У повсякденному житті люди, очевидно, відрізняли штучно вироблене

від природнього, але це розрізнення не набувало у них поняттєвої форми вираження. Отже, на рівні філософської свідомості світ культури жодним чином не відокремлювався від решти світу.

У теоцентричній картині світу, створеній Середньовіччям, також не було місця культурі — діяльності людини як вільної та самостійної істоти. Християнство, вочевидь, не заперечувало свободи волі, але остання існувала лише як умова добровільного виконання людиною волі божественної. Свободою людина наділена для того, щоби своїми вчинками служити Богові не з примусу, а з доброї волі в ім'я спасіння від прокляття первородної гріховності. У будь-якому іншому випадку свобода волі є джерелом свавілля.

Свобода розуміється тут винятково як негативна свобода, як свобода людини від влади гріха, а не в позитивному значенні, тобто не як джерело і причина власної людської творчості. Якщо людина є породженням природи, то і все створене нею також є результатом діючих в ній природних сил. Якщо вона творіння Бога, то і всі її діяння мають тлумачитися через божественну діяльність. Людина ж є вільною тоді, коли вона творить сама себе, є результатом власної діяльності. Такою вона себе усвідомлює лише в епоху Відродження.

Філософи Відродження розкріпають креативні людські потенції, інтерпретують культуру в якості інструментарію, засобу формування універсальної творчої особистості. В надбаннях античної філософії та мистецтва освічені люди того часу вбачали докази спроможності людини і без допомоги християнського Бога створювати прекрасні художні твори, досягати вершин теоретичної думки. Зрештою, це призвело до відокремлення культури від релігійного культу, до появи світської культури, що була протилежна культурі Середньовіччя з її пануванням церкви і релігії в духовних та світських справах. Творцем цієї культури вже є не Бог, а людина, більш того конкретна особистість: художник, поет, письменник, філософ. Інтерес до людини стає визначальним для всієї епохи. Вочевидь, зростає роль гуманітарних дисциплін: філології, риторики, історії, етики. Відродження стало епохою зародження нового типу світогляду — гуманізму. Поняття «гуманізм» передбачає, по-перше, діяльність освічених людей, що займалися вивченням, перекладом та коментуванням античних текстів. Гуманісти ніби визнали в античному грекові, язичникові таку ж саму людину, як і вони. Гуманізм, властиво, і є визнанням іншого, що постає рівним собі (ін-

шої культури, віросповідання тощо). По-друге, гуманізмом називають світогляд, в центрі якого — людська особистість, що містить в собі причину власного існування. На протигагу Античності та Середньовіччю, Відродження утвердило антропоцентричну картину світу, в якій людина виступає як особлива субстанція.

У Новий і Новітній час розглядаються пізнавальні можливості людиною природи, суспільства у філософії Ф. Бекона, Т. Гоббса, Р. Декарта, С. Пуфендорфа, французьких просвітителів, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, М. О. Бердяєва, В. С. Соловйова. На здатності людини здійснювати себе в активній соціально-значущій діяльності, наполягали Дж. Бруно, М. Лютер, а також Ф. М. А. Вольтер, П. А. Гольбах, К. А. Гельвецій, Ж. А. Кондорсе та ін.

Термін «культура» набуває нових відтінків і вводиться в широкий обіг Йоганном Гердером. У його розумінні культура містить в якості своїх частин мову, науку, ремесло, мистецтво, релігію, сім'ю, державу. Її поява є закономірним результатом поступального розвитку історії, ступенем втілення об'єктивації розумного начала у філософії, науці, праві, моралі. Мета культури зробити людей щасливими, які живуть згідно зі своїми природними потребами. В Новітній час до цієї проблеми з різних позицій зверталися К. Маркс і Ф. Енгельс, М. Вебер, Е. Кассіпер та ін.

Соціальні аспекти культури людського буття не пройшли повз увагу філософів. У працях Демокріта, Платона, Арістотеля, Лукреція, Ф. Аквінського, просвітителів з раціонально-практичних позицій розглядаються і аналізуються існуючі суспільні відносини та їх вплив на розвиток в людині її кращих якостей. Темі ідеального устрою суспільства присвятили свої праці Конфуцій, Платон, Арістотель, Августин, Т. Мор, Т. Кампанелла та ін. Особливе значення в цьому надавалось здатності суспільства до самоорганізації на основі міцної законодавчої бази, про що говорили А. Тюрго, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, К. Гельвецій, Кондорсе, П. Гольбах та ін. Культурно-історична динаміка людства перебувала в центрі досліджень таких мислителів, як Г. Моска, В. Парето, П. Сорокін, А. Дж. Тойнбі, Т. С. Еліот та ін.

Одним з найважливіших аспектів в процесі пізнання культури стало усвідомлення єдності людства, права кожного народу на свій неповторний спосіб буття, свою культуру, яка шукає необхідний

діалог з іншими. Дана проблематика позначилася на творчості Аврелія Августина, висвітлювалася Й. Г. Гердером, В. Гумбольтом, І. Кантом, С. Соловйовим, М. Бердяєвим та ін.

В епоху Просвітництва виникла проблема співвідношення культури і цивілізації. У Новітній час вона отримала осмислення в роботах В. Віндельбанда, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі, А. Швейцера.

Німецька класична філософія розглядає культуру як галузь духовної свободи людини. І. Кант в «Критиці здатності судження» визначає культуру як здатність людини ставити більш високі цілі, ніж цілі, поставлені природою. У тій мірі, в якій людина володіє цією здатністю, їй дозволено панування над природою. У цій кантівській думці укладені два постулати наступних філософських роздумів про культуру, характерних для європейської інтелектуальної традиції: погляд на культуру як на специфічно людський, створюваний самою людиною світ на відміну від природного світу і виділення всередині людської істоти двох складових: культурної, духовної, пов'язаної зі свідомістю і моральною волею та природного, що відноситься до сфери несвідомих потягів. Філософ вказував на функції культури в якості фактора, який впливає на особистість, підкреслюючи її значення в процесі її формування, при цьому, розводив поняття «культура» з поняттям «цивілізація». Перше відповідає за моральність, друге за технічний аспект розвитку.

Г. В. Ф. Гегель говорить, що культура є проявом абсолютного духу народу, котрий творить історію і формує її «образи». Німецька класична філософія визнає безліч типів і форм культури, які розташовуються в певній історичній послідовності та утворюють єдину лінію духовної еволюції людства.

У другій половині XIX ст. на предметну сферу культурно-історичного життя, яка до цього часу була об'єктом філософського осмислення, поширюються наукові методи дослідження. Гуманітарні науки, на зразок природознавства, прагнуть зайняти самостійне місце в системі пізнання оточуючого світу. Адже в цей час історія, мова, мистецтво, релігія, міф є цариною нових наукових знахідок і нічим не поступаються здобуткам в галузі математики, фізики, біології тощо. Зазначене було причиною інтенсифікації намагань філософського осмислення специфіки нового знання, логіко-методологічного обґрунтування «науки про дух», що вперше було реалізоване в межах неокантіанства.

Так, зокрема, представники баденської школи неокантіанства детально аналізують ряд питань загальної теорії цінностей, зокрема проблеми ціннісного плюралізму та ціннісних орієнтацій пізнавальної діяльності. Важливе значення для гуманітаристики має обґрунтована ними теза про аксіологічну зумовленість способів побудови теорії в цих науках. Процес росту наукового знання, за Г. Ріккертом, є не чим іншим, як оформленням, раціоналізацією багатоманітності емпіричних явищ. В процесі раціоналізації утворюються певні загальнозначущі когнітивні форми — поняття. Сам перебіг процесу раціоналізації здійснюється або ж шляхом ідеалізуючої абстракції, або ж предметної, індивідуалізуючої. У першому випадку має місце концептуалізація номотетичного типу, характерна для пізнавальних процедур точних наук, у другому — маємо справу з «ідеографічною» концептуалізацією, типовою для описового природознавства й історичних наук.

Ті ознаки, які складають зміст «індивідуалізуючих» понять описового природознавства й історії, відбираються під кутом зору їх цінності для інтересу дослідника, у зв'язку з чим «ціннісна орієнтація» останнього набуває такого ж вагомого значення, як суто логічні процедури аналізу й узагальнення фактичного матеріалу. Методологічний принцип «віднесення до цінності» не тотожний суб'єктивній оцінці емпіричних даних, оскільки зміст цінності (її смисл) трансцендентний стосовно індивідуальних чи групових інтересів і має нормативний характер. Водночас цінностям притаманна власна логіка розвитку. Кожна історична епоха має власну ціннісну конфігурацію, де домінують цінності того чи іншого гатунку.

На дещо відмінних, у порівнянні з вищезазначеними, методологічних засадах логіко-гносеологічне обґрунтування гуманітарних наук базується у найбільш знаного представника франкфуртської школи неокантіанства Ернста Кассіпера.

Обґрунтовуючи можливість існування не лише наукового знання, а поширюючи його на культуру загалом, Кассіпер тим самим розглядає науку як одну із форм культурної сфери. Це означає у свою чергу те, що культура не є об'єктом наукового пізнання, а, навпаки, містить в собі останнє поряд з іншими формами і є продуктом людської діяльності. Завдання ж філософії полягає у пізнанні цього породжуючого принципу. Заперечуючи бачення раціонально-розумових витоків людської самості, так само як і пошуки її в

окремо взятому індивіду, Кассіерер вказує на феномен спілкування і споріднене з ним явище мови, вбачаючи у цьому сутнісну характеристику людини. Мовні знаки, у свою чергу, тлумачаться не як речі і психічні переживання, тобто не як матеріальні носії, а функціонально, як символи. За Кассіерером, людина живе не в світі субстанцій, а функцій, або ж символів, котрі і є світом культури. Вся предметна дійсність, що оточує людину, існує для нас у формі міфу, релігії, мистецтва та науки є символічно сформована нами дійсність. Ці форми різняться між собою не предметом, який вони відображають, а способом нашої об'єктивації, який є процедурою символізації. Слідуючи за Кантом, Кассіерер стверджує, що у пізнанні цих форм варто виходити з пріоритету методу над предметом. Метод він розуміє не як логічну функцію судження, а як всезагальну символічну функцію, яка найповніше виражається у мові. Цим самим критика розуму постає критикою культури, завдання якої полягає у розкритті механізму породження людиною світу символічних форм, тобто мови, міфу, мистецтва, науки. Стержнем культури, її елементарною «клітиною», на основі якої постає світ культурної творчості, є символ. Останній не є результатом відображення незалежно від людини існуючої реальності, навпаки, він є тією інстанцією, що породжує нову реальність, аналогу якій немає в оточуючій дійсності. Більше того, символ є єдиною реальністю для людини, за межами якої нічого не існує. Тлумачачи людину як істоту символічну, Кассіерер вбачає специфіку людського символізму в тому, що на відміну від тварин з притаманним їм ототожненням сигналів з власними психологічними реакціями, людина надає їм об'єктивного значення. Вимовляючи будь-яке слово, ми не обов'язково виражаємо в ньому те почуття, яке нами володіє. Тому мова тварини — емоційна, а людини — пропозиційна. Сигнали та знаки, якими користуються тварини, і людські символи належать до різних світів: перші — до світу фізичного, другі — до світу людських значень. Перші, які Кассіерер називає «операторами», наділені субстанційним або фізичним буттям, другі — «десигнатори» — мають лише функціональне значення. Символи універсальні і не можуть бути виражені ніяким чуттєвим змістом. У символах ми прагнемо пізнати те, про що хоче сказати людина, а не сутність того, про що він говорить. Саме за допомогою символів людина здатна виходити за межі чуттєвого досвіду.

У XIX — на початку XX ст. з появою низки філософських течій і шкіл з'являються нові підходи та інтерпретації. «Філософія життя» розглядає дух як субстанцію культури, яку можна досягнути лише за допомогою внутрішнього переживання, інтуїції. Культура трактується як самобутня і локальна реальність, що має своєрідність, особливий менталітет, «душевний настрій».

Ф. Ніцше бачив у ній механізм поневолення людини. Марксизм, як специфічну характеристику суспільства, що відображає досягнутий людством рівень історичного розвитку, ставлення людини до природи і суспільства, а також розвиток творчих сил і здібностей особистості.

У XX ст. уявлення про глобальні можливості людини по відношенню до природи отримали вираз у новому понятті — «ноосфера», в яке В. І. Вернадський вклав науково-матеріалістичний зміст. При цьому необхідно звернути увагу на те, що видатні філософи як Нового, так і Новітнього часу були проти чисто споживацького ставлення до природи, підкреслюючи значення відповідальності людини за його перетворюючу діяльність. Й. Г. Гердер говорив про гуманність, яка повинна визначити всі сфери життєдіяльності людини, в тому числі і ті, які забезпечують її панування над природою. Один з відомих мислителів і діячів XX ст. А. Печчеї закликав людство будувати свої відносини в світі, ґрунтуючись на «новому гуманізмі», коли вже на новому науково-технічному рівні, але в цілях загального виживання, народи повинні усвідомити необхідність досягнення гармонії.

Таким чином, філософія культури є усвідомлення сутності і значення культури, того, що конститує культуру як ціле на відміну від окремих її проявів, в чому і розкривається її зміст. Філософія культури дає можливість не просто знайомитись з культурними надбаннями, а пізнати і зрозуміти рушійні сили, ментальну активність, які створюють ці надбання. Що таке культурна діяльність, в чому її призначення і зміст? Саме всі прояви феномену культури створюють ауру, загальний світ думок і відчуттів, світ людського розуміння цього явища. Коли людина усвідомлює характер цих сил з точки зору їх *суті*, розуміння структури, відмінностей та особливостей, вона досягає нового знання про характер культури. Розуміння суті культури

дає людський інтелект, розум. Розум знаходиться весь час в тонусі. Адже він пов'язаний з умінням, зі способами діяльності, які не формуються стихійно, а лише у зв'язку з виробленням людиною способів діяльності необхідних для вирішення як поточних, звичайних завдань, так і нових, які раніше не вирішувалися людьми і не мають алгоритму та готового способу рішення.

Для вироблення таких рішень потрібна не лише інтелектуальна гнучкість — гра розуму, а й певна здатність вироблення рішень в непередбачених, не визначених заздалегідь ситуаціях. Людині потрібно володіти загальними поняттями для того, щоб виробляти правильні рішення які досі не мали місце. Оперування загальними поняттями дає нам ключ до розуміння проблем. Щоб усвідомити феномен культури необхідно осягнути сутність її функцій, знайти те загальне що притаманне для всіх окремих культурних явищ. Це дає можливість не просто констатувати реалії, а й отримати системну інформацію для роздуму і дії. Але було б не вірним вважати, що в культурі спостерігаються лише осмислені, розумні складові. Поряд із розумом існують ірраціональні моменти; не менше значення в культурі мають несвідомі, стихійні процеси, позитивним моральним тенденціям часто протистоять тенденції егоїстичні і навіть «демонічні» - вектори цих сил часто протистоять. У цьому процесі важлива й філософська складова. З часів Античності філософія розглядалася як законодавець мислення, як гарант істинності й загальнозначущості знання, а завдяки німецькій класиці — як розумна, направляюча інстанція людства. Філософія й сьогодні зберігає за собою домінуючу роль і реалізує виконання особливого завдання — вільного й універсального осмислення, що охоплює одночасно все — від реалій до ідеалів. Вона спрямовує наш розум у загальному і цілому.

Діючи в рамках такого підходу, філософія культури пізнає Суть культури, як загальнолюдського надбання. Розуміючи загальне, ціле, основне, людина розуміє не лише дійсний стан речей в їх зв'язках, а й свій статус та місце в них. Таке розуміння озброює людину знанням, яке, в свою чергу, робить її компетентною та кваліфікованою. Це особливо важливо для представників творчих професій, культурно та гуманітарно орієнтованих фахівців і тих, хто цікавиться проблемами культури.

Персоналії:

Марк Туллій Цицерон (106–43 до н. е.)

Томас Гоббс (1588–1679)

Самуель фон Пуфендорф (1632–1694)

Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803)

Едвард Барнетт Тайлор (1832–1917)

Вільгельм Фрідріх Оствальд (1853–1932)

Генріх Ріккерт (1863–1936)

Мелвілл Джин Герсковіц (1895–1963)

Леслі Алвін Уайт (1900–1975)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Що таке «філософія»?
2. Що таке «культура»?
3. Що таке «філософія культури»?
4. Хто першим став свідомо ставитися до культури як явища відмінного від природи?
5. Що таке «пайдейя», «мусейя», «калокагатія»?
6. Чим пояснити наявність великої кількості визначень феномену культури?
7. Які наукові дисципліни входять до складу культурології?
8. Розрізніть предмети досліджень філософії культури та культурної антропології.

Література:

1. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник для студ. вищих навч. закл. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
2. Губман Б. Л. Современная философия культуры. Москва : РОССПЭН, 2005. 536 с.
3. Гуревич П. С. Философия культуры : учеб. пособие для студ. гуманитарных вузов. Москва :Аспект Пресс, 1995. 288 с.
4. Гелнер Е. Нації та націоналізм; Націоналізм / пер. з англ. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
5. Ионин Л. Г. Социология культуры : учебник для бакалавриата и магистратуры. Москва : Издательство Юрайт, 2016. 425 с.





1.3. Культура і суспільство

На перший погляд абсолютно зрозумілими є поняття «суспільство» і «культура», особливо в наш час неймовірного розвитку всіх сфер науково-технічного і соціально-гуманітарного знання. Кожного дня ми чуємо або зустрічаємо в різноманітних текстах — газет, книг, інтернету, телебачення — слова суспільство, культура, і не завжди в нашій свідомості ці слова постають у всій понятійній повноті їхнього семантичного значення.

Яким же чином в сучасній науці визначаються ці поняття? Для того, щоб дати більш-менш вичерпну відповідь на подібним чином сформульоване питання необхідно передовсім з'ясувати наступне: що є предметом відображення в поняттях «суспільство» і «культура»? Відповідь на питання щодо предмету відображення потребує задіяння таких логіко-гносеологічних процедур, які повинні спрямувати пошук, по-перше, на осмислення історико-генетичних параметрів становлення і подальшого розвитку феноменів суспільства і культури, по-друге, виявити онтологічні, тобто базові характерні особливості цих явищ в розрізі їх сутнісних і функціональних форм і способів конституювання в континуумі універсального буття людини в світі.

Насамперед, розглянемо історико-генетичні витоки становлення феноменів суспільства і культури. З самого початку варто зазначити, що тут ми зразу ж зіткаємось із світоглядно-методологічними орієнтирами, котрі можуть спрямовувати пошук у варіативно різних напрямках. Вибір найбільш ефективного інструментарію для такого дослідження є надзвичайно важливою справою, оскільки результативність осмислення питання вектору руху залежить від належного теоретичного забезпечення.

Можна передовсім назвати дві найбільш поширені й найзагальнішого плану концепції генезису суспільства і культури. Перша — це релігійна концепція, яка в тій чи іншій модифікації в основному виходить з того, що суспільство є від Бога, який створив (в християнській інтерпретації) перших людей — Адама і Єву, а вже від них розпочався подальший розвиток людності, проходячи різноманітні стадії свого становлення включно до сьогоденного дня.

Кардинально з протилежних позицій пояснюється генезис суспільного і культурного розвитку людства, хоч і в різних варіаціях, але з позицій науково-теоретичних принципів в тих чи інших філософських та культурологічних теоріях. В наукових дослідженнях суспільного та культурного розвитку визначальним є прагнення до адекватного осмислення і пояснення фактів, що з'являються в процесі розвитку різних наук, і, передовсім, це відкриття історико-археологічного порядку. Цей процес найбільш бурхливого розвитку набув в середині XIX ст., коли були здійснені відкриття печер в Європі, таких як Альтамірська печера в Іспанії, Монте-Спан і Лерокде-Сер у Франції, плато Тасілії, і знамениті тепер уже фрески Тасілії, відкриття в Україні, здійснене Вікентієм Хвойкою, Трипільської культури, і ряд інших джерел археології, палеонтології, соціології.

Вивчення археологічних здобутків дозволило цілому ряду вчених різних суспільно-гуманітарних наук сформулювати уже не на основі одних лише припущень, чи споглядально-міфологічних рефлексій, як це відбувалось, скажімо, в античні часи, вибудовувати такі теоретичні моделі процесу генезису суспільства і культури, які спирались, з одного боку, на досить репрезентативний фактаж, а, з іншого — на фундаментально розроблені філософсько-теоретичні досягнення інтелектуальної думки останніх десятиліть.

Сучасною наукою встановлено, що людське суспільство виникає на етапі переходу від тваринного світу, згідно з теорією Ч. Дарвіна, десь приблизно 1-1,5 млн. років тому назад. Це так званий умовний вік існування людського суспільства. Умовний вік тому, що попри усі досягнення як суспільних, так і природничих наук однозначної відповіді на питання: коли саме розпочинається антропосоціогенез дати неможливо. Але тоді одразу ж виникає питання іншого, правда, спорідненого плану: на основі яких даних можливо взагалі говорити про цей так званий умовний вік початку розвитку людського суспільства? Що могло бути покладено в якості основоположного критерію для, власне, характеристики суспільства — саме як людського суспільства?

В емпіричних і теоретичних концептуальних дослідженнях Моргана, Тайлора, а та інших дослідників процесу антропосоціогенезу можна віднайти різноманітні пропоновані ними критерії, які характеризують сутнісні параметри суспільства як якісно іншого утворення на відміну від усього живого — свідомість, мова, здат-

ність до специфічної комунікації і багато інших теоретичних пропозицій і обґрунтувань. Усе це, справді, важливі особливості саме людського суспільства і людини як якісно іншої істоти на відміну від, скажімо, мавпи.

На наше глибоке переконання, що ґрунтується на фактологічних даних і теоретичних узагальненнях різних наук, найсуттєвішою характеристикою людини як соціальної істоти, і, водночас, як основи виникнення людського суспільства є здатність до цілеспрямованого, систематичного, необхідного, упорядкованого виготовлення знарядь праці. Тварина будь-якого рівня біологічної організації, незважаючи на те, що часто-густо використовує предмети природи для добування їжі, все ж таки не перетворює ці предмети природи на знаряддя праці як засоби фактично предметно-практичної діяльності, процесу виробництва. Людина навчилась впродовж надзвичайно тривалого часу і неймовірних зусиль перетворювати дерево, камінь, воду, вогонь тощо на засіб добування їжі, але не так як це може в деяких випадках робити тварина, а регулярно, свідомо, з відповідною мірою доцільності. Від примітивних ножів, сокир, виготовлених з каменю, дерева до найсучасніших надшвидкісних комп'ютерів, технологій, машинного, дуже часто із застосуванням робототехніки, виробництва. І в цьому горнилі розвитку предметно-діяльнісного виробництва відбувалось становлення людського суспільства з особливими вже не зоологічними, а соціальними — моральними, естетичними, політичними, правовими та іншими регулятивними принципами.

Визначальними детермінантами антропосоціогенезу були різноманітні форми предметно-практичного освоєння людиною світу, і, передовсім, світу природи. Природа — це основа поступового становлення і розвитку людини як суспільної істоти, але водночас впродовж усієї своєї довготривалої історії людина, використовуючи предмети природи для створення усіх необхідних умов своєї життєдіяльності, піднімалась над природою створюючи свою особливу сферу буття — суспільство. Людина ставала людиною внаслідок не біологічних, тобто, суто природних властивостей, які перейшли до неї від попереднього тваринного етапу еволюції, а в результаті удосконалення нових своїх здібностей, що формувались у ході розвитку не пристосування до навколишнього середовища, а активного, діяльнісного його перетворення, пристосування при-

родного світу до власних потреб, спочатку суто вітальних, біологічних, а згодом таких, що диференціювались і відображали формування світу людської культури.

Таким чином, становлення діяльнісного освоєння світу ставало фундаментальною основою розвитку суспільства. Діяльність формувалась як людська здібність, що водночас є суспільною силою, в якій визначальними виявляють себе такі компоненти як предмет діяльності (природа), мета діяльності (свідомість) і засоби діяльності (що є продуктом людини як соціальної істоти).

Здійснюючи предметно-діяльнісні маніпуляції з предметом природи людина дедалі більше стверджувала себе як суспільна істота, як соціальна сила, що поступово нарощувала свої потенційні, креативні можливості в процесі освоєння природного середовища. Фактично людина творила новий штучний світ — світ людини, світ суспільства, світ культури, творила себе як суспільну людину з усіма супутніми дивовижного характеру властивостями — розвитком свідомості, що можлива як така здібність, в якій формуються і в подальшому все повніше удосконалюються людські сутнісні сили: мова, пам'ять, здатність до абстрагування, аналізу і синтезу, соціалізація усіх органів чуття тощо.

Людина формувалась як суспільна істота, іншими словами, як суспільство, тому що поставала продуктом суспільства, який є об'єднанням багатьох людей, що утверджують себе у формі племен, націй, народів, соціальних груп, каст, класів і багатьох інших суспільних утворень. Процес становлення суспільства відбувався як об'єктивний процес, що реалізував себе не як чийсь волю, волю однієї особи, а дивовижне переплетення множини суб'єктивних прагнень, інтересів, потреб, мрій, сподівань тощо. Усе це відбувалось і продовжує відбуватись упродовж багатьох тисячоліть, тобто, це є насамперед історичний процес, в горнілі якого з'являлись дедалі новіші соціальні утворення, держави, об'єднання держав, цілі імперії тощо, але визначальним у цих неймовірної складності процесах завжди була і залишається людина, яка так чи інакше фокусує на собі найрізноманітніші процеси життєдіяльності суспільства.

В історії філософії можна знайти безліч визначень того, що являє собою суспільство — від Платона (суспільство як засіб об'єднання людей в єдине ціле і звідси — прагнення до задоволення не-

обхідності одне в одному) і Арістотеля (суспільство як засіб реалізації природного соціального інстинкту), від Гегеля (суспільство як такий спосіб життєдіяльності в якому знаходить найбільш адекватне втілення абсолютна ідея) до М. Вебера, Е. Дюркгейма, Т. Парсонса, які розглядають суспільство в контексті функціональних параметрів — як потреби в певній орієнтації, в розподілі праці, координації людини в контексті взаємодії певних соціальних інститутів тощо.

Можна стверджувати, що існуючі у філософії дефініції суспільства завжди віддзеркалюють, з одного боку, певні суб'єктивні теоретичні пріоритети того чи іншого вченого, а з іншого — історично зумовлені особливості суспільного розвитку, певні домінанти його конституювання на конкретному соціальному етапі його розвитку.

Враховуючі все вищесказане, суспільство можна визначити як таке утворення і одночасно процес, що на відміну від природи, розгортається як утвердження суб'єктивних прагнень, інтересів, потреб, які в поєднанні дають зовсім інший результат аніж той, що виявляв себе в одній чийсь свідомості чи волі. Це процес життєдіяльності, в якому конститууються певні об'єктивні закономірності, на характер яких активно впливає створена людиною культура — матеріальна як процес виробництва і духовна, в усій її різноманітності: релігія, мораль, мистецтво, наука, право, політика тощо.

У реальному історичному процесі становлення і подальший розвиток суспільства відбувався у тісній його взаємодії з культурою. Тут неодмінно може виникнути питання про те, чи завжди був взаємний вплив і взаємозв'язок суспільства і культури? Чи одночасно виникає суспільство і культура? Відповіді, в тій чи іншій мірі повноти, на ці та на ряд близьких до них запитань може бути дана лише з максимальним врахуванням фактологічних даних різних наук: археології, палеонтології, історії, філософії, соціології тощо. Справа полягає в тому, що суспільство в усій його довершеності сучасного буття не завжди було таким, яким воно є зараз. Ми розуміємо під довершеним таке суспільство, в якому культура є його необхідною стороною. А чи завжди суспільство було таким, в якому культура була його органічною, необхідною стороною? Адже, тривалий період в розвитку суспільства, коли культури як такої іще не існувало, притому цей етап в часовому вимірі був найдовшим. А що ж було? Чи вірно говорити про суспільство без культури? В якій мірі це може знайти своє підтвердження у сфері історичних наук?

Археологічні дослідження, дані палеонтології, культурологічні пошуки, історико-естетичні розвідки свідчать про те, що культура виникає надзвичайно пізно у порівнянні з початком суспільного розвитку. Як переконливо засвідчують дані багатьох наук, культура виникає десь приблизно на етапі верхнього палеоліту, це датується знову таки умовним віком — 20–40 тисяч років тому назад в той час як суспільство, як стверджують науковці, виникає десь приблизно 1–1,5 млн. років тому. Виходить, що суспільство було, а культури не було? А що ж тоді було, яким було суспільство поза культурую?

Становлення суспільства не можна розглядати у відокремленості від людини. Це процес, в якому людина і суспільство є взаємозумовлюючими сторонами одного єдиного, такими, що не існують одне без одного. Людина не може і з'явитись, й існувати поза суспільством, і відповідно суспільство можливе лише як суспільство людей, а не якихось інших живих істот. Таким чином, ми зразу ж зіткаємось з необхідністю з'ясування специфічних властивостей людини, що стають фундаментом становлення суспільства. Тварини живуть зграями, стадами, життя яких регулюються зоологічними властивостями, у людському суспільстві з'являються принципово інші регулятиви, основа яких соціальна, тобто це ті якості, принципи, що їх людина формує, набуває у процесі спільного, колективного життя, де на перше місце виходить не генетична, а соціальна спадковість, яка дозволяє передавати набутий людський досвід, знання, способи життєдіяльності, спочатку певні табу, а потім моральні норми і принципи, форми чуттєвого утвердження людини у світі — уявлення про прекрасне і потворне, високе і низьке, трагічне і комічне, іншими словами — форми естетичного буття людини у світі.

Виникає питання: коли це стало можливим, коли людина набула таких суто людських властивостей, які стали базою для формування людини як суспільної істоти?

Згідно з науковими даними процес становлення людських якостей відбувався надто тривалий час. До того моменту, коли почали з'являтися перші продукти культурної діяльності людини, остання повинна була пройти активно-діяльний, практичний процес олюднення, соціалізації, усупільнення тих п'яти органів чуття (зір, слух, смак, нюх, дотик), які є одночасно й у високорозвинених мавп.

Поза межами цього процесу, що проходив можливо мільйон чи більше років ніяка культура виникнути не могла. Зір, слух та інші органи чуття набували істинно людських рис у тому сенсі, що вони ставали якісно відмінними від суто тваринних, це не означає що, скажімо, людське око могло бачити далі, аніж око орла чи іншого птаха або якоїсь іншої істоти. Людське око набувало якостей бачити більше не в плані фізіології, а передовсім бачити більше і далі в сенсі людиномірності, а значить соціальності, духовності, культури. Око орла може бачити набагато далі, аніж людське око, але воно не спроможне побачити й мільярдної долі того, що спроможне побачити людське око. Бо людина володіє здатністю бачити духовно, «теоретично», естетично, зрештою, вона може бачити й будучи від природи незрячою, а таке, на жаль, інколи трапляється в людському житті, коли народжуються діти незрячими, або й того більше, сліпоглухонімими. Сучасна філософія, педагогіка й інші науки зробили надзвичайно вагомі відкриття, що дозволили таких дітей (наприклад, шрифт Брайля) долучати до загальнолюдської культури.

Органи чуття людини в процесі практичної діяльності ставали основою розвитку усіх людських сутнісних сил: пам'яті, здатності до абстрагування, аналізу й синтезу, передбачення, творчої уяви, яка могла бути і поза безпосереднім предметом сприйняття. Розвиток сформованих у процесі суспільного буття людини її здібностей стали основою розвитку культури, передумовою подальшого розвитку суспільства, в якому визначальними є детермінанти духовного порядку: наука, мистецтво, мораль, філософія, релігія, право, політика тощо. Сучасне суспільство є такою спільністю людей, такою соціальною цілісною системою, в якій існує матеріальне і духовне виробництво, різноманітні соціальні інституції, що формують і далі розвивають внутрішні механізми його саморозвитку, в яких культура є необхідною складовою його буття.

Підсумовуючи, зазначимо наступне. Звісно, авторське розуміння проблеми співвідношення суспільства і культури не спростовує цілого ряду усталених підходів щодо походження соціальності, а саме, магічної, ігрової, психологічної, соціокультурної, мегаантропологічної концепцій, які взаємодоповнюють одна одну і залишають просторе поле для подальших інтерпретацій та концепцій.

Персоналії:

Платон (прибл. 428/427–347/348 до н. е.)
Арістотель (384–322 до н. е.)
Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831)
Максиміліан Карл Еміль Вебер (1864–1920)
Еміль Дюркгейм (1858–1917)
Толкотт Парсонс (1902–1979)
Карл Раймунд Поппер (1902–1994)
Леонід Опанасович Сморж (1927–2009)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Як відбувся генезис суспільства і культура?
2. Визначте поняття «суспільство» і «культура»
3. Як відбувався процес розвитку суспільства?
4. Як відбувався процес розвитку культури?
5. Яку роль відіграє культура в суспільному розвитку?
6. Чи можливе життя суспільства без культури?

Література:

1. Еремеев А. Ф. Первобытная культура : Происхождение, особенности, структура : курс лекций в 2-х частях. Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 1996.
2. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ :, Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008, 718 с.
3. Кримський С. Б. Ранкові роздуми. Зб. ст. — Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
4. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. Соціокультурний розвиток людства : навчальний посібник / відп. ред. та автор вст. слова С. Кримський. Київ : Либідь, 2001. 360 с.
5. Семенов Ю. И. На заре человеческой истории. Москва : Мысль, 1989. 335 с.





1.4. Культура і людина

Проблема взаємозв'язку людини і культури завжди була і залишається надзвичайно актуальною. Для того, щоб отримати відповідь на питання щодо їх взаємозв'язку, необхідно звернутись до найважливіших історико-генетичних витоків цієї проблеми. Чому так важливо з'ясувати саме цей аспект проблеми?

Справа полягає в тому, що в історії людського суспільства завжди були і є певні етапи, на яких відбувається формування на найпростіших рівнях тих чи інших форм розвитку, що пізніше набудуть високо розвинених і таких, що можуть навіть за зовнішніми ознаками нічим не нагадувати власних першоджерел. Однак, вони генетично пов'язані з першими і, власне кажучи, як в маленькій ембріональній клітині дають можливість розгледіти найсуттєвіші ознаки генезису досліджуваного явища. В даному контексті, на наше переконання, важливим є з'ясування становлення концептуального осягнення особливостей взаємозв'язку людини і культури, реального процесу взаємодії людини і культури як в історико-генетичному, так і в онтологічному вимірах.

Культура, як і природа, є тим середовищем, у якому тільки і можливе буття людини як суспільної, духовної істоти. Однак сутнісно-змістовні параметри цих двох середовищ якісно відрізняються один від одного. Природа виступає по відношенню до людини як зовнішня сфера, в якій людина з найдавніших часів утверджувала себе як істота активно-діяльна. Культура, на відміну від природи, набувала в процесі соціального розвитку таких властивостей, які поставали, з одного боку, зовнішнім, хоча й самою людиною створеним штучним середовищем, а з іншого – формою необхідності, яка трансформувалась у її внутрішній світ, і не просто як відтворення чогось зовнішнього щодо відношення до самої людини, а як її внутрішня іпостась, здібність, форма ідеації. Це вже добре усвідомлювали древні греки, що застосовували для осмислення цього процесу поняття «пайдея», як процес творення людиною самої себе в просторі культури. Древні римляни уже

безпосередньо вводять поняття «культура» для сигніфікації творчої сили людини, котра протистоїть природній стихії і є результатом свідомої, цілеспрямованої діяльності.

В процесі життєдіяльності людина, соціалізуючи природу, тобто, перетворюючи предметне природне середовище у штучно створюваний людиною світ культури, трансформує зовнішній предмет у внутрішній сутнісно значимий засіб взаємозв'язку людини з іншими людьми, цей предмет виявляє себе як форма об'єктивації соціально сформованих і розвинених сил людини, її вмінь, навичок, знань, досвіду.

Предмет людської діяльності відтворює в собі не лише наміри, прагнення, доцільність, що йде від окремого індивіда, і є дзеркалом його індивідуальності, а є фактично продуктом усієї попередньої історії людства. Уся так звана попередня історія є не чим іншим як рухом людини, людства в цілому на шляху творення культури, що має значення не лише для загалу, а виявляє свою необхідність, культуротворчу силу, спрямованість для людини як окремої одиниці тієї чи іншої соціальної спільноти. Культуру творить не суспільство взагалі як абстрактна одиниця, а вона є продуктом діяльності окремих людей більшого чи меншого таланту, геніальності для суспільства, людства в цілому. Як цілком справедливо у риторичній формі запитував В. П. Іванов, «хіба не культурний розвиток індивідуальності є тасмницею і джерелом активності і розвитку суспільно-історичного світу? Хіба все нове не входить у життя через неповторну біографію і конкретні зусилля конкретної людини?» [1, 11]. Ось чому так важливо розглядати культуру не лише в її значеннях для суспільства, а в її вимірах крізь призму окремої особистості.

Як стародавні греки, так і багато в чому їх спадкоємці (і передовсім у різноманітних культурних вимірах) римляни визначали культуру в контексті з'ясування сутнісних параметрів становлення людини, її особливостей як істоти, що не є природою, більше того, що, передовсім, протистоїть природі. Як зазначає Л. О. Сморг, «як родова істота, людина не може віднести себе до якоїсь системи, яка володіючи певним комплексом цінностей і благ, забезпечувала б її захисток і благополуччя, а її життєдіяльності надала б спрямованості і сенсу. Вироблені в процесі практики економічні, політичні, моральні, релігійні погляди, ідеали, норми, смаки стають для людини її «соціальною формулою», якої

вона поряд з «біологічною формулою», повинна беззастережно і неухильно дотримуватись заради «тотожності» з собою, постійно забезпечуючи надходження із зовнішнього світу речовин, енергії, інформації, вражень і т. д. В тому числі зв'язаних з почуттями, пристрастями, думками, бажаннями, прагненнями, ідеалами, пам'яттю; з безпосереднім і опосередкованим, зовнішньо-споглядальним і внутрішньо-змістовним, раціонально-нормативним і емоційно-особистісним» [2, 12-13].

Цілком закономірно може постати питання про те, а що, власне, зумовлює формування «соціальної формули», яка виступає визначальною у всій повноцінній життєдіяльності людини. Сфера соціальної орієнтації, спрямованості людини сягає глибин духовно-культурних підвалин її суспільного буття, котрі виступають остаточною, кінцевою базою розвитку людини як соціально-культурної істоти. Саме тут зароджується, росте і вдосконалюється уся повнота культурних форм, що активно впливають на соціальні виміри буття людини, і, водночас, на її індивідуально-неповторні параметри утвердження у світі. Людина лише в цьому процесі набуває властивостей, що складають усю матрицю її культурного буття: потреби, наміри, інтереси, ідеали тощо. Це те, що зумовлює становлення основ суб'єктивної реальності людини, котра не обов'язково виступає віддзеркаленням об'єктивної реальності, але, яка з останньою певною мірою корелюється.

Цілком закономірно може виникнути питання про те, в якій мірі сфера суб'єктивної реальності співвідноситься з об'єктивними параметрами культурного буття людини. Суб'єктивна реальність корелюється у формі не дзеркального відображення, а у формі ідеальних схем, символів, знаків, що можуть мати не завжди однозначне тлумачення, прочитання. Модель суб'єктивної реальності людини формується і далі розгортається під активним впливом усієї сфери культури, притому не лише одного, навіть на певних етапах домінуючого її зрізу, прошарку. Культура багатопланова, поліфункціональна, багатолика і людина може знаходити в ній усе те, що потрібно їй на певному етапі її життя. Усе багатство, увесь універсум людської суб'єктивності формується під впливом усього розмаїття культурного буття соціуму. А людина є невіддільною складовою соціуму.

При цьому варто зазначити, що людина бере від культури не просто усе те, що є готовим як певний продукт споживання, а, передовсім, культурний продукт виступає як стимулятор нової діяльності, творчості людини. Водночас слід зазначити, що не все у культурі є таким, що однаковою мірою спроможне виступати як відповідний стимулятор новаторського чи то творчих досягнень. Існують такі форми культури, які усім своїм смисловим рівнем немов би спрямовані на спонукування суто споглядального відношення до світу, мають в собі те змістовне наповнення, котре вимагає лише одного — занурити людину в ауру одержання насолоди, радості. Особливо це притаманно естетичним формам культури, передовсім мистецтву в усіх його різновидах. Одні види мистецтва, або окремі твори володіють потенціалом приносити естетичне задоволення, яке виступає домінуючим в даному творі, а інші внаслідок знову ж таки власному сутнісному естетичному потенціалу спроможні викликати в людини власну потребу до співтворчості, або творчості, що реалізується в будь-якому іншому виді діяльності людини. Варто зазначити наступне, і в першому, і в другому варіанті культура виступає як людиноформуючий чинник. Власне, починаючи із тускуланських дискурсів Ціцерона, культура в переважній більшості тверджень філософів, культурологів, діячів сфери мистецтва саме і акумулювала змістовні характеристики в якості фактору творення людини, розвивала свою людинотворчу місію. На наше переконання, навіть з сучасними глибокими осмисленнями сфери цивілізації як важливого базового чинника розвитку суспільства, культура виступає як така сфера людського буття, що сприяє пробудженню людського в людині, на відміну від цивілізації.

Цивілізація як поняття, що знайшло свій методологічно значимий контекст в книзі О. Шпенглера «Присмерк Європи», при всіх його позитивних параметрах розгортання в історії людства, відображає надзвичайно відмінний зміст від поняття «культура». Продукти цивілізації можуть нести в собі, і дуже часто саме такими вони і є, ворожий людині зміст. М. Бердяєв був абсолютно переконаний, що цивілізація несе в собі смерть культурі. Близькими до нього в своїх поглядах були також С. Франк, Е. Фромм, Я. Голосовкер. Як вірно зазначається Г. І. Горак, «знаходяться досить переконливі аргументи для противаги і навіть антиномічності цих найфундаментальніших станів людського буття: культури

і цивілізації. Першу пов'язують з творчістю, безкорисливістю, духовністю, світом нематеріальних і загальнолюдських цінностей, вічним, неземним, дещо ілюзорним; другу — з раціональністю, ефективністю, продуктивними і корисними для життя здобутками індустріального розвитку. Мабуть не варто заперечувати певний резон у цих твердженнях. Сучасність дає достатньо свідчень того, як під тиском цивілізації, технічного прогресу відступають, а то й деградують не лише в переносному, але й в прямому смислі здобутки культури [3, 214]. Культура є тим, на відміну від цивілізації, що сприяє розвитку людського в людини, усім своїм еством спрямоване на утвердження саме людських форм, моральності людини, легітимації в усіх сферах суспільного буття людини саме істинно людських начал. Саме з цієї причини культура в усі часи суспільно-історичного розвитку була тим визначальним чинником, який сприяв утвердженню в універсумі буттєвих форм людини істинно гуманістичних, справді людських начал, поза межами яких людська історія не змогла б відбутись. Цивілізаційні досягнення теж були необхідними чинниками становлення всієї людської історії, але сфера культури завжди виконувала цементуючу роль саме на началах добра, справедливості, краси, істини, тих начал, які древні греки називали калокагатією. Поза цими принципово важливими модусами людська історія могла набувати зовсім інших форм, у яких могли бути домінуючими негуманні імперативи соціального буття людини. Але це вже із сфери ймовірного. Все ж в реальному соціально-історичному процесі верх брали, попри всі негативи, гуманістичні принципи: моральність, естетичне, справедливе, духовне. Виходячи з цієї логіки цілком можна погодитись із визначеннями культури і цивілізації, які ми знаходимо у вже цитованого автора — Г. І. Горак: «Культура — це інтеріоризація здобутків суспільного розвитку людиною, їх освоєння, привласнення як перетворення у внутрішній стан індивіда, через яке і стає можливим його (індивіда) олюднення, його саморозвиток. Цивілізація є, навпаки, об'єктивовані, відчужені від людини здобутки її власного розвитку. Вони існують у вигляді суспільного багатства і суспільних способів його виробництва і розподілу. Це зовнішній світ людського буття індивіда. В ньому можуть домінувати ті чи інші опредметнені сутнісні сили людини. Від того, про які сили йдеться, залежить ступінь цивілізаційного розвитку. Машинне виробництво, індустріальний

тип розвитку пов'язані з його протиставленням культурі як саморозвитку людини» [3, 214].

Однією з фундаментальних проблем взаємодії людини і культури є проблема вічного пошуку сенсу людського буття. Внаслідок різного роду обставин, життєвих перипетій, інтенції людської свідомості перед людиною невинно постає питання про сенс людського існування. До речі, саме культура в усіх її формах і виявах породжує необхідність і потребу перед людиною задуматись над тим, а для чого я живу, чого я прийшов (чи мене «прийшли») у цей світ. Як відомо головний герой фільму «Калина красная» в особі актора В. Шукшина говорить, а чи мене хто запитував про те, чи хотів я прийти до цього світу? І це не випадкове питання, хоч і утримує художній контекст.

Філософія з найдавніших часів, навіть доантичної її форми ставила питання про сенс людського життя, про життя і смерть. Релігія також робить проблему життя і смерті як одну з визначальних силових ліній своїх ідеологем. Відповіді тут давались найрізноманітніші. Притому слід зазначити, і філософія, і релігія, котрі давали нерідко кардинально протилежні відповіді на питання про сенс людського буття, належать до однієї й тієї самої сфери — культури. А от прийняття тієї чи іншої відповіді для індивіда залежить передовсім від того, на яких позиціях знаходиться той чи інший індивід.

В релігії також можливі різні варіанти відповідей про сенс людського буття. Якщо, скажімо, порівняти християнство і буддизм, то відповіді будуть протилежними, оскільки з позицій християнства світ і людина створені богом, а відповідно і пошуки сенсу людського буття будуть детермінуватися вірою в існування творця всього суцього. Буддизм, навпаки, не визнає того, що світ створений богом, світ з точки зору буддистів існує вічно і ніким не створений, а смисложиттєві пошуки людини будуть фокусуватись насамперед навколо таких понять як сансара, нірвана тощо.

Філософія виходить у формулювання смисложиттєвих запитів не з позицій усталених, раз і на завжди визначених готових відповідей. Навпаки, вона скоріше формулює не відповіді, як це робить переважно релігія, а здійснює у формі постановки саме питань. Цю ситуацію зафіксував свого часу М. Гайдеггер, вказуючи на те, що це питання не відзначається однозначними відповідями на всі часи та для всіх людей однаково. Це вічні людськи запити,

що породжені конкретно ситуативними обставинами життя людини в соціумі. «Формулювання смисложиттєвих запитів можливе лише в лоні культури, в широких смисложиттєвих контекстах, на підставі врахування досвіду людства, довічно зайнятого пошуком цього смислу і багаточисленними намаганнями осмислити його.

В культурі і філософії він не існує як обмежений індивідним буттям, а виходить на простір людського існування і його призначення в космосі» [3, 220]. В наш час людина опинилась перед обличчям найрізноманітніших загроз, притому загроз, що стосуються вже не лише окремого індивіда, а людства загалом. Людина є смертною, і знає про це з найдавніших часів. І хоч релігійні відповіді на питання про те чи існує життя після смерті можуть віруючу людину немовби заспокоювати, обіцяючи людині вічне життя після смерті душі праведної людини, але і для неї стає фактом усвідомлення того, що смертним може бути усе людство, притому за лічені хвилини, відлік яких може розпочатись з моменту старту термоядерних ракет.

Звідси неймовірно зростає роль філософії як однієї із центральних ланок культури, що здатна постійно пропонувати нові варіанти, проекти побудови нових смислів буття людини в цьому можливо чи не єдиному на весь Універсум світі, світі людської буттєвості. Фактично проблема смислів людського завжди була і такою залишається для філософії вічно перманентно актуальною проблемою буття людини в культурі, тому що поза культурою, ні про які смисли людського буття не може йти мови. Саме тут людина може йти шляхом заради ідентичності з собою, точніше, автентичності, заради вічного пошуку місця власного «Я» в Універсумі буття.

Найсуттєвішим тут однак є те, що людина, прагнучи співвіднести себе з іншим світом, керується певними уявленнями про належне буття, що, однак, формуються під тиском конкретно-історичних обставин, котрі можуть мати як соціальну, так й індивідуальну форму детермінацій. В цьому контексті вірно вказується, що «коли ми говоримо комусь: "Будь людиною — зроби те й те" — ми подумки звертаємося до ідеального поняття людини. Отже, наше існування — можливість ідеалу, яку можна втілити, або ні. Це даність, яку потрібно перевищити і перевершити, якщо захо-

тіти цього і докласти зусиль» [4, 103]. Людина буде завжди йти дорогою самоствердження в цьому світі керуючись не приземлено інтерпретованими уявленнями про краще, щасливе своє життя, що нерідко може мало чим відрізнятись від рослинно-тваринного перебування в цьому світі, а передовсім, як вказував свого часу Макс Шелер, прагненням трансцендуванням свого «Я» за лінії того горизонту, котрі виводять її на рівень конституювання непереборного, вічного в людині, того, що робить відкритою її до світу, а не обмеженого як у тварин зовнішнього середовища. В цьому плані світ людини, є світ не лише емпіричних, зовнішніх стосовно неї об'єктивних речей і явищ, а, передовсім, безмежний олюднено-осмислений світ людських духовних сутностей, найвищих сакральних, абсолютних цінностей, поза якими ані людина, ані культура існувати не можуть.

Персоналії:

Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803)
Питирим Олександрович Сорокін (1889–1968)
Карл Раймунд Поппер (1902–1994)
Сергій Борисович Кримський (1930–2010)
Леонід Опанасович Сморг (1927–2009)
Максиміліан Карл Еміль Вебер (1864–1920)
Еміль Дюркгейм (1858–1917)
Броніслав Каспер Маліновський (1884–1942)
Карл Теодор Ясперс (1883–1969)
Толкотт Парсонс (1902–1979)

Питання для контролю і самоконтролю:

1. Чому важливою є необхідність з'ясування найважливіших історико-генетичних витоків проблеми взаємозв'язку людини і культури?
2. Чому культура є тим середовищем, в якому тільки і можливе буття людини як суспільної, духовної істоти?
3. Що означає вислів: «культура є штучно створюваний людиною світ, без якого людина втрачає можливості бути людиною»?
4. Чому так важливо розглядати культуру не лише в її значеннях для суспільства, а й у вимірах кризь призму окремої особистості?

5. Яким чином універсум людської суб'єктивності формується під впливом усього розмаїття культурного буття її в соціумі?
6. Чим відрізняються поняття «культура» від «цивілізації»?
7. Що отримує людина від культури в процесі її споживання?
8. Яким чином людина поєднується з культурою в контексті формулювання її смисложиттєвих запитів?
9. Чому неймовірно зростає роль філософії як однієї із центральних ланок культури в аспекті визначення смислів людського буття?

Література:

1. Иванов В. П. Культура и человеческая деятельность. *Культура и развитие человека : (очерк филос.-методол. пробл.)* / В. П. Иванов, В. П. Козловский, Е. К. Быстрицкий и др. Київ : Наук. думка, 1989. С. 13–88.
2. Сморж Л. О. Особа і суспільство (філософсько-психологічний аспект). Київ : МІЛП, 2001. 384 с.
3. Горак Г. І. Філософія. Курс лекцій. Київ : Вілбор, 1998. 272 с.
4. Морозов А. Ю. Любов і смерть : екзистенційні аспекти. Київ : Слово, 2009. 216 с.





1.5. Ціннісні виміри культури

Проблема цінностей сучасної культури пов'язана насамперед із формуванням нової аксіологічної картини світу самої культури, яка конструюється шляхом переходу від універсалістської інтерпретації цінностей раціонального типу, що домінувала в класичній парадигмі мислення, до спроби осмислення її крізь призму кро-скультурного пастисьу, вкоріненого в царину сучасної соціально-сті, що віддзеркалюється в форматах культурного розмаїття, плю-ралізму, варіативності, ризомності, фрагментарності соціокульту-рної реальності.

Поняття цінності, незважаючи на нескінченну свою ангажова-ність, постає вельми складним і багатогранним феноменом куль-тури. Утримуючи статус вічно актуального феномену щодо дослі-дницьких інтересів, дане поняття отримало власне термінологі-чне оформлення. Запропонований німецьким філософом Г. Лот-це термін «цінність», знайшов своє втілення у розробці філософії як науки про цінності у представників Баденської школи неокан-тіанства В. Віндельбанда та Г. Ріккерта. Змістовне становлення по-няття «цінностей» завжди артикулювалось в дослідницьких прак-тиках мислителів, однак кожен обирав той чи інший аспект роз-гляду проблеми відповідно до інтонацій власних наукових пошу-ків і симпатій.

Так, вітчизняний культуролог, філософ С. Б. Кримський вва-жав, що «про будь-яке явище культури можна говорити лише в контексті вираження та використання живого досвіду історії та його можливостей з погляду перетворення цього досвіду на цін-ності сучасного ладу життя. Але культура – це не просто вира-ження чогось. Бо тоді вона перетворилася б на виражальні засоби, на мову історії. Культура – це система перенесення цінностей су-часності в буття людини, у смисл її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього» [14, 20]. Українсь-кий філософ М. О. Булатов у «Філософському словнику» наво-дить визначення цінності як «належного, що має позитивний сенс

і протистоїть негативному сущому, як добро — злу, справедливості — несправедливості тощо. Внаслідок співвідносності позитивного і негативного обидві протилежності належать до цінностей» [4, 560]. Дослідник В. Л. Абушенко в «Новітньому філософському словнику» під редакцією О. О. Грищанова визначає цінність як «термін, що використовується в філософії та соціології для орієнтування на людське, соціальне, культурне значення певних об'єктів та явищ», і водночас, подає тлумачення цінностей як таких, що «породжені культурою і задають трансцендентним чином змісти, які влітаються в мінливе різноманіття соціального життя як її інваріанти, і дозволяють: а) пов'язувати різні часові модули (минуле, сучасне, майбутнє); б) семіотизувати простори людського життя, наділяючи всі елементи в ньому аксіологічною значимістю; в) виставляти системи пріоритетів, способи соціального визнання; критерії оцінок; г) вибудовувати складні багаторівневі системи орієнтації в світі; д) обґрунтовувати смисли» [1, 798]. Український дослідник В. Лісовий у «Філософському енциклопедичному словнику» під редакцією В. Шинкарука означає цінність як «термін, що позначає належне та бажане, на відміну від реального, дійсного. <...> Існує також поділ цінностей на індивідуальні, колективні (партикулярні) та універсальні. Універсальні або, інакше, вселюдські цінності — це ті, що прийняті (чи мають перспективу бути прийнятими) різними народами, культурами, націями, цивілізаціями (наприклад, права людини). Цінності партикулярні — це цінності даного суспільства, самобутньої культури, нації, цивілізації. Зрозуміло, що універсальні цінності існують як включені в контекст кожної із культур, націй чи цивілізацій [16, 707–708]. Примітною є думка П. Сорокіна щодо розуміння цінності, яка постає «основою і фундаментом будь-якої культури», а остання, в свою чергу, базується на цілісній системі цінностей, що проймає науку, мистецтво, філософію, релігію, етику, право, соціальну й політичну організацію суспільства [20, 367]. Проблема цінностей актуалізується в культурологічних рефлексіях вітчизняних філософів, зокрема, Н. Хамітова у розвідці «Духовні смисли та цінності цивілізаційного проекту України», де автор до вищих цінностей відносить «творчу самореалізацію, яка має актуалізуватись політичними і творчими інтелектуалами в спільному для всіх українців духовно-культурному просторі, що сприятиме збільшенню довіри до влади» [23, 32]. Суголосною є

ідея аксіологічної ніцшеанської картини світу культури в сучасному прочитанні, яку підіймають В. Візгін у праці «Життя та цінність (Досвід Ніцше)» та вітчизняний філософ Т. Лютий в розвідці «Ніцше. Самоперевершення» та «Нігілізм: анатомія Ніщо». Сьогоднішня рефлексія авторів щодо ідей провісника нових цінностей, Ф. Ніцше, а саме, цінності й переваги життя над смыслом, заслуговує неабиякої уваги в контексті осмислення домінуючої ролі аберацій, симулякрів й фальші в смислових царинах політики, науки, освіти тощо. Так, Ф. Ніцше констатує аксіологічну дилему: життя pro et contra смыслу, точніше, contra, оскільки останній (смысл) втратив вітальну природу. Відтак, нічого іншого не залишається, на думку німецького філософа, як здійснити ревізію цінностей, або переоцінку цінностей та проповідання нових. Принцип життя як абсолютної цінності, як у Ф. Ніцше, так і більшості представників «філософії життя», актуалізується у площині біологічно-вітального вибору (однак не виключно в її дарвіністському прочитанні), а саме, в розширенні його меж з можливістю ризиків, де свобода понад правильністю, волевиявлення є творчим домінуванням над обставинами. Віддаючи належне актуальності феноменам вітальності та натуралізму в сучасній культурі, доречно звернути увагу на думку сучасника В. П. Візгіна щодо оцінки ідей Ф. Ніцше: «...виконавши небезпечну роботу каскадера культури, який намагався поставити нові вищі цінності на місці старих і, зірвавшись при цьому, Ніцше звільняє нас від необхідності повторювати його ризиковані трюки на канаті богоборства. <...> звільняє нас від бездумного обожнення життя як вітального хаосу, від беззастережного поклоніння життєвим стихіям, від безоглядної вітоманії і біолатрії» [6, 114]. Сучасна дослідниця культури Є. В. Більченко в розвідці «Арт-терапія у світлі постструктуралістського психоаналізу: мистецтво contra тотальність» констатує, що «процес постмодерної релятивації (дифузії цінностей), включаючи деідеологізацію, призвів до повної деконструкції ідентичності особистості, яка втратила вектори для колективного самовизначення, що компенсувало їй особистісне. Тенденції до симуляції, віртуалізації, деонтологізації викликали до життя відчуження, втрату віри і — гігантське буттєве "зьяння"» [3, 62]. Відтак, світоглядні інтенції мислителів щодо розуміння цінностей, як ми

помічаємо, базуються на різновекторних ідейних засадах, які відрізняються як стильовою особливістю, вибірковою стратегією, так і субстанціональним підґрунтям.

Сьогодні світоглядний дискурс щодо ціннісної проблематики культури, актуалізується найпотужніше в неklasичних культурології, соціології, філософії, а також соціальній культурології й насамперед пов'язується з аналізом різних типів раціональності, їх представленості в комунікативних і дискурсивних практиках соціальних суб'єктів. Це насамперед спричинено метаморфозами культурних моделей, яких складно віднести до класичної парадигми культури в тому сенсі, що вони обумовлені специфікою сучасного суспільного розвитку, для якого характерною є багатомірність стилів соціального життя.

Дослідницькими мейнстрімами сучасної ціннісної картини культури постають: з одного боку, утвердження метаантропологічного виміру культури, шляхом подолання антропоцентричних координат, де світоглядним центром постає не людина сама собою, а буття людини в світі, тобто проблеми людини й світу людини; з іншого боку, – переосмислення цінності раціоналізму як довгостроково домінуючої універсалії класичної парадигми мислення.

Метаантропологічна концепція культури була запроваджена американським дослідником, культурантропологом Девідом Бідні для позначення особливого роду теорії, пов'язаної з проблемами культурної реальності й природи людини, таким чином, «вводячи назву метаантропології для науки про культуру». Провідними максимами метаантропологічної проблематики Д. Бідні вважав проблеми людини і світу людини, концепції культури, культурної динаміки, співвідношення етнології та психології, концепції міфу, культурної кризи, способи культурної інтеграції тощо.

Сучасна вітчизняна культурологічна школа базується на традиції української філософії, де метаантропологія є однією з тенденцій розвитку Київської світоглядно-антропологічної школи, започаткованої академіком В. Шинкаруком, В. Табачковським в уявленнях про полісутнісне homo як еволюції антропологічної рефлексії; продовженою С. Кримським у контексті ціннісно-смиислового універсуму як діяльно-творчого буття; В. Личковахом у ку-

льтурі українського *sacrum*'у як етнонаціонального святовідношення; сьогодні підіймається в розвідках Н. Хамітова та багатьох сучасних дослідників щодо осмислення філософської антропології як метаантропології в соціогуманітарному знанні, точніше, двох її фундаментальних виявах:

1) як метатеорії наук про людину, її буття в культурі та соціумі, що інтегрує результати цих наук;

2) філософії трансцендування. Виникає своєрідна культурна онтологія, яка формується шляхом освоєння індивідом смислів культури, які транспортуються багатомірними комунікативними шляхами, зокрема, міжособистісного обміну, отримання практичного досвіду, результуючим саморозвитку тощо.

Ревізія цінності раціоналізму як тривало-домінуючої універсальї класичної парадигми мислення та пошук нової раціональності відбувається за допомогою розширення горизонтів самої раціональності. Тут йдеться радше не про відмову від раціональності та тяжіння до ірраціональних моделей, а віднесення на периферію пріоритетних смислів явища редукціонізму, тобто заміни відносно простих об'єктів аналізу тієї чи іншої досліджуваної проблеми множинністю різних інтерпретацій. Подібний підхід надає принципово відмінного бачення проблеми, надаючи їй плюралістично-інтерпретативного характеру, що спирається на уявлення про Універсум «як про певну цілісну Суперсистему» [19, 6].

Аксіологічна картина світу, зокрема, як і будь-яка картина світу, загалом, на думку М. Гайдеггера, покликана зрозуміти світ як картину, в контексті «конструкту опредметнюючого уявлення» [22, 49]. Відтак, «формування картини світу детерміноване еволюцією наукової, соціальної і культурної сфер суспільства, а саме наявними парадигмами (Т. Кун) як внутрішньонаукових регуляторів та епістемами (М. Фуко) як культурно-історичної обумовленості пізнавальних установок» [10, 156]. Водночас картина світу є явищем динамічним, постаючи інтегральним утворенням, як правило, не співпадає з безпосереднім спогляданням та сприйняттям речей, оскільки «виходить далеко за межі особистого світу індивіда, його власного досвіду, безпосередніх вражень і відчуттів» [10, 158].

Примітно в даному контексті може виступати концепція соціокультурної динаміки П. Сорокіна, що знайшла своє втілення в розвідці «Людина. Цивілізація. Суспільство», де автор вказує на

кризу домінуючої моделі сучасної західної культури й переходу до принципово відмінної. Подібна трансформативна динаміка є цілком природною й ніяким чином не призводить до зникнення чи вмирання всієї культури та суспільства, які піддавались змінам. Симптоматичним прикладом постає зауваження П. Сорокіна щодо занепаду чуттєвої форми культури, яка «розпочалася в кінці XII ст. і поступово замінила собою ідеаційну форму середньовічної культури. <...> Однак жодна з кінцевих форм, ані чуттєва, ані ідеаційна, не є вічними. Рано чи пізно їм судилося вичерпати свій творчий потенціал. Коли настає цей момент, вона починає поступово руйнуватися і, зрештою, зовсім зникає. <...> Однак це не означає повного зникнення західної культури і суспільства, проте є провісником однієї з найбільших революцій в нашому культурному й соціальному житті. Як така, вона незмірно глибше й значніше, ніж її уявляють собі прихильники "звичайної кризи"» [20, 412]. Схожий процес відбувається з цінностями, які зазнають трансформацій під різними впливами, але не зникають, а змінюють формат формоутворення та смисловантаження.

Так, в процесі динаміки культури природним чином народжується нелінійність як концептуальна альтернативність нової парадигми. Викликом до життя «руху методологічного знання і науки» ХХ ст. слугувала дискусія натуралістичної та культурологічної програм. Перша продукувала інтенцію на канони наук, котрі вивчають феномени природи; інша – антропологію, метаантропологію, історію, мистецтво, культурологію, психологію, тобто розвиток даних царин під впливом культуроцентричних орієнтирів. Так, З. Бауман доходить висновку щодо існування законодавчого та інтерпретативного типів раціональності. До останнього типу зверталися мислителі З. Фрейд, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Ріккер, Ж. Дерріда, Р. Рорті, вбачаючи в ньому такі модуси людського існування як амбівалентність, непередзанисть, відчуття плюралістичної природи світу тощо. Сама ідея нелінійності може експлікуватися за допомогою моделі поліваріативності, відповідно тяжіє до гегемонії науки в культурі. Сьогодні представники метамодернізму як нового типу чуттєвості, (що входить непомітно, «на голубиних ніжках» як і кожна нова ідея, за М. Гайдеггером), Тімотеус Вермулен і Робін ван ден Аккер також стоять на шляху здійснення гегемонії, використовуючи стратегію лобювання власних ідей в межах постпостмодернізму, опираючись на

рекламу, злиття й поглинання. Промовистим прикладом може слугувати есе «Поезія та ціна на молоко», опубліковане літературознавцем Дж. Ештоном, що завершується іронічною кодою щодо метамодернізму: «... це не що інше, як капіталістична фантазія про ринок, в якому під тим, що нам до вподоби, може приховуватися політична ідея» [24].

Протистояння щодо гегемонії науки чинять спільноти, які сучасна дослідниця Л. О. Коробейникова класифікує наступним чином:

- 1) представники, що зосереджують увагу на епістемологічних проблемах і принципах науки;
- 2) представники, котрі акцентують увагу на технологічних результатах наукового пізнання;
- 3) представники, які сподіваються на повернення до романтизованої домодерністської версії науки й пізнавальної діяльності.

Німецький та американський філософ, фізик та історик науки Дж. Голтон виокремлює серед вищезначуваних об'єднань чотири найбільш важливі течії. Представники першої стверджують, що статус науки не вище статусу будь-якого корисного в практичному сенсі «функціонального міфу» (Н. Хоссе). Інші – то інтелектуали, які не встигають за фантастичним вибухом науки й «нападники на неї» (А. Кестлер). Треті відроджують діонісієвство в прагненні відшукати паралелі між мисленням «нового століття» і східним містицизмом. Четверті вбачають примітивність сучасної науки в застосуванні синдрому «андроцентризму» [11].

Специфіку ціннісної моделі сьогочасної культури загалом відображає фестивальність як мейнстрімна течія, яка проглядається майже в усіх царинах людського буття, зокрема, науки, релігії, спорту, економіки, політики тощо. Оскільки вони позначені ризиками святковості, видовищності й почасти театральності, що, в свою чергу, позначилося на особливостях функціонування в сучасному суспільстві явищ, що належить до даних сфер. При цьому фестивалізація постає своєрідним комерційним проектом, реалізуючи процес тотального «освятковування» дійсності, формує аксіологічний простір сучасного суспільства, де творча компонента підміняється соціально-функційною, що забезпечує їй високу вітальну адаптивність. Це зумовлено насамперед екстраполяцією веберівської аксіології, котра демонструє взаємозв'язок між цінно-

стями культури та економічними діяльними практиками шляхом поєднання модусів символічного та реального. Таким чином, М. Вебер пов'язує специфіку раціонального з різними типами соціокультурних систем, що дозволяє народженню нової моделі раціональності, підґрунтям якої постають типології соціокультурних контекстів діяльності та мислення. Дослідники І. Касавін та З. Сокулер вбачають цінність даної ідеї, оскільки вона розширяє межі щодо «уявлення про мінливий соціальний зміст та соціальну підставу раціональності» [9, 13]. Власне, проблема раціональності сьогодні підіймається в контексті формотворчого принципу життєвого світу й діяльності людини, вектор якої визначили дослідники А. Бергсон, Е. Гуссерль, М. Вебер, М. Гайдеггер, К. Ясперс та інші. Оскільки формування зовнішнього культурного середовища відбувається шляхом адаптації культур однієї до одної, почасти, апропріації, а інколи й підпорядкування сильнішої, то фестивалі як нова умова комунікації сьогочасної культури потрапляє до складного процесу пошуку легалізації новітніх форм культуротворчих цінностей, в якому людина віднаходить тією чи іншою мірою константи власного буття. Відтак, фестивалі, позначена ознаками нової сакральності прагматичного типу, в якій традиційні сакроси девальвуються й дедалі потужніше орієнтуються на природний код як на ескалацію потреб, що визначають людину в світлі побутово-орієнтованої вітальності.

Персоналії:

- Рудольф Герман Лотце (1817–1881)
- Фрідріх Вільгельм Ніцше (1844–1900)
- Вільгельм Віндельбанд (1848–1915)
- Анрі Бергсон (1859–1941)
- Едмунт Густав Альбрехт Гуссерль (1859–1938)
- Генріх Ріккерт (1863–1936)
- Максиміліан Карл Еміль Вебер (1864–1920)
- Карл Теодор Ясперс (1883–1969)
- Мартін Гайдеггер (1889–1976)
- Питирим Олександрович Сорокін (1889–1968)
- Поль-Мішель Фуко (1926–1984)
- Зигмунт Бауман (1925–2017)
- Сергій Борисович Кримський (1930–2010)
- Сергій Сергійович Аверинцев (1937–2004)

Лариса Тимофіївна Левчук (1940)
Віталій Георгійович Табачковський (1944–2006)
Микола Миколайович Бровко (1951)
Тетяна Іванівна Андрущенко (1953)
Валерій Володимирович Савчук (1954)
Тарас Володимирович Лютий (1972)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Розкрийте механізм формування аксіологічної картини світу культури.
2. Розкрийте поняття «цінності» як універсалії сучасної культури.
3. Охарактеризуйте динаміку змістовного становлення поняття «цінності» в культурі.
4. Як Ви розумієте поняття «ціннісно-смісловий універсум» за С. Кримським? Як відбувався пошук нової раціональності як цінності сучасної культури?
5. Охарактеризуйте перехід від цінності раціоналізму класичної парадигми мислення до нового раціоналізму?
6. В чому полягав сенс дискусії між натуралістичною та культурологічною (культурцентричною) програмами?

Література:

1. Абушенко В. Л. *Ценность. Новейший философский словарь* / сост. А. А. Грищанов. Минск : Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 798.
2. Андрущенко Т. І. *Аксіологічні виміри формотворення в сучасному мистецькому просторі. Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: колективна монографія*. Київ : Видавництво Ліра, 2019. С. 189–211.
3. Більченко Є. *Арт-терапія у світлі постструктуралістського психоаналізу: мистецтво contra тотальність. Філософська антропологія, психоаналіз та арт-терапія: перспективність взаємодії: підхід філософської антропології як метаантропології: збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції, 30–31 березня 2016 р.* / За ред. Хамітова Н. В. Київ : Інтерсервіс, 2016. С. 62–65.
4. Булатов М. О. *Філософський словник*. Київ : Стилос, 2009. С. 560.

5. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри: монографія. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. 237 с.
6. Визгин В. П. Жизнь и ценность (Опыт Ницше). *Теоретическая культурология*. Москва : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга ; РИК, 2005. С. 114.
7. Гатальська С. М. Філософія культури. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
8. Гуменюк Т. К. Нова чуттєвість «commencement de siècle» як феномен культури : світоглядні настанови й художньо-естетичні виміри. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі* : колективна монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2019. С. 43–75.
9. Касавин И. Т., Сокулер З. А. Рациональность в познании и практике. Москва : Наука, 1989. С. 13.
10. Колотило В. В. Сучасна картина світу і світогляд. *Філософські проблеми гуманітарних наук* : збірник праць. Київ, 2009. 500 с.
11. Коробейникова Л. А. Ценности современной культуры: эволюция рационализма. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennosti-sovremennoy-kultury-evolyutsiya-ratsionalizma> (дата звернення 18.05.2020).
12. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : монографія. Київ : 2013. 272 с.
13. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. С. 18–19.
14. Кримський С. Б. Культура розкриває внутрішню безмежність людини / Культурологічна думка. 2009. № 1. С. 18–26.
15. Левчук Л. Т. Українська естетика : традиції та сучасний стан : монографія. Черкаси : Вид. «МАКЛАУТ», 2011. 340 с.
16. Лісовий В. Цінність. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ : Абрис, 2002. 742 с.
17. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2017. 978 с.
18. Маслікова І. І. У пошуках спільного блага : етичні колізії соціальних практик : монографія. Київ : Вид. «Міленіум», 2018, 338 с.
19. Моисеев Н. Н. Мир XXI века и христианская традиция. *Вопросы философии*, 1993. № 8. С. 6.

20. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / пер. с англ. С. А. Сидоренко. Москва : Политиздат, 1992. 543 с.

21. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. III. Путешествие на Пиренеи или Испанские арабески. Киев : Клякса, 2011. 544 с.

22. Хайдеггер М. Время картины мира. *Время и бытие : статьи и выступления*. Москва : Изд. «Республика», 1993. С. 41–63.

23. Хамітов Н. В. Духовні смисли та цінності цивілізаційного проекту України / Назіп Хамітов, Валерій Джулай *Втрата і знаходження сенсу в бутті людини : можливості психоаналізу, арт-терапії і філософської публіцистики* : збірник наукових праць Всеукр. науково-практ. конф., 30 листопада, 2017 р. Київ : Інтерсервіс, 2018. С. 32.

24. Ashton J. Poetry and the Price of Milk. *nonsite.org* : scholarship online journal. September 13, 2013. URL: <https://nonsite.org/article/poetry-and-the-price-of-milk> (date of the request: 18.05.2020).

25. Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). London ; New York : Rowman & Littlefield, 2017



II. Філософська рефлексія культури



Чотири філософи

Пітер Пауль Рубенс, 1617-16



2.1. Художня культура

Ще давні греки говорили, що наше око завжди бачить більше, ніж ми сприймаємо, і саме набуті знання дозволяють долати цю межу.

Оскільки найбільш загальним визначенням культури є все те, що створила людина, сукупність результатів матеріальної і духовної людської діяльності, то одним з найбільших її сегментів, що містить одночасно духовну і матеріальну складову, є художня культура. Вона займає особливе місце в усіх основних моделях культури: «натуралістична», «класична», «некласична» (модерністська), постмодерністська, а також аксіологічний, діяльний, семіотичний, структуралістський, соціологічний, гуманітарний підходи. Всі ці підходи звертають увагу на певний суттєвий аспект культури. Але філософське узагальнене розуміння культури є баченням її як всезагальну характеристику світу як цілого. Адже культура відображає прагнення до безмежності й універсальності людського розвитку. Для філософії культура – це увесь світ, в якому людина знаходить себе.

Некласична (модерністська) модель культури спрямовує увагу на повсякденне життя людини. Культурна реальність розглядається як культура окремої особистості, етносу, соціуму в їх взаємодії і сприймається як культурна реальність людиною в процесі переживання, а не раціонального осмислення. Для неї характерний песимізм, абсурдність світу та існування, небажання його впорядкувати.

Постмодерністська модель пов'язана з думкою, що світ чинить опір впливу на нього людиною і мститься їй за спроби змінити, втрутитися в існуючий порядок, творчо переробити світ, перевести з «нерозумного» стану в «розумний» (класична модель культури). Відмова від перетворення світу спричиняє відмову від спроб його систематизації. Звідси випливає висновок: світ не тільки не піддається людським зусиллям, але й не вміщається ні в які теоретичні схеми.

II. Філософська рефлексія культури

В першій половині ХХ ст. введено поділ культури на матеріальну, соціальну і духовну А. Крьобер і К. Клакхон під матеріальною культурою розуміють все, що належить до взаємодії людини із середовищем її існування, фізіологічних потреб, технологічних аспектів життя. Під соціальною культурою розуміють відносини, якими люди пов'язані один з одним, з системою соціальних статусів, і суспільними інституціями. Поняттям духовна культура означають суб'єктивні аспекти життя людини: світогляд, ідеї установки, цінності і зорієнтовані на них форми поведінки та творчої діяльності.

Одним із найважливіших компонентів культури як сукупності створених людством цінностей є художня культура.

Художня культура — це та частина культури, де створюються, функціонують та зберігаються мистецькі твори.

Тому природньо, що мистецтво називають ядром, серцем і душею художньої культури як форми художньо-образної інтерпретації дійсного і уявного.

Саме мистецтво зі своєю здатністю поєднати всі сутнісні сили людини змусило суспільство створити складну багатопланову суспільну систему, яку називають художня культура.

Вона об'єднує в собі різнопланові компоненти — всі види мистецтва та широке розмаїття сучасних артпрактик, які не завжди виправдовують статус мистецтва, мистецьку критику та рекламу, мистецькі установи, підготовку творчих кадрів і споживачів мистецьких творів — тобто забезпечує весь суспільно-функціональний рух мистецтва: митець — художній твір — реципієнт.

Будучи одним з найважливіших компонентів культури, як сукупності створених людством цінностей, вона по особливому об'єднує в собі духовні і матеріальні цінності, адже мистецтво, будучи образом людського духу, у художньому творі існує предметно, матеріально. І саме через це своє одиничне буття художній твір, впливаючи на свідомість індивіда, функціонує у видах мистецтва як особливе і живе як всезагальне, як суспільна свідомість, як мистецтво назагал, виражаючи неперервність існування художньої культури людства.

Художня культура є однією із форм духовної культури та частиною естетичної культури — більш широкого і місткого поняття. Як синонімічний до поняття «художня культура» іноді вживається

термін «мистецтво». Художню культуру, мистецтво можна розуміти як специфічне упредметнення естетичного світу людини. Поняття «художність» означає міру естетичності твору мистецтва. В свою чергу, художність — це складне поєднання творчих і професійних якостей, які визначають кінцевий результат праці творця в мистецтві. Художності характерні завершеність адекватного втілення творчого задуму, «артистизм», який є умовою активного впливу твору на читача, глядача, слухача. Художність безпосередньо пов'язана з творчою свободою, оригінальністю, смаком, почуттям міри автора у висвітленні теми. До художніх належать твори, де у співзвучності з ідеальними нормами та вимогами теорії мистецтв реалізується професійний творчий процес, органічно поєднуються форма і зміст.

Мистецтво є компонентом художньої культури, де людина одночасно є об'єктом і суб'єктом культури.

Роль мистецтва у суспільному житті та формування художньої культури завжди були в полі зору філософії. Ще Платон акцентував на ефективності впливу певних мистецьких жанрів на відповідні соціальні групи. Так, доводить філософ, за ляльковий театр проголосують маленькі діти, підлітки — за комедію, більшість освічених людей — за трагедію, а люди поважного віку віддадуть перевагу епічним творам. В епоху Відродження живопис і скульптура найбільш точно унаочнювали ідею антропоцентризму, а в період класицизму театр Расіна та Корнеля був дієвим інструментом у формуванні громадянина абсолютиської монархії Франції. Сьогодні художня культура віддає перевагу прибутковому функціонуванню мистецької продукції, часто нехтуючи її духовним потенціалом.

Найважливішим складником існування та функціонування художньої культури у суспільстві є процес творчості. Вже Арістотель визначив два головних джерела мистецтва: цікавість людини до відтворення життєвих явищ та його любов до творчості. Він просто вказував на дві причини, властиві людській природі, якими пояснюється виникнення мистецтва. На його думку, це або інстинкт людини до наслідування та її любов до гармонії, або інстинкт людини до наслідування і те задоволення, яке вона переживає зазвичай при виявленні подібності. Може виявитися так, міркує Арістотель, що дві причини виникнення мистецтва — це наслідування в його первісному вигляді (примітивне узагальнення в галузі мисте-

цтва – матерія) і наслідування в його вищій стадії (розвинене почуття природи цілого – форма). Але створити чи помітити подібність між наслідуванням і наслідувальним предметом – означає виявити єдність у подвійності. Підмітити єдність у багатоманітті означає знайти саму сутність. Знайти сутність можна лише маючи розум. Вищий продукт розуму – форма, А форма – це симетрія, порядок, відповідність, що лежать в основі краси і гармонії.

У ХХ ст. американський філософ Е. Фромм також називає потребу в творчості однією з найважливіших людських потреб. Тварині властиве пасивне пристосування до світу, люди ж намагаються перетворити його. Творчий акт завжди є процесом вивільнення та подолання. В ньому присутнє переживання сили. Саме тому творчість є невід’ємною від свободи. Лише вільний може творити, зазначає філософ. Особливий статус мистецтва як творчо-духовної діяльності, в якій найповніше реалізується сутність людини та його здатність зберігати духовно-практичний досвід людства, має важливий вплив на формування культури. Тому культура, як соціальне явище, зацікавлена у підтримці та розвитку мистецтва, використанні його суспільних функцій.

Художня культура може бути зрозумілою сутнісно і функціонально в контексті всієї духовної культури. Тому при філософському аналізі в художній культурі виділяють субстанціональні і функціональні елементи. До субстанціональних відносять суспільні цінності, норми, мистецькі установи. До функціональних – митців, сам художній процес і його кінцеві результати а також споживачів художньої продукції.

З формального боку художня культура утворює сукупність художніх цінностей, а також певну систему їх відтворення та функціонування. До художньої культури певної історичної епохи належать: сукупність художніх цінностей (творів мистецтва), наслідуваних вибірково від попередників; комплекс художніх цінностей даної історичної епохи; набір сформованих і загальноприйнятих норм і технологій мистецтва, творчі об’єднання безпосередніх виробників художніх цінностей – художників (корпорації, братства, гуртки, спілки); художня критика тощо.

Власне, для буття та соціального функціонування художньої культури характерними є процеси, які притаманні всім типам суспільного виробництва, а саме: 1) виробництво художніх цінностей;

2) функціонування художніх цінностей. Ці процеси стосуються і закладів мистецтва, і мистецьких творів. Розглядаючи будь-який твір мистецтва, слід враховувати форми його включення в соціум та в культурне життя. В системі художньої культури виділяються три найважливіші складові: художнє виробництво, художнє споживання, репродукування, тиражування та розподіл вироблених художніх цінностей.

Художнє виробництво — це творче продукування художніх цінностей та його суб'єкти (професійні та самодіяльні митці). Для ефективного функціонування суб'єктів художнього виробництва важливу роль відіграють система художньої освіти (художні вузи та інші учбові заклади, котрі готують професійні кадри для мистецтва), організаційні форми художньої діяльності (творчі об'єднання, театральні-концертні заклади, музеї та художні галереї, мистецько-розважальна індустрія тощо), а також різного роду, стимулювання професійних та самодіяльних творців мистецтва (огляди, конкурси, премії, почесні звання та ін.).

Художнє виробництво — це і продуктивне, й активно-рушієне начало художньої культури, стан якої в першу чергу визначається рівнем розвитку мистецтва та духовності суспільства.

Художнє споживання та його суб'єкти (глядачі, читачі, слухачі). Сфера художнього споживання — це величезний світ художніх потреб, смаків, оцінок, ідеалів, складний світ індивідуально-особистісного сприйняття художніх цінностей, обумовлений різноманітними детермінантами (соціальним статусом, освітою, віком, матеріальними можливостями задоволення художніх потреб тощо).

Репродукування, тиражування та розподіл вироблених художніх цінностей. Інакше кажучи, це індустрія тиражування художніх творів. Сюди відносять художні заклади та засоби популяризації художніх цінностей, пропаганду художньої культури, естетичне виховання та ін. По суті дана підсистема виконує «посередницькі» функції між художнім виробництвом та художнім споживанням, між суб'єктами художнього виробництва та суб'єктами художнього споживання.

Отже, художня культура акцентує увагу на соціальному функціонуванні мистецтва та системі суспільних організацій, котрі керують художнім процесом, розповсюджують та зберігають мистецькі твори, готують художні кадри. А художній твір є продуктом не

II. Філософська рефлексія культури

лише художньої діяльності, але і всього процесу соціального функціонування в суспільстві. Поряд із основною функцією мистецтва – естетичною, в різні історичні епохи і в різних культурах та культурних інституціях твори мистецтва виконували і інші позаестетичні, іноді дуже вагомі соціально-утилітарні функції: політичні, ідеологічні, культові, конфесійні, морально-етичні, розважальні, комерційні, рекламні тощо, – що часто сприймалися як більш вагомі і краще підтримувалися інституціями художньої культури. Таким чином, використовуючи функціональну специфіку мистецтва, художня культура виконує важливі соціальні функції: пізнавальну, комунікативну, регулятивну, прогностичну, ціннісно-орієнтаційну, виховну, які органічно взаємопов'язані між собою. Рівень ефективності реалізації цих функцій визначається мірою розвитку сутнісних цінностей суспільства в цілому та окремої людини зокрема, багатогранністю форм самореалізації її духовно-художнього потенціалу, особистісного самоствердження.

Художня культура разом з пізнавальною, релігійною, моральною, політичною культурою має формувати внутрішній світ людини, сприяти розвитку людини, як творця культурних цінностей. Жодне соціальне явище не може бути зрозумілим в рамках лише якоїсь однієї групи явищ. Саме художня культура сприяє реалізації проблем ірраціонального осягнення буття, яке дається у формі ідеї та виступає гносеологічним ідеалом у розвитку знань, конструюванні пізнавальних здатностей, що не мають вербалізованого характеру, а спираються на інтуїтивне передбачення майбутнього. Так, наприклад, О. Блок, ніби відтворюючи народну мудрість про те, що «що вустами немовляти говорить істина» у 1905 р. писав:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.
<...>
И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских врат
Причастный тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Звичайно поет не міг знати, що, через пів століття розгорнуться дискусії щодо наслідування інтелекту і духовних здатностей не лише на рівні культури (фенотипу), але й на рівні біологічному (генотипу) та реалізуються в дитині від двох до трьох років. Розуміючи культуру як «другу природу», як сукупність цінностей матеріальних та духовних, як розвиток сутнісних сил людини, спосіб відтворення людиною самої себе як істоти духовної, художня культура є найбільш стабільною гуманістичною частиною культури. Адже серед розгалуженої системи історично вироблених і закріплених традицією духовних цінностей: релігійних, філософських, моральних саме художні, естетичні цінності, зберігаючи величні досягнення людського генія у творах мистецтва, стоять на сторожі цілісності культури і життєвого досвіду, зібраного людством протягом тисячоліть.

Значення художньої культури у сучасному світі неухильно зростає, оскільки протистояти явищам бездуховності, зневаги до мистецьких надбань людства можна лише шляхом вдосконалення творчих потенцій суспільства, усвідомлення пріоритету загальнолюдських цінностей і розуміння перспективи гуманітарного розвитку культури.

Так, коли Рада з держпідтримки кіно України відмовила у фінансуванні фільмів про Т. Шевченка, Лесю Українку, Битву під Крутами, реакція українського суспільства була край негативною і набула широкого розголосу.

Важливим вектором художньо-культурного знання є глибоке вивчення явищ української культури та мистецтва, що дозволило відкриття раніше недоступних історичних і архівних документів, вивчення особливостей формотворення і новаторство у вітчизняному мистецтві, вітчизняні мистецькі школи, що були повернені із радянського небуття та формування нового погляду на їх інтеграційний шлях у європейський простір.

Сучасний потужний технічний ресурс репродукування мистецьких творів, можливість подорожувати у віртуальному просторі музейних залів і світових архітектурних пам'яток відкриває широкий простір для особистого знайомства з ними і власного естетичного переживання. Але одночасно непомітно стирає межу між унікальністю реального і штампом та клонуванням віртуального, технічного світу, перетворюючи багатомірову чуттєву культуру на конвеєрне технічне репродукування. Мистецький твір все

II. Філософська рефлексія культури

більш уподібнюється до артпродукту, артпроекту, як відповідного арттовару, що активно пропонується з допомогою сучасних медійних технологій.

У світі потужних медійних комунікацій соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання її сутності, маніпулювання масовою свідомістю приводять особистість у стан екзистенційної кризи – розгубленого пошуку себе в житті і культурі, блукаючи в лабіринті, абсурдності і ризомному сприйнятті їх побудови. Фактично епоха глобальної комп'ютеризації являє собою величезний лабіринт, в якому можна блукати в різноманітних напрямках, на різноманітних рівнях. Не виходячи з дому, можна мандрувати бібліотеками, концертними залами, супермаркетами, приватними сайтами одночасно.

Сьогодні людина, за висловом Умберто Еко, втрачає здатність сприймати здобутки людської культури крізь призму «дерева життя» – одного з найбільш вагомих символів роду людського: «І нарешті цар всіх списків світу, Інтернет, безкінечний за визначенням, оскільки постійно знаходиться у розвитку, найсправжніша павутина, лабіринт, а не акуратне дерево, Інтернет, захоплюючий у невимовно містичну, абсолютно віртуальну упокоєність. Інтернет, що дає у наше розпорядження каталог інформації, від якого ми відчуваємо себе багатими та всесильними, але натомість втрачаємо уяву про те, що в ньому відноситься до даних реального світу, а що ні, і втрачаємо здатність відрізнити істину від дрібноти» [7, 60].

Лабіринт «всесвітньої павутини» (www) активно бере участь у глобальному переформатуванні свідомості сучасної людини в напрямку орієнтації її від реального чуттєво-конкретного світу до віртуальної реальності. Осмислюючи цю ситуацію, Жан Бодрійар в роботі «Симулякри і симуляції» (1981) ввів у постмодерністську філософію і естетику поняття «симулякр». Автор переконливо доводить, що світ ввійшов в еру тотальної симуляції всього і в усьому. Влада, соціальні інституції, політичні партії, культурні інститути із сферою мистецтва, не займаються реальними проблемами, а проводять симулятивну гру у глобальному масштабі. Результатом такої гри стає гіперреальність, яка сьогодні реальніша за саму реальність, адже людині приходить жити і діяти лише в

ній. Природньо, що сучасне мистецтво займає у виробництві симулякрів особливе місце. Бодрійяр простежує як історично художній образ перетворюючись на симулякр, поступово відходячи від відображення реальності, деформуючи її, а потім маскує її відсутність, щоб повністю заперечити приналежність до будь-чого крім самого себе. Цей «чистий симулякр» не має прообраза і симулює художню діяльність зі створення естетичних цінностей псевдо-мистецтва на ні до чого не зобов'язуючих симулякрах, псевдо-речах, пародійно-іронічній насмішці над сучасністю і всією культурою [2, 491–493].

Тому суспільство має завжди стояти на сторожі збереження і плекання художньої культури, розбудовуючи її духовно-ціннісний потенціал. Велика місія у збереженні таких необхідних людству духовних цінностей, що несе в собі художня культура, в першу чергу, покладається на людей творчих професій як високо-інтелектуальних носіїв досконалого ремесла і бездоганного смаку та здатності формувати в людині людське.

Персоналії:

Платон (прибл. 428/427–347/348 до н. е.)

Арістотель (384–322 до н. е.)

Альфред Луїс Крьюбер (1876–1960)

Клайд Клакхон (1905–1960)

Еріх Селігман Фромм (1900–1980)

Жан Бодрійяр (1929–2007)

Умберто Еко (1932–2016)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Чому мистецтво є ядром художньої культури?
2. Що таке субстанціональні та функціональні елементи художньої культури?
3. Які функції виконує художня культура?
4. В який спосіб художня культура може долати бездуховність суспільства.
5. Охарактеризуйте ціннісні критерії сучасного реципієнта в художній культурі.

Література:

1. Андрущенко Т. І. Проблема естетичного в культурі: матеріали до спецкурсу. Київ : Університет «Україна», 2011. 627 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гадарика, 2002. С. 491–493.
3. Кривцун О. А. Эстетика. Учебник. Москва : Аспект Пресс, 2000. С. 213–253.
4. Легенький Ю. Г. Эстетика українського етнодизайну. Київ : Університет «Україна», 2018.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
6. История культурологии / под ред. А. П. Огурцова. Москва : Гадарика, 2006. 383 с.
7. Эко У. Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов. Москва : Слово / Slovo, 2009. С. 360.





2.2. Мистецтво в системі культури

У попередньому розділі ми зазначили, що мистецтво є головним компонентом художньої культури, а її інституції покликані сприяти, або регулювати створення, збереження та поширення мистецьких творів.

Мистецтво зародилося у верхньому палеоліті 40–50 тис. років до н. е. і по відношенню до реальності виступає сферою свободи. Філософія культури простежує етапи та соціальні закономірності виникнення і становлення мистецтва:

- 1) природні естетичні потреби і здібності людини;
- 2) суспільний поділ праці на розумову і фізичну;
- 3) поділ суспільства на класи;
- 4) зв'язок мистецтва з іншими формами духовного життя і соціально-економічними умовами суспільства;
- 5) історична актуалізація певної мистецької функції на суспільство і людину.

Вже перші мистецькі муральні знахідки у печерах Ласко та Альтаміра свідчили про їх суспільне значення, яке спочатку читалися нами як прикладне керівництво для полювання, забезпечення життєдіяльності, а сьогодні трактується як фіксація втаємничених духовно-релігійних практик.

Мистецтво, як специфічний вид людської діяльності, де задіяні одночасно розум, почуття, воля, виконує особливу суспільну роль опредметнення і збереження духовної сутності людства, реалізацією якої, власне, і покликана займатися культура.

В давні часи мистецтвом називали вміння досконало виготовляти будь-які речі. До деякої міри це значення слова зберігається і до сьогодні. Адже будь-яку діяльність, що сягає рівня найвищої майстерності, ми називаємо «мистецтвом». У стародавніх греків такого значення набувало слово «τέχνη, techne», від якого походять слова «техніка», «технологія». Латинське слово «ars», було більше зорієнтоване на гуманітарні знання і в перекладі теж означало «ремесло, заняття». У Стародавній Греції та Стародавньому Римі було унормоване розмежування між мистецтвами високими

і так званими сервільними (лат. *servilis* по-рабські догідливий, раболіпний), службовими. Сьогодні ми говоримо про елітарне і масове мистецтво, їх реалізацію в системі художньої культури відповідно до вимог художнього ринку та потреб збереження базових цінностей людства. Елітарна культура є ініціативним і продуктивним початком будь-якої культури, виконує переважно творчу функцію в ній; тоді як масова культура шаблонізує, профанує досягнення елітарної культури, адаптуючи їх до сприйняття і споживання соціокультурною більшістю. Як правило, елітарна культура має спочатку експериментальний, авангардний характер, художні прийоми та ідеї якої стають зрозумілі широкому загалу, як свідчить практика, не раніше, ніж через 50 років.

А якщо йде мова про прогрес у мистецтві, то маємо на увазі насамперед технічні відкриття і новаторство суспільного виробництва. Сьогодні художники мають можливість працювати не срібним, а електронним олівцем на віртуальному пергаменті та відтворювати стиль відомих художників і давніх епох. Але такі творіння не зберігаються трепетно у знаменитих сховищах Ватикану як, наприклад, олівцеві ілюстрації Сандро Ботічеллі до Божественної комедії Данте, а просто швидко проглядаються крізь суцільний потік реклами.

Отже, мистецтво є одним з універсальних способів конкретно-чуттєвого вираження невербалізуемого духовно-естетичного досвіду. А його головною метою є активізація естетичної свідомості людини, досягнення нею естетичної насолоди — катарсису, виведення духа реципієнта на рівні неутилітарного духовного буття.

У попередньому розділі ми називали основні функції мистецтва, завдяки яким, художня культура опікується ним. Та серед них найважливішими є художня та гедоністична функції, без яких не може вестися мова про мистецький твір. Саме вони найповніше реалізують людську потребу «вільної гри уяви», безкорисної естетичної насолоди, уміння визначити красу як форму доцільності предмета, а доцільність сприймати як гармонійний зв'язок частин і цілого [4, 378].

Існують різноманітні спроби визначити формулу насолоди мистецтвом. Так, американський математик Дж. Біркгоф вважає, що більша насолода може бути від простіших творів, пропонуючи формулу: $M = O : C$, де M — естетична насолода, O — впорядкова-

ність твору, С – складність. Водночас Г. Айзенк вважає, що більшу насолоду реципієнт одержує від складніших для сприйняття творів, тобто: $M = O \cdot C$.

Ще Арістотель визначив основний принцип мистецтва – міметичний, згідно з яким природа наслідується такою як вона є, такою як її бачить митець, такою як вона має бути, тобто ідеальною.

У процесі розвитку науково-технічного прогресу міметичний принцип мистецтва почав осмислюватися у художній культурі у двох напрямках: як наслідування формам соціальної дійсності (І. Тен), і як пояснення, оцінка явищ та подій реального життя людей (М. Чернишевський). Поступово прекрасне у мистецтві трансформується від вираження світу вічних ідей через ідеалізовані канони краси, створення символічних образів до продукування реалістичних образів соціальної дійсності. А від зображення певних характерних чи типових явищ соціальної дійсності до повного творчого свавілля художника, вільного від будь-яких об'єктивних правил і законів, забуваючи про «почуття внутрішньої необхідності» (В. Кандинський), тобто жорстко детермінованим духовним як сутнісним принципом універсального буття. В процесі історичного розвитку культури сформувалися певні глибинні художньо-естетичні критерії оцінювання мистецтва. Їх суть полягала у наголошенні на тому, щоб мистецькі твори створювалися за художньо-естетичними законами і висловлювалися чисто художніми засобами (навіть стосовно виконання своїх соціальних, релігійних, ідеологічних, репрезентативних, психологічних, семіотичних, пізнавальних та ін. функцій). Свого апогея ця точка зору досягла у теорії та практиці «мистецтва для мистецтва», «чистого мистецтва», що стихійно протестували проти тенденції катастрофічної кризи культури. Проголошена Ф. Ніцше «переоцінка всіх цінностей», в ході глобального переходу культури до принципово чогось іншого призвела до переоцінки класичних естетичних уявлень про мистецтво. Цей процес почався з діаметрально протилежних рухів культури першої половини ХХ ст., але призвів до одного результату. З одного боку ідея теургії (В. Л. Соловйов, П. О. Флоренський) – винесення мистецтва за власні межі в життя і усвідомленого створення нового життя на боголюдській основі за законами мистецтва, що має свої витоки ще від утопії Шиллера про «естетичну державу». З іншого кінця культурного

поля — техноорієнтовані конструктивісти прийшли до ідей «смерті вишуканих мистецтв» та виведення художника у життя для організації її за художніми законами, що спираються на досягнення сучасної техніки і науки. Вони, власне, стояли біля джерел дизайну, художнього проектування, організації середовища побутування. Важливим стає не сам твір мистецтва, а контекст, в якому він перебуває, поступово набуваючи назву артоб'єкта. Такий артоб'єкт потребує узаконення новою мистецькою критикою (свого роду артноменклатурою) та нової культурної інфраструктури (реклама, підтримка ЗМІ, корпоративна агітація тощо) [1, 267–268].

Весь універсум культури став розглядатися як глобальний текст, письмо, а твори мистецтва прирівняли до всіх об'єктів, створених людиною, перенісши на них археологічний термін «артефакт». В таких предметах естетичний смисл був знятий, як неактуальний, і прирівняний до інших смислів та інших предметів цивілізації. На зміну мистецтву прийшли арт-практики та арт-проекти пост-культури, в яких естетичний критерій був замінений вузькою конвенційністю (системою умовно прийнятих визначеною групою людей правил гри), що визначаються арт-номенклатурою і артринком. В пост-культурі художник втратив свою унікальність, став залежати від маркетингу або «розкрутки» арт-товару, специфічного ринкового продукту — підготовкою (маніпуляцією) суспільної свідомості до споживання рекламованої продукції, створенням вербального артконтексту, спрямованого на компенсацію відсутньої художньо-естетичної сутності цього «продукту» техногенної цивілізації. У другій половині ХХ ст. головним критерієм мистецтва стала його «товарність», можливість акумулювання капіталу. А митців ми почали іменувати не геніями, а зірками різного калібру, визначних людей — відомими, реалізуючи твердження Е. Уорхала про те, що кожна людина хоча б на п'ять хвилин може стати відомою. Головним в такому мистецькому просторі пост-культури стає контекстуалізм, урівнювання будь-яких смислів, висунення на перший план другорядних аспектів, заміна притаманних мистецтву образності і символізму симуляцією і симулякрами. Тут повне панування кітча, зняття ціннісних критеріїв, адже художність підміняється інтертекстуальністю, полістилістикою, цитатністю. Але теоретично, відкинувши естетичний принцип мистецтва, пост-культура не може знищити

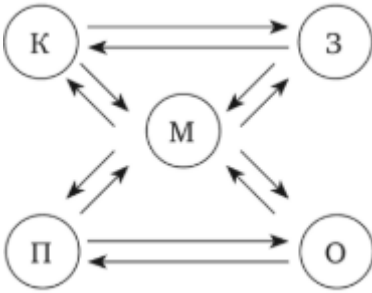
притаманні людині естетичну свідомість, естетичне почуття, генетично та історично набутий естетичний досвід. Життя мистецтва відбувається лише за умови діалектичної взаємодії трьох обов'язкових складових: митець – художній твір – реципієнт. Їх взаємодія реалізується посередництвом художнього образу – духовно-психічної реальності, що виникає у в внутрішньому світі людини в момент створення, або сприйняття мистецького твору. Мистецтво часто називають мисленням художніми образами. В широкому загально філософському плані образ – це суб'єктивне відображення об'єктивної реальності. Назагал, образ – це певна суб'єктивна духовно-психічна реальність, що виникає у внутрішньому світі людини в процесі сприйняття нею будь-якої реальності: об'єктивної – зовнішнього світу; суб'єктивної – внутрішньої реальності (уява, фантазії, сновидіння тощо). Проблему художнього образу в естетиці в сучасному його розумінні вперше поставив Гегель, вбачаючи у ньому специфіку мистецтва. Специфіка і переваги художнього образу, на його думку, полягають у відмінності *абстрактного словесного означення, що апелює до розсудкової свідомості, та художньо-образного явлення цього ж предмету, що звертається насамперед до нашої чуттєвості, і являється нашому внутрішньому баченню в його сутності і реальній повноті*. Ці ідеї Гегеля стали фундаментальними у розумінні образу в мистецтві [2, 384–385].

Під художнім образом, образом мистецтва, створеним спеціально митцем в процесі художньої діяльності, сьогодні розуміють органічну духовно-творчу цілісність, що виражає реальність з тою чи іншою подібністю форми (ізоморфністю) і реалізується в усій своїй повноті лише в процесі сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом [1, 266].

Саме через художній образ у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття розкривається унікальний художній світ, згорнутий художником під час творчого процесу і втілений у предметну реальність мистецького твору (поетичну, живописну, музичну тощо).

Давайте спробуємо через універсальну структуру мистецького твору зрозуміти структуру і життя художнього образу, що дозволить більш предметно уявити його функціонування у культурі. Мистецтво можна розглядати також як спосіб моделювання

життєвого досвіду людини, який служить для одержання специфічної пізнавально-оціночної інформації, її збереження і передачі з допомогою художньої мови (особливих образних знакових систем для кожного виду мистецтва). Цю унікальну структуру можна зобразити такою схемою:



Символи «П» і «О» — це пізнавальні і оціночні моменти у творчому процесі. Вони безперечно пов'язані двостороннім зв'язком, а їх взаємодія утворює специфічний художній зміст. Для його об'єктивації і передачі він має набутися матеріальну форму відповідного знакового характеру. Символи «К» і «З» позначають кон-

структивний і знаковий елементи, суперечлива єдність яких утворює зовнішню форму мистецтва. Кожен вид мистецтва виробив свою власну знакову мову, яку ми вчимося читати через зовнішню матеріальну форму в процесі долучення до мистецтва.

Символ «М» позначає центральну найбільш загадкову ланку структури мистецтва, в якій виявляється його здатність моделювати життєвий матеріал і яка відіграє роль внутрішньої форми, що забезпечує перехід духовного в матеріальне, можливість їх органічного життя в цілісній структурі художнього образу [3, 172]. Пізнавальний і оціночний моменти, конструктивний і знаковий елементи в мистецькому процесі мають не лише двосторонній зв'язок між собою, але пропускаючись через внутрішню форму, як особливу духовно-творчу здатність митця, вони перебувають у постійному взаємопроникному зв'язку між собою, розкриваючись в процесі сприйняття мистецького твору реципієнтом.

Спробуємо більш детально розглянути ці складні, але захоплюючі процеси, в яких реалізується наша творчо-духовна сутність і утворюються ця, рідкісна на сьогоднішній день, цілісна єдність людини в її долученні до глибинних істин буття посередництвом мистецтва.

Художній образ — це складний процес художнього освоєння дійсності. Насамперед він передбачає наявність будь-якої (об'єктивної чи суб'єктивної) реальності, яка стає відправною то-

чкою процесу художнього відображення (первинний образ). Потім вона суб'єктивно змінюється у творчому процесі митця в іншу реальність самого твору (вторинний образ). Зрештою, в процесі сприйняття цього твору у внутрішньому світі реципієнта утворюється кінцевий (третій) образ, відмінний від двох попередніх, але такий, що зберігає їх риси і утримує зв'язок з ними. Художній образ – це складне багат шарове утворення. Він починається із задуму художника, що виступає своєрідним ескізом до майбутнього образу. Технічні навички і майстерність, духовні сили митця спрямовані на втілення цього задуму, але, часом задум і його втілення у матеріалі бувають дуже далекі.

Саме тому, задум художника, його реалізація у мистецькому творі, сприйняття цього твору реципієнтом, не співпадають, а часто можуть кардинально різнитися. Можна навести багато прикладів, коли митці зізнавалися, що задум дуже важко втілити в матеріал. Так, відчуваючи розрив між своїм опредмеченим і не висловленим «я», Ф. Кафка зізнавався, що він пише інакше, ніж говорить, говорить інакше, ніж думає, думає інакше, ніж повинен думати, і так до безкінечності, до самої темної глибини. А ми самі, сприймаючи певний твір, часом не одержуємо вже загальнознаного очікуваного результату. Не випадково В. Набоков сказав, що *головний шедевр будь-якого письменника – це його читачі.*

Цікаво простежити життя та модифікацію художнього образу в процесі сприйняття мистецького твору. Адже *при сприйнятті в духовному світі реципієнта виникає певна ідеальна реальність*, що належить одночасно: а) даному суб'єкту сприйняття, б) художньому твору, в) Універсуму в цілому, що дозволяє пізнати істину буття, сутність ідеї, явища, долучитися до ідеальної краси, відчуті повноту і сенс буття [1, 270].

Твір мистецтва – продукт матеріально-духовної культури і його багатоманітні трансформації зберігають його ідентичність і тотожність самому собі. Тут проявляється онтологічний парадокс мистецтва: розшифрована в процесі сприйняття мистецька символічна мова, розкриваючи істину буття, не піддається перекладу чи висловленню іншим способом. Особливість пізнавальної сторони художнього образу полягає в тому, що в процесі його сприйняття відбувається *пряме бачення істини, що не спирається на докази, відбувається дифузність художнього і реального світу.* Наприклад, високохудожні пейзажі казахських степів, виконані Т. Шевченком на

засланні, це одночасно втілення ідеї творчої і особистої свободи, яка не декларується спеціальним сюжетом чи темою, але виражається у кожній лінії, у кожному штриху.

Як бачимо, складну структуру художнього образу не можна розглядати статично, художній образ — це процес. Він є всезагальною категорією художньої творчості, засіб і форма засвоєння життя мистецтвом.

Художній образ — це спосіб буття художнього твору, спосіб мислення у мистецтві. В онтологічному (буттєвому) плані художній образ є фактом ідеального буття, вміщений у свою речову основу, органічно зрощений з матеріалом, є його матеріально-буттєвою складовою, специфічною мистецькою мовою, але не співпадає з ним. Справді — бронзова поверхня скульптури не є живою плоттю, поверхня картини не має третього виміру, а розповідь про подію не є сама подія. Музичний чи літературний текст, зафіксований на папері, набуває статусу художнього твору лише в процесі відтворення і сприйняття закладеного в ньому змісту. В семіотичному (знаковому, мистецькому мовному) плані художній образ є знак, засіб комунікації, є факт уявного буття, що реалізується в уяві реципієнта. Кожен вид мистецтва розробив свою систему знаків.

У гносеологічному (пізнавальному) плані, художній образ є вимисел, споріднений з думкою, що виступає як припущення, можливість, фантазія, але в силу своєї чуттєвості є дуже переконливим. В естетичному плані, художній образ є цілісний організм, в якому не має нічого випадкового. Отже, художній образ є не предметом і не думкою, а процесом, який не до кінця конкретний у своєму зануренні в чуттєву стихію. Ця незавершеність є джерелом його незалежного життя і гри, багатоманіття його інтерпретацій і прочитань. Художній образ — це чуттєва конкретність, узагальненість, діалектична єдність суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного, свідомого та підсвідомого, типового та індивідуального.

Ми зазначали, що у сучасному мистецтві поступово руйнується його міметична природа, втрачається цілісність художнього образу, діалектичний зв'язок між його складовими, а вираження в художньому образі починає домінувати над зображенням. *Безпредметне мистецтво від зображення предметів перейшло до зображення ідей*, художник осліп для зовнішнього світу, говорить Х. Ортега-і-

Гассет, і повернув свою зіницю всередину, в бік суб'єктивного ландшафту. В абстрактному мистецтві, як правило, відсутня комунікація з реципієнтом. Аналізуючи шлях розвитку художнього образу в мистецтві, Ж. Бодрійяр, розрізняє чотири основні етапи. На початковому етапі образ є дзеркалом, що відображає оточуючу реальність. На другому починає її спотворювати, на третьому маскувати її відсутність, на четвертому перетворюється на симулякр, копію без оригіналу, яка існує сама по собі, без будь-якого відношення до реальності. Але культура не дозволяє нам забувати, що предметом мистецтва завжди є людина в єдності свого соціального і духовного життя, яке конкретно виражається в її інтелектуальному, емоційному і фізичному бутті. Саме у мистецтві людина виступає як цілісність з органічно взаємозв'язаними сутнісними силами, що значною мірою утримує цілісність і антропологічну сутність культури:

Дорогая нагою была, но на ней
Мне в угоду браслеты да бусы звенели,
И смотрела она и вольней, и властней,
И блаженной рабынь на гаремной постели.
Пляшет мир драгоценностей, звоном дразня,
Ударяет по золоту и самоцветам.
В этих чистых вещах восхищает меня
Сочетанье внезапное звука со светом.*

Персоналії:

Іммануїл Кант (1724–1804)
Йоганн Крістоф Фрідріх фон Шіллер (1759–1805)
Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831)
Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955)
Олексій Федорович Лосєв (1893–1988)
Теодор Людвіг Візенгрундт Адорно (1903–1969)
Мойсей Самійлович Каган (1921–2006)
Жан Бодрійяр (1929–2007)

* Шарль Бодлер Жінщина в драгоценностях. Книга обломков, 1866.

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Дайте власне визначення мистецтва.
2. Які мистецькі функції є базовими?
3. Що таке художній образ і як він функціонує в культурі?
4. Охарактеризуйте сучасні процеси у розвитку мистецтва.
5. Чому у мистецтві людина виступає цілісно?

Література:

1. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гадарика, 2002. 556 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / пер. Б. Г. Столпнер и др. Москва : Издательство «Искусство», 1968. Т. 1. 330 с.
3. Каган М. С. Морфология искусства. Москва : Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 1972. С. 172.
4. Кант И. Собрание сочинений в 8-ми томах. Москва : Чоро, 1994. Т. 5. С. 378.
5. Лосев А. Античная философия истории. Москва : Наука, 1977. С. 152.
6. Мовчан В. Естетика: історія і теорія. Жовква : Місіонер, 2010. С. 542.
7. Шиллер Ф. Естетика / упоряд. Б. М. Гавришкова. Київ : Мистецтво, 1974. С. 56.
8. Естетика : навчальний посібник для педагогів / за ред. Т. І. Андрущенко. Київ : МП Леся, 2014. 613 с.





2.3. Естетична культура

Як зазначав В. Біблер, на перетині ХХ–ХХІ ст. відбувається зсув епіцентру людського буття до полюсу культури. Особливе місце у культуротворчому процесі належить естетичній культурі. Будучи специфічним способом та результатом людського існування, естетична культура є одним з основних чинників культури взагалі і, водночас, атрибуту кожної із її складових.

Виникає питання: яким чином формується естетична культура, які механізми передачі та ретрансляції є культурно закріпленими та артикульованими, а які складаються як унікальний естетичний досвід окремої людини? Дані питання об'єднуються в окремий дослідницький комплекс, вивчення якого необхідно враховувати принцип «міжгалузевості», коли проблематика та предметність різних гуманітарних наук має збігатись у площині розуміння проблеми становлення та формування естетичної культури – культурології, філософської естетики, культурної антропології, психології, лінгвістики.

Розберімося спочатку у термінологічній визначеності поняття «естетична культура» та історико-культурній обумовленості застосування даного терміна.

Щодо першої складової поняття «естетична культура». Слово «естетичне» походить від давньогрецького слова «естесис» (αἰσθησις) – відчущання, почування, відчуття, «естаномай» (αἰσθάνομαι) – відчувати, сприймати чуттями, чути, бачити (іноді нюхати), «естетикос» (αἰσθητικός) – здатний відчувати, обдарований відчуттями. У даних варіантах давньогрецького слова уособлюється чуттєве людське ставлення до оточуючого світу як «довіри до власного світосприйняття» [3, 7]. Як відомо, дані терміни стали визначальними в утворенні назви науки естетики, яку ввів у обіг німецький філософ Александр Баумгартен у 1750 р. Історична особливість її виникнення полягала у тому, що в даний період (середина ХVІІІ ст.) у філософії існувала чітка ієрархія раціонального та чуттєвого, які розглядались як різнорівневі власти-

II. Філософська рефлексія культури

вості пізнання, і, відповідно, чуттєве займало у даному пізнавальному ланцюзі другорядне місце. Дійсно, починаючи із XVII ст. в європейській культурі верховенство розуму вважалося безперечним фактом: людина розумна у всіх своїх людських проявах — в цьому її відмінність та особливість. Звідси ототожнення розуму із культурою: людина культурна — отже розумна. З іншого боку, в добу Просвітництва намічається нівелювання універсалізму гуманістичної особистості, що призводить до появи нового типу людини — егоїстичного приватного індивіда, якого необхідно навчити «цивілізовано» перебувати в культурі. На стику цих двох протиріч і утворюється безодня між раціональним та чуттєвим, культурою та природою. Тому «хрещеному батькові» естетики — Баумгартену — необхідно було переконувати у значущості чуттєвості та емоцій в пізнанні, а реконструйоване їм слово «естетика» мало «термінологізувати» чуттєве.

Поняття культура в даному словосполученні відсилає до класичного терміна «cultura», який, як відомо, ввів у обіг (не у сільськогосподарському, а у філософсько-рефлексивному сенсі) давньоримський філософ Цицерон. Для нього термін «культура» мав демаркаційний сенс: цим новим-старим поняттям римський філософ намагався встановити межу між античним світом та світом варварським і, відповідно, виправдати практику захисту та збереження античного світу. Тобто культура — це здатність набувати для себе та виховувати у собі такі якості, які послуговують вдосконаленню людини, спрямовуючи її на встановлення та збереження як космічної, так і суспільної гармонії.

Термінологічна «зустріч» понять «естетичне» та «культура» із подальшим самодостатнім категоріально-поняттєвим поступом пов'язаний із ім'ям видатного німецького драматурга, мислителя Фрідріха Шиллера. В його теоретичній праці «Листи про естетичне виховання людини» (1795) вперше вводить в обіг та теоретично обґрунтовує даний термін (разом із терміном «естетичне виховання»), у якому вона (естетична культура) не є тотожною культурі взагалі, а уособлює її останній найвищий рівень розвитку. Цікавою є історія написання філософських «Листів про естетичне виховання людини». У німецьких землях навесні 1791 р. почали розповсюджуватись чутки про смерть Шиллера. Ця «новина» досягла й Данії; в країні, у якій мешкала велика кількість шануваль-

ників таланту, на три дні було оголошено траур. А в цей час хворий Фрідріх Шиллер рушає разом із дружиною в Карлсбад на лікування, де і дізнається про дивні перипетії. На підставі резонансного курйозу друзям Шиллера вдалося переконати спадкоємця данського престолу герцога Гольштейн-Аугустенбурзького призначити дійсно тяжко хворому та незможному поетові пенсію на три роки. За таку милість Шиллер і «розрахувався» із вельможею шістьома листами з питань естетики, які увійшли у золотий фонд світової культури під назвою «Листи про естетичне виховання людини». Головною темою названої праці є питання про естетичне виховання. Але у такій визначеності хрестоматійного твору Шиллера привертає увагу деталь «технічного» плану: в «Листах про естетичне виховання людини» змістовно-ключове слово «*виховання*» використовується лише один раз (звісно, крім назви самої роботи), та ще й у негативному значенні. В чому причина такої невідповідності назви змісту роботи? Для Шиллера є прикрою очевидністю той факт, що сутністю виховання (принаймні як воно позиціонувалось у новоевропейській культурній традиції) стало пригнічення почуттів, а норми та правила, які часто-густо ототожнювались із самою культурою, обмежують людську природу та прагнення до свободи. Така антивиховна позиція Шиллера дозволила йому досить елегантно замінити поняття «естетичне виховання» поняттям «естетична культура». Вся проблематика, заявлена ним у назві роботи, втілилась в ідеї особистісного самовдосконалення людини, її самовідчування та самокульттивування, спрямованих на досягнення порозуміння між раціональним та ірраціональним, неусвідомленим, прихованим.

Проблему саморозвитку людини Шиллер вирішує в смислово-полі культуротворчого руху. Ввівши у «Листах...» поняття «*естетичної культури*», він позиціонує її як кінцеву мету естетичного виховання. Так, у листі 21 розкривається сутність естетичної культури як природної можливості людини вільно обирати шлях до себе, до своєї сутності, адже естетична культура повертає «свободу бути тим, ким маєш бути». Цікаво, що протилежністю, антиподом до «негативної» культури для Шиллера і є *естетична культура*, яку він ще називає істинною культурою і яка «має стати найактивнішою пружиною усього великого та прекрасного» [11, 147].

Постає питання, як розуміє феномен культури Ф. Шиллер, і чи є його «культурологічні» думки парадигмальними для просвітницько-романтичної рефлексії або, навпаки, завдячуючи їм німецький мислитель ставить під сумнів власну теоретичну систему?

Почнемо з того, що для Ф. Шиллера поняття «культура» є тожним поняттю «виховання», так само як і для давньогрецької традиції слова «παιδεία» та «виховання». Але чим викликаний негативізм Шиллера до культури-виховання як такої? Було б невірним пояснювати його особистим ставленням поета до ідей Просвітництва. На нашу думку, Шиллер на рівні наукової (а можливо, поетичної?) інтуїції відчував теоретичну прогалину у цьому терміні. По-перше, в часи написання «Листів...» термін «культура» ще не здобув статусу наукової категорії. Його призивчали до певних одиничних процесів як предикат або використовували у визначенні процесів розвитку та вдосконалення взагалі. Також необхідно враховувати, що саме в епоху Просвітництва у понятті «культура» «виховний» зміст нівелюється, натомість актуалізується його суспільно-громадське звучання та значення. Слово «культура» стає синонімічним до слова «цивілізація» у значенні всезагального інтелектуального, духовного та матеріального прогресу. Таке зрівняння є симптоматичною ознакою даної доби з її культом секуляризованої прогресивно розвинутої людини. Синонімічне до «культури» поняття «цивілізація» мала французьке походження та розповсюдження, і охоплювало політичне, економічне та технічне життя (на відміну від німецькомовної традиції, у якій слово «культура» охоплювало більш вузьке значення: релігійне, інтелектуальне та художнє). У такому культурно-історичному контексті виникнення та побутування термін «естетична культура» цементує, послуговує об'єднанню, дає цілісність у фрагментарних проявах окремих «культур» – художньої, моральної, економічної, правової, політичної тощо.

Культура є безперервним процесом ретрансляції набутого досвіду та передачі моделей поведінки та виховання (у тому числі й чуттєвого-естетичного). Естетичні емоції виникають внаслідок культурного перетворення вродженої біологічної чуттєвості. Чуттєвість – це історично обумовлений спосіб індивідуального життєприйняття досвіду культури, процес самоствердження людини. В індивідуальному «входженні» у світ культури чуттєвість відіграє

важливу роль: світовідчуття, світопереживання та світосприйняття як світоглядні модуси дозволяють гармонізувати особистісні та загальнокультурні означення. Чуттєвість — це точка збігання загального, індивідуального та особистісного, у якій безпосередність «тут-та-зараз-буття» становить живий досвід перебування людини у культурі.

В даному аспекті поняття «чуттєва культура» корелює із поняттям «естетична культура»: культурологічний вектор методологічного опрацювання поняття «естетична культура» у порівнянні з аналогом в естетичній науці ставить акцент у даному словосполученні на слові культура. Естетична культура у єдності із чуттєвою культурою виражає момент культурно зумовленого ціннісного відношення до світу як «міри небайдужості» [4, 24]. Причому і естетичне, і творче, і художнє український естетик розглядає синонімічно чуттєвому. Аби виокремити чуттєве як предмет теоретичного розгляду, А. Канарський вводить ще одне, дотичне до «чуттєвого», поняття «не-байдуже» та його протилежність «байдуже». Характерною ознакою не-байдужого виступає «безпосереднє». Тобто безпосереднє — це така небайдужість діяльності людини, яка, з одного боку, характеризує її позитивне самовідчуття (не-«посереднє»), а з іншого — виокремлює предмет такої діяльності не як засіб, а як самоціль [4, 143].

В антропологічній площині природна вкоріненість людської чуттєвості жодним чином не заперечує значення «високої» духовності, а, навпаки, зайвий раз демонструє необхідність подібного зв'язку як неієрархізованої чуттєвої цілісності. Тому і одночасне виникнення терміна «естетичне виховання» та спрямованості його реалізації розуміється Ф. Шиллером як культурна здатність вдосконалювати тонкий та надзвичайно потужний механізм людської природи, в якому естетична культура визначає шляхи та форми такого чуттєвого вдосконалення. Естетичну культуру необхідно розглядати як феномен культури, а не як її наслідок, її похідну або складову частину. Недоречно сподіватись, «що естетично розвинуту людину можна отримати, навчивши її певним навичкам, вклавши в неї певну суму знань, сформувавши певні переконання» [10, 45].

Звісно, левову частку знань про чуттєвість як культурно-історичний феномен можна почерпнути із мистецької практики. «Драма чуттів» завжди розігрувалась у мистецтві, емоційність

якого є безперечним свідощвом чуттєвого ставлення людини до світу, її «чуттєвого ствердження» у ньому (А. Канарський). Мистецтво в даному контексті також можна вважати культурно зумовленим еталоном чуттєвого сприйняття, взірцевим почуванням, в якому воно (мистецтво) воліє викликати та обрамити емоції всіх бажаючих (сприйнятливих). Дійсно, мистецтво може передавати відчуття у їх безпосередності, «перетворюючи речі у "я"» (Х. Ортега-і-Гассет). Але необхідно зайвий раз підкреслити, що сфера естетичного ширше, ніж сфера художнього.

Естетична культура — це єдність життя, буття, мистецтва, виховання, завдяки якій утворюється особливе світовідчуття причетності: «Естетика напряду пов'язана із культурою. Почуття має бути окультурено. Якщо це звичайне відчуття голоду, то немає нічого естетичного у тому — вам просто хочеться їсти. Якщо ж почуття оброблено культурою, якщо воно увійшло у тканину культури і фокусує на собі фрагмент даної культури, то, безумовно, воно вже устоялось як естезис» [6, 24]. Людина має справу із універсальним культурним досвідом, який не фіксується емпіричним шляхом. Скажімо аби «побачити» Добро або Красу лише природного зору замало; потрібне таке «оформлення» сприйняття, при якому одиничний світ людини культури інтегрується у проєкції до загальнолюдських цінностей та ідеалів.

Необхідно наголосити, що усвідомлення почуття не обов'язково здійснюється у вербальній формі. Неможливість вербально описати певне переживання не виключає його осмислення. Брак влучних слів, які б у повній мірі виражали почуття митця — це проблема, якої торкається Василь Кандинський. Так, у статті «Про духовне у мистецтві» він зазначає, що художник, що живе більш складним, порівняно більш витонченим життям, намагається пробудити не грубі відчуття, такі як жах, радість, смуток, а «душевні вібрації... більш тонкі, яким немає назви» [5, 77].

Недаремно у гуманітаристиці ХХ ст. у контексті лінгвістичного повороту розширювався теоретичний аспект бачення сутності мови, промовляння, голосу, мовчання, особливостей невербальної комунікації тощо. Багатогранність вербального «перекладу» чуттєвості продемонстрував Х. Ортега-і-Гассет на прикладі поняття «біль»: «Коли я говорю "мені боляче", необхідно розрізняти: 1) самий біль, який я відчуваю; 2) мій образ цього болю, який не болить; 3) слово "біль"» [7, 103].

Дж. Остін та Дж. Серль зазначали важливість культурного модусу у промовлянні як важливого показника мовленнєвої діяльності: у культурно-звуковому фоні поєднується промовляння із жестами, інтонаційними та емоційними компонентами. Одна справа — як я говорю (маючи на увазі змістовне висловлювання та його розуміння), інша справа — яким чином відбувається промовляння і як моє мовлення впливає на співрозмовника. Цілісність висловлювання здійснюється у контекстуальному культурному середовищі: мовленнєві ритуали, стереотипи поєднуються із тембровими особливостями промовляння, його темпом, гучністю та кінетичними характеристиками: жестами, позами, мімікою. По людському голосу можна скласти певні уявлення про людину: впізнати та відокремити свого від чужого, відчутти психічний або фізичний стан (хворий, енергійний, життєрадісний), охарактеризувати зовнішність (міцний, великий, маленький). Та ж сама семіотична теорія розглядає «голос іншого» як емоційно забарвлене повідомлення, закодоване у звуках, яке необхідно зчитати, на кшталт декодуючого пристрою. Цікаво, що в Італії до ХІХ ст. існував звичай, за яким у паспортних даних людини серед інших прикмет вказувався також тембр голосу.

Під таким кутом можна трактувати ідею «акустичної маски» Еліаса Канетті. Для письменника, який прискіпливо й майстерно «виписував» характери своїх літературних героїв, важливою була й репрезентація унікальності звучання голосу персонажу: тембру, інтонації, динаміки, ритміки. Крім набору стереотипних фраз та манери говорити («мовний» портрет людини) Канетті створював так звану акустичну маску: завдячуючи їй кожний персонаж набував власної унікальної тональності звучання. Тобто завдячуючи голосу, що звучить, промовляння набуває естетичних характеристик, робиться не тільки змістовним, а й естетично зумовленим. Також у «магії голосу» відбивається можливість впливати на оточуючих, підкоряти їх, гіпнолізувати, активізувати тощо.

Культурний контекст чуттєвості, який і є визначальним чинником естетичної культури, встановлює досить важливі константи у розумінні варіативності та мінливості її сутності. Саме культурний чинник обумовив традицію трактувати почуття із позиції їх моральної значущості. Так, теорія емоцій, в основі якої була покладена моральна оцінка, виникає у ХVІІІ ст. в англійській мора-

льний філософії (Е. Шефстбері, Ф. Хатчесон, Д. Юм). Згідно з концепцією Френсіса Хатчесона, як п'ять відчуттів сприймають зовнішній світ, так само існують два внутрішніх чуття – моральне та естетичне, на яких базуються відчуття на кшталт морального схвалення та естетичного задоволення. Девід Юм вважав, що моральна оцінка входить у склад відчуттів – емоції можна трактувати як приємні та неприємні. Відповідно емоції – це відчуття, а оцінка – це здатність людини ці відчуття мати та виходячи із них робити висновки про моральні та естетичні цінності. Наразі на стику антропології, нейропсихології та нейролінгвістики активно формуються сучасні концепції емоцій, серед яких можна відзначити теорію їх «конструювання». На відміну від класичного уявлення про емоції що викликаються зовнішніми обставинами, реакцією на оточуючий світ, дана теорія пояснює емоції із нашого досвіду, який конструює сам мозок і який створює безкінечну кількість варіантів сприйняття предметів або явищ в різних обставинах. Тобто попередній досвід як культурний досвід симулює сталі уявлення або (та) поняття, які у певних обставинах «виймають» із мозку. Те що для певної групи людей є лише набором звуків-шумів, в іншій – формує естетичне чуття звучання прекрасної музики. «Кожної миті ваш мозок використовує минулий досвід, організований у вигляді понять, аби керувати вашими діями і приписувати значення вашим відчуттями. Коли задіяні поняття є поняттями емоцій, ваш мозок конструює випадки явища емоції», – зазначає канадська дослідниця Ліза Барретт (Lisa Feldman Barrett). Наприклад, у новоєвропейській музичній культурі чуттєва складова музики обумовлювалась здебільше моральними настановами: пробудити добродієність, зненавидіти гріх – на це мала спонукати музика як культурний феномен. Меланхолія, туга, нудьга, радість, ностальгія – дані поняття народжувались та формувались не із психологічного списку емоцій, а із морально-естетичних настанов. Монтеск'є вбачає у музиці вихователку чеснот, які протидіють жорстокості та просвітляють душі. Гельвецій вважав, що музика служить моральному сходженню людини, за допомогою неї можна пережити вищу форму насолоди.

Така ситуація у дослідженні окремих модусів чуттєвої та естетичної культури є досить симптоматичною. Але різноспрямованість дискурсу почуттів-відчуттів дозволяє не замикатись на окремій науково-дослідницькій позиції (природничій, суспільній чи

гуманітарній в її багатогалузевому різноманітті). Наприклад, російська вчена І. Сіроткіна, досліджуючи проблему культурних означень почуттів та емоцій в музиці, переконує, що зазвичай психологічна традиція називання почуттів виявляється біднішою, ніж, скажімо, мистецька, релігійна та пов'язана із нею морально-етична. Так, категорія «емоція» має новочасний строк виникнення, а більш ранні описи емоційних проявів використовували такі поняття, як «інтелектуальні апетити», «афекти», «пристрасті душі». «Категорія емоцій виникла на межі XVIII–XIX ст. унаслідок секуляризації знання та розповсюдження погляду на людину як машину» [9, 148] та поволі витіснила всі інші «чуттєві» категорії. Причому таке роз'єднання понять спростило й розуміння сутності самих емоцій, які, на відміну від активних афективних проявів різноманітних пристрастей душі, починають розумітись як пасивні, реакційні, пов'язані із тілом психічні стани. Але І. Сіроткіна припускає, що «у дослідженнях музичних почуттів, поряд із модерністським природничо-науковим дискурсом емоцій, продовжує існувати давній дискурс афектів душі» [9, 146]. Іншими словами, межа між різними підходами до чуттєвості пролягає не між науковістю та ненауковістю, а між мовами, якими говориться про чуттєвість.

Як було зазначено вище, естетична культура має пряме відношення до практик естетичного виховання. У свою чергу, естетичне виховання є складовою загальновиховних інтенцій, які і складають механізм набуття культурного досвіду. Наприклад у сентиментальну епоху саме література та музика стають тією школою чуттєвості, яка задає взірці почуттів, що передбачалось пережити людині у різних життєвих ситуаціях. Такі твори, як «Нова Елоїза» Руссо або «Страждання молодого Вертера» Гете, виконували роль камертона, за яким читачі вчилися налаштовувати власні чуття на заданий високий взірець. З'явившись на межі двох культурних епох, «сентименталізм свідчив про те, що емоціям (sentiment) надається культурного вигляду, що вони набувають естетизму динаміки, естетизму власного, не переходячи до дії» [8, 69]. В епоху, коли виражати відчуття на публіці вважалось неприпустимим, музика представляла єдину легітимну можливість демонструвати безпосередність та міру небайдужості: музикою сповідувались та освідчувались, її поцінювали як єдину культурно легітимізовану можливість висловлювати почуття, емоції та настрої.

Конкретика даних культурно-історичних прикладів унаочнює, що весь пласт напрацювань стосовно естетичної культури, чуттєвої культури та естетичного виховання як ніколи актуалізується в сучасному гуманітарному дискурсі, долучаючись до нинішніх, розпочатих психологами, розмов стосовно «емоційного інтелекту», «культури емоцій», штучних емоцій штучного інтелекту. Культурна модель «виховання чуттів» переживає чергову кардинальну зміну, сучасна епоха із її емоціогенністю, інтенсивністю та частотою емоційних переживань формує завдання екології чуттів із відповідним комплексом естетичної культури та естетичного виховання, гармонізуючи не тільки сталі взаємини між людиною та світом, людиною та людиною, а й поширюється на світ емоційних та обмінів між людиною і машиною, взаємин між людиною та девайсом.

Персоналії:

Александр Готліб Баумгартен (1714–1762)
Йоганн Крістоф Фрідріх фон Шиллер (1759–1805)
Мойсей Самійлович Каган (1921–2006)
Арнольд Берлеант (1932)
Анатолій Станіславович Канарський (1936–1984)
Віктор Васильович Бичков (1942)
Володимир Анатолійович Личковах (1946)
Олексій Петрович Воєводін (1947)
Ганс Ульріх Гумбрехт (1948)
Тетяна Іванівна Андрущенко (1953)
Олег Олександрович Кривцун (1954)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Ким і в якій праці вперше вводиться у науковий обіг термін «естетична культура»?
2. Як змістовно співвідносяться між собою терміни «естетична культура», «чуттєва культура» та «естетичне виховання»?
3. Яку роль у «виховання чуттів» відіграє мистецтво?
4. Яку роль відіграє культура в процесі естетизації емоцій?

Література:

1. Баррет Л. Ф. Как рождаются эмоции. Революция в понимании мозга и управления эмоциями. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. 472 с.
2. Воеводин А. П. Эстетическая антропология : монография. Луганск : РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. 368 с.
3. Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ : Вища школа, 1997. 399 с.
4. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Киев : Просвіта, 2008. 380 с.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 107 с.
6. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции). Київ : КНУКиМ, 2007. 600 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия. *Эстетика. Философия культуры*. Москва : Искусство, 1991. С. 93–112.
8. Романець В. А. Історія психології епохи Просвітництва : навч. посібник. Київ : Вища школа, 1993. 568 с.
9. Сироткина И. Е. Из истории одной психологической категории: музыкальные аффекты, чувства, эмоции. *Методология и история психологии*, 2009. Том 4. Вып. 2. С. 146–159.
10. Художественная культура и эстетическое развитие личности / под ред. В. И. Мазепы. Киев : Наук. думка, 1989. 296 с.
11. Шіллер Ф. Листи про естетичне виховання людини. *Естетика* / Ф. Шіллер. Київ : Мистецтво, 1974. С. 115–225.





2.4. Музична культура

Музична культура — це галузь суспільного життя, що проявляється у найширшому спектрі явищ музичного мистецтва у просторі культуротворчої діяльності людства та існує як багатовекторна цілісна система у духовному, інтелектуальному, художньо-естетичному, суспільно-політичному, освітньо-науковому вимірах. Водночас музична культура є однією з найважливіших форм культуротворчого процесу на шляху гармонізації людини зі світом. Тому закономірно, що музична культура знаходиться на перетині художніх, мистецтвознавчих та філософських узагальнень. Світоглядні та методологічні зв'язки між культурою та музикою формуються в основні дефініції музично-культурологічної системи: «музичний світогляд», «музичний символ», «музичне число», «музичний вираз», «музичне пізнання» тощо. Отже, метою дослідження та вивчення музичної культури є формування базових моделей пізнання цих феноменів.

Музична культура в системі гуманітарного знання передусім взаємодіє з такими дисциплінами: музична культурологія, музична естетика, історія та теорія музики, музична акустика, психологія, семіотика, соціологія, музична критика, музичний менеджмент тощо. Дисциплінарна суміжність музичної культурології з історією мистецтва, історичною психологією, антропологією дає змогу пояснити такі складні питання, як джерела виникнення стійких типів художнього мислення одночасно в різних видах мистецтва, єдиних композиційних прийомів у художніх та музичних творах різних культур. Тим самим культурологічні узагальнення не привносяться ззовні, а розкриваються як грані еволюції художнього процесу. Отже, музична культурологія створює дієвий, багатогранний контекст будь-якого гуманітарного дослідження музичного мистецтва. З цього приводу пригадаємо влучне висловлення Умберто Еко: «Реліквія отримує сенс, коли вона знаходить правильне місце у справжній історії. <...> Двері не двері, якщо навколо дверей немає дома. Вони просто дірка, та навіть і не дірка, тому що порожнеча, якщо навколо неї немає повноти, це навіть

не пустота» [6, 121]. Тож, музична культура має потужний інтегративний потенціал, що визначає специфічне проблемне поле освітнього процесу на всіх його рівнях.

Музична культура формує особистісну орієнтацію у сучасному світі, осмислення його як сукупності культурних та мистецьких досягнень суспільства; сприяє взаєморозумінню та продуктивному спілкуванню у непростих комунікаційних реаліях сьогодення. Також поза межами музичної культури не залишається процес становлення ціннісних пріоритетів, зокрема толерантності, демократичності, резилентності, зміцнення якостей самовдосконалення, критичної рефлексії, дисциплінованості, колегіальності тощо.

Музична культура досліджується та вивчається у динаміці історичного процесу, що враховує взаємодію зовнішніх (соціально-історичних) та внутрішніх (іманентно-музичних) чинників. Саме музична культура здатна поєднати в собі знання і цінність; осягнути загальне й індивідуальне, виражене і невимовне, повноту і невичерпність буття. Зрештою, музична культура акумулює осмислення творчого процесу.

Подібний підхід до розуміння синтетичної природи музичного мистецтва одним із перших ґрунтовно концептуалізував видатний дослідник Карл Дальхауз у роботі «Аналіз та ціннісне судження». Вчений зазначав: «Історія впливу музики, яка на початку хоча і складається з виконань та їх сприйняття, але згодом у літературних осмисленнях та їх прочитанні, не є «зовнішньою» <...> відносно творів, а вторгається в їхню субстанцію, що сприймається як історично мінлива». Звідси випливає, що «розуміння музики виступає як засвоєння і музичної, і музично-мовної (або музично-літературної) традиції: традиції, де «інтерпретація» у сенсі «робити музику» та інтерпретація у сенсі «тлумачити музику» зливаються» [цит. за: 4].

Викладені судження К. Дальхауза стали фундаментом для формування важливого напрямку, започаткованого вченим — «Нової музичної герменевтики». Її функційні можливості полягають у вирішенні теоретичних проблем музики, питань музичної історії, «вічних» проблем співвідношення форми та змісту, ціннісних аспектів оцінювання музики тощо. Отже, обґрунтовано концепцію,

яка має універсальний музично-естетичний характер та може слугувати дієвим інструментом у висвітленні засадничих напрямів музичної культури.

Іншим специфічним інструментом для розкриття гносеологічного, аксіологічного, онтологічного, феноменологічного потенціалу музичної культури є музична культурологія. Взаємопроникнення культури і музики закономірно призвело до появи нової галузі знань, де головне завдання — сприяти вивченню культури в сукупності її цілісно-ціннісних історичних форм.

Музична культурологія — це комплексна наука, яка передбачає широкий спектр досліджень, де одним із найважливіших елементів є музична культура. Важливо, що функційна характеристика музичної культури базується на розкритті таких широких понять як «музика» та «культура» та водночас лише у такій дуалістичній єдності повністю проявляє їхні іманентні якості.

Відомо, що поняття «музика» походить від старогрецького «музика» (грецьке μουσική). У Давній Греції воно охоплювало широкий спектр явищ — від поезії і риторики до танцю й музики як мистецтва (у сучасному його розумінні), а в найширшому значенні — це й наука, і освіта, і виховання. У сучасному гуманітарному просторі музичне мистецтво вивчається у широкому спектрі наукових дисциплін, що вміщуються у два магістральні напрями — теорія музики та історія музики.

Свою чергою, поняття «культура» передбачає широкий комплекс продуктів людської діяльності в духовній та матеріальній сферах. Як зазначають дослідники, культурологія «не прагне розкрити сутності й універсальних принципів культури як такої. Її мета — здійснити аналіз цілісних синхронних «зрізів» культури; виявити системи взаємозалежностей між різними її елементами (від повсякденних і масових до неповторних і унікальних), типологічні вузли, які стягують континуальний простір культури у відносно замкнені утворення культурно-історичних епох (античність, середньовіччя, бароко тощо) та ін.» [2, 132].

Отже, між музикою як мистецтвом і культурологією як наукою є важливі спільні риси. По-перше, музика і культурологія базуються на спільній потужній, універсальній традиції, актуальній протягом останніх тисячоліть. Її головною ознакою є безперервність історичного розвитку людства. По-друге, і музика, і культурологія тяжіють до цілісності, адже апелюють до світоглядної

повноти людини, намагаючись репрезентувати її у гармонійному співіснуванні зі світом. По-третє, у них втілено креативний потенціал та творча реалізація людства. Усі ці риси сполучаються та утворюють унікальний синтез у різноманітних явищах музичної культури.

Потреба осягнути логіку внутрішньої структури музичної культури призводить до необхідності створення опису її типології. Зауважимо, що наразі є декілька поширених підходів до вирішення цього питання. Один із дієвих підходів знаходимо у роботах Тетяни Чередниченко, яка розглядає музичну культуру через осмислення природи різновидів музики. «Музична культура, або різновиди музики, мають кожен власну історію», — писала вона [5, 107]. Це логічно призводить до ситуації паралельного існування декількох історій музики, кожна з яких розгортається у певному модусі музичної культури. Загалом дослідниця виокремлює чотири сталих модуси музичної культури:

1. Фольклорний, що включає найрізноманітніші форми (архаїчний, сучасний, міський тощо);

2. Менестрельний, до якого відносяться середньовічна менестрельна культура, а також сучасна популярна в широкому сенсі музика;

3. Канонічної імпровізації, що включає практику церковної християнської музичної культури (літургічний наспів), а також деякі практики традиційних несвропейських музичних культур (індійська рага, узбецький макам тощо);

4. Опус-музики, що охоплює весь простір європейських авторських композицій XI–XX ст. та оперує поняттям «opus» (оригінальний твір, зафіксований в нотному тексті) [5, 110–111].

До викладеної класифікації можна долучити також погляд композитора і дослідника В. Мартинова стосовно музичної культури XX — початку XXI ст. Цей період музичної культури він позначає терміном «*opus posth*», розуміючи під ним завершення часу авторської опус-культури. «Opus posth-музика, на відміну від opus-музики, це не просто музика, це не просто музичний твір, це насамперед певна операція над поняттям музики, це певна музика над музикою або музика про музику, а в кінцевому рахунку це завжди симуляція музичного процесу, це симулякр мистецтва музики», — зазначає В. Мартинов [3, 19].

Разом із тим можна залучити й інші способи диференціації музичної культури. Зокрема, мистецтвознавець Ю. Бичков зазначав, що типологія музичної культури витікає як зі сфер функціонування музики, так і власне від ролі музики у житті суспільства [1]. Відтак маємо розділення на сакральну та профанну музичні культури. Це розділення є принциповим, адже, як зазначає дослідник, «у світській та духовній культурах по-різному співвідносяться індивідуальне та міжособистісне, по-різному розуміється художня традиція, у наслідок чого різними способами здійснюються процеси історичного наслідування та розвитку культури» [1].

Іншим важливим чинником формування різновидів музичної культури можуть виступати способи фіксації, збереження та передачі інформації. Різні за комунікаційним потенціалом культури — усна та письмова — дають змогу говорити про різні способи сприйняття художніх текстів [1]. Додамо, що важливим у цьому контексті є не лише сприйняття, але й творення художніх текстів.

Зазначені різновиди музичної культури можуть взаємодіяти та створювати дифузію. Це актуально по відношенню до нових форм фіксації, збереження та розповсюдження інформації, що з'явилися у ХХ ст. Йдеться про аудіо, відео, цифрові та решту форматів. Ю. Бичков влучно акцентує увагу на результатах цих змін: «Сучасні електронні засоби здатні інтенсивно впливати на процеси музичної творчості, здатні впливати на форми сприйняття музики. Знову стала можливою безписемна форма музичної творчості <...> З'явилися нові музичні спеціальності — редактор, звукорежисер. <...> Помітний вплив на музично-педагогічний процес, на економічні аспекти функціонування музичної культури» [1].

Зрештою, на типологію музичних культур впливає структура музичної діяльності, що має на увазі співвідношення відомої тріади «композитор — виконавець — слухач» [1]. Ця тріада передбачає безліч варіативних сполучень, які змінювалися, розвивалися, ускладнювалися протягом історії.

До викладеного вище додамо, що для визначення різновиду музичної культури актуальним також є включення географічного, етнічного, освітнього чинників тощо. Таким чином, маємо західну та східну музичні культури; європейську, американську

та інші музичні культури; професійну та аматорську музичні культури тощо. Отже, вибудовується гнучка система, яка враховує весь спектр різноманітних проявів музичного мистецтва та культури сьогодення.

Тут доречно згадати думку Умберто Еко, що шляхи пізнання простору художнього тексту – невичерпні за своєю природою. Йдеться про відому метафору тексту як лісу, стежками якого гуляє читач: «Навіть там, де лісову стежку зовсім не видно, кожен може прокласти власну, вирішивши, праворуч або ліворуч він обійде те чи те дерево, і так щоразу обираючи шлях біля кожного зустрічного стовбура» [7, 14–15]. Музична культура, на нашу думку, існує за законами цієї метафори. Єдиний спосіб вловлювати миттєвості безперервних змін – це пошук «прихованих доріжок» та постійний вибір руху ними задля досягнення, пізнання та рефлексії її незбагнених сенсів.

Персоналії:

Карл Дальхауз (1928–1989)

Юрій Миколайович Бичков (1935–2012)

Умберто Еко (1932–2016)

Володимир Іванович Мартинов (1946)

Тетяна Василівна Чередниченко (1955–2003)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. З якими дисциплінами в системі гуманітарного знання взаємодіє музична культура?
2. Хто є фундатором «нової музичної герменевтики»? Яке головне завдання музичної культурології?
3. Які спільні риси між музикою як мистецтвом і культурологією як наукою?
4. Які сталі модули музичної культури виокремлює дослідниця Т. Чередниченко?
5. Які різновиди музичної культури описує дослідник Ю. Бичков?
6. Які чинники впливають на різновид музичної культури?

Література:

1. Бычков Ю. Н. Раздел 9. О типологии музыкальных культур-
Бычков Ю. Н. *Введение в музыкознание. Курс лекций для студентов-музыковедов*. Москва : РАМ имени Гнесеных. URL: http://yuri317.narod.ru/wwd/lex2_10.htm (дата звернення: 19.05.2020).

2. Гуменюк Т., Тишко С. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20 річчя кафедри теорії та історії культури національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2018. № 1 (38). С. 128-139.

3. Мартынов В. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. 288 с.

4. Пылаев М. К. Дальхауз об аналитических критериях эстетической оценки музыки (по книге «Анализ и ценностное суждение»). *Вестник Томского государственного университета*. 2012 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-dalhaus-ob-analiticheskikh-kriteriyah-esteticheskoy-otsenki-muzyki-po-knige-analiz-i-tsennostnoe-suzhdenie> (дата звернення : 19.05.2020).

5. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры : в 2 т. Т. 1. Долгопрудный : Аллегро-Пресс ; Москва : Мособлупрполиграфиздат, 1994. 215 с.

6. Эко У. Баудолино. Санкт-Петербург : Symposium, 2002. 544 с.

7. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург : Symposium, 2003. 285 с.





2.5. Семіотичні виміри культури

Утримуючи різновекторну спрямованість, культура у власній цілісності, не зводиться до субстанційного її розуміння, оскільки такий підхід призводить до редукування самого феномена культури. Відтак, культура презентується як та реальність, у котрій людині подається світ за проекцією здійснення ціннісних людиномірних констант, що існують у соціумі й творять людину людиною. Семіотичний її вимір, позначений на межі ХХ–ХХІ ст. різноманітністю теоретичних моделей, пов'язаних, з одного боку, семіотикою Чарльза Пірса та семіологією Фердинанда де Соссюра, з іншого. Феномени культури майже всі позначені знаково-символічним навантаженням і з позицій семіотики постають знаковими системами щодо експлікації їх у методологічному аспекті як культурологічних, так і гуманітарних дисциплін загалом. Підтвердженням слугує думка вітчизняної дослідниці С. Гатальської щодо культурогенезу «понять "знак", "символ", "образ", що лежать у підмурку істотної більшості моделей культури й, напевно, належать до її універсалій» [3, 195]. Не випадковим є, відтак, той факт, що прицільна увага сьогодні зосереджується на міждисциплінарних дослідженнях, зокрема, семіотиці культури, яка досліджує її як ієрархію знакових систем із власною логікою розвитку, що фіксуються семіотичними практиками. Так, на думку Ю. Лотмана, відмінність культури від не-культури полягає у тому, що сама культура постає знаковою системою. Відповідно, змістом знакової системи виступає смисловий контекст, у межах якого уможливується ідеальне повторення знаку, як зауважував А. Шюц.

Семіотика походить від грецького терміна «σημείον, semeion», що в перекладі означає «знак», постаючи цариною культури як топосу формування, передавання, збереження, рецепції та інтерпретації повідомлень (цінностей, знань, вірувань тощо), вивчає продукування, моделювання та функціонування різних знакових систем. Австрійський філософ, соціолог

А. Шюц щодо існування цілої групи термінів, виокремлював наступні: «"мітка" (mark), "індикація", "знак", "символ" тощо, які, не дивлячись на зусилля кращих умів, схоже здійснюють спротив будь-якій спробі надати їм точного визначення» [15, 456]. Подібну дефінітивну прихованість сьогодні можна пояснити за допомогою лаканівського психоаналізу щодо «несвідомого, структурованого як мова», намаганням автора розвінчати уявну удаваність на користь розкриття символічного закону, який ним керує. Стосовно знакових систем, то ними можуть поставати мови як сукупність знаків (природні та штучні), різні види мистецтва (кіно, театр, література, поезія, музика ...), міфи, релігія, право, політика, соціальна діяльність, поведінкові моделі тощо.

Нелінійний характер феноменів сучасної культури, за звичай, позначений поліваріативністю й задає інтенцію на нескінченність щодо його прочитання, оскільки пов'язаний зі здібностями сприйняття слухачів / читачів. Так, знак у філософії культури розглядався крізь призму символічної діяльності й культурної творчості: школа «філософії життя», ідеї Е. Кассіра, П. Ріккерта, С. Лангер, екзистенціалізм, феноменологія, герменевтика Г.-Г. Гадамера з конструктами інтерпретації культурних текстів щодо виявлення знакової присутності. Так, на переконання Е. Кассіра, людина є не що інше, як «*animal symbolicum*» (символічною твариною), що моделює світ за символічними образами, але на відміну від тварини використовує знаки не стільки для демонстрації предметів, як для їх репрезентації, втворює йому Сьюзен К. Лангер, котра була частково прихильницею його ідей. Відмінність знаків і символів Е. Кассіра вбачав у наступному розмежуванні:

- 1) знаки є сигналами, які володіють фізичним чи то субстанційним буттям;
- 2) символи є десигнаторами й виконують активну роль, позначені рухливістю та динамікою.

Дослідниця теорії символізму С. Лангер вважає, що знак вказує на існування в минулому, сьогодні або майбутньому певної речі, події або стану, нагадуванням про них і слугують для того, щоб розвивати здатність виробляти певне ставлення до об'єктів за їх відсутності. Відтак, семіотика опирається на «по-

няття знаку як матеріально-ідеального утворення, котрий репрезентує дещо (при його відсутності), що має на меті передачу певного змісту й виконує роль посередника в культурі» [12, 608].

Знаки є ключовим базисом щодо утворення мови, котра в семіотичній теорії, з одного боку, виступає як «інтерпретант всіх інших систем» (Е. Бенвеніст), але водночас виявляється «окремим випадком семіотичної функції» (Ж. Піаже) [12, 513]. Виявлення значення, закодованого в знаковому повідомленні, здійснюється шляхом його декодування, де тексти означають спосіб упорядкування знаків до певної системи, завдяки чому виконуються комунікативна й інші функції мови.

Історіографія семіотики як наукової теорії, яка позначена інтенсивним розвитком кінця ХІХ — початку ХХ ст., бере власні витоки ще з учень Арістотеля, Філона Александрійського, стоїчної та середньовічної традиції, філософії Т. Гоббса, Дж. Локка, логіко-математичних розвідок Г. Ляйбніца, досліджень із мовознавства О. Потебні, В. фон Гумбольдта та інших мислителів. Щодо вживаності терміна «семіотика», то вперше його застосовує Дж. Локк у структурному поділі науки на «фізику», «практику» та «вчення про знаки», почасти ототожнюючи семіотику та логіку: «її також називають логікою; вона здійснює розгляд природи тих знаків, що з них ум користується для розуміння речей або для передачі свого знання іншим» [10, 386–387].

Водночас, утримуючи рухливу, динамічну природу, семіотика є граничною цариною, яка об'єднує різні підходи. Виокремлюють логіко-математичну семіотику, або металогіку (К. Гедель, Д. Гільберт, Б. Рассел, Р. Карнап, А. Черч) та гуманітарну, до якої відносять мову та літературу. Мова є не лише первинною знаковою системою культури, а й моделюючою в розумінні продукування інформації, передаванні її іншим, зберіганні, формуванні «культури пам'яті» тощо. Примітною є думка М. Кагана щодо багатоманітності мов, які «потрібні культурі саме тому, що її інформаційний зміст є різносторонньо багатим і кожен специфічний інформаційний процес потребує адекватних засобів втілення» [7, 270].

У науковій рефлексії прийнято виокремлювати природні та штучні мови, відповідно, первинну та вторинну моделюючі системи культури. Природна мова виступала первинною моделю-

ючою системою культури, яка згодом сублімувалась у ритуалізовану формулу, закодовану іншою вторинною мовою, до тексту. Подібним чином виникали вторинні моделюючі системи культури, тексти / повідомлення на принципово відмінних мовах. Так, Ю. Лотман у розвідці «Семіотика культури і поняття тексту» зауважував, що «виникнення текстів типу "ритуал", "обряд", "діяство" приводило до об'єднання принципово різних типів семіозису, — і як результат, — до виникнення складних проблем перекодування, еквівалентності, непорозумінь, зміщення різних "голосів" у єдиному текстовому цілому» [9, 129]. Так відбувається процес вторинного моделювання системи, перекодування на мову певного виду мистецтва: щодо політики як мистецтва управління; ідеології як впливу та вміння запевнювати за допомогою думки; фестивалі як мистецтва освятовування дійсності тощо.

Так, італійський філософ, лінгвіст, семіотик У. Еко схиляється до думки, що сьогодні масова культура неминуче потребує вторинну імітацію «первинної влади образів», оскільки не здатна до сприйняття складних, багатомірно смислових феноменів, які репрезентують світ. Подібна теоретична настанова викликає до життя проблему інновації та повторення, що є нині актуальною. Сьогочасна рефлексія до історичної версійності, циклічності, варіативності текстів почасти сприймається як автентичність і унікальність. Хоча здійснюючи історичний екскурс, наприклад, до романів XIX ст., зокрема, А. Дюма, не складно помітити варіант серійності. Так, Г. Костіна відносить до версійних «Пісню про Роланда», яка згодом була «переосмислена у «Закоханому Роланді» Боярдо, пізніше в «Шаленому Роланді» Аріосто та історій про Тристана й Ізольду, Дон Жуана, Гамлета, і їх культовість якраз визначалась неоригінальністю» [8, 259]. Показово, що У. Еко, звертаючись до аналізу трагедій В. Шекспіра, вбачав їх різнобічність саме у авторській спробі поєднати в одному тексті різні топоси, що і приводить, зрештою, до багатомірного осмислення, композиційної складності та унікальності твору.

Вагомий внесок у розвиток семіотики як науки про знаки й знакові системи, аналізу структури семіозису, було здійснено Ч. Пірсом (знак, об'єкт, інтерпретант; типології знаків: знаки-ін-

декси, знаки-ікони, знаки-символи) та Ф. де Сосюр, який визначив найважливіші властивості знаку — довільність, лінійність, мінливість. Ф. де Сосюр був переконаний в тому, що подібно до мови можливо розглядати й інші системи, що діють в людських спільнотах — фольклор, звичаї, ритуали, родинні стосунки тощо. На його думку, всі вони можуть вивчатися як мова — лінгвістично, зокрема формалізуватися певними точними засобами. Отже, семіотика виходить із припущення, що всі властивості мови пояснюються за допомогою властивостей знаку. Розуміння мови як знакової системи притаманне всім теоріям мови.

Відмінність між світоглядними позиціями розумінням семіотики Ф. де Сосюром та Ч. Пірсом полягає в розподілі в середині самої мови на семіотичний та семантичний модули. Тернарна модель знаку Ч. Пірса (часто означають Г. Фреге — Ч. Пірса) тяжіє до об'єктного рівня й постає синтезом денотата, сигніфіката та інтерпретанта. Бінарна модель знаку Ф. де Сосюра тяжіє, навпаки, до суб'єктного виміру та постає єдністю означення (образу) і означуваного (поняття). Перша збагачувала семіотичний базис реальним соціокультурним змістом, акцентуючи увагу на самому процесі народження смислу; друга — семіологію, не переймаючись додатковими значеннями, які руйнували систему коду, поза яким комунікація унеможлиблюється. Відповідно, виникли дві семіотичні парадигми: семіотика знаку та семіотика мови як знакової системи або ж, мала місце дискусія щодо семіотики сигніфікації та семіотики комунікації. Розвиток семіотики знаку Ч. Пірса, знайшов продовження у розвідках Ч. Морріса, Т. Себеока, У. Еко, які акцентували увагу на процесі семіозису, відношенні знаку до адресата, тобто перетворення не-знаку в знак та визначали семіотику як загальну теорію знаків, що включає наступне: а) синтаксис — «знак / знак» — внутрішнє відношення між знаками, вивчення формальних умов значення комбінації знаків; б) семантику — «знак / об'єкт» — відношення між знаками і об'єктами, вивчення умов інтерпретації; в) прагматику — «знаки / інтерпретатори» — відношення між знаками й тими, хто ними користується. Безумовно, кожному історичному періоду притаманний власний семіотичний стиль, який суголосний епохальній тональності та проявля-

ється своєрідністю інтерпретації текстів, підсумком чого і є визначення типів культури крізь призму кореляції окремих семіотичних систем.

Осмислення знаку здійснювалось у контексті пізнання не лише мов, а таких царин, як музики, театру, кіно, літератури тощо. Так, А. Шюц у праці «Світ, що світиться смыслом» аналізує музичний процес в контексті соціальних взаємодій, де останні «постають безсумнівно значимими як для виконавця, так і для адресата, проте дана смислова структура не може виражатися в понятійних категоріях; вони ґрунтуються на комунікації, але базуються головним чином не на семантичній системі, що використовується комунікатором за допомогою схеми вираження, а його партнером — схеми інтерпретації. І саме тому можна сподіватися, що вивчення соціальних відносин, пов'язаних з музичним процесом, приведе нас до ряду прозрінь, що мають силу для багатьох інших форм соціальних відносин, і, можливо, навіть висвітлить деякий аспект структури соціальної взаємодії як такої, що до сих пір не отримало належної уваги з боку соціальних науковців, якої заслуговує» [16, 573]. Тут мова йде про актуалізацію інтерпретативного аспекту щодо дослідження музичного процесу між композитором та слухачем за допомогою агентів соціальної взаємодії (виконавець, колектив, актори, суб'єкти, репрезентанти, музикознавці, групи, спільноти, суспільства) в найрізноманітніших практиках, які не можуть орієнтуватися на одностаїне розуміння музичного процесу, оскільки останній розуміється ними по-різному. З приводу цього Р. Барт зауважував, що «в сучасній постсерійній музиці роль «виконавця» зруйновано — його змушують бути ніби співавтором партитури, доповнювати її від себе, а не просто «відтворювати». Текст і є подібним до партитури нового типу: він вимагає від читача діяльної співпраці» [1, 421]. Спроби лінгвосемантичного аналізу до музики здійснювали композитор, теоретик П. Булез щодо вивчення ритму твору «Весни священної» (І. Стравінського), також К. Леві-Строс, Н. Рюве, Ж.-Ж. Натъез, А. Шюц та інші.

Семіотика театру найвиразніше заявила про себе у брехтівській техніці «відсторонення», згодом, у розвідках П. Паві, яка продемонструвала факт множинності та відносності семантичних систем, де дистанційно проглядається можливість помітити

їх. Оскільки, природність актора та правдивість його гри є лише однією з можливих мов. Остання здійснює комунікативну функцію завдяки своїй валідності, яка залежить від певного контексту. Проблема природності, відвертості актора утримує амбівалентність між двома концепціями акторського мистецтва, з одного боку, суверенність актора щодо вільної імпровізації та творчості, та актору як виконавця-сюрмаріонетки, за Крегом, з іншого. Мовою семіотики, змінюючи знаки, а не тільки їх зміст, відбувається культура «заново», виходячи не з природних законів, а, навпаки, волюнтаризму людини надавати речам значення.

Представник структурно-семіотичної моделі культури Р. Барт визначає останню як «поле дисперсії мов». Звернення Р. Барта до семіології спричинено, передовсім, бажанням викриття семіотичних кодів, котрі лежать у основі соціальної поведінки людини, відповідно, захопленням проблеми знаку, функціонуванням його в культурі, завдячуючи впливу брехтівської техніки «відсторонення», а не академічною її проблематикою. Творчу діяльність Р. Барта умовно можна поділити на доструктуралістський («Нульова ступінь письма», «Міфології»), структуралістський або структурно-семіотичний («Система моди») та постструктуралістський періоди. Доструктуралістський період Р. Барта, позначений дослідженням ідеологічного знаку в його вертикальному спрямуванні поза межами певних парадигм, систем. Формуванню синтагматичного мислення Р. Барта сприяло, з одного боку, знайомство з дослідженнями Тартусько-московської школи, які опиралися на праці В. Проппа, В. Шкловського, Ю. Титянова, представників російської формальної школи та, з іншого – ідеї Ф. де Сосюра, М. Трубецького, Л. Ельмслева, К. Леві-Строса, Р. Якобсона, що дозволило йому зрозуміти значення парадигмального принципу щодо аналізу знакових систем. Як сциєнтичний раціоналізм, так і ненауковий ірраціоналізм не підтримувалися автором. Він притримувався думки, що «наукова метамова – це форма відчуження мови; вона, відповідно, потребує подолання (що аж ніяк не означає руйнування)» [1, 616]. Пізніше ця думка знайде продовження щодо невичерпності гуманітарними науками нескінченного потенціалу культури. Проблема дослідження конотативної семіології як «поля дисперсії мов» постала своєрідним

маркером для переходу до постструктуралістського періоду автора. Знайомство з працями Ж. Лакана та М. Фуко, діалогічною концепцією М. М. Бахтіна, вплив деконструктивізму Жака Дерріди, ідей Умберто Еко, а також учениці Барта, Ю. Кристевой визначили подальші інтенції теоретика семіотики, представника постструктуралізму. Так, постструктуралістська бартівська модель передбачає перенесення акценту з «семіології структури» на «семіологію структурування», іншими словами, з твору на текст, відмінність яких автор вбачає в наступному: «... твір є речовий фрагмент, який займає певну частину книжкового простору (наприклад, у бібліотеці), а *текст* є полем методологічних операцій (*un champ methodologique*). Ця опозиція частково нагадує (але аж ніяк не дублює) розмежування, запропоноване Лаканом: «реальність» показується, а «реальне» доводиться; подібним чином, твір наочно, зримо (в книжковому магазині, бібліотечному каталозі, екзаменаційній програмі), а текст – доводиться, висловлюється відповідно до певних правил (або проти відомих правил)» [1, 415]. За Бартом, *текст* перестає утримувати «мирне співіснування сенсів», в ньому відбувається «вибух», про який констатував у процесах культури Ю. Лотман. Осмислення проблеми неов'язковості в системі культури співпадіння тексту з функцією чеським лінгвістом Яном Мукаржовським щодо вивчення перехідних епох із зміщеною системою соціальних цінностей, здобуло визнання в сучасній типології культур. Він стоїть на позиції трансгресивного характеру щодо сучасної семіотики, яка переходить з науки про дешифровку текстів до науки про культуру, яка породжує, зберігає, транслює інформацію в суспільстві.

Примітною є думка У. Еко щодо сутності знаку, який розкривається за допомогою необмеженого семіозису та виражає той стан, коли значення ніколи не застигають у замкнуту та остаточну систему, оскільки світ знаків у процесі комунікації знаходиться у безперервному рухові, відповідно, позиції кодів постійно конструюються / моделюються. Так, потенціал семіозису він вдало демонструє в його романі «Ім'я Рози», якого численна кількість дослідників вважає семіотичною відповіддю на середньовічну дискусію щодо універсалій (природи загальних понять) у формі «roman a clef» (роман з ключем) та й, зрештою, сам

автор називає його «машиною для генерування інтерпретацій» [17, 3]. Культурогенез семіотичних практик поступово ускладнювався, поняття «знаку» поступалося поняттю «тексту» як інтегрованому знаку, провіднику функції і значення, який застосовувався для позначення послідовності знаків-висловлювань. Еволюція знаку позначена виникненням художнього тексту, зокрема роману, який вже володіє прихованою складнішою й суперечливою контрверзою різних семіотичних світів. Прикладом може слугувати роман «Парфюмер» П. Зюскінда, специфіка якого полягає в синтезі «кримінального роману», «роману виховання» і «роману про художника» з інтерпретацією поняття «запах». Проблеми, які турбують головного героя, виникають не в об'єктивованому вигляді, зрозумілому читачеві, а у форматах недомовленостей, натяків, плінних думок, химерних відчуттів, які поєднуються й надають суперечливий характер твору і внутрішню семіотичну неоднорідність.

Сьогочасна семіотика постає розвинутою теорією, методи якої дозволяють аналізувати найрізноманітніші царини людської діяльності, до прикладу, такі як семіотика літератури («формальна школа», «Tel Quel» Р. Барт, Ж. Дерріда), політична семіологія (Р. Барт, «Тель Кель»), семіологія масових комунікацій (А. Греймас), семіологія мистецтва (Ю. Кристева, У. Еко), кіно (К. Метц, П. Пазоліні), театр (Б. Брехт, П. Паві), зоосеміотика (Т. Себеок), психоаналітична та педагогічна семіологія (Ж. Лакан, Ж. Піаже, С. Жижек), музична семіотика (П. Булез, К. Леві-Строс, Н. Рюве, Ж.-Ж. Натъез) тощо. Сьогодні семіотичний вимір культури дедалі відчутніше моделюється в якості маніпулятивно-дискурсивного проекту (праці Р. Барта, Ф. де Соссюр, М. Фуко); культурологічному сенсі як діалогічності (розвідки М. Бахтіна, Ю. Кристевої); міжкультурній комунікації та суб'єкта культури як реципієнта в контексті синтезу мистецтв, синестезії (дослідження Г. Почепцова, Ю. Легенького). Відтак, для усвідомлення певної культури необхідне розуміння її семіотики, яка є складовою культурфілософського аналізу, значимим сегментом вивчення певної культурної спільноти та досліджень багатомірних аспектів знакової діяльності.

Персоналії:

- Чарльз Сандерс Пірс (1839–1914)
Фердинан де Соссюр (1857–1913)
Володимир Яковия Пропп (1895–1970)
Жан Піаже (1896–1980)
Роман Осипович Якобсон (1896–1982)
Бертольт Брехт (1898–1956)
Луї Тролле Єльмслев (1899–1965)
Жак-Марі-Еміль Лақан (1901–1981)
Еміль Бенвеніст (1902–1976)
Ролан Барт (1915–1980)
Альгїрдас Юлюс Греймас (1917–1992)
Жак Дерріда (1930–2004)
Юрій Михайлович Лотман (1922–1993)
Поль-Мішель Фуко (1926–1984)
Аврам Ноам Хомський (1928)
Умберто Еко (1932–2016)
Юлія Кристева (1941)
Бруно Латур (1947)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Як Ви розумієте поняття «знак», «символ», «образ» у культурі?
2. Поясніть специфіку понять «семіотика», «семіологія» та «семіозис».
3. Яка відмінність між світоглядними позиціями розуміння семіотики Ф. де Соссюра та Ч. Пірса?
4. Як здійснювалося осмислення знаку в контексті пізнання таких царин як музики, театру, кіно, літератури?
5. Поясніть первинну та вторинну моделюючі системи культури за Ю. Лотманом. Охарактеризуйте інтерпретативну модель знаку У. Еко в процесі комунікації.
6. Охарактеризуйте структурно-семіотичну модель культури Р. Барта.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика : Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 421.
2. Вежбицкая А. Язык, культура, познание / пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучева. Москва : Русские словари, 1996. 416 с.
3. Гатальська С. Філософія культури як філософія символу. *Філософія культури* : підручник для студ. вищих навч. закл. Київ : Либідь, 2005. С. 195.
4. Гофманн И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва : Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 304 с.
5. Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. Москва : Академический проект, 2004. С. 273–277.
6. Жижек С. Погляд навкіс. Вступ до теорії Жана Лакана через популярну культуру / пер. з англ. Павла Шведа. Київ : Комубук, 2018. 320 с.
7. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : 1996. С. 270.
8. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : КомКнига, 2006. С. 259.
9. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 129–132.
10. Локк Дж. Розвідка про людське розуміння. У чотирьох книгах / пер. Н. Бордукової. Кн. 4. Харків : Акта, 2002. С. 386–387.
11. Почепцов Г. Г. Семиотика. Киев : Рефл-бук, 2002. 432 с.
12. Усманова А. Р. Семиотика : новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск : Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 798.
13. Фуко М. Археология знания / пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгин, Н. С. Автономова. Санкт-Петербург : А-сад, 1994. 406 с.
15. Шюц А. Символ, реальность и общество. *Избранное : Мир, светящийся смыслом*. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 456.

16. Шюц А. Совместное сотворение музыки. *Избранное : Мир, светящийся смыслом.* Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 573.

17. Эко У. *Имя Розы.* Санкт-Петербург : Изд. Симпозиум, 2010. 640 с.

18. Эко У. *Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской.* Санкт-Петербург : Symposium, 2003. 285 с.

19. Юнг К. Г. *Архетип и символ.* Москва : Канон + РООИ «Реабилитация», 2016. 336 с.

20 Юнг К. Г. *Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе / под общ. ред. С. Н. Сиренко.* Москва : Серебряные нити, 1998. 368 с.

21. Beetz J. *Latour with Greimas – Actor-Network Theory and Semiotics,* 2013.

22. Latour B. *Is Re-Modernization Occurring – And If So, How to Prove It? : A Commentary on Ulrich Beck. Theory, Culture & Society.* 2003. Vol. 20. Issue : 2. P. 35–48. DOI: 10.1177/0263276403020002002.



III. Людинотворча функція культури



Алегорія п'яти почуттів

Херман ван Алдеверелд, 1651



3.1. Гуманістичний вимір культури

Буденне і наукове розуміння культури. Що таке культура? Які предмети та явища ми співвідносимо з цим поняттям? Де межа між культурою та іншими формами людського існування? Що є ознакою «культурності»? Пересічний індивід на зазначені проблеми не шукає занадто складних відповідей. Для нього культура передусім ототожнюється з так званими культурними запитамі і в першу чергу ідентифікується зі сферою духовною — академічне мистецтво, наука, етикет. Відповідно і культурними людьми вважаються ті, що продукують зазначені духовні цінності. Решта — звичайні споживачі культурних благ. Сфера продукування та споживання і створюють певну культурну систему суспільства поряд з економічною та соціальною. Такий спосіб осягнення є емпіричним і базується на ототожненні культури з об'єктивною реальністю і намаганні окреслити межі цієї реальності шляхом вказання на певні важливі ознаки. Звичайно, вимога об'єктивності в дослідженні феномена культури є необхідною. Щоб предмет став об'єктом нашої уваги, він має бути сприйнятим. Але культурні артефакти не є об'єктами на зразок природніх. Вони є продуктами людської активності і існують лише для останніх.

Альтернативне розуміння культури — гуманістичне — тлумачить останню не лише як незалежно від людини існуючу реальність, а як певну осмислену людську реальність, предмет вибіркової життєвої орієнтації. Культура представляє спосіб існування, відмінний від існування речей. Перші релігійні системи саме і спрямовані проти такої небезпеки уречевлення. Якщо культура пов'язана з людською активністю, а індивідуальність, особистість є результатом власного вибору свого образу, то ми характеризуємо особистість як наділену атрибутом свободи. Історично таке бачення людської свободи виникає в німецькому ідеалізмі. Якщо, зокрема для Руссо, людина є істотою природньою і свобода є його невід'ємним правом, то, зокрема у Фіхте, людська

свобода є настільки важливою характеристикою людської само-
сті, що вона не повинна слідувати із чогось іншого. Свобода по-
винна розглядатися як той первинний елемент, що споріднений
людській сутності. Не природа, а свобода постає фундаменталь-
ним визначенням людини.

Розуміння культури як вільної діяльності людини передбачає
відсутність ототожнення її буття з зовнішніми характеристиками
речей так і з конструктивними особливостями останніх. Культур-
ність скульптурного зображення не зводиться ані до зовнішнього
вигляду, ані до формальних характеристик. Для одних культур-
ний артефакт існує, для інших ні. Культура не виступає у формі
зовнішньої необхідності. Якщо зміст культури людський,
суб'єктивний, то і сприйняття її має бути аналогічним. Подібне
пізнається подібним. Вперше в історії філософської думки цю
суб'єктивну здатність сприйняття виокремив І. Кант, назвавши її
«судженням смаку». Для останнього не існує реально існуючих
емпіричних референтів. А що ж тоді є запорукою загальнозначу-
щості цього судження? За Кантом, всезагальність існуючих ідей,
необхідність узгодження суб'єктивних думок, статус яких транс-
цендентальний, тобто апріорний.

Для періоду модерну розум вважався сутнісною характе-
ристикою людської суб'єктивності. А оскільки закони розуму спільні
для всіх, всезагальні, то, відповідно, слугують універсальною ос-
новою для взаєморозуміння культур. Не залежно від своєрідності
окремо взятого історичного етапу, ідея розумового вдосконалення
людини не викликала сумнівів. Ситуація змінилася в ХІХ ст., в пе-
ріод промислового піднесення Європи. Економічна експансія су-
проводжувалася, зокрема, емпіричними культурологічними дос-
лідженнями (англійська соціальна антропологія, французька ет-
нологія, американська культурна антропологія). Культура почала
визначатися через поняття специфічності, неповторності, самобу-
тності. Основу цього утворення складав органічний, етнічний
компонент. Власне культура почала ототожнюватися із націона-
льною культурою. Предметним проявом такого визначення стали
традиції, звичаї, вірування тощо, тобто символічний компонент.
За такого підходу культура перестала бути єдиною, постала бага-
томанітним якісним спектром, парадигматичним проявом якого
стала проблема культурного спілкування. Отже в сучасній філо-
софії існують дві точки зору на сутність культури і культурності:

одна виходить із загальнозначущості її змісту, інша стверджує її як явище особливе.

Елементи культури. Поняття «цінності». Особливістю культурних явищ є їх репрезентативний характер: будь-який культурний предмет представляє не самого себе, а виступає представником іншого змісту. Культура постає своєрідним поза предметним явищем, набуває феноменологічного виміру. На початку ХХ ст. питання про специфіку цього культурного буття було поставлене філософами-неокантіанцями, зокрема Ернстом Кассілером. Людина була усвідомлена як істота символічна, що сприймає світ через систему образів, відтворюваних в культурі. На відміну від тварини, людина перебуває не лише у фізичному, а і в символічному просторі. Мова, міф, мистецтво, релігія — компоненти цього простору. Більше того, символічна діяльність опосередковує фізичну, природню. Любов, дружба, взаємодопомога — явища не природні, а символічні. Адже природньо вбивати, а не любити. Щоб цей культурний вимір став доступним людині як певна реальність, сам індивід повинен бути підготовленим для цього, бути конгеніальним предметові. Культурна взаємодія будь-якого прояву — естетична, релігійна, моральнісна — ґрунтується на взаємній умовності, яка передбачає в предметі можливість іншомовності, а в людині — володінням її кодом для адекватного розуміння. Як вже зазначалося, неокантіанці цю здатність назвали цінністю.

Ідея цінності — форма утвердження власне людського начала. Основні цінності кожної цивілізації Істина-Добро-Краса. Це фундаментальні основи загальнолюдської культури. Можна говорити про етнічні, класові і аж до цінностей особистості. Саме через людину буття отримує свій людиноспіврозмірний смисл та цінність.

Ціннісне відношення завжди емоційне. Радість, захоплення, милування — чуття, що виникають при цьому. Цінності завжди мають певний сакральний модус, виступають в ролі святини. Вони повинні бути у людини, інакше вона перетворюється на тварину. Засвоюються вони в дитинстві разом з першими словами матері, в процесі перших яскравих вражень від зустрічі з оточуючим світом. Рідна хата, рідна мова, родина, батьківщина для українця є певними маркерами самобутності, прихистку, і водночас певної таємничості та благоговіння. Неабияка роль у формуванні емоцій належить мистецтву. Мистецтво здатне не лише відображати, але і просвітлювати досвід людських переживань. Подібна

«просвітлююча» дія наочно демонструє зв'язок художньої творчості із смисложиттєвими цінностями культури. Прикладом ціннісної емоції є катарсис. Зазвичай катарсис асоціюється з «Поетикою» Арістотеля та його теорією трагедії. Але катарсис, або очищення, про що вчить антична естетика, не є щось лише естетичне, воно має відношення і до моралі, і до інтелекту, і до психології, тобто до всієї людини. Вже у Платона катарсис ототожнюється і з розсудливістю, і з мужністю. За визначенням, мужність — це подолання страху (як і розсудливість — долання мисленого хаосу), що може статися внаслідок дії більш потужного зовнішнього потрясіння. Неабияка роль у цьому належить, за Арістотелем, драматичним творам і музиці.

Певним продовженням теоретичного аналізу античного катарсису знаходимо в етиці Канта на прикладі тлумачення поняття віри. Розрізняючи три її різновиди — прагматичну, доктринальну та моральну, — він особливого значення надає останній. Адже цю віру ніщо не може порушити, оскільки у зворотному випадку були б спростовані самі мої моральнісні принципи. Така віра надає морального задоволення, народжує ціннісну емоцію — катарсис. Вона виступає мотивом, стимулом і орієнтиром для діяльності людини.

Інше ціннісне поняття — любов. Власне тут ідея цінності набуває конкретної форми. В любові реалізується уявлення про цінність. Адже від того, кого ти любиш, можна судити про те, що ти за людина. Любов — своєрідна метацінність. Існують різні різновиди любові. Любов егоїста — звичайне споживацтво. Любов колекціонера ґрунтується на інстинкті привласнення, володіння, а не буття. Володіння, а не взаємності прагне закоханий егоїст (вдалий приклад повість Ф. М. Достоєвського «Кроткая»). Справжня любов — це завжди Ти, а потім Я. «Істинна сутність любові, — писав Гегель, — полягає в тому, щоб відмовитися від свідомості самого себе, забути себе і іншому «я» і, однак, в цьому зникненні і забутті вперше осягнути самого себе і володіти собою» [1, 253].

В ХХ ст. християнська ідея любові набула більш виразного значення не в останню чергу завдяки заочній полеміці Макса Шелера з Фрідріхом Ніцше. Останній стверджував, що християнська мораль (і її стержень принцип любові) народжується через ресентимент (уявну помсту за наявності фізичного безсилля

менш слабких стосовно більш фізично сильних). Давні жрецькі касти створили на цій основі мораль, яка возвеличувала слабкість і безпомічність на протигагу лицарсько-аристократичній моралі. В Христі він бачить втілення цієї моралі. Шелер натомість в роботі «Ресентимент в структурі моралі» не погоджується з таким тлумаченням. Своєї кульмінації аргументація Шелера досягає тоді, коли він описує християнську ідею любові, протиставляючи її духовному світові давньої Греції. Для християнства характерне те, що Шелер називає «зміною спрямованості любові». Навпаки, прояв любові в тому, що шляхетний схиляється і сходить до нешляхетного, здоровий до хворого, заможний до бідного, красивий до потворного, добрий та святий до підлого і злого, месія до митаря і грішного — і здійснюється це без античного страху щось втратити або стати нешляхетним. Справжнє самоствердження полягає у приборканні егоїзму, в утвердженні себе в іншому. Смысл любові — творення нової людини. Це варто розуміти і буквально — як продовження роду, і фігуально — як народження нової духовної самості. Любов повинна стати співтворчістю. Лише тоді вона здатна принести катарсис, просвітлення чуттів.

Естетичне переживання як різновид ціннісної емоції завжди якоюсь мірою катарсис. Краса сприймається не умоглядно, а емоційно. Німецький літературний критик Вальтер Беньямін увів в естетику поняття «аура» (з грец. аура — подув, віяння), запозичивши його із медицини та езотерики. З давніх часів лікарі використовували це слово, маючи на увазі симптоми епілепсії. В містичних течіях — це німб святого. Роз'яснюючи поняття аури, він визначає його як «неповторне явище далекого, як би близько воно не було». Відпочиваючи опівдні в затінку листя дерев, я милуюся ними, водночас ніби віддаляючи їх від себе. Повторити це неможливо. Подібне відбувається і в процесі спілкування зі справжніми творами мистецтва, особливо образотворчого. Чуття, які я переживаю, можливі лише «тут і зараз» саме перед цією картиною. Повторно здійснене споглядання буде іншим.

Культура і історія. Культура — це не просто сукупність певних речей і предметів, це не щось стале і непохитне в якості споглядання. Культура — процесуальна, вона завжди є відтворення

історичного досвіду. Виступає актуалізацією можливостей і їх реалізацією через активність особистості у формах свободи та творчості. Тому вона не зводиться до історичних фактів. Культура завжди трансформація історії через норми та цінності в індивідуальну біографію людини. З огляду на сказане, культура виступає потенційним різноманіттям можливостей. Але якщо для історії ця потенційність полягає передусім у дослідженні минулого, то культура поширює її і на майбутнє. Це завжди сфера особистісної реалізації, самоздійснення. Звідси випливає, що проблема символу співпричетна суті культурної діяльності. Якщо поняття за визначенням спрямоване на охоплення суті предмета як завершеного, завжди однозначно фіксує сутність речі з огляду на закон тотожності, то символ не вичерпується одним конкретним значенням, а припускає нескінченну можливість значень. Це визначає його особливу місію в пізнанні, здатність говорити про потенційне, про дискурсивно недоступну сферу інтуїтивного.

Символізм таким чином є не лише мовою культури, але і станом діяльності та свідомості людини. Розкриття в культурі потенційного і можливого, дає змогу репрезентувати дійсність не лише в її емпіричних, але і модальних характеристиках, не лише в формах суцього, але і ймовірного. Але оскільки можливе, з огляду на його позаемпіричність, не вкладається в хронологічний відлік часу, то культура виходить за межі емпіричного часу – тут можливі як лінійні, так і циклічні форми темпоральності (краще в культурі не тотожне новому).

Якщо людина мислить і діє в межах свого соціокультурного досвіду, тоді її пізнання світу не є ситуацію абстрактного суб'єкта класичного епістемології. Суб'єкт за класичним визначенням – інстанція, яка здатна самоініціювати свої дії та у кінцевому підсумку повністю контролювати їх перебіг і найвіддаленіші наслідки. Пізнання культури індивідом здійснюється не цим трансцендентальним суб'єктом (суб'єктом науки), а передусім шляхом переживання, що спирається на досвід. Досвід не має системи та обґрунтованості так, як це має знання. Тому він не потребує доведень: досвід неспростовний. Знання завжди істинне чи неправдиве, а досвід практичний і цінний. Знання продукує суб'єкта, а досвід творить особистість.

Пізнання, що спирається на досвід, є розумінням, інтерпретацією культурних смислів або «смислового поля культури», яку треба осягнути. Це означає, що поза об'єктивно-науковими діями (пошуком, датуванням, дешифруванням текстів тощо) існує інтерсуб'єктивний зріз, долучення до якого передбачає ситуацію спорідненості і конгеніальності.

Дескриптивний і нормативний рівень культури. Дескриптивно, тобто з точки зору підходу до культури як того, що не є природою, до культурних артефактів відносять всю сукупність продуктів людської діяльності. Тоді зброя масового знищення, знаряддя тортур також входять до цього переліку. Людство, звичайно не може з цим погодитися. Продукт культурної діяльності людини стає ним не автоматично. Що ж тоді слугує критерієм культурності? Таке маркування є історично рухливим і залежить від вимог конкретної епохи. Це слугує розрізненню між історично актуальною культурою – нормативний рівень – і творами культури, що належать до неї номінально, за походженням, але не за фактичним визнанням. Так, зокрема, моральна вимога «Не вбий» не є дієвою в умовах існування ранніх форм культури. Необхідність самозбереження соціальної спільноти (особливо в екстремальних випадках) передбачала вбивство як людей похилого віку, так і дітей. Моральним вважалося приносити в жертву богам молодих і красивих юнаків та дівчат. З розвитком практичних форм освоєння дійсності, розподілом праці, загалом певним поступом у напрямку незалежності людства від диктату фізичної необхідності, гуманізувалися і соціальні норми. Так, етичні настанови релігій спасіння (юдаїзму, буддизму, християнства та ісламу) є моральними, адже їх вимоги гуртуються на визнанні особистості, цінності його життя, внутрішній свободі.

Персоналії:

Іммануїл Кант (1724–1804)

Вільгельм Дільтей (1833–1911)

Герман Коген (1842–1918)

Фрідріх Вільгельм Ніцше (1844–1900)

Пауль Герхард Наторп (1854–1924)

Генріх Ріккерт (1863–1936)

Ернст Кассіпер (1874–1945)

Макс Шелер (1874–1928)

Арнольд Джозеф Тойнбі (1889–1975)
Вальтер Бендікс Шенфліс Беньямін (1892–1940)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Поясніть відмінність між буденним та теоретичним розумінням культури.
2. Як ви розумієте тезу про символічність культурних артефактів?
3. Чому категорія любові є людською цінністю? Обґрунтуйте свою думку
4. Чи тотожні поняття «культура» і «історія культури»? Аргументуйте власну відповідь
5. У чому сутність нормативного рівня культури?

Література:

1. Гегель. Эстетика. В 4-х т. Москва : «Искусство», 1969. Т. 2, с. 253.
2. Гірц К. Інтерпретація культур : вибрані есе / пер. з англ. Наталія Комарова. Київ : Дух і літера, 2001. 542 с.
3. Історія світової культури : навч. посіб. / керівник авт. колективу Л. Т. Левчук. — Київ : Центр учбової літератури, 2010. 400 с.
4. Кассирер Э. Лекции по философии культуры. *Культурология. XX век. Антология* / гл. ред. и сост. Левит С. Я. Москва : Юрист, 1995. С. 104–163.
5. Кримський С. Б., Павленко Ю. В. Цивілізаційний розвиток людства. Київ : Вид-во «Фенікс», 2007. 316 с.
6. Кримський С. Ранкові роздуми. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
7. Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк. Киев : Институт социологии НАНУ, Институт философии ім. Г. С. Сковороды НАНУ, 2008. — 239 с.





3.2. Культура як комунікація, діалог і інтерпретація

Культура і цивілізація. У своєму початковому значенні культура розумілась як певна вихованість, але з XVIII ст. стає синонімом «цивілізації». Зміст останньої зводився до всезагального інтелектуального, духовного та матеріального прогресу. У повсякденності цивілізованість ототожнюється з етикетом, гарними манерами. Як синонім «цивілізації» «культура» належала до епохи Просвітництва з її культом секулярного, прогресивного розвитку особистості. Цивілізація була передусім французьким поняттям. На відміну від французької цивілізації, що включала в себе політичну, економічну і технічну складові, німецька «культура» зводилась до релігійного, художнього та інтелектуального виміру. Починаючи з романтизму (особливо німецького) з'являється сучасне розуміння культури як особливого способу життя. Більше того, Йоганн Гердер пропонує говорити про культуру різних націй та епох, а також про різні соціальні та економічні культури всередині самої нації. Власне, таке значення слова остаточно утвердиться на початку XX ст. Хоча «цивілізація» і «культура» будуть вживатися взаємозамінно, культура стане чимсь протилежним цивілізованості. Вона скоріше етнічна та органічна, ніж космополітична. І така, що переживається на більш глибинному рівні, ніж цивілізованість.

Суттєвий внесок в розвиток понять «цивілізація» та «культура» зробив Освальд Шпенглер. Культура — це особлива стадія в житті історичного організму, яку можна назвати стадією росту, творчості. Вона ж синонімом всього того, що прагне життя, намагається виразити себе. Саме квітучий, повний сил та прагнень організм і є культурою. А оскільки Шпенглер розвиток культури тлумачить як біологічний процес, то кожен організм підпорядковується закономірностям народження, зростання та смерті. Так і в культурі — за фазою найвищого піднесення настає період старіння. Цей спадний процес і є цивілізацією. Остання — заверша-

льна стадія в житті кожної культури, її сутінки. На цій стадії культура костеніє в абстрактних нормах та правилах людської поведінки, застигає в раціональних схемах та системах, які заміщують творчу активність у всіх сферах людської життєдіяльності. Вона втрачає здатність до органічного життя, уподібнюючись мертвому механізму. Це епоха панування науки, техніки, промисловості, міста з його масовими скупченнями людей, полишеними теплоти людського спілкування. Це епоха влади бюрократії та ідеології, коли на зміну художникам та мислителям приходять політики, і коли держава постає головною діючою силою на історичній арені, а війна — її улюбленим заняттям. Західний світ, за Шпенглером, і знаходиться з XIX ст. у стадії цивілізації, або, іншими словами, на стадії занепаду своєї культури, яку можна порівняти лише з останнім періодом правління єгипетських фараонів або з епохою еллінізму.

Сучасна цивілізація символізує ще й перемогу розсудливого, утилітарного, прагматичного способу мислення, що заволоділо свідомістю англійців, французів, і навіть німецькою культурою, яка під назвою «фаустівська» уявляється Шпенглеру найбільш повним виразом духу західноєвропейської культури.

Отже, традиція попередників Шпенглера — німецьких романтиків, — протиставлення культури і цивілізації як взаємо неприйнятних полюсів людського світу, з його протилежностями органічного і механічного, живого і мертвого, духовного і матеріального, творчого і розсудливого, особистого і соціального знайде у Шпенглера гранично виразну форму.

Діалог і комунікація. Сучасний світ — глобалізований світ, який став таким за безпосередньої участі саме цивілізаційної компоненти культури. Глобалізація має свої переваги і недоліки. З одного боку, глобалізація в сфері культури дозволяє розширити склад культурної аудиторії, полегшити їй доступ до всього наявного культурного багатства, створює простір для єдиного у світовому масштабі культурного простору. З іншого боку, постає проблема збереження власної національної ідентичності, небезпека втрати культурної самобутності. Саме практична необхідність самозбереження останньої і породжує проблему міжкультурної взаємодії. В теоретичних дослідженнях зазначені проблеми призвели до зміни погляду на природу філософської теорії пізнання. Адже

предметом репрезентації ставала ситуація, коли об'єктом пізнання поставав культурний суб'єкт. А це означало, що пізнати його природу неможливо лише за умови осягнення об'єктивних властивостей, а необхідно проникати в глибинні пласти суб'єктивності, в його мотиваційну та інтенціональну сфери. Така пізнавальна ситуація змінювала сам методологічний інструментарій пізнання з аналітично-описових методів на прийоми тлумачення, розуміння смислів, що розкривалася через особливості діалогу, комунікації тощо.

Ідея діалогу — західна ідея. Першим про діалог заговорили греки, зокрема Платон. Діалог передбачає певні умови його ведення. Найбільш важливою умовою ситуації діалогу є відмова його учасників від попереднього знання істини. Діалог можливий в ситуації незнання істини. Про те, що відомо, не полемізують. Ніхто в цьому процесі не володіє монополією на істину. Остання народжується в результаті спілкування. Діалог передбачає відсутність ієрархії та авторитетів, він демократичний за визначенням. Очевидно, вагомою умовою для протікання діалогу є наявність вільних людей. Це означає, що діалог будується на гранті не будь-якого обміну словами, а такого, що набуває характеру аргументованого доказу власної думки, тобто на раціональній основі. Діалог є способом спілкування між людьми в умовах політичної та духовної свободи. Зрозуміло, чому ця форма виникає в період виникнення грецького полісу. Адже саме тут знання, моральні цінності, спосіб мислення виносяться на площу, піддаються критиці. На протигагу абсолютній владі царя, закон полісу вимагає рівної «підзвітності» від усіх. Закони більше не нав'язуються силою особистісного чи релігійного авторитету: вони повинні довести свою правоту за допомоги словесної аргументації.

У рамках полісу головним засобом політичного спілкування стає слово — письмове і усне. Істина перестає бути монополією окремих груп чи особистостей, виноситься на публічний загал. Оскільки діалог не просто розмова, а пошуки істини, то він керується певними правилами і законами мислення. Неможливо досягти згоди у спілкуванні, якщо ми вкладаємо в слова різні значення. Правильність мислення в процесі діалогу забезпечується логікою. Тобто діалог — це логічна процедура і за змістом, і за формою.

Від філософії діалогу Бахтіна до комунікативного розуму Габермаса. Ідея діалогу розгорталася в працях М. Бахтіна від настанови на поліфонізм романів Ф. Достоевського до ідеалізації діалогу як такого. Бути — означає спілкуватися діалогічно. Істина принципово не вміщується в одну свідомість, а є результатом зустрічі цих свідомостей. Смісл кожної культури нескінченний, проте він актуалізується від зустрічі з іншим смислом. Лише на межі різних культур уможлиблюється самосвідомість культури як вихід за межі власного досвіду, в міжкультурний простір. За Бахтіним, діалогічний підхід можливий навіть стосовно окремо взятого слова, якщо воно сприймається не як безособове слово мови, а як знак іншої смислової позиції, як чужий голос. Аналізуючи романи Достоевського, Бахтін вирізняє «слово з огляданням», «слово з лазівкою», «проникливе слово».

Для Бахтіна міжособистісна комунікація за своєю структурою еквівалентна літературній комунікації. З огляду на подібне «літературне» заломлення міжособистісної комунікації, варто б було запозичити із мистецтва (передусім, літератури, кіно) розуміння того, що неможливо зводити людську самість до якогось одного її прояву чи до певного найгіршого фрагменту її минулого життя. У реальному житті ми намагаємося однозначно жорстко підвести під поняття, припустімо, вбивці постать того, хто здійснив злочин, водночас зводячи решту його рис особистості до одного цього визначення. У романі чи кіно ми дізнаємося про різноманітні прояви рис характеру художніх героїв, вочевидь захоплюючись ними. Читаючи романи, ми розуміємо, що злочинець може змінитися і спокутувати власну провину, як це було, наприклад, з Родіоном Раскольніковим. Із цього ми можемо мати певний досвід — навчитися співчувати стражданням усіх знедолених і по-справжньому розуміти їх.

У повсякденному житті більшість із нас є відкритими до вузького кола наближених, але лишаємося, найчастіше, закритими для більш ширшого оточення людей. Література, кіно сприяє тому, щоби ми повністю використовували наш суб'єктивний світ, представляючи себе у різних ситуаціях, ототожнюючи себе з іншими людьми. Цим самим мистецтво вчить нас симпатизувати і розуміти тих, котрі були нам чужими, більше того викликали антипатію у повсякденних ситуаціях реального життя. Той, хто від-

чуває неприязнь до волоцюги, зустрівши його на вулиці, симпатизує всім серцем йому у кіно. Тоді як у повсякденному житті ми байдужі у своєму ставленні до моральних та фізичних недоліків оточуючих, при читанні роману або під час перегляду фільму ми переймаємося їх стражданнями і проявляємо щодо їх негарздів певну зацікавленість та співчуття.

В ХХ ст. німецький філософ і соціолог Юрген Габермас у своїй теорії комунікативної дії узагальнив конститутивні елементи діалогу. Головним питанням є процедура обговорення, тобто його організація і алгоритм. Останнє передбачає:

1) формування тези у спосіб, що не викликав би додаткових запитань;

2) обговорення має бути демократичним, що передбачає можливість висловлення будь-якого судження;

3) думка меншості має бути вислухана і врахована. Комунікаційний консенсус, досягнутий у процесі обговорення, є певним спільним розумінням тієї чи іншої проблеми. Комунікація, таким чином, зводиться до взаєморозуміння, що базується на настановах можливості досягнення угоди та відмови від суб'єктивних цілей та інтересів. Габермас відстоює модерновий, побудований на пошуках раціонально нормованої позиції, на підставі якої можна було б у принципі говорити про досягнення взаєморозуміння. По суті, це є класичною ситуацією толерантності, яка передбачає раціональне подолання вирішення проблеми. Сучасне розуміння толерантності визначає її як терпимість в ситуації паралельного співіснування культур.

Проблема культурного діалогу, у свою чергу, була зумовлена практичною проблемою «конфлікту цивілізацій»: на зміну боротьбі між соціальними системами прийшли міжнаціональні та етнокультурні протиріччя. Виникнення у сфері психологічного та соціально-психологічного знання нової дисципліни — конфліктології — полягала саме в намаганні надати шляхи подолання існуючих конфліктів. Конечною метою конфліктології є проблема утримання від певних суджень, що спираються на соціальний, історичний, тобто завжди відносний досвід. Головним постає принцип «утримання від втручання», в сенсі відмови від єдиного універсального порядку та спільної нормативності.

Діалог і інтерпретація. Проблема долання нерозуміння певних життєвих явищ чи власних мотивів дій супроводжує все наше

повсякденне життя. Герменевтика, що ставить собі за мету подолання дистанції між культурами, інтерпретатором та текстом, виникає тоді, коли відсутній момент розуміння традиції, втрачений безпосередній зв'язок між традицією і сучасністю. Подібна ситуація характерна як для часів Ф. Шлейєрмахера, так і для періоду кінця ХІХ — початку ХХ ст. Засобом і підґрунтям такої комунікації слугує мова. Мова є тим посередником, без якого людина загалом не в змозі діяти як людина. На відміну від інших засобів комунікації та пізнання — знарядь праці, приладів, інструментів тощо. Мова — всеохоплююче і невідокремлене від людини знаряддя комунікації і пізнання; навіть рефлексуючи над мовою, ми користуємося нею ж. По-друге, у мові найповніше реалізована така сутнісна характеристика будь-якого предметного посередника спілкування, як інтерсуб'єктивність. Не існує приватної мови.

Особливістю гуманітарного пізнання, як зазначалося, є намагання досягнути не лише об'єктивні характеристики об'єкта, але і його інтенціональну сферу. Очевидно, досягнення адекватності передачі будь-якого мовного повідомлення в діалозі передбачає певну міру об'єктивації і значення слова, і його особистісного смислу. Останнє в акті діалогічного розуміння досягається через пошук контексту висловлювання, хоча і не в явному вигляді. Так, в розмові ми часто намагаємося «стати на точку зору іншого», «вжитися» в його особливий стан тощо. Ці дії саме і виявляють спрямованість діалогу за межі об'єктивних властивостей об'єкта обговорення, виходять у більш широкий простір загальних онтологічних передумов спілкування. Описана типологічна (ідеальна) ситуація спілкування, звичайно, передбачає спільність для учасників розмови певних мовних засобів, які є похідними від даного культурного середовища. На основі пошуку тотожних для учасників розмови референтів із цього культурного контексту і досягаються головні завдання діалогу — об'єктивація та експлікація мотиваційних, особистісних смислів про об'єкт комунікації. Отже, запорукою здійснення діалогу є мовна спільність, спілкування в умовах єдиної мови. Однак, мовна єдність є проблематичною. Так, наприклад у працях Л. Виготського аргументується теза про те, що у своєму мовному розвитку дитина проходить через цілий ряд стадій, які різняться один від одного вживаннями слів.

Значно глибше і розгорнуто структура розуміння виявляється не в ситуації діалогу (грунтується на спільності мовного контексту), а в ситуації зіткнення двох різних систем мовлення. В літературі цей аспект взаємодії знання і розуміння виражається поняттям інтерпретації.

Особливого значення для дослідження в інтерпретації відіграє текст як писемна фіксація досвіду традиції, що виходить за межі живого мовного спілкування, сферу якого охоплює ситуація діалогу. Будь-яка людська дія і її результат може розглядатися в її символічному аспекті, тобто як текст. Особливість розуміння тексту передусім пов'язана з письмовою фіксацією словесних значень і наявністю певної історичної та культурної дистанції. Якщо в діалозі є очевидним наявність спільного контексту — єдині лінгвістичні засоби, знайомий навколишній світ речей, єдина система культурних значень, — то в інтерпретації текстів такий спільний знаменник відсутній. Автор тексту може бути віддалений від інтерпретатора межами різних культур. Неявні передумови, контекст також лишаються за межами змісту тексту. Досліднику або ж читачу дане лише тематичне (явне, неприховане) знання про об'єкт. Відмінним є і те, що діалог здійснюється за умови безпосереднього віднесення вживаних слів до спільного для розмовляючих світу речей. У тексті ця умова відсутня. Текст дистанційований від культурного контексту. Які ж вихідні пункти процесу інтерпретації? З одного боку, таким пунктом виступає реальне знання про об'єкт повідомлення, що міститься в писемних знаках. З іншого — пізнавальний досвід інтерпретатора. Ситуація розуміння тексту є результатом того, що існує відмінність між знаннями про текст, зафіксованими шляхом опису, і позицією дослідника, що належить до певної традиції.

По-перше, для визначення того, чи є істинним знання, що представлене текстом, необхідно віднайти відповідні йому референти в оточуючому дослідника предметному світі. По-друге, при виявленні суперечливих визначень знання завдання полягає не стільки в тому, щоб знайти відповідні предметні референти, скільки в тому, щоб визначити культурний контекст інтерпретатора (а не тексту). У цьому випадку граничним матеріалом для визначення цього контексту виступає сам культурно-історичний досвід інтерпретатора, а не його свідомі, критико-рефлексивні інтенції.

Діалог і дискусія. В гуманітарних науках дуже часто шлях до осягнення суті тих або інших понять нам відкриває етимологія. Слово діалог походить від грецького Διάλογος, dialogos, що означає «поділений» або «поширений» логос – смисл, що переходить межі індивідуальних свідомостей і стає спільним надбанням учасників його обговорення. Тож діалог як такий жодним чином не зводиться до дискусії. Вільна дискусія, безперечно, являє собою невід’ємний елемент повноцінного наукового і громадського життя; за своєю суттю вона є своєрідним інтелектуальним двобоєм: кожен з учасників дискусії прагне утвердити власну точку зору як єдино правильну й продемонструвати неспроможність точки зору свого опонента. Не випадково в основі терміна «дискусія» – латинське дієслово *discutio*, що означає «трощу», «розбиваю», «руйную». А діалог є конструктивним, найчастіше спрямований на досягнення взаєморозуміння і взаємозбагачення його учасників.

Персоналії:

Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803)
Фрідріх Даніель Ернст Шлейєрмахер (1768–1834)
Мартін Бубер (1878–1965)
Освальд Арнольд Готфрід Шпенглер (1880–1936)
Мартін Гайдеггер (1889–1976)
Михайло Михайлович Бахтін (1895–1975)
Ганс-Георг Гадамер (1900–2002)
Поль Рікер (1913–2005)
Кліфорд Джеймс Гірц (1926–2006)
Юрген Габермас (1929)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Розрізніть поняття «цивілізація» і «культура».
2. Який зміст у поняття «цивілізація» вкладав Освальд Шпенглер?
3. Як ви розумієте феномен інтерпретації і його відмінність від діалогу?
4. Охарактеризуйте концепцію комунікативного розуму Юргена Габермаса.
5. Чому дискусія і діалог охоплюють різні сторони комунікації?

Література:

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев : Next, 1994. 511 с.
2. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / пер. з нім. Київ : Дух і літера, 2012. 27 с.
3. Клочовський Ян А. Філософія діалогу / пер. з польск. К. Рассудної. Київ : Дух і Літера, 2013. 224 с.
4. Хабермас Ю. Комунікативна дія і дискурс – дві форми повсякденної комунікації. *Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії*. Київ : Либідь, 1996. С. 84–90.
5. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2-х т. Т. 1. Москва ; Санкт-Петербург, 2001. 336 с.





3.3. Українська культура у світовому культурному процесі

Особливості української ментальності. Поняття «ментальність», на відміну від понять «світогляд», «ідеї», стосується передусім дослідження колективних уявлень соціальних спільнот (способів мислення, імперативів поведінки, емоційного сприйняття), які не є чітко усвідомленими або ж взагалі не є усвідомленими. Ці способи орієнтації у світі є своєрідними автоматизмами думки, керуючись якими, люди не помічають їх. Саме так і діють системи культурних цінностей. Вони не мають вигляду системного і продуманого цілого, але у той же час ці настанови мають характер примусу. На відміну від ментальностей, ідеї є лише видимою частиною духовного життя суспільства і зводяться до філософських, релігійних, політичних і естетичних доктрин, представлених теоретиками і мислителями. Ідеї завжди тісно пов'язані з ментальними особливостями, трансформуються під їх дією, і, у свою чергу, здійснюють зворотній вплив на ментальні настанови.

У філософії та гуманітаристиці виокремлюють два основні погляди на сутність культури. Перший зводить її до сукупності загальнозначущих духовних форм (мистецтво, наука, мораль, релігія), розрізняючи при цьому культуру і цивілізацію. Остання розглядається як зовнішні форми співіснування людей, до яких відносять державу, право, технологію тощо. Другий підхід тяжіє до розуміння культури як особливої життєдіяльності окремих етнічних утворень та націй. Цей етнонаціональний зріз культури представлений через фольклор, міфи, казки тощо. Історично першими, хто звертається до особливостей національного буття, були романтики.

Етногенез українського народу, як і інших східнослов'янських народів, сучасні історики простежують починаючи з V ст. Так само й формування української ментальності варто розглядати в межах доби Київської Русі. І хоча східнослов'янські племена, об'єднані в Києворуську державу, зблизилися внаслідок взаємовідносин, все ж таки між ними існували певні відмінності. Так, літописець Нестор у «Повісті

временних літ» наголошував на відмінностях у способі життя, зокрема, між полянами і в'ятичами. Поляни, за Нестором, «бяху мужи мужры и смысленны», будують міста і дотримуються добрих звичаїв, мають «стыденье» до жіночої половини родини тощо. «А радимичі, і в'ятичі, сіверяне один обичай мали: жили вони в лісі, як ото всякий звір, їли все нечисте і срамослів'я було в них перед батьками і перед невістками. І весіль не бувало в них, а ігрища межі селами. І сходилися вони на ігрища, на пляси і на всякі бісівські пісні, і тут умикали жінок собі... Мали ж вони по дві і по три жони... Сей же обичай держали і кривичі, й інші погани, не відаючи закону божого, бо творили вони самі собі закон» [2, 8–10]. Саме поляни і союз племен, очолований ними, були тим середовищем, де формувалися засади української ментальності. Київський дослідник Ігор Бичко виділяє три основні складові цієї ментальності: антеїзм, індивідуалізм, екзистенціально-кордоцентричний вимір [5, 229–230]. Землеробська культура наших пращурів породжувала у свідомості емоційно-шанобливе ставлення до землі, рідної природи загалом, формувала працелюбність. На ментальному рівні це виявилось у так званому антеїзмі (термін походить від давньогрецького міфічного героя Антея, котрий черпав свою силу у постійному зв'язку з матір'ю-землею). Праця на родючих землях сприяла формуванню малих соціальних груп, що не давали можливості індивідові розчинитися в колективному, общинному началі. Звідси властивий українцям індивідуалізм, ідея рівності, повага до індивіда та його свободи, несприйняття деспотизму і абсолютної монархічної влади. На ментальному рівні ця риса знаходить вияв у домінуванні екзистенціальних мотивів в українській поетичній творчості, і філософії зокрема. Тривале проживання на межі ворожого кочового степу, кордонний статус української культури має не лише геополітичний смисл межування з Полем, а й більш серйозне історичне навантаження. Воно виробило в українців специфічне «екзистенціально-межове» світовідчуття – гостро емоційне переживання сьогоденності життя. Життєлюбність, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет «серця» над «головою». Звідси в українській ментальності її екзистенціально-кордоцентрична риса (лат. *cordis* – серце).

Ментальний світ культури має певну архетипічну структуру. В ХХ ст. теорію архетипів колективного несвідомого розробив Карл Юнг. Під останнім він розумів певні символічні схеми «колективного

несвідомого», що взяті не із соціальної взаємодії суб'єктів (тут формується ментальність), а з глибинних структур людської психіки. Архетипи характеризуються інваріантністю. За Юнгом, чим глибше ми занурюємося у сферу несвідомого, тим більше на передній план виходять не індивідуальні, а колективні пласти психіки, що формують реальність. Той, хто говорить цими архетипами, «піднімає особисту долю до долі людства і таким шляхом вивільняє в нас ті рятівні сили, що споконвіку допомагали людству рятуватися від будь-яких небезпек і перемогти навіть найдовшу ніч» [6, 230]. До цих архетипів, що відтворюють фундаментальні основи людського способу буття, належить і мати з дитиною, й ідеалізована кохана жінка (Аніма) та коханий герой-чоловік (Анімус), і мудрий старець-маг — носій традицій та життєвого досвіду, і його антипод, персоніфікація загрозливих сил (Тінь). Що ж до архетипів української культури, то в ній таким інваріантом, зокрема, постає, за Євгеном Маланюком, панестетизм. «Що ж говорити про місце краси в нашій духовності, в нашій творчості, в нашій побуті?.. Чи візьмемо наші вишиванки, чи наші писанки, чи наш народній стрій, чи пісню, чи хату... все це є просякнете характеристичним панестетизмом» [3, 16].

Зазначена риса на рівні світогляду проявляється в концепції софійності світу, тобто пошуку розумного начала не лише в інтелекті, а й в оточуючому предметному бутті. Вона виникає в лоні античної цивілізації, а потім у трансформованому вигляді розробляється в культурі Київської Русі. Український філософ Сергій Кримський, характеризуючи ідейно-художню структуру Софії Київської, зазначає, що тема софійності є синтезом філософського неоплатонізму з ідеєю «онтологічного оптимізму» та апокатастасису — благосного повернення людства до богоданої чистоти ще за земного життя. В розписах Софії XI ст. відсутні обов'язкові для християнського храму сцени Страшного суду, апокаліптичні образи, картини смерті — «Покладання в труну», «Оплакування», «Успіння» тощо. На передній план висунуто сцену євхаристії, причащення хлібом та вином, що символізувало перетворення плотського на духовне, очищення плоті. Напружений конфлікт духа і плоті, характерний для західноєвропейської духовності, у православ'ї знімається концепцією «обоження плоті». З цієї плоттю в українському менталітеті зіставляється не альтернатива інтелектові, а «духовний розум» (певне поєднання думки, душі та символів буття) [1, 101–108].

Бароко виникає в Європі як проміжна культура між епохами Ренесансу та Просвітництва. Воно було першим синтетичним і тому універсальним напрямком новоєвропейської культури, який виявився у всіх її формах та регіонах. В католицьких країнах західної Європи (Італії, Франції, Іспанії, Португалії) вона пов'язується з Контрреформацією, «другою хвилею» схоластики та з придворним, аристократичним мистецтвом, з його схильністю до маньєризму та екуменічної символіки. У протестантських країнах та слов'янському світі культура бароко, поряд з так званим «високим стилем» виявляє певні демократичні тенденції, історично спирається на лютеранську общину чи православні братства, живиться духом патріотичних національних рухів, оспівує новий тип героя, що відповідає всестановості цих рухів, розпочинає фольклоризацію мистецьких жанрів та входить в епоху десакралізації культури. Як синтетичний напрям бароко переосмислює під кутом зору катаклізмів новоєвропейської історії певні духовні звершення пізнього Середньовіччя, Ренесансу та Реформації. При цьому від Середньовіччя береться духовність символічного бачення світу, від Ренесансу — гуманізм та відновлення античності, від Реформації — динаміка.

Специфікою українського бароко була та обставина, що тяжіння до античності та міфологічних образів і середньовічної символіки переломлюються в ньому через відновлення традицій Київської Русі. А певні ідеї Реформації засвоюються в контексті ідеалів національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом. Ці демократичні тенденції і пов'язують на Україні певні риси бароко (зокрема його декоративність) з особливостями народного мистецтва, а не візерунковістю рафінованого, пересічного смаку придворного життя.

Для бароко характерне, передусім, бачення дисгармонійності та складності світу, відкриття катастрофічності та парадоксальності буття, його конфліктності. Людське життя розглядається як арена дії антагоністичних сил. Весь цей динамізм існуючого осягається художніми засобами. Бароко долає статуарність середньовічної ікони та культ раціоналізованої симетрії в мистецтві Ренесансу. Якщо Ренесанс призводить до монополії прямої лінії та врівноваження усіх елементів художнього твору за рахунок жорсткого пропорціювання та наглядної симетричності, то культура бароко тяжіє до збуреного світозображення, до граничної динамізації реальності. Художній стиль бароко — це маніфестація конфлікту, контрасту, боротьби протилежностей. Для нього нормою є не гармонія, а її зіставлення з дисгармонією, не

сакральне як таке, а його опозиція профанному, не просто плинне, а його антитетичність вічному, не смерть, а її боротьба з життям.

Говорячи про особливості українського бароко, Сергій Кримський [1, 102–108] зазначає, що цей стиль у всіх країнах породив свої національні школи. Відповідно до національних варіацій можна констатувати, наприклад: віртуозність та гедонізм італійського бароко, драматизм іспанського, містицизм німецького, романтизм французького, метафізичність англійського і, нарешті, героїко-стоїтичний дух українського бароко. Духовним же внеском України в культуру бароко є ідейно-філософське переосмислення того «космічного песимізму», що був викликаний драматичною ситуацією втрати людиною свого центрального місця в космосі після «коперніканського перевороту».

Григорій Сковорода. Напрямом розв'язання цієї дилеми був наданий, зокрема, Григорієм Сковородою. Виходячи з його концепції трьох світів (макрокосмосу, мікрокосмосу та символічного світу, тобто Біблії), якщо людина перестала бути центром великого світу, то її саму можна розглядати як окремих центр символічного світопорядку.

В Україні епоха пізнього бароко співпадає з Просвітництвом, надаючи їй певної специфіки. Вона полягає в тому, що ренесансну ідею людини, яка була критично переоцінена контрреформацією, українська культура XVIII ст. синтезує з просвітницькою ідеєю культу розуму. Результатом такого синтезу і виступає концепція «внутрішньої людини» як мікрокосму серця, що накладає свій специфічний відбиток на розвиток українського бароко. Адже, за Сковородою, людина є єдністю двох «натур»: «емпіричної» (тілесної) та «внутрішньої» (справжньої). Людина є активним моментом у взаємодії зі світом, адже єством «внутрішньої» людини є Бог.

Сковорода міркує в типовій екзистенціалістській манері, змальовуючи різноманіття матеріально-тілесних виявів «внутрішньої людини». «Стань як хочеш, на рівному місці, і накажи поставити навколо себе сто дзеркал вінцем. Тоді побачиш, що єдиний тілесний твій бовван володіє сотнею видів, що від нього одного залежать. А як тільки забрати усі дзеркала, зараз усі копії заховаються у своїм початку, або оригіналі... Одначе тілесний наш бовван і сам є лише тінь дійсної Людини. Це створіння, мов мавпа, зображує своїм лицедійним чином повсякчасно існуючу силу і божество тієї людини, якої усі наші боввани є лише ніби дзеркалоподібні тіні, які то з'являються, то зникають» [1, 249]. Майже подібну ситуацію описує Сартр у п'єсі «Замкнені

двері». Виходячи з тлумачення людського буття як постійного заперечення його чуттєво-предметних виявів, Сартр водночас наголошує на прагненні людини усталити своє існування, бути «чимось». Саме прагнення бути чимось (а я таким можу бути лише в очах інших) спонукає одного із героїв П'єси «утвердити» себе в дзеркальних відображеннях. «У моїй спальні, — говорить він, — було шість великих дзеркал, я постійно міг спостерігати себе в одному з них... я бачив себе таким, яким мене бачили інші люди, і це постійно тверезило мене» [1, 249].

Загалом, панестетизм української культури, про який говорить Євген Маланюк, тісно пов'язаний з візуальним досвідом пізнання. Зоровий образ, очевидно, завжди був певним імпульсом, що породжував потребу осягнення прихованого змісту. Візуальний образ особистості, особливо з появою дзеркала та портретного зображення стає суттєвим поштовхом для методик самостереження та самоаналізу, що набули широкого розповсюдження не тільки в різноманітних релігійних практиках, але й в повсякденному житті. Загалом, дзеркало стає символом здатності людини зазирнути в «душу», зробити приховане видимим, наочним. Внаслідок цього з'являється новий тип «автобіографічної» самосвідомості. Пам'ять «серця» постійно вимагала звернення до чуттєвих візуальних асоціацій, власного уможливленого образу.

Цінність особистості. Хоча український світогляд і формувався під впливом візантійської культурної традиції з її приматом загального над індивідуальним, але без вільної самодіяльності особистості не можна було вижити в умовах кордонної цивілізації. Люди, що населяли територію України, не хотіли бути лише пасивними споглядачами того, що відбувається. Вони прагнули творити історію, активно впливати на хід подій. Ця стихія вільного ратного духу надалі проявить себе і в козаччині, і в приватній ініціативі українських містян, і в незалежному стані жінки в українській родині.

Певні елементи усвідомлення цінності особи були вже присутні в Ярославій Правді, яка встановлювала штраф за образу жінки і не застосовувала в правовому розумінні смертної кари чи тілесних покарань. У руслі розвитку ідей представницької влади формувалися і конституція Пилипа Орлика, і демократичний централізм Кирило-Мефодіївського товариства. До цього слід додати традиційну для України практику самоврядування міст і виборчого призначення на церковні посади.

Всебічного розвитку ідея цінності вільної особистості набула в українській класиці XIX ст. Яскравим прикладом тому може бути художньо-філософське опрацювання Лесею Українкою феномену Дон Жуана як загальноєвропейської теми розкріпачення особи.

У філософсько-естетичній європейській думці XIX ст. вважалося, що саме християнство, на відміну від давньогрецького язичництва, принесло з собою у світ еротичну чуттєвість. На перший погляд це викликає подив — адже християнство, навпаки, постійно вело боротьбу з чуттєвістю, яка є саме визначальною рисою поганства. Йдеться про те, що заперечуючи права чуттєвості, християнський світогляд вперше надає їй тієї форми, якої не знало язичництво: чуттєвість покладається як принцип. Адже християнство — це релігія духу, очевидно чуттєвість як щось недуховне має заперечуватись, водночас заперечення чуттєвості призводить до бачення її як принципу, певної сили як такої. Давньогрецький світ не знав загостреної чуттєвості тому, що вона не заперечувалася його релігією, виступала як природне начало. Отже, чуттєвість постає антиподом духу, набуває значення негативно-духовного, ототожнюється зі злом та гріхом. Образним втіленням цієї чуттєвості і поставав Дон Жуан. Його кохання не духовне, а чуттєве. Останнє за своїм визначенням є невірним, воно є коханням не до однієї, а до всіх, тобто він — спокусник. Давньогрецькі боги своєю мінливістю теж нагадують Дон Жуана, але вони не є спокусниками, еротичне начало тут полишене тієї напруженої збуреності, що характеризує, зокрема, однойменний твір Мольєра.

Леся Українка дещо по-іншому інтерпретує відому версію світового сюжету. Поетеса вбачає в драмі «Камінний господар» не спокуси гедонізму, а спробу створити свій особистий світ, альтернативний кам'яним підвалинам державного самовладдя, світ, що будується на любові, свободі, ідеалі жіночої краси. Як бачимо, органічно входячи у світову, українська культура вирізняється своєю особливістю, цілісністю і панестетизмом.

Персоналії:

Іларіон Київський (?– бл. 1053)

Петро Могила (1597–1647)

Феофан Прокопович (1681–1736)

Григорій Савич Сковорода (1722–1794)

Артем Лук'янович Ведель (1767–1808)

Тарас Григорович Шевченко (1814–1861)

Памфіл Данилович Юркевич (1826–1874)

Іван Якович Франко (1856–1916)

Леся Українка / Лариса Петрівна Косач-Квітка (1871–1913)

Володимир Кирилович Винниченко (1880–1951)

Євген Филімонович Маланюк (1897–1968)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Поясніть відмінності між поняттями «ментальність» та «світогляд».
2. Що таке панестетизм як сутнісна риса української ментальності?
4. Розрізніть зміст понять «архетип» та «ідея».
5. В чому полягає екзистенціалістський тип філософствування Григорія Сковороди?
6. Виокремте особливості українського бароко.

Література:

1. Кримський С. Б. Ранкові роздуми : зб. ст. / худож. оформ. О. Білецького. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
2. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця / відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
3. Маланюк Е. Нариси з історії нашої культури. Нью-Йорк : Printed by Dnipro. 1954. 82 с.
4. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
4. Філософія : курс лекцій. Навч. посібник / авт. : І. В. Бичко (кер.) Київ : Либідь, 1993. С. 229–230.
6. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва : Издательство Московского университета, 1987. С. 230.





3.4. Масмедіа і культура України

Відомий вислів про того, хто володіє інформацією, а значить і світом, чи не вперше втілюється громадським загалом. Особливою сферою, що утворилася в епоху сучасної глобалізації є медійна культура: той медіапростір, в межах якого вчені з багатьох країн намагаються завбачити подальший хід розвитку світової культури.

Все частіше в українському культурному середовищі звертаються до таких понять як медіа, нові медіа, медіамистецтво та ін., під якими розуміється медіакультура як така. Подібний інтерес і оцінювання феномена медіакультури сучасними культурологами зумовлений зацікавленістю новітніми технологіями, змінами у традиційній культурі, що пов'язані з технічними інноваціями інформаційно-комунікативних каналів, які часто неможливо контролювати, завдяки механізму високих швидкісних трансформацій. Крім того, швидкість змін впливає на будь-які спроби «осмислення та переосмислення ролі так званих нових медій у системі масових, чи вже глобальних, комунікацій, які мають суттєву ваду – вони застарівають швидше, ніж розвивається цей феномен» [8, 154].

Від початку свого існування поняття «медіа» було введено для позначення будь-якого прояву феномена «масової культури». Досліджуючи нове явище, пов'язане з появою масової, тиражованої культури, заснованої на синтезі техніки і творчості, канадський соціолог, один із перших медіатеоретиків, який на ново переглянув всю історію культури, М. Маклюен в середині ХХ ст. надає цьому феномену визначення «медіа» (лат. «*media*» – посередник) для позначення технічної продукції «масової культури». Однак, сам термін «медіакультура» виникає значно пізніше як винахід сучасної культурологічної думки, що введений «для позначення особливого типу культури інформаційного суспільства, що є посередником між суспільством і державою, соціумом і владою» [10]. Завдяки такому контексту розширилися межі розуміння теорії та історії культури, що дозволило ввести у

сучасний культурологічний дискурс медіакультури досвід великої кількості гуманітарних дисциплін: психології, соціології, економіки тощо.

Сьогодні прийнято говорити про об'єднуючу функцію медіакультури, яка залучає до себе всі види аудіовізуального мистецтва. Ф. Джеймсон, Ж. Бодрійяр, П. Вірлію засвідчують існуючу надмірну перебільшеність аудіовізуальної інформації в сучасній цивілізації. Вони вважають, що медіакультура – «галузь культури, яка пов'язана з трансляцією динамічних образів, що отримали широке поширення завдяки сучасним технічним засобам запису та передачі зображення і звуку (кіно, телебачення, відео, системи мультимедіа)» [10].

Історично склалося так, що інтерес до філософського, культурологічного, соціологічного осмислення пролеми функціонування феномена медіакультури у суспільстві виник в західноєвропейських теоріях Т. Адорно, Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза, М. Маклюєна, Г. Маркузе, С. Жижека, Х. Ортега-і-Гассета, М. Фуко та ін. В українській гуманітарній думці перші прицільні дослідження з'явилися лише наприкінці 80–90-х років минулого століття у сфері журналістики. Це роботи А. Мащенко, В. Миронченка, А. Москаленка, Л. Губерського, О. Зернецької, В. Іванова, В. Королька, Г. Почепцова та ін. Ця проблема набула загальнотеоретичного переосмислення у контексті глобалізаційних та цивілізаційних вимірів у працях таких видатних українських науковців, як С. Кримський, Ю. Павленко, Ю. Пахомов. Звичайно, сьогодні це галузь досліджень, яка швидко і ефективно розвивається.

Термін «медіакультура», як творіння сучасної культурологічної думки, означає особливий тип культури глобалізованого інформаційного суспільства. Ще не так давно у вітчизняній літературі використовувалися такі поняття, як «засоби масової інформації» (ЗМІ), «засоби масової комунікації» (ЗМК). Проте, в західних дослідженнях використовується переважно термін «mass media».

Зазначимо, що термін «ЗМІ», що активно поширювався на пострадянському просторі, є досить застарілим. Науковцями всього світу визнано більш доцільним використовувати термін «ЗМК». Наголосимо, що у вітчизняній науковий обіг термін «масова комунікація» був офіційно введений у 1993 р., завдяки

роботі української дослідниці О. Зернецької «Нові засоби масової комунікації». Дещо пізніше, у 1997 р. з'явився підручник для вищих навчальних закладів А. Москаленка, Л. Губерського, В. Іванова, В. Вергуна «Масова комунікація».

Відзначимо, що «медіа» — це не лише засоби для передачі інформації, а певне середовище, «в якому виробляються, естетизуються і транслюються культурні коди» [18]. Як відзначає російський культуролог В. Савчук: «Медійність — це екзистенційний проект спраглих пробитися і достукатися понад і через газетну смугу, теле- і радіофір» [18, 25]. Тому цілком очевидно що у своєму розвитку «особливості цього медіасередовища "викристалізуються" і втілюються в окремому феномені, який стає знаком для історії культури того чи іншого періоду» [10].

Поняття «медіа» і його поширення в культурологічній теорії в минулому столітті пов'язано з появою засобів масової інформації і, звісно ж, з поняттям інформаційної революції. Відомо, що, за теорією М. Маклюена, сьогодні світ переживає епоху четвертої інформаційної революції. Історія медіакультури нараховує чотири епохи: епоха дописьмового варварства; тисячоліття фонетичного письма; «Гутенбергова галактика» — п'ять сотень років друкарської техніки; «Галактика Марконі» — сучасна електронна цивілізація.

Кордони цих епох позначаються чотирма інформаційними революціями:

Перша інформаційна революція — це виникнення писемності в Месопотамії (5–6 тис. років тому), потім — в Китаї, а ще пізніше — виникнення писемності майя в Центральній Америці. З виникненням писемності закінчується доба дописьмового варварства.

Друга інформаційна революція пов'язана з винаходом в Китаї рукописної книги у 1300 р. до н. е.

Третьою інформаційною революцією називають винахід друкарського верстата Йоганнесом Гутенбергом у 1451–1455 рр. Починаючи з цих років і закінчуючи початком ХХ ст. М. Маклюен називає цей період «Гутенберговою галактикою».

Однак, ХХ ст. пов'язане з неймовірно швидким розвитком інформаційних технологій, з винаходом фотографії, телефону, телеграфу, магнітофону, радіо, телевізора і електронно-обчислювальної машини, а потім вже й Інтернету. З цього моменту

М. Маклюен говорить про четверту інформаційну революцію, початок нової епохи електронної цивілізації і про медіакультуру, як про переважну частину культури суспільства.

М. Маклюен вважає, що з моменту свого виникнення, медіа завжди прагнули заволодіти свідомістю споживача, занурюючи його в ілюзорний світ мрій. Такий вплив може мати серйозні наслідки, і наприкінці медійного розвитку (майбутній розвиток електронних засобів) мислитель пророкує повну «ампутацію» людської свідомості. М. Маклюен вважає, що будь-який процес споживання продуктів медіакультури провокує до того, що здібності людини виносяться за її межі, набуваючи власну (далеку від людської) логіку, і нав'язуючи цю логіку людині, хоче вона того чи ні. Виникає ситуація буттєвості в ілюзорності іншого світу і таке устремління здається досить небезпечним. Перед обличчям цієї відчуженої технологічної інфраструктури людина опиняється слабкою і залежною істотою. Її, однак, рятує те, що вона не усвідомлює того, що відбувається з нею: вона радіє широким можливостям, які їй надає ця «технологічна машинерія», і з оптимізмом втрачає саму себе, подібно Нарцисові, паралізованому своїм відображенням у воді [12].

Однак, М. Маклюен розглядає явище медіакультури не лише з негативної точки зору, а в діалектичній єдності як негативних, так і позитивних його якостей. Він визнає основні сутності медіа: її впливовість, позамежність, комунікативність та ін.

Продовжуючи роздуми М. Маклюена, відомий український культуролог С. Кримський, також відзначає, що «зараз створюється глобальна інформаційна мережа, що включає <...> нову комп'ютерну інфраструктуру планетної свідомості. Вона і дає змогу здійснювати діалог у масштабі планети на кооперативній основі. Тим самим набуває наочних рис той «світовий мозок», про який мріяв Г. Уеллс» [5, 65]. Тобто визначається найважливіша риса сучасної медіакультури – її глобальний характер (О. Зернецька), коли національні медіаринки інтегруються у глобальну медіаструктуру, де зникають відмінності між Інтернетом, ТБ, пресою та ін.

Однак, як підкреслює український культуролог С. Квіт, сам термін «глобалізація» з'явився зовсім недавно. Спираючись на роботи Ю. Остергамеля та Н. Петерсона, С. Квіт зазначає, що спочатку цей термін вживали у своїх працях лише економісти, а

вже з 1990-х років він поширюється на всі сфери життя для характеристики сучасного світу. Згадаймо, принагідно, що М. Маклюен писав про «всесвітнє глобальне село» у книгах «Галактика Гутенберга» (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, 1962 р.) та «Розуміння медіа» (Understanding Media, 1964 р.), фіксує нову комунікаційну, а згодом — і ту культурну ситуацію, що склалася вже за його часів. Мислитель пише, що в результаті електронних засобів зв'язку, стала можливою миттєва передача інформації з будь-якого континенту в будь-яку точку світу, а отже — земна куля «стиснулася» до розмірів села. І хоча сьогодні поняття «глобальне село» вживається як метафора, яка описує Інтернет та Всесвітнє павутиння, ми вважаємо, що вже у 60-ті роки ХХ ст. саме М. Маклюен започаткував у своїх дослідженнях роздуми про глобалізаційні процеси у світовій культурі.

Глобалізація, відзначає С. Квіт, — це нова якість сьогодення, що, зокрема, зосереджується на тих макропроцесах, які тепер стосуються кожного. «До певної міри вона споріднена з явищем модернізації, що, зокрема, означало поширення європейського способу життя на весь світ. Сьогодні висловлюються сподівання, що влада доби глобалізації буде більш полемічною, ніж перед тим, за часів капіталізму чи імперіалізму. Неминуча стандартизація суспільних норм і виробництва має спиратися на вимоги різних типів цивілізацій» [8, 164].

Попри всі позитивні якості глобалізації світу, С. Кримський доводить, що розвиток нового інформаційного суспільства електронної епохи кінця ХХ — початку ХХІ ст., з одного боку, мав би «знаменувати становлення загальнолюдської надцивілізації, яка супроводжується зростанням можливостей регіоналізації, в тому числі національної диференції людства». З іншого боку, відбуваються розбіжності між загальнолюдськими цінностями та національними, регіональними цінностями. Сьогодні зникає «нове розуміння загальнолюдського початку всесвітньої історії та нові стратегічні орієнтири його здійснення» [11, 65]. С. Кримський відверто пише про те, що завдяки глобалізаційним процесам, в нашому випадку це стосується і медіакультури, те, що все людство визнає зараз як загальнолюдське, «насправді є парадигматичною стандартів науково-технічного прогресу і пов'язаних з ним

соціокультурних цінностей, що сформовані європейською цивілізацією. Ці цінності, прийняті усім людством як умови історичної конкурентоздатності народів в нашу епоху, проте не визначають архетипи їх національної самовизначеності та буттєвої укоріненості <...> Загальнолюдське не є пересічним виявленням інваріантного, загального в африканській, азіатсько-тихоокеанській, близькосхідній чи західноєвропейській культурах. Воно визначається за принципом внутрішньої репрезентації кожним етносом чи культурою цінностей, які диктуються історичним поступом, етикою солідарності та викликом Універсуму. При цьому потреба в певній цінності може спочатку усвідомлюватися в одному регіоні, хоч би які суперечності з загальнолюдськими цінностями це не викликало» [11; 65]. Тому, на нашу думку, і виникає множинність проблем у сучасній українській медіакulturі, адже процес входження будь-якої національної культури (медіа тощо) у глобалізований медіасвіт є завжди болісним і далеко не завжди – з позитивними наслідками. Таким чином, перед українською медіакulturою сьогодні гостро стоять питання щодо власної ідентифікації, збереження певних традицій та цінностей, які притаманні тільки унікальній українській культурі.

Є й інша сторона медіакulturи, яка сьогодні пов'язана зі швидким розвитком цифрових технологій. Так, розвиток цифрових медіакommунікацій призвів до появи нового медіасередовища, яке найчастіше є інтерактивним за своєю природою. Американські дослідники Дж. Браянт і С. Томпсон відзначають, що мас-медійна комунікація поступово еволюціонує до більш інтерактивного або транзактного зв'язку. Новітні технології змушують виходити за межі традиційної масової комунікації, медіакulturи. Цю нову галузь науковці й називають транзактною медійною комунікацією. З точки зору Дж. Браянта і С. Томпсон, транзактність означає зміну ролей, тобто перехід до таких міжособистісних комунікаційних відносин, в яких кожна сторона може по черзі поставати у ролі відправника, одержувача або передавача інформації. Таким чином, відбувається обмін інформацією, певними знаками, а в результаті – і конкретними знаннями. Медійна культура означає, що ці технології, як і раніше, включають в себе медіа. У більшості медіасистем, які підтриму-

ють транзактну комунікацію, може відбуватися також масова комунікація. Іншими словами, комунікаційними трансдіями можуть обмінюватися багато користувачів [4, 395–396].

Такий погляд на медіа дещо співпадає з точкою зору на медіа Славоя Жижека. У статті «Кіберпростір, або Нестерпна замкнутість буття» він розглядає сучасну культуру в контексті загальної медіатизації та пише про віртуальну реальність. Занурюючись у медіакультуру, людина і сама стає продуктом нових медіа. Відбувається певний акт транзактної медійної комунікації. Інколи трапляється й так, що у процесі медіатизації відбувається процес перетворення реального об'єкта на штучний, «тіло, яке майже повністю «медіатизоване», функціонує за допомогою протезів і промовляє штучним голосом» [6].

Сьогодні ми маємо можливість не лише спостерігати, а також брати участь в унікальній ситуації, яка пов'язана зі швидкісними трансформаціями сучасної культури. А саме, не лише вивчати феномен медіакультури, який надзвичайно швидко змінюється завдяки неймовірним технологічним змінам, що напрацьовує кожного дня людство, а й безпосередньо брати участь у її створенні. Отже, зазначимо, що більше відбувається розвиток інноваційних проектів у медіа, тим активніше інтегрується досвід сучасної культури (як дискусії середовища, діалога з мистецтвом і гуманітарним співтовариством та ін.). Завдяки медіакulturі відбувається самоідентифікація як людини, так і всієї культури загалом. Досвід актуалізації самоідентифікації сучасної культури через медіальну свідомість суспільства – є творчим імпульсом народження медіакulturі. Таким чином, можна припустити, що вичерпно не можна пізнати медіакulturі, її можна творчо розробляти.

Що ж таке «медіакulturі»? Незважаючи на те, що даний термін отримав широке розповсюдження в культурологічній теорії, проте, до цього часу він не отримав енциклопедичного статусу. Ми знайшли досить невелику кількість інтернет-версій його тлумачення та єдине визначення Н. Кирилової. Наведемо їх: «Медіакulturі – (лат. *medium* – засіб, посередник, спосіб, *cultur* – обробка) – особливий тип культури інформаційного суспільства, що представляє собою сукупність інформаційно-комунікативних засобів, друкованої та екранної культур, матеріальних та інтелектуальних цінностей, вироблених людством у

процесі культурно-історичного розвитку, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості» [8].

«Медіакультура — сукупність інформаційно-комунікаційних засобів, що функціонують у суспільстві, знакових систем, елементів культури комунікації, пошуку, збирання, виробництва і передачі інформації, а також культури її сприймання соціальними групами та соціумом у цілому. На особистісному рівні медіакультура означає здатність людини ефективно взаємодіяти з масмедіа, адекватно поводитися в інформаційному середовищі» [15].

«Медіакультура — це сукупність інформаційно-комунікативних засобів, вироблених людством у ході культурноісторичного розвитку, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості. Всі види медіа (аудіальні, друковані, візуальні, аудіовізуальні) включають у себе культуру передачі інформації та культуру її сприйняття; медіакультура може виступати і системою рівнів розвитку особистості, здатної «читати», аналізувати і оцінювати медіатекст, займатися медіатворчістю, засвоювати нові знання за допомогою медіа тощо» [9].

Отже, «медіакультура» — це інформаційно-комунікаційна система зі своєю мовою, знаками, символами, кодами, що виконує поліфункціональну роль у процесі своєї репрезентації та завдяки швидкісному розповсюдженню інформації сприяє самоідентифікації та соціалізації певного культурного середовища, формуванню суспільної свідомості особистостей, їх ціннісного досвіду. Таким чином, «медіакультура» є комплексним засобом освоєння людиною навколишнього світу в його соціальних, інтелектуальних, моральних, психологічних, художніх аспектах тощо. Однією з основних функцій медіакультури є комунікативність, як акт спілкування, діалогу між — різними культурами, різними країнами, народами, соціальними групами, індивідами, зрештою, владою і суспільством тощо. Діалог культур надає медіакультурі можливість поставати потужним каталізатором, «завдяки чому відбувається обмін культурною інформацією в історико-філософському та історико-літературному контексті і тим самим інтенсифікується соціальний прогрес» [9]. Ще раз зазначимо, що до медіакультури відноситься цілий спектр як традиційних засобів масової комунікації (газети, журнали, фотогра-

фії, магнітофони, радіо, телебачення, відео), так і новітніх мультимедійних засобів (Інтернет, кабельне ТБ та ін.), які, завдяки засобам масової комунікації, створюють медіапростір, а конкретніше — зовсім нову реальність, а точніше — гіперреальність.

Виходячи з вищесказаного, та звертаючи увагу на інформаційно-семіотичний дискурс, природно закладений у визначення поняття «медіакультура», її можливо розглянути у трьох основних аспектах: як систему артефактів; систему символів; систему знаків тощо. Звертаючи увагу на те, що знакові системи є багатограничними, медіакультуру можна розділити на чотири види. Перший — письмовий (друковані газети, журнали) — в основі якого закладено дискурс слова. Другий — аудіальний (радіо, магнітофон, CDR'у ми та ін.) — це дискурс мовленнєвої та музичної мов, де важливим чинником є час, який постає у двох вимірах: послідовності та одночасності. Третій — візуальний (живопис, графіка, плакат), де головним чинником постає простір, а в традиційних візуальних мистецтвах — домінують іконічні знакові дискурсивні системи. І останній, четвертий тип — технічна медіакультура, яка зазвичай пов'язується з «естетикою кадру, вона репродукує реальність і передає інформацію за допомогою аудіовізуальних засобів комунікації — кіно, ТБ, відео, комп'ютерної графіки, анімації та ін. Це культура багатовимірних медіа, в якій відбувається процес синтезу й інтеграції всіх попередніх дискурсів знакових систем» [8].

Нагадаємо ще раз, що документально зафіксовані дискурсивні практики М. Фуко називає «археологією знання», він акцентує увагу на дуальній позиції «влада» — «знання». Сьогодні вже ні в кого не викликає сумнівів, що основною владою, яка панує над усім світом — є влада медіа, влада інформації. Особливістю світової модернізації є посилення ролі медіакультури як посередника між владою і суспільством, соціумом і особистістю, як «інтегратора» нового медіасередовища. Отже, з появою медіа можна говорити про розширення традиційної схеми комунікативного процесу передачі інформації: повідомлення — комунікація — інтерпретація. А саме повідомлення (message) як певний продукт інтелектуальної діяльності людини у процесі комунікації транслює та передає певні знання та, завдяки цим messages, інтерпретуються реципієнтами. В цьому сенсі надзвичайно важливим є вже класичний постулат Маклюєна «the medium is the

message», оскільки на думку мислителя, що сказане медіумом — все пройшло через медіума, а отже — жодний медіум не є нейтральним.

Нові медії зазнають якісно іншого рівня, потрапляючи в Інтернет. Останній сам по собі може вважатися ЗМК, оскільки є, власне, засобом поширення різноманітної інформації. Сам Інтернет є проектом середини 80-х років минулого століття Агентства передових оборонних дослідницьких проектів Міністерства оборони США (Advanced Research Project Agency (ARPA) of the United States Department of Defense). М. Кастелз відзначає, що метою цих проектів була мережева децентралізація американської комунікації на випадок ядерної війни. Військова мережа ARPAnet, створена ще 1968 р., зрештою перетворилася на світове павутиння. Проте, все ж визначення «нові медія» застосовується не до самого Інтернету, а до тих ЗМК, які створені на його основі й використовують його технологічні можливості та канали обміну інформацією [8, 154].

Медійна культура є чинником значного впливу на суспільство в цілому та, зокрема, на політичну ситуацію країни. Велику роль у цьому відіграє, звичайно, і роль комунікативної функції. З одного боку, вона надає медіакulturі здатність до акумуляції сил та інформованості великої кількості людей одночасно, а з іншої — використання цієї громадськості державою, яка часто може використовувати будь-яку інформацію як ідеологічний інструмент.

ЗМК найбільше з усіх інфомереж контролюються державою. Як противагу ЗМК назвемо соціальні мережі, які дозволяють значно активніше їх використовувати населенню задля отримання будь-якої інформації, озвучування власних думок, критики уряду та ін. Отже, як результат, протиставлення соціальних мереж засобам масової інформації, особливо під час кризових, революційних періодів в історії тієї чи іншої держави, зокрема, України. Звернемо увагу і на те, що одним із найпотужніших факторів прогресу в розвитку медіакulturі сьогодні є комп'ютер та Інтернет, які дозволяють охопити весь інформаційний світ та вступити в контакт з будь-яким джерелом інформації.

Даний факт, звичайно, вплинув і на роль населення в подібних суспільних змінах, у результаті чого були утворені принципово нові суб'єкти громадського суспільства у вигляді локальних

структур — ком'юніті або мережевих спільнот. За визначенням дослідниць Е. Морозової та І. Мірошниченко, мережеві спільноти — це відносно нестійка сукупність людей, що взаємодіють за допомогою системи інтернет-комунікацій, забезпечуваних службами мережі Інтернет, що володіють спільністю інтересів і здійснюють спільну діяльність у віртуальному просторі [17]. Однак, на нашу думку, не дивлячись на те, що породжені самі спільноти мають бути в Інтернеті, наслідки і «спільна діяльність» може не обмежуватися віртуальним простором, а матиме реальні соціально-політичні або соціально-культурні прояви. До найпоширеніших сьогодні світових соціальних мереж в Україні можна віднести Twitter та Facebook. Безумовно існують й інші, але вони мають риси більш розважального характеру.

Отже, соціальна мережа як тип Інтернет-сайту має надзвичайно багато можливостей: це здатність до майже абсолютно вільного та абсолютно добровільного поширення користувачами інформації, що, як наслідок, забезпечує і ознайомлення з найважливішими для самих користувачів темами чи подіями, і, одночасно, це створення можливості для об'єднання та реальної мобілізації у випадках реагування на події; здатність до продукування власних позицій та пропозицій з тих чи інших тем; величезні можливості дискусії та обговорення; безмежні можливості цитування і обміну інформації з іншими ресурсами — сайтами ЗМК, громадськими ініціативами, кризовими картами та ін. Отже, не дивлячись на початкову мету створення соціальної мережі, сам її функціонал є продуктивним засобом для будь-якої соціальної активності та колективної діяльності.

Однак, на противагу вищесказаного, зазначимо, що тут може виникнути парадоксальна ситуація, коли завдяки медіа, а більшою мірою соціальним мережам, виникає безліч контактів і паралельно з цим — дефіцит спілкування, який сьогодні треба сприймати як соціокультурну та психологічну проблему.

Звернемо увагу на те, що проблеми українських ЗМК повністю співпадають з больовими точками медіа культурного простору західних країн. А саме, виконуючи одну із своїх головних функцій — аксіологічну, — медіакультура пропагує певні цінності. Особливо це стосується кожного реципієнта як суб'єкта культури, який не завжди є готовим до сприйняття тієї чи іншої інформації у викладенні «переказів» медіаканалами. Перш за

все, це пов'язано з недостатнім життєвим досвідом та несформованою внутрішньою позицією. Проблемне поле, створене сучасними медіакомунікаціями, часто формує культ сили, грошей, споживацьке ставлення до життя. «Вони фактично контролюють нашу культуру, пропустивши її через свої фільтри, виділяють окремі елементи із загальної маси культурних явищ і надають їм особистої ваги, підвищують цінність однієї ідеї, знецінюючи іншу, поляризують таким чином усе поле культури» [13, 26].

Серед основних функцій медіакультури слід виокремити наступні: інформативна; комунікативна; інтермедіальна (об'єднуюча, посередницька), аксіологічна (ціннісно-сміслова); ідеологічна, розважальна; креативна; інтеграційна; соціальної адаптації. Крім того, на наш погляд, однією із найважливіших рис сучасної медіакультури є тотальна глобалізація.

Володарем ситуації буття стає комунікативний мас медійний простір, інтерес до якого зростає, але «Рогом достатку» чи «Скринькою Пандори» стають сьогодні простори комунікації? Риторичне запитання, на яке немає однозначної відповіді. Однак, кожен прошарок суспільства відчуває нагальну потребу у споживанні комунікативних інформаційних просторів. Глибина і наступи комунікативних систем унеможливають наше буття без них.

Персоналії:

Герберт Маршалл Маклуен (1911–1980)

Жан Бодрійяр (1929–2007)

Кримський Сергій Борисович (1930–2010)

Поль Вірілію (1932–2018)

Дженнінгз Браянт (1974)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Проаналізуйте походження терміна «медіакультура»: етапи виникнення, обґрунтування необхідності.
2. Дайте визначення терміна «медіакультура».
3. Назвіть основні функції медіакультури.
4. Охарактеризуйте епохи медіакультури, етапи інформаційних революцій.
5. Окресліть розуміння інформаційного суспільства електронної епохи.

6. Які проблеми і суперечності суспільства медіакомунікації у полі культур?

Література:

1. Ахиезер А. С. Россия : Критика исторического опыта (Социокультурная динамика России) : в 2 т. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск : «Новосибирский хронограф», 1998. Т. 1 : От прошлого к будущему. 783 с.

2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и прим. Е. А. Самарской. Москва : Республика, Культурная революция, 2006. 269 с.

3. Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ / пер. с англ. Кулеба В. В., Лебеденко Я. В. Москва : Вильямс, 2004. 432 с.

4. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуневой. Москва : Гнозис, Прагматика культуры, 2002. 192 с.

5. Гриценко О. М. Мас-медіа у відкритому інформаційному суспільстві й гуманістичні цінності Київ : Нац. університет ім. Т. Шевченка, 2002. 204 с.

6. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального / пер. с англ. Артема Смирного. Москва : Фонд «Прагматика культуры», 2002. 160 с.

7. Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини : монографія. Київ : Освіта, 1999. 352 с.

8. Квіт С. Масові комунікації : підручник. Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 206 с.

9. Кириллова Н. Б. От медиакультуры к медиалогии. *Культурологический журнал*. 2011. № 4 (6). URL: www.cr-journal.ru/rus/journals/98.html j_id=8 (дата звернення 19.05.2020).

10. Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну. Москва : Академический проект, 2005. 448 с.

11. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури : методологічні засади осмислення* : зб. наук. праць. Київ : Фенікс, 1996. С. 91–112.

12. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева; закл ст. М. К. Вавилова. Мо-

сква, Жуковский : Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с. (Приложение к серии «Публикации Центра Фундаментальной Социологии»).

13. Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр., вступ ст., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова, С. Н. Плотникова. Москва : Прогресс, 1973. 407 с.

14. Медиакультура. *Advertopedia* : веб-сайт URL : <http://www.advertopedia.ru/index/show-article?id=77> (дата звернення 19.05.2020).

15. Медиакультура. *Вікіпедія. Вільна енциклопедія* : URL: веб-сайт <http://uk.wikipedia.org/wiki/Медиакультура> (дата звернення 19.05.2020).

16. Москаленко А. З. Теорія журналістики : навч. посібник. Київ : Експрес-об'ява, 1998. 334 с.

17. Морозова Е. В., Мирошниченко И. В. Сетевые общества в условиях чрезвычайных ситуаций : новые возможности для граждан и для власти. *ПОЛИС. Политические исследования* : науч. журнал, Москва, 2011. № 1. URL : <https://www.politstudies.ru/article/4382> (дата звернення: 19.05.2020).

18. Савчук В. Конверсия искусства. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 288 с.

19. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації як феномен сучасної медиакультури : український дискурс : монографія. Львів : Видавець ФОП Тетюк Т. В., 2015. 424 с.



IV. Культура і держава



Алегорія розсудливості

Давід Тенірс Молодший, поч. 1650-х



4.1. Сучасна соціокультурна ситуація: тенденції, суперечності, пошуки рішень

У сучасну епоху інформаційного суспільства на відміну від попереднього періоду розвитку людства коли визначальну роль у суспільному прогресі відігравали матеріальні ресурси, (знаряддя праці, земля, водні ресурси, корисні копалини тощо) провідне місце у суспільному просторі відіграють наука і техніка.

Стратегічна роль в інформаційному суспільстві перейшла до інтелектуального ресурсу, в процесі якого відбувається активний процес зрощення науки, освіти та культури, завдяки саме цим засобам нині формується людина.

Тобто глобальні зміни у світових соціально-технологічних процесах спричинили переоцінку в модернізації вселюдської ідеї суспільного розвитку, у кардинальній переоцінці значення місця культурно-мистецької сфери в житті сучасного суспільного розвитку, породили формування осучасненої концепції гуманітарної парадигми прогресу людського суспільства, де культура займає пріоритетне місце.

Культура перестала бути закритим герметичним утворенням, стала визначальним фактором у розвитку цивілізацій.

Нове соціокультурне поле XXI ст. формується під впливом таких факторів як: всеохопленість і комплексність змін, які ведуть до формування цілісного світу, глобального людського співтовариства, нового типу цивілізацій; становлення у світовому людському співтоваристві нової якості взаємозалежностей, у яких глобальні зв'язки все більше переважають над локально-національними. Сьогодні спостерігається посилення тенденцій взаємозв'язку між економікою і культурою, який можна охарактеризувати як «економізація культури» та «культуризація економіки»; розробка й утвердження нового типу гуманізму. Ним передбачено вдосконалення якостей і здібностей усього людського роду, визначальними ознаками якого мають стати почуття глобальності, прихильність до справедливості, нетерпимість до насилля. Нині відбувається гібридизація культури, якою зумовлено появу

різноманітних глобальних і локальних «соціокультурних гібридів», що складаються із несумісних частин, надто нестабільних і суперечливих традиційному контексту; розростання стандартизованого всесвітнього ринку культурних послуг і товарів, зумовлених прискореним розвитком електронних масмедіа.

Соціокультурний глобалізаційний процес неможливо оцінити однозначно, оскільки кожна національна культура і кожен етнос розробляють свій формат поведінки у ньому, зберігаючи як загальнонаціональну, так і специфічну локальну культурну різноманітність. По-перше, відзначимо, що глобалізацією універсализуються і нівелюються культурні відмінності між народами. Світ уніфікується, зростає культурна одноманітність, утверджуючись у процесі вестернізації (англ. *Western* – західний), а саме: запозичення англо-американського чи західно-європейського способу життя у сферах економіки, політики, освіти і культури.

Завдяки сучасним засобам телекомунікацій набула всесвітнього поширення англо-американська модель світоустрою та експансія євроатлантичних культурних цінностей. Зокрема, 70 % усіх сайтів «всесвітньої павутини» зосереджено в Америці, найпоширенішою для спілкування в інтернеті є англійська мова. Електронними масмедіа (передусім супутниковим телебаченням, інтернетом), до яких мають доступ усе більше людей, забезпечується швидкий, прямий і неформальний зв'язок, створюється взаємопов'язане глобальне інформаційне середовище. У ньому масштабним поширенням американських цінностей матеріалізуються виклики глобалізму у буденній свідомості і породжується міф про настання ери культурної уніфікації. Відомий американський політолог З. Бжезінський зазначає, що Америка стала «джерелом культурної спокуси», яка «поширюється не шляхом нав'язування, а за шляхом наслідування, це є свідченням того, що масам подобається ця культурна революція» [1, 237].

По друге, стає очевидним, що глобалізація культури загрожує культурною експансією, руйнує все особливе і самотутнє, нівелює культурні відмінності між народами. Увиразнюється така ознака глобалізації, як відчуження народу від влади і своєї культури.

Відкритість для культурного впливу і розширення культурної взаємодії потребують не лише теоретично осмислювати процес сучасної глобалізації, а й обґрунтовувати відповіді на злободенні питання, породжені ним:

1) розробка культурою та кожним етносом свого механізму входу в глобалізований світ зі збереженням як загальнонаціональної, так і специфічно локальної культурної різноманітності;

2) вироблення відповідно до потреб сучасного цивілізованого розвитку нових цінностей, здатних забезпечити діалог культур, їх взаємозбагачення і міжцивілізаційний синтез.

Учені однакові в тому, що у світі близько 30 цивілізацій, основою яких були різні складові прогресу: матеріальні, духовні, культурні. Кожна з них є універсальним внеском у розвиток єдиної земної цивілізації, пройшла певні фази еволюції. Загальновідомими у наш час є християнська, індуська, китайсько-конфуціанська, буддистська, західноєвропейська, греко-слов'яно-православна та інші цивілізації. Традиційно, незалежно від географічного розташування, їх поділяють на західні та східні, але жодна з них не виробила універсальної форми суспільного устрою.

Це переконує, що в наш час питання про міжцивілізаційні універсалії ще не може бути вирішене однозначно. На світовому полі кожна цивілізація претендує на першість, пропонуючи свої правила гри. Західній цивілізації, притаманний індивідуалізм. Лише те, що створено людиною, має цінність у житті. Для західного суспільства завжди були важливими поняття матеріального прогресу, принцип особистої відповідальності та благополуччя в суспільстві. Людина західної культури живе, щоб працювати і, примножуючи свій добробут, створювати багате суспільство. Зовсім іншими цінностями характеризуються східні цивілізації, ці цінності майже протилежні західним. Тут людина ніколи не вважалася головною цінністю, а захист її прав не набував першочергового значення. За відсутності індивідуалізму, сім'я вважається головною складовою суспільства. Людина живе і працює разом із сім'єю і заради сім'ї. Чітким кастовим поділом, солідарністю у суспільстві забезпечується спеціалізація, спадковість і накопичення досвіду. У незахідних культурах релігія – центральна сила, яка мотивує вчинки і мобілізує людей [5, 116–117].

Тобто у глобалізованому світі першочерговою є проблема формування нового механізму діалогу культур. Термін «діалог культур» означає сукупність безпосередніх відносин і зв'язків між різними культурами, а також як результат взаємних змін у процесі

цих відносин. На початковій стадії їх взаємодії спостерігається гармонійне толерантне співіснування різних культур (взаєморозуміння і обмін досвідом).

Діалог культур можливий лише на основі спільних цінностей і не призводить до зникнення однієї з них, оскільки кожна культура має свою унікальну специфіку. У глобальній комунікації культур виділяється кілька визначальних способів їх взаємодії, якими зумовлюється як збагачення соціокультурного досвіду людей і спільнот, так і загострення етнокультурних суперечностей.

Одним із найпоширеніших процесів взаємовпливу культур є *аккультурація* (acculturare – від лат. ad – до і cultura – утворення, розвиток), сутність якої полягає у сприйнятті одним народом повністю або частково культури іншого народу. Проблему аккультурації почали досліджувати у другій половині XIX ст. американські етнографи. У 30-і роки XX ст. концепцію аккультурації розробили американські вчені Р. Редфілд, Р. Ліптон, М. Дж. Герсковіц. Аккультурацією як культурним процесом охоплено всі народи нашої планети незалежно від їх расової, мовної та етнічної належності і соціально-економічного рівня розвитку. Особливо інтенсивно у цей процес залучені народи Азії, Африки, Латинської Америки. За результатами наукових досліджень учені розробляють програми засвоєння європейської культури відсталими народами і населенням резервацій.

Загалом аккультурація як наслідок контактів між культурами, сприяючи поширенню культурних явищ, фактично призводить до часткової або повної асиміляції. Основними тактичними напрямками реалізації стратегічного процесу аккультурації є асиміляція, сепарація, маргіналізація та інтеграція.

Особливим напрямом розширення сфери впливу домінуючої культури поза початковою межею функціонування і поза державними кордонами є *культурна експансія* (лат. expansio – розповсюдження). У наш час це поширення американської культури. Культурною експансією США у другій половині XX ст. охоплено багато країн світу. Після Другої світової війни вона торкнулася країн Західної Європи, у 60-ті роки – Японії, у 70-ті – країн Латинської Америки, у 90-ті – країн пострадянського простору. Характерними ознаками культурної експансії є те, що вона здійснюється цілеспрямовано, має насильницький характер, не вимагає узгодження дій з іншою культурою. Внаслідок експансії відбувається

культурна та ідеологічна гомогенізація світу та культурна дифузія американського і західноєвропейського способів і стилів життя, цінностей, звичаїв, символів і артефактів (фільмів, комп'ютерних програм, книг тощо) у східнослов'янські, латиноамериканські, ісламські, африканські та азіатські країни.

Багатовекторним і багатоаспектним процесом взаємовпливу культур є *культурна дифузія* (cultural diffusion), під час якої відбувається запозичення або взаємне проникнення культурних ознак та комплексів з одного суспільства в інше. Запозичення має як прямий (шляхом міжкультурних контактів індивідів), так і опосередкований характер (завдяки діяльності засобів масової інформації, освітніх установ, споживання товарів тощо). Завдяки цим процесам відбувається обмін не тільки матеріальною культурою, а й науковими і технологічними ідеями, звичаями і традиціями, цінностями і нормами життя, а також здійснюється проникнення і поширення культурних інновацій серед тих народів і культур, у яких ці інновації з об'єктивних причин з'явитися не можуть. Каналами культурної дифузії є міграція, туризм, діяльність місіонерів, торгівля, війна, наукові конференції, торговельні виставки і ярмарки тощо. Розрізняють два її напрями:

1) горизонтальне поширення відбувається між кількома етносами, групами, однаковим за своїм статусом, та індивідуумами, її ще можна назвати міжгруповою;

2) вертикальне поширення елементів культури між суб'єктами з неоднаковими статусами, яке називають ще стратифікаційною культурною дифузією.

До конструктивної форми міжкультурної комунікації належить *синтез культур* як взаємодія і поєднання культурно відмінних елементів: орієнтирів, цінностей, норм, типів поведінки. При такому синтезі виникає якісно інше утворення.

Осмыслиючи специфіку міжкультурної взаємодії у глобальному масштабі, слід враховувати, що розвивається нова політична архітектура, яка ґрунтується на межі не національних, а етнічних культур. Відродження етнокультур починає домінувати над національними культурами. Чітко простежується ця тенденція навіть у розвинених країнах, які перебувають у фарватері модернізації і в яких реставруються й відроджуються історико-етнічні символи, місцеві традиції та культурні особливості. Для багатьох вони є

ознаками індивідуальної і групової ідентичності, незаперечними гарантами її стійкості.

Важливо визначити, які елементи у сфері культури є універсальними, а які існують як форми, що не піддаються трансформації, є сталими. Зокрема, абсолютно нейтральним для культур є обмін між ними поверховими елементами — мистецтвом і ремеслами, формами дозвіллевих розваг, стандартами споживання, традиціями народної медицини тощо. Водночас глибинні установки, пов'язані з цілісною культурною системою, уявленнями про світоустрій, із характером символічного оречевлення світу, не піддаються уніфікації.

Масштабні культурні зміни у структурі сучасного світопорядку за умов глобалізації активно впливають на стан соціокультурної динаміки в Україні, позначеної як внутрішніми змінами в українській культурі, так і змінами у її взаємодії з іншими етнокультурами. Цей процес має такі ознаки: адаптація до нових реалій і завдань; концентрація зусиль на формуванні національної ідентичності на основі модерної культури української політичної нації та створенні загальнонаціонального цілісного культурного простору; актуалізація культурної спадщини; збереження і розвиток етнокультурної різноманітності українського соціуму.

Визначальним у культурній динаміці в Україні є чітка її спрямованість на створення нової моделі культурного розвитку, яка ґрунтується на креативності та інтеграції української культури у світовий культурний простір, зростання ролі культури у зміцненні позитивного іміджу України у світі.

Концептуальні засади культурної динаміки в Україні цілком збігаються з теоретичними підходами, які застосовуються у культурній політиці європейських країн. У Звіті міжнародних експертів Ради Європи «Огляд культурної політики України» (2017) [3] зазначено, що протягом останнього десятиліття Європа сформулювала кілька ключових принципів своєї культурної політики. У звіті Ради Європи «In from the Margins – A contribution to the debate on Culture and Development in Europe» (1997) ідеться про те, що більшість європейських країн здійснюють свою культурну політику відповідно до чотирьох ключових принципів: сприяння культурній ідентичності, культурній різноманітності, творчості, участі у культурному житті.

Одним із ключових завдань державотворення в Україні є формування національної ідентичності. Цей процес у західній політологічній думці набув назви «політика ідентичності» (identity policy), яка є складовою інших політик і стосується фактично усіх сфер життєдіяльності суспільства — політичної, соціально — економічної, духовно-культурної, інформаційної, а також утвердження атрибутів і символів державності, мовної політики, освіти, пріоритетів зовнішньої політики тощо.

Особливістю соціокультурної динаміки в українському суспільстві у процесі націотворення є те, що вона зумовлена його поліетнічним, полікультурним характером. Державна політика визначає і підтримує курс на рівноправний розвиток культур кожної з етнічних спільнот, які проживають в Україні. Зарубіжні та вітчизняні вчені визначають її як політику мультикультуралізму, спрямовану на збереження і розвиток в окремій країні й у світі загалом культурних відмінностей. Найбільшим класичним прикладом здійснення такої політики є Австралія і Канада. Згідно з положенням канадського закону про багатокультурність, державна політика визнає, що багатокультурність відображає культурну і національну різноманітність канадського суспільства, і виходить з того, що всі канадці мають право вільно зберігати, розвивати і поширювати свою культуру. Дотримання політики мультикультуралізму канадською владою продиктоване небезпекою квебекського сепаратизму, з одного боку, а з іншого, — намаганням знизити рівень занепокоєння англомовної більшості проблемою національнодержавної цілісності країни.

Політикою мультикультуралізму передбачено толерантність щодо інших культур у поліетнічному суспільстві з метою взаємного проникнення, збагачення і розвитку у загальному потоці масової культури. Така політика культивується здебільшого у високорозвинених суспільствах Європи, у яких давно досягнуто високого рівня культурного розвитку. Мультикультуралізм у сучасній Європі передбачає, насамперед, включення у його культурне поле елементів культур іммігрантів із країн «третього світу», зокрема колишніх колоній європейських країн. Один із відомих канадських дослідників етнонаціональної політики Вілл Кимлічка вважає мультикультуралізм загалом справедливим і толерантним підходом до інтеграції іммігрантів, який дає їм змогу зберегти свої культурні звичаї. Учений зазначає зокрема, що всі основні країни,

які приймали іммігрантів, дотримувалися (англокомформістської моделі) імміграції, тобто від іммігрантів очікували асиміляції до існуючих норм, а через певний час — ототожнення з місцевим населенням у мові, одязі, відпочинку, харчуванні, складі сім'ї, ідентичності тощо. Однак від моделі асиміляції почали відмовлятися частіше на користь більш мультикультуралістичної моделі інтеграції, зорієнтованої на побудову нації більшістю, яка переглядає умови інтеграції. Іммігранти домагалися і домоглися змін в основних державних інститутах — у школах, на робочих місцях, у судах, поліції та установах соціального захисту, щоб полегшити свою долю.

Ці інститути було реформовано для забезпечення більш широкого визнання етнокультурних ідентичностей іммігрантів та кращого пристосування до їхніх етнокультурних звичаїв так, щоб іммігранти почували себе у цих інститутах як удома [2, 38–39].

Однак у сучасних умовах концепція мультикультурного суспільства все більше зазнає критики.

З критикою політики мультикультуралізму виступили кілька лідерів європейських країн, які дотримуються правих, правоцентристських і консервативних поглядів (А. Меркель, Д. Кемерон, Н. Саркозі). Вони заявили, що у їх країнах спроби побудувати мультикультурне суспільство зазнали невдачі. У жовтні 2010 р. на зустрічі з молодими членами Християнсько-демократичного союзу (ХДС) у Потсдамі, під Берліном, канцлер Німеччини А. Меркель стверджувала, що концепція, за якою ми в наш час живемо пліч-о-пліч і щасливі цим фактом, не працює. Вона також наголосила, що іммігранти мають інтегруватися, сприйняти культуру Німеччини і її цінності. Це сприяло зростанню дебатів у Німеччині з приводу проблем імміграції, вплинуло на інтегрування мусульманських іммігрантів у німецьке суспільство [7].

Сучасними міжнародними реаліями, досвідом втілення політики мультикультуралізму зумовлюється необхідність врахувати нові тенденції і явища у процесі вироблення заходів із модернізації вітчизняної культурно-мистецької сфери.

Стратегічний курс культурно-мистецької політики в Україні зумовлений тим, що в державі формується політична нація, яка є, з одного боку, сукупністю громадян різного етнічного походження, а з іншого, — культурною спільнотою з єдиною модерною національною культурою.

Українська національна культура охоплює традиційну етнічну культуру українців і різні варіанти субкультур, зумовлені факторами етнічними, соціальними, професійними, класовими тощо. В умовах багатокультурності найбільш прийнятою для України є парадигма української національної культури як сукупності культур усіх етнічних груп та національних меншин, в якій українська етнокультура постає системоутворюючим компонентом всієї національної системи культури.

Перед державою стоїть завдання виробити таку концепцію державної політики, в якій би набули діалектичної єдності і пріоритетності як українська етнічна культура, так і ефективна підтримка культур національних меншин, зокрема культури кримських татар. Такий підхід на тлі краху політики мультикультуралізму у питаннях національної цілісності сприяє появі теорії інтегруючого мультикультуралізму, сутність якої полягає у співпраці багатьох культур на благо однієї нації. Український учений А. Колодій вважає, що така модель «інтегрального мультикультуралізму» є найбільш сприятливою для етнокультурної політики в Україні. На її думку, саме такий підхід «згладжує суперечності і сприяє порозумінню у молодих поліетнічних національних державах, дає можливість реалізувати перевірений часом принцип: одна держава — одна домінуюча соціальна культура», а відтак, він може бути прийнятий, як «орієнтир етнополітики для посткомуністичних суспільств, зокрема й України, які змушені поєднувати завдання модерної і постмодерної епох» [4, 10].

Політика ідентичності в Україні об'єктно-предметно детермінована. До її об'єктів належать: діяльність органів державної влади та місцевого самоврядування, спрямована на формування національної ідентичності громадян України та становлення української політичної нації; вироблення теоретико-методологічних засад національної ідентичності, зміцнення культурної цілісності українського соціуму, створення цілісного національного культурно-інформаційного та мовно-культурного простору; досягнення загальногромадянської злагоди навколо визначальних національних завдань; посилення здатності протистояти зовнішнім загрозам і викликам.

Предметне поле політики ідентичності складають сфери суспільного життя, функціонально пов'язані з відтворенням загальнона-

ціональної ідентичності, колективних субідентичностей (національних, етнічних, конфесійних). До таких сфер, вважають дослідники, належать основні атрибути та символи державності (прапор, герб, гімн, посвідчення особи громадянина, система державних нагород, премій і відзнак, символів державних органів та установ, державні свята і меморіальні заходи); культурний ландшафт, який складають пам'ятки історії, культури й архітектури, а також природні об'єкти, які мають символічне та смислоутворююче значення для колективної свідомості, — зберігають і відтворюють національну ідентичність; режим функціонування і статус мов; академічна наука; література і мистецтво; система освітніх і виховних закладів; бібліотека, клубна та просвітницька діяльність; музейна та архівна справи; туристична інфраструктура; військова організація; конфесійні відносини; спорт; діяльність масмедіа [6, 11–14].

Створення конструктивної концепції національної ідентичності в Україні як головне завдання соціокультурної державної політики передбачає: формування в соціумі консенсусного розуміння того, що Україна є найвищою цінністю для всіх її громадян як їхня спільна батьківщина в існуючих кордонах, у якій, згідно з міжнародним принципом самовизначення нації, українська держава передусім є продуктом самовизначення українців; в основі націотворення застосування громадянського принципу творення української політичної нації як нації поліетнічної, полікультурної та поліконфесійної; позбавлення національної ідеї ідеологічного забарвлення шляхом консолідування громадян України на основі їх матеріального добробуту та духовно-культурного піднесення; урегулювання мовної ситуації шляхом розмежування функцій державної мови і функцій інших мов та забезпечення мовної політики; створення парадигми української національної культури, зумовленої зміною її статусу під впливом політико-культурної суб'єктності України та досвіду співжиття етнокомпонентів соціуму в умовах державності; опрацювання нової інтегрованої моделі культурно-інформаційного простору на основі створення потужного креативного середовища, що сприяє творчості, новим ідеям та інноваційності людини у різних її формах і виявах.

Особливо актуальною є проблема формування єдиного національного культурного простору як сфери, у якій, відповідно до законодавства, здійснюється культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні і дозвілєві потреби громадян. Це

потребує запровадження ефективної системи управління культурною трансформацією в українському суспільстві, пріоритетами якої мають стати: утвердження в інтелектуальному дискурсі розуміння культури не у вузькому, галузевому вимірі, а в широкому, універсальному як цілісного способу життя людини і нації; об'єднання зусиль органів законодавчої та виконавчої влади навколо спільної стратегії культурного розвитку, спрямованої на створення культурно-ідеологічних основ націотворення; впровадження європейських стандартів у правовому забезпеченні вітчизняної культурно-мистецької сфери; створення режиму державного протекціонізму щодо культурних (креативних) індустрій; актуалізація української культурно-історичної спадщини.

Згідно з рекомендаціями експертів Ради Європи, втілення в життя стратегічних пріоритетів менеджменту відповідно до національних інтересів передбачає: розгортання у суспільстві широкої публічної дискусії щодо сучасного тлумачення культури, ролі та значення культурної політики у забезпеченні сталого розвитку, економічної та соціокультурної модернізації. Така зміна допоможе створити умови, в яких культура зможе повноцінно розвиватися; виховання нового покоління менеджерів культури, здатних концептуально і практично забезпечувати прийняття рішень та визначати стратегічний розвиток культури; зміцнення аналітичного середовища національної культурної політики з децентралізованими регіональними і місцевими культурними стратегіями; широку підтримку та розвиток культурного різноманіття в українському політичному суспільстві; розвиток творчих індустрій та інноваційних технологій, які б стимулювали появу нових форм суспільної, творчої та економічної діяльності; модернізацію нормативно-правової бази забезпечення культурно-мистецької сфери, якісно нове змістове наповнення не тільки законів, а й підзаконних актів, виданих на їх виконання; опрацювання ефективних механізмів реалізації пілотних проєктів і нових моделей виробництва культурного продукту; формування сприятливих податкових та інвестиційних умов для розвитку державно-приватного партнерства у сфері культури; постійний моніторинг культурно-мистецьких практик; організація систематичних консультацій із професійним середовищем; створення всеохоплюючої системи офіційних кана-

лів, регулярних брифінгів для працівників культури; сприяння розвитку контрактів та максимізації можливостей співпраці України з європейськими культурами [3].

Таким чином, у сучасному глобалізаційному соціокультурному процесі Україна постає відкритою державою, у якій реаліями пост-індустріальної доби зумовлюється переоцінка ролі культури в житті українського соціуму. Як в інших демократичних суспільствах, які стали на шлях модернізації, культуру слід розглядати не як сукупність подій і явищ, а як потужний чинник сталого розвитку країни.

Персоналії:

Збігнев Казімеж Бжезінський (1928–2017)
Олександр Самійлович Корнієвський (1889–1988)
Вілл Кімлічка (1962)
Василь Миколайович Яблонський (1966)
Максим Миколайович Розумний (1969)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Під впливом яких факторів формується сучасне соціокультурне поле ХХІ ст.?
2. Які існують визначальні способи взаємодії різних культур?
3. Які елементи у сфері культури є універсальними, а які виступають як сталі?
4. Що є визначальним у сучасній культурній динаміці України?
5. Які сфери суспільного життя складають предметне поле політики ідентичності?
6. У чому полягає проблема формування в Україні єдиного національного культурного простору?

Література:

1. Бжезінський З. Выбор. Глобальное господство или глобальное лидерство / пер. с англ. Москва : Междунар. отношения, 2005. 288 с.
2. Кімлічка В. Лібералізм і права меншин / перекл. з англ. Р. Ткачук, гол. ред. і авт. передм. Дж. Перлін. Харків : Центр Освітніх Ініціатив, 2001. С. 38–39.

3. Керн Ф. Огляд культурної політики України. Звіт експертів Ради Європи, 13–15 березня 2017 року / експерти : Д. Карнер, Ж.-К. Сімон, Л. Россіньо, Б. Б. Баррантес / Міністерство культури України. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245250759&cat_id=245184013 (дата звернення: 19.05.2020).

4. Колодій А. Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України. *Агора. Україна і США : взаємодія у галузі політики, економіки, науки та культури*. Випуск 6. Київ : Стилос, 2007. С. 5–14.

5. Співак В.М. Політико-правовий та соціокультурний виміри глобалізації : монографія. Київ : Логос, 2011. С. 116–117.

6. Україна : політичні стратегії модернізації : зб. наук.-аналітич. доп. / за ред. М. М. Розумного (заг. ред.), О. А. Корнієвського, В. М. Яблонського, С. О. Яцішевського. Київ : НІСД, 2011. С. 11–14.

7. Evans S. Germany's charged immigration debate. 17 October 2010. BBC News : web site. URL : <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-11532699> (дата звернення 19.05.2020).





4.2. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні

Важливість інтелекту в умовах глобалізації та утвердження інформаційного суспільства й ринкових відносин, розширення демократизації все більше зростають в усіх складових українського суспільства. За цих обставин особливої значимості набуває культура, її місце в суспільно-політичних процесах, у тому числі й державна культурно-мистецька політика.

Перед такою політикою стоїть завдання забезпечення правових, інституційних, фінансових чинників розвитку сучасної української культури, як визначального фактора формування зрілого демократичного суспільства, сталої національної ідентичності, що стає необхідною передумовою входження України до світової спільноти розвинених демократичних держав та інтеграції до європейського культурного простору.

У попередній період в Україні здійснено великий комплекс конкретних кроків, щодо визначення засад, пріоритетів у сфері культурно-мистецької політики.

Культурно-мистецька політика розглядається як сукупність принципів і норм, адміністративних та фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують дії держави у культурно-мистецькій сфері. Як багаторівнева сфера діяльності державних органів, культурно-мистецька політика має кілька аспектів. Її політичний аспект пов'язаний з визначенням національних пріоритетів, головних засад діяльності в галузі культури і мистецтва, а також фізичних та юридичних осіб, які здійснюють культурну діяльність чи реалізують владні повноваження у сфері культури, виробляють критерії соціального успадкування продуктів художньої творчості. Соціальний аспект пов'язаний із забезпеченням населенню рівного доступу до культурних благ, а також підтримку і збереження культурної ідентичності української нації та національних меншин України. Інституційний аспект передбачає діяльність, спрямовану на створення і розвиток системи державних установ культури (театрів, музеїв, творчих колективів, а також галерей,

кіновиробництво, книговидавництво тощо) з метою задоволення культурно-мистецьких запитів громадян. Економічний аспект пов'язаний з використанням культурної привабливості територій для стимулювання ділової активності, зокрема розвитку туризму, сфери послуг та розваг, транспорту тощо, а також з регулюванням культурних індустрій (медіа, реклама, мода та ін.) і ринком художніх цінностей. У міжнародно-правовому аспекті культурна політика здійснюється на рівні інтернаціональних проектів збереження і розвитку культурної спадщини, а також правового регулювання переміщення художніх цінностей. Естетичний аспект відображає позицію держави щодо художньої творчості й артистичного співтовариства [6, 483].

Культурно-мистецька політика в Україні суб'єктивно-об'єктивно детермінована. Її суб'єктами є фізичні та юридичні особи, які здійснюють культурно-мистецьку діяльність або реалізують владні повноваження у культурній сфері. До них належать: держава в особі уповноважених органів виконавчої влади, визначальне місце серед них посідає Міністерство культури як центральний орган виконавчої влади, діяльність якого координується Кабінетом Міністрів України; територіальні громади в особі органів місцевого самоврядування; професійні творчі спілки, працівники (особи, що здійснюють творчу діяльність, результатом якої є створення або інтерпретація творів культури і мистецтва, публічне їх представлення); митці, які працюють на засадах мистецького аматорства; працівники культури (працюють у сфері культури на професійних засадах); заклади культури (юридичні особи, підприємства, установи, організації) або їх філії, відділення та представництва юридичних осіб, у яких основною є діяльність у сфері культури; окремі громадяни, об'єднання громадян, які працюють у сфері культури. Об'єктами (лат. *objectus* — предмет) культурно-мистецької політики є, у широкому значенні, культура як цілісна система, що об'єднує культури етнокомпонентів українського соціуму (українців і етнічних груп), а також галузі культури, які функціонують на професійних та аматорських засадах: художню літературу, кінематограф, театральне, музичне, хореографічне, пластичне, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, архітектуру, фотомистецтво, дизайн; народну творчість (фольклор, звичаї та обряди, історичну топоніміку, художні промисли і ремесла). До об'єктів культурно-мистецької політики належать такі галузі культури, як охорона національної культурної спадщини; архівна та бібліотечна справи; книговидавництво;

4.2. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні

створення і розповсюдження фонограмної та аудіовізуальної продукції; художньо-мистецька освіта, спеціальна культурно-мистецька освіта; міжнародні культурні зв'язки, а також діяльність з переміщення культурних цінностей через державний кордон тощо. Тобто об'єктом культурно-мистецької політики є, по-перше, культурна діяльність спільнот і груп, які є носіями духовно-культурних уявлень, цінностей, стилів і норм поведінки, споживачами і виробниками культурних благ; по-друге, інституційна структура (культурно-освітні та культурно-дозвілєві установи та організації, формальні і неформальні творчі об'єднання, спілки, рухи тощо, в межах яких розгортаються культурно-мистецькі процеси в українському суспільстві загалом. Аналізуючи об'єкти культурної політики, доцільно розглядати їх багаторівневу структуру, вершина якої визначена певними межами територіальної спільноти (країни, регіону, села, місцевості), соціальними прошарками і групами, а також іншими характеристиками-професійними, етнічними, віковими тощо. Крім того, об'єкти культурно-мистецької політики можна розглядати як функціональну систему певних різновидів культурної діяльності (масової та спеціалізованої), як спеціалізована діяльність окремих прошарків, груп та інститутів, професійно пов'язаних з виробництвом, зберіганням і поширенням культурних благ; як сукупність змін культурних уявлень, зразків, норм і цінностей різних соціальних, етнічних груп чи суспільства загалом протягом певного часу; як структурність тих елементів і ознак, які становлять «внутрішню культуру» особистості в її конкретних, найтиповіших проявах. Культурно-мистецька політика України будується на інших засадах, ніж за радянських часів. На принципи її реалізації впливають кілька чинників:

1) державність, реальний суверенітет, який дає змогу забезпечувати свободу творчості, матеріально-фінансову підтримку справжніх талантів, творців національно-культурної духовності; активний розвиток нової інфраструктури культурної сфери відповідно до умов ринкової економіки;

2) відмова від політики тотального диктату держави у сфері культури;

3) складні трансформаційні процеси в усіх сферах українського суспільства, у т.ч. в культурі, які впливають на світоглядну й ідеологічну трансформацію, згуртування суспільства, виховання національ-

ної свідомості, формування модерної політичної, а не суто етнічної української нації із сучасною, європейською культурою, необхідною для національної самоідентифікації;

4) реформування системи управління сферою культури, створення механізму правової регламентації втручання держави у культурні процеси, формування правової та економічної баз для діяльності недержавних культурних інституцій, розвиток ринкових структур у багатьох секторах культури.

Культурно-мистецька політика у нинішніх умовах реалізується у відповідності з наступними принципами:

1) прозорість і публічність (відповідні рішення та проекти рішень органів місцевого самоврядування оприлюднюються у засобах масової інформації);

2) демократичність (залучення суб'єктів діяльності у сфері культури до розроблення, здійснення та контролю за реалізацією державної культурної політики);

3) деідеологізація і толерантність (формування культурної політики на плюралістичних засадах, які відображають загальносуспільні цінності, закріплені у Конституції України);

4) неприпустимість дискримінації за ознаками раси, кольору шкіри, за політичними, релігійними та іншими переконаннями, статтю, етнічним походженням, соціальним та майновим станом, місцем проживання, за мовними та іншими ознаками;

5) системність та ефективність культурно-мистецької політики реалізуються у руслі загальної державної політики, спираючись на факторний аналіз проблем галузі та на ресурсний метод планування комплексу інструментів, механізмів, програм, заходів, здатних своєчасно і ефективно вирішити проблеми в галузі культури і мистецтва;

6) інноваційність (сприяння розробленню, впровадженню та реалізації нових форм і методів діяльності у сфері культури і мистецтва). У процесі реалізації цих принципів формується нова культурна політика української держави.

Характерними рисами сучасної культурно-мистецької діяльності виступають:

1) зміна соціальної орієнтації та ідеалів, долання заідеологізованості, внаслідок чого відбулись переоцінювання цінностей і формування їх нової ієрархії;

4.2. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні

2) розгортання найрізноманітніших напрямів духовного життя як однієї з умов поновлення іманентності самодостатнього розвитку культури;

3) формування нової інфраструктури сфери культури і нових заasad управління нею;

4) утворення недержавного сектора культури та комерціалізація культурної діяльності;

5) відмова від ієрархічного управління сферою культури і зміцнення самостійності розвитку культури в регіонах;

6) формування нових соціально-культурних потреб, шкали і критеріїв оцінювання явищ культури і мистецтва;

7) зміна статусу, ролі та функцій національної культури як домінанти у формуванні національної ідентичності українського соціуму тощо.

Процеси національно-культурного відродження визначили головні стратегічні пріоритети державної культурно-мистецької політики в Україні:

1) належне збереження національної культурної спадщини (рухомих і нерухомих пам'яток, музеїв, заповідників тощо) як основи національної культури;

2) утворення єдиного загальнонаціонального мовно-культурного простору як одного з найважливіших консолідуючих чинників у розбудові української державності;

3) створення законодавчої бази, спрямованої на практичне забезпечення свободи творчості, прав громадян на вільний доступ до національних і світових культурних цінностей; правове регулювання недержавних культурницьких інституцій та неприбуткових закладів культури;

4) сприяння інтенсивному розвитку українських культурно-мистецьких індустрій шляхом державного протекціонізму національному виробнику культурних товарів і послуг, забезпечення їх конкурентоспроможності на внутрішньому та зовнішньому ринках;

5) інтеграція української культури в європейський і світовий культурний простір, формування засобами культури позитивного іміджу України у світі [2, 362–375].

Демонтаж тоталітарної ідеологічної системи, відмова від традиційної для радянського суспільства системи цінностей і культурно-мистецьких практик зумовили формування нової парадигми (моделі) української національної культури.

На сучасному етапі головними напрямками державної культурної політики в Україні є: формування культурної ідентичності громадян, збереження і подальший розвиток культурно-мистецької інфраструктури українського суспільства; створення потужного креативного (творчого) середовища, спрямованого на розвиток творчості українських громадян у різних її формах і виявах; збереження та розвиток культурного різноманіття української нації як політичного соціуму. Важливим для розкриття стану і перспектив модернізації державної культурно-мистецької політики в Україні є аналіз кожного із зазначених напрямів.

Варто підкреслити, що формування нової моделі культурно-мистецької політики в українській державі передбачає активне, креативне використання міжнародного, зокрема європейського досвіду. Міжнародні експерти Ради Європи підкреслюють, що Міністерство культури має чітко визначати майбутні потреби і розвивати свої можливості відповідно до нових викликів.

При цьому міжнародні експерти звертають увагу на те, що Україні доцільно реалізовувати свою культурну політику, враховуючи ті спільні тенденції, які притаманні європейським країнам. Вони співпрацюють з різними партнерами в державному, приватному та незалежному секторах, збалансовано через гнучкі програми фінансування проєктів реагують на потреби культурних інституцій, заохочуючи творчий розвиток, індивідуальні мистецькі ініціативи та нові методи роботи.

Персоналії:

Самуель Філіпс Гантінгтон (1927–2008)

Віктор Петрович Андрущенко (1949)

Олександр Васильович Антонюк (1952)

Юрій Петрович Богущкий (1952–2019)

Леонід Михайлович Новохатько (1954)

Олександр Андрійович Гриценко (1957–2020)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. У чому полягає сутність культурно мистецької політики в Україні?
2. Які аспекти розкривають зміст культурно мистецької політики?
3. Які головні теоретико-методологічні засади політики у сфері культури і мистецтва?

4.2. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні

4. Яка суб'єктно-об'єктна детермінація культурної діяльності та її види?

5. Який механізм реалізації культурної політики сформований в Україні?

Література:

1. Антонюк О. В., Рожок О. В. Культурно-мистецька політика в Україні : формування нової парадигми. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 1 (6). С. 127–136.

2. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатко Л. М. Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю. П. Богуцького. Київ : Знання, 2007. 679 с.

3. Грищенко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ : УЦКД, 2000. 228 с.

4. Про культуру : Закон України від 14 грудня 2010 р. № 2778. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення: 19.05.2020).

5. Соціологія культури : навч. посібник / Семашко О. М., Піча В. М., Погорілий О. І. та ін. ; за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. Київ : Каравелла, Львів, 2002. 334 с.

6. Социология : энциклопедия / сост. А. А. Грищанов, В. М. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2003. 1312 с.

7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. *ПОЛИС. Политические исследования* : науч. журнал, Москва, 1994. № 1. С. 33.

8. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и изменение мирового порядка (отрывки из книги). *Pro et Contra* : журнал российской внутренней и внешней политики, Москва, 1997. Т. 2, № 2. С. 110–151.





4.3. Культура і музична освіта в Україні

Основними критеріями ідентифікації сутності нації, держави є культура й освіта — два визначальні показники, за допомогою яких стає можливим відслідкувати їх прогресивну динаміку розвитку, або ж навпаки, зворотну тенденцію регресу. Зазначені поняття є семантично-визначеною основою національної детермінації (пам'яті), що конструюють універсалії майбутнього, спрямовуючи нас у простір перманентних змін та новацій. Сутнісно-нерозривна єдність культури й освіти формує кульмінаційні вершини української державності, дисциплінуючи й синхронізуючи всі інші процеси, явища і тенденції.

Мистецька освіта України представлена потужними традиціями емпіричних досліджень, формуючи траєкторію теоретичних узагальнень сучасності й мотиваційної спрямованості інституту освіти майбутнього. Вона пройшла складний шлях становлення, визнання і закріплення в статусі не тільки суб'єкта європейської освіти а й культури.

Язичницький скомороший синкретизм давніх часів, представлений наративними матеріалами, формує причинно-наслідкові зв'язки розвитку культурно-мистецької основи українців. Саме у нерозривній єдності різних виконавських практик кристалізуються світські основи, поруч з якими відбувається зародження професійної церковної музики епохи Середньовіччя [3, 146].

З відкриттям при київському магістраті музичної школи і заснування оркестрового колективу, динамічно розвивається й світська музична освіта. Діяльність музичних цехів, видання поліграфії і вихід у світ «Граматики музикальної» М. Дилецького чітко вказують на процес професіоналізації та академізації світської моделі мистецької освіти.

Період маєткової культури ознаменує новий етап динамічних змін української мистецької світи, заповнюючи простір соціокультурного розвитку синтетичними моделями традиційного музичування та європейськими зразками оркестрового й оперного виконавства [3, 146].

Вагомі зміни в музичну освіту привнесла Глухівська музична школа, як інституція, що зростила М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які яскравою сторінкою сакральних хорових партесних концертів представлені в загальній структурі музичного життя епохи Романтизму [3, 149; 5, 8].

З відкриттям Російського музичного товариства відбувається впровадження нових ціннісних орієнтирів з академізації музичної освіти в Україні. Це сформувало підґрунтя для консолідації регіонального мистецтва і створення академічних навчальних закладів мистецької освіти. Відділення ІРМТ отримало право на відкриття музично-навчальних закладів трьох типів: музичних класів, музичних училищ та консерваторій. Таким чином, відбувається професіоналізація та академізація музично-освітньої системи, формуючи відповідні стандарти її можливого функціонування [3, 57]. Вишшальним кроком у становленні академічного музичного мистецтва України стала діяльність М. Лисенка, з ім'ям якого пов'язане відкриття Музично-драматичної школи в Києві та, зрештою, Київської консерваторії 1913 р. [4, 8]. Це дає можливість проведення певного узагальнення у періодизації культурно-мистецької та освітньої моделі України. Протягом тривалого часу відбувається нагромадження, акумулювання цінного досвіду на основі якого буде створено комплекс навчально-методичного забезпечення вже вітчизняної системи мистецької освіти. Під гаслом комуністичних директив формується ідеологія музичної освіти України, артикулюючи чітку позицію тоталітаризму, ускладнюючи і нівелюючи засади професійного мистецького розвитку й зростання національної освіти. Контрольована блокада всього національного та руйнівна селекція культурно-мистецьких осередків на довгі десятиліття сформували кон'юнктуру культури, освіти і науки України, лише фрагментарно висвітлюючи чіткі й непохитні її ознаки.

У таких складних соціо-політичних та культурно-освітніх реаліях відбувається локалізація сутності мистецької освіти і традицій України. Потужним відблиском ознаменовуються наукові та виконавські школи при училищах, університетах, консерваторіях. Діяльність В. Пухальського, Р. Глієра, школа композиторської практики Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, клас хорового диригування Е. Скрипчинської, школа народно-інструментального виконавства під орудою М. Геліса, школа оперного виконавства О. Муравйової та М. Донець-Тессейер. Такі творчі майстерні стають інструментом

конструювання людської особистості, руйнуючи сталі стереотипи влади, суспільної заангажованості та громадської залежності. На тлі потужних кроків зазначених митців формуються сталі, базово-методичні засади сучасної мистецької освіти. Феномен творчості В. Червова, І. Ляшенка, Н. Рахліна, О. Горохова, О. Шреєр-Ткаченко, Н. Герасимової-Персидської, І. Карабиця, Є. Мірошниченко, П. Муравського, С. Турчака, О. Тимошенка, С. Баштана, М. Давидова, В. Антонова стали тією рушійною силою, яка стрімко і динамічно увірвалася у простір національного, європейського і світового визнання.

Система мистецької освіти України була чітко артикульована принципами радянських методичних розробок – єдність всього навчально-виховного процесу. Пріоритетом залишився особистісний підхід, наставництво викладача, спрямований на адаптацію учня у сфері соціальної комунікації, його само актуалізації та аккультурації. Але такі принципи, як свідчить практика, призвели до певної різнорідності у системі загальної мистецької освіти. Навчальні плани, навчально-методичне забезпечення освітнього процесу було уніфікованим і знаходилося під чітким контролем державних органів, залишаючи поза увагою автономію навчальних закладів, не даючи можливості самостійного розвитку цілих галузей в системі культури й освіти. Такий централізований принцип помітно стримував оновлення методичних засад освітнього процесу на всіх рівнях освіти. Питання новаторства, інноваційних методів роботи, індивідуальні програми курсів тощо, розглядалися як порушення нормативів у системі освіти, культури й науки.

З проголошенням незалежності України, відбулася трансформація не тільки державності країни, а й її освітньої, культурної, наукової та політичної сутності. Проводиться оновлення освітніх програм, вищим навчальним закладам надається більшої автономності у визначеннях змісту освіти, її мети та стратегії.

Заклади освіти набувають нового статусу з більш розгалуженою структурою, гнучкими методами навчання з урахуванням тенденцій європейського досвіду. Консерваторії отримують статус академій, інститути перейменовуються в університети, більша частина з яких Указом президента визнаються національними [6, 3]. Структура таких вищих навчальних закладів повністю оновлюється. Проведена реорганізація мотивована перейманням і наслідуванням кращих традицій європейської системи мистецької освіти. З метою

вузькопрофільної підготовки виокремлюються факультети, відкриваються нові кафедри з урахуванням тенденцій культурно-мистецької та наукової сфери. З метою підготовки фахових конкурентоспроможних спеціалістів відкриваються і оновлюються бази практик, де студенти формують фахову компетентність у відповідній галузі знань, спеціальності та спеціалізації для отримання відповідної кваліфікації, започатковуються оперні студії, сектори педагогічної та виконавської практики, театральні студії, виставкові павільйони, музейні кімнати навчальних закладів тощо.

Новим кроком у розбудові мистецької освіти України стала структурна реформа вищої освіти у європейському просторі – «Болонський процес», затверджений Болонською декларацією 1999 р. Входження України до єдиної європейської та світової освітньої сфери чітко визначила його мету у зміцненні позицій наукової та освітньої ланки для підвищення конкурентоспроможності системи науки і вищої освіти країн, що входять до Європейського союзу з подальшою реалізацією її досягнень у соціальній сфері.

За принципом Болонської системи освіти, враховуючи національні культурно-мистецькі та освітні традиції, а також регулюючись нормативними документами чинного законодавства на сьогодні в Україні функціонує чітка система мистецької освіти.

Основними структуро творчими її механізмами є Закон України «Про освіту» та Закон України «Про вищу освіту» які регулюють механізм здобуття освіти та вищої освіти, отримання документів про здобуту освіти, градацію двоступеневої системи вищої освіти, застосування єдиної системи кредитних одиниць (ЄКТС), видачу дипломів європейського зразка та додатків до них, формування стандартів вищої освіти для кожної галузі знань та спеціальності, застосування критеріїв та розробка механізмів оцінки якості вищої освіти, впровадження у практику механізмів, що регулюють академічну мобільність студентів та викладачів, забезпечення практичної реалізації основної мети навчальних закладів тощо [5].

Проблемою формування мистецької освіти в сучасних умовах займається Міністерство освіти і науки України та Міністерство культури та інформаційної політики України, що дає можливість посилення методичного забезпечення освітнього процесу навчальних закладів та зберегти унікальність їх мистецької складової. У такому контекстальному просторі слід розмежувати два важливих

напрямки, які стали визначальними і структуротворчими аспектами сучасної мистецької освіти — це заклади, сутність яких визначена музичною педагогікою та спеціалізовані мистецькі заклади. Спадкоємність традицій — основа сучасного комплексу формування фахівця культурно-мистецької галузі. Така система підготовки є унікальною не тільки в Європі, а й у світовому просторі.

Самобутність української системи мистецької освіти полягає, насамперед, у нерозривній єдності всіх циклів підготовки фахівця у відповідній галузі знань, відповідної спеціальності та спеціалізації. Циклічність, системність і послідовність — коли один рівень освіти шляхом логічного обґрунтування і продовження переходить в інший — і не тільки переходить, а й формує його, стає його невід'ємною частиною, утворюючи сутність мистецької освіти України.

Формування фахових компетентностей в мистецькій галузі можливе за рахунок дотримання таких циклічних послідовностей у структурі освіти:

1) спеціалізовані школи-інтернати (Київська середня спеціалізована школа-інтернат імені М. Лисенка, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені С. Крушельницької, Одеська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені П. Столярського, Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат);

2) вищі навчальні заклади I–II рівнів акредитації (музичні, художні, театральні, хореографічні, училища мистецтв і культури);

3) навчальні заклади III–IV рівнів акредитації (Академії, університети).

Згідно із законом України «Про вищу освіту», підготовка фахівців з вищою освітою здійснюється за відповідними освітніми програмами на таких рівнях вищої освіти:

- початковий рівень (короткий цикл),
- перший (бакалаврський) рівень;
- другий (магістерський);
- третій (освітньо-науковий) та освітньо-творчий (першим етапом якого є навчання в асистентурі-стажування) [5].

Враховуючи унікальність мистецької вищої освіти, набір до вищих навчальних закладів здійснюється на умови проходження творчих конкурсів, на відміну від інших спеціальностей, вступ на які відбувається за результатами широкого конкурсу. Така практика є

традиційною для навчальних закладів, що знаходяться в мистецькій сфері, оскільки вони спрямовані на індивідуальний підхід у відборі студентів, збереженні індивідуальної фахової роботи під час здобуття вищої освіти та збереженні і посиленні освітніх традицій, які сформовані беззаперечним досвідом національної системи освіти. Сучасна мистецька освіта перебуває в стадії перманентних змін, трансформацій, пошуків та експериментів. Такі тенденції слід розглядати в аспекті їх мотиваційної спрямованості, або ж навпаки, як елемент нівеляції освітніх та мистецьких здобутків національної освіти та культури.

Структурна цілісність мистецької освіти унікальна за своєю функціональною визначеністю: від школи мистецтва до освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Стратегічна мета зазначеної освітньої моделі полягає у формуванні творчо-гуманітарної особистості як цілісного суб'єкта культури з чіткою світоглядною системою. У сучасній моделі освіти виділяють такі фундаментальні категорії, як:

1) універсальність, яка в освіті представлена двома аспектами: універсальність освіченої особистості, здатної результативно діяти в широкому діапазоні сфер життя, і опора навчання на універсали, тобто гранично загальні поняття, що об'єднують в єдиний проблемний вузол багато галузей буття;

2) цілісність – що має три сторони: зміст, який утримує цілісність буття в переліку навчальних предметів, методи, що спираються на всі здібності людини: інтелект, відчуття, інтерес до пізнання, а також духовна єдність світу і учня, коли її неможливо розділити на об'єкт і суб'єкт пізнання;

3) фундаментальність – концептуальне вивчення законів світу, вироблення фундаментальних сенсів буття, спрямованість освіти на універсальні та узагальнені знання, істотні й стійкі зв'язки, на структурний і змістовний перегляд навчальних курсів, узгодження один з одним для вироблення єдиних культурно-наукових і мистецьких просторів. В контексті фундаментальності освітньої програми обов'язковим є формування комплексу навчальних дисциплін у відповідності до їх логічного поєднання між собою;

4) компетентність та професійність за своїм значенням протилежні вузькій спеціалізації і включають таку обов'язкову якість, як етична позиція по відношенню до предмету свого вивчення та дос-

лідження в контексті її практичності. Набуття фахових компетентностей, поглибленого знання у відповідній галузі освіти та спеціальності чітко вказують на ступінь оволодіння структурою професійної діяльності, відповідно до розроблених державних стандартів та програм;

5) гуманізація та гуманітаризація – трансформація освіти, її змісту і форми у відповідності до природи людини, її внутрішньої сутності [2, 257]. Заявлені поняття вимагають необхідності введення до початкових планів блоку гуманітарних дисциплін, що стане результатом формування у студента загальних компетентностей у відповідності до здобуваної кваліфікації.

Із загальних категорій освіти кристалізуються похідні елементи, які формують семантичну цілісність сучасної мистецької освіти. Інноваційні зміни соціуму стимулювали до створення синтетичної освітньо-комунікативної моделі, естетична цінність якої полягає у розгерметизації освітнього процесу, введенні нових методів навчання, враховуючи тенденції інтернаціоналізації освіти, її реформацію та оновлення [2, 257].

Відтак, аксіомою сучасної освітньої моделі є стратегія, на якій будується, і яка розкриває всю етимологію освітнього процесу. Стратегія – це вирішальний фактор, інструмент визначення основних цілей, способів їх досягнення та практичного втілення у сфері потужної конкурентності. Сучасні заклади вищої освіти представлені у статусі диверсифікованої інституції, яка має право надавати освітні послуги, пройшовши відповідний етап конкурсного відбору на ринку надання освітніх послуг. Моніторинг та оцінювання якості освітнього процесу на всіх етапах його реалізації – головне і визначальне завдання сучасних інститутів освіти. На навчальні заклади, як суб'єктів сучасної освіти, в тому числі й мистецької, покладено важливу функцію – виконання державної освітньої програми з урахуванням тенденцій у сфері економіки, соціального розвитку тощо. Важливим аспектом такої програми є позиція зовнішніх факторів аналізу освітньої діяльності – висновок стейкхолдерів, громадського та студентського контролю. Опитування, збір інформації від роботодавців, студентів, випускників, батьків, абітурієнтів дають можливість сформувати навчальним закладам освітній продукт, рельєфним показником якого є об'єктивність, відкритість і прозорість. Загострено ставиться питання і до таких нормативів, як студентоцентрований підхід до системи забезпечення якості

освіти, академічної доброчесності, механізмів формування навчальних планів з порядком комплектації блоку вибіркових дисциплін студентами. Посилення функції студентства в управлінні закладом спонукає до переосмислення сталих категорій освітнього процесу. Паритетність сторін студента і викладача, взаєморозуміння і взаємодоповнення один одного стають пріоритетом сучасного підходу у формуванні особистості нової генерації. Це стимулює до налагодження психологічної сумісності, комунікативної взаємодії і, в респі-решт, до чітких прогнозованих результатів навчання.

Інтернаціоналізація стає важливим елементом загальної стратегії освіти. Академічна мобільність, як важливий мотиваційний комплекс виходить на новий рівень осмислення і постановки завдань. Партнерство і вивчення досвіду освіти країн європейського союзу формують новий вимір сучасної освіти, відриваючи потужні комунікативні можливості у навчанні.

Освітні програми «Еразмус+» з обміну студентів та підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників, численні волонтерські проекти дають можливість моніторингу з вивченням успішних практик європейських країн, допомагають переймати їх досвід, конструюючи власну, оригінальну освітню модель.

У сучасних навчальних комплексах посилюється увага до неформальної освіти здобувачів вищої освіти, яка базується на інноваційних підходах, новаторських методиках та технологіях навчання. У контексті впровадження неформальної освіти фокусується увага на принципах дієвості студента, механізмах їх взаємодії та принципі безперервного навчання. Критична рефлексія щодо актуальних викликів й проблем у сфері наукових, мистецьких, педагогічних досягнень у відповідних галузях знань, спеціальностях та спеціалізаціях — головна мета неформальної освіти. Заявлені аспекти чітко спрямовані на кінцевий результат навчання і передбачають розширення набору набутих компетентностей студента внаслідок практичного вирішення поставлених завдань, інтеграції набутих знань у професійну сферу діяльності, розширення меж фахової ідентичності, створення передумов для міжгалузевої комунікації.

Узагальнюючи зазначимо, що якісна освіта є стійкою основою розвитку особистості, суспільства, її природа визначена потребами загальнолюдуського характеру, вона уособлює собою рівень духовної культури, місце нації у просторі світових культурно-мистецьких рейтингів.

Освітньо-комунікативна модель сьогодення, вступаючи в суперечливий діалог з соціальними викликами, перебуває у стані перманентних змін, реформ і трансформацій. За такими державними програмами відчуваються вольові кроки зі зміцнення національного досвіду і культурно-мистецьких традицій, які мають утверджений статус з чітко визначеною національною і державною сутністю. В освітній моделі України ХХІ ст. сформовані засадничі інтенції майбутнього наступних поколінь, у ній відчувається імпульс потужного генерування ідей, можливостей, відкриттів, досягнень. Відчувається динамічна селекція освітньої моделі з пріоритетом на європейський досвід, який логічним поєднанням консолідує освітню, наукову і мистецьку компоненту України.

Саме в реаліях сьогодення формується нова світоглядна модель, яка в генераційному протистоянні політичним зазіханням імперативно і цілеспрямовано тримає статус національного, державного духовного здобутку України.

Персоналії:

Віктор Петрович Андрущенко (1949)
Леонід Васильович Губерський (1941)
Тетяна Костянтинівна Гуменюк (1957)
Микола Андрійович Давидов (1930–2019)
Василь Григорович Кремінь (1947)
Лідія Пилипівна Корній (1942)
Богдан Омелянович Сюта (1960)

Питання та завдання для самоперевірки:

1. Охарактеризуйте мистецьку освіту України в контексті її освітніх та культурних традицій.
2. Назвіть основні етапи становлення професійної музичної освіти.
3. Які виконавські школи Ви знаєте. Назвіть їх фундаторів.
4. Що таке особистісний підхід в освітньому процесі?
5. Проаналізуйте освітню модель в період незалежності України.
6. Які переваги і недоліки має болонський процес в системі України.
7. Визначте сутність циклічності мистецької освіти в Україні.

8. Перерахуйте і розкрийте основні категорії сучасної освітньої моделі в Україні.

9. Яку роль відіграє стратегія розвитку освіти в закладах вищої освіти?

10. Які перспективи розвитку освітньої моделі сучасності Ви вбачаєте?

Література:

1. Андрущенко В. П., Лутай В. С. Філософія освіти в Україні : стан, проблеми та перспективи розвитку. *Наукові записки АН ВШ України*. Вип. 6. 2004. С. 59–72.

2. Берегова Г. Д. Значущість філософії освіти в історичному контексті. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Вип. 65. 2016. С. 251 – 262.

3. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні : навчальний посібник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. 192 с.

4. Корній Л. П., Сютя Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

5. Про вищу освіту : Закон України від 01 липня 2014 р. № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення 19.05.2020).

6. Сідлецька Т. І. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. *Знання. Освіта. Освіченість* : зб. матеріалів I Міжнародної наук.практ. конференції. Вінниця : ВНТУ, 2012. С. 46–52.



*Понятійно-термінологічний
словник*



*Натюрморт з музичними інструментами
Крістофоро Мунарі, 1620-1630*



А

Абстракціонізм (лат. *abstractus* – відокремлений, не відповідний дійсності) – формалістична течія в образотворчому мистецтві, яка повністю відмовляється від реалістичного зображення предметів і явищ.

Має ще такі назви: абсолютне мистецтво, безпредметне мистецтво, мистецтво під знаком «нуля форм», нон фігуративне мистецтво.

А. виник на початку ХХ ст. як реакція на соціальне бродіння в Європі викликане науковими відкриттями тієї доби, кризою буржуазних цінностей, ідеологією неоромантиків та соціалістів з їх ілюзіями можливостей швидких революційних змін суспільства. Засновниками А. заведено вважати В. Кандинського, П. Мондріана і К. Малевича. Своєю творчістю вони відобразили тенденції епохи великих змін та людських трагедій.

Філософським, світоглядним підґрунтям А. був об'єктивний ідеалізм Платона, який говорив про «самодостатню красу ліній, поверхні, і просторових форм». Ця геометрична краса на відміну від краси природних «неправильних» форм має не відносний, а безумовний, абсолютний характер і рано

чи пізно заявить про себе.

Велику роль зіграв інтуїтивізм А. Бергсона. А саме положення про те, що функції творчості художника обмежується лише його індивідуальним самовираженням.

З іншого боку спостерігаються витоки генетико-культурного порядку Простежується зв'язок з реалізмом і архаїчним народним мистецтвом. Художники-абстракціоністи вражені першими кроками наших далеких предків, які оконтурували фарбами відбитки рук та малювали пальцями малюнки – «локшину» на вогких глинистих стінах печер. Подібним операціям не одна тисяча років. Експериментуючи з фарбами, глиною древні митці були зачаровані магією ліній і кольорів. То були перші кроки в створенні образотворчого мистецтва. Роблячи екскурсію в минуле, А. прагнув повернути, «реконструювати» відчуття чарівності перших художників від гармонії ліній, фігур, кольорів.

На цьому ностальгійні історичні мотиви А. закінчуються і починається досить критична оцінка минулого.

Модерністські течії орієнтовані на А., повністю відходять від традиційних принципів, заперечуючи реалізм, але при цьому залишаються в рамках мистецтва. В. Кандинський під враженням

стилю імпресіоністів побачив в стилістиці гри світла і тіні дуже багато звичайного реалізму, і тому викинув з свого живопису форму. Він виступив проти будь-якого зв'язку мистецтва з життям, а пошук соціального змісту у мистецтві назвав «отруєним хлібом».

Головне не соціальна а «психологічна реальність», тому необхідно покінчити з ілюзією соціальності і відривати мистецтво від дійсності. Абсолютизація, акцентування на емоційно-чуттєвій природі мистецтва поступово привело А. до заперечення мистецтва як засобу пізнання дійсності. Завдання художника «психічною силою» фарби викликати «душевні вібрації» глядача (В. Кандинський «Про духовне в мистецтві» (1910).

Піт Мондріан прийшов в А. завдяки геометричній стилізації природи розпочатої Сезанном і кубістами. Він відкидав зовнішній світ, об'єктивну реальність не лише з методологічної точки зору А. Світ є ще й джерелом страждань, страху, болю. І тому він бачив в А. його альтернативу. А. в нього виступає в ролі засобу позбавлення будь-яких негативних емоцій. Завдяки А. людина позбавляється емоційного ставлення до явищ і подій об'єктивного світу. «Чиста реальність» творів Мондріана — це реальність, позбавлена емоційності, прояву почуттів, психологічності.

К. Малевич виступав проти того, щоб від художників вимагали пояснень свої творів, щоб «мистецтво було зрозумілим». Було б більш розумно, якби глядачі прагнули не

пояснень, а розуміння формалістичних творів. (К. Малевич «Від Сезана до супрематизму» (1920)).

Після 1-ї світової війни 1914–1918 рр. напрацювання А. використовувались представниками дадаїзму та сюрреалізму, художниками працюючими в архітектурі, декоративному мистецтві, дизайні (експерименти групи «Стиль» і «Баухауз»). Кілька груп абстрактного мистецтва («Конкретне мистецтво», 1930; «Коло і квадрат», 1930; «Абстракція і творчість», 1931), що об'єднали творчих людей різних національностей і напрямків головно заявили про себе на початку 30-х років у Франції, де розпались не отримавши широкого визнання широкого загалу.

У роки Другої світової війни 1939–1945 рр. в США виникла школа т. зв. абстрактного експресіонізму (живописці Дж. Поллок, М. Тобі та ін.), Вона, після війни, поширила свій вплив в багатьох країнах (під назвою ташизм або «аморфного мистецтва») і проголосивши своїм методом «чистий психічний автоматизм» і суб'єктивну підсвідому імпульсивність творчості, надаючи переваги несподіваному поєднанню кольору і фактури.

Відображаючи кризові процеси на порозі ХХ ст. А. сприяв появі нових напрямів в розвитку художньої творчості. Експерименти абстракціоністів у галузі гармонізації кольору та форми активно використовувались художниками різних напрямів у дизайні, прикладному мистецтві, кіно, театрі, на телеба-

ченні. Його напрацювання покладено в основу виробничої психології, архітектури. А. здійснив те, що виявилось не під силу реалістичному напрямку мистецтва. Він олюднив промислові матеріали й технічні діяння, допоміг людині адаптуватись у космічних масштабах простору і часу. У 60-х роках ХХ ст. абстрактне мистецтво втрачає свої позиції і витісняється іншими напрямками творчості.

Література: Банфи А. Философия искусства / А. Банфи. — М., 1989; Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. — М., 1992; Кучерюк Д. Ю. Эстетика праці. Ціннісні відносини. Творчість. Людина. — К., 1989; Проавангардизм / за ред. С. А. Смирнова. — М., 1996.
В. Беспалий

Абсурд (лат. *absurdus* — нісенітниця, безглуздя, від *absonus* — какофонічний і *surdus* — глухий) — у грецьких філософів — щось небажане, протилежне Космосу і гармонії, еквівалентне поняттю «хаос»; естетична категорія, яка втілює негативні властивості світу і протилежна естетичним категоріям прекрасного та піднесеного, що співвідносяться з позитивними загальнолюдськими цінностями. Крім того, поняття «А.» означало у греків логічну безвихідь, коли міркування доходять до очевидної суперечності, навіть явної нісенітничі, а отже, вимагає інших інтелектуальних операцій. Під А. розуміли заперечення головного компонента раціональності — логіки. У сфері математичної логіки А.

означає невідповідність дій чи міркувань їх результатам. Одним з улюблених методів логічного А. в античності було доведення до логічного безглуздя під час полеміки, яке полягало у виявленні суперечності основного положення. Цей метод був головним у скептиків, які вважали сумнів (щодо надійності істини) принципом мислення. У латині грецьке слово *áποδος* набуло форми, відомої сьогодні у всіх європейських мовах (порівн. англ. *absurd*; нім. *das Absurde*; фр. *absurde*, італ. *assurdo* тощо). Спершу, як і в грецькій мові, поняття «А.» стосувалося сфери музики і акустики, вказуючи на немилослухність, невідповідність, безглуздість, на ледь почуте чи зовсім не почуте звучання. Так, Т. Хаут у книзі «Критика абсурдизму», досліджуючи історію цього поняття, зазначає, що слово А. застосовував ще Марк Туллій Цицерон у «Тускуланських бесідах» (46–44 до н. е.) у висловлюванні «абсурдне звучання», що означало негативну думку про музиканта, який узяв неправильну ноту. З часом поняття «А.» в латині, як і в грецькій мові, набуло пейоративно-метафоричного значення естетичної неповноцінності та логічного безглуздя. Його розглядали як філософсько-релігійну категорію у працях раннях християнських мислителів: Августина (354–430 н. е.), Тертуліана (160 — прибіл. 220 н. е.), зокрема у його висловлюванні: «Mortuus est Dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est», яке відображає конфлікт між релігій-

ною вірою та знанням і більш відоме в апокрифічній формі: «Credo quia absurdum est», тобто «Вірю, тому що абсурдно, отже, вірю тому, що це не відповідає розуму». Віра є тим особливим станом свідомості, який не пізнається ні розумом, ні відчуттям. На противагу розумінню А. як естетичної чи логічної категорії, Тертуліан теологізував це поняття, вбачаючи в ньому передумови божественного досвіду, який не підлягає ні відчуттям, ні розуму. Підкреслюючи розрив між біблійним одкровенням і старогрецькою філософією, він надавав перевагу вірі саме через її нетотожність розуму. Крім того, для Тертуліана А. був теологічною категорією, яка «іронізує» над філософськими спекуляціями гностиків з їх образом Божим, зокрема над їхньою ідеєю проникнення у світ надчуттєвого шляхом споглядання Бога. Отже, поняття «А.», починаючи з античності, мало три значення: як естетична категорія, що відображає негативні властивості світу; як поняття логічного А., що заперечує центральний компонент раціональності — логіку (тобто перверсія і (або) зникнення сенсу); як метафізичний А., тобто вихід за межі розуму як такого.

Кожна культурно-історична епоха акцентувала певні аспекти категорії «А.»: у Середньовіччі її трактували як математичну («абсурдні числа» у значенні «негативні числа») і логічну (схоласти застосовували метод приведення до безглуздості (*reductio ad*

absurdum); в епоху бароко — як естетичну — усе, що не вписувалося в естетичні уявлення про гармонію, оголошувалося не просто какофонічним, а й безглузким, абсурдним. Крім того, абсурдність пов'язували з інфернальним (пекельним, демонічним, підземним) світом внаслідок спотворення божественного зразка. А. у ці епохи мав демонологічне значення і протиставлявся божественному канону. У такому ж значенні негативної подібності до божественного канону (або абсолютного зразка) розуміли абсурдне і в романтичну епоху. Для Й. В. Гете А. у такому тлумаченні стає одним із засадничих понять. Л. Шестов у праці «Киргегард — релігійний філософ» (1937) стверджував, що початок філософії є не здивуванням, як вважали древні, а відчаєм, завдання філософії — вирватися з-під влади розумного мислення і знайти в собі сміливість (лише відчай надає людині таку сміливість) шукати істину в тому, що всі звикли вважати парадоксом, або А. На його переконання, справжня філософія є філософією А., і витоки її слід шукати в трагічній ситуації відчаю. Відчай і є для філософа моментом А. Розуміючи під А. стан філософської рефлексії, Шестов підтримує ніцшеанську концепцію абсурдного. Проблему А. порушив Ф. Ніцше у своїх міркуваннях про роль хору в давньогрецькій трагедії («Народження трагедії з духу музики»), вбачаючи паралель між грецьким хором і Гамлетом — першим рефлексивним літературним героєм. Він вважав, що

їх поєднує здатність за допомогою рефлексії розкрити і пізнати у момент кризи справжню сутність речей. Внаслідок такого пізнання людина опиняється у трагічній ситуації втрати ілюзій, усвідомлюючи довкола себе жах буття, який Ніцше порівнював з А. буття. Згодом у трактаті «Так говорив Заратустра» втрату ілюзій він ідентифікуватиме зі «смертю Бога». Хоч філософ і зазначає, що А. породжується особливим театральньо-художнім методом «глядач без видовища», «глядач для глядача» — одним із засадничих для естетики театру А., це поняття ще не розглядається ним функціонально, тобто як явище мистецтва. Саме ж мистецтво, за Ніцше, породжує «правдиву» ілюзію, сила якої здатна приборкати жах і, відповідно, абсурдності буття. А., у його розумінні, — це не літературна форма, а онтологічна ситуація, коли рефлексивний герой виходить за межі визначених життєвих норм і опиняється, як Гамлет, у трагічній ситуації кризи. Цю думку висловлює Шестов у книзі «Достоевський і Ніцше». Світ А. для Шестова, як і для Ніцше, не є надреальним, це справжня сутність дійсності (монструозної дійсності, адже «Бог помер»), яку індивід пізнає за допомогою гострої рефлексії.

Важливу роль в актуалізації поняття «А.» у ХХ ст. відіграла філософія екзистенціалізму М. Гайдеггера, А. Камю, Ж.-П. Сартра. В інтерпретації А. вони дотримувались як теологічної концепції С. К'єркегора, так і філософських позицій Ніцше і Шестова. Завдяки

Камю філософський дискурс зосереджується на понятті «філософія А». Саме у такому, екзистенціальному розумінні А. аналізується Камю у «Міфі про Сізіфа», який має підзаголовок «Есе про абсурд». Сізіф втрачає усі свої колишні ілюзії та усвідомлює не лише їх безплідність, а й безглуздість буття як такого. «Ясна свідомість», тобто здатність Сізіфа до рефлексії, надає йому ознак справді абсурдного героя. Цілковите усвідомлення байдужості світу до людини, яка відчула безплідність своїх зусиль, — така сутність А. в інтерпретації Камю. Людина, яка втратила ілюзії та існує у світі, позбавленому для неї будь-якого сенсу, — це «людина абсурдна». Вона виконує «сізіфів труд» внаслідок залучення у нескінченну одноманітність буденного життя. На думку Камю, абсурдна людина намагається поєднати те, що не поєднується, — пошук осмисленого буття і відчуженість цього буття від людини, тобто відсутність сенсу буття. Це і є А., проте не лише як розрив між світом і людиною, між дійсністю і мистецтвом, а й пошук єдності між ними. Сізіф, піднімаючи камінь на вершину гори, усвідомлював марність своїх зусиль, але водночас відчував себе щасливим тому, що абсурдним є сутність самого буття, самого існування. Непотрібно плекати якісь сенси в ілюзіях, шукати однозначності в абсурдності, змісту там, де його не може бути. Потрібно просто жити, незважаючи на складнощі, відкидаючи думки про «зведення рахунку з абсурдні-

стю», тобто з нісенітністю, безглуздістю шляхом самогубства. Абсурдна свідомість допомагає вибудувати власний погляд на сенс свого існування, яке усвідомлюється як постійне сходження. Гра переростає в бунт, тобто у побудову власної позиції, якої ніхто і ніщо не зможе піддати сумніву. Камю відкидає самогубство, а життя постулює як єдино необхідне благо. Не випадково у культурно-філософський і літературознавчий обіг поняття «А.» увійшло не лише під прямим впливом екзистенціальної філософії, а й завдяки театральним виставам початку 50-х років ХХ ст. у Парижі. Митці своєрідно інтерпретували на сцені метод *reductio ad absurdum* (зведення до А.). У засновників театру А. — Е. Йонеско і С. Беккета, яких підтримували з часом А. Адамов, Е. Альбе, Ф. Аррабаль, М. де Педроло, Ж. Жене, Х. Пінгер, Н. Сімсон, Е. д'Ерріко, Д. Буззаті, М. Фріш, А. Кенан та ін., А. постав як жанр або як головна тема. У драмі А. зазвичай немає інтриги і чітко визначених персонажів, у ній панує випадковість, а дія розгортається виключно довкола проблеми комунікації. Тут можна виявити кілька типів А.: 1) нігілістичний, який не містить навіть мінімальних відомостей про світогляд і філософські імплікації тексту і гри; 2) А. як структурний принцип віддзеркалення загального хаосу, розпаду мови і відсутності цілісного образу людства; 3) сатиричний А. в окремих формулюваннях та в інтризі. А. набуває термінологічного значення (література А., театр А.)

для умовної назви художніх творів, автори яких змальовують життя як хаотичне нагромадження випадковостей, безглуздох, на перший погляд, ситуацій. Характерними їх ознаками є алогічність, ірраціоналізм вчинків персонажів, мозаїчність композиції творів, гротеск і буфонада.

Література: Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг. — М., 2004; Великовский С. Мифология абсурда / С. Великовский // Лит. газ. — 1960. — № 72, Клюев Е. В. Теория литературы абсурда / Е. В. Клюев. — М., 2000; Куликов И. С. Абсурд вместо логики / И. С. Куликов // Философия и искусство модернизма. — М., 1974.

В. Беспалий

Авангардизм (фр. *Avant* — попереду та *garde* — варта; ті, хто йде попереду, передовий загін) — узагальнена назва т. зв. лівих течій у мистецтві; комплекс явищ у мистецтві першої третини ХХ ст., якому притаманні прагнення радикально оновити зміст і формальні принципи творчості та, як наслідок, відмова від канонів мистецтва попередніх епох.

А., еkleктичний за своєю сутністю, виявився у багатьох течіях і школах (фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм, імажизм), торкнувся різних царин мистецтва (живопис, скульптура, архітектура, література, музика, кіно). Парадоксально, але цим

терміном позначають течії у мистецтві, які мають діаметрально протилежні ідейні засади. За усієї різноманітності творчих програм А. щодо суспільства і традиційної консервативної культури перебуває у позиції «перманентного бунту». А. (авангард) — сукупна назва художніх тенденцій, радикальніших за модернізм. Відносини А. з попередніми стилями були особливо різкими і полемічними. Спричинивши потужне оновлення всієї художньої мови, він надав особливої масштабності утопічним надіям на можливу перебудову суспільства за допомогою мистецтва, тим більше, що його розквіт припав на добу воєн і революцій. А. не був монополістом у художньому новаторстві. Йому протистояв модернізм.

На відміну від модерністського мистецтва, яке орієнтується на форму і зміст (синтаксис та семантику), мистецтво А. передусім прагматично будує системи своїх новаторських цінностей. Авангардист не може, як модерніст, самоізолюватися і «творити для себе»; сенс його естетичної позиції — лежить в активному і агресивному впливові на широкий загал. Він прагне епатажу, скандалу, які збурять людей. Без шоку А. неможливий. В цьому дієвість мистецтва. Воно покликане вразити, розбурхати, спричинити активну реакцію, яка має бути негайною і миттєвою. А. таким чином забезпечує вплив мистецтва на суспільство. Авангардист робить людей, маси не пасивними споживачами свого продукту, а його дієвим, активним елементом надаючи йому неповторного естетичного

шарму. Найістотнішим в А. є його незвичайність і яскравість. Його парадоксальність, а тому, що вони не стосуються безпосередньо форми і змісту як таких. Тут в А. замало художньої естетики і забагато естетично-епатажної пози митця. Тому А. не має своєї поезії, але має тільки їй притаманну прозу-систему нетрадиційних методів впливу на світоглядну позицію людей.

Поява А. була зумовлена низкою історико-політичних, філософських і соціокультурних факторів. З історико-політичного погляду, найбільші соціальні зміни у світі на початку ХХ ст. виникли під впливом наукових здобутків тієї доби, соціальної турбулентності викликаною кризою буржуазних цінностей, неоромантичними, соціалістичними доктринами щодо корінної перебудови світу.

Анархізм, підкреслена антибуржуазність авангардистів, їхнє прагнення до епатажу об'єднали митців, які згодом опинились у різних політичних таборах — від фашистського до комуністичного.

А. був спрямований на естетичну революцію, яка зруйнувала б духовну відсталість існуючого суспільства, при цьому його художньо утопічні стратегія і тактика були набагато рішучішими та бунтарськими. Не задовольняючись створенням естетно-елітарних форм для образних. А. ввів у художні образи грубу матерію життя, «голос вулиці», урбаністичну ритміку міста, стихію сили природи, акцентуючи при цьому своє вороже ставлення не лише до традиційних напрямків

мистецтва, а й до усталеного поняття мистецтва загалом.

Принциповий антитрадиціоналізм А., його відмова від класичних норм зображальності та краси пов'язані з орієнтацією на небачену формальну новизну або на примітив і низові форми самодіяльного мистецтва. Художнє відкриття, здатність до постійного самовідновлення стали обов'язковим правилом. Цим зумовлені програмні дії творчих виступів авангардистів, видання маніфестів, постійна зверненість у майбутнє, «проектність» усіх видів творчості, схильність до пророцтва і побудови життя, здійснюваних засобами мистецтва.

Художник-авангардист створює свою суб'єктивну модель світу, і це переростає у побудову «другої реальності» в межах самого життя. В авангардистському мистецтві зображення піддається експресивним деформаціям, аналітичному розчленуванню, різним ігровим перетворенням, аж до повного витіснення зображальності в абстрактному мистецтві. При цьому твір дедалі більше набуває характеру самоцінного об'єкта реальності, прирівнюється до об'єктів зовнішнього світу.

Розмивання меж між мистецтвом і реальністю, вторгнення у сфери, які до того вважалися несумісними з мистецтвом, виявляються у таких типах для А. формах, як колаж, реді-мейд, інсталяція, енвайронмент; в них здійснюється програма «відкритого» твору мистецтва, що безпосередньо інтегрує в навколишнє людське середовище. А. розкріпачив художника і сприяв його

зближенню із слухачем, глядачем, читачем. На перших порах це виявлялося у відмові художника від завершеності, культивуванні засобів спонтанного, ніби випадкового, автوماتичного породження форми.

Умовні форми домінують в А. Вони протиставляються реальності завдяки чому стають самодостатніми. За великим рахунком за галасливою скандальністю авангардистів приховуються спроби «переступити можливе», подолати традиційне мистецтво яке себе вичерпало і не здібне до сприйняття нового. Вони прагнули це зробити за допомогою революційному підходу.

Подібно Коперніку, «відштовхуючись від протилежного», відкинувши усе звичне та традиційне. Їм здавалося, що це дозволить пізнати непізнанне та неусвідомлене. Їх надихали вчені, які в пошуках основи буття розклали атом. Тому вони прагнули «розкласти» основи кольорової гамми буття, виділити чисті кольори (П. Мондріан, В. Кандіньський).

Світ А. Ейнштейна – світ пульсуючих змін, ні чіткості, ні простоти. Все складно і неоднозначно. Потрібне пояснення і інтерпретація. Звідси «накладання простору» (П. Пікассо, Ж. Брак).

Психоаналіз З. Фрейда з його підсвідомим, з світом снів, марень, видінь, прозріннь, підсвідомим не могли пройти поза увагою сюрреалістів. Футуристи відтворили проблеми урбанізованого міста і т. п. ХХ ст. – епоха великих потрясінь, тому актуальні теми відчуженості, трагічності людського буття, його

абсурдність. Бездушність технічної цивілізації, бюрократії, соціальна, расова та етнічна нерівність. Тема війни, насильства. Цей аспект особливо характерний для живопису німецького експресіонізму, картин П. Пікассо («Герніка»), С. Далі («Передчуття громадянської війни»), притч Ф. Кафки і Андрія Платонова, романів Д. Г. Лоуренса.

А. пронизав усі види творчості. Але каталізатором нового виступало образотворче мистецтво. Постімпресіоністи практично започаткували А. Естафетну паличку підхопили прихильники фовізму і кубізму. Футуризм зробив А., інтернаціональним явищем, започаткувала нові принципи взаємодії мистецтв.

Експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм позначили ірраціональну лінію А., в конструктивізм ж, навпаки, виявилася його раціональна, будівничча свобода. Обидва напрями взаємодіяли, експериментували в різних сферах мистецтва.

В кінці 20-х А. втрачає свою революційність і соціальність, зближується з модерном, масовою культурою і обмежує свій протест проявами людського відчуження. Його цікавлять проблеми самотності, незрозуміння, відчаю, містичного сприйняття світу і т. п.

В середині ХХ ст. А. вичерпав себе і слугував стимулом для формування постмодернізму як основної його альтернативи.

Література: *Зверев А. М.* Авангардизм / *А. М. Зверев* // Літературная енциклопедия терминов и понятий. – М., 2001; *Иванов В. В.*

Практика авангарда и теоретическое знание XX века // *Иванов В. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4 / *В. В. Иванов.* – М., 2007.

В. Беспалий

Автономія культур – набуття окремими галузями культури відносної самостійності, що базується на об'єктивній та усвідомленій власній специфіці, мові, вираженні тощо (музичне мистецтво, образотворче мистецтво, метафізика, поезія, публіцистика та ін.). А. к. не слід плутати, ідентифікувати з культурною (культурно-національною) автономією – наданням будь-якій етнічній спільноті, що становить національну меншість у конкретній державі, певної самостійності у вирішенні питань організування освіти та інших форм культурного життя (створення національних шкіл, бібліотек, театрів, культурно-громадських об'єднань, релігійних та інших установ). Така автономія базується на екстериторіальній основі, тобто поширюється не на якусь конкретну територію, а на всіх представників певної національності (етносу) і реалізується через відповідні організаційні форми (національні культурні центри, об'єднання, земляцтва, громадські національні ради, асоціації тощо). А. к. може створюватися і окремими спільнотами (напр.: фламандська, валлонська, німецька спільноти у Бельгії). Принципи культурно-національної автономії вперше були обґрунтовані та запропоновані на

початку ХХ ст. К. Реннером, О. Бауером та іншими лідерами австралійської соціал-демократії. Автономна культура має свої зміст, характер, особливості та специфіку функціонування і навіть ареал поширення. Прикладами автономних культур вважають (П. Тіліх) також класичну грецьку культуру, культури доби Просвітництва, Відродження тощо.

Література: Бокань В. А. Культурологія: [навч. посіб.] – 3-є вид., стереотип. / В. А. Бокань – К., 2004; Гінтерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гінтерс. – К., 2006; Енциклопедія українознавства. – Львів, 1993; Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. – К., 2003.

М. Головатий

Акмеїзм (грецьк. ακμή (*акме́*) – вершина, розквіт) – найвищий ступінь розквіту, зрілості, вершина; квітуча пора, вістря) – напрям російської літератури, який сформувався на початку ХХ ст. і прийшов на зміну символізму. Центральною постаттю А. був М. Гумільов. Цей напрям називають також «адамізм», вважаючи першим поетом Адама, який дав імена предметам і створінням і тим самим взяв участь у створенні світу. У визначенні Гумільова адамізм – «мужньо твердий і ясний погляд на світ». Як літературний напрям А. проіснував недовго – до двох років (1913–1914), але не можна не враховувати його родо-

вих зв'язків з «Цехом поетів», а також визначального впливу на долю російської поезії ХХ ст. До А. належали шість найактивніших учасників руху: М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецький, М. Зенкевич, В. Нарбут. На роль «сьомого акмеїста» претендував Г. Іванов, але це було опротестовано Ахматвою: «акмеїстів було шість, і сьомого ніколи не було». За різних часів у роботі «Цеху поетів» брали участь: Г. Адамович, М. Бруні, Вас. Гіппіус, Вол. Гіппіус, Г. Іванов, М. Клоєв, М. Кузмін, Є. Кузьміна-Караваєва, М. Лозинський, С. Радлов, В. Хлебніков. На засіданнях «Цеху», на відміну від зборів символістів, вирішувалися конкретні питання: «Цех» був школою оволодіння поетичною майстерністю, професійним об'єднанням. Творчі долі поетів, які співчували А., склалися по-різному: Клоєв згодом заявив про свою непричетність до діяльності товариства, Адамович та Іванов продовжили і розвинули багато принципів А. в еміграції, на Хлебнікова А. не справив помітного впливу. Платформою акмеїстів став журнал «Аполлон» під редакцією С. Маковського, в якому друкувалися декларації Гумільова і Городецького. Програма А. в «Аполлоні» містила два основні принципи: 1) конкретність, уречевленість, поцейбічність; 2) вдосконалення поетичної майстерності. Нову літературну течію було обґрунтовано 1913 р. у статтях Гумільова, проте вперше ідея нового напрямку висловлюва-

лась на сторінках «Аполлона» значно раніше: 1910 р. Кузмін виступив в журналі зі статтею «Про прекрасну ясність», де передбачив появу декларацій А. До моменту написання статті він мав досвід співпраці у символістській періодиці. Потойбічним і туманним одкровенням символістів, «незрозумілому і темному в мистецтві» Кузмін протиставив «прекрасну ясність», «кларизм» (грецьк. *clarus* – ясність). Художник, за Кузміним, повинен нести у світ ясність, не «замутнювати», а прояснювати сенс речей, шукати гармонії з навколишнім світом. Філософсько-релігійні шукання символістів не захоплювали його: справа художника – зосередитися на естетичному аспекті творчості, художній майстерності. Темний символ поступає місцем ясним структурам і милуванню «чарівними дрібницями». Ідеї Кузміна вплинули на акмеїстів: «прекрасна ясність» виявилася затребуваною більшістю учасників «Цеху поетів». Через три роки після публікації статті Кузміна в «Аполлоні» з'явилися маніфести Гумільова і Городецького – з цього моменту прийнято вести відлік існуванню А. як оформленої літературної течії. У статті «Спадщина символізму і акмеїзм» (1913) Гумільов підвів ризик під «безперечними цінностями і репутацією» символістів, констатує, що символізм закінчив коло розвитку і згасає. Поети, які йдуть на зміну символістам, повинні оголосити себе гідними спадкоємцями попередників, прийняти їх спадок і відповісти на

поставлені ними питання. За словами Гумільова, російський символізм спрямував свої головні сили у сферу невідомого. Почергово він брався то з містикою, то з теософією, то з окультизмом. Він називав такі спроби недоброчесними. Одне з основних завдань А., на його думку, – виправити характерне для символізму тяжіння до потойбічного, встановити «живу рівновагу» між метафізичним і земним. «Завжди пам'ятати про непізнане, але не принижувати своєї думки про нього більш-менш імовірними здогадками» – такий принцип А. Акмеїсти не відмовлялися від вищої дійсності, що визнається символістами за єдино правильну, але воліли замовчувати її: неказане має залишитися неказаним. А. виявився свого роду рухом до «істинного символізму», заснованого на прихильності до повсякденного життя, повазі до простого людського існування. Гумільов пропонував головною відмінністю А. вважати визнання самоцінності кожного явища – зробити явища матеріального світу більш відчутними, навіть грубими, вивільнивши їх з-під влади туманних видінь. Найвидатнішими виразниками ідей А., його «наріжними каменями» він вважав В. Шекспіра, Ф. Рабле, Ф. Війона, Т. Готье: Шекспір показав внутрішній світ людини, Рабле – його тіло і фізіологію, Війон повідав про життя, таке, яким воно є, Готье знайшов «гідні одягу бездоганні форми». Поєднання в мистецтві цих чотирьох моментів – ідеал творчості. Увіб-

равши досвід попередників, поети-акмеїсти почали нову добу «естетичного пуританства», великих вимог до поета як до творця думки і до речі як до матеріалу мистецтва. Так само відкидаючи утилітарний підхід до мистецтва та ідею «мистецтва заради мистецтва», Гумільов проголошував ставлення до поетичної творчості як до «вищого ремесла».

А. об'єднав несхожі творчі індивідуальності, по-різному виявився в «одухотвореній предметності» Ахматової, «далеких мандрівках» Гумільова, поезії ремінісценцій Мандельштама, язичницьких діалогів з природою Городецького, Зенкевича, Нарбута. Роль А. полягає у прагненні утримати рівновагу між символізмом, з одного боку, і реалізмом – з іншого. У творчості акмеїстів спостерігаються численні точки дотику із символістами і реалістами (особливо з російським психологічним романом XIX ст.), але в цілому вони опинялися в «середині контрасту», не скочуючись до метафізики, але і не «причалоючи до землі». А. суттєво вплинув на розвиток російської поезії в еміграції, на «паризьку ноту»: з учнів Гумільова емігрували до Франції. Г. Іванов, Г. Адамович, М. Оцуп, І. Одоєвцева. Кращі поети російської еміграції Іванов і Адамович розвивали акмеїстичні принципи: стриманість, приглушеність інтонацій, виразний аскетизм, тонку іронію.

У радянській Росії манеру акмеїстів (переважно Гумільова) імітували М. Тихонов, І. Сельвінський, М. Светлов, Е. Багрицький. Значно

вплинув А. і на авторську пісню.

Література: *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизма / Н. Гумилев // Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. – М., 1997; *Лекманов О.* Книга об акмеизме / О. Лекманов. – Томск, 2000; *Українська радянська енциклопедія* / за ред. М. Бажана. – 2-ге вид. – К., 1974–1985.

В. Беспалий

Аксіологія (грецьк. *axia* – цінність і *logos* – вчення) – вчення про цінності та ціннісні виміри явищ, суспільних течій, теорій, позицій. Виникло на початку XX ст., зокрема у творчості німецького філософа Е. Гартмана (1842–1906), закладені у XIX ст. німецькими філософами Г. Лотце (1817–1881) і Г. Когеном (1842–1918), згодом розроблені Г. Ріккертом, Е. Дюркгеймом, В. Вільденбандом. У другій половині XX ст. на проблемах А. зосереджувались

М. Шелер, К. Ясперс, Г. Марсель, О. Дробницький, П. Гайденок, В. Шинкарук, В. Табачковський, В. Гьосле, Й. Зізіулас, М. Фуко, Х. Яннарас та ін. В офіційній радянській філософії тривалий час А. трактували як сукупність ідеалістичних вчень, що протистоять історичному матеріалізму і марксистській соціології. М. Вебер (1864–1920), відстоюючи принцип об'єктивного й ціннісно нейтрального знання, наголошував на необхідності створення такої соціології як науки про суспільство, яка була б вільною від цінностей науки. У культурологічному

вимірі А. зосереджується не на якісних чи кількісних характеристиках предмета, а на його культурній значущості для суб'єкта, його баченні предмета чи процесу кризі призму культурних норм, ідеалів, мети, потреб, прагнень, настанов. Артефакти, продукти культурної спадщини (розвиток техніки й технологій, культивування звичаїв, традицій, цінностей тощо) розглядаються в А. з боку їх відкритості розвиткові чи, навпаки, пригніченню людських здібностей і культурних потреб, щастю чи нещастям, свободі чи сваволі, людській гідності тощо. На цьому ж принципі побудована ієрархія цінностей в А. Заперечення якоїсь культурної норми постає обґрунтованим лише в тому разі, коли воно сприяє появі чи ствердженню вищої культурної норми або цінності, напр., право на життя майбутніх поколінь має вищу цінність, ніж право на необмежене споживання природних багатств задля задоволення сьогодні. З цієї причини об'єктом аксіологічних пошуків є проблематика призначення людини, сенсу буття і культуротворчої діяльності людини, значення історії. З історії культури також відомо, що, напр., у системі масової культури ієрархія цінностей може не збігатися з ієрархією цінностей в культурі елітарній, а структура культурних пріоритетів християнської цивілізації — не збігатися з такою ж структурою буддійської чи ісламської цивілізації. З цього погляду тотальна експансія західних культурних норм в ареал буддійських чи ісламських

культур є не лише необґрунтованою чи шкідливою, а й небезпечною. Водночас деякі дослідники (зокрема, К. Шмітт) заперечують саму можливість раціонального обґрунтування цінностей (децизіонізм). У своїх прикладних вимірах А. вивчає ціннісний аспект політичних, економічних, національних, цивілізаційних процесів, культурних систем. Відтак у суспільствознавстві сформувались як окремі галузі знання етнополітична, політична, соціологічна, правова А.

Література: *Аксиология* // Философская энциклопедия в пяти томах. Т. 1. — М., 1970; *Гьосле В.* Спроба етичної оцінки капіталізму // Гьосле В. Практична філософія в сучасному світі / В. Гьосле. — К., 2003; *Зізіулас Й.* Буття як спілкування / Й. Зізіулас. — К., 1993; *Табачковський В.* Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». — К., 2006.

В. Ятченко

Актор (фр. *acteur*, від лат. *actor* — виконавець) — професійний виконавець ролей у драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах і в кіно. Синонім — артист (фр. *artiste*, від лат. *ars* — мистецтво). У широкому розумінні А. — людина, яка займається творчістю у сфері будь-якого мистецтва; у переносному значенні — людина, яка досягла майстерності у своїй справі. Інколи вживається у негативному контексті, коли йдеться про людину нещирю, лицемірну, яка за допомогою акторських здібностей

може приховувати свої недобрі наміри. Витоки акторського мистецтва сягають масових дійств первісного суспільства, хоча на той час акторського мистецтва як такого не існувало. Наївний людський світогляд тієї епохи приписував таким дійствам магічну властивість, здатну вплинути на сили природи, принести успіх на полюванні або злякати ворога. Розподіл масових дійств, які виконувало усе плем'я, на ігри і танці зумовив появу виконавців і глядачів. Серед виконавців формувалися праактори. Ранні ритуальні та обрядові форми (претатр), які лише почали театралізуватися, лишали праактора з глядачем «один на один», його індивідуальне мистецтво могли підтримувати хіба що костюм або маска. Усі інші засоби художньої виразності та театральні професії (драматургія, декоративне мистецтво, світло, режисура тощо) зародилися і сформувалися згодом. Їх становлення зумовило історичний розвиток акторської майстерності, прагнення якомога повніше розкрити індивідуальність А. Театр — це синтез багатьох мистецтв. Синтез мистецтв у театрі (їх органічне поєднання у спектаклі) — можливий лише тоді, коли кожне з них виконуватиме певну театральну функцію, внаслідок чого ці мистецтва набувають нової для себе театральної якості. Театральний живопис — не просто живопис, театральна музика — не просто музика. У театрі драматург, режисер, декоратор, музикант спілкуються з глядачем через А. Лише завдяки такій органічній єдності

сцена оживає, сповнює зал дійством, яке глядач сприймає як живе. Праця А. вкрай складна, він — креативна самодостатня особистість, але водночас і об'єкт, на який впливає режисер. Творчі роздуми і мрії А., його художні задуми і наміри, думки і відчуття, фантазія, особистий і соціальний досвід, знання і життєві спостереження, смак, темперамент, гумор, акторська чарівність, сценічні дії та сценічні барви — усе це становить матеріал для творчості режисера, а не лише тіло А. чи його здатність за завданням режисера викликати у собі потрібні відчуття. Режисер сприяє концентруванню А. на процесі створення художнього образу під час спектаклю. Але А. не просто виконує постанови режисера. Він «розчиняється» в них, вносячи своє індивідуальне, неповторне. Саме завдяки цьому створюється художній образ А. під час гри уподібнює себе особі, від імені якої він діє у виставі. Шляхом впливу на глядача створюються особливий ігровий простір і взаємодія А. і глядачів.

Література: *Дживилегов А.* Історія західноєвропейського театру / А. Дживилегов, Г. Бояджиев. — М., 1991; *Мунтга А. Н.* Кино: между адом и раем / А. Н. Мунтга. — М., 2001.

В. Беспалий

Акультурація етнічна — процес і результат взаємовпливу етнічних культур, сутність якого полягає у сприйнятті однією з культур (частіше менш розвиненою, хоча можливе й протилежне) елементів іншої або появи нових культурних

явищ. А. е. особливо характерна для багатонаціональних держав, у яких під впливом панівної культури втрачаються специфічні, традиційні культурні ознаки інших етнічних груп. Різноманітні форми А. е. зумовлені кількістю членів етнічної групи, її територіальним розселенням; рівнем культурного й економічного розвитку, дружніми чи ворожими відносинами із сусідніми етнічними спільнотами, політичними намірами панівного етносу (зацікавленістю у створенні цілісного національно-державного утворення, у прискоренні темпів денационалізації та асиміляції). Теорії акультурації передували концепції дифузії культур та культурних ареалів. Створені в межах культурної антропології, вони були нерозвиненою формою теорії культурної взаємодії.

Дифузія (лат. *diffusio* — поширення, розтікання) — хаотичне переміщення елементів культури з одного етносу в інший. Культурний ареал — історико-географічна територія, на якій народ або кілька народів культурно освоюють (у матеріально-речовому, духовному та моральному значеннях) простір. Напр., такими є: болгарський етнічний ареал у Болградському р-ні Одеської обл., грецький етнічний ареал у Приазов'ї, угорський етнічний ареал на Закарпатті тощо. А. е. тісно пов'язана з проявами етноцентризму як світоглядного принципу, згідно з яким представники якогось етносу вважають його таким, що має певні переваги перед усіма (чи багатьма) іншими етносами. Найрадикальніша форма

прояву етноцентризму — заперечення цінностей культури інших етнічних спільнот, зневага до їхніх звичаїв і традицій. Приклади етноцентризму: насильницька акультурація білими колоністами племен Африки, Південної Америки, Азії. Етноцентризм є ідеологічною формою широкої експансії панівного етносу серед інших, підпорядкованих етносів.

Література: Антонюк О. В. Основи етнополітики: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / О. В. Антонюк — К., 2005; Тавидов Г. Т. Етнополитология: [учебник для вузов] / Г. Т. Тавидов. — М., 2002.

О. Антонюк

Акціонізм (англ. *action art* — мистецтво дії) — узагальнююча назва низки течій, що виникли в авангардистському мистецтві у 50–60-х роках ХХ ст. (хепенінг, перформанс). Художники статичних візуальних мистецтв прагнули розширити поле своєї діяльності та опанувати четвертий вимір — час шляхом створення динамічних об'єктів (виникає напрям кінетизм, якому притаманні рухомі просторові об'єкти) та процесуальних, акцій, що тривають у часі. «Акція» (або мистецтво акції) стає загальним поняттям для позначення будь-яких динамічних процесуальних художніх практик, в яких акцент переноситься із самого твору на процес його створення. Перші акції здійснювалися дадаїстами і сюрреалістами у 1910–1925 рр. і мали, як правило, демонстративно

епатажний і деструктивний характер. Наступним етапом свідомого перенесення уваги художника (а певною мірою і глядача) з твору на процес його створення став «живопис дії» (action painting), найвідомішим представником якого був Дж. Поллок. Спонтанний процес розливання або розбризкування фарб на полотні, яким керували виключно глибинні підсвідомі імпульси художника, виходив тут на перший план. Сама картина розглядалася лише як документ, що підтверджує факт події, акції, як унікальна психограма творчості. Тому художники цього напрямку відмовилися від створення статичних форм і почали організовувати події, процеси, такі як демонстрації, акції, короткі вистави на вулиці, провокація «подій». А. прагне стерти межу між мистецтвом і дійсністю, призводить до пошуків нових способів художнього самовираження, що додають динаміку твору, втягуючи його в будь-яку дію (акцію). В А. художник, як правило, стає суб'єктом або об'єктом художнього твору-дії. Близькими до А. формами є хепенінг, перформанс, евент, мистецтво дії, мистецтво демонстрації тощо. Розвитком цих акцій стали відомі «антропометричні» перформанси І. Кляйна, представлені у Галереї сучасного мистецтва в Парижі 1960 р. В акції «Антропометрія сінньої епохи» три голі моделі обмазувалися з допомогою Кляйна сінньою фарбою і притискалися своїми тілами до розвішаних по стінах чистих полотен. У процесі перфо-

рмансу струнний оркестр виконував «Монотонну симфонію», що складалася з одного безперервного тону, який тривав 20 хв. Натуральні відбитки на полотні, отримані внаслідок «антропометричних» акцій Кляйна, становили його знамениту серію ANI, окремі полотна якої експонуються в багатьох музеях світу.

У 1950–1960 рр. А. виходить на новий рівень, перетворюючись на театралізоване дійство, що відбувалося як в спеціальних приміщеннях, так і на природі або на міських вулицях і площах й містило елементи багатьох видів мистецтва і арт-практик (як статичних, так і процесуальних). Таким чином посткультура реагувала на традиційну тенденцію багатьох мистецтв до синтетичного об'єднання, виходу мистецтва з музейних і виставкових зал назовні, до активнішого залучення реципієнтів у процес творчості. Це була також своєрідна реакція арт-практики на досягнення науково-технічного прогресу, яка, з одного боку, виявляє прагнення художнього мислення не відстати від нього, а з іншого — повну розгубленість естетичної свідомості перед величезним і незрозумілим «монстром», який призвів за пів століття практично до знищення всіх традиційних видів мистецтва і способів художнього вираження, істотної зміни менталітету і психології сприйняття сучасної людини. Із середини ХХ ст. регулярно з'являються художні маніфести і декларації (зокрема, «Білий маніфест» Л. Фонтан, заклики композитора Дж. Кейджа тощо), в

яких обґрунтовується або декларується необхідність відповідно до нових життєвих умов створювати чотиривимірне мистецтво, що розвивається у просторі й часі, акцентує увагу на конкретній життєдіяльності, використовує всі новітні досягнення техніки і технології, щоб йти в ногу з часом. На відміну від традиційного театрального або музичного мистецтва, акції мають, як правило, ірраціональний, парадоксально-абсурдний характер і звернені безпосередньо до несвідомих рівнів психіки реципієнта. Велике значення в акції відіграють жест, міміка, паузи між діями і жестами. Істотний вплив на становлення А. мала захопленість його творців східними та первісними культурами, шаманськими обрядами, східними філософсько-релігійними вченнями, доктринами, практиками медитації тощо.

Література: Ковалев А. Российский акционизм. 1990–2000. / А. Ковалев. — World Art Музей № 8/29. — М., 2007; Путеводитель по искусству Яна Чилверса. — М., 2006; Тейлор Б. Актуальное искусство. 1970–2005 / Б. Тейлор. — М., 2004.

В. Беспалий

Альтруїзм (фр. *altruisme*, лат. *alter* — інший) — безкорислива турбота про благо людей. Термін «А.» вперше був застосований О. Контом, який сформулював принцип «*revivre pour outre*» — жити для інших, введений у науковий обіг як протилежний за змістом поняттю «еґоїзм». Конт розрізняв інстинктивний А., з часом

зруйнований цивілізацією, який об'єднує індивіда і рід, і А., що виникає і розвивається, переростаючи у спонтанну властивість, яка об'єднує всіх людей. Г. Спенсер вважав А. біологічною, адаптивною ознакою, яка сформувалася у процесі природної еволюції. З. Фрейд у своїй психоаналітичній концепції наголошував, що альтруїстичні спонукання є невротичною компенсацією спонукань, протилежних за своєю спрямованістю (первісного еґоїзму). Генетик Ф. Добржанський стверджував, що альтруїстичні відчуття «генетично запрограмовані» у індивіда і сприяють тим самим виживанню виду в боротьбі за існування. В. Ефроїмсон розумів А. як усю групу емоцій, яка спонукає людину здійснювати вчинки, особисто їй не вигідні й навіть небезпечні, але такі, що приносять користь іншим людям. На його думку, емоції людяності, добра, дбайливого ставлення до дітей, людей похилого віку і жінок неминуче розвивались внаслідок природного відбору і належали до спадкових ознак. І. Павлов вважав справжній А. надбанням культури, пов'язував його формування з дією другої сигнальної системи: якщо вона слабка, то на першому плані «неодмінно буде турбота про власну шкуру». Новітні дослідження психологів підтверджують правильність поглядів російського фізіолога: висока культура відчуттів не успадковується, її потрібно формувати від народження дитини — безкорисливе піклування про інших і готовність до позитивних вчинків заради інших. А. як

моральна вимога протистоїть егоїзму. А. формулюють як принцип міжособистісних відносин («Дій так, щоб інтерес іншої людини не ставав для тебе засобом досягнення власних цілей»), як принцип пошанування та поваги («У своїх вчинках не ставай на заваді інтересам і правам іншої людини»), як принцип людинолюбства, співучасті («Дій так, щоб інтерес іншої людини ставав метою твого вчинку»). Характеризуючи індивідуальність як носія приватного інтересу, А. передбачає самозречення, бо в умовах соціальної та психологічної відокремленості між людьми турбота про інтерес ближнього можлива лише за умови обмеження власного інтересу. Проблема, озвучена дилемою А. — егоїзм, полягає у протистоянні не приватних і загальних інтересів, а свого і чужого інтересу. Це змушує сприяти благу іншої людини, можливо, як рівної їй за будь-яких умов — як ближнього. У цьому сенсі А. слід відрізнити від колективізму як принципу, який орієнтує людину діяти на благо товариству (групи). Таке визначення потребує нормативних і прагматичних уточнень, зокрема: хто визначає, у чому полягає благо іншого, надто коли інший не повною мірою здатен самостійно вирішувати, що становить його справжній інтерес. Якщо необхідно підпорядкувати свій інтерес інтересу іншого, сам принцип А. може бути поставлений під сумнів, коли йдеться про кривдника, нечестиву, несправедливу людину. Тому у тлумаченні А. можлива корекція: віддається належне

його істинності, але його дія не поширюється на тих, хто навмисно чинить несправедливість і зло.

Література: Павлов И. П. Избранные труды / И. П. Павлов. — М., 1951; Соловьев В. С. Оправдание добра // Соловьев В. С. Сочинения : в 2-х т. Т. 1 / В. С. Соловьев. — М., 1988; Эфроимсон В. П. Генетика этики и эстетики: монография. — СПб, 1995.

В. Беспалий

Алюзія (лат. *allusio* — жарт, натяк) — художньо-стилістичний засіб, прийом відсилення до певного сюжету, образу, історичної події, художнього твору із розрахунку на ерудицію людей які дивлячись, слухаючи, читаючи мають розгадати прихований зміст.

Приклади А.: «Ганнібалова клятва», «зі щитом, або на щиті», «доки сонце зійде, роса очі виїсть» тощо.

Термін з'явився вперше в XVI ст., але лише в XX ст. привернув увагу фахівців. Поява і поширення використання А. свідчила про розвиток символічності в літературі. А. слугує кодом, посилом, який допомагає зрозуміти про що йде мова.

Особливо роль А. збільшується коли інформацію не можна донести відкрито. Даний стилістичний прийом необхідний для спрощення сприйняття складного змісту шляхом використання знаної інформації. Це знання є символічним, стійким і поширеним серед великого загалу людей.

А. вийшла за межі мистецтва, літератури і широко використовується політиками, журналістами,

громадськими діями.

А. є важливим компонентом в текстах виступів, звітів, звернень. Без А. не відбувається безпосереднє, живе спілкування людей.

Література: *Владимирова Н. Г.* Условность, созидающая мир / Н. Г. Владимирова. — В. Новгород, 2001; *Хализев В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. — М., 1999.

В. Беспалий

Аматор, аматорське мистецтво

(лат. *amator* — любитель, *amare* — любити, *amo* — полюбляю, маю нахил) — 1) той, хто займається чимось не як фахівець, а з інтересу, з бажання брати участь у творчому процесі, що нічого спільного з матеріальними стимулами не має; 2) той, хто займається улюбленою справою у вільний від роботи час (на дозвіллі); 3) той, хто береться до справи без належної для цього підготовки і необхідних знань; 4) той, хто займається справою не з обов'язку, а за покликанням, не з примусу, певної необхідності, обставин, а за внутрішньою потребою; 5) той, хто із задоволенням виконує щось, охочий до будь-чого; 6) той, хто має схильність до чогось, внутрішній потяг до певної діяльності, яка часто збігається із наявними здібностями до неї; 7) той, хто займається з інтересу, усвідомлене спрямування особи на конкретну діяльність; 8) той, хто отримує насолоду, задоволення від заняття певною справою; 9) той, хто знає свою справу, має певний обсяг знань про неї, проте не є фахівцем у ній. «А.» — термін давнього походження, його значення

має надто загальний характер і стосується будь-якої сфери діяльності, акцентуючи увагу тільки на одній характеристиці — на позитивному, прихильному ставленні людини до чогось. Йдеться про людину, яка прихильно, навіть пристрасно ставиться до чогось (XI–XVII ст.). З часом з'явилась тенденція позначати цим терміном творчу діяльність. Згідно із середньовічним світоглядом («Про град Божий» Августина), історія є сферою, в якій смертні беруть участь для здійснення задуму Божого. Оскільки не так розум, як воля і вольовий акт віри пов'язують людину з Богом, набуває значення особисте діяння, особисте, індивідуальне рішення як форма співучасті у творенні світу Богом. Це стало передумовою для розуміння творчості як творення чогось унікального і неповторного. При цьому сферою творчості виявляється переважно діяння історичне, етичне і релігійне. Художня творчість розглядалась як щось другорядне. У своїй творчості людина ніби постійно звернена до Бога і обмежена Ним. Тому Середньовіччя ніколи не знало того пафосу творчості, яким пройняті Відродження, Новий час і сучасність. Таке «обмеження» людської творчості усувається в епоху Ренесансу, коли людина поступово вивільняється від Бога і починає усвідомлювати себе творцем. Відродження розглядає творчість передусім як художню, як мистецтво, у широкому значенні — як творче споглядання. Звідси характерний для

Відродження культ генія, переважно як носія творчого начала. Саме в цей час виникає інтерес не лише до акту творчості, а й до особи художника, з'являється рефлексія з приводу творчого процесу, якої не знали у давнину і в Середньовіччі, але яка стане характерною для наступних історичних епох. Ж.-Ж. Руссо, продовжуючи традиції Відродження, дає майже сучасну інтерпретацію терміна «А.»: це людина, яка займається мистецтвом або наукою для свого задоволення. Тобто така діяльність не є обов'язковою, вона має довільний характер, людина займається нею лише з інтересу, що дає їй насолоду. І. Кант, розглядає аматорство як історично-культурне поняття, що позначає поділ індивідуальної життєдіяльності людини на вільне заняття, «приємне саме по собі», і «роботу як необхідне заняття, що може бути і неприємним (обтяжливим), приваблювати лише своїм результатом, отже, можна примусити до такого заняття. Аматорство відображає становлення потреби людини в художній діяльності, яка ґрунтується на індивідуальній схильності до отримання безкорисливого людського задоволення. Воно сприяє розкриттю цілісності людського характеру.

А. м. — індивідуальна або колективна творча діяльність непрофесійних творчих працівників (колективів), що не є для них основним заняттям, результатом якої є створення або інтерпретація творів мистецтва, яка не має на меті отримання доходів (Наказ Міністерства

культури і туризму України «Про затвердження Порядку реалізації програм та проведення заходів у сфері культури» (Порядок, п. 2) № 429/0/16-07 від 08.05.2007 р.). А. м. є соціальним і культурним корелятом мистецтва професійного. Професіоналізм і А. м., взаємодоповнюючись, становлять два полюси обмеженого привласнення діяльності, заснованої на суспільному поділі праці. Реальний сенс і значення А. м. визначаються конкретними цілями та настановами тієї соціокультурної практики, у системі якої воно функціонує. Як таке, воно містить у собі зародок універсальних відносин між людиною і культурою. А. м. розвивалось паралельно з професійним, з одного боку, і з фольклором — з іншого. Воно належить до народної художньої творчості, де суб'єктом художньої діяльності є не професіонал, а людина, яка творить безкорисливо, тобто у вільний час і не отримує за це матеріальних винагород. На відміну від фольклору, А. м. є нетрадиційною соціокультурною формою народної творчості. Одна з головних особливостей фольклору — колективний характер творчості. У сфері фольклорної культури навіть авторський твір підпорядкований традиції як у змісті, так і в стилі, формах, засобах вираження. У процесі розвитку суспільства людина формується як індивід, її індивідуальній свідомості має відповідати певна соціокультурна форма художньої діяльності. Фольклорні форми стають тісними для неї, і вона шукає

для себе нових форм індивідуального самовираження. Зароджуючись у вирі самого життя, А. м. своєю верхівкою тягнеться до мистецтва «освіченого», а корінням врастає у повсякденне життя, пристосовуючись до побуту, його практичних вимог. Якщо фольклор сам є безпосередньо побутовою культурою, то А. м. – продуктом спеціалізованої духовної культури. Воно має широкий діапазон виявів – від побутової художньої творчості до високого рівня естетично спеціалізованого мистецтва. А. м. функціонує у сфері самодіяльного (у філософському значенні цього слова). Філософську категорію «самодіяльність» визначають як внутрішньо детерміновану діяльність, тобто таку, що не нав'язується ззовні, а зумовлена внутрішніми потребами, інтересами, бажаннями індивіда. Самодіяльність як засіб вільного і нерегламентованого вияву особистості є умовою і реальністю розвитку людини. Це об'єктивна даність, одна з найвищих цінностей як для особи, так і для суспільства в цілому. А. м. – явище конкретно-історичне, складова культури певного суспільства, класу, соціокультурного середовища. Не змінюючись за своєю сутністю, за кожної історичної доби, в кожному суспільстві воно має свої особливості функціонування, власні форми вияву, жанрово-видовий склад. Людина – самодіяльна, вона обумовлює, а не лише обумовлена, визначає, а не тільки визначається, ставить у залежність від себе природно-суспільні процеси, а не лише залежить

від них. У такій якості людина – нова, діяльна, активна. Феномен самодіяльного у сфері мистецтва ґрунтується на актуалізації потреби людини так ставитись до об'єкта своїх інтересів і захоплень (без цього аматорство неможливе), щоб творчий підхід до нього переважав над репродуктивним. Індивід реалізує свою естетичну потребу, здатність створювати прекрасне у межах індивідуальних можливостей і засобів їх актуалізації. Такі дії за своєю природою є самовиявом індивіда, незалежно від виду художньої діяльності, якою він зайнятий. Тут наявні всі аспекти взаємодії особи та художньої культури.

Література: *Дорогих Л. В.* Проблема генезису поняття «аматорське мистецтво» в контексті історико-мистецтвознавчого аналізу // Вісн. Держ. Акад. керівн. кадрів культури і мистецтв / Л. В. Дорогих. – К., 2007. – № 2; *Дризен Н.* Материали к истории русского театра, любительского театра, цензуры и биография артистов / Н. Дризен. – М., 1913.

В. Беспалий

Амбівалентність (лат. *ambo* – обидва і *valentia* – сила) – в історії й теорії культури подвійність, внутрішня суперечливість, одночасне співіснування в глибинних структурах духовного світу людини протилежних принципів чи настанов, що виявляється у протилежності почуттів, ставлень, оцінок людини щодо одного й того самого об'єкта.

А. називають також ситуацію,

коли суб'єкт переживає водночас два протилежних за своєю спрямованістю почуття. У культурологію термін «А» прийшов з філософської й психологічної концепції К. Юнга (1875–1961), хоч до наукового обігу його вперше ввів психіатр Е. Блайлер, в якого Юнг розпочинав свою психіатричну практику. Спершу цим терміном позначали стан психіки людини, яка страждала на роздвоєння особистості. Але вже З. Фрейд (1856–1939) у своїх творах А. називає суперечливе співіснування у глибинах психіки особи взаємозаперечних потягів-інстинктів – життєствердного й творчого прагнення до життя (Ерос) і руйнівного, що прагне смерті (Танатос), взаємодія яких істотно визначає психічно-емоційне життя людини. Опрацюючи свою теорію архетипічної природи психічних процесів і культури етносу (див. *Архетип*), Юнг вживав термін «А.» для позначення однієї з найважливіших характеристик ставлення людини до архетипічного образу – водночас любові й ненависті, страху й зневаги.

Напр., архетип Аніми набув суперечливого втілення у міфологічних образах мудрої жінки-опікунки (віли у південнослов'янських міфологіях, доброї чарівниці, феї у міфологіях багатьох народів світу) й злої, кровожерної істоти нічної статі (валькірії, фурії, кікімори, злі жіночі божества буддиської й різноманітних шаманських міфологій, персонажі лихоманки, холери в давньоукраїнській

міфології); архетип дитини – в образах чудової дитини-героя й бридкого, зловорожого карлика та ін. Культурницьке опрацювання амбівалентних почуттів індивідів у найархаїчніших формах людської колективності мало надзвичайно велике значення в історії людства. Так, розв'язання А. між потужними інцестуальними потягами інстинктивного характеру і зародками моральних норм всередині первісних об'єднань (особливо всередині первісної сім'ї) на користь моральності стало одним із найвирішальніших кроків виходу людини з тваринного стану до людської соціальності.

Явище А. істотно вплинуло також на розвиток світової міфології й загалом світової художньої культури, а через них – на розвиток духовності й загалом культуротворчої діяльності людини. Згодом цю концепцію поглибили психологи й психоаналітики А. Адлер, Е. Нойман; історики релігії та міфології, етнографи, філософи Б. Маліновський, Р. Каюа, М. Еліаде, М.-Л. фон Франц, Є. Мелетинський, Ю. Бородай, С. Біркхойзер-Оері, В. Пропп та ін. В європейській художній літературі явище А. продуктивно осмислювали Ф. Достоевський, Ш. Бодлер, Г. Майринк, П. Елюар, А. Камю, Ф. Г. Лорка та ін. Класичним прикладом А. в літературі вважають образи Івана Карамазова («Брати Карамазови»), головного героя роману «Гравець» Достоевського, в почуттях якого автор показав суперечливий характер людської душі, яка «є занадто

широкою, треба б звузити»: одночасно любить і ненавидить, постає жорстокою й милосердною, постійно здійснює вчинки, яких прагне позбутися.

Історія української культури містить багато прикладів вияву, а також свідомого використання амбівалентної природи архетипічних образів і амбівалентного сприйняття духовних та соціальних явищ. Ними сповнені українські казки: мудра Стара й Баба-Яга — це різні іпостасі архетипу Аніми; гадюка як зачаклована царівна й змії-людожер втілюють А. архетипу змії; навіть у межах одного казкового сюжету. Котигорошко й дід-карлик уособлюють суперечливу природу архетипу дитини. Амбівалентна природа притаманна й найдавнішим богам та божествам давньоукраїнської міфології, а впливи цієї А. відчутні й понині. Домовика бояться й водночас поважають. Лісовики, мавки, русалки наділяються у фольклорних творах, народних переказах протилежними стосовно їх ставлення до людини якостями: вони жорстокі й милосердні, шкодять і допомагають людям, схожі на людей і жахливі на вигляд. Позитивні герої низки українських чарівних казок виявляють надзвичайну жорстокість щодо своїх найдорожчих і коханих людей (дружин, сестер), запідозривши їх у зраді, й при цьому потаємно зберігаючи щодо них винятково теплі почуття. Розмаїття мотивів українських казок, легенд, замовлянь, обрядових і ліричних пісень значною мірою зумовлене амбівалентною природою

духовного життя людини. Художнє виображення цього явища втілене у творчості М. Гоголя, Лесі Українки, Олександра Олеся, В. Підмогильного та інших українських письменників.

Література: *Бородай Ю.* Еротика. Смерть. Табу. Трагедия человеческого сознания / Ю. Бородай. — М., 1996; *Дидье Ж.* Философский словарь / Жюлиа Дидье. — М., 2000; *Давыдов Ю.* Амбивалентность / Ю. Давыдов, А. Огурцов // Современная западная социология. — М., 1990; *Каюа Р.* Людина та сакральне / Р. Каюа. — К., 2003; *Ятченко В.* Про культуротворчу підоснову образу русалки в українському фольклорі / В. Ятченко // Українознавство, 2007. — № 1.

В. Ятченко

Американоцентризм — 1) намагання розглядати Америку як цитадель абсолютно нової культури, авангард і форпост усього світу; 2) один із різновидів європоцентризму, згідно з яким Америка є «цитаделлю» нової культури. А. як теорія виник у процесі осмислення історичних зв'язків між Європою та Америкою. Деякі філософи, визначаючи особливості та своєрідність Америки, розглядали її як майбутній образ принципово нової цивілізації, яка нібито випереджає у своєму розвитку європейську. Водночас чимало фахівців, політиків, громадянських діячів, досить скептично або й негативно ставляться до визначення «місіонерської» ролі США щодо Європи і всього світу.

Тоді як америкоцентристи наполягають на домінуючій ролі США у світовому розвитку і прогресі, песимісти, визначаючи певну неповторність, своєрідність розвитку Нового світу, вважають, що ця своєрідність незначна, а то й умовна. Та і багато американських мислителів були і залишаються під впливом європейської наукової, духовної, культурної спадщини. У ХХ–ХХІ ст. численні гучні й неоднозначні події в Афганістані, Іраку, Лівії, Сирії, Югославії тощо спричинили певну переоцінку поглядів і піддання критичі розгляду США як «бастіона» демократії та свободи. Декларування американців новим народом, новою політичною нацією, сформованою з тих, хто шукав і отримав свободу у Новому Світі, сприймається не всіма і неоднозначно. Загалом визнається, що своєрідністю культури американців є схильність до технічного, наукового прогресу, динамізму, трансформацій і модернізаційних перетворень. Існує навіть багато різних програм радикального культурного оновлення США.

А. близький за своїм змістом до понять «американізм» (як узагальнене поняття цінностей соціально-економічного життя Америки), «американський спосіб життя» (як пропагандистський образ, поширений у ЗМІ США для обґрунтування їх першості у всьому), «американська мрія» (як переконання, що в умовах США будь-яка людина своєю працею може досягти забезпеченого

життя для себе і своєї родини). Багато фахівців зазначають наявність значних відмінностей в культурах Америки і Європи, безпідставно стверджуючи месіанську роль США стосовно інших культур. По-різному тлумачать і т. зв. американську демократію. У межах А. Європа та інші країни світу розглядаються як своєрідний плацдарм для прискороного розвитку американської цивілізації. Ідеологи А., висуваючи ідеї культурного оновлення, обґрунтовують і підтримують ідеал динамічної наднаціональної культури. Помилковість ідей сучасних «нових філософів», прихильників А., полягає в тому, що вони намагаються утвердити поняття «універсальний світогляд», який нібито позбавлений вузькості регіоналізму, і переконують у відродженні «глобальної культури», вважаючи джерелом універсалізму, притаманного такій культурі, саме А., завдяки якому ніби й відбувається «об'єктивне» зближення культур.

Література: Даниленко В. И. Современный политологический словарь / В. И. Даниленко. — М., 2000; *Культурология XX век*. Энциклопедия. Т. 1. — СПб., 1998; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонока. — К., 2001.

М. Головатий

Ампір (фр. *empire* — імперія, від лат. *imperium* — командувати, керувати, володарювати) — художній стиль, сформований у Франції на початку ХІХ ст., за часів імперії Наполеона Бонапарта. Панування

«стилю Імперії» обмежене коротким терміном: від кінця перебування у владі Директорії (1799) або року коронації Наполеона (1804) до початку реставрації династії Бурбонів (1815).

Саме цієї доби класицизм, посилений просвітництвом з його інтересом до античності, стає помпезним, холодним і пихатим. Подібні мистецькі метаморфози подобаються Наполеону і його оточенню. На думку імператора цей стиль буде сприяти відродженню традицій Античності, підкреслить правонаступництво його імперії від імперії Давнього Риму. Саме тому цей стиль почав штучно насаджуватись владою.

Основні засади стилю прийшли з античності і вже спостерігалися у класицизмі Людовика XVI (неокласицизм) та манірній стилістиці Директорії.

Проте він принципово відрізняється від класицизму. Ясна та м'яка гармонія стилю Людовика XVI, акцентована демократичність стилю Директорії пішла в небуття. На зміну прийшла показова парадність, пишність з елементами театрального пафосу. Наполеон жадав блиску і ореолу слави римських імператорів, а форми античної класики або французького класицизму тут не зовсім підходили.

Якщо класицизм з'явився самостійно з наслідування ідейних засад демократичних Афіни і атмосфери грецької старовини, то А. виник штучно. Творчість художників французької імперії цілеспрямовано зорієнтували на естетно-художні засади мистецтва Давнього

імперського Риму.

А. — жорсткий за структурою і холодний за змістом. Його називають «затверділим стилем Людовика XVI» (П. Верлен).

У 1812 р. побачила світ програмна книга про «новий стиль» придворних архітекторів імператора Ш. Персьє і П. Фонтена «Збірка ескізів для прикрашення інтер'єру і всіх видів обстановки». В кінці XVIII ст. ці архітектори працювали в Італії, мали величезний досвід і практику. Були прихильниками використання найрізноманітніших художніх стилів, але перевагу надавали «величному стилю римлян».

Важливим елементом стиля є декоративні мотиви. Вони призначені показати військові амбіції та мужність імператора. До їх складу входять переважно елементи давньоримського військового спорядження: леґіонерські знаки з орлами, в'язки списів, щитів, пучків стріл, сокири.

Крім римських мотивів присутні елементи єгипетського мистецтва. Це пояснюється наявністю за доби пізньої Римської імперії впливу культури Давнього Єгипту.

Після амбітного походу Наполеона до Єгипту (1798–1799) у мистецтві французького А. єгипетська тема набула ще більшої популярності та поширення. Поєднання давньоримських, давньоєгипетських, наполеонівських мистецьких форм набуло еkleктичних характеру, але маючи схожу ідеологію, вони взаємодіяли досить органічно.

Велика роль у формуванні А. належала художнику Ж. Л. Давиду. Це обумовлено його творчою цікавістю до героїки історії Давнього Риму. Про що свідчить його картина: «Клятва Гораційів» (1784), «Брут» (1789). Давид був придворним митцем і прославляв військові подвиги Наполеона в тій же стилістиці, як і подвиги великих римлян. Саме творчість Давида стала головним рушієм для просунення стилю А. Він зробив його модним та престижним.

За своєю суттю А. жорстко нормативний та регламентований стиль і тому не допускає свободи творчості, право художника на імпровізацію, на його суб'єктивне бачення. Це привело до того, що А. не став привабливим, не сприяв появі широкого загалу своїх прихильників і симпатиків.

Завдяки своїй штучності, він залишався замкнутим, незрозумілим і відверто ворожим до народних традицій. Саме тому А. не став інтернаціональним явищем подібно готичі, бароко та ін.

Створений задля задоволення імперських прагнень Наполеона до світового панування, А. насильно культивувати в завойованих країнах. Подібні спроби залишилися марними, як і світові зазіхання французького імператора. Жодна з переможених Наполеоном країн не прийняла цього стилю і тільки одна з країн тріумфаторів, переможців диктатора — Росія добровільно імпортувала стиль Імперії. На це були свої, внутрішні причини: Росія сама ставала могутньою імперією, мала

глобальні масштабні амбіції які вимагали ідеологічних і мистецьких пояснень. Важливим фактором є значення і роль традицій. Ще до завершення війни 1812 р. російська аристократія почала наслідувати наполеонівський А., добровільно капітулюючи перед художніми амбіціями паризького узурпатора. Настільки був сильний вплив французької моди.

Література: *Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства*: в 8-ми т. Т. 1. — СПб., 2000; *Некрасов А. И. Русский ампир* / А. Некрасов — М., 1935; *Энциклопедический справочник*. — М., 1992; *Bourgeois E. Le style Empire, ses origines et ses caractères* / E. Bourgeois. — P., 1930.

В.Беспалий

Андеграунд (англ. *under* — під, *ground* — земля — літ. підпілля) — 1) незалежні художні напрями в сучасному мистецтві (у музиці, літературі, кіно, образотворчому мистецтві та ін.), що протиставляють себе офіційній, масовій культурі, мейнстриму; 2) оригінальна творчість, що не має початкової, осмислено вибраної, комерційної спрямованості. Іноді може позначати протестні соціальні й політичні течії та групи. Значення культурного протиставлення полягає в тому, щоб шляхом радикальних позицій розширити простір самостійної художньо-інтелектуальної творчості. Справжня художня культура формується виключно у конфронтації з домінантами стереотипів масової свідомості. Проте у міру розширення ліберальних

свобод на зміну актуальному протесту проти суспільних підвалин приходять художньо-інтелектуальна «гра у бісер», базуючись не на протестній антикультурі, а на формальній естетиці протесту. Таким чином, досить часто зміст культури сучасного А. зводиться до «протесту заради самого протесту».

Для А. характерні розрив з панівною ідеологією, ігнорування стилістичних і мовних обмежень, відмова від загальноновизнаних цінностей, норм, соціальних і художніх традицій, нерідко епатаж публіки, бунтарство. Як правило, такі твори або видають нелегально, або пишуть «у стіл», тобто без надії на публікування. Проте з плином часу заборони слабшають або знімаються, і твір потрапляє до читача, хоча і з певною затримкою. Терміном «А.» часто позначають загальні напрями в мистецтві, які не є класичними та загальноновизнаними. У цьому аспекті він трактується як творче новаторство, протест, провокація, заявка на оригінальність, епатажна витівка. Поняття «А.» виникло у США і означало «підпільну» культуру як складову т. зв. контркультури, яка протиставила себе обмеженням і умовам культури, що панувала в суспільстві.

Типова тематика американського А. — «сексуальна революція», наркотики як спосіб втечі від суспільства, проблеми маргінальних соціальних груп.

В СРСР цей термін мав інше значення. Ним позначали творчі

групи, які представляли неофіційні, не визнані владою мистецтво, літературу. У 1950–1980 рр. до них належали: «ліанозовська» група (Є. Кропивницький, Л. Кропивницький, Л. Мастеркова, В. Немухіна, М. Вечтомов, О. Рабін та ін. — із 1956 до середини 1970), студія Е. Белютіна (із середини 1950 до середини 1970), «Стрігенський бульвар» (І. Кабаков, Ю. Соболев, О. Брусилівський, Е. Невідомий, Ю. Соостер — з 1960 до середини 1970), «Рух» (Л. Нусберг, Ф. Інфанта та ін. — з 1962), «Арго» (Ф. Інфанта, М. Горюнова та ін. — з 1970), «Коллективні дії» (А. Монастирський, М. Панітков, Г. Кізевальтер, І. Макаревич, М. Алексеев, С. Ромашко та ін. — з 1975), «Гніздо» (М. Федоров-Рошаль, Г. Донський, В. Скерсіс — 1975), «Мухомор» (С. Гундлах, К. Звездочотов, В. Мироненко та ін. — з 1978), «Клуб авангардистів», «Чемпіони світу» (друга половина 80-х) та ін. У руслі А. розвивалась творчість В. Сидур, А. Зверева, Е. Булатова, І. Чуйкова, В. Комара, О. Меламіда та інших представників авангардизму, руху соцарт та інших опозиційних напрямів.

У Радянській Україні А. був тісно пов'язаний не лише з проблемами самовираження, самопозиціонування, свободою творчості, а й з боротьбою за національні й громадянські права, а також релігійну свободу. Напр., у музиці влада сприймала рок-н-рол лише як ідеологічну диверсію. Нетривалий період хрущовської відлиги другої половини 60-х ознаменувався швидким зростанням молодіжного

прозахідного руху, коли десятки біг-бітових формацій гриміли у студентських гуртожитках, ретельно копіюючи «Бітлз», «Ролінг Стоунз», Елвіса Преслі. Стрімко завоювали популярність рок-групи «Друге дихання», «Уанс», «Березень», «Еней» та ін.

Проте бурхливий початок рок-епопеї було призупинено 1968 р. після придушення «Празької весни» в Чехословаччині шляхом радянської інтервенції. Почалась реакція, по суті, рок-музику було заборонено.

Реальністю стали підпільні концерти, атмосфера яких ще більше підігрівала інтерес до цієї музики. Яскравий слід лишили по собі групи «Крок», «Репортаж», «Ореол», «Кредо», «Кросворд» та ін.

80-ті роки принесли перші паростки надії. З'явилися пісні «Зоопарку», «Кіно», «Акваріуму», «Аліси» та інших знакових груп епохи перебудови. Київський рок-клуб «Кузня» дав цілу низку груп, які швидко здобули популярність не лише в Україні. «Важкий рок» очолювали «Едем», «Перрон», «Квартира 50», «Кому вниз», «Титанік», лідерами «альтернативного крила» були «Колезький асесор», «Воплі Відоплясова» та «Раббота Хо». Наприкінці 80-х років з'являється нова формація музикантів, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України. Їх появу стимулював потужний фестивальний рух «Червона рута». Найяскравішою подією була «Червона рута» в Чернівцях 1989 р., де уперше на повний голос

прозвучали «Брати Гадюкіни», Віка Врадій (Сестричка Віка), «Зимовий сад», «Кому вниз», «Воплі Відоплясова». А головне – відбулася самоідентифікація рок-музиканта у площині національних традицій. Після поступового зняття обмежень і заборон на свободу художньої творчості у 90-х рр. ХХ ст. А. припинив існування як суто «підпільне» явище неофіційного мистецтва.

Література: *Долини В.* Преодолення немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953–1991 гг. / В. Долинин, Д. Северюхин. – СПб., 2003; *Кріль Н.* Сузір'я яскравих зірок на тлі тотальної негоди / Н. Кріль // Дивослово. – 2005. – № 5.; *Никольская Т.* Авангард и окрестности / Т. Никольская. – СПб., 2002.

В. Беспалий

Анімiзм (лат. *animus* – душа, дух) – 1). Головна форма архаїчної віри притаманна людському суспільству на ранніх стадіях його розвитку; одна з первісних систем вірувань яка разом з тотемізмом (поклоніння будь-якій тварині або рослині та віра у своє походження від них); фетишизмом (поклоніння предметам, що сприймаються як носії демоністичних сил, від яких залежить доля людей); та магією (спосіб впливу на речі через використання не їх об'єктивних властивостей, а містичних якостей, де магічний зв'язок виступає в ролі людської волі) була важливим компонентом первісної культури люд-

ства. А. виступає як віра в існування душі та духів, що виступають універсальними чинниками природних явищ. Отже, все що оточує людину, завдяки наданим людьми своїх якостей олюднюється, стає зрозумілим, прогнозованим і навіть керованим. 2). Система світоглядних уявлень, що базуються на вірі у надприродні істоти, які приховані в матеріальних тілах (душі) або існують самі по собі (духи). Ці істоти не залежать від матеріальної оболонки, форми речей, явищ, вони є їх змістом та рушійною силою. Це те, що не лише визначає сутність речей та явищ, а й забезпечує їх існування. Воно безсмертне та незмінне. Це аніма, душа. Завдяки душі навколишній світ є живим та функціональним. Душа — атрибут світу, вона є в усьому. Це стосується як живих, так і неживих об'єктів. Подібно до людини вони мають душу, завдяки якій «відчувають, переживають, будують плани, управляють». Душі притаманні розум, дієздатність і могутність, саме тому вона впливає на людське існування. Душі й духи керують матеріальним світом. Духовність домінує над матеріальністю. Душа як безтілесна копія тіла може існувати самостійно як за життя, так і після нього. Душа є практично в усіх об'єктів, які пов'язані з людською діяльністю. Як правило, душа пов'язується з предметом, духу надається можливість існувати самостійно, широка сфера діяльності та здатність впливати на різні предмети і явища. Це віра в існування

надприродних сил — духів, фантастичних, надприродних істот, надчутливих образів, які в релігійній свідомості уявляються реальними, що керують всіма предметами та явищами навколишнього світу, в т. ч. і людиною. Вони є різними: аморфні (безформні), фітоморфні (подібні до рослин), зооморфні (подібні до тварин), антропоморфні (подібні до людей), але завжди наділені свідомістю, волею та іншими властивостями, притаманними людині.

Термін «А.» в науковий обіг увів німецький вчений Г. Шталь, який (у праці «Theoria medica», 1708), створив теорію, згідно з якою душа управляє організмом людини, його тілом. Форми життя людини, її мобільність, вміння пристосуватись до різних змін середовища, на думку Штала, є вираженням мудрості (intelligens) і рухливості (movens) душі.

По-іншому інтерпретує це поняття представник еволюційної школи в історії культури та етнографії англійський вчений Е. Б. Тайлор («Первісна культура», 1871), який вивчав архаїчні культури. Йому належить пріоритет у створенні анімістичної теорії. Цей феномен він розглядає в контексті дослідження первісної культури, переважно духовної. На думку Тайлора, культура в широкому етнографічному сенсі складається із знань, вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства. Дослідження явищ культури в різних людських суспільствах дає

змогу виявити закономірності формування людської думки та діяльності. Тайлорівський еволюціонізм в науці про культуру виходить з того, що історія людства є частиною історії природи. Всі народи і культури поєднані між собою безперервним еволюційним ланцюгом. Людські думки, бажання й дії узгоджуються із законами настільки ж визначеними, як і ті, які управляють рухами хвиль, сполученням хімічних елементів і розвитком рослин і тварин. До найважливіших законів Тайлор відносить «загальну схожість природи людини» і «загальну схожість обставин її життя». Ці закони обумовлюють єдність людства та уніфікованість його культури, вірувань на схожих щаблях розвитку. Всі явища культури – матеріальні об'єкти, звичаї, вірування тощо – розвиваються одні з інших, тому історик культури повинен застосовувати ту саму методику, що і дослідник природи: систематизувати культурні явища за їх видами, розташовувати в еволюційні ряди від простіших до складніших, досліджувати їх прогрес. Особливо Тайлор підкреслював поступовий характер еволюції, розвиток від простого до складного. Саме тому первісна культура є початковою точкою обліку у процесі еволюційного розвитку людства, яке переживало стан зародження і становлення цивілізації. На міфологічному етапі історії формування свідомості людини, який охоплює добу від появи перших людей до їх класового розшарування, відбува-

лося закладання фундаменту уявлень про ті явища і процеси, які сучасна наука відносить до загалу психічних.

Свідомість первісної людини розподіляє довколишній світ на тіло (всі предмети, що реально існують) та душу (те, що спричиняє зміни, як у світі, так і в самій людині). На цій підставі виникає фетишизм – культ неживих предметів – фетишів, які наділяються надприродними властивостями. Людина обожає їх, пов'язує з ними можливість задоволення своїх бажань. Так поступово формується А. – світогляд первісної людини. Це такий рівень розуміння природи, де визнається наявною у всіх природних тілах і явищах душа, що визначає їх безперервні перетворення. При цьому вона здійснює метемпсихоз (грецьк. «переселення душ») – мандри з одного тіла в інше. Тайлор дослідив у первісних суспільствах прояви А. і назвав його «мінімумом релігії».

Творець психоаналізу З. Фрейд вважав А. першою світоглядно-психологічною теорією людства. Адже немає жодного народу, в якого б не було уявлень про духів. «Спосіб, у який анімістична душа криється за проявами особистості, нагадує несвідоме», – зазначав Фрейд. Первісна людина відчуває жах і безпорадність перед силами природи. Тому одухотворення природи робить її ближчою, зрозумілішою. Первісна людина безсила, але вже не така безпомічна. Вона просить, благає, навіть залякує духів і демонів. Її психічний стан відображається в А., що

Фрейд називає психологічною теорією, а магію вважає її технікою, практичною іпостассю. Магія поклонянка примусити явища природи служити людині, захистити її від ворогів, надати їй сили для перемоги над ворогом. Мотивами, що спонукають до магічних дій, є бажання людини. З часом психічний акцент переноситься з мотивів магічних дій на їх засоби й самі дії. Фрейд проводить паралель між первісною людиною та дитиною. «Обом притаманна велика довіра до сили думок, обое, не маючи реальних засобів для їх здійснення, звертаються до ілюзорно-оманливих засобів задоволення бажань». Резюмуючи свої думки, психоаналітик зазначає: «Принцип, що панує в магії, у техніці анімістичного образу думки полягає у всемогутності думок». Простежуючи розвиток «всемогутності думок» в історії, він зазначає, що коли на анімістичній стадії людина сама собі приписує їх неперевершену силу, то на релігійній стадії такою прерогативою вона наділяє богів, але все ж залишає за собою можливість впливати на них різними засобами. У науковому світогляді людина визнає свою слабкість, підкоряється логіці природних змін. Всемогутність думки в магії збережена, тоді як в А. частина цієї могутності вже передається духам. Але згодом і магічні дії мають силу лише тоді, коли в них бере участь віра. Саме тому А. виступає феноменом «дитинства людства». Він показує особливості світогляду первісних людей. На зорі людства наявність душі приписували небу і

сонцю, веселі та зірниці; стихійним явищам — грому і блискавці, дощу і граду; навколишній природі — морю, річкам, озерам, водоспадам, джерелам і струмкам, горам, пагорбам, скелям, печерам і окремим каменям, лісам, гаєм, деревам тощо. Це віра в наявність душі у тварин і людей, духів та одухотворення явищ природи. За Тайлором, ці погляди розвивалися у двох напрямках: перший — пов'язаний зі спостереженнями первісної людини над такими явищами, як сон, хвороба, смерть, транс, галюцинації. Осмислення цих явищ призвело до висновку про існування в людини душі. Вона може залишати тіло людини під час сну, входження в транс, а також після її смерті. Вона може контролювати дії інших людей, вселяючись в них під час подій, присвячених померлому, або особливих обрядів, може оселитися в будь-якому місці навколишньої природи: в деревах, скелях, водоспадах. Далі формуються складніші уявлення про існування душі після смерті тіла, переселення її в інші тіла, про потойбічний світ. Другий ряд анімістичних уявлень пов'язаний з властивим первісним людям прагненням персоніфікації явищ навколишньої дійсності, наділенням їх бажаннями, волею, мисленням. Для анімістів навколишній світ повен різноманітних духів. Природні катаклізми — виверження вулканів, буревії, вири — це справжні місця скупчення духів. І людині необхідно задобрювати їх, щоб ті не завдали шкоди їй та її близьким. Так з'являється віра в

духів сил природи, яка згодом трансформувалася в політеїзм. На одному з перших етапів анімістичні уявлення населяють світ духами землі, води, повітря, вогню – гномами, русалками, ельфами, саламандрами. Легенди про домовиків, лісовиків згодом набувають відображення у фольклорі практично всіх народів світу. Таким чином, А. виступає зародком як релігійної свідомості, релігій, так й ідеалістичного світогляду у філософії. А. притаманний також монотеїстичним віросповіданням (християнству, ісламу, іудаїзму та ін.), обстоюється теософією, окультизмом тощо, джерелами з яких живиться художня література. Часто елементи А. спостерігаються у фразеологічних словосполученнях антропологічного характеру («іде дощ», «біжить дорога» тощо), правлять за основу сюжетотворення багатьох фольклорних жанрів (казки, легенди, балади, замовляння). У художній літературі А. набуває форм персоніфікації. Такими, зокрема, постають образи вітру, Дніпра та сонця, до яких звертається Ярославна у «Слові про Ігорів похід». Подібні тенденції мають місце у творчості М. Гоголя, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Олександра Олеся та ін. У кіномистецтві, це виявляється в «українському поетичному кіно» фільмах М. Параджанова, Ю. Ілленка, М. Ілленка.

3. В естетиці терміном «аніма» часто позначають духовність, натхненність творчого процесу художника, який зближує цей процес з божественним актом творіння. Ця

традиція започаткована ще античною філософією, де анімом, А. позначається безособове життєве начало, саме життя, оскільки душа будь-якої живої істоти є «подув, подих божества», що оживляє мертво тіло. Арістотель вважав душу «скульптором тіла». Художник, створюючи свій витвір, «оживляє його». Цей термін використовують також як оцінку духовності, людяності окремого твору мистецтва. Анімація – оживлення, наділення духом «мертвої» матерії художніми засобами. Іноді термін «А.» вживають, характеризуючи ранні архаїчні форми мистецтва, показуючи рівень наділення своїх творів душею, «людськими властивостями». За часів античності з речами розмовляли як з живими. Так, на давньогрецькому витворі мистецтва «Ваза Франсуа» давній майстер зробив такий напис: «Ерготім зробив мене, Клітій розписав».

4. Особливості дитячого мислення в психології розвитку, коли маленькі діти наділяють людськими якостями предмети живого та неживого світу. Творцем цієї концепції є швейцарець Ж. Піаже (1896–1980). Констатуючи залучення дитини до процесу соціалізації, він виокремив низку стадій в еволюції здібностей дитини. А. притаманний дитячому мисленню. Це зумовлено віковим статусом дітей (мало знають, майже відсутній досвід) та їхньою внутрішньою віковою психологічною організацією свідомості (сенкритичність, домінанта емоційності у сприйнятті). Діти приписують не-

живим предметам моральні почуття, переживання, свідомість. Їм притаманна своєрідна магія, коли вони сподіваються за допомогою слова або жесту змінити зовнішній предмет, своєрідний А., коли предмет наділяється волею або життям: «Сонце рухається, тому що воно живе».

Література: *Акимова Л.* Анализ вазы Франсуа // Образ-смысл в античной культуре / Л. Акимова. – М., 1990; *Кондаков И. М.* Психологический словарь / И. М. Кондаков. – М., 2000; *Лафарг П.* Происхождение и развитие понятия души / П. Лафарг [пер.с нем.]. – М., 1923; *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление / К. Леви-Стросс – М., 1994; *Тайлор Э.* Первобытная культура / Э. Тайлор. – М., 1992.

В. Беспалий

Античність (лат. *antiquus*): 1) стародавність; 2) сукупність історичних і культурних надбань давніх греків і римлян, яка утворила фундамент європейської культури і вагому складову світової культури. Це греко-римська старовина, іншими словами – цивілізація Давньої Греції та Давнього Риму у всьому різноманітті її історичних форм. Охоплює період з III тис. до н. е. (час формування давньогрецької культури) до середини V ст. н. е., коли перестала існувати Західна Римська Імперія.

А. почалася з греків. В її надрах сформувалася більшість політичних, правових, філософських, естетичних, етичних, наукових, художніх ідей, цінностей, покладених в

основу сучасної європейської культури і деякою мірою світової культури загалом.

Саме ця культура подарувала Світові: - високорозвинену міфологію; - своєрідну релігію; - новий тип раціонального мислення, фундаментальну, глибоку філософію; - художність і образність сприйняття; - розуміння значення ролі і місця в житті історії; - право, правову психологію, правове мислення і правову поведінку; - науку (дали початок багатьом галузям знань і наукової термінології); - зразки ораторської майстерності, найбільшого мистецтва слова, діалогічність; - чудову літературу; - дивовижний театр, танець, музику, пісню; - досконалу архітектуру та неперевершену скульптуру; - витончений живопис; - демократію, свободу, різні форми влади, політичне мислення; - нові форми соціальності, підкреслили значущість особистісного начала; - зразки поєднання, освіти та виховання; - оригінальне військове мистецтво, створили ідеали героїзму і патріотизму; - нові форми господарювання та економічної діяльності; - фізичну культуру, спорт, затвердили цінність здоров'я, культ здорового тіла.

Саме за доби А. відкрили людину як творця і творіння культури, відкрили дух і людську душу, зняли відчуття людської неповноцінності, сформували уявлення про ідеал культурної людини і багато іншого.

Жодна культура не має такої численної плеяди геніїв, як антична. Немає такої сфери діяльності, в

якій греки не сказали б свого слова.

А. притаманні: висока інтелектуальність, раціональність, емоційність, глибока символічність, агоністичність, канонічність, динамічність, різноманітність, збалансованість, завершеність, відкритість, гетерогенність, світськість, евристичність, гармонійне поєднання з природою.

А. не з'явилася на порожньому місці. Регіони Середземного моря підтримували тісні контакти з архаїчними цивілізаціями Сходу. Досягнення Сходу критично засвоювалися греками через свою світоглядну парадигму.

Орієнтація греків на розум, яка підкріплювалася розробкою законів раціонального пізнання, методів обґрунтованої аргументації і форм правильного мислення показала свою спроможність та здатність до розвитку. Вони не канонізували, як на Сході, свої відкриття та прозоріння і не заганяли їх на сторінки священних книг або текстів. Завдяки цьому греки уникали догм і обмежень. Подібна практика сприяла до терпимості і поваги до інших способів мислення і думок. Це давало можливість розвиватись не тільки вільно, але і логічно цілісно, органічно зберігаючи і посилюючи в собі все краще.

Їх природний талантизм, їхня захопленість справою, зацікавленість, прагнення зрозуміти та усвідомити навколишній світ сприяли динамічному розвитку культури в цілому. Крім того, допитливі греки уважно прагнули до вивчення, запозичення і використання всього значущого притаманного іншим

стародавнім культурам. На відміну від останніх вони ставили в центрі світобудови самодостатню, мислездатну та діяльну людину. Завдяки чому люди самоусвідомлювали свою значущість та роль в житті. «Людина – створіння суспільне», – сказав Арістотель, і це визначення найкраще відображає Давню Грецію. Це не стосувалось інших цивілізацій того часу.

Наприклад, індуци були абсолютно байдужими до проблем тимчасових і реального життя, опікуючись категоріями нескінченного в його внутрішніх і зовнішніх виявах. Натомість культурні цінності греків були зосереджені навколо реального життя особи й суспільства, саме тому історія мала для них певне значення.

А. прийшла на зміну варварству. Її формування та становлення як органічного цілого відбувалося складно і суперечливо. Обидві її складові (давньогрецька і давньоримська культури) формувалися на базі цивільної громади, яка визначила основну шкалу цінностей.

Тоді не існувало єдиної централізованої держави, але склалася культурна єдність на основі спільності звичаїв, норм, цінностей та виховання.

Саме вони відігравали цементуючу роль існування держав-міст. Цей феномен називають полісним, він не обмежується лише політичними межами. Це унікальне явище, особлива форма культури, яка кардинально відрізняється від попередніх і наступних культур. Поліс – місто-держава, суверенне,

самодостатнє об'єднання. Його характер визначався тим, в чиїх руках перебувала влада.

Поліс став фундаментальним осередком у культурі Греції та Риму. Він був оточений сільськогосподарськими угіддями і хліборобськими господарствами. Політично це було суспільство, кероване суддями і законом; психологічно самодостатня група громадян. Досягнувши вищої стадії розвитку, він повністю керував життям своїх громадян. Економіка і політика, мистецтво, література і філософія були майже повністю в його віданні. На перших порах головну роль у місті відігравала аристократія. Формування міст спершу було зумовлене постійною небезпекою варварського оточення. Останній фактор сприяв розвитку військової справи, що мало фундаментальні наслідки для соціального устрою суспільства. Гегемонія аристократії була підірвана змінами в армійській справі, коли на полі бою запанувала піхота, склад якої формувався з вільних жителів полісу, людей середнього статку. Ще важливішим був психологічний ефект, пов'язаний з тим, що для вміння тримати піхотний стрій, швидко маневрувати воїни фаланги (головного підрозділу війська) потребували тривалої підготовки. У піхотній шерензі всі були рівними, і життя кожного бійця залежало від стійкості товаришів що стояли поруч. Захист майна або соціального статусу тут не міг відігравати колишньої головної ролі, оскільки винагороджувалися лише хоробрість, стійкість і дисципліна.

Усе це виховувало особливу етику, почуття рівності й солідарності в громадян, які були бійцями фаланги. Настрої воїнів у фаланзі почалися на загальних моральних принципах у Греції. Подібний стиль поведінки став набувати популярності, традиційний стиль життя старої аристократії усвідомлювався як варварський, негідний справжніх греків. Гідним громадянином вважали того, хто вів скромний спосіб життя, був незалежним господарем, якому вистачало землі, аби жити гідно, придбати спис, щит і шолом, хто не втрачав мужності в бою. Цей ідеал громадянина швидко поширився і став загально визнаним, багатство і пишнота почали втрачати свою привабливість, і наприкінці VI ст. до н. е. навіть найбагатші з аристократів воліли жити й одягатися просто. Почесним стало спрямовувати багатство не на показну розкіш, яка у VII ст. до нашої ери вважалась незмінним атрибутом шляхетного походження, а на фінансування суспільних будинків і установ. При цьому багаті люди демонстрували, що вони аж ніяк не прагнуть тринькати гроші на власні примхи. Так дух рівності й солідарності став відрізняти стиль суспільного життя Греції від стилю, панівного в інших державах. Що більшою була фаланга, то сильнішим ставав поліс; ця обставина стимулювала демократизацію суспільства.

Система, за якої заможні громадяни могли розширювати свої земельні володіння за рахунок менш

забезпечених співгромадян, доводячи до крайніх злиднів і навіть рабства, ставала неприйнятною.

У VI ст. до н. е. спершу в Афінах, потім в інших полісах встановилася демократія, влада народу, що стала винаходом греків. Саме у Греції стався принциповий прорив у розвитку А. на новий рівень, до нових принципів культурного розвитку. Саме тут було закладено конфігурацію, певний характер, особливості та можливості європейської моделі цивілізації. При цьому досягнення визначили хід, координати розвитку європейської культури на багато століть вперед, аж до теперішнього часу.

Греція створила дві полісні моделі – консервативну спартанську та демократичну афінську.

Запровадивши закони Лікурга (IX–VIII ст. до н. е.), Спарта поставила поза законом приватну власність, багатство, товарні та грошові відносини, цілеспрямовано вилучались будь-які згадки про майновий або соціальний стан громадян. Головним принципом стали колективізм і тотальний контроль держави. Життя у країні було чітко регламентовано, індивідуальність повністю розчинялась. Кожен громадянин був воїном. Обов'язкова військова підготовка здійснювалась протягом усього активного періоду життя. Позбавлені прав раби звільнялися від служби і мушили утримувати громадян. Проте існував страх щодо розбещення громадян у разі зіткнення з вільним життям за межами Спарти. Нав'язувалося відчуття стану Спарти як оточеної ворогами фортеці.

Заборонялися в'їзд і виїзд з країни для запобігання завезенню чужих звичок та небезпечних ідей. Таким чином був створений тоталітарний консервативний тип міста-держави.

Афіни пішли іншим шляхом. Без радикалізму не обійшлося, але це не призвело до мобілізації та перетворення полісу на казарму. Було створено спеціальну посаду судді з особливими повноваженнями, які дали змогу вносити зміни в чинне законодавство. Суддею був призначений Салон (між 640 і 635–559 р.р. до н. е.), який здійснив важливі соціальні реформи.

Предметом кардинального перегляду і перебудови стали всі сфери життя і діяльності афінян. Навіть ті громадяни, які зовсім не мали землі, здобули право голосу в справах держави, діставши можливість брати участь у народних зборах і засіданнях суддів. Салон скасував жорстокі закони Драконта (VII ст. до н. е.), поклав кінець борговій кабалі. Заборонив продаж у рабство за борги, та анулював борги тих, хто був проданий у рабство, їх знову зробили вільними громадянами.

Таким чином усунули найбільшу нерівність, що існувала серед громадян Афін. Поняття «свобода» стало головним атрибутом поняття «громадянин». Приватна власність залишилася важливим компонентом життя, що давала змогу мати вагомий сегмент економічної незалежності громадянина від держави.

Водночас держава впливала на

громадян, використовуючи юридичні важелі. Прийнятий закон про земельний максимум поклав край маніпуляціям із продажем землі. «Закон для усіх!».

А. передбачав колективний спосіб управління, тобто демократичний характер влади. Суб'єктом влади демократичного поліса став народ.

Громада використовуючи демократичні інститути могла розпочати і завершити слідство проти будь-якого державного діяча. Вибрані на демократичній основі об'єднання громадян виконували функції касаційного суду, що розглядав вирокі судів присяжних, до складу яких входили представники всіх соціальних груп.

Поліс-державна стала місцем, де людина почувалася вільною особистістю. Це була не лише суспільна, а й сакральна цінність, тому вищими ідеями стали рівність, справедливість, свобода.

У межах полісу, полісної ціннісної системи склалися і світоглядно-культурні особливості які грали в житті важливу роль.

Досягнення в соціополітичній царині супроводжувались здобутками на інтелектуальній ниві. Геніальність греків полягала в тому, що вони усвідомили необхідність спочатку відповісти на питання: «з чого все в світі виникло?», а потім братися за питання: «що є Космос?». Так виник метод міркувань, що базується на вивченні реальних фактів буття в їх світової загальності, і так виник принцип всеосяжності узагальнень в умовиводах.

Це крок до філософського сприйняття дійсності.

Космос для грека – це абсолют, загальний порядок, цілісний світ. Космос протистоїть Хаосу, охоплюючи весь світ, весь Всесвіт. Тут панують упорядкованість, досконалість і краса. Естетичні якості пронизують всю культуру, саму людину, особливого розвитку набувають у грецькому мистецтві. Це гуманізм та антропоцентризм, які базуються на тому, що людина – це частина Космосу, як і природа. Тому Космос співвідноситься з людиною, природні об'єкти – з людським тілом. «Людина є мірою всіх речей» (Протагор, 481 – прибіл. 411 рр. до н. е.).

Людина ставиться в центр соціального життя, в центр реального життєвого простору, який античний грек цінує вище за все. Подібна констатація не налаштовує її на самолюбвання, а привчає не покладатись на авторитет і розхожі думки, а виходити у своїх судженнях із власного розуміння, що формує не лише самоповагу, а й прагнення до креативності.

Подібна практика привела до антропологічного перевороту, здійсненого Сократом у філософії та світогляді під гаслом «Пізнай самого себе!» (470-399 р. до н.е). Велике значення надається тілесності та пластичності. Це і краса людського тіла, пластичність архітектурних споруд, скульптури, зримість, відчутність, тілесність Космосу.

Важливою складовими подібної парадигми є краса та гармонія. Краса невіддільна від гармонії, їй

надається універсальний характер. Ясність і конкретність форми елліни позначили терміном «симетрія» (грецьк. *symmetria* – відповідність), розуміючи його ширше, ніж нині, – як якість і ціна згоди, взаємопов'язані частини.

Згодом з'явилися поняття «гармонія» (грецьк. *harmonia* – згода) і спосіб її досягнення – пондерації (лат. *ponderatio* – зважування, врівноваження частин). Гармонія пронизує Всесвіт, Космос, людину, повсякденне, суспільне життя. Це єдність різноманітного, протилежного, як вважають багато давньогрецькі мислителі.

Основною прекрасної людини є гармонійне поєднання фізичної краси і моральної досконалості, тобто калокагатія (грецьк. *kalos* – гарний, прекрасний, *agathos* – добрий). Це визначило принципи виховання громадянина грецького поліса. Це сумірність. В усьому панує міра, сумірність – основний принцип всього що існує. «Нічого надмірного» – таке гасло вибите на фронтоні Дельфійського храму. Міра стає основним принципом грецької культури (політичної, етичної, естетичної). Саме життя греків, полісна організація, природа були зразком міри. Міра – це і принцип поведінки, і закон розвитку Космосу. Все, що позбавлено міри, є потворним.

Еталоном сумірності є людина. Саме тому були майстри точних формулювань у риториці та діалектиці, а в архітектурі і скульптурі – чіткості конструкції та чистоти форми: лінії, силуету, відносин мас і вивіреності пропорцій.

Гармонія – єдність у різноманітності. Ангічна культура – тип раціональної європейської культури. Грек сприймав світ таким, яким він був, без особливого осмислення, але, сприйнявши, його грек мусив його прорахувати і обчислити, виміряти і надати докази, а якщо гармонія і краса – це сумірність, то мають бути математичні норми цієї пропорційності, звідси каноли, які визначали ідеальні пропорції гармонійної людської фігури. Математичні розрахунки базувалися на спостереженні реального людського тіла, але тіло асоціювалося передусім з внутрішнім світом людини, з її позитивними, моральними якостями. Гармонійність тіла не сприймалася без гармонії духу: калокагатія – це ідеал, якого прагнув кожен громадянин грецького суспільства, поєднання краси людського тіла і моральної внутрішньої досконалості з пріоритетом другої. Досягти ідеалу можна було гімнастичними вправами, освітою та вихованням. Виховання – єдність фізичного і розумового розвитку однаковою мірою; до другого належать музика, спів, танці, поезія.

Антропоцентризм увійшов до усіх сфер життя, навіть своїх богів греки уявляли в образі людському і наділяли вищою тілесною красою. Тому тілесності та пластичності надавалося велике значення.

Пластичним було все мистецтво – архітектура, скульптура, поезія, драма. Це і краса людського тіла, пластичність архітектурних споруд, скульптури, зримість, відчутність, тілесність Космосу.

У Давній Греції формується культ людського тіла, настільки значний, що нагота не викликала почуття сорому. Грецька культура взяла людське тіло за мірило всіх своїх форм; математика, фізика, астрономія, філософія не уявлялися без естетики грецької краси, навіть риторика за критерій брала людину та її якості. Найповніше культ тіла був виражений в архітектурі та скульптурі, математичні обчислення храмів співвідносилися з людським тілом. Їх спорудження співвідносилося з будовою людського тіла (лікоть, долоня, палець). Дорична колона подібна до могутньої постаті сильного чоловіка, який твердо стоїть на землі; іонічна — більш легка і витончена, подібна до постаті жінки.

Драматичні вистави нагадували оживилі рельєфи, де характер героя закарбовується у масці актора.

Не випадково дослідники вказують на пластичність і відчутність давньогрецької математики, астрономії, фізики і навіть філософських (натурфілософських) концепцій.

Цим пояснюється феномен наочності, образності мислення. Ніхто з інших народів не вмів так яскраво і повно висловлювати абстрактні ідеї, поняття в наочних зорових образах.

Випробування інтуїції логікою вивільняло мислення від рабського наслідування, слідування канонам.

Велике значення в культурі А. надається раціональності. Все, що спершу викликає подив, освою-

ється не містично, а логічно, неодмінно має бути раціонально пояснено.

Сприймаючи навколишній світ, грек прагнув зрозуміти його в цілому, визначити складові елементи, місце Землі в Космосі, усвідомити, прорахувати співвідношення його елементів, перевірити алгеброю гармонію. Арістотель вважав, що гармонія є співвідношенням величин, яким властиві «рух і положення», отже, вона має виражатися у «пропорції та зв'язку речей» і, відповідно, повинні бути математичні норми цього зв'язку. Не випадковий пошук цих норм, правил (канону), що визначають гармонію, напр., ідеальних пропорцій ідеально гармонійного людського тіла.

Такий «Канон» було розроблено одним з найвидатніших скульпторів Давньої Греції Поліклетом. Прораховані пропорції архітектурних споруд, все це пронизано агоністичністю, духом змагальності.

Змагальність (агон) була важливою рисою грецької культури. Конкуренція, покладена в основу існування громади, пронизує всі сфери життя суспільства і є однією з характерних рис А. Агоністичність повсюди, поліси змагалися, змагалися між собою. Змагалися громадяни з метою досягнення кращого результату: хто краще послужить полісу, хто буде першим в суперечці, хто переможе в спортивних іграх, змаганнях музикантів, співаків, поетів.

Перемога у змаганнях високо цінувалася. Найяскравішим вира-

женням агоністичності були спортивні змагання, напр, Олімпійські ігри на честь бога Зевса Олімпійського (776 р. до н. е.). В агоні взяла початок діалектика — вміння вести бесіду, спростовуючи аргументи і міркування суперника, висувачи і доводячи власні докази. В агоні були започатковані різні філософські напрями, філософія — в буквальному значенні — любов до мудрості.

Неоціненним є внесок А. у розвиток культури і літератури. «Іліада» та «Одіссея», що позначилися на розвитку релігії, як і твори Гомера і Гесіода, не мали нічого спільного з ідеологією поліса, проте саме вони відіграли провідну роль у формуванні культури Греції. Ці твори оспівують аристократичні та героїчні ідеали, лють і насолоду життя, вони трагічні через невідворотність Долі. Герої Гомера билися заради власної слави, герої класичної епохи — задля слави і багатства поліса. Літератори брали на себе обов'язок тлумачити простим громадянам світобудову та її надприродні аспекти, але подібна практика в VI–V ст. до н. е. починає давати збої. А. дорослішає, спостерігається криза міфологічної свідомості.

Як альтернатива з'являється філософія. Мета філософії — пошуки істини. Пошуки за допомогою логосу, не вдаючись до міфопоетичних образів.

Арістотель, стверджуючи пріоритетну роль філософії, підкреслював, що всі науки необхідні, але кращої за неї немає. Таким чином раціональність є принциповою

відмінністю грецької філософії від інших форм пізнання. Загальне як предмет філософії та раціональність як принцип філософського пізнання визначили розвиток європейській культурі в цілому. Культура античної епохи багато в чому була конституйована філософським розумінням світу, в суперечці з яким культура часто змінювала напрям свого розвитку. Полісне організування соціально-культурного життя, універсальні якості культури сформували специфічні цінності полісної людини: колективізм (соціальна солідарність) всередині полісу, волелюбність. Людина цінувала свободу, яку давала їй належність до полісу, протиставляючи себе рабу, і пишалася нею.

Свобода розумілася в широкому сенсі — як свобода від будь-якої сваволі, передусім з боку влади, патріотизм, громадянськість. Для громадянина поліса головна мета і обов'язок — захищати свій поліс, не шкодуючи життя, свідомо служити йому. Найстрашніше покарання — бути вигнанцем, ізгоєм, який є безправним.

Архаїчною римською політичною парадигмою була аристократична республіка. Там панувала військова демократія і головними дійовими особами були чоловіки-воїни — представники багатих, старих знатних родів. Вищим органом влади були Народні збори, на яких вирішувалися найважливіші соціальні проблеми, обиралися правителі та посадові особи, а кожен громадянин був безпосереднім учасником суспільного життя.

Керівництво демократичного полісу обиралося, отже, будь-який посадовець міг бути зміщеним.

Право голосу в демократичному полісі мали усі вільні громадяни.

Рівноправність забезпечувалася законом, а не звичаєм, звичаєвим правом. Першим кроком була фіксація вже існуючих у суспільній практиці правових норм. Це обмежувало право сильного, тобто владу родової знаті.

Закон був вищий від влади, проте він не мав характеру фетишу, як щось, ухвалене назавжди. Суспільство розуміло, що закони пишуться людьми, а не надприродними силами і тому можуть змінюватися з волі цих самих людей. Закон був покликаний захищати права кожного вільного громадянина розвивати свої здібності, брати участь у політичному житті. Без суду ніхто не може бути поміщений у в'язницю, вигнаний, страчений. Подібна демократія була обмеженою, але становила визначне явище в політичній культурі. Безумовно цивілізаційний рівень Риму був досить високий в порівнянні до сусідів, за винятком Греції.

Рівень грецької А., особливо в сфері культурно-цивілізаційної була вище римської. Греки через торгівлю, свої колонії на Апеннінах впливали на процеси становлення та розвитку Риму. В міру набирання потуги та політичної ваги Рим почав претендувати на панівну роль в регіоні що привело до війни з греками. Греція програла цю війну. Як зазначив І. Монтанеллі те, що насправді сталося з

греками, є лише завершенням політичної історії народу, якому не вдалося за доби А. стати нацією. «Народ не зміг подолати обмежених обріїв своїх міст-держав і примирити порядок зі свободою. Його хворобами були надмірний індивідуалізм і безглузда войовничість. Натомість він створив цивілізацію, яка не вмерла і не могла вмерти... Луцій Емілій Павло, який вивіз до Риму тисячу грецьких інтелектуалів, і Мумій, який вивіз туди ж усі твори мистецтва Корінфу, не зрозуміли, що перетворюють поразку Греції на її перемогу. Згодом римляни усвідомили це і сказали «*Graecia capta ferum Victorem cepit...*», тобто «Підкорена Греція полонила варвара завойовника...». В тому виді естафетного бігу, що ним є історія, смолоскип цивілізації передається від розвинутих давніх народів грубим і юним, які мають силу нести до нових рубежів». Програвши військове протистояння римлянам греки виграли цивілізаційне. Римляни увібрали в себе напрацьоване греками, продовживши свій розвиток в заданій ними античній традиції. Їх вклад в цю справу як то римське право, або військове мистецтво є безцінними.

А. не потрібно ідеалізувати, не все, що було в Греції та Римі було досконалим. Як і будь-яка інша культура, антична мала і зворотну сторону. Так антична демократія мала обмежений характер. Це була демократія рабовласницької держави, де раб позбавлявся будь-яких прав. Крім того, прав позбавлялися жінки і діти, а також іноземці.

Мали місце жорстокість, насильство, фанатизм, дітовбивство, нищівність, переслідування за погляди, тиранія, рабство, дискримінація, песимізм, і неучтво, зарозумілість, недооцінка інших культур і внутрішні інтриги.

Проте на тлі найбільших досягнень негативне відходить на другий план, воно незрівнянне з тими позитивними результатами, яких досягли ці два великих народи.

У XX – на початку XXI ст. терміни «А.», «античний» втратили свою монополію у застосуванні виключно до давньогрецького і давньоримського суспільств та їх культур. Їх використання з прив'язкою до цих культур було визнано справедливим лише з обмежено евроцентричної точки зору. Дійсно, греко-римська цивілізація є найдавнішою цивілізацією Європи, але розвинулася вона значно пізніше, ніж цивілізації Сходу. Культури Єгипту, Вавилонії або Китаю набагато давніші, ніж антична, греко-римська. Проте визначним моментом тут має бути не лише констатація терміну зародження, існування, а і внесення певної культури у світову скарбницю.

Література: *Боннар А.* Греческая цивилизация. От Антигоны до Сократа / А. Боннар.- М., 1992; *Вернан Ж. П.* Происхождение древнегреческой мысли / Ж. П. Вернан. – М., 1988; *Винтер Б. Р.* Искусство Древней Греции / Б. Р. Випшер. – М., 1972; *Енгельс Ф.* Анти-Дюринг / Ф. Енгельс. – М., 1953; *Мак-Ніл В.* Піднесення Заходу / Вільям Мак-Ніл. – К., 2011; *Монтанеллі І.* Істрія

греків – Львів., 2010; *Штаерман Е. М.* Роль античного наследия в европейской культуре / Е. М. Штаерман // История Европы. Т. 1. Древняя Европа. – М., 1988.

С. Беспалий

Антропология культурна –

1) наука про розвиток людської культури, представленої у формі культур різних народів, що базується на результатах археологічних, етнополітичних, етнографічних, лінгвістичних, соціологічних, психологічних порівняльних («корпоративістських» або «компаративних») дослідженнях; 2) розділ антропології, в якому досліджують культуру і суспільство, небіологічні та поведінкові аспекти людини (людства); 3) наукова галузь, яка вивчає зразки життя як примітивних суспільств, що не мали писемності, так і сучасних, досліджує сутність культури, її вплив на людську особистість, розглядає зразки адаптації людини до навколишнього середовища, засоби впливу культури на біологічну еволюцію тощо. Як галузь наукового пізнання А. к. утворилася у західному суспільствознавстві з етнології та етнографії у другій половині 20-х років XX ст. В той час на базі порівняльного аналізу основних соціальних інститутів (шлюб, дитинства, права, релігії, політичних і економічних інститутів тощо) почали здійснюватися спроби соціологічних узагальнень, висновків, пояснення причин спільного та відмінного, тенденції стійкості та

стабільності в розвитку культур різних народів, субкультур тощо. А. к. має дві основних гілки: етнографію (вивчення живих культур на місці) та етнологію (порівняльний аналіз, дослідження культур за етнографічними матеріалами). А. к. зосереджує увагу на проблемі генези людини як творця і творення культури у філогенетичному та онтогенетичному планах. Головні проблеми культурно-антропологічних досліджень пов'язані зі становленням людини як феномена культури: культивування основних людських інстинктів; виникнення специфіки людської конституції, будова тіла людини в її зв'язку із культурним середовищем; поведінка людини, становлення норм, заборон і табу, пов'язаних із залученням людини до системи соціокультурних відносин; процеси інкультурації; вплив культури на статевий диморфізм, сім'ю і шлюб; кохання як культурний феномен; становлення світосприйняття і світогляду людини; міфологію як культурне явище тощо. В останні десятиліття важливими виявилися також проблеми екології людини і культури, дослідження закономірностей функціонування екокультуросистем. На відміну від соціології А. к. основний акцент робить на розумінні та поясненні суспільства у його цілісності та вивченні активного суспільства «зсередины», за активної участі самих антропологів у функціонуванні такого суспільства.

Для становлення і конкретизації теоретичної програми дослі-

дження людини та культури суттєве значення мали праці багатьох вчених, передусім Е. Тайлора («Первісна культура», «Введення до вивчення людини і цивілізації» (Антропологія), «Доісторичний побут людства і початок цивілізації» та ін.), Дж. Фрейзера, Дж. Ф. Мак-Леннана, Ю. Липшера, Дж. Леббока; в Росії – К. Кавеліна, М. Ковалевського, М. Кулішера, М. Міклухо-Маклая, Д. Анучина, В. Богораза (Тан) та ін. Період розвитку А. к. 1860–1895 рр. називають еволюціоністським, 1895–1925 рр. – історичним. Нині об'єктами А. к. найчастіше є незвідні культури. А. к. містить багато розділів: антропологічна лінгвістика; доісторична археологія (вивчає минуле людства в дописемну епоху); екологія людини; політична антропологія; порівняльні дослідження політичних інститутів і процесів; економічна антропологія; порівняльне вивчення систем виробництва та обміну; структурно-символічна антропологія; психологічна антропологія; юридична антропологія; порівняльні дослідження соціального контролю і правових процесів; антропологія міста (урбаністична антропологія); прикладна антропологія тощо. Поступово з'являються все нові розділи А. к.: антропологія жінки, порівняльне вивчення статусу жінки (медична антропологія) – компаративне вивчення здоров'я, захворювань і медичного обслуговування.

Впродовж тривалого часу домінуючою методологією А. к. на За-

ході були функціоналізм і структурний функціоналізм як своєрідна альтернатива досить популярному, особливо наприкінці XIX ст., еволюціонізму. У 50–60-х роках XX ст. американські культурологи започаткували науковий напрям – неоеволюціонізм (Л. Уайт, Дж. Стюард, Е. Р. Сервіс, М. Сілінс та ін.). Л. Уайт запропонував створити спеціальну науку культурологію як теоретичну дисципліну, що, власне, відрізнялася б від тоді вже існуючої культурології. Уайт розумів і пояснював культурологію як загальнотеоретичну і методологічну базу усіх антропологічних розробок, досліджень і як своєрідний, новий етап в культурній антропології. Після Другої світової війни в А. к. еволюційні процеси спричинили появу багатьох модифікацій символічної антропології (К. Леві-Стросс, Е. Ліг, В. Тернер та ін.), інтерпретативної антропології (Дж. Маркус та ін.). А. к. синтезується з іншими науками і науковими напрямками, зокрема з герменевтикою. Популярними в А. к. є наукові розробки та ідеї відомого французького соціолога Е. Дюркгейма – основоположника т. зв. організмичного погляду на суспільство загалом. У науці це назвали холізмом – обґрунтовувалася концепція, що суспільство слід розглядати як специфічний організм. На цій підставі деякі послідовники Дюркгейма стали взагалі заперечувати соціальний еволюціонізм як такий. У науковому пошуку такого спрямування центральним було питання: як соціальні інститути

підтримують функціонування суспільства, забезпечують його стабільність. У 40–50-х роках XX ст. в антропології взагалі, в А. к. зокрема, суттєвого значення почали набувати різноманітні психоаналітичні теорії. Після Другої світової війни А. к. стала фактично інтернаціональною наукою, в якій суттєве місце посіли проблеми деколонізації народів, трансформації різних категорій населення, вестернізації, модернізації та ін. Активізувалися дослідження проблеми взаємодії культури та екології, людини та навколишнього середовища, ролі символів у житті людини, зв'язків мови і культури тощо. Культурологія як наукова дисципліна вважається російським витвором, і західна наука такої дисципліни взагалі не знає. Все, що вкладають російські вчені у предмет культурології, на Заході намагаються розглядати в комплексі дисциплін антропологічного змісту і характеру (social sciences).

Література: Гінтерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гінтерс. – К., 2006; *Культурологія. XX век. Энциклопедия*. Т. 1. – СПб., 1998; *Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонока*. – К., 2011.

М. Головатий

Антропоцентризм (грецьк. *antropos* – людина і *centrum* – центр) – 1) трактування людського буття як мети світового прогресу, а позиції людини у світі – як центральної; 2) погляд, переконання, відповідно до якого людина

є центром Всесвіту і кінцевою метою усієї світобудови; 3) (в культурології) пізнавальна ситуація, в якій основним предметом дослідження є людина. А. послідовно втілює позицію телеології. В античній філософії А. обґрунтував Сократ, згодом – патристики, схоластики. Згідно з християнською традицією, Бог створив людину за своєю подобою і віддав їй світ, щоб вона, діючи праведно і справедливо, очолила всяк суще, здолала хаос, власними зусиллями, працею просувалась до вершин буття. Хто не виконує цього, той не дотримується Божого Заповіту. А. існує у різних формах: релігійний, побутовий і науковий. З ним, зокрема, пов'язана ідея принципово необмеженої перетворювальної діяльності людини. Розуміння сутності А. є неоднозначним. Так, погляд, згідно з яким людина є центром існуючого світу, було відкинуто у період найпотужнішого розвитку природознавства, але у 20-х роках ХХ ст., він знову відродився завдяки працям П. Тейяра де Шардена, який обстоював суто філософський погляд на А., доводячи, що саме людині у космосі належать виняткові місце і роль. На цій підставі Шарден обґрунтував тезу про «концентрування свідомості» окремих індивідів у колективному розумі, у точці Омега. Засадничі принципи такої теорії філософ детально виклав у своїй фундаментальній праці «Феномен людини» (1955). Згідно з ними сенс і мета існування людини полягають у тому, аби з часом саме вона стала

віссю і вершиною еволюції. У такий спосіб людину слід розуміти як складний, розгорнутий мікрокосм, що містить у собі всі потенції космосу. Шарден вважав також, що життя і сама людина виникли на Землі внаслідок специфічного спонтанного зародження з перед біологічних органічних сполук і нерозривно пов'язані зі складними космічними процесами, ускладненням матерії. На підставі таких міркувань і тверджень вчені, услід за Шарденом, дійшли висновку, що життя на Землі є якісно новим виявом цієї загальної тенденції, тобто нежива матерія, яка здається «мертвою», є лише до життєвою і має потенцію стати живою. Витоки життя, за Шарденом і його послідовниками, перебувають в «універсумі», де під шаром елементарних частинок, що становлять первинну матерію, міститься тонесенький прошарок психіки. Всесвіт, на їхню думку, еволюціонує не у просторовому, а у психічному напрямі. За цією тезою, людина ще не знайшла місця у структурі світу, яке їй має належати; завдання науки і сьогодні – намагатися визначити це місце. Існує багато аргументів і проти А. Вони особливо помітно виявляються в період екологічних криз, а також у процесі виявлення і пізнання об'єктів, які за своєю досконалістю не поступаються людині. Йдеться про відносини людини зі складними, особливо самоорганізованими, системами (напр., з досконалими природними комплексами). Деякі вчені стверджують, що можливість

людини брати участь в еволюційному процесі, особливо у майбутньому, залежатиме переважно від її здатності змінювати власну позицію, тобто творчо переробляти свої засоби контактів із навколишнім середовищем (В. Кемеров). Чимало антропоцентристів, антропологів дійшли висновку, що життя на Землі є якісно новим виявом сутності людського буття. Сучасна наука так і не пояснила справжнього місця людини в універсумі. Найгрунтовніше сформував наукове бачення світу та місця в ньому людини видатний вчений В. Вернадський. Саме він обґрунтував ідею вічності Космосу, його нескінченості.

Література: *Етнократологічний словник* : енцикл.-довід. словник / за ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого, Г. В. Щокіна. — К., 2007; *Современный философский словарь* / под общ. ред. В. Е. Кемерова. — 2-е изд., испр. и доп. — Лондон, Франкфурт н/М., Париж и др., 1998.

М. Головатий

Ар деко (фр. *Art deco*, скор. від *deco-ratif*) — напрям у мистецтві, який виник на початку ХХ ст.

А. д. синтетичним поєднанням авангарду і неокласицизму. Поняття «А. д.» є похідним від *Exposition Internationale des Art Decoratifs et Industriels Modernes* — Міжнародна виставка сучасних і декоративних мистецтв і ремесел 1925 р. в Парижі, на якій були представлені досягнення декоративно-прикладних мистецтв того часу.

Стиль А. д. заявив про себе у 1906–1912 рр. і досяг признання та популярності у 1925–1935 рр. Це стан «Європи між двома світовими війнами». Люди тільки відійшли від лихоліття війни, прагнули якомога скоріше забути страхіття минулого, бажали кращого. Одночасно існувала тривога, що мир не надовго і тому вони поринули в світ насолод, компенсуючи втрачене, розуміючи, що соціальна стабільність відносна, а час швидкоплинний і не прогнозований. Гедоністичні мотиви домінували.

Тому А. д. притаманна демонстрація втоми, розкішні, шик, використання в речах дорогих матеріалів (слонова кістка, крокодилова шкіра). А. д. демонстрував елегантність, витонченість краси речового світу, наявність смаку. Все це дивним чином поєднувалося з демонстрацією непристойної розкоші, відсутності почуття міри і естетичного смаку.

Поняття А. д. виникло в 1966 р., в процесі роботи виставки в паризькому *Musee des Arts Decoratifs* (Музей декоративних мистецтв) яка була призвана відродити традиції проведення виставок сучасного мистецтва.

А. д. зазнав концептуального впливу абстракціонізму В. Кандіньського, супрематизму К. Малевича. Мова йде про їх бачення мистецтва як способу самовираження, відбиток радше особистого, ніж суспільного досвіду. Акцентуація на особистість, унікальність та неповторність людини приваблювала прихильників А. д.

Стиль багато чого взяв від конструктивістів, йому імпонував їх принцип використання геометричних фігур, це вплинуло на графіку А.д. Цінним була також манера роботи кубістів з площинами, їхня техніка використання кольору. Не можна оминати творчість італійського художника А. Модельяні. Він створював жіночі образи, навмисно розтягуючи пропорції тіла і риси обличчя, що стало прообразом елегантної стилізації, властивої А. д.

На формування стилю А. д мало вплив наївне мистецтво американських індіанців, дизайнові напрацювання в автомобільній та авіаційній промисловості. А. д. надає переваги лінійному, геометричному декору, закругленим кутам, увігнутим формам та випуклостям, чітким вертикальним лініям.

А. д. мав великий вплив. Він не обмежувався декоративним мистецтвом. Його екзотичність і яскравість на грані волання і вульгарності захопив товарний дизайн, книжну справу, роботу ЗМІ, моду, внутрішнє інтер'єрне планування та архітектуру. А. д. підкорив світ і до сьогоднішнього дня є одним з джерел натхнення для дизайнерів.

Завдяки А. д. в Європі з'явився джаз і була відкрита Африка з її незайманою естетною неповторністю. До цього приєднався декандентський сум та європейська витонченість. Народився стиль, який тотально захопив усе: музику, архітектуру, дизайн примі-

щення, моду, весь життєвий простір.

На смаки представників А. д мали вплив театральні реформатори модерністи. Свою роль зіграли балетні вистави «Російських сезонів» С. Дягілева в Парижі. Мова йде про художньо естетичне рішення балетних постановок на східні мотиви. Костюми та декорації балетів (художники Л. Бакст, О. Бенуа, М. Гончарова) завдяки кольоровому рішенню склали конкуренцію своєю яскравістю творам фовістів. Своє слово сказала мода. Миттєво після постановок, контрастні: лимонно-жовті, яскраво-помаранчеві, ніжно-блакитні, агресивно-зелені та інші кольори з сцени перекочували в побут і стали життєво необхідною складовою буття людей в одязі, прикрасах, інтер'єрах і т. п. Серед фахівців з'явився професійний термін «колір заради кольору».

Мода займає важливе місце в А. д. Саме завдяки цьому стилю ми маємо сучасний одяг. Мода стала демократичнішою, орієнтованою на функціональність і доцільність. Це результат війни, чоловіки воювали, а жінки вимушені були зайняти їх робочі місця. Потрібно також сказати, що тут свій голос сказали й жіночі організації котрі відстоювали свої права.

Моді А. д. притаманна простота і геометричність форм. Завдяки художнику П. Пуаре люди отримали сучасні костюми, виразні за кольорами, на відміну від бляклих що були раніше. Плаття стали

ширшими, вільнішими, коротшими маскуючи природні обриси тіла. Змінилось уявлення щодо краси: ідеальна жінка стала схожа на юнака. Вона повинна бути яскравою, спортивною, стрункою, за смаглою і рухливою. На зміну складних зачісок прийшли короткі. Жіночність проявлялась в яскравому манікюрі й макіяжі. Подібні атрибутивні зміни одягу передбачали зміни в стилі і образі життя людей.

А. д. домінував всюди, від високого мистецтва до кітчу. У 20-ті роки рекламу стали позиціонувати як мистецтво. З'явилося нове поле для А. д. Прогрес не оминув друкарської справи, а розроблення модерністського шрифту «Сансеріф» зробив там революцію. А. д. вніс кутастість, геометричність, обтічність літер, вивільнив їх від розчерків і завитків. Робота поліграфіста стала близька праці художника.

Обтічні лінії творинь А. д. наслідують динамічні форми які прийшли з світу техніки: автомобілі, кораблі, літаки, але ці форми не функціональні, а суто образотворчі, як знак приналежності людей до сучасного світу пов'язаного з машинами, що розглядалась А.д. середовищем майбутнього. Саме тому А. д. був присутній на знімальних майданчиках кіностудій де створювались фантастичні фільми.

А. д. став набувати інтернаціональних рис, він втратив європейське забарвлення і перекочувавши до Америки створив там «стиль хмарочосів». Донині образ

Крайслер-біндінг є взірцем у створенні будинків велетнів.

А. д. відіграв значну роль в трагічному ХХ ст. Він мав величезний вплив на формування смаків, звичаїв, традицій. Без участі А. д. не з'явилася б масова культура. Коли прийшло серійне виробництво і виробники експлозиву не змогли витримувати конкуренції, А. д. зникає з історичної сцени. Свою справу зробила і негативна громадська думка. В суспільстві почали відноситись до А. д. як до чогось галасливого, епатажного, кітчевого та фальшивого. Фінальний акорд зіграла Друга світова війна.

Література: *Стерноу С. А. Арт Деко. Полеты художественной фантазии / С. А. Стерноу. — Минск, 1997; Хайт В. Л. Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / В. Л. Хайт. — М., 2000; Хилльер Б. Стиль Ар Деко / Б. Хилльер, С. Эскритт. — М., 2005.*

В. Беспалий

Ар нуво (фр. *Art nouveau* — нове мистецтво) — художній стиль у мистецтві, поширений з початку 80-х років XIX ст. до Першої світової війни.

Появі А. н. передувала глибока криза. Спостерігалось засилля «історичної еkleктики», коли відбувалося механічне запозичення художніх ідей, стилів з минулого, спроба їх оживити в умовах тодішньої сучасності шляхом простих аналогій та довільного змішування лише погіршували стан речей.

Цілком природньо, що потреба

в новому рано, чи пізно буде реалізована. Таким чином з'явився «новий стиль». Цей феномен не мав національних витків і за своєю суттю був загальноєвропейським явищем. Тому в різних країнах його називали по різному. Найчастіше використовували термін «модерн» і «Ар нуво».

Загалом (кажучи) А. н. не є модерном, він належить модерну лише частково, як його складова. Їх ще пов'язує час. А.н один з напрямків «флореального стилю», який ще називають декоративно-орнаментальним.

Часто стиль пов'язують з його носієм, конкретним майстром. Наприклад «стиль Гімара» пов'язаний з іменем архітектора, людини яка створила оригінальний дизайн до входів паризького метро. Інші асоціювали з стилістикою художніх засобів, мегодів, манер художників. Тому маємо «стиль хвиль», «стиль ліній», «локшину» і т. п.

Одні пов'язують стиль з віковими характеристиками, це «Югендстиль», інші за місцем де любили бувати — лондонський універмаг «Ліберті», є любителі рослин, квітів і т. п.

Як бачимо всі представники А. н. різні, але їх об'єднує відхід від традиційного строго геометричного підходу в своєму баченні художнього образу. Це своєрідна плата за пануючий в Європі в кінці XVIII — першій половині XIX ст. раціоналізм, який створював ілюзію простих відповідей на складні життєві колізії. Простота спрощує, але не дає правильних

відповідей, життя складніше. Воно не пряма дорога, вона хвиляста стежка. Життя тотожне природі. Життя це бути в природі і з природою. Навколо багато фальшивого, не справжнього. Тому потрібно повертатись до природи, до її відображення серцем, почуттями. Геть простоту, геть прямі кути і прямі лінії, скоріше до природного плавного руху вигнутих ліній. В основі всього лежить орнаментальна хвилястість природного і тваринного світу. Саме ця хвилястість несе енергію і життєву силу рослин. Природа забезпечує прихильникам А. н. принцип художньої єдності тому, що вони створюють. Подібний підхід був не лише новим стилем, в й новим світоглядом.

Декоративно-орнаментальна стилістика стає домінуючою. Вигнута хвилястого декору символізує гнучкість, яка зливається з елементами конструкцій створюючи систему узорів в невловимих гнучких формах. На перших планах екзотичні рослини, орхідеї, ірис, лілеї тощо. Головний елемент рослинної композиції — бутон, символ появи нового життя. Не проминає А. н. і жінок. Їх форми органічно вписуються в новий стиль. Вони пластичні, гармонійні, а довге струмливе волосся підкреслює їх жіночість. Чудовий вигляд мають граціозні комахи, виразні плахи, диковинні павичі та традиційні ластівки. Сприйняття стилю А. н. викликає спокій, гармонію з природою.

Флореальна стилістика А. н. давала можливість застосовувати

його в різних жанрах. Це фасади будинків, інтер'єри, магазини, ресторани, приватне житло, вітражі, меблі, скло і т. п. (В. Орта, А. ван де Вельде, Ф. Шехтель, Г. Гімара, Л. Тіффані та ін.).

А н. був вишуканим явищем в декоративному мистецтві. Він органічно ввійшов в наше життя, побут. Передував появі Ар деко.

Література: Михайлов С. М. История дизайна: [учебник для вузов]. Т. 1, 2. / С. М. Михайлов — М., 2004; Стерноу С. А. Арт Нуво : дух прекрасной эпохи / С. А. Стерноу; [пер. с англ. О. Г. Белощева]. — Минск, 1997.

В. Беспалий

Артефакт (лат. *artefactum* — штучно зроблене) — продукт і результат людської діяльності (явище, процес, предмет), неможливі або мало вірогідні у природних умовах. Наявність А. свідчить про цілеспрямоване втручання людини у природні процеси. Головна функція культури — бути творчим засобом створення А. Світ А. — це штучне середовище людини, «друга природа», що задовольняє найрізноманітніші людські потреби. А. культури — це не лише створені людьми предмети, речі, а й феномени духовного життя: наукові теорії, твори мистецтва, фольклору. В археології за допомогою цього поняття розрізняють природні та штучні об'єкти. В естетиці терміном «А.» позначають предмети, створені у сфері мистецтва. Американський теоретик моделювання М. Вартофський застосував концепцію

А. до творів мистецтва і процесу перцепції, називаючи А. усе, створене людьми шляхом перетворення природи і самих себе. Він вважає артефактуальність умовою буття будь-якого предмета як художнього твору. Сучасні концепції розрізняють А. і художній твір. Я. Волек визначає А. як конкретну реалізацію художнього твору, тобто як щось об'єктивне, що існує, перебуває в певний час у певному місці, як діалогічно зумовлене явище, твір (річ), актуалізовані у процесі діалогу: «текст — читач» (інтерпретатор). На думку представників інституційної школи в естетиці, А. — це будь-який реальний об'єкт, предмет, що є художнім твором. А. має матеріальне втілення і є носієм певних художніх задумів. Структуралісти розрізняють А. і окремий естетичний об'єкт. Отже, А. — це своєрідний зовнішній символ естетичного об'єкта, символ епохи.

Література: Волек Я. К анализу понятия «артефакт» / Я. Волек // Чешская и словацкая эстетика XX века: в 2-х т. Т. 2. — М., 1985; Дикий Д. Искусство и эстетика / Д. Дики. — М., 1974; Флиер А. Я. Культурогенез / А. Я. Флиер. — М., 1995; Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. — М., 1989.

В. Беспалий

Архетип (грецьк. *arche* — початок, *typos* — образ) — першообраз. У культурології — первинний структурний елемент духовної культури людини, закладений в

глибинній підоснові її культуротворчості. У пізньоантичній філософії – прообраз, ідея, найдавніший, як правило, невідомий текст писемної пам'ятки, який є першоджерелом для наступних копій. У літературознавстві – реконструйована фабула (сюжет), спільна для міфів, фольклору та літератур різних народів. У лінгвістиці – гіпотетично реконструйована або фактично засвідчена мовна форма, вихідна для пізніших утворень. До А. відносять також первинні структури смислотворчої діяльності людини, культурний досвід як складовий елемент. Термін «А.» вживався вже в античних філософських трактатах, а також у творах св. Аврелія Августина для позначення елемента чуттєвого пізнання, здійснюваного душею, як чинника внутрішнього світу, що поряд з іншими чинниками чуття дає розумові матеріал для подальшої пізнавальної діяльності. У сучасних науковому й філософському дискурсах термін «А.» побутує у значенні, запропонованому швейцарським психологом і філософом К. Г. Юнгом, – як головний структурний компонент колективної підсвідомої психічної діяльності людей, психофізіологічний ґрунт найбільш архаїчних продуктів людської свідомості. На переконання Юнга, А. становлять основу всієї психічної діяльності людини, у свідомості вони прориваються у вигляді розмитих, невиразних образів, які сприймаються людиною як амбівалентні у ціннісних вимірах. Найпоширенішими А. він

вважає такі: Аніма, Анімус, Тінь, дитина, гора, дерево, змія, горловина, герой та ін. Це відкриття Юнга дало змогу виявити глибинні образотворчі й сюжетотворчі структури найдавніших міфів, казок, замовлянь, заклият та інших продуктів духовної творчості людей архаїчних цивілізацій. Воно істотно допомагає також зрозуміти спонукальні мотиви культуротворчих зусиль людини. А. виконує функцію моделі пізнання і поведінки, становить несвідомий пласт культури, джерело міфології, акумулятор родової пам'яті людства. А. – форма колективного несвідомого, поняття, похідне від традиції платонізму, що відіграло головну роль в аналітичній психології Юнга, в якій несвідоме не вважається темною прірвою пороків та плотських утіх, а містить щось, витіснене із свідомості у процесі історичного розвитку людства; А. – накопичувач втрачених спогадів, апарат інтуїтивного сприйняття, значно ефективнішого за свідоме мислення. Під нашаруванням «особистого несвідомого», головного предмета вивчення у класичному психоаналізі З. Фрейда, Юнг виявив «колективне несвідоме», яке він трактує як загальнолюдську основу («грибницю») душевного життя індивідів, успадковану, а не сформовану індивідуальним досвідом. Якщо в особистому несвідомому головну роль відіграють «комплекси» (комплекс Едіпа, комплекс меншовартості), то структуротворчими елементами колективного несвідомого є А. як

універсальні моделі несвідомої психічної активності, які спонтанно визначають людські мислення і поведінку. Несвідоме не завдає зла (шкоди) людині, а навпаки, виконує захисну функцію, водночас сприяючи переходу особи на відповідний рівень розвитку. Зміст колективного несвідомого становлять А. (першообрази) – міфічні образи, спільні для всього людства, які є адекватним відображенням загальних людських потреб, інстинктів, прагнень та потенцій. Вони перебувають поза часом, простором і передують людській історії. А. – це компоненти колективного несвідомого, які сформувались у найдавніші часи і визначають структуру моральної, естетичної та пізнавальної діяльності людини. Основа духовного життя – досвід, який передається від покоління до покоління і є сукупністю А. Їх покладено в основу міфів, сновидінь, символіки художньої творчості. Ядро особистості становить єдність індивідуального та колективного несвідомого, в якій колективне несвідоме є вирішальним. Людина – це істота архетипна. А. нагадує кантівські «априорні форми» пізнання, проте без властивих їм абстрактності та емоційної насиченості. А. не мають конкретного психічного наповнення (Юнг порівнював їх з осями кристалу); інша річ – архетипні прояви (символи) як результат спільної роботи свідомості та колективного несвідомого. Символи – це єдність прозорої свідомості образу і змісту, який криється в

ньому, ціннісного, неексплікованого, який веде у несвідомі глибини психіки. Міфологія і релігія, оцінювані Юнгом надзвичайно позитивно, будують «захисну стіну символів», яка дає змогу свідомості асимілювати небезпечну самостійну енергію А., упорядковуючи та гармонізуючи людську психіку. За історичною мінливістю конкретних символів Юнг убачав інваріантність А., яка дає можливість пояснити вражаючу схожість між різними міфологічними і релігійними системами, фактами, відтвореними у сновидіннях і психогічному маренні фрагментів давніх езотеричних систем. Концепція А. Юнга суттєво вплинула на сучасну культурологію. А., проєктуючись на зовнішній світ, зумовлюють своєрідність культур. Так, культурами-інтровертами вважаються ті, у яких головна цінність закладена в об'єкті, ставленні до нього, вони набувають індивідуального характеру (доба Просвітництва); культурами-екстравертами – ті, у яких головна цінність – особистість людини, ставлення суб'єкта до ідей, вони набувають колективного характеру (доба Романтизму).

Література: Абушенко В. Л. Архетип / В. Л. Абушенко // Історія філософії: Енциклопедія. – Мінск, 2002; Фромм Э. Психоанализ и религия / Э. Фромм // Сумерки богов. – М., 1990; Юнг К. Архетип и символ / К. Юнг. – М., 1991; Юнг К. Психология бессознательного / К. Юнг. – М., 1994;

Юнг К. Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее / К. Г. Юнг. — М., 1995; Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. — СПб., 1996.

В. Беспалий, В. Ятченко

Архетип культурний — незмінна за своєю сутністю й інваріантна в часових вимірах структура смислотворчої діяльності людини. В основі утворення А. к. — феномен архетипу в його юнгівському розумінні (див. *Архетип*), проте поява та функціонування А. к. має власну загальнокультурну природу. По-перше, у своїй культуротворчій діяльності людина виявляє унікальну духовну здатність постійно виходити за межі сучасного їй буття у сфери минулого і майбутнього, а отже, кожен момент її існування є сплавом сучасного (безпосередні життєві обставини), минулого (див. *Досвід*) і майбутнього (ідеали, життєві програми, прогнози). По-друге, особливістю культурного розвитку є те, що прогрес в ньому має дуже складний і суперечливий характер. У процесі цього розвитку не лише відбувається постійне заперечення і витіснення старого новим, а й зберігається певне постійне ядро, сукупність неминущих цінностей і смислів — те, що людям видається не просто одвічним і незмінним, а й завжди визначальним. Це й є підґрунтям виникнення А. к. (праформ) як ядра соціокультурних явищ, що згодом розгортаються

у вигляді усталених світоглядних принципів, моральних настанов, філософських парадигм, художніх образів тощо. Прикладами А. к. можуть бути тимчасове й вічне, згодом покладені в основу міркувань про сенс людського життя, призначення людини; світло й тінь або біле й чорне, які постають як символи добра і зла, божественного й сатанинського, початками інь і ян тощо; протилежність тіла й душі, що згодом переростає в найрізноманітніші світоглядні настанови. М. Гайдеггер серед таких архетипів називає Поле, Дім, Храм; Х. Ортега-і-Гассет — небо й землю; український філософ С. Кримський — протилежності верху й низу, солярного та хтонічного, розумного порядку (софійності), трічності буття. Інший різновид А. к. репрезентований наскрізними для історичного досвіду структурами — Істина, Добро, Краса, Бог тощо. А. к. відіграють роль ядра культурних новотворень, окреслюють нові й актуалізують старі цінності й смисли. Перебуваючи в контексті етнічної культури і набуваючи рис етнічної впізнаваності, А. к. переростає в етноархетип.

Література: Бичко І. В. Людина і природа: незлічана єдність / І. В. Бичко // Філософія. Антропологія. Екологія-2000: альманах.- К. — Вип. 1; Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Феномен української культури:

методологічні засади осмислення. — К., 1996; *Ортега-і-Гасет* Х. Чиста філософія // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. — К., 1994; *Хайдеггер* М. Время и бытие // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / Мартин Хайдеггер. — М., 1991.

В. Ятченко

Архетипи української культури (грецьк. ἀρχή (*arche*) — початок і τύπος (*typos*) — тип, образ) — доміантні прообрази, система образів і символів, покладених в основу етнічної культури українців, їх світогляду і ставлення до світу, самих себе та інших; базові елементи персональної і колективної самоідентифікації в контексті етнічної спорідненості. А. у. к. сформувалися внаслідок тривалого засвоєння і вдосконалення ефективних практик взаємодії з довкіллям та у просторі соціального середовища поколіннями праукраїнців. Вони містять ключові символи та джерела притаманних українському етносу менталітету, ієрархії цінностей і є пусковими механізмами будь-якої активності, особливо поведінки на рівні як індивіда, так і мас. А. у. к. проступають у нормах моралі та етики, звичках і звичаях, доміантних стереотипах, особливо в системі символів, позначень і понять, зведених у своєрідний кодекс надіндивідуального порозуміння і взаємодії, — українській мові. Вони є функціональною основою «кар-

тини» світу, яку масово відображають і підсвідомо відтворюють українці, автоматично долучаючись за допомогою оточення до спільного світу існування від самого народження. Їх зміст розкривається у міфах, казках і легендах, що апелюють радше до абстрактного мислення, ніж до логічного.

Виходячи з контексту психоаналізу в інтерпретації колективного несвідомого К. Г. Юнга, А. у. к. виявляють особливості етнічного глибинного сприйняття сутності, природи та феномена архетипів, притаманних людству взагалі. До базових архетипів, за теорією Юнга, зараховують Самість, Тінь, Персону, Аніму та Анімус як основу індивідуальної, статевої та сексуальної (само)ідентифікації людини та її соціального позиціонування. Відповідно А. у. к. відображають специфіку безумовного, часто нерефлексованого ставлення представників етносу до базових проявів індивідуальної особистості як у повсякденному існуванні, так і в лоні мистецтва, творчої активності тощо, зафіксованого у традиціях, звичаях, обрядах та нормах поведінки й моралі, а також мистецьких творах, архітектурі, побуті та ін. Якщо розглядати культуру як штучний простір мешкання людини, в якій вона переносить себе, виокремлюючи з лона природної природи, то А. у. к. слід розуміти як своєрідну сукупність базових принципів, закладених в основу технології формування і постійного відтворення

спільного простору становлення та існування етнічно (духовно) ідентичних кровноспоріднених представників роду, тобто українців. При цьому змикання індивідів та їх синхронне відтворення спільного світу відбувається за допомогою однієї з граней чи проявів людського ества, а саме невласного способу буття «Dasein» в контексті Гайдегерової фундаментальної онтології. Відтак множинне начало, притаманне кожному індивіду, виявляється в ньому за допомогою архетипів, а належність до українського етносу фіксується через А. у. к. Їх специфіка і відповідно унікальність менталітету українців або духу українства розкриваються в контексті філософії серця, антропоцентризму, софійності світу, довершеності природного буття, а надто в архетипі естетично довершеної цінності вільної особистості. Зокрема, для українця абсолютною цінністю виявляється не життя, за масово поширеною сучасною ієрархією цінностей, і тим паче не приватний інтерес, як це нав'язується ідеологами іудо-християнської ліберальної парадигми, а стрижень персональної ідентичності – симбіоз відчуття гідності, сумління та свободи. Звідси пріоритетним способом взаємодії українця зі світом є споглядання – занурення в потік Буття, вивільнення себе з круговерті побутового дріб'язку та боротьби за виживання чи місце під сонцем. На тлі заклопотаного існування така центрованість людини видається

своєрідною байдужістю, тухтіємством або навіть пихатістю чи зарозумілістю і виражена в контрархетипі української культури – хохляцтві, зведеному на принципі «Моя хата з краю». Ще одним контрархетипом української культури є «шароварщина» – намагання відтворити образ давнини, позбавивши його при цьому духу українства та підмінивши останній духом опосередкованості. Саме дух упосередженості, тобто концентрування на нібито загальнолюдських цінностях і спільному для всього людства корінні, яке модно виводити з контексту іудо-християнської етимології людини і світу, – в основі методичної уніфікації індивідуальності та культур і етносів, а також нівелюванні персональної чи етнічної ідентичності. Відповідно в маргіналізованому світі, побудованому на принципах популізму, споживацтва, доміанти приватного інтересу і персональної самоцінності, тобто себелюбства або концентрування на власному «Ego» в контексті психоаналізу Фрейда, архетипи культурної ідентичності, наразі А. у. к., майже не виявляються, до того ж їх часто підміняють наведеними контрархетипами української культури. Отже, в сучасному світі спостерігається методичне спотворення А. у. к. або їх маргіналізація чи нівелювання. Про помітне відродження духу українства поки не йдеться. Підтвердженням цього є забуття, мінімізація чи витіснення з контексту громадської

думки, а також з програм загальноосвітньої та вищої шкіл повноцінної історії України, філософії серця, ідей софійності світу, довершеності природного буття, естетично довершеної цінності вільної особистості, антропоцентризму.

Література: Рудницький Я. Б. Історія української культури / Я. Б. Рудницький. – Вінніпег, 1964. – Т. 1; Костомаров М. Дві руські народності / [за заг. ред. Л. Івшиної] / Микола Костомаров. – К., 2012.

В. Калуга

Аудіовізуальна культура – галузь культури, пов'язана із широким розвитком, розповсюдженням застосуванням сучасних технічних засобів запису, збереження і передавання інформації (зображення, звук): кіно, телебачення, відео, системи мультимедіа. А. к. – це способи фіксації та трансляції відповідної культурної інформації, яка не лише доповнює існуючу інформацію, що подається домінуючою вербально-письмовою комунікацією, а й досить часто протилежна або альтернативна їй. Завдяки аудіовізуальним засобам нині у світі відбувається «подвоєння культурного середовища». Цей процес називають також «візуалізацією» культури, оскільки йдеться про потужне перенесення усіх досягнень людства, їх відображення у письмових джерелах в аудіовізуальну форму (аудіовізуальні засоби). А. к. прискорює поши-

рення досягнень культури завдяки високій інформаційній ємності, легкості передання і сприйняття, швидкості та обсягу тиражування і поширення, а з часом стане набагато доступнішою від культури, що базується на вербально-письмових засадах і комунікаціях. Сприйняття А. к. вважається психологічно ємнішим, легшим, масовішим і доступнішим, хоча поки що менш стабільним і односпрямованим. Щодо комунікативної функції (телебачення, Інтернет тощо) А. к. швидко стає основою масової комунікації. Суто культурна функція сучасної А. к., на думку деяких фахівців, – збільшення переваги чуттєвого над інтелектуальним, а підтвердження цьому є реалізація її у т. зв. масовій культурі, тобто наочно-просвітницька. Хоч історично (ритуали, обряди тощо) А. к. має певні витоки ще у прадавній історії, її вважають феноменом ХХ ст., коли засоби інформації та комунікації набули принципово нового розвитку, а багато суспільств вступили в період індустріалізації. Нові види комунікації мають велику перевагу над іншими завдяки кращій пристосованості до об'єктивного і детально-точного, швидкого відтворення реальних фактів дійсності. Крім того, А. к. дає змогу більш «дзеркально» відтворювати дійсність, події, факти, явища, збільшує точність такого відтворення. З-поміж прихильників А. к. є чимало і тих, кого називають «комунікативно-

центристами», які абсолютизують аудіовізуальні засоби інформації, стверджують, що вони замінять з часом усі інші, хоча радше потрібно дбати про своєрідний дуалізм між такими засобами і вербально-письмовими.

Література: *Борев В. Ю.* Культура и массовая коммуникация / В. Ю. Борев, А. В. Коваленко. — М., 1986; *Культурология. XX век.* Словарь. — СПб., 1997.

М. Головатий

Б

Бароко (іт. *barocco* — химерний, вишуканий) — стиль європейського мистецтва і архітектури XVII–XVIII ст.

Етимологія терміна «Б.» суперечлива. Існують принаймні три версії щодо його походження. Відповідно до першої термін походить від португальського виразу «*perola barroca*» — «перлина неправильної форми». За словами професора А. Шене, знавця німецького Б., «екзотичне, коштовне, мерехтливе багатокольоровим переливом, нерівномірне й незавершене за формою утворення перлини вдало підійшло до назви доби».

За другою версією, термін походить від лат. «*barocco*». Ця назва використовувалась у схоластичній логіці стосовно одного з різновидів силогізму, що визначався особливою складністю та дивовижністю. Як вважає один з найвідоміших дослідників Б. Морозов, обидві етимології відображають різні аспекти сприйняття напряду: перша підкреслює в ньому вишуканий аристократичний елемент, пристрась до коштовностей, «преціозного» стилю, друга — його зв'язок зі старим схоластичним світоглядом.

Згідно з третьою, найменш поширеною версією, походження терміна «Б.» сходить до французького жаргонізму художніх майстерень «*baroquer*», який означав «розчиняти, пом'якшувати контур».

Стиль Б. виник в епоху інтенсив-

ного формування націй і національних держав (насамперед абсолютних монархій). Він втілює нові уявлення про єдність, безмежність та різноманітність світу, його драматичну складність і одвічну мінливість, інтерес до реального середовища, яке оточує людину, природної стихії. Б. прийшло на зміну гуманістичній художній культурі Відродження і витонченому суб'єктивізму мистецтва маньєризму. Відмовившись від притаманних класичній ренесансній культурі уявлень про гармонію і сувору закономірність буття, безмежні можливості людини, її волі та розуму, естетика Б. будувалася на колізії людини і світу, ідеальних та чуттєвих начал, розуму і влади ірраціональних сил. Людина в мистецтві Б. постає багатопланою особистістю, зі складним внутрішнім світом, залученим у кругообіг і конфлікти середовища. Б. було пов'язане з дворянсько-церковною культурою епохи розквіту абсолютизму, покликане прославляти могутність церкви і світської аристократії, тяжіло до парадних урочистості та пишності. У цей період спостерігається розквіт архітектури, що виявився у створенні грандіозних міських ансамблів і палацово-паркових комплексів — Собор і площа святого Петра у Римі, утворена колонадою Берніні (1657–1663).

Основною рисою Б. є його прагнення до синтезу мистецтв, об'єднання в один ансамбль архітектури, скульптури, живопису та декоративного мистецтва. Це мало всеосяжний характер і стосувалося

практично всіх верств суспільства (від держави та аристократії до міських низів і частково селянства), урочиста, монументально-декоративна єдність вражала уяву своїм розмахом. Міський ансамбль, вулиця, площа, парк, садиба розглядалися як організоване художнє ціле, палаци і церкви у стилі Б. завдяки розкішній, химерній пластичності фасадів, неспокійній грі світлотіні, складним криволінійним планам і обрисам набували мальовничості та динамічності й ніби вливалися у навколишній простір. Парадні інтер'єри будівель прикрашали багатокольорою скульптурою, ліпленням, різбленням; дзеркала, розпис ілюзорно розширювали простір, а живопис плафонів створював ілюзію склепінь, що розверзлися. В образотворчому мистецтві Б. переважали віртуозні декоративні композиції релігійного, міфологічного або алегоричного характеру, парадні портрети, що підкреслювали привілейованість суспільного стану людини. Ідеалізація образів поєднувалася в них з бурхливою динамікою, несподіваними композиційними та оптичними ефектами, реальність — з фантазією, релігійна афектація — з підкресленою чуттєвістю, а нерідко і з гострою натуральністю та матеріальністю форм, що межує з ілюзорністю. У творах мистецтва Б. часом використовували реальні предмети та матеріали (статуї з природним волоссям і зубами, капели з кісток тощо).

Епоху Б. прийнято вважати початком тріумфальної ходи «європейської цивілізації». У різні часи в

термін «Б.» вкладали різний зміст. Спершу він містив образливий відтінок, асоціюючись з чимось дивним, абсурдним. Нині вживається в мистецтвознавчих працях для визначення стилю, що панував в європейському мистецтві між маньєризмом й рококо, тобто приблизно з 1600 р. до початку XVIII ст. Від маньєризму мистецтво Б. успадкувало динамічність і глибоку емоційність, а від Ренесансу — ґрунтовність і пишноту: риси обох стилів гармонійно злилися в єдине ціле. Найхарактерніші риси Б. — помітна барвистість і динамічність — відповідали самовпевненості та апломбу римської католицької церкви, яка знову набула сили. За межами Італії стиль Б. пустив найглибше коріння в католицьких країнах, проте, напр., у Британії його вплив був незначним. Біля витоків традиції мистецтва Б. у живописі були два видатних італійських художника — М. да Караваджо і А. Карраччі — автори найвизначніших творів в останнє десятиліття XVI — перше десятиліття XVII ст. Для італійського живопису кінця XVI ст. характерні неприродність і стильова невизначеність. Караваджо і Карраччі своїм мистецтвом повернули їй цілісність і виразність. В італійській архітектурі найвидатнішим представником мистецтва Б. був К. Мадерно (1556–1629), який порвав з маньєризмом і створив власний стиль. Його головною творіння — фасад римської церкви Санта-Сусанна (1603). Головною постаттю у розвитку барокової скульптури був Л. Берніні, пе-

рші шедеври якого, виконані в новому стилі, створені приблизно 1620 р. Квінтесенцією Б., злиттям живопису, скульптури та архітектури вважається капела Коранаро у церкві Санта-Марія делла Вікторія (1645–1652). Найбільш знаними італійськими сучасниками Берніні в період зрілого Б. були архітектор Ф. Борроміні та художник і архітектор П. де Кортонна. Дещо пізніше творив А. дель Поццо (1642–1709); розписаний ним плафон у церкві Сант-Іньяціо в Римі (Апофеоз св. Ігнатія Лойоли) є кульмінацією тенденції Б. до помпезної пишноти. У XVII ст. Рим був столицею світу в галузі мистецтва, привертая художників всієї Європи, і мистецтво Б. швидко поширилося за межі «вічного міста». У кожній країні воно живилося місцевими традиціями. В одних країнах стало екстравагантнішим, напр.: в Іспанії та Латинській Америці, де розвинувся стиль архітектурного прикрашення, названий чуррігереско; в інших приглушувалося на догоду консервативнішим смакам. У католицькій Фландрії Б. розквітло у творчості П. П. Рубенса, на протестантську Голландію воно мало не такий значний вплив, хоча у зрілих роботах Рембрандта, надзвичайно живих й динамічних, цей вплив помітний. У Франції Б. найяскравіше виявило себе на службі монархії, а не церкві. Людовик XIV розумів важливість мистецтва як засобу прославлення королівської влади. Його радником у цій сфері був Ш. Лебрен, який керував художниками і декорато-

рами, що працювали в палаці Людовика у Версалі. З його грандіозним поєднанням пишної архітектури, скульптури, живопису, декоративного і ландшафтного мистецтва Версаль став одним з найбільш вражаючих прикладів злиття мистецтв. Б. сприяло створенню театральних ефектів, які досягалися освітленням, зворотною перспективою та ефектними сценічними декораціями. Проте воно мало відповідало стриманому британському смаку. В англійській архітектурі вплив Б. був помітним лише на початку XVIII ст. у творчості Дж. Ванбру і Н. Хоксмора. До цього стилю наближаються деякі з пізніших робіт К. Рена. Тяжіння Б. до масштабності відчувається у величних проєктах собору Св. Павла (1675–1710) і Грінвіцького госпіталю (поч. 1696) у Лондоні. Б. змінилося спокійнішим палладіанством. У всіх видах мистецтв Б. злилося з легковажнішим стилем рококо. Це злиття виявилось дуже плідним у Центральній Європі, особливо Дрездені, Відні та Празі.

Не обминуло Б. і Україну. Українське Б. виникло на рубежі XVI–XVII ст. і розвивалося протягом двох століть. Справжній початок Б., за словами Д. Чижевського, це Мелетій Смотрицький, проповіді та почасті вірші Кирила Транквіліона Ставровецького, а повна перемога Б. – утворення київської школи. Найбільшими культурно-політичними успіхами, які відіграли велику роль в історії українського барокового письменства, були відновлення православної

епархії 1620 р. та заснування київської школи 1615 р., її реформи, здійснені П. Могилою (1644) та І. Мазепою (1694). Яскравими зразками українського Б. є багаті давньоруські храми XI–XII ст., які були перебудовані в XVII–XVIII ст. і набули нового вигляду: Софійський собор у Києві, Успенський собор Києво-Печерської лаври, собори Видубицького і Михайлівського Золотоверхого монастирів у Києві та ін. Найкращими зразками живопису Б. є церковні розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. У період українського Б. стрімко розвивалися гравюрні мистецтва. Використовувалися складна система символізму, алегорії, геральдичні знаки й пишні прикраси. Певні елементи українського Б. були запозичені спорідненим нарішкінським Б. у Росії. Неоціненним було значення Б. в українській літературі XVII–XVIII ст. Будучи першим загальноєвропейським літературним напрямом в Україні, Б. взяло на себе такі важливі ренесансні функції, як секуляризація й гуманізація духовної культури, зокрема літератури. Безсумнівний розквіт української літератури періоду Б., зауважує Чижевський, тісно пов'язав її з літературою світовою. На його думку, цінності українського Б. часів М. Смотрицького і М. Довгалецького, Д. Гуштала і Г. Сковороди потрібно актуалізувати, зробити корисними та плідними для сучасності й майбутнього.

Література: *Горбачов Д.* Гра в хаос: від бароко до авангарду /

Д.Горбачов // Всесвіт. — 1992. — № 3/4; Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. — Дрогобич, 1991; Енциклопедія українознавства. — Львів, 1993. — Т. 1; Кияниця М. Українське бароко як явище світової культури / М. Кияниця // Образотворче мистецтво. — 1990. — № 4; Маланиук Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланиук // Дніпро. — 1991. — № 1; Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. — Прага, 1942.

В. Беспалий

Бікультуралізм (лат. *bis* — двічі і *cultura* — освіта) — 1) здатність людини вільно «функціонувати» у двох культурах — своїй та іншій (чужій); 2) входження в контакт з новою (іншою) культурою, з глибоким усвідомленням і розумінням її; 3) умова міжкультурної адаптації; 4) одночасна належність особи або групи осіб до двох культур; 5) поєднання двох культур, одна з яких відіграє роль інтеретнічної; 6) взаємопроникнення контактуючих культур; 7) одночасне функціонування в межах одного етносу як традиційних (власне етнічних), так і запозичених (іноетнічних, міжетнічних, метаєтнічних) елементів культури.

Найпоширеніша форма такого Б. — взаємодія етнолокальних культур із загальносвітовою індустріально-міською культурою, яка або сприймається як престижна, або, навпаки, за орієнтування на фольклоризм саме традиційна етнічна культура набуває значної цінності. Окремим випадком подібної ситу-

ації Б. є тяжіння сільського населення до міських форм побуту, а міського — до прикрашання свого побуту традиційними елементами селянської культури; паралельне існування побутових і професійних форм культури (народні знання і наука, фольклор і література, народне мистецтво і професійне мистецтво, традиційні вірування, побутова обрядовість і офіційна церква). Б. характерний передусім для етноприкордонних зон та багатонаціональних регіонів і держав, а також для великих міст з поліетнічною структурою населення (А. Фернхем, С. Бочнер, Я. Ассман, С. Арутюнов, В. Добренков, А. Кравченко, А. Налчаджян). На думку Я. Ассмана, тенденція до бікультуральності є сутнісною характеристикою культури взагалі, адже будь-яка культура поєднує в собі імпліцитне та експліцитне, неусвідомлене та усвідомлене і відповідно залишає після себе двоїстого роду свідчення: «слід» (свого повсякденного життя) та «послання» (пам'ятники).

У соціолінгвістиці поняття «Б.» використовують разом з поняттям «білінгвізм» і розуміють як міжкультурну комунікацію, під час якої у процесі спілкування (діяльності) відбувається постійно варіативний вибір стереотипів спілкування (рідної та досліджуваної мов — для того, хто вивчає, рідної та чужої — для носія) з метою уподібнення національно-культурної специфіки мовного спілкування і досягнення цілей спілкування (Р. Белл,

У. Вайнрайх, Е. Хауген, Т. Кривоносов, Т. Крючкова, Б. Нарумов та ін.). Часто у соціолінгвістиці використовується словосполучення «бікультурна двомовність» — засвоєння двох мов і двох культур. Е. Хауген наголошує на тому, що явища двомовності та Б. не завжди збігаються: так само, як існують мовні акценти, бувають і акценти щодо культури. Припущення, що ступінь двомовності прямо пропорційна ступеню Б., на думку Хаугена, не підтверджується наявними даними. У менеджменті Б. — це здатність компаній функціонувати одночасно у світі інноваційної та традиційної культур, оскільки ефективний менеджмент має вміло поєднувати елементи різних стратегій. Напр., під час здійснення рутинної роботи доцільним є використання централізованого (ієрархічного) управління, а під час інноваційної — децентралізованого (гетерархічного) управління (П. Сенге, Ю. Скарлупіна).

Поняття «Б.» розуміють як ідентифікацію з новою і рідною культурами і застосовують у контексті проблеми акультурації мігрантів.

Основні особливості акультурації та трансформації ідентичності у мігрантів з позицій соціально-психологічних досліджень полягають у визначенні адекватних шляхів і засобів психологічної адаптації та реабілітації в нових соціокультурних умовах (Р. Редфілд, М. Айзенбрух, С. Артемов, В. Волох).

М. Дж. Герсковіц гадає поняття «бікультурність» у зв'язку з проблемою синкретизації під час акультурації. Синкретизацією Херсковіц

називає процес, в якому якісь із старих і нових культурних елементів «зливаються у функціонуюче єдине ціле з бікультурним походженням». Ототожнення елементів нової культури з елементами старої, на якому ґрунтуються синкретизми, дає змогу людям з психологічною легкістю «переходити з однієї культури в іншу і назад».

XXI ст. ознаменувало собою новий етап розвитку сучасного суспільства. Відомо, що всі соціально-економічні зміни останніх років нерозривно пов'язані з бурхливим зростанням інформаційно-комунікативних технологій, з новими підходами до подання інформації у суспільстві. Ці інформаційні процеси й системи спричиняють зрушення у професійно-функціональній диференціації мов, істотно впливають на мовну ситуацію в цілому. Майже всі найбільші країни світу належать до багатонаціональних співтовариств, що позначається на мовній політиці та мовному плануванні. Поняття не лише бікультурної, а й мультикультурної (полікультурної) освіти та виховання стають пріоритетними і для сучасної полікультурної, полімовної та поліконфесійної України. Сьогодні не викликає сумніву теза про те, що мова і культура кожного народу тісно взаємопов'язані, як і процеси вивчення мови і культури цього народу. Володіння іншими мовами полегшує сприйняття унікальної специфічності іншої культури. Механізм міжетнічної інтеграції не тільки зумовлює зближення культур на рівні етносів, а й позначається на внутрішній структурі ко-

жного з них. Її трансформація виявляється у формі інтерференції – перенесення культури тих етносів, представники яких контактують, у внутрішню структуру етносів. Необхідність усвідомлення явища Б. в контексті освоєння культурних цінностей є найважливішим завданням сучасного етапу розвитку цивілізації. Народи та етноси не можуть розвиватися ізольовано. Вивчення інших культур (їх історії, традицій) дає змогу не лише налагодити комунікацію та інформаційний і економічний обмін, а й збагатити «свою» культуру за рахунок привнесення в неї елементів іншої. Такий культурний обмін існував в усі часи, і сьогодні він набуває нового забарвлення на тлі проблеми глобалізації.

Література: Белл Р. Т. Социолінгвістика [пер. с англ. А. Д. Швейцера]. – М., 1980; Крючкова Т. Б. Зарубежная социолінгвістика. Германия. Испания / Т. Б. Крючкова, Б. П. Нарумов. – М., 1991.

Н. Жукова

Буття культури (лат. *culture*, від *colo, colere* – обробіток, обробляти; пізніше – розвиток, виховання, шанування) – 1) певним чином впорядкований процес існування людства в цілому та людини зокрема як істоти, що поєднує в собі дві природи: суто природне (умовно органічне) та культурне (умовно духовне); 2) сукупність всіх наявних, можливих та ймовірних проявів організації існування людини і людства з огляду на властивість людини виокремлювати себе із загального простору буття, протиставляючи себе останньому, та надавати зміст

як власному, так і будь-якому іншому існуванню. «Б. к.» – поняття, за допомогою якого обмежена людська свідомість намагається відобразити невлесиму гру або незбагненну комбінацію свободи і зумовленості людини водночас, проявлених в її досвіді та способі існування культури. Буття, яких би ознак чи дефініцій йому не надавали, завжди є завершеним проектом, тобто тим, що виступає неспростовним джерелом і причиною будь-яких проявів існування, не будучи жодним з них. Воно незмінне, тоді як культура для дослідника виявляється завжди динамічною структурою, що передбачає постійний розвиток і зміну, оскільки пов'язана з творчими і продуктивними здібностями людини. Відтак Б. к. є тим, що інтегрує в собі всі можливі та допустимі потенції (само)розвитку людини і людства. Саме з огляду на безліч способів (усвідомленого і позасвідомого) існування людини, вмонтованих у буття, складається враження, що людина здатна довільно продукувати образи власного існування і втілювати їх у реальність, вибудовуючи штучний простір власного помешкання і самореалізації або сферу культури відповідно до власних інтенцій та преференцій чи вподобань. Іншими словами, сутність цього парадоксу криється в тому, що нібито спонтанне, випадкове, зумовлене на вільною свободою людини або її свободою вибору, водночас є цілком обумовленим. Тому може виявитися, що культура насправді є не стільки надбанням людства, набутиим внаслідок

автономної активності людини, скільки певним інтегрованим проявом буття, простором становлення людини і людства відповідно до завжди існуючих ейдосів чи ідей в контексті платонові філософії або божественних проєктів з огляду на монотеїстичні течії релігії: «...Навіть однієї волосинки ти не можеш учинити білою чи чорною» (Матвія 56 : 36), чи божественним творінням, зважаючи на давню міфологію, зокрема давньогрецьку, відповідно до якої Мойри плетуть нитки життя кожної людини, еднаючи їх в «килим» долі людства або формуючи «килим» культури.

Розглядаючи проблему Б. к. під цим кутом зору, вчені дійшли своєрідного висновку щодо одного з основоположних питань культури: хто визначає хід історії та особливості культури в цілому — еліта чи маси. Насправді загальноприйняту і прийнятну картину світу підтримують та перманентно відтворюють маси. Вони ж підтримують і культуру як сталий штучний, тобто такий, що протистоїть природному, простір спільного існування людства. У свою чергу, тон та можливі вектори розвитку культури задають окремі індивідуальності, умовно кажучи, еліта. До подібної думки схиляється переважна більшість мислителів, зокрема англійський культуролог і філософ, автор 12-ти томної праці з порівняльної історії цивілізацій «Осягнення історії» А. Дж. Тойнбі, який «творчу меншість» називає рушійною сулою, вважаючи її носієм «життєвого поривання», що діє відповідно до закону «виклику та відповіді» й веде

за собою «інертну більшість». Проте лише за допомогою інтерпретаторів можливе інтегрування еліти та її творчого чи інтелектуального надбання в маси. Роль інтерпретаторів у суспільному існуванні настільки висока тому, що саме інтерпретація як своєрідний пізнавальний процес є тим механізмом, за допомогою якого формуються зміст і простір будь-якого інтерсуб'єктивного знання, зокрема наукового, побутового та теологічного. У контексті кантової філософії, зокрема ідеї про «річ у собі», та езотеричного досвіду людина має справу не зі світом чи речами, якими вони є, а з враженнями про них, які вона постійно «проговорює», тобто відтворює за допомогою невинного внутрішнього діалогу. Відтак, культура — це контент і водночас інтегративний образ простору існування, колективно витвореного і постійно відтворюваного свідомою (раціональною) істотою, або «продукту» реалізації людиною своєї другої природи внаслідок експансії чи докладання людських зусиль до проявів суто природного буття, тоді як Б. к. — «річ у собі», яка уможливує існування культури в усіх її аспектах і проявах. Причину відтворення певних аспектів Б. к. кожним окремим індивідом та людством в цілому або певною групою людей, напр., етносом, встановити неможливо з огляду на антропологічний бар'єр. Водночас за допомогою Б. к. знімається протиріччя, яке неможливо розв'язати, зважаючи на лінійне мислення. Йдеться про підходи до трактування співвідношення першої та другої природи в самій людині й

ролі культури у становленні та існуванні Homo sapiens. Дві крайні позиції щодо цього питання умовно представлені З. Фрейдом та Ж.-Ж. Руссо. Відповідно до фрейдівського бачення, «будь-яка культура приречена зводитися на примусі та забороні потягів», оскільки лише в такий спосіб можна опанувати деструктивні людські інстинкти та пристрасті й спрямувати їх у конструктивне русло. Відтак у контексті фрейдизму культура виявляється репресивною за своєю сутністю; тим необхідним злом, яке в кінцевому підсумку приводить до блага. Руссо вбачав у культурі механізм руйнування в людині її глибинної природи внаслідок насильницького насаджування штучно зведених на базі цинізму і лукавства норм моралі та етики, наукового знання і мистецьких вподобань та смаків. На його думку, культура не стільки розвиває, скільки розбещує простодушну, щирю людину, спонукаючи її до брехні, різноманітних викривлень та неприродної поведінки. Насправді ж культура є невід'ємною складовою буття людини, якою вона сама відкривається для себе; атрибутом соціальної істоти. Залежно від того, які пріоритети виставляє для себе індивід, саме такими ціннісними атрибутами він і наділяє культуру, що за своєю сутністю є абсолютно нейтральною щодо людини.

Література: Каган М. С. Философия культуры. Становление и развитие / М. С. Каган. — СПб., 1998.; Теория та історія світової і вітчизняної культури : курс лекцій. — К., 1993.

В. Калуга

В

Барварство — (грец. Βάρβαρος, ранньолат. barbaria — незрозумілий, чужий, чужинець). 1) антонім поняттю «цивілізація», термін для позначення до цивілізаційних, до державницьких суспільств минулого; 2) альтернативний античності культурно-цивілізаційний світ; 3) середня з трьох епох, фаз, періодів історії людства: дикість, варварство, цивілізація; 4) державні утворення раннього Середньовіччя на руїнах Західної Римської імперії наприкінці II — початку III ст. із вторгненням племен, що рухалися з Півночі та Сходу, в межі імперії. Особливо широкий розмах ці процеси набули в період великого переселення народів IV–VII ст., що відіграло велику роль у знищенні рабовласницької формації та формуванні феодальних відносин на території Європи. Наслідком стала поява «варварських держав». (Тулузьке королівство вестготів на початку V ст., Бургундське королівство V ст., Франкське королівство V ст., Лангобардське королівство в VI ст. та ін.); 5) агресивно-войовниче, руйнівне ставлення до культурних цінностей, безкультур'я; 6) суспільні та особисті якості й вчинки людей: дикунство, невігластво, грубість, жорстокість, звірство, неосвіченість, вандалізм, безкультур'я, азіатчина, неподяність, неосвіченість, нерозвиненість, жорстокість, відсталість, темнота, сірість, бузвірство, некультурність, жлобство.

Спершу варварами греки іменували «не греків», представників всіх

інших племен і народів, мова яких була для них незрозумілою і зливалася в суцільний потік слів (грец. βάρβαρος — ті, що белькочуть, видають якісь гортанні звуки, а не говорять еллінською мовою). Під категорію таких підпадали спершу й римляни, аж поки не скорили греків. Цей термін закріпився у провідних античних середземноморських культурах — грецькій та римській. Грецьке слово перейшло в ранню латину (лат. *barbaria*), а із середньовічної латини — у європейські мови. Термін революціонував, для римлян варварами, відповідно, були народи, які жили на рубежах імперії, тобто всі інші — «не римляни», незалежно від того, володіли вони латиною, мовою римлян, чи ні.

Уклад життя цих народів був зовсім іншим і перебував порівняно з Римом на нижчому щаблі розвитку. Варвари не мали держав, жили первісною громадою, землеробство й скотарство розвинені в них були слабо, займалися переважно військовою й полюванням. При цьому воїни вони були відмінні. Цілі племена постійно знімалися з місця в пошуках кращої землі й угідь. По суті, кожне варварське плем'я було кочовим військом. Давньогрецький географ та історик Страбон (64 р. до н. е. — 24 р. н. е.) писав, що у одних народів переважають законність, державний початок, те що пов'язано з вихованням і науками, у інших — протилежні речі. Страбон не був першовідкривачем у своїх міркуваннях. Його «Географія» спирається на книгу Ератосфена з Кірена (прибл. 275–194 до н. е.), яка

не зберіглася до наших днів. Там в зародковому вигляді є все, що згодом визначило поняття дихотомії «В. — цивілізація».

Для римського імператора Юлія Цезаря (100–44 до н. е.) В. було передусім синонімом незрозумілості, з погляду римлянина, способу життя сусідських кельтських, германських, британських племен. Людські жертвопринесення у галлів, «групові браки» у британців, незвичайна дієта, постійні фізичні вправи, абсолютна свобода та «дивний» одяг, пріоритет у розвитку скотарства за рахунок землеробства. Саме цим пояснюються негативні характеристики римлян.

Невігластво, дикість та войовничість є характерними ознаками В. Через призму віків, подібний римоцентризм зрозумілий. Тут суть проблеми не лише в рівні цивілізаційного розвитку та наявності засобів комунікації в імперії. Певну роль відіграють геополітика та імперські інтереси Риму. Варвари протистояли імперії, часто протистояння було антогонічним, саме тому оцінка римлян була негативною. Ця негативність також була зумовлена війною, за логікою якої супротивнику завжди дають негативну характеристику. Водночас Цезар зазначає і позитивні якості варварів: наявність у них своїх життєвих правил і традицій, сміливість, відданість, уміння швидко навчатись. Римський історик Тацит (55–120) писав, що своїх воєначальників вони вибирають за звитягою. Вожді й військо змагаються в хоробрості. Повернутися живим з бою, в якому загинув

вождь, означає на все життя покрити себе ганьбою. Це воїни і тому надають перевагу броні, краще йти в бій на ворога і зазнати ран, ніж орати землю й очікувати врожаю. Вони навіть не розуміють для чого це.

Особливий інтерес до феномена В. виник в епоху Нового часу — епохи формування ідеї суспільного прогресу: «Великі маси людей постійно перебувають в русі, рухаючись, хоч й повільними кроками, до все більшої досконалості» (А. Р. Ж. Тюрго). Суспільство відчувало потребу в поняттях, які б віддзеркалювали процес облагородження громадських підвалин, поширення розуму у сферах законності та політичного життя і водночас характеризували б досягнутий європейськими націями результат цього процесу. Це знайшло місце у творах Тюрго (1727–1781). Він пише про В., яке на той час існувало ще у деяких американських (індіанських) народів, як про один з перших кроків на шляху до формування ввічливості (*politesse*) освічених націй Європи. У нього ще відсутні терміни «цивілізація», «цивілізований», і В. він протиставляє «освічені народи». У ситуаціях, за яких можна було б використати термін «цивілізований», Тюрго вживає «освічений», який для нього не замінює поняття «сучасний», а має ширший зміст. Навіть для характеристики античного світу як цілісності, протилежної варварському оточенню, Тюрго застосовує вираз «освічений світ». Варварам він протиставляє «добродесні народи», хоча й ті, й інші співвіднесені між

собою як східці єдиного прогресу людського роду. Так засвоювали порядок історичні варвари — германські племена епохи великого переселення народів. Процес взаємодії племен, народностей, народів має велике значення для прогресу, при цьому важливим фактором є не лише інтеграція, а й диференціація.

Жан-Жак Руссо (1712–1778), в «Громадському договорі» говорить про варварські народи, які існують там, де праця людей надає лише найнеобхідніше, там не існує політичного порядку (*politie*). Просвітителі варварськими називали законодавство, традиції, звичаї нещодавнього минулого, йдеться про суспільний порядок, названий просвітителями «темними століттями» і відомими з історії як добою Середньовіччя. Відтворюючи соціальні реалії Європи тієї доби, Н. Кондорсе (1743–1794), пише про варварське законодавство ранньосередньовічних королівств Європи, водночас вважаючи «варварськими» сучасні йому «правила французької юриспруденції». Подібні думки не розглядаються лише як епітети жадливого, дикого або екзотичного, навпаки, ці правила, на думку Кондорсе, похідні від т. зв. варварських прав, збірників прав давніх германців.

Поняття «В.» він пов'язує в єдине ціле із державницьким, або ранньодержавницьким громадським устроєм і соціальними інститутами доби європейського абсолютизму, трактовані мислителями Просвіти як реакційні. Водночас формується

інтерпретація В. як суті громадського устрою країн Сходу. Йшлося передусім про деспотичні східні режими з усіма витікаючими з цього наслідками. Ця ідеологема також вплинула на дихотомію, що складалася «В.- цивілізація». Шотландський філософ А. Фергюсон (1723–1816) вводить у науковий обіг термін «цивілізація». У праці «Нарис з історії цивільного суспільства» (1767) він розмірковує про особливості життя дикунів і диких народів у цілому. Автор підкреслює, що шлях від дитини до зрілості проходить не лише кожний окремий індивід, а й сам рід людський, руханий від дикості до цивілізації. У 1877 р. американський етнограф Л. Морган видав книгу «Стародавнє суспільство», завдяки якій термінологія Фергюсона набула сталої форми. Морган сформував свої міркування в координатах соціальної еволюції. Дикість є історично зумовленим нижчим ступенем розвитку людського суспільства, який передре В. За Морганом, будь-яке людське суспільство проходить три ступені розвитку: дикість, варварство, цивілізацію, проте з різних причин – у різний час. Дикість – період розвитку людського суспільства від виникнення людини до появи гончарної справи. Вона має три ступені: нижчий, середній і вищий. Нижчий ступінь дикості завершується на етапі освоєння людиною місцевості рибного лову і оволодіння вогнем; середній – завершується з винаходом лука і стріли; вищий – з оволодінням гончарною справою. Останній ступінь є завер-

шуючим періодом дикості й переходом до наступного ступеня – В., який у періодизації первісної історії є другим періодом, наступним за дикістю, і передре цивілізації. В. почалося з винаходу гончарного виробництва і закінчилося винаходом писемності. За Ф. Енгельсом (1820–1895), В. почалося періодом скотарства і землеробства. На нижчому ступені В. родовий лад досяг свого розквіту, на вищому – відбулися розклад первісногромадського ладу і становлення класового суспільства. За своїм функціональним значенням згадані стадії є історичними формами трансляції культури: дикість метафорично втілює загальнолюдське дитинство; В. виступає в ролі палкої, неприборканої юності; цивілізація відповідає зрілості людського існування, організованого в особливу соціосистемну спільноту людей.

У стані дикості елементи виниклої культури (як особливої діяльності людини) є жорстко детермінованими, стихійними, примітивними. Дикість виявляється, як правило, у вигляді панування природи над культурою. У стані В. культура набуває рис гнучкої детермінації. Тут сили природи і культури перебувають у динамічній рівновазі. Цивілізована культура має характер універсальної детермінації, вона панує над природою. У сучасній науці термін «дикість» не використовуюється, вважається некоректним. У ньому вбачаються елементи, які принижують неєвропейські народи. Сучасна термінологія оперує поняттями «первісна культура», «палеоліт», «мезоліт», «неоліт»

тощо. Проте ключові еволюційні ознаки, виділені Морганом, як і раніше визначають різні антропологічні періоди розвитку людини. Так, виникнення гончарної справи є однією з ознак переходу від палеоліту до неоліту, а освоєння рибного лову – ознакою пізнього палеоліту. Крім того, в сучасній антропології паралельно з теоріями соціальної еволюції поширені концепції, які повністю або частково заперечують еволюцію чи прогрес людських співтовариств. Йдеться про культурний релятивізм, започаткований, американським антропологом Ф. Боасом (1858–1942). Головна ідея культурного релятивізму – визнання рівноправ'я культурних цінностей, створених і створюваних різними народами. Це припускає визнання самостійності та повноцінності кожної культури, заперечення абсолютного значення євро-американської системи оцінок, принципова відмова від етно- та евроцентризму за порівняння культур різних народів. Філософський аспект культурного релятивізму полягає у визнанні множинності шляхів культурного розвитку, плюралізму у погляді на історико-культурний процес. Він заперечує обов'язкову еволюційну зміну стадій культурного зростання і домінування однієї тенденції розвитку. Більш того, згідно з цим принципом можливий відхід від поступального розвитку і відмова від уніфікованої технологічної лінії розвитку цивілізації. Відповідно в цій парадигмі терміни «дикість» і «варварство» втрачають свою цінність.

Література: Боас Ф. Ум первобытного человека / Ф. Боас. – М.; Л., 1926; Егоров А. Б. Рим на грани эпох / Егоров А. Б. – Л., 1985; Кнабе Г. С. Корнелий Тацит / Г. С. Кнабе. – М., 1981; Курбанов М. Г. Дикость, варварство и цивилизация как исторические формы трансляции культуры / М. Г. Курбанов // Модусы времени: социально-философский анализ – СПб., 2005; Морган Л. Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган. – Л., 1933.

В. Беспалий

Великодержавне мистецтво, «сталінський ампір» – радянське мистецтво другої половини 40-х – середини 50-х років ХХ ст., ознакою якого є міфотворчість. В. м. – особливий феномен, який відображає не стільки реалії життя, скільки дух, ідеологію свого часу. Саме це становить його особливу цінність і незвичайність. Засобами мистецтва було створено глобальний міф, який не мав нічого спільного з історичними реаліями того часу: голод 1946 р.; Постанови ВКП(б): «Про журнали «Звезда» та «Ленинград», «Про репертуар драматичних театрів та засоби з їх покращення», «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі», про кінофільм «Велике життя»; «ленінградська справа»; «мінгрельська справа»; «справа лікарів»; «справа авіаторів»; депортації; указ «Про заборону реєстрації шлюбів громадян СРСР з іноземцями»; наукові дискусії, в яких брали активну участь керівники партії та держави;

звинувачення «єврейських націоналістів»; розгром «вейсманізму-морганізму-менделізму» в генетиці; визнання генетики, квантової механіки, кібернетики «науково хибними» та багато іншого. Саме у ці роки твори мистецтва ігнорують конфлікти часу, в них відсутній драматизм як художня ознака. Світглядна складова у мистецтві того часу виключно позитивна. Фронтвики ввійшли у повоєнне життя, залишивши все страшне у минулому: «Життя після війни видавалося нам святом», — згадував К. Симонов. Життя сприймалось як дарунок долі. Це сприяло мистецькій міфотворчості: образ життя-свята, життя-казки утверджувався у масовій свідомості, формуючи особливу концепцію повоєнного буття. Цього досягали засобами кіно, літератури, інших видів мистецтва, пройнятих ейфорією перемоги, гордістю за свою країну, відчуттям історичної правоти та захищеності. В. м. відобразило прагнення людей до миру, відкритість, їхню життєздатність. Саме ці якості характерні для покоління 50-х років, адже СРСР сприймався ними як держава, що вирішувала долю усього світу, це підносило почуття патріотизму, пробуджувало ентузіазм. Водночас відбувався процес матеріалізації цих почуттів і настроїв у кам'яних монументах, помпезних спорудах, ритуалах, у пишномовстві, а паралельно нищилось усе, що не відповідало офіційній доктрині, а отже, вважалося небезпечним для тоталітарної системи. Утвердження ідеологічних пріоритетів, з одного

боку, сприяло зміцненню впевненості у своїх силах, а з іншого — призводило до самоізоляції СРСР. Ідеологічний тиск в усіх сферах суспільного життя здійснювався уже не репресивними методами, як у 30-х роках, а маніпулюванням суспільною свідомістю. Особливе значення у міфологізації радянської дійсності надавалось архітектурі. Ансамблеве архітектурне мислення продукувало моделі прекрасного міста-саду (споруди ВДНГ у Москві, в інших містах Союзу, зокрема у Києві). Основні міфологеми повоєнної архітектури — тріумф, благополуччя. Тріумфальний великодержавний стиль підтримувався потужною ідеологічною кампанією боротьби з космополітизмом. Паралельно відроджувалося тяжіння до «красивого життя». Особливою є роль кіно у формуванні повоєнної естетики. У цей час у мистецтві працювало ще старше покоління митців, пов'язаних з авангардом (П. Кончаловський, А. Осмеркін), покоління 20-х (А. Дейнека, А. Самохвалов, Г. Піменов), художники, які сформувалися в душі соцреалізму (А. Герасимов), а також ті, хто не вписувався в основне русло цього методу (П. Корін, Р. Фальк). Проте у такому неоднорідному культурному полі відбувались односпрямовані зміни — до ідилічного відтворення реальності. Як і в передвоєнний час, мистецтво соцреалізму 50-х років роздвоювалося на офіційне «мистецтво для інших», для масового глядача та на «мистецтво для себе». Офіційне мистецтво тяжіло до портретної схожості, академічної завершеності, сюжетної

прозорості, композиційної вивіреності («Портрет Осипова» В. Єфанова, «Портрет корейського селянина» В. Ігошева). Сформувався майже імперсональний, піднесений стиль, який відповідав великодержавній ідеї та визначався як «сталінський ампір». Необхідність впливати на широке коло глядачів потребувала спрощення художньої мови (Ф. Решетніков, С. Григорьев). Творам В. м. притаманні епічність, панегіричність, монументальність, святкова піднесеність (Г. Нісскій, А. Герасимов, В. Циплаков, Б. Югансон, В. Серов). Інша лінія розвитку мистецтва, камерна, як незалежна приватна творчість, сфера вирішення суто художніх проблем становила на той час єдину альтернативу офіційному мистецтву. Абстрагуючись від великих соціальних тем, воно торкалося найменш регламентних сфер: краси природи, особистостей друзів та близьких («Перший сніг А. Тутунова», «Дівчинка з пташкою» П. Кончаловського, «Весна під Ленінградом» Н. Ромадіна). Проте більшість художніх пошуків як камерного, так і офіційного мистецтва перебували в однаковому емоційному полі. Прагнення до стабільності нерідко породжувало конформізм, виражений у зверненні до звичних для глядача форм мистецтва минулих епох (найчастіше – XIX ст.), створення світу мрії, міфу, необхідного людям і зручного для держави. В. м. виконувало компенсаторну функцію, допомагаючи загоїти рани війни: картини сповнені світла, прості ідилічні сюжети про відбу-

дову, про перетворення світу, цвітіння природи, гарних жінок і дітей. Цей світ не знав труднощів і конфліктів, він сповнений гармонії, добра та щирості, у ньому чоловіки мужні, а жінки – жіночні, плани – великі, споруди – надійні, міста – чисті, на вулицях співало радіо, а кінофільми мали щастиве завершення. Водночас В. м. породжено однією із трагічних епох в історії радянського народу.

Література: *Теребихин Н. М.* История и мифология в идеологии сталинизма / Н. М. Теребихин // Де-сталинизация сознания: проблемы и перспективы: тез. докл. межреспубл. науч.-практ. конф., 12–17 июля 1989 г. – Архангельск; Соловки, 1989; *Шатин Ю. В.* Исторический нарратив и мифология XX столетия / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск. Вып. 5. 2003; *Шатин Ю. В.* Политический миф и его художественная деконструкция / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. Новосибирск. Вып. 6. – 2003.

В. Беспалий

Взаємодія і взаємовплив культур – процес співіснування якісно різних культур. Їх взаємодія передбачає: «автономне відмежування» однієї культури від впливу інших як спосіб збереження своєї ідентичності; відкритість контактам як усвідомлення перспективності виходу на широкі міжнародні відносини; асиміляційні процеси, поглинання однієї культури іншою; «місіонерські спрямування» на допомогу розвитку інфраструктури

культуротворчих процесів та багато інших мотивацій. Конкретизація цих процесів підтверджується проявами духовної та матеріальної складових культур, що передбачає усвідомлення ізоморфізму (спільності) мовно-культурних, філософсько-споглядальних, науково-технічних, релігійних, мистецьких, правничих, соціально-економічних та інших позицій і уявлень, які в комплексі визначають тип певної культури, її семіотичний «мовний код», своєрідний «стиль мислення», який можна порівняти із «стилем мислення» іншої культури, що вступає у взаємодію. Взаємодія культур є головним механізмом їх історичного розвитку, у тлумаченні якого намітились два підходи – еволюційний та дифузний. *Еволюційний підхід* ґрунтується на визначенні типологічних, закономірних історичних стадій у розвитку кожної культури, синхронічне розмаїття яких є проявом нерівномірності їх історичного формування. Фактор взаємодії постає тут своєрідним каталізатором, який пришвидщує загальмовану культурну динаміку. *Дифузний підхід* абсолютизує фактор міжкультурних взаємовпливів, які сприяють дифузному взаємопроникненню та змішуванню різних культур (часто з переважанням певного культурного центру, від якого розходяться концентричні кола поступово згасаючого впливу). Розгляд В. і в. к. багато в чому пов'язаний із конфігурацією складових культури. Часто носії близької мовної культури можуть

представляти різні конфесії (православні серби, католики хорвати та серби мусульмани) або представники різних національних культур мати спільні мистецькі витoki (напр., музичні культури Вірменії та Азербайджану мають спільні арабо-перські традиції, які сформувались ще за часів Халіфату).

На ранніх історичних етапах типові ознаки кожної культури значною мірою залежали від їх територіально-географічного положення, яке визначало переважання кочового або осілого способу господарювання, тваринницької, землеробської чи привласнювальної (мисливство, рибальство та ін.) форм діяльності. У новітні часи, з появою досконаліших технологій виробництва, актуалізуються ідеї індустріалізації, збереження та передання великих інформаційних масивів у сучасних умовах комп'ютеризації. Усе це зумовлює глобалізаційний характер міжкультурних взаємозв'язків, які, проте, не заперечують етнічної та національної самобутності цих культур: вони зберігають свої фольклор, звичаї, обряди, мистецькі здобутки. Це свідчить і про різну динаміку культурних взаємовпливів, розглянуту як у межах окремих параметрів культури, так і в їх динамічній взаємодії. В. і в. к. можна розглядати на двох рівнях: на рівні культурного ізоморфізму окремого прояву (мистецького, філософсько-споглядального, наукового, технічного та ін.) і на рівні культуроутворювальних пластів. На рівні окремого культурного про-

яву привертає увагу певна мовно-семіотична система, яка характеризує цей історичний, етностильовий, національний, соціально-психологічний тип мислення, логіко-конструктивні передумови якого в кожному випадку відрізнятимуться як деякими спільними константними ознаками, так і специфічними, відмінними в кожній культурі закономірностями. Досліджуючи взаємодію культурних пластів як суми численних проявів, можна узагальнювати окремі спостереження в аспекті логічного та історичного, закономірного та випадкового у процесах розвитку культури. Розглядати художньо-мистецькі явища можна також у двох ракурсах проблеми логічного і художнього: як співвідношення логіко-конструктивного та художньо-образного і як вираження специфічних культурологічних аспектів стилеутворення. Ці два ракурси, як і два розглянутих рівня, тісно взаємопов'язані. Тип асоційованості художніх ідей і конструктивних засобів визначає і тип культури, який, у свою чергу, характеризує певну «мовну» систему художнього твору.

Однією з найгостріших є проблема закономірного і випадкового у стилеутворювальних процесах. Вона постала у центрі уваги учасників VII Міжнародного музичного конгресу (Москва, 1971), на якому визначились два протилежні погляди на питання про дві різноякісні музичні культури — євро-американську та афро-азіатську. На одному полюсі — ідея несумісності цих культур, згубності

їх взаємодії, на іншому — ідея продуктивності їхнього взаємозбагачення. Ця проблема охоплює як мікро-, так і макрорівні процесу взаємовпливу. В одному випадку втілення різнонаціональних, різностильових традицій може бути еkleктичним, як у наведеному А. Данієлу прикладі з європейською гармонізацією іранського дастаха, в іншому — глибоко продуктивним, як у творчості Комітаса (С. Согомояна), який створив багатоголосний стиль, природно розвиваючи специфічні закономірності вірменської монодії. Кожна із цих позицій об'єктивно спричинена, ґрунтується як безпосередньо на потенційно-творчих можливостях художника, так і на характері взаємодії культур, що протистоять гегемонізму, колоніальному нав'язуванню, але відкриті для рівноправного розвитку. Проте існують і значно глибші причини протилежності поглядів на визнання чи невизнання закономірного характеру розвитку художньої культури, а отже, її прогресу. Різні традиції: на одному полюсі — багатонаціональна, проте цілісна за історичними закономірностями і логічними принципами розвитку європейська (і ширша — євро-американська) культура, на іншому — численні інші, якісно відмінні культури, переважно африканського, азійського, австралійського регіонів, які не піддаються чіткій єдиній класифікації, а отже, лише частково виправдовують плюралістичний погляд на розвиток культур, підпорядкованих випадковим факторам їх стилеутворення.

Справедлива критика європоцентризму, розпочата німецьким фізиком, фізіологом і психологом Г. Гельмгольцем (1821–1894) у галузі дослідження акустико-психофізіологічних проблем музичного сприйняття (об'єктивність фізико-акустичних закономірностей та фізіологічна ідентичність слухового апарату людини, незалежна від її етнічно-культурної належності, все ж не призвели до логіко-конструктивної єдності музичних явищ в різних культурах, рівноправних у своїх здобутках), наразі переросла у свою повну протилежність – заперечення будь-яких закономірностей розвитку художніх культур, абсолютне неприйняття щодо них ідей прогресу. Ця тенденція зумовлює певну абсолютизацію імовірно-статистичного підходу до проблем культурогенезу. Так, польський письменник С. Лем у трактатах «Сума технології» та «Філософія випадку» неодноразово зазначав стохастичний, імовірнісний характер розвитку культури, різноякісність історичних етапів і тенденцій у розвитку людського суспільства. Загалом не заперечуючи закономірного для цивілізацій шляху технологічного розвитку, він зазначає наявність певних імовірно-статистичних умов переходу цивілізації до технологічного стрибка (це підтверджується, напр., динамічністю техноevolюції у європейських країнах порівняно з її загальмованістю у більшості неєвропейських). Щодо художньої творчості в її матеріальних ку-

льтурних результатах (творах мистецтва, які репрезентують культуру з урахуванням технології, що є грою і не спрямована на підтримання умов виживання людського організму у природному середовищі), то в лемівському розумінні тут ще виразніші стохастичні (імовірнісні) закономірності. Кожне нове покоління лише звикає до спершу випадкових, а потім – застиглих, кристалізованих елементів культури. Тим самим втрачається внутрішня логічна закономірність спадкоємності, детермінованості у розвитку культури. Закономірний характер імовірно-статистичного підходу до розвитку музичних культур зумовлений певною еволюцією логіко-конструктивних принципів культуротворення і, найголовніше, – еволюцією людського суспільства, соціально-історичними етапами його розвитку. Неоднорідність культур різних народів на сучасному етапі ілюструє не стільки плюралістичність їх розвитку, скільки строкату соціальну картину світу, неоднорідність соціального розвитку народів. У цьому разі синхронний розріз культур може виявитись багато в чому близьким до діахронного. Саме тому, порівнюючи діахронний і синхронний розрізи, вдається виявити типологічні шляхи розвитку різних культур і водночас визначити їх специфічні ознаки. Типологічне і специфічне не завжди збігатимуться із закономірним і випадковим, оскільки стохастична (імовірно-статистична) модель культу-

рогенезу, з одного боку, і соціально-історична детермінованість – з іншого, зумовлюватимуть як типове, так і специфічне у розвитку культури.

Якщо аналізувати діахронний зріз розвитку культур на моделі найбільш дослідженої європейської культури, проєктуючи на неї специфіку культур неєвропейських, то найархаїчніший пласт увиразнений у тих культурних явищах, динаміка стилютворення яких мінімальна і збережена до нашого часу, що забезпечує їх доступність для сучасного дослідника. В європейських та неєвропейських культурах це фольклор, який характеризується значною історичною сталістю, усною формою передавання традицій, синкретичним характером видоутворення, зв'язком з язичницькою обрядовістю. Наступний крупний історико-стильовий пласт – культова, церковна обрядовість (напр., християнські традиції епохи Середньовіччя), яка досить чітко відмежувалась від народної архаїчної культури, хоча й зазнала її опосередкованого впливу. В епоху Середньовіччя значного розвитку і поширення у європейських та східних культурах набула й світська культура (передусім придворна), яка становила ще один характерний пласт загальної культури. Інтенсивного розвитку набула світська культура, пов'язана з гуманістичними ідеями західноєвропейського ренесансу і процесом десакралізації. Світська і церковна культури мали різноякісний характер

розвитку, про що свідчить, з одного боку, динамічне жанро- і стилютворення у світському мистецтві, з іншого – канонізація жанрів церковного мистецтва, поглиблення їх консервативності. Водночас, порівнюючи західноєвропейські та східноєвропейські культури, зазначають суттєві взаємовпливи світського і церковного мистецтв на Заході та несумісність світської і церковної культур на Сході. У цей період побутує фольклорний пласт культури, утворюючи ще одну стильову антитезу церковному і світському професійному мистецтву. У Східній Європі контрасти народного і професійного мистецтва більш виражені, у Західній Європі (за винятком Іспанії, Ірландії та ін.) більш завуальовані внаслідок інтенсивного витіснення традиційних форм.

У неєвропейських культурах цей процес відбувався у зовсім інших формах, які зберігали традиційну цілісність народного і професійного мистецтв, культового і світського начал як своєрідний синкретизм, який утримує свою традиційну форму до наших днів. Такий синкретизм східних культур притаманний і раннім етапам формування професіоналізму в культурах європейських. Залишки його спостерігаються у народній медицині, народних художніх промислах, народно-професійних осередках музикування (в Україні це лірництво, кобзарство тощо). Проте канонізована сталість традиційних форм суспільної діяльності, традиційних жанрів народно-про-

фесійного мистецтва як у європейських, так і у неєвропейських культурах стійка і не тяжіє до динамічної еволюції, характерної для європейської культури загалом. Водночас це не виключає внутрішньої варіантності, мобільності, різноманітності індивідуального прояву традиційних культурних форм, що є своєрідною компенсацією порівняно з динамізмом європейської культури. Історичну сталість таких, відмінних від європейського динамізму, традиційних форм можна пояснювати також специфікою усних способів передавання традицій, які становлять своєрідний «генетичний код», успадкований від покоління до покоління. Таке успадкування відбувається природним шляхом — завдяки безпосередньому сприйняттю, інтуїції, підсвідомому засвоєнню найскладнішого комплексу суспільної поведінки у різних сферах життя. Натомість формування писемної культури, поширеної в релігії, філософії, науковій сфері, економічних відносинах, мистецтві (передусім у літературі, музиці — впровадження різних форм нотозапису), не лише спричинило появу нових форм збереження інформації (і тим обмежило обсяг її запам'ятовування), а й ускладнило шлях до оволодіння нею у процесі диференційованої освіти, зумовило дослідницьку наукову діяльність, особливу динамічність в оновленні ідей, пошук нових художніх концепцій у різних видах мистецтва. Зазначена «консервація» культурних форм усної традиції не заперечує можливості

їх співіснування з якісно іншими проявами писемної культури. Причому за динамічності змін останні традиційні форми швидко засвоюються, асимілюються або інтегруються у нові цілісності (напр., професійне мистецтво часто живиться джерелами народного мистецтва, причому на кожному новому історичному етапі звернення до традиційних форм якісно оновлювалось). Механізм такої взаємодії у межах однієї культури переноситься і на взаємодію різних культур. Приклади з музичного мистецтва переконують, як інтонаційний матеріал «неєвропейських» музичних явищ швидко засвоюється європейськими жанрами симфонії, опери, балету, камерно-інструментальної та вокальної музики. Досить своєрідним може бути й зворотне засвоєння інтонацій європейської музики у специфічних неєвропейських жанрах музичної творчості. Так відбувається інтонаційний взаємовплив якісно різнорідних культур без порушення їхніх специфічних мовностилістичних особливостей, навіть якщо інтонаційні елементи одного жанрового типу зазнають впливу іншого. Аналогічні процеси простежуються і у взаємодії різних мовних систем, коли відбувається асиміляційне підпорядкування однієї мови іншій із збереженням елементів підпорядкованої мови — лексичного масиву, особливостей вимови та ін. Проте у багатьох випадках мовне збагачення відбувається у функціонуючих мовах, які оминають асиміляційні процеси. Так і в мистецтві: у

процесі історичного розвитку можуть відмирати окремі жанри, навіть цілісні мистецькі явища, проте стильові взаємовпливи ніколи не призводять до знищення тієї мистецької форми, яка була асимільована іншою культурою, бо форми, які взаємодіють, часто продовжують співіснувати у своїх старих формах. Своєрідним аналогом такого співвідношення може бути стильова взаємодія народного і професійного мистецтва у межах однієї національної культури, коли також стикаються якісно різнорідні усні, фольклорні та писемні, професійні традиції (у творчості митців здійснюється своєрідний «переклад» фольклорних джерел на жанри професійної музики). Таким чином можуть співіснувати кілька різностильових пластів художньої культури. Не порушуючи специфічної стильової цілісності традиційних народно-професійних жанрів, паралельно розвивається професіоналізм художніх європейських традицій, що увібрали жанрово-стильовий словник певної національної культури і «переклали» його на власну жанрово-типологічну мову. Поширення жанрово-видового типу європейської художньої культури допомагає знайти спільні точки дотику різних культур (у т. ч. й неєвропейських), а це означає, що «жанровий переклад», хоча й не ідентичний характеру інтонаційного першоджерела, все ж зберігає його неповторну своєрідність, сприяє більшій доступності його для безпосереднього сприйняття. Тип культури характеризується не тільки

одиничними проявами, а й найскладнішим комплексом внутрішніх множинних зв'язків між якісно відмінними явищами. І це також пояснює співіснування в одній культурі як своїх специфічних ознак, так й інокультурних впливів (греко-візантійські впливи на культуру Київської Русі, які сформували специфічний давньоруський стиль архітектури, живопису, церковного співу). Взаємодія якісно різних культурно-стильових джерел – процес закономірний, і співіснування в одній культурі різних стильових пластів є природним, органічним для цілісності національної культури. Динаміка стильового розвитку багато в чому зумовлена якісним оновленням жанрового інтонаційного перекладу у взаємодії різностильових пластів (напр., історично-еволюційна зміна ставлення професійної художньої творчості до використання фольклорних джерел) як у межах однієї культури, так і в інтенсивній взаємодії різних національних культур.

Актуальними є ще деякі питання: 1) як у стохастичному процесі культурного взаємообміну, каталізаційного впливу елементів однієї культури на іншу, культурної асиміляції здійснюється якісний стрибок від одного культурного типу до іншого; 2) які наслідки каталізаційного впливу європейського культурного типу на неєвропейський; 3) чи можна у цьому аспекті вважати, що процес культурного розвитку, оновлення є лише результатом невичерпаності, множинності стильових взаємозв'язків;

4) якщо так, то як пояснити якісний стрибок, який зумовив історичну зміну традиційних культур, що тривалий час кристалізуються і варіативно оновлюються, динамічними процесами в техноevolюції та художніх явищах у європейській культурі. Динамічність європейської культури не є прогресивнішим явищем порівняно зі статикою неєвропейських культур: в естетичному аспекті європейську і неєвропейську культури не можна порівнювати якісно. Навіть у технологічному плані можливі аргументи як проти технологічного суспільства, так і за нього. Абсолютизація принципу динамічності європейської культури як прогресивнішої може призвести до виправдання «зложісних» (також динамічних) утворень у кризових явищах на сучасному етапі. Прогрес культури потрібно вбачати в іншому — у соціально-історичній зумовленості виникнення і функціонування різних культурологічних типів жанро- і стилеутворення, які відображають історичний прогрес суспільства. Тільки такий соціально-історичний підхід дасть змогу уникнути абсолютизації як європоцентристських, так і плюралістичних концепцій. З позицій стохастичного детермінізму історична стильова еволюція є результатом динамічного співіснування, активної взаємодії, асиміляції, відбору, кристалізації у взаємодії різних стильових явищ; «множення» (своєрідного «тиражування» за матрицею генетичного коду) тих жанрово-стильових явищ, які спершу могли бути випадковими у процесі

evolюції, проте у певний історичний момент стали соціально необхідними, тобто відобразили соціальні потреби на цьому етапі суспільного розвитку. Стохастичний детермінізм лише статистично відображає найскладнішу динаміку множинних культурно-стильових взаємодій, і тільки розкриваючи соціально-історичні причини змінування культурного типу мислення, можна пояснити саме такий тип еволюційних змін. У порівняльному дослідженні багатьох різноякісних культур їх синхронний розріз може виявитись подібним до діахронного з погляду історичної еволюції певної культури. І тоді стає зрозумілим співвідношення логічного та історичного, логічного і художнього у розвитку культур, спільність у культурологічному типі їх стиле- та жанроутворення, у конструктивній логіці цілого.

Отже, процес еволюційних та якісних перетворень у явищах культури не відбувається автономно, у межах певного прояву, який сам по собі може бути наслідком інтенсивної взаємодії з якісно іншими явищами (так взаємодіяли на різних історичних етапах народне і професійне, церковне і світське мистецтво, так взаємодіють на сучасному етапі різнонаціональні культурні традиції). Така взаємодія часто характеризується паралелізмом нового і традиційного. Історична зміна основних жанрово-стильових пластів художньої творчості (архаїчний фольклор, ранні зразки народно-професійної

мистецтва, культова і світська художня культури), принципи їх взаємодії, координація, субординація, домінування відображають основні соціально-історичні перетворення в розвитку людського суспільства. В історичному плані простежується докорінна перебудова принципів художнього мислення, яке характеризується зміною тривалого періоду кристалізації стабілізованих, варіантно оновлених традицій фольклору і ранньо-професійних усних традицій літературно-поетичної та музичної творчості динамічно змінюваною жанрово-стильовою системою професійної художньої творчості (процес, аналогічний «технологічному вибуху» в європейській культурі). Стохастично детермінований опис такого якісного стрибка в історичній еволюції культур передбачає розгляд цього процесу як результату динамічного співіснування, активної взаємодії, асиміляції, відбору, кристалізації певних культурних проявів. Сам же якісний стрибок — це досить швидке (порівняно з «підготовчим» етапом) «множення», «тиражування» за матрицею генетичного коду тих явищ, які на початковому етапі могли бути випадковими, але як соціально необхідні «витіснили» інші, які вже стали неактуальними. Простежується історична перспективність європейської культури, яка постала в авангарді багатьох неєвропейських культур внаслідок її особливої динамічності, що зумовила її історичну роль «каталізатора» в розвитку інших культур.

Зростає і зворотний вплив неєвропейських традицій на європейську культуру: медитативні ідеї індуїзму та буддизму, трансперсональні гіпнолітичні занурення індійської міфології не тільки заповнили європейську філософію, естетику, психологію, медицину, а й стали джерелом змістовного збагачення художньої культури, мистецтва. У цьому виявляється і своєрідний ренесанс давніших в історичному плані впливів східної культури на європейську (зокрема, на давню грецьку культуру, культури середземноморського басейну). Цілком можливо, що на сучасному етапі роль каталізатора переймуть саме неєвропейські культури.

Література: Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. — СПб., 1875; Лем С. Сумма технологии / Станислав Лем; [рус. пер. Ф. Широкова]. — М.; СПб., 2002; Лем С. Философия случая / Станислав Лем; [рус. пер. Б. А. Старостина]. — М., 2005; Музыкальная культура народов. Традиции и современность // VII Междунар. муз. конгр. — М., 1973; Lem S. Summa technologiae / S. Lem. — Krakow, 1974; Lem S. Filozofia przypadku. T. 1, 2 / S. Lem. — Krakow, 1975.

І. Пяковський

Вишиванка — національна вишита сорочка, що є символом здоров'я людини, її сили, краси, щасливої долі, родової пам'яті, любові, порядності, святковості. В. — найпоширеніший вид ручної праці українських жінок, зокрема дівчат.

Крім одягу В. були поширені у предметах домашнього вжитку: наліжники, обрусси, пошивки, рушники тощо, хоча передусім це чоловічі та жіночі сорочки. Історія В. досить давня. Вона була відома ще у II ст. до Різдва Христова. У XI–XIII ст. про В. пишуть візантійські письменники. Збереглися малюнки В. на мініатюрах і фресках в Україні. Згадують про В. і деякі зарубіжні мандрівники у XVI–XVIII ст. Виготовляли їх з тонкого лляного або конопляного полотна. В. різнилися малюнком, технікою вишивання, кольорами, мотивами та призначенням. Спеціальні мотиви мали чоловічі, жіночі та дитячі В. За малюнками і мотивами були В. буденні, весільні, жалобні. Різною була і техніка вишивання: низь, настилування, гаптування, перемітка, мережка, вирізування, але найпопулярнішою було вишивання по канві хрестиком. Орнаментальні мотиви української В. мають багато укладів і кольорів, пов'язаних передусім з регіональними відмінностями України, але в цілому українські В. можна розпізнати серед В. інших народів, як слов'янських, так і неслов'янських. Зразки архаїчні, як правило, одного кольору, були поширені на Поліссі, Волині, Бойківщині, чітко геометрична низь (малюнок) – на Поділлі, Гуцульщині, Полтавщині. На Побужжі, Волині, Поділлі, Буковині для В. були характерні рослинні мотиви, на Київщині, Полтавщині – також рослинні мотиви з натуралістичними і мальовничими. Найпопулярніші кольори В.

– чорний та червоний або жовтогарячий та гарячо-червоний. Іноді долучаються до цих фарб зелена та синя. Зрідка використовують срібні та сірі нитки. Загалом багатство барв у В. зростає з півночі на південь. Часто символіка В. збігається із символікою орнаментів, знайдених на посуді трипільських поселень (V–III тис. до н. е.) і переважно складається з двох частин – історичної (родової) та прогнозувальної (згадування майбутнього, продовження роду). До В. ставилися як до святині: сорочки передавалися від роду до роду, від сім'ї до сім'ї, їх берегли як реліквії. Давні узорні мали оберігати людину від усіх негараздів: лиха, поганого ока, злих духів. Цьому служили і мережки на руках та горловині. В. оспівана у багатьох піснях – про кохання, про сімейне життя, в чумацьких, козацьких, бурлацьких, наймитських тощо. Традиційно дівчина, готуючи своє придане, мала вишити коханому В.

Література: *Войтович В.* Українська міфологія / В. Войтович. – К., 2002; *Дмитренко М.* Вишиванка / М. Дмитренко // Словник символів. – К., 1997; *Енциклопедія українознавства.* Словникова частина. Т. 1: перевид. в Україні. – Львів, 1993; *Рыбаков Б.* Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – М., 1981; *Скурятівський В.* Русалії / В. Скурятівський. – К., 1996.

М. Головатий

Відродження (Ренесанс) (фр. *renaissance*, лат. *renascor* – відроджувати) – 1) у широкому значенні – метафора культурного розквіту,

етносоціокультурний злет, піднесення, вибух національної свідомості; оновлення, активізація і бурхливий розвиток національної культури; 2) у вузькому значенні – період розвитку (XIV – поч. XVII ст.) європейської та світової культури, який почався в Італії, феномен, який характеризує новий, самостійний, яскравий етап в історії європейської культури, що наслідує Середньовіччя, ментально протилежний йому і споріднений з греко-римською античною культурою;

3) епоха в житті людства, позначена колосальним злетом мистецтва і науки.

В. також інтерпретують, як «осінь Середньовіччя», останню стадію розвитку Середніх віків, що стала квінтесенцією усього виробленого і усвідомленого культурою за 10 середньовічних століть Європи, а також як перехідну добу, епоху розвитку та існування європейських міст від Середньовіччя до Нового часу.

Цей період пов'язаний, передусім з іменами трьох геніальних митців, титанів В.: Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонарроті, а також з творчістю архітектора Браманте, живописців Джорджоне та Тіціана.

В. почалося із зростання міст і розвитку ремесел. Воно сприяло зародженню мануфактурного виробництва, яке стало інтенсивно залучати на свою орбіту все більш віддалені регіони, сприяючи переміщенню головних торгових шляхів із Середземномор'я на північ.

Зростання міської культури збігається в часі з великими географічними відкриттями. У 1492 р. генуезець Христофор Колумб перетнув Атлантичний океан і відкрив Новий Світ, названий згодом Америкою. У 1498 р. португальський мореплавець Васко да Гама, обігнувши південний край Африки, досяг Індії. На початку XVI ст. інший португалець Фернан Магеллан здійснив першу кругосвітню подорож, остаточно підтвердивши справедливість вчення про кулястість Землі. Все це сприяло оновленню та революційному переосмисленню європейської парадигми культури.

Головна особливість Ренесансу в тому, що процес руйнування норм середньовічного життя вже почався, але не досяг завершення. Водночас структури нової буржуазної культури голосно заявляли про себе, хоч перебували на перших стадіях свого формування.

В кінці XIII ст. італійські міста стають найбільшими в Європі. Життя виривало. Вони мали різні форми правління – від монархії (Неаполітанське королівство) до республіки (Генуя, Венеція).

Генуя, Флоренція і Венеція встановили стійкі торговельні зв'язки з країнами не лише Західної та Центральної Європи, а й Середземноморського узбережжя та Малої Азії. Швидко розвивається торговельний та лихварський капітал, а з ним і нова верства населення – купці, лихварі, з'явилися банки і кредитно-грошові контори, що здійснювали значні позичкові опе-

рації. Жителі міст — буржуазія набирали сил. Відбувався процес поділу праці, який зумовив необхідність подолання меж феодальної становості й зміни середньовічних ціннісних орієнтацій. Нові суспільні сили потребували змін, прагнули до нового.

Гостре політичне протистояння відроджувало досвід демократії античного полісу і давньоримської республіки (парламентаризм, боротьба за владу між багатими громадянами і аристократами). Ренесанс став першою культурною формою регенерації часу, що свідомо працювала на ідею оновлення.

Парадоксальність ситуації полягала в тому, що після падіння Константинополя, незважаючи на зміну традиційних шляхів світової торгівлі, італійські міста перестали відігравати роль посередника в міжнародній торгівлі, але не втратили своїх сил і впливу. Торговий капітал почав перетікати у виробничий. Завдяки цьому життя в містах не зупинилося.

Буржуазія продемонструвала свою могутність, гнучкість і здатність до виживання. Позбавлена використання капіталів у торгівлі, вона стала їх матеріалізувати у творах зодчества, тим самим зберігаючи їх, оскільки на той час нерухомість і землі були найкращою формою зберігання цінностей. В цьому секрет розквіту італійських міст у другій половині XV ст. і протягом майже всього XVI ст.

Мешканці Венеції, Флоренції, Генуї, Мілана, Сієни — найбагатші верстви торговців і банкірів —

вкладали капітал у будівництво величезних палаццо і церков. І нині, через п'ять століть, за статистикою 64 % всіх церков і палаццо Венеції, Флоренції та Сієни побудовано саме за доби В., 25 % — у середні віки і лише 11 % — в усі наступні століття аж до нашого часу.

Міська культура стає опорним пунктом внутрішнього ринку, який був не лише економічною, а й соціальною основою формування буржуазних націй з королівською владою і становим представництвом. З'являються якісно нові, далекі від середньовічних, реалії суспільного та політичного життя. Міський спосіб життя, де соціальні умови підняли значення окремої людини, продемонстрував пряму залежність якості навколишнього життя від творчих зусиль громадянина.

Відбувається секуляризація (лат. *saecularis* — світський) — звільнення суспільного життя від церковного впливу. Зміцнення державних структур, що почалося ще в Середньовіччі, поступово послаблює вплив католицизму на політичні процеси в Європі, активізує боротьбу за владу між папами і королями. З розвитком економіки, становленням і набуттям буржуазних свобод, географічними і науковими відкриттями знижується авторитет церкви, формується новий спосіб життя і світорозуміння. Посилення світського начала не означало повної відмови від християнських цінностей, проте у релігійних відправленнях зовнішня обрядовість почала витісняти гли-

боку набожність та істинне благочестя, а в середовищі багатьох людей поширювалося вільнодумство.

Це супроводжувалося політичною боротьбою. При цьому суспільству вдавалося знаходити компроміс між традицією і новаціями. Мислячі мешканці міст, піддаючи сумніву постулати середньовічної ідеології, не поривали ні з релігією, ні з феодалами, як правило, вони інтелектуально і через творчість критично переосмислювали напрацьоване людством за доби Середньовіччя. При цьому багато з них перебували на службі у пап, кардиналів, князів, знатних вельмож, виконуючи їхні доручення. Водночас культурна еліта була вільна від середньовічних канонів, що сковували творчість.

Термін «В.» був запозичений у Цицерона (I ст. до н. е.), який розумів під ним культурний розвиток людини. Вперше в Італії цей термін вжив письменник Д. Боккаччо (автор «Декамерона»), сказавши, що художник Джотто відродив античне мистецтво. Поняття «В.» у значенні характеристики цілої епохи з'явилося завдяки історику мистецтва, художнику XVI ст. Дж. Вазарі (1511–1574).

Витоки подібної інтерпретації приховані не лише в античності, відчувається вплив філософії неоплатонізму, зокрема вчення про «Світову Душу» та «Космос», а також євангелічне походження (Євангеліє від Іоана).

Вазарі віддає належне провідній тенденції цього історичного періоду – оновленню, реставрації ан-

тичного культурного ідеалу, на підставі якого передбачалося відновити втрачену в Середньовіччі гармонію духовного і тілесного, розумного і чуттєвого. У часи В. відбувається інтенсивне освоєння спадщини Греції та Риму. Захоплення старожитностями набуло настільки широкого розмаху, що виник своєрідний культ греко-римської давнини. «У врятованих при падінні Візантії рукописах, у виритих з руїн Риму античних статуях перед здивованим Заходом постав новий світ – грецька стародавність; перед її світлими образами зникли привиди середньовіччя; в Італії настав небачений розквіт мистецтва, який з'явився як відблиск класичної стародавності й якого ніколи вже більше не вдавалося досягти» (Ф. Енгельс).

У Флоренції працювала Платонівська академія, бібліотека Лауренціана містила багаті зібрання античних рукописів. З'являлися перші художні музеї, наповнені статуями, уламками античної архітектури, мармуром, монетами, керамікою. Відновлювався античний Рим. Перед Європою постала краса прекрасних Аполлона (Бельведерського) і Венери (Медіцейська).

Проте це не було сліпим наслідуванням античності та некритичним мавпуванням минулого, нехтуванням попередніх століть.

Цей процес мав комплексний характер і ввібрав у себе значні елементи з античності та Середньовіччя, хоч дуже часто супроводжувався критикою та декларативним несприйняттям останнього.

По суті античність не відроджувалася, а формувалося нове, постсередньовічне уявлення про неї. У центрі цих духовних пошуків була людина-творець. З неї Господь багато візьме, тому що їй Господом більше всього й дано. Саме тому божественне покликання людини – не за її субстанцією, а за благодаттю. Формально неучтву і грубості «темних часів» протиставляли культуру античних предків, водночас шляхом синтезу античності та Середньовіччя створювали нову культуру якість.

Богословська періодизація всесвітньої історії була переосмислена, замість неї запропонована інша: відтепер історія людства поділялася на давню (античну), середню (коли античність зазнала забуття) і нову, відроджену через повернення до своїх витоків. Все це відбувалося на фоні орієнтованості на «омолодження» і регенерацію часу. Констатуємочим елементом соціально-художньої свідомості епохи В. було повсюдно поширене відчуття юності, молодості, початку.

Його протилежністю було образне розуміння епохи Середньовіччя як осені. Юність В. має бути вічною, адже античні боги, яким прагнули наслідувати сучасники Ренесансу, ніколи не старіли, не підкорялися часу. Міф про юність має, подібно до інших міфів (щасливого дитинства, втраченого раю та ін.), всі межі початкового архетипу, який постійно відроджується, щоб повернутися як ідеальний зразок у змінених іпостасях в різних культурах і в різний час.

Дуже мало є культур, де вище цінуються зрілість, досвід, краса старості, ніж юність. Культура Ренесансу не виняток.

Спостерігається принципова генетична тотожність світу природи і світу культури. Цей постулат в ренесансній культурі стає лейтмотивом у творчості письменників, філософів і художників.

Історія переосмислювалася і переглядалася. Саме тоді виник і закріпився термін «Середньовіччя», який ввів в обіг Ф. Бйондо (1392–1463), – час між Античністю та Ренесансом, період «забуття і занепаду».

Було піддано корекції й базові релігійні положення. Християнський постулат створення людини за образом і подобою Бога набув нової інтерпретації. Людину з Богом поєднує не лише факт створення її Творцем, а й наділення Богом свого Творіння вмінням Творити. І це стає головним.

Боже творіння – Людина наділена креативністю і спрямована на максимальну творчу діяльність. Завдяки цьому людина стає центром Всесвіту і метою всіх подій, які в ньому відбуваються, тому що вона створена Богом «за його образом і подобою». Оголошуючи людину вищою цінністю, а отже і стверджуючи її право на вільний розвиток, мислителі В. прагнули відродити та реалізувати в нових історичних умовах відому тезу давньогрецького філософа Протагора (481 – прибіл. 411 рр. до н. е.) «людина є мірою усіх речей». Саме тому Людина у всіх своїх проявах стає досить цікавим творінням.

Піко делла Мірандола (1463–1494) у трактаті «Про гідність людини», який став маніфестом культури Ренесансу, звертаючись до Адама, визначає йому місце у Всесвіті: «Я ставлю тебе в центрі світу, щоб звіди тобі було зручніше оглядати все, що є у світі». *Наділивши своє творіння якостями Творця, він зробив Адама вільним у своїх вподобаннях, і той отримав право завдяки своїй внутрішній свободі самому найти собі місце на будь-якому з рівнів цього Світу. Отже, головним атрибутом людини стає її індивідуальне і творче начала.* Мірандола вважав чудовим і піднесеним призначення людини в умінні досягти того, чого вона прагне, і бути тим, ким вона бажає. Домінантним посланням для людей стає гасло: «Творіть, Бог дав вам талант творіння». Людина може все завдяки своїй активній діяльності, тому їй не загрожує мінливість долі, стверджує Л. Б. Альберті (1404–1472). Діяльність породжує досвід, який дає знання.

Бог-початок усіх речей, а Людина центр всього світу.

Людина є головною дійовою особою на історичній сцені. На чому стоїть Ренесанс?

Це *антропоцентризм* – один з головних принципів ренесансної культури, одна з базових її цінностей. Людина стає творцем навколишнього середовища, його перетворювачем, а успіх людини вперше став визначатись не її знатністю або статусом, а підприємливістю, розумом, знаннями, працьовитістю, волею.

Кожну людину почали сприймати в якості самодостатньої цінності, яка здатна внести неповторний індивідуальний внесок в перетворення суспільного життя.

Саме в культурі В. сталося всеосяжне відкриття людини. Подібні підходи сприяли подоланню інтелектуального закріпачення, отриманню та накопиченню нових знань. Універсальний антропоцентризм В. містив елементи класичної рівноваги та невідомого еллінам і римлянам «романтичного» пориву у простір, акцентував принципи гуманізму та постійної новизни. Наріжним каменем стала «Божественна комедія» Данте, перехід від старого до нового. Саме Данте наголошував, що земне призначення людини – у прояві її особистісного начала, здатності власними силами зробити дуже багато в земному житті. Одним з перших за «Нового світу», хто нагадав про цю спрямованість світогляду, був Ф. Петрарка (1304–1374). Він створив концепцію середніх «похмурих віків», зазначаючи глибокі відмінності між культурою Античності та наступною епохою Середньовіччя і, навпаки, тісний спадковий зв'язок між Античністю і сучасним періодом (епохою В.). Його симпатії на – боці Античності. В поезії він відійшов від мови символічного та алегоричного пояснення божественного змісту. Петрарка відкрив світ живого людського почуття і усвідомив його велику цінність. Людська природа, її тілесність, природні почуття вперше після тисячолітньої традиції

розглядаються не як носій гріховності, а як вища цінність і справжня онтологічна реальність.

Однодумці великого поета сформували інший важливий постулат епохи — *концепцію ренесансного гуманізму*. Головною цінністю світу є особистість людини, її права. Вона має добру природу. Саме тому людина потребує уваги, шани, любові як до себе, так і до себе подібних.

К. Салютаті (1331–1406) і Л. Бруні (1370/1374–1444) ввели у вжиток знайдений ними в працях Цицерона термін «гуманізм» (*humanitas* — людяність, людяний, людський), що означає людську гідність і вченість, трактуючи його як мету нової освіченості, в якій мають поєднуватися високий рівень знання, заснованого на оволодінні класичною спадщиною і різномічному практичному досвіді, розвиненій самосвідомості особистості та її активній творчій діяльності. Гуманісти принесли у духовну культуру свободу думок, незалежність щодо авторитетів, сміливий критичний дух. Завдяки цьому відбулася «реабілітація» природи, а водночас і природи самої людини, що зумовило обожнювання природи і визнання людини гармонійною єдністю тілесного і духовного начал. Висунення на передній план категорій особистості — «гідність» і «чеснота». Радісне світосприйняття, вимоги повноти життя всіма відчуттями, всіма здібностями, гармонія розуму і пристрастей повертається до людини.

Мотиву, який століттями Середньовіччя віщало людям, про «жа-

логічні умови людського існування», «презирство до світу», гуманісти протиставили ідею краси та гармонії світу, гідність людини, не роду і стану, а суто особисту, тобто потенційно ідею про однакову важливість кожного індивідуального існування. Саме про це йдеться у трактаті Дж. Манетті (1396–1459) «Про гідність і перевагу людини». Це те, що спрямовано на ствердження поваги до гідності й розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних людських почуттів і здібностей.

Гуманізм разом з антропоцентризмом пронизують ренесансний світогляд. Його ідеали детерминували собою всі найважливіші культурні тенденції В. Гуманізм став основою людської особистості, яка вважає людську свободу і щастя найважливішими цінностями.

Саме в межах цієї культури світ і людина відкрилися принципово по-новому порівняно із Середньовіччям: замість характерної для ортодоксів християнства постійної турботи віруючого про світ вічний та потойбічний у світогляді гуманістів на передній план виступає прагнення людини до земної, прижиттєвої слави.

Завдяки цьому формуються ідеали помірного *утилітаризму*. Під утилітаризмом розуміється вчення, згідно з яким мета життя і добродесність ототожнюються з користю. До крайнощів утилітаризму гуманісти доходять рідко. Вони шукають шляхи узгодження особистого інтересу з інтересами інших. Люди повинні, вважають

гуманісти, бути один для одного джерелом радості, а це неможливо без того, щоб основу людських відносин становили любов і дружба.

Саме тому любов і дружба моральні, а непривітливість і ворожість аморальні.

За формального збереження традиційно-християнської інтерпретації «великого ланцюга буття» в центрі Всесвіту гуманістів істинно творчим початком буття виявився не Бог, а людина.

Гуманістичний світогляд не признавав більше над собою церковного нагляду, відкидав догматичні обмеження думки, в наслідок чого серед інтелектуалів став домінувати принцип подвійної істини: вчення про розмежування філософських та богословських істин. Завдяки цьому істинне у філософії може бути помилковим у богослов'ї і навпаки. Таким чином виникає і закріплюється право на вільне наукове дослідження, світська наука, література, мистецтво.

Філософія відділяється від теології, наукове мислення звільняється від церковної догми. На підставі геліоцентричної системи М. Коперника, вчення Дж. Бруно про нескінченність Всесвіту, механіки Г. Галілея та астрономії І. Кеплера складається нова наукова картина світу, в побудові якої вчені виходили з чуттєвого сприйняття, відмовившись від умоглядних конструкцій середньовічної схоластики.

У медицині з'являються самотійні галузі – анатомія і фізіологія, починається перехід до емпі-

ричного знання. Відомий швейцарський лікар Т. Парацельс критикував галенізм (вчення давньогрецького лікаря Галена) і вимагав від медиків роботи в хімічних лабораторіях стверджуючи, що «теорія лікаря – це досвід». Проте наука періоду В. ще не мала у своєму розпорядженні достатньої методології та інструментарію, щоб задовольнити зростаюче прагнення людини до пізнання таємниць буття, що призвело до поширення і загального захоплення алхімією, магією, астрологією.

Ранньо-капіталістичні відносини формували нові потреби. Нова доба вимагала нового героя, нової людини, виникає потреба в історично новому типі особистості. Це передусім впевнений у собі і своїх можливостях громадянин, людина розумна, ініціативна, талановита, смілива, амбітна, творча, компетентна, успішна і заповзята. Перед нею розкриваються нові, хоч й історично обмежені, перспективи реалізації особистих можливостей. Вона може стати творцем власної долі, а отже і суспільства. Ренесансна особистість починає відчувати в собі сили та задачки самостійно формувати свій життєвий шлях, пошуки якого передбачають значний рівень самостійності, імпровізації, навіть авантюристності. «Це був найбільший прогресивний переворот з усіх пережитих до того часу людством, епоха, яка потребувала титанів і яка породила титанів за силою думки, пристрасті й характеру, за багатосторонністю і вченістю. Люди, які заснували сучасне панування

буржуазії, були всім чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно обмеженими. Навпаки, вони були овіяні характерним для того часу духом сміливих шукачів пригод. Тоді не було майже жодної великої людини, яка не здійснювала б далеких подорожей, не говорила б на чотирьох або п'яти мовах, не проявляла себе в декількох галузях творчості. ... Особливо характерне для них те, що вони майже всі живуть у самій гушавині інтересів свого часу, беруть живу участь у практичній боротьбі, стають на бік певної партії й борються хто словом і пером, хто мечем, а хто і тим й іншим разом. Звідси та повнота і сила характеру, які роблять їх цілісними людьми» (Ф. Енгельс). Енгельс дав визначення терміна «титанізм», який відображає цілісність особистості ренесансної доби, а саме винятковість розуму, що поєднується із силою духу та наявним різноманітним талантом. Саме за доби В. з'являється інституція особистості в сучасному розумінні цього терміна. Античність цього не знала, оскільки індивід мислив себе в нерозривному і органічному зв'язку із суспільством і космосом, був «полісною твариною», а його особисту долю визначав фатум. Середньовічна людина також не мала у своєму розпорядженні самостійної індивідуальності та свободи. Християнський теоцентризм перебував у центрі світобудови людини, і над нею домінувала абсолютна особистість — Бог, а релігійний дуалізм, протиставляючи небесний світ земному, вчив

про двоїсту природу людини, віддаючи безумовну перевагу духу над тілесністю. Ренесансна особистість, на відміну від середньовічного індивіда, життя якого заздальгід було задане його становою належністю, вільно творила саму себе і свою долю. Досягнувши розкріпачення особистості, Ренесанс сприяв небаченому її розквіту, особистість стверджувала себе стихійно і орієнтувалася на потреби часу.

Разом з традиційною категорією «фатум» (доля), що фіксує залежність людини від зовнішніх щодо неї обставин, набуває популярності термін «фортуна». Він відображає особливості діяльності людини в умовах нової соціальної ситуації, яка надає їй набагато ширший простір для реалізації своїх можливостей. Подібна поведінка мала яскраво виражений світський характер, протистояла духовному пануванню церкви, виступала проти феодальних привілеїв, відстоюючи новий, кардинально відмінний від середньовічного погляд на людину та її місце у світі. Гуманісти В. вважали, що в людині важливі не її походження або соціальний стан, а особисті якості: розум, творча енергія, заповзятість, відчуття власної гідності. Звідси виростають нова самосвідомість людини, її нова суспільна позиція: усвідомлення нею своєї унікальності, власної сили, таланту. Після тисячоліття панування християнсько-аскетичної ідеології настала моральна реабілітація людини, обґрунтування безмежних можливостей її творчості та вдосконалення,

гідності, уявлення про людину як активного творця своєї долі, а не просто «раба Божого». Вона покладається на принципи мімезису (наслідування як греко-римському мистецтву, так і природі), ясність свого естетичного мислення, його простоту та конкретність.

Дійсність трактувалася не як зорова омана, а як єдино дана, «безальтернативна», наявна в гармонійних пропорціях та відкритті ренесансною добою перспективі, у чутті вічного становлення, а відтак – потребі активного втручання у довколишній світ. Людина має бути багатофункціональною, універсальною, різнобічною, по суті – титаном.

Підтвердженням цієї тези були життя і творчість митців цієї епохи:

Леонардо да Вінчі (1452–1519) – живописець, скульптор, архітектор, письменник, музикант, військовий інженер, винахідник, математик, анатом, ботанік, досліджував всі сфери природознавства, передбачив багато відкриттів ХХ ст.;

Мікеланджело (1475–1564) – скульптор, архітектор, художник, поет (понад 200 віршів дійшли до нашого часу);

Рафаель (1483–1520) – архітектор, майстер портрету і декору;

Завдяки діяльності таких особистостей складається принципово нова картина світу, що формує інший менталітет, нові принципи поведінки, способу життя, творчості як наукової, так і художньої.

Гуманісти надавали мистецтву статус науки – в основу теорії перспективи було покладено математику і оптику, художники вивчали

анатомію, займалися численнями пропорцій і числовою симетрією, а в період Високого Відродження (1500–1530) аналітичний підхід у художній творчості переважав. Соціальна функція мистецтва також змінюється – воно вже перестає бути «Євангелієм для неписьмених», як в Середні віки, а служить засобом пізнання і прикрашання життя, його твори оцінюються не за їх відповідністю релігійним канонам, а за критеріями художності. В якості художнього пізнання виступила література. На відміну від літератури Середньовіччя, що створювалася переважно латиною, зароджуються національні літератури, саме вони сприяють появі перших паростків формування національної свідомості європейців.

Найвідомішими пам'ятками літератури є «Декамерон» Бокаччо, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса і особливо «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле.

Значного поширення набув театр. Найвидатнішими драматургами цього часу вважаються В. Шекспір (Англія) і Лопе де Вега (Іспанія).

Складається самостійний художній стиль, виникає новий неповторний художній ідеал. Пріоритет формування ідеалу гармонійного людського буття належав мистецтву, що дало привід Леонардо да Вінчі назвати живопис «філософією В.». Відкидається середньовічний аскетизм. Потреба в зображенні людського тіла не в символічному сенсі, а в природному вигляді сприяла розвитку знань про

людину. Предмети почали відображатись так, як вони природно сприймалися людьми. Малюнок став основою багатьох знань. Якщо у світі існують тільки індивідуальні речі, то і засобами пізнання і розуміння повинне стати живе зображення. Саме тому живопис В. прагне подолати розрив між духовним і матеріальним, обмеженість думки, зробити її конкретно наочною, пластичною. Живопис відіграв авангардну роль, а мистецтво стало видом професійної діяльності, сприяючи подальшому вдосконаленню і розвитку своїх жанрів і видів.

Не випадково Леонардо да Вінчі говорить про Бога не просто як про творця-майстра, а як про «верховного художника». Саме тому художник, володіючи творчою силою, уподібнюється Богу, його соціальний статус надзвичайно високий, публіка наділяє його епітетами «безсмертний», «божественний», «небесний» тощо. Живописці В. оволоділи арсеналом засобів реалістичного відображення багатства реальності: способами передання об'єму, простору, світла, зображення людської фігури, реального середовища – інтер'єру, пейзажу. При цьому, ренесансне мистецтво, передусім живопис, безпосередньо залучається до сфери пізнавальної діяльності людини.

Як наслідок – раціоналізм і наукоподібність художніх теорій В., які із захопленням розробляють нормативи для композиторів, скульпторів, живописців. Зокрема, багато уваги осмисленню законів пе-

рспективи, числової симетрії, пропорції, анатомії присвятив Леонардо да Вінчі. Рафаель, Дюрер, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі були не лише художниками, а й анатомами, оптиками, механіками, здатними синтезувати свої творчі й наукові досягнення зрлим філософським світоглядом. Натхнення ідеєю створення на полотні ілюзії реального життя стимулювало розроблення теорії перспективи як особливо важливої науки для живописця, що допомагає зробити людський зір стереоскопічним, а предмети – рельєфними і відчутними.

Митці В. вдаються до розбудови об'ємних композицій, використання пейзажу на задньому тлі. Це дало їм змогу зробити зображення реалістичнішими, «живими», що відрізнялося від попередньої традиції. Живопис вторгається у сферу скульптури і досягає ілюзії пластичного обсягу на площині. Мистецтво стає найяскравішою маніфестацією ідеології В.

Художня уява цієї епохи захоплена поєднанням протилежних начал: з одного боку, сильним є бажання одухотворити чуттєве, з іншого – втілити духовне; з одного – обожнити людське, з іншого – спустити на землю божественне. У всіх класичних творах Ренесансу виявляється таке поєднання: торжество духу і одночасна радість плоті, міфологізм і деміфологізація, реалізм і фантастика, космічний порядок і свобода волі, натуралізм та етичний пафос, античність і християнство.

Проте за доби В не все було од-нозначно. Титанізм відкидав будь-яку жертвовність на шляху реаліза-ції творчої особистості за рахунок занижених моральних критеріїв (напр., Леонардо да Вінчі не дуже переймався, створюючи одночасно «Джоконду» і різні види зброї для знищення людей). Для лю-дини В. світ дуже швидко втрачає свою гармонію. Антропоцентризм – теоретичне гасло В. у практич-ній площині соціальної поведінки – постав як нічим не обмежений егоцентризм і суб'єктивізм. На мі-сце традиційної моралі, яка вима-гала від кожного індивіда безумов-ного підкорення звичаю, традиції, прийшла автономна мораль, що надавала повну свободу у самовиз-наченні власних вчинків. Проте ступінь автономії, якої прагне лю-дина епохи В., починає вже супереч-ити самій моралі у будь-якій її формі, загрожує деструкцією са-мому суспільству. Вплив гуманіс-тів на свою епоху найбільше ви-явився у руйнуванні середньовіч-ної аскетичної моралі, наслідком чого стало загальне падіння мо-ралі. Титанізм виявився стихійно-індивідуалістичною експансією просторово-часових полів, спро-бою ототожнити всесвіт із собою, уніфікувати його, нав'язати йому свою волю, зламати його спротив, приборкати і повністю нівелю-вати. Дало про себе знати «Его», крайні форми прояву буржуаз-ного індивідуалізму. Доба В. поро-дила не лише божественних креа-тивних титанів, а й аморальних авантюристів на кшталт Панурга

(героя сатиричного роману Ф. Ра-бле «Гаргантюа и Пантагрюель»), конкістадорів, інквізиції, Савана-ролі; навіть такий благородний гуманіст, як Лоренцо Медічі, мав славу не лише добродія і мецената, а й ката і розпусника. Є приклади й відкритої проповіді аморалізму. Так, Н. Макіавеллі (1469–1527) в «Державі» (своєрідній інструкції для владних еліт) взірцем вистав-ляє Цезаря Борджіа, відомого полі-тика та лиходія-інтригана, який не гребував ніякими засобами для до-сягнення своєї мети. Абсолютиза-ція особистісного начала досить часто призводила до заперечення норм суспільної моралі та відкри-тої проповіді аморалізму. Іншим зворотним боком ренесансного ти-танізму була абсолютизація твор-чою особистістю своєї винятково-сті, індивідуальності, що зумовлю-вало приниження іншої індивіду-альності. В намаганні утвердити себе така людина часто руйнує на-вколишній світ іншої, заперечу-ючи її право на самотність, само-стійне існування. Починається війна всіх проти всіх, в якій уже не може бути переможців. Особли-вого драматизму ця тенденція на-була у безкомпромісній боротьбі між титанами В., що призвела до відкритої ворожнечі між ними. Все це породжує елементи суперечли-вості й трагічного світовідчуття. Могутній творчий порив, енергія натхнення втратили свою силу, ре-несансне світовідчуття і мислення були приреченими. Утопічною ви-явилася головна теза В. про те, що самій реальності внутрішньо при-

таманне ідеальне і досконале начало, і слід лише виявити його та втілити у художній творчості. Нетривалість В. пов'язана з «передчасністю», ідеалізацією та нетривалістю ренесансних ідеалів. В. творило з упевненістю в необхідності та можливості прагнення до абсолютного, божественного і водночас – до земного, людського. З одного боку, творчість В. сповнена святковості, рівноваги, відкритості, сумірності, з іншого – коли ці якості розвиваються до межі, виявляється величезне духовне і художнє перенапруження. Наростання тенденцій кризи виявляється у самій внутрішній логіці розвитку ренесансної культури, у її вихідних принципах.

Симптоматичним явищем, що свідчило про кризу ренесансного гуманізму, стала поява утопій, одними з перших авторів яких були представники гуманістичного руху Т. Мор і Т. Кампанелла. Те саме відбувалося і в літературі, особливо у творчості В. Шекспіра і М. Сервантеса. Художній задум їхнього бачення дійсності базується на протиставленні добра і зла. Одні з їхніх персонажів уособлюють високі гуманістичні ідеали та духовні цінності, для інших сенсом існування є нажива і неприхована матеріальність. У цьому прозаїчному світі перші приречені на самотність і нерозуміння, оточені ворожою стіною підступності, наклепів, ненависті та зневаги. Стомленість пізнім Ренесансом і розчарування в ідеях гуманізму констатує шекспірівський Гамлет з його сакраментальним запитанням «Бути

чи не бути?». Крах «універсальної» людини В. з її акцентуванням своєї богоподібності сприяв втраті морального чуття, розкривав неподоланний бар'єр між високим ідеалом та його реалізацією, між донкіхотською свідомістю та життєвими можливостями. Він показав «невчасність і трагічність» подібного возвеличення людини. Лише ціною глибоко пережитих потрясінь і страждань митці дійшли до заперечення егоцентричного титанізму, звернулися до пошуків достеменного гуманізму, до трактування людини як мети, а не як засобу в чийсь інтересах. Саме це спостерігається в «антикласичному» бунтові проти раціональної чіткості та невмотивованого оптимізму нормативної ренесансної естетики, її міметичної закомплексованості, що супроводжувався іронічним ставленням до титанізму (Ф. Війон, 1431 – після 1463) або принциповою критикою його експансіоністських домагань, безпідставних з погляду визнання слабкості людської істоти в хаосі космосу (М. Монтень, 1533–1592).

Водночас секуляризація думки, її творчий характер змінили погляди лише освічених верств епохи В., свідомості же широких народних мас цей переворот не торкнувся. Тому в історії культури ренесансної доби є такі страшні сторінки, як поява реакційних ідей та численних ересей, що набули значного поширення серед нижчих верств населення міст-комун (католики, «бідні ломбардці», послідовники Савонаролі). Прихильники

цих течій не лише виступали на захист ідей загальної зрівнялівки, у пошуках нових правил богочестя вони вважали твори мистецтва та їхніх творців джерелом спокуси. Тому й знищували їх під час повстань, змушуючи заради порятунку життя назавжди покидати рідні міста.

Поруч з небаченими злетами людської та патріотичної свідомості співіснували розгул Священної Інквізиції, створення внутрішньої церковної поліції – ордену братів єзуїтів, численні процеси проти еретиків і відьом (трактат «Молот відьом», випущений ченцями Інстіторіса і Шпренгер у середині XV ст. – епоху зрілого Ренесансу). Видання «Список заборонених книжок», що підлягають знищенню, серед яких багато творів гуманістичної літератури В. (напр., твори Д. Боккачо).

Проте це не завадило цій добі увійти в історію як символ звільнення і народження людської надії.

На північ від Альп, а також в Іспанії В. настало лише наприкінці XV – у XVII ст. і називається *Північним В.* Інтелектуали з півночі Європи постійно відвідували Італію, ознайомилися з грандіозними південними нововведеннями, про що свідчить їх інтерес до всього побаченого і вміння навчатись. Проте у них був свій шлях.

У Північному В. важливішими виявилися не зовнішня «перебудова» поведінки, побуту, почуттів, а глибокі внутрішні зміни поглядів на світ, а через них – і взаємини

між людьми, між людиною і суспільством, а згодом – між людиною і Богом, що виявилось в могутньому релігійному русі Реформації. Прагнення повернутися до суто християнських цінностей, бунт проти церкви, ненависть до аморальності католицького керівництва та бажання побудувати «Царство Боже на Землі» робили свою справу. Серед технічних відкриттів – винахід друкарства німцем Й. Гутенбергом (1397/1400–1468), створення нових сталей, технологій оброблення металу, скла, вітряних млинів тощо. Головним досягненням Північного В. стало відкриття людиною «Бога в собі» і права на безпосереднє спілкування з ним рідною мовою віруючих, а не мало кому зрозумілою латиною. Реформація, що виникла в елітарних колах (її ідеологами були вчені Е. Роттердамський (1466/1469–1536), Ер. фон Гуттен (1488–1523), швидко оволоділа думками широкого людського загалу. Боротьба за внутрішнє благочестя (пієтизм) призвела спершу до виникнення Братства Спільного Духа – поза церковного об'єднання віруючих на релігійних засадах, потім до появи перекладів Священного Писання національними мовами і, нарешті, до потужного розриву з католицькою церквою. На Півночі шанували готику і модернізували свої погляди завдяки пантеїстичній філософії М. Кузанського (1401–1464).

Північне В. відрізняється від італійського граничною екзальтованістю внутрішніх переживань. Не втрачено відчуття грандіозності та

величі всесвіту, де все є важливим і цінним – людина, камінь чи квітка. Воно прагнуло передати індивідуальну неповторність людини та її оточення (звідси інтерес до інтер'єру, натюрморту, пейзажу).

Водночас Північний ренесанс характеризується більш стислим та інтенсивним перебігом, перенесенням ренесансної проблематики із зовнішніх проявів (у формі пластичних мистецтв, видовищності) на вирішення внутрішніх питань віри, державності, права тощо. Це сприяло поєднанню гуманістичного мислення з містичним.

Мистецтво стало більш умовним та архаїчним. Ренесансні принципи втілювалися у працях Е. Роттердамського, М. Лютера, Т. Мора (1478–1535), В. Шекспіра, у живописі, гравюрі, графіці та книжковій мініатюрі. Це Я. ван Ейк, І. Босх, П. Брейгел Старший в Нідерландах; А. Дюрер, М. Нитхарт, Л. Кранх Старший, Х. Хольбейн молодший в Німеччині; Ж. Фуке, Ф. Клуе і Ж. Гужон у Франції.

Одним з найважливіших досягнень Північного В. у політико-економічній сфері стало магдебурзьке («німецьке») право – поява міст, що існували на засадах самоврядування, вільних економіко-політичних об'єднань, аж до вибору князів. Магдебурзьке право було джерелом створення європейських цивільних кодексів Нового часу.

У другій половині XVI ст. на зміну Реформації приходять *Контрреформація* – рух католицької церкви за повернення загубленого впливу. В Європі настає епоха

безперервних зовнішніх і внутрішніх війн, яка тривала до початку XVIII ст. У вогні цих битв були зруйновані залишки ренесансних ідеалів гуманізму, але водночас виникло нове уявлення про світ і людину. Ця нова картина описувалася вже не мовою гармонії, яка породила ренесансне мистецтво, а мовою нерозв'язних суперечностей і трагічних подій. Найскравішим художнім відображенням нової, постренесансної картини світу стане мистецтво бароко (XVII–XVIII ст.).

Вирізняють типи ренесансної культури: Італійський, Північний Ренесанс і третій тип, який становлять культури, які пережили лише часткове В. за короткі періоди в 40–70 років і далеко не в «чистому» вигляді навіть порівняно з Північним В. До такого типу відносять ренесансні культури Англії, Португалії, низки слов'янських країн – Чехії, Польщі та України. У XV–XVII ст.

Україна, перебуваючи на периферії європейських культурних процесів, все ж була до них причетна. Вона зазнала впливу ренесансних віянь, втілених у творчості латиномовних поетів (Ю. Котермак, П. Русин, С. Кльонович, С. Оріховський та ін.), у конфесійній полеміці кінця XVII – початку XVIII ст. (Х. Філарет, С. Зизаній та ін.), яка виявила європейський тип мислення. Українство, підхоплене потужною хвилею В., перейняло гуманістичні вільнолюбні ідеї, близькі до його ментальності, гармонійного поєднання земного та небесного.

Ідеї та практика доби Відродження надихають і це дуже важливо для українців котрі будують європейську Україну.

Література: *Античное наследие в культуре Возрождения.* — М., 1984; *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты. Стиль жизни, стиль мышления / Л. М. Баткин.* — М., 1978; *Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли.* — СПб., 1996; *Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков / Л. М. Брагина.* — М., 1977; *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев.* — М., 1987; *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения.* — 2-е изд., Т. 20. / К. Маркс, Ф. Энгельс. М., 1961; *Ревуненкова Н. В. Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации / Н. В. Ревуненкова.* — М., 1988; *Чижевський Д. Ренесанс та Реформація в історії літератури / Д. Чижевський.* — Нью-Йорк, 1956.

В. Беспалий

Віртуальна реальність як артефакт культури (лат. *virtus* — потенційний, можливий і *realis* — дійсний, такий, що існує) — створюваний технічними засобами світ, який передається людині й сприймається за допомогою зору, слуху, нюху тощо. Синоніми В. р.: штучна реальність, електронна реальність, комп'ютерна модель реальності. Близький за змістом термін — «потенційна реальність». Термін «В. р.» набув поширення у другій половині ХХ ст. внаслідок розвитку комп'ютерних і телекомунікаційних технологій: проектування, математичне моделю-

вання тощо. У ХХІ ст. В. р. є артефактом, який не просто впливає на культурні процеси, а змушує людство по-новому поставитись до проблеми співвідношення символу і образу, чуттєвого та раціонального начал у пізнанні. Багато вчених схильні вважати, що феномен В. р. може бути інтерпретований не лише у строгому (комп'ютерному) розумінні, а й значно ширше, охоплюючи такі традиційні явища культури, як образотворче мистецтво, театр, кінематограф, телебачення та ін. На рівні культури В. р. об'єктивується в культурних формах: міфах, образотворчому мистецтві, театрі, літературі, радіо, кінематографі, телебаченні, сучасних комп'ютерних системах, а переходу до віртуального стану передують сприйняття та переживання, на які наштовхує людину одна із названих культурних форм. Тобто В. р. виявляла себе протягом усієї історії розвитку людства, зазнаючи генези, об'єктивації, зміни матеріальних і культурних носіїв, хоч і не була визначена термінологічно. У другій половині ХХ ст., коли стався телекомунікаційний прорив, відбулися «легалізація» та закріплення цього терміна, його інтерпретація. Першою формою В. р. став *міф* як її синкретичний прояв. Одна з важливих функцій міфу — допомогти людині знайти своє місце у світі шляхом усвідомлення, розуміння себе у ньому. Міф — це спосіб вписатися у світ. Функція міфу — побудова реальності шляхом ототожнення людини зі світом — зумовлює його статус механізму

створення уявного образу реальності. В. р. впливає на свідомість суб'єкта так, що модельований світ сприймається як реальний і справжній. При цьому відправним пунктом для процесу «віртуалізації» є колективні уявлення (за Е. Дюркгеймом), нав'язані індивідові суспільством, які мають імперативний характер і «успадковуються» ним у процесі соціалізації, а також характер предметів віри, а не міркувань, і регулюють певні моделі поведінки. Іншими словами, моделювання В. р. супроводжується «атакуванням» міфологічної свідомості, що відсилає до сфери колективного несвідомого (К. Г. Юнг), у якій домінують образи та емоції. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. – епоха глобалізації та потужного впливу ЗМІ на соціум, саме за їх допомогою методами В. р. відбувається щоденна міфотворчість. Конструюється В. р. як засіб маніпулювання масами. Міфи є особливими художніми творами, які спонукають катарсичне переживання у певних людей. Створення іміджу для електорату, піар-технології дають змогу пов'язувати політичні події з наявними у буденній свідомості та відповідає архетипним уявленням. Архетипні образи та міфологічні мотиви є будівельним матеріалом для В. р., вона буквально пронизана ними, будучи зорієнтованою на дораціональне, недискурсивне мислення. Архетипи міфу, які містяться у сфері колективного несвідомого, нездатні досягати свідомості безпосередньо, а лише за допомогою символів і образів, якими й оперує

В. р.

Ще однією формою генези феномена В. р. є *образотворче мистецтво*. Свого часу Ф. Ніцше пропонував розглядати його як самостійну реальність, протилежну емпіричній. Мистецтво у певному сенсі є моделлю дійсності, відображає її крізь призму індивідуальності художника і створює свій «інший світ», який існує за власними законами, але в ньому помітні закономірності реального світу. Завдяки цьому віртуальним стає простір, створюваний різними зображеннями, сутність яких полягає у стимулюванні сприйняття суб'єктом об'єктів, яких немає перед очима. Мистецтво глибоко проникає у світ людини, впливаючи на основи її життєдіяльності. Весь образно-символічний світ, створений мистецтвом, можна пояснювати як своєрідний космос віртуальних світів, кожен з яких унікальний, він конкретизується тільки в акті сприйняття певного твору мистецтва конкретним реципієнтом, який у процесі формування художніх образів та символів переживає (співпереживає) події та стани, що виникли у його внутрішньому світі внаслідок спілкування з твором. Він сприймає усе це майже за об'єктивну реальність, хоча усвідомлює периферійними сферами свідомості, що сприймає власне мистецький твір, а не реальність. *Літературний твір* також створює ілюзію активної участі: читач спілкується з його героями, і чим більше в художньому творі виражене загальне, тим більш значущим він є для культури. У цьому

разі стикаються з якісно новим віртуальним світом, який дає можливість розширити межі світу реального внаслідок реально-ілюзорного розширення знання про нього. Віртуальний статус *театру* обґрунтував французький письменник, поет, драматург, актор театру і кіно, художник, кіносценарист, режисер і теоретик театру, новатор театральної мови А. Арто, який вбачав його у тому, що глядач і актор реально переживають події, які насправді на сцені не відбуваються. При цьому уявлювана реальність породжує конкретні відчуття. На думку Арто, завдання театру – створювати особливу реальність, незвичний перебіг життя. Театр має дарувати цей ефемерний, але водночас справжній світ, дотичний до реального. Арто висунув вимогу, необхідну для оновлення театру як мистецтва: безпосередній зв'язок між актором і глядачем, залучення глядача до театрального дійства. Така вимога інтерактивності є однією з головних ознак комп'ютерної В. р. За Арто, для посилення інтерактивності слід відмовитись від розподілу театрального простору на сцену і зал. П'єса має охоплювати весь зал театру, оточувати глядача з усіх боків, надовго занурюючи його в атмосферу світла, образів, рухів і звуків, вводити глядача в контекст театрального дійства. Театр – це єдине місце у світі, де можна безпосередньо впливати на людський організм. Сприймаючи *живописне полотно*, глядач відчуває руку художника, зображення не дозволяє

йому забути про миття; розглядаючи ж фотографії, глядач ніколи не бачить зображення. У цьому полягає принципова відмінність фотографії від живопису. *Фотографічне зображення* драматичне своєю мовчазністю, нерухомістю, вважав Ж. Бодрійяр. Поступуючи екзистенціальну наповненість процесу фотографування, він стверджував, що фотографування потребує суб'єкта, небайдужого до світу. Бажання фотографувати виникає тому, що світ, побачений у перспективі його цілісності, щодо прихованого в ньому сенсу є дуже брехливим видовищем. *Кіно* як культурний феномен, у якому об'єктивується В. р., від початку свого виникнення демонструвало потужний імерсивний (англ. *immerse* – заглиблюватися, поглинати з головою) потенціал. Його постійно використовували не лише з естетичною метою, а й для того, щоб продемонструвати на екрані нові версії минулого, створюючи тим самим нові міфи. Воно допомагає моделювати новий образ реальності, крізь призму якого глядач сприймає дійсність під заданим кутом, а також визначає своє місце в ній. У межах кінематографічної «картини світу» можливі ідентифікація і самоідентифікація аудиторії відповідно до запропонованих творцями кіно критеріїв. Французький дослідник кіно М. Марсель вважав, що кінематограф більше за будь-який інший засіб художнього вираження є мовою реальності, кіно здатне переконати, що воно – це сама реальність.

Література: *Арто* А. Театр и его

Двойник / А. Арто; [пер. с фр. С. А. Исаева]. — М., 1993; *Бодрийяр Ж.* Прозрачность Зла / А. Арто; [пер. Л. Любарской, Е. Марковской]. — М., 2000; *Захарченко И. В.* Угол четвертый: мифотворчество и виртуальная реальность / И. В. Захарченко // *Язык, сознание, коммуникация.* — М., 2000. — Вып. 13; *Марсель М.* Язык кино / М. Марсель. — М., 1959; *Хамитов Н.* *Философский словарь* / Н. Хамитов, С. Крылова. — К., 2006.

В. Беспалий

Волюнтаризм (лат. *voluntas* — воля) — визнання волі особливою, надприродною силою, яка становить основу психіки і буття загалом. Термін «В.» введено у науковий обіг наприкінці XIX ст. соціологом Ф. Теннісом, проте волюнтаристські ідеї в етиці та філософії висувалися раніше А. Шопенгауером, Ф. Ніцше, А. Бергсоном. Згідно з ними воля є першоосновою і творцем дійсності, основним фактором психічного життя людини всупереч розуму; В. — соціально-політична діяльність, що, нехтуючи об'єктивними законами історичного розвитку, керується суб'єктивними бажаннями й довільними рішеннями осіб, які її здійснюють. Відповідно до В. вольові акти нічим не зумовлені, вони самі визначають хід психічних процесів. Визнання пріоритету свободи в житті людини постало з крахом античного світогляду, коли було піддано сумніву переконання в тому, що головною духовною силою є розум. Одним із перших принципів

волі утвердив релігійний мислитель Августин (354–430), стверджуючи, що вона управляє діями душі й тіла, спонукає душу до самопізнання тощо. Д. Скот (1266–1308) підкреслював примат Волі над інтелектом (*voluntas est superior intellectu* — «воля вища за мислення»). Передумовою новітньої інтерпретації волі стало вчення І. Канта про примат практичного розуму. Хоча, за Кантом, існування свободи волі неможливо теоретично ні довести, ні спростувати, практичний розум вимагає постулювати, визнати свободу волі як факт, в іншому разі етичний закон, «моральний імператив» втратив би будь-який сенс. Виходячи з цього, І. Г. Фіхте вбачав у волі основу особистості, а у вольовій діяльності «Я» — абсолютний творчий принцип буття, джерело духовного самозародження світу. Воля у Фіхте (як і у Канта, Ф. В. Шеллінга і Г. Гегеля) є розумною за своєю природою, джерелом здійснення етичного начала. Гегель вважав ідеальною кінцевою метою світу усвідомлення духом своєї свободи (у волі), а отже, і дійсність його свободи. Ф. Ніцше і Е. Гартман абсолютизують волю, наділивши її космічною силою; це сліпа і несвідома першооснова, похідними від якої є всі психічні прояви людини. Далі під впливом цього виду В. у глибинній психології розвинулось уявлення про ірраціональну природу мотивів, які керують людською поведінкою. Прихильником В. був також В. Вундт, згідно з яким психічна зумовленість набуває вищого вираження у вольовому акті,

передусім в аперцепції (лат. *ad* — до і *perceptio* — сприйняття). Американський філософ і психолог В. Джеймс вважав, що вирішальна роль у вчинку належить нічим не зумовленому вольовому рішення (лат. *Fiat!* — Та буде!). Німецький психолог Г. Мюнстерберг, який відстоював панування волі над рештою психічних функцій, та інші західні фахівці кінця ХІХ — початку ХХ ст. поняттям «В.» характеризували соціально-політичну практику, яка не зважає на об'єктивні закони історичного процесу, а керується лише суб'єктивними бажаннями та довільними рішеннями окремих осіб. Тобто В. — це бажання досягти мети будь-що, незважаючи на об'єктивні обставини та можливі наслідки.

Література: *История философии* / под ред. В. П. Кохановского. — Ростов н/Д, 2001; *Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1997; *Шопенгауэр А. О свободе воли* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1997; *Шопенгауэр А. Об основе морали* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1997; *Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: в 2-х т.* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1998.

В. Беспалий

Воля (лат. *voluntas* — воля) — здатність людини діяти свідомо, відповідно до поставленої меті, незважаючи на безпосередні бажання і прагнення. Вольовий акт містить боротьбу різноспрямованих мотивацій. Вирішальна роль у цьому належить уявній побудові майбутньої ситуа-

ції: людина виразно уявляє собі позитивні наслідки своїх дій, спрямованих на досягнення визначеної мети, і негативні наслідки дій, зумовлених безпосереднім бажанням. В., на противагу потягу, є духовним актом, завдяки якому підтверджується певна цінність, до якої прагнуть. В. може бути спрямована лише на суб'єктивно цінне, тому вона залежить від індивідуальної субординації цінностей. Вольова мотивація, а отже і цінність або стан речей, виявляються у межах певної ситуації. Кожен вольовий мотив породжує контрмотив, від сили якого залежить, чи матиме В. своїм наслідком певну дію. Г. В. Ф. Гегель вважав ідеальною кінцевою метою світу усвідомлення духом своєї свободи (у волі), а отже і реальність його свободи. В. як духовний акт завжди є вільною, тобто може обирати серед багатьох мотивів навіть такий, який не відповідає життєвим потребам людини. Тому людина — це єдина істота, яка може добровільно діяти всупереч власним інтересам і навіть знищувати себе (самогубство). А. Шопенгауер інтерпретував своє вчення як розкриття таємниці, яку до нього не могли розкрити інші мислителі. Розгадку таємниці світу і того, що становить його основу, філософ виніс у заголовок своєї праці «Світ як воля і виства». Все інше, як і саму працю, він вважав лише коментарем, доповненням і уточненням цієї основної ідеї. Відштовхуючись від кантівської ідеї про примат практичного розуму, він звернув увагу на ядро «практичності» — наявність вільної «автономної» свободи. Шопенгауер

не просто констатує цей факт, а обстоює примат В. стосовно розуму, що означало рух в антикантівському напрямі. Він розвинув ідею про специфіку волевільних (пов'язаних з В.) і емотивних (пов'язаних з емоціями) сторін людського духу, їх роль у житті людей. Критикуючи раціоналістичну філософію за те, що вона вважає В. простим додатком розуму, Шопенгауер доводив, що В., тобто мотиви, бажання людини, спонукання до дії та самі процеси її здійснення специфічні, відносно самостійні й значною мірою зумовлюють спрямованість і результати розумного пізнання. Розум у тому значенні, як його трактувала колишня філософія, він оголошував фікцією, утверджуючи замість нього В. Але щоб В. могла «поміряти силами» із «всемогутнім» розумом, яким його зробили філософи, Шопенгауер, по-перше, надав В. незалежності від контролю розуму, перетворивши її на «абсолютно вільне бажання», яке не має ні причин, ні підстав. По-друге, В. була ним інтерпольована на світ, Всесвіт: він оголосив, що людська В. споріднена із Всесвітом, з «незбагненими силами» Всесвіту, деякими його «вольовими поривами». Отже, В. була перетворена на першооснову і абсолют — світ став «волею і уявленням». «Міфологія розуму» поступила місцем «міфології волі». Однобокість раціоналізму було протиставлено крайнощам волюнтаризму. Уся різноманітність дійсності, усі форми життя постали у Шопенгауера проявом субстанціональної В., яку інтуїтивно, за аналогією із «суб'єктом,

який пізнає», було перенесено із внутрішнього світу на світ зовнішній. У людини адекватним проявом В. стають її відчуття, передусім статевий потяг, який є «справжнім фокусом В.» У контексті В., яка одвічно постає як В. до життя, інтелект, за Шопенгауером, може виступати у таких формах, як «інтуїція», що знає В.; слуга, «знаряддя» В.; безвільне естетичне споглядання; свідоме зіставлення В; боротьба з нею шляхом аскези і квітизму. Останньому аспекту, пов'язаному з протидією В., присвячено етику Шопенгауера, у якій обґрунтовано його песимізм і мізантропію. Страждання неможливо усунути із життя людей, тому звільнення від них він убачав в аскезі, відмові від тіла як прояву В., зануренні індивідуальної В. у світову, тобто перетворенні її на небуття. Шопенгауер створив метафізику загальної В., що виявляється в об'єктивному аспекті як природа, у т. ч. і людське тіло, а в суб'єктивному — як свідомо В. Підтримуючи ці ідеї, Ф. Ніцше створив своє вчення про В. до влади, здійснив «переоцінку цінностей», відмовившись від розуміння Шопенгауером життя як такого, що прагне вічного — позачасового і потойбічного буття, на місце якого він ставить «Ніщо». Ніцше не влаштує така перспектива, він — за утвердження життя з усіма його пристрастями. Саме воно є єдиною реальністю, оскільки жодного потойбічного вищого начала не існує. У моралі співчуття Ніцше вбачав прояв рабської психології, спільної у Шопенгауера з християнством. Християнську етику ненасилля і любові

до ближнього Ніцше розглядає як плід ресангумента — мстивого відчуття слабких і нищих до сильних і шляхетних, які є носіями В. до життя в її чистій і вищій формі — В. до влади. Звідси романтизація сили, войовничий атеїзм і війна проти християнства, абсолютизація індивідуалізму і релятивізм усіх цінностей, як теоретичних (істина), так і етичних (добро). Романтично-аристократичний індивідуалізм з його культом героя, сприйнятий крізь призму натуралізму, зокрема дарвінізму, набув свого втілення в ніцшеанській міфологемі культу надлюдини. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що «чисті теоретизування» філософів, прихильників волонтаризму, стали ідеологічним ґрунтом тоталітарних політичних режимів як правого, так і лівого спрямування.

Література: *Быховский Б. Э. Шопенгауэр* / Б. Э. Быховский. — М., 1975; *Філософський словник* / за ред. В. І. Шинкарука. — 2-е вид., перероб. і доп. — К., 1986; *Чаньшев А. А. Человек и мир в философии А. Шопенгауэра* / А. А. Чаньшев. — М., 1990; *Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1997; *Шопенгауэр А. О свободе воли* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1997; *Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: в 2-х т.* / А. Шопенгауэр. — Минск, 1998.

В. Беспалий

Г

Гедонізм (грецьк. *hedone* — веселість, насолода, задоволення) — напрям в етиці, згідно з яким чуттєва радість, задоволення, насолода є мотивом, метою, виправданням усієї моральної поведінки. Прихильники Г. вважають, що веселість є мотивом та результатом здійснюваних вчинків, насолода чуттєвого чи духовного характеру — вищим благом. Г. зародився у Давній Греції, його головне положення: людина завжди прагне насолоди, задоволення і комфорту, уникає страждань. Г. заснував філософ Аристип із Кірени (435–355 до н. е.), сучасник Сократа. Він розрізняв два стани душі людини: задоволення (м'яке, ніжне) і біль (грубий, поривчастий) як рух душі. Відмінності між видами задоволення не мають значення, всі вони за своєю сутністю подібні. Шлях до щастя, на думку Аристипа, — досягти максимального задоволення, уникаючи при цьому болі; сенс життя — досягнення фізичного, тілесного задоволення. Погляди Аристипа критикував Платон. Для отримання великих насолод слід обмежувати себе, зазначав Епікур, якого помилково вважають гедоністом, оскільки він не заперечував Аристипу, але дотримувався певної альтернативи: розрізняв три види насолод — природні, вишукані, протиприродні. Насолода не зводиться до брутальної фізіології. Лише мудра людина може правильно насолоджуватись, вона не стає рабом примх і

низьких бажань, а якщо й отримує насолоду, то не віддається їй, а стоїть над нею, володіє нею. Епікур вважав задоволення принципом життя, яке відбулося. Задоволення — це свобода від небажання і відраз. Метою є не задоволення як таке, а звільнення від страждання і нещастя: у «філософії щастя» Епікура йдеться про його досягнення шляхом атараксії — звільнення від болю й неспокою, не зловживання земними благами і посилена увага до справді необхідних потреб, однією з яких Епікур вважав дружбу. Протилежністю Г. є аскетизм, активно проповідуваний середньовічною філософією. В епоху Відродження Г. знову набув розквіту, спираючись на принцип: «Що природне, те не потворне». Г. часто зводили до задоволення від гарної їжі, вишуканого сексу (звідси церковнослов'янське похоть, яку в середньовіччі символізувала жінка), володіння дорогими і престижними речами (одяг, комфортне житло та ін.). Г. часто розглядають у руслі матеріалізму, оскільки всі релігії у своїх етичних постулатах вдаються до заборон. Нові аргументи на користь Г. висунув фрейдизм, наполягаючи на тому, що стриманість як відмова від насолод призводить до неврозів, тобто Г. сприяє здоров'ю. О. Уайльд передбачив народження нового Г., який мав перебудувати життя людей, вивільнивши їх від суворого і безглузкого пуританства. Прихильники такого Г. апелюють до інтелекту, але вважають, що жодні теорії не здатні підміняти досвід пристрастей. Мета Г. — набути саме

цього досвіду як такого, якими б не були його плоди — гіркими чи солодкими. Відкидаються будь-які прояви аскетизму, який руйнує почуття, грубої розпусти, що приглушує їх. Г., за Уайльдом, вчить людей в усій повноті переживати кожен мить свого життя, швидкоплинного за своєю природою. Г. Сидгвік розрізняє етичний і психологічний Г. Психологічний Г. є антропологічною гіпотезою про намагання людини примножити свої радощі. Перспектива задоволення чи уникнення розчарування є єдиним мотивом вчинків людини. Етичний Г. — це нормативна теорія, згідно з якою людина прагне задоволення власного (егоїзм гедоністичний) чи загального (універсальний Г., або утилітаризм). На відміну від Сидгвіка, прибічника універсального Г., Дж. Бентам переконаний, що природа віддала людину у владу двох суверенних сил: страждань і радощів. Вони вказують, що робити сьогодні, й визначають, що робити завтра.

Література: *Античные писатели: словарь.* — СПб., 1999; *Гончарова Т. В. Эпикур / Т. В. Гончарова.* — М., 1988; *Гюйо М. Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями: собр. соч., Т. 2. / М. Гюйо.* — СПб., 1899; *Покровский П. А. Бентам и его время / П. А. Покровский.* — СПб., 1916; *Философский энциклопедический словарь.* — М., 1983.

В. Беспалий

Геній (лат. *gens, genus* — «походження, рід») — 1) у давньоримсь-

кій міфології — божество, праба-тько роду, племені, а також відображення чоловічої сили; 2) у римлян — надлюдська істота, яка втілює чоловічу силу; покровитель чоловіків, охоронець сім'ї, захисник міста; 3) філософсько-естетичне поняття, що сформувалося у Новий час (XVI-XVIII ст.) на підставі давніх уявлень про «Г.» — «духа», наданого людині як виразник її особистості й долі божества, божественний двійник, охоронець, а також однокорінний з *genius* термін «*ingenio*», що означає вроджені здібності, обдарування, гостроту розуму тощо. День народження римлянина вважався святом його Г. Символом Г. було зображення змії, а у римському мистецтві Г. зображували в образі юнака або бородатого чоловіка. Оскільки Г. розглядався як персоналізований образ людини, вважалося, що можуть бути Г. добрі та злі. Добрий Г. (грец. «ататос даймонд») нібито супроводжував людину впродовж усього її життя, а після смерті ставав добрим Г. для тих, кого ця людина поважала і любила, тобто залишався вічним, безсмертним. Безсмертя і славу символізував летючий Г. з пальмовою гілкою. У давніх римлян Г. мали не лише люди, а й міста, окремі місцевості. В наш час Г. найчастіше визнають людину виняткового таланту, здібностей, умінь, яка творить те, чого інші люди створити неспроможні — у науці, культурі, будь-якій іншій сфері людської діяльності. Тобто Г. — це людина, яка має особливу обдарованість. При цьому вважається, що невіддільною від

обдарованості є копітка праця людини, потяг до все більшої досконалості. Так, видатний філософ І. Кант у праці «Критика здібності судження» (1790) писав, що «Г. — це талант, крізь який природа диктує закони мистецтву». Кант вважав геніальну людину «улюбленцем природи», а Й. В. Гете, Й. Г. Гердер — «вищим формоутворювальним обдаруванням». Кант доводив, що людина стоїть нижче від законів природи (яка розуміється містично), тому Г., на його думку, не дотримується правил гармонії, творить великою мірою дискомфортно, тоді як звичайні майстри створюють доступніші для суспільств «естетичні моделі».

Погляди на проблему Г. і геніальність ніколи не були однозначними. Напр., відомий російський філософ Л. Шестов у праці «Достоевський і Ніцше (філософія трагедії)» робить спробу поєднати нібито несумісні поняття «Геніальність» і «Затворництво», «Геніальність» і «Безумство», «Геніальність» і «Злодійство» та ін. Романтики кінця XVIII — початку XIX ст. поняття «геніальність» використовували як засіб (протипагу) в боротьбі з академічним Класицизмом, мистецтвом правил і канонів (кантоністів). У романтичній естетиці Г. є недосяжним небесним ідеалом («Геній чистої краси» у В. Жуковського). Оскільки навіть у своїй поведінці Г. принципово відрізняється від інших (звичайних) людей, проблеми геніальності та моральності, мистецтва і моралі завжди є своєчасними. Деякі творці

(художники, мислителі) свідомо проголошували себе геніальними (напр., авангардисти). Найбільше Г. серед художників: Леонардо да Вінчі, Рафаель, Врубель, Піросмані та багато інших. Це новатори, самобутні творці, цілісні натури, для яких ціле існує в усіх деталях, які мають своєрідне панорамне бачення зображуваного. Це люди «не від цього світу», в яких відсутнє звичайне, буденне сприйняття дійсності, а тому часто Г. багато втрачають, а то і гинуть від нерозуміння їх іншими людьми, критики, тиску з їх боку, вони відсторонюються від інших людей, ведуть замкнутий спосіб життя. Але важливо інше – Г. поглиблюють, розширюють, продовжують межі мистецтва, роблять життя духовно багатшим.

Література: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10-ти томах. Т. 3 / В. Г. Власов. — СПб., 2005; *Культурология. XX век.* Энциклопедия. Т. 1. — СПб., 1998.

М. Головатий

Героїчний епос — своєрідний фольклорний жанр середньовічного європейського епосу, який має віршовану форму. Був поширений у багатьох країнах, маючи багато спільного з історичними переказами і легендами, які на відміну від Г. е. були прозаїчними творами. Основною дійовою особою Г. е. є герой (грецьк. — богатир, воїн, людина винятково великої сили й мужності). Героя розуміли по-різному. В давньогрецькій релігії та міфології це видатний

предок, вождь, богатир, який вирізняється своїми здібностями, відважний, діє хоробро і самовіддано в бою і праці. Це також людина, що втілює типові риси певного оточення, часу, епохи. Зазвичай герой — головна дійова особа художнього твору. Г. е. представлений здебільшого у вигляді: 1) численних епопей (давньовавилонські сказання про Гільгамеша, давньоіндійська «Рамаяна», давньогрецькі «Іліада» та «Одіссея», англосаксонський «Беовульф», вірменський «Давид Сосунський»); 2) окремих пісень, коротких сказань або поем («Пісня про Байду»). Під час виконання Г. е. часто перетворювався майже на драматизовану театральну дію: урочиста поза оповідача, художня декламація віршів-пісень, супроводження на музичних інструментах, зосереджене сприйняття слухачів-глядачів. Саме тут бере витоки драматичний театр. Г. е. став праосною більшої частини сучасної літератури. Давні жанри епосу — повість, оповідання, новела, згодом на його основі виник роман. Прагнучи до повного відображення життя, епічні твори тяжіють до об'єднання в цикли. На ґрунті цієї тенденції складається роман-епопея («Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі).

Поняття «герой» найчастіше є синонімом поняття «видатна особа», «велика», «історична» людина, здатна діяти так, як не можуть діяти усі інші, звичайні люди. Поведінка героя може втілюватися у якийсь одномоментний «атомарний» вчинок, «героїзм пориву», військовий подвиг, а може бути і

досить тривалим самовідданим служінням якійсь благородній справі, високій ідеї, Батьківщині. Тоді кажуть «життя як подвиг». Суспільний простір прояву героїчної поведінки людини надто широкий: політика, війни, національно-визвольні рухи, революційні події тощо. Героїзм має місце у різних сферах суспільного життя і діяльності: освіті, науці, культурі тощо. У будь-якому випадку героїчна діяльність притаманна неординарним особистостям, людям з високим рівнем соціальної свідомості, самовідповідальності, громадянської позиції, патріотизму. Герої, як правило, люди високої й чистої моралі, внутрішньо вільні, які бажають реалізувати себе саме у такий спосіб. Як зазначав Ж.-П. Сартр, «боязу робить себе боязузом, і герой робить себе героєм». Тобто, героїзм — це проблема вибору людини. Спонукальні мотиви героїзму ще недостатньо вивчені, зрозумілі. Героїв здавна і по-різному вшановували. Їхні вчинки були і є живильними джерелами художньої творчості в різних жанрах. З героями тісно пов'язані не лише радикальні події, явища, а й кардинальні зміни у житті людських суспільств, держав, народів. Так, К. Маркс та Ф. Енгельс зазначали, що відома епоха Відродження потребувала титанів і породила титанів духу, таланту, творчості та соціальних змін. У період буржуазних революцій сформулювалася теорія героїв як безпосередніх творців історії. Відомі філософи Т. Карлейль і Ф. Шлегер (школа історичного романтизму) взагалі

вважали, що справжніми творцями історії є окремі особистості, герої, здатні піднятися вище від мас, очолити їх. Вони стають такими тому, що спроможні піднятися над буденністю, певними загальними стандартами життя. У ХХ ст. теорія «надлюдини» спричинила появу фашизму як расової ідеології, що доводила «об'єктивні» переваги арійської раси над усіма іншими, зокрема над слов'янством. Влучно пояснював сутність героїзму, героя як особистості видатний російський філософ Г. Плеханов. «Велика людина, — писав він, — велика тим, що їй притаманні особливості, які роблять її найздібнішою для служіння великим суспільним потребам свого часу». Як відомий прихильник марксизму, Плеханов доводив, що велика людина тим і велика, що відображає інтереси простих людей, мас, насамперед — трудящих, пролетаріату (за марксистської теорією) і виступає їх захисником. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. помітне місце посідала проблема дегероїзації, «розвінчання» героїв. М. Вебер, зокрема, обстоював думку, що герої непотрібні у високоорганізованих суспільствах, де життя людей, взаємини досконало регламентовані, організовані. У таких випадках героїзм, на думку теоретиків дегероїзації, дестабілізує, розбалансовує суспільне життя. Культ героїв, героїзм — предмет культури, масової культури, міфотворців, оскільки героїзм як явище був і залишається помітною частиною духовного життя.

Література: Гінтерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гінтерс. — К., 2006; *Філософія політики* : короткий енцикл. словник / [авт.-упоряд. В. П. Андрущенко та ін.]. — К., 2002.

М. Головатий

Глобалізація і локалізація культури — процес формування загальної вселюдської культурної спільності в умовах «інформаційного суспільства», інтенсифікації розвитку засобів масової комунікації. Процес Г. к. протидіє замкненості культур окремих народів, формує риси їх культурної ідентичності поза межами національної своєрідності. Він характерний і для попередніх історичних періодів розвитку культури. Цілісність культури, зосереджена на доцентрових силах і тенденціях, є основою Г. к. Крім загальноприйнятої класифікації культур за історичними періодами, національною належністю, художніми напрямками є й інші, «доцентрові» феномени художньої культури — це своєрідні антиномічні пари «народна і професійна», «церковна і світська», «академічна і масова», «традиційна та сучасна (авангардистська)» культури. В європейському мистецтві такі цілісності вибудовуються або в історичній послідовності — «народна (язичницька) — церковна (монотейстична) — світська (антиклерикальна) культури», або мають постійний характер незалежно від історичного періоду — «елітарна і масова», «традиційна і нова» культури. До цих

феноменів рідше вживається поняття «стиль» у його науковому значенні, хоча побутове вживання все ж поширене: «народний стиль» (якщо йдеться про стилізацію), «сакральний стиль» (диференціюється на західноєвропейські стилі — готику, ренесанс, бароко), «сучасний стиль», який часто тлумачиться в термінах масової культури (поп-культури). Відбувались і територіальні глобалістичні процеси. Тут вирізняють п'ять соціокультурних глобалізованих масивів: європейська культура; арабоперська культура; латиноамериканська культура; далекосхідна культура; євро-американська масова культура. Добір цих глобалізованих культур визначається передусім їх широким територіально-географічним поширенням (тобто вони мають чітко виражений глобальний характер). Важливими є принцип збереження актуальності цих культур у наш час, а також принцип їх чітко вираженої відмінності, відокремленості від інших (тобто вони є носіями феномена цілісності культури). Наведені глобалізовані культурні спільності відповідають певним конфесіям: європейська культура — християнству (католицизм, протестантизм, православ'я); арабоперська культура — ісламу; латиноамериканська культура — католицизму; далекосхідна культура — буддизму; євроамериканська масова культура — протестантизму. Ці домінуючі паралелі вказують на певний культурологічний тип психології, свідомості, світосприйняття,

які зумовлюють архетипи, що поєднують культуру та її конфесійні пріоритети. Прикладами таких опосередкованих зв'язків є чітко виражений пантеїстичний характер мистецтва готики, який своєрідно продовжений у містицизмі, з одного боку, та у природній життєвості — з іншого, у мистецтві сучасної католицької латиноамериканської культури. Ще одна показова паралель — глобалізовані культури і мови: європейська культура — домінування індоєвропейських мов романської, германської, слов'янської груп, мов угрофінської групи (фінська, естонська, угорська) та ін.; арабо-перська культура — арабська мова (семітська група), індоєвропейські мови (перська, таджицька), тюркські мови (турецька, узбецька, азербайджанська, киргизька, казахська, татарська, кримськотатарська), вірменська мова та ін.; лагіноамериканська культура — іспанська та португальська мови, а також мови американських індіанців; далекодні культура — численні мови Китаю, Японії, Кореї, В'єтнаму, Лаосу, Камбоджі та інших країн Далекого Сходу; євроамериканська масова культура — домінування англосовного середовища, але тут наявне асимільоване залучення багатьох інших елементів — насамперед культур африканського регіону (переселенців до Америки); слід відрізнити генетичні корені цих культур від їх подальшого залучення в сучасну масову культуру. Мовознавчі спостереження свідчать про безсумнівні зв'язки мовних структур, психологічних

особливостей, конфесійних уявлень з матеріальними результатами культуротворчості.

Сучасний етап Г. к. найчастіше пов'язують з поняттям «*інформаційне суспільство*». Докладний аналіз його здійснено у книзі Ф. Уебстера «Теорії інформаційного суспільства». Дослідник зазначає важливість сучасного етапу технічної революції «кіберсуспільства», що особливо виявилось в мікроелектроніці, яка актуалізувала деякі питання з приводу сутності, змісту інформаційних технологій. Аналітики дедалі більше починають говорити про інформацію як головну відмінну ознаку сучасного світу. Розмірковуючи про новітню електричну (електронну) технологію, яка прийшла на зміну механістичній, М. Маклюен у своєму дослідженні «Розуміння медіа: зовнішнє розширення людини» підкреслює якісно новий етап глобалізації людського суспільства, що простежується до «вселенських масштабів»: «Після трьох тисяч років вибухового розкиду, пов'язаного з фрагментарними і механістичними технологіями, західний світ вибухає всередину. Протягом механістичних епох ми займалися розширенням наших тіл у просторі. Сьогодні, коли минуло більше століття з тих пір, коли з'явилась електрична технологія, ми розширили до вселенських масштабів свою нервову систему й скасували простір і час, щонайменше — у межах нашої планети». Причину цього дослідник вбачає у тому, що сам засіб комунікації є повідомлен-

ням, оскільки визначає і контролює масштаби та форму людських асоціацій і людської дії. Маклюен ілюструє безліч прикладів процесу глобалізації, пов'язаного з новою електричною технологією: саме швидкість електрики оголила ті силові лінії, які тягнуться від західної технології у найвіддаленіші куточки буша, савани і пустелі. Одним з прикладів є бедуїн верхи на верблюді з прикріпленим до сідла батарейковим радіоприймачем. Картина *електронної глобалізації* показана Маклюеном як утворення глобальної мережі, що багато в чому подібна за своїм характером до центральної нервової системи людини. Дослідник зазначає, що миттєва синхронізація множинних операцій покінчила із старим механістичним зразком розміщення операцій в лінійну послідовність. У наш час новітня електрична технологія виносить назовні ту миттєву обробку інформації засобом взаємного пов'язування, яка тривалий час відбувалась усередині центральної нервової системи.

Процес Г. к. завжди супроводжувався підкресленим виділенням локальних культурних проявів. Відкриття європейцями нових невідомих земель призвело не лише до європеїзації культури континентів Північної та Південної Америки, а й до збагачення уявлень європейців про якісно інші за своїми традиціями і віруваннями культури американських індіанців. У період розвитку оперного мистецтва в Європі поширення цього жанру стало ознакою глобалізаційних

процесів у музичній культурі Європи. Водночас локальні місцеві традиції зумовили виокремлення національних оперних шкіл Італії, Франції, Німеччини, Англії, Росії та ін. Так само сучасний процес глобалізаційних перетворень суспільства в умовах масмедіа і новітніх технологій призвів не лише до витіснення старих традиційних суспільних укладів та осередків, а й до їх ретельного вивчення, дослідження, реставрування, реанімування (цей процес відбувався вже в інших суспільних умовах — вони існують не в ізольованому середовищі, а є штучним відтворенням з метою туристичної реклами, комерційної ідеї реалізації продуктів народної етнолокальної творчості). Ще одним унікальним явищем є поява на тлі сучасних глобалізаційних культурних процесів локальних субкультурних утворень. Передусім це сучасна «субкультура протесту» — соціокультурне утворення, пов'язане із соціопсихологічним вектором, який визначається віковою ознакою протистояння «батьків і дітей», а також субкультури бітників, металістів, панків, рокерів, тенейджерів та багатьох інших відгалужень молодіжної «культури протесту». Однією з глобалізаційних ознак сучасної масмедіумної, інформаційної культури є інтегрування безлічі локальних культур в умовах плюралістичного світогляду, який відкидає застарілий європоцентризм. Локальні культури постають або як провідні ідеали для різних цілеспрямованих у своїй діяльно-

сті груп прихильників («паломництво на схід» численних груп американської та європейської молоді), або стають предметом музично-практичної продукції для релаксації та психоделічних експериментів у сучасній медицині.

Література: Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. — М., 2007; Уэбстер Ф. Теория информационного общества / Ф. Уэбстер. — М., 2004; Хамель П. М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку / П. М. Хамель. — М., 2007.

І. Пясковський

Готика (іт. *gotico* — незвичний, варварський) — 1) стиль в європейському середньовічному мистецтві, доміантними складовими якого є символізм, дотримання канонічності, строгість, суворість та витонченість; 2) період у розвитку мистецтва в середньовічній Європі, який впливав майже всі галузі культури і панував на теренах Західної, Центральної та частково Східної Європи з XII по XV ст.

Термін з'явився за доби Ренесансу в Італії і вживався як зневажливий ярлик для критики мистецьких форм Середньовіччя. Ревізію термін піддав Дж. Вазарі, надавши йому сучасного звучання, щоб відокремити епоху Ренесансу від Середньовіччя. Сьогодні Г. інтерпретують як закономірний, неповторний, важливий і значимий період в розвитку європейської художньої культури

Г. класифікують на ранню Г., період розквіту і пізню Г. У Західній

Європі Г. досягла розквіту у XIII ст. (висока Г.), спад припадає на XIV–XV ст. (полум'яна Г.).

Г. охоплювала архітектуру, скульптуру, живопис, книжкову мініатюру, вбрання, орнамент тощо.

На добу Г. припадає період формування засад європейських держав, складалися нові форми господарювання, розвивалися ремесла, торгівля, що сприяло послабленню впливу релігійної догматики на людей, з'явилися нові можливості пізнання світу.

Стимулом формування мистецтва Г. стало Унікальне поєднання християнських цінностей, традицій античної культури, латинської писемності, книжкової мініатюри, ремесел романо-кельтських народів. Цьому сприяє стрімке зростання європейських міст і торгового обігу. Що не могло не сприяти розвитку містобудування в цілому, та цивільної архітектури зокрема.

Змінювався стиль життя людей, у всіх сферах діяльності зростало значення світського, раціонального начала. Церква вже не грала пануючої ролі в духовній сфері. Були послабленні її обмеження в галузі мистецтва, що розкріпачувало творчі можливості художника. Його новий статус церква прагнула використати на свою користь тому, що концептуально мистецтво залишалось культовим і функціонувало в рамках християнської доктрини. Емоційну силу мистецтва церковники використовували максимально.

Мова Г. умовна і носить символіко-алегоричний характер. Вона

спрямована до Бога, до абсолютного, до вічності, до християнських цінностей. Мистецтво несе слово Боже, це його головне завдання, але при цьому не заперечувалася емоційна сила мистецтва, здатність впливати на людські душі, а отже, воно потребувало розвитку.

Це давало можливість відкидати догми і вивільняти творчі можливості художників, архітекторів, ремісників, людей творчих професій.

Готичний стиль — створив своєрідну систему форм і нове розуміння прочитання простору та об'ємної композиції. Як правило, у центрі міста височів замок або собор, який ставав осередком міського життя. У ньому крім богослужіння відбувалися богословські диспути, збори городян, розігрувалися містерії. Готичний стиль змінив вигляд середньовічного міста, сприяв розвитку світського будівництва.

З'являються ратуші, торгові ряди тощо. Вони органічно вписувалися в міські архітектурні ансамблі. Г. стала мистецтвом квітучих торговельних і ремісничих міст-комун, які набули популярності й самостійності у феодальному світі. Будівництво здійснювалося не лише церквою, а й громадою (організованими в цехи професійними ремісниками і архітекторами).

Собор був символом Всесвіту, а його стиль поєднував урочисту велич зі стрімкою динамікою. Пластичні мотиви підкреслювали су-

рову ієрархічну систему християнського буття. Динамічна спрямованість вгору всіх форм собору втілювала ідею прагнення грішної нікчемної душі праведника до неба, де її за належну поведінку чекає вічне блаженство. Головними художніми сюжетами собору є релігійні сюжети, які втілюють християнські догмати і цінності. Вони покликанні сприяти містичному сприйняттю Бога і світу. Спостерігаючи витвори готичних митців проста людина проймається релігійним змістом який талановито подається відповідними прийомами мистецтва. Несумірні з людиною велич та простір будови, вертикальні лінії її веж і зводів, підпорядкування скульптури динамічним архітектурним ритмам, багатобарвне сяйво вітражів справляли сильний емоційний вплив на віруючих. Така краса не лише констатувала необхідність віддавати належне Творцю та підтримувати середньовічну суспільну ієрархію, а й розуміти, що таку красу зробили звичайнісінькі прості грішні люди. Останнє сприяло росту самосвідомості городян і їх значущість в суспільстві.

Панування абстрактного начала змінюється інтересом до явищ реального світу, релігійна тематика зберігає своє домінування, але її образи наділяються рисами глибокої людяності. Разом з цим виникає інтерес до проблем людини, до її природної фізичної краси і почуттів. По новому осмислюється тема материнства, страждання, мучеництва і жертвності. У Г. про-

глядається ліричні і трагічні мотиви, питання духовності, соціальна сатира, фантастичний гротеск і фольклорність.

Формується готичне письмо. У готичному стилі працювали скульптори, ремісники. Розквітає мистецтво мініатюри, ілюстрування книг. Г. зі своїм особливим баченням релігійного та реального світів, прагненням до життєвої виразності підготувало розквіт Ренесансу.

Література: *Всеобщая история архитектуры* : в 12-ти т. Т. 4. Архитектура Западной Европы в Средние века / [Баранов Н. В., Бунин А. В., Большаков В. В. и др.], 1973; *Гуревич П. С. Культурология*: [учебник] / П. С. Гуревич. — М., 2005; *Ивлев С. А. Художественная культура Средневековья* / С. А. Ивлев. — М., 2001; *Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, прикладное декоративное искусство*. — М., 1986; *Поспелов Г. Г. Очерки истории искусства* / Г. Г. Поспелов. — М., 1987.

В. Беспалий

Гуманізм (лат. *humanus* — людський, людяний) — 1) у широкому значенні — система поглядів, яка історично змінюється і визнає цінність людини як особистості, її права на свободу, частя, розвиток і прояв своїх здібностей; вважає благо людини критерієм оцінки соціальних інститутів, а принципи рівності, справедливості, людяності — нормою стосунків між людьми; 2) у вузькому значенні —

культурний рух епохи Відродження.

На противагу релігійно-аскетичному світосприйняттю Середньовіччя з характерним для нього твердженням про гріховність життя, з'явилась нова парадигма, яка відстоювала право людини на задоволення звичайних земних потреб, право на свободу, гідність і справедливість. Християнський постулат створення людини за образом і подобою Бога набуває нової інтерпретації. Людину з Богом поєднує не лише факт створення її Творцем, а й наділення Богом свого Творіння вмінням творити, що стає головним. Людина наділена креативністю і спрямована на максимальну творчу діяльність, а тому стає центром Всесвіту і метою всіх подій, які в ньому відбуваються. Оголошуючи людину вищою цінністю, а отже, стверджуючи її право на вільний розвиток, мислителі Відродження прагнули відродити та реалізувати у нових історичних умовах відому тезу давньогрецького філософа Протагора (481 — прибіл. 411 рр. до н. е.) «людина є мірою усіх речей». Саме тому Людина у всіх своїх проявах стає цікавим творінням. П. делла Мірандола (1463-1494) у трактаті «Про гідність людини», який став маніфестом культури Ренесансу, вказує, що Бог, звертаючись до Адама, визначає йому місце у центрі Всесвіту, щоб той міг зручніше оглядати все, що там є. Наділивши своє творіння якість творця, Бог зробив Адама вільним у своїх уподобаннях, і той отримав право за-

вдяки своїй внутрішній волі самому знайти собі місце на будь-якому з рівнів цього Світу. Отже, головним атрибутом людини стає її індивідуальне і творче начала. Домінантним посланням для людей стає гасло: «Творить, Бог дав вам талант творіння». Людина може все завдяки своїй особистій активній діяльності, тому їй не загрожує мінливість долі, стверджував Л. Б. Альберті (1404–1472). Ф. Петрарка (1304–1374) заклав підвалини нового світобачення, створивши систему культурних цінностей, вершиною якої є людина.

Термін «Г.» ввели в обіг К. Салютаті (1331–1406) і Л. Бруні (1370/1374–1444), знайшовши це слово (*humanitas* – людяність, людяний, людський), що означає людську гідність і вченість, у працях Цицерона. Вони інтерпретували його як мету нової освіченості людини, в якій повинні поєднуватися високий рівень знання, заснованого на оволодінні класичною спадщиною, і різнобічному практичному досвіді, і розвинена самосвідомість особи та її активна творча діяльність. Гуманісти привносять у духовну культуру свободу думок, незалежність щодо авторитетів, сміливий критичний дух.

На протигагу мотиву, який століттями Середньовіччя віщало людям, про «жалюгідні умови людського існування», «презирство до світу», гуманісти висунули ідею краси та гармонії світу, про гідність людини не роду і стану, а суто особисту, тобто потенційно

ідею про однакову важливість кожного індивідуального існування.

Про це писав у своєму трактаті Дж. Манетті (1396–459) «Про гідність і перевагу людини». Це те, що спрямовано на ствердження поваги до гідності та розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних людських почуттів і здібностей.

Г. разом з антропоцентризмом пронизує ренесансний світогляд. Його ідеали детерминували собою всі найважливіші культурні тенденції Відродження.

Г. став основою людської особистості, яка вважає свою свободу і щастя найважливішими цінностями. Завдяки цьому Г. стали називати весь культурний рух епохи Ренесансу, а його діячів – гуманістами.

В цьому русі брали участь митці, які репрезентували різні види мистецтва й художньо-естетичні національні засади культури. Проте всіх їх об'єднувала віра в людину, в її творчі можливості, її здатність збагнути власну внутрішню складність і зовнішню досконалість. Цими рисами позначена творчість італійця Дж. Боккаччо (1313–1375), француза Ф. Рабле (1494–1553), німця А. Дюрера (1471–1528), англійця В. Шекспіра (1564–1616), іспанця М. Сервантеса (1547–1616). Називаючи себе гуманістами, творці нової культури підкреслювали тим самим спрямованість своїх інтересів на вивчення всього, що пов'язане з природою людини та її духовним світом. Від дослідження наук про «божественне» (*studia divinitatis*) ренесансні мислителі

звернулися до вивчення «людської» сфери. З'явився новий комплекс гуманітарних наук — *studia humanitatis*.

Г. відкинув усі зовнішні авторитети. Він протиставив їм самовизначення самодостатньої особистості. Ідеологічною основою нового світосприйняття стала концепція свободи богорівної особистості, якій, на думку італійського гуманіста й філософа Дж. П. делла Мірандоли, дано можливість володіти всім, що вона бажає.

Г. є однією із головних підвалин сучасної світової культури. Він об'єднав значний масив людей спільними цілями та етичними ідеалами.

Г. починається тоді, коли людина починає замислюватися над своєю роллю у світі, над сенсом і метою свого життя.

Література: *Античное наследие в культуре Возрождения*. — М., 1984; *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления* / Л. М. Баткин. — М., 1978; *Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV-XV веков* / Л. М. Брагина. — М., 1977; *Панфилова Т. В. О содержании понятий «гуманизм»* / Т. В. Панфилова // *Философский энциклопедический словарь*. — М., 1983.

В. Беспалий

Д

Дадаїзм (фр. *Dadaisme, dada* — дерев'яна конячка; перен. — незв'язне дитяче белькотіння) — модерністська літературно-художня течія 1916–1922 рр., що виникла у період Першої світової війни. У нейтральній Швейцарії доля звела художників і поетів з ворогуючих країн Європи, яких об'єднували ненависть до війни і байдужість тогочасного суспільства до кривавої різни, що точилася в Європі. Найвідоміші дадаїсти — Ханс Арп (1886–1966), Марсель Дюшан (1887–1968), Макс Ернст (1891–1976), Філіп Супо (1897–1990), Тристан Тцара (1896–1963). Вони вважали винуватцем подібного стану, а отже і ворогом, будь-які авторитети або традиції й, врешті-решт, саме мистецтво. Дадаїсти не мали певної художньої програми і творили для того, щоб довести, що творчість — це ніщо. Для цього було створено «мистецтво дада» (що означає дитячий белькіт, або марення хворого, або шаманське заклинання) — зухвала, епатуюча «антитворчість», що виникла в умовах жаху і розчарування художників перед лицем катастрофи — світової війни, європейських революцій, якій притаманні свідомий ірраціоналізм і демонстративний антиестетизм, зумисний примітивізм. Спершу течія зароджувалась як творчий експеримент письменників, поетів і художників, які працювали в царині беззмислової поезії, потім — як їх реакція на сно-

бізм і консервативність художнього істеблішменту (дадаїсти застосовували будь-які можливості, щоб обурити буржуазію) і врешті як реакція на наслідки війни, жорстокість якої, на думку дадаїстів, показала безглуздість ситуації та знищила сенс людського існування.

Порушивши спокій Швейцарії, Д. захопив Австрію, Францію і Німеччину. Він відкидав будь-яку позитивну естетичну програму і пропонував «антиестетику». Раціоналізм і логіка оголошувалися одними з головних причин воєн і конфліктів. Для дадаїстів усе «розумне, добре, вічне», європейська культура зазнали краху, світ виявився божевільним, підлим, підступним і ефемерним. Тому будь-які стиль у мистецтві або естетика заслужують на руйнацію за допомогою «божевілья». Антистилісти у принципі не можуть мати свого особливого художнього стилю. Саме тому дадаїсти кидалися з однієї крайнощі в іншу, прагнути будь-якими способами (у т. ч. й зухвалою поведінкою) епатувати самовдоволеного обивателя. Румунський поет Тристан Тцара (1896–1963), один з ініціаторів Д., у журналі «Дада» проповідував «чистий ідіотизм», закликаючи віддавати всі сили, щоб повсюди стверджувати «ідіотське», адже безглузде суспільство ні на що інше не заслуговує. Безглуздість навколишньої дійсності та будь-яких виявів людської творчості підкреслював сам термін «Д.». Глузуючи з дійсності, дадаїсти замість музичних концертів приголомшували

публіку брюїтизмом (фр. *bruit* – шум): били у сковорідки та каструлі, а замість поезії у загальноприйнятому розумінні пропонували слухачам набори випадкових слів та безглузді звукосполучення, читали одночасно вірші різних поетів. Замість малярства або скульптури демонстрували на виставках праску з припаяними шипами (М. Рей) або нічний горщик та пісуар (М. Дюшан). Стосовно цього дадаїсти були попередниками деяких форм авангардизму другої половини ХХ ст., їхні карнавальні вистави передували т. зв. перформенс-арту, а використання предметів масового споживання як творів мистецтва було підхоплено поп-артом. Відраза до існуючого способу життя та пов'язаної з ним культури у дадаїстів набула форми антикультури. Заперечуючи мистецтво як естетичну творчу діяльність, вони почали займатись колажем і фотомонтажем (Т. Гросс, Дж. Хартфілд, Х. Хьок, К. Швіттерс – у Німеччині), спорудженням метамеханізмів і предметно-антропоморфних комбінацій (німецькі художники Й. Баадер, М. Ернст; уродженець США М. Рей, який працював у Європі). Дадаїсти вважали, що мистецтво створює нерівність між людьми, а слово «художник» звучить як образа. Основним видом діяльності дадаїстів стали абсурдизоване вивчення, войовничка «антихудожність», улюблені жанри – монтаж, колаж і «реді-мейд» (буденні предмети, представлені як витвори мистецтва в художніх композиціях). Д. дуже швидко став популярним.

Дадаїсти виступали проти реалістичного відтворення життя, всіх традицій загалом, відстоювали повну свободу творця. Поети основну увагу приділяли розкладанню слова, тому що саме на ньому формувалася європейська цивілізація. Поезія дадаїстів будувалася на несвідомому записі незв'язних звуків, т. зв. автоматичне письмо. У живописі Д. набув форми колажу (хаос якого заперечує саме поняття порядку). Художники кидали на полотно фарби, барвиста речовина і сила кидка мали утворювати ірраціональні конфігурації. Сам творець розглядався при цьому як знаряддя, маріонетка певних світових сил. Подібні демарші значно вплинули на С. Далі, сюрреалістичне ставлення якого до несвідомого, стихії хаосу походить із Д. Проте спрямованість творчої активності в сюрреалістів була іншою: не просто руйнівною, а творчою, але через руйнування. Д. також відіграв велику роль (передусім прихильністю до абсурду і фантастики) у подальшому розвитку таких напрямів авангардного мистецтва, як ситуаціонізм, концептуалізм, поп-арт, мінімалістична та шумова музика тощо. Бунт дадаїстів був недовгим і до середини 20-х років вичерпав себе. Д. розпався, проте своєю антихудожньою практикою, активним насадженням культу абсурду сколихнув усю Європу, багато в чому визначивши подальшу еволюцію авангардизму. Д. не залишив прямих послідовників, за винятком нетривалого руху леттрістів, що виник після

Другої світової війни (1946), які зазіхнули у своєму новаторському пориві не тільки на слова, а й на склади і букви (фр. *lettre*). Проте Д. мав велике значення в історії художніх ідей. Він виявився одним з моментів кризи європейської культури першої чверті ХХ ст., часу глобальної переоцінки цінностей.

Література: *Закович М. М. Культурологія: українська та зарубіжна культура / М. М. Закович. — К., 2007; Лекції з історії світової та вітчизняної культури / за ред. А. Яртіся, В. Мельника. — Львів, 2005.*

В. Беспалий

Дегенеративне мистецтво (нім. *Entartete Kunst*): 1. Термін Макса Нордау (1849–1923) — німецького лікаря, письменника, політика і громадського діяча, співзасновника Всесвітньої сіоністської організації. У праці «Виродження» (нім. *Entartung*, 1892) він через призму своєї концепції виродження піддає критиці домінуючі погляди на суспільні проблеми Європи ХІХ ст. і зокрема тогочасні тенденції в мистецтві, називаючи його дегенеративним. Нордау починає своє дослідження з медичних та соціологічних інтерпретацій факторів, що породили описуване їм явище виродження. Моральна деградація кінця століття позначилася на творчості О. Уайльда, Ф. Ніцше, Р. Вагнера, Х. Ібсена та ін.

Автор показує їхню схильність до такого роду мистецтва, яке можна очікувати від людей з психічними захворюваннями (істериків,

неврастеніків тощо), і водночас зазначає, що їхні твори — це не лише їх особистий продукт, а відображення болючої атмосфери, в якій перебувала Європа у цей період. Ідеї Нордау набули значного поширення.

Такі поняття, як виродження, дегенерація, були визнані серйозними медичними термінами.

Поняття «Д. м» згодом було підхоплено націонал-соціалістами.

2. Зневажливий термін, яким влада націонал-соціалістичної Німеччини позначила авангардистські напрями та взагалі весь мистецький нонконформізм, відмежувавши і закріпивши таким чином цю одіозну назву на однойменній «викривальній» виставці 1937 р. в Мюнхені.

Після перемоги націонал-соціалізму в Німеччині його лідери почали розглядати мистецтво виключно як засіб пропаганди своєї доктрини, а естетику — сферою домінування власних смаків. Керівникам «Третьюму рейху», які мілітаризували країну, шикували німців в однострої, потрібні були контроль і порядок у всіх сферах діяльності, в т. ч. і в мистецтві. Новій ідеології потрібен був твердий ґрунт, уніфікованість, а не наявність поліфонічності, «ізмів», якими так славилися авангардне мистецтво.

Авангард не може запропонувати чіткого, простого трактування тому, що одночасно узагальнює, ускладнює і спрощує. Він провокує. А це передбачає наявність інтелектуальних зусиль і свободу інтерпретації художнього твору з боку тих хто

сприймає мистецтво. Вільні художники породжували вільних, незалежних в сприйнятті і діях людей, що для тоталітаризму крайнє небезпечно. До того ж авангардисти симпатизували лівим. Позбутися цього мистецтва через систему волонтаристських заходів, використовуючи насильство та заборони, було досить просто.

Нове в мистецтві захоплювало не багатьох — лише інтелектуальну та художню еліту. Його ізоляція не дуже турбувала широкий загал. Заграючи з народом, нацисти вимагали від художників покінчити із самоізоляцією та замкнутістю і йти до людей, в народ. Близькість до народу мала проявлятися наперед у виборі теми — простій і зрозумілій, що відповідає націонал-соціалістичному ідеалу хоробрості й героїзму.

Лідери називали мистецтво «народною педагогікою», а оскільки дух народу живе в тілі партії, то мистецтво має бути партійним. Такий постулат привів нацистських теоретиків мистецтва до висновку, що в художній творчості має поєднуватися героїчне та ідеалістичне розуміння світу.

Інша важлива тема — єднання народу, робітників, селян, навколо армії та фюрера. Образотворче мистецтво повинне бути абсолютно доступним в народних масах і, отже, елементарним. «Здоровій» частині суспільства запропонували «здорове» мистецтво у зрозумілій псевдокласичній упаковці.

У нацистських вождів, які не відрізнялися освіченістю, викликало

ненависть все, що було їм незрозумілим: кубізм, футуризм, експресіонізм, абстрактне мистецтво. Навіть італійський футуризм, ідейно близький до фашистського руху, було заборонено.

Як аксіоматичний аргумент на користь такої позиції А. Розенберг висунув єдиний «доказ» — заборонено тому, що все це афтеркунст (нім. *Afterkunst* — мистецтво заднього проходу).

А. Гітлер оголосив все сучасне мистецтво «дегенеративним», безапеляційно назвав конструктивізм в архітектурі, зокрема плоскі дахи і скляні стіни, «єврейським винаходом».

У 1933 р. нацисти закрили художньо-промислову школу Баухауз, а її викладачі, видатні художники, емігрували до США, де зробили свій внесок у розвиток американської архітектури. Після розгрому творчої опозиції Гітлер заявив, що зробить все, щоб «змусити мистецтво піти шляхом, вказаним німецькому народові націонал-соціалістською революцією».

Мистецтво має бути «сильним і гарним», тяжіти до «ідеальної тілесної краси». На відміну від «маняків і холстомазів, ледачих і бездарних, — продовжував у своїй мюнхенській промові Гітлер, — справжній геній не буває безглуздим... Раніше в мистецтві панував хаос, після «розгрому виродків модернізму мистецтву повернуто свободу!». Нині творчість художника звільнено від протиприродних «ланцюгів інтелектуалізму». Тому інтелектуального живописця

П. Клее оголосили «ідіотом», експресіоніста Е. Нольде — «негроїдом», Е. Барлаха — «виродком». У багатьох художників вилучили всі твори, полотна і фарби й заборонили займатися живописом. Художників відправили на «моральне перевиховання» у трудові табори на примусові роботи. Відомство з нагляду за мистецтвом очолив рейхсканцлер з ідеології А. Розенберг.

Благонадійні представники інтелігенції працювали у відділі пропаганди, яким керував доктор Геббельс. У новому мистецтві було потрібно поєднати істинно класичний і величний стиль з холодністю, ясністю і чіткістю арійського мислення. Творчий процес художника, згідно з теорією нацизму, мав бути передбачуваний, введений у «математичне русло». «Новий раціоналізм», як спершу іменували нацистську архітектуру, покликаний був стати виразом абсолютної політичної благонадійності мистецтва (порів. «соціалістичний реалізм»). У живописі та скульптурі Геббельс підтримував класику, але для більшої дієвості в масах неокласичний стиль забезпечили значною часткою натуралізму. Основним принципом було зближення з життям через елементи інтуїції, почуття і пристрасті. Це поєднання безликого, усередненого ніцшеанського романтизму вилилося в ідейне, агітаційне мистецтво, покликане пропагувати єдність крові й духу німецької нації, єднання народу і вождя.

У 1936 р. Гітлер доручив президенту Імперської палати образотворчих мистецтв професору Адольфу Циглеру очолити спеціальну комісію, яка мала здійснити чистку понад 100 музеїв Німеччини з метою реквізувати всі зразки декадентського мистецтва. Нацисти зібрали «неправильні», на їх погляд, мистецькі твори у Мюнхені на сумнозвісній виставці: «Поміж в мистецтві» і «Д. м.» (нім. *Entarte-tekunst*), згодом частину творів було знищено. На виставках було представлено 12890 творів образотворчого мистецтва, з яких 700 продано в Люцерні, що дало високі валютні дивіденди для початку військового переозброєння Німеччини. Експропріації піддалися полотна 112 художників, роботи Е. Нольде, М. Бекмана, О. Кокошки, Г. Гросса та інші. Сюди ж потрапили полотна найвидатніших європейських майстрів: П. Пікассо, П. Гогена, А. Матісса, П. Сезанна, Т. Жеріко, В. Ван Гога та ін.

31 березня 1936 р. конфісковані полотна були продемонстровані на виставці. Вона виявилася найпопулярнішою експозицією в Третьюму рейху. Незважаючи на уїдливі супровідні написи, запропоновані нацистськими «мистецтвознавцями»: «Так хворий розум бачить природу» або «Німецькі селяни в єврейському стилі» тощо, понад 2 млн. осіб відвідало виставку. Згодом, у березні 1939 р., до 5 тис. з виставлених робіт згоріло під час пожежі в Центральному міністерстві у Берліні. Поруч з виставкою дегенеративних творів у Па-

лаці мистецтва, спеціально побудованому за проектом архітектора П. Л. Трооста, відкрилася «Виставка видатного німецького мистецтва». В її експозицію увійшли схвалені владою роботи, відібрані самим Гітлером. Тут було приблизно 900 робіт з представлених на затвердження фюреру 15 тис. творів пихатого героїзму, який чергувався з ідиліями сільського життя, крокуючі штурмовики з прапорами — зі сценами збирання врожаю оголеними «нордичними» дівчатами. Критики зазначали спартанське начало у здоровому німецькому мистецтві, «очищеному» від претензійності та божевільного мотлоху. Ревізія тоді відбувалася у всіх жанрах мистецтва: в архітектурі, літературі й насамперед у кіно, що, як і в СРСР, вважалось у Третьюму рейху найважливішим із мистецтв. Роком раніше в Берліні пройшла Олімпіада, яка залишила після себе «Олімпію» — кінематографічний шедевр відомої кінодокументалістки Л. Ріфеншталь. На відкритті Олімпіади було показано фільм «Тріумф волі», знятий Ріфеншталь на з'їзді нацистів 1934 р. «Олімпія» і «Тріумф волі» вважались доскональними витворами мистецтва, які протиставлялися Д. м.

Проте ці твори досі звинувачують у прославленні забороненої після Другої світової війни ідеології нацизму.

Гітлер стверджував, що греки, римляни і германці є представниками однієї раси, настає епоха нової класики, й істинно арійське ми-

стецтво має стати «суворим, змістовним, монументальним, схожим на бахівські фути». Новий класицизм у Німеччині не може бути простим наслідуванням античності, і якщо він хоче бути життєздатним, має нести в собі своє, інше, тобто містичне, ірраціональне начало, властиве німецькому духу. Проте ця декларація суперечила нормам уніфікації, нівелювання особистості в умовах тоталітарного режиму. Звідси містичний, «ірраціональний натуралізм». За визначенням письменника Т. Манна, нацистське мистецтво становить «націоналістичну форму німецької відчуженості: провінційної чванливості... обивательського універсалізму». Письменник також підкреслював, що цій провінційній німецькій космополітичності було властиве «щось примарно-блязнівське і моторшне».

У фашистському стилі Третього Рейху офіційна ідеологія змикалася з темними інстинктами і прихованими бажаннями спеціально підбурюваного натовпу. Саме тут виявилися проста міщанська обивательська психологія та спотворена расова ідеологія і традиції «німецького духу», його одвічного прагнення до ірраціональності, темних мотивацій душі. Третьому рейху за кілька років вдалося сфокусувати на мистецтві таку увагу публіки, яку не змогли привернути найзахопленіші пропагандисти авангарду.

Зіштовхнувши між собою естетично полярні системи – «дегенеративних героїв» з «фізично доско-

налими олімпійцями», – нацистська пропаганда влаштувала своєму народові ефектне змагання. Тоталітарний націонал-соціалістичний режим боровся з мистецтвом грубими силовими методами відправляючи художників за кордон, у концтабори та внутрішню еміграцію. Головна метаморфоза, що сталася з авангардним мистецтвом після нацистських виставок, в тому, що воно після війни сповнилося новим політичним і суспільним змістом. У певному сенсі Гітлер надав авангарду величезну послугу, представивши його у вигляді антиготалітарної, антифашистської течії. Сприйняття пройшло по колу, і авангард, зачатий в надрах лівої ідеології, став одним із символів західного лібералізму і саме в цій якості відіграв революційну роль у повоєнних тоталітарних політичних системах Східної Європи, зазнаючи утиску і гоніння.

Література: Грюнберг К. А. Гітлер: Біографія фюрера / К. А. Грюнберг. – М., 1995; Бланк А. Из истории раннего фашизма в Германии / А. Бланк. – М., 1978; Желев Ж. Фашизм / Ж. Желев. – М., 1991; Зонтгаймер К. Як нацизм прийшов до влади / К. Зонтгаймер. – К., 2009; Шпеер А. Воспоминания / А. Шпеер. – Смоленск, 1998; Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М., 1994; Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. / Т. Манн. – М., 1959–1961. Т. 10; Trotta T. Vom Wesen einer neuen deutschen Kunst. – Berlin, 1933.

В. Беспалий

Декадентство (фр. *decadence*, від пізньолат. *decadentia* — занепад, руйнування): 1. *Культурний регрес, занепад, характерними рисами якого є суб'єктивізм, індивідуалізм, аморальність, відхід від громадських інтересів, що виявляється у мистецтві відповідною тематикою, відривом від реальності, поетикою мистецтва для мистецтва, естетизмом, падінням цінності змісту, переважанням форми, технічних вигадок, зовнішніх ефектів, стилізації тощо.*

2. *Стан культури, характерний для перехідних етапів, коли одна культурна формація змінюється іншою і пов'язана з певним типом світовідчуття. Йому притаманні загальна песимістична налаштованість, апокаліптичні передчуття, розчарування у суспільних, ідеалах і, як наслідок, звернення до внутрішнього світу людини, перевага ірраціонального способу пізнання, інтерес до надприродного. Руйнування традицій, незмінно притаманне культурному зламу, тягне за собою нестійкість морально-етичних норм, що для Д. виявляється не стільки в аморалізмі, скільки у надзвичайному розширенні сфери естетичного аж до повного поглинання етики. Проте феномен Д. не можна тлумачити тільки в негативному аспекті. Разом із зазначеними тенденціями йому властиві прагнення до екстремальної культурної практики на межі освоєного і неадаптованого, мобілізація пошукової енергії, ставка на експеримент.*

Однією з найважливіших особливостей Д. є також сприйняття сучасного йому культурного стану як піку, вищої точки, вершини, з якої можна оглядати всі минулі століття «вмираючої культури». Отже, Д. — це підведення підсумків, осмислення результатів, плодів, принесених культурою, і водночас відчайдушна спроба побудувати щось зовсім нове.

3. *Загальна назва кризових явищ європейської культури другої половини XIX — початку XX ст., пройнятих настроями безнадійності, неприйняття життя, тенденціями індивідуалізму. Це складне і суперечливе явище, джерелом якого є криза суспільної свідомості, розгубленість багатьох художників перед різкими соціальними антагонізмами дійсності, страх перед революціями, в яких вони бачили лише руйнівну силу історії. Відмова мистецтва від політичних і громадянських тем і мотивів декаденти вважали проявом і необхідною умовою свободи творчості. Декадентське розуміння свободи особи невіддільне від естетизації індивідуалізму, а культ краси як вищої цінності не несе моральних обмежень. Постійними художніми темами є мотиви небуття і смерті, туга за духовними цінностями та ідеалами.*

4. *Несприйняття будь-якої концепції суспільного прогресу, форми соціального протистояння, які начебто мають грубо утилітарні цілі й повинні бути відкинуті. Найвизначніші історичні рухи людства вважаються прихильниками Д. глибоко «міщанськими» за своєю*

природою.

Разом з терміном «Д.» для позначення цієї загальноєвропейської течії мистецтва вживаються також «модернізм», «неоромантизм», «символізм». Одним з перших термін «Д.» вжив француз Д. Ніса (пізній прихильник класицизму) щодо В. Гюго та інших романтиків. Закріпився термін дещо пізніше. У другій половині XIX ст. стала надзвичайно популярною ідея загальної деградації європейських націй, яку було обґрунтовано у псевдонаукових творах М. Родо «Про декаданс Франції» (1850) та Г. Рошфора «Французи періоду занепаду» (1866). В останній книзі наведено роздуми про всебічну деградацію французів. Апокаліптичні сподівання, відчуття кризи як в житті, так і в мистецтві були пов'язані з поширенням в Європі ідей А. Шопенгауера, Ф. Ніцше і О. Шпенглера, з одного боку, і соціальною нестабільністю — з іншого. Несподівано версія набула популярності, й кінець XIX ст. пройшов під знаком Д. Проте якщо спершу йшлося про занепад французів, то згодом це поширилося на всіх європейців, потім заговорили про занепад окремих видів мистецтва, а з часом — мистецтва взагалі. Поступово поняття «Д.» набуло ширшого змісту і охоплювало вже загальний стан культури, а також цінностей Нового часу — раціональності, позитивізму, атеїстичного погляду на світ. Ідея Д. була з ентузіазмом підхоплена творчим середовищем, де набула канонічної форми. Це було пов'язане з

тим, що *художня молодь* у 80-х роках XIX ст. була незадоволена опортунізмом (приспосовництвом), який запанував у Європі, демонстративно відійшла від політики і повністю віддалася науці, філософії, естетиці. Поклоніння Прекрасному в будь-яких його проявах завжди було типовим для людей мистецтва, але тільки Д. зробило служіння красі головною метою життя. Крім того, воно стало корпоративним знаком, за допомогою якого можна безпомилково відділити «своїх» від «чужих». Це була особлива, дивна для незвичного ока краса. Складність її сприйняття стала однією зі складових почуття елітарності, характерного для декадентської естетики. Декаденти не асоціювали прекрасне з класичними, традиційними канонами краси — гармонією, симетрією, ясністю, простотою, доцільністю. Почуття краси для декадентів багато в чому базувалося на глибинній суб'єктивності, пов'язаній з ізоляваністю спостерігача, його внутрішньою відокремленістю від світу. Звідси вимога знаковості, яка відсилає не до повсякденної дійсності, а до таємничої надприродної реальності міфу, містерії, мрії, потаємних глибин. Іншим канонам прекрасного у вимірі Д. була штучність як знак творчого перетворення. Крім того, краса не могла бути пов'язана з утилітарною, приземленою користю: витончений смак декадентів вимагав чогось не лише надприродного, а й над побутового, вилученого з кругообігу повсякденності. Ще

один важливий аспект естетичного сприйняття декадентами найкраще визначається французьким словом «récésieux» – примхливе, манерне, дорогоцінне, а також вишукане, витончене. Постійні спроби декадентів подолати навколишню потворність через поклоніння незмінно зникаючій красі призвели до цілком свідомої підміни культу культурою. Романтична ідея творчості як світської релігії стала основою, внутрішнім стрижнем Д., а створення нової реальності, що існує за законами Прекрасного, – надзавданням. Усе буденне і природне відкидалося на догоду штучному, рідкісному, екзотичному. Сторінки романів і полотна заповнили небачені раніше героїні – фатальні жінки, любов до яких згубна. Антична історія та література, так само, як і Біблія, виявилися невичерпною криницею для декадентів.

Умонастрої Д. позначилися на творах багатьох художників кінця XIX – початку XX ст., у т. ч. видатних митців, творчість яких у цілому не може бути зведена до Д. Найвиразніше мотиви Д. вперше виявилися у поезії французького символізму – у творчості т. зв. проклятих поетів (П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме). Їхні ідеї та настрої набули розвитку у П. Валері, П. Клоделя, А. Жиди та ін. У Великобританії риси Д. позначена творчість прерафаелітів (твори О. Уайльда, Д. Г. Россетті, Х. Ханта та ін.), а також близьких до них О. Бердслі та

А. Свінберґ; в Італії – у Дж. Пасколи, А. Оріану, Г. Д. Аннунціо. Впливу Д. зазнали також О. Уайльд – у Великобританії, М. Метерлінк – у Бельгії, Г. Гофмансталь і Р. М. Рільке – в Австрії, М. Пруст – у Франції та ін. У Росії Д. виявилось у творчості поетів-символістів (передусім т. зв. старших символістів 90-х років XIX ст.: М. Мінського, Д. Мережковського, З. Гіппіус, В. Брюсова, К. Бальмонта), в деяких творах Л. Андрєєва, у Ф. Сологуба і особливо в натуралістичній прозі М. Арцибашева, А. Каменського та ін. Настрої Д. набули особливого поширення після поразки революції 1905–1907 рр. Апокаліптичні сподівання, відчуття кризи як в житті, так і в мистецтві були зумовлені усвідомленням «кінця» (експресіонізм), дехто закликав до оновлення і сподівання на майбутнє, яке вже наближається. Це звернення до майбутнього породило ідею «нової людини»: ніцшеанської надлюдини, андрогіна символістів, нового Адама акмеїстів, «будетлянина» футуристів. Водночас навіть у межах одного напрямку співіснували протилежні прагнення: крайній індивідуалізм, естетизм (у декадентської частини символізму) і проповідування Світової Душі, нового діонісійства, соборності (у «молодших» символістів). Пошуки істини, кінцевого сенсу буття втілювалися в різні форми містицизму, в моду знову увійшов окультизм, популярний на початку XIX ст. Характерним вираженням цих настроїв

став роман В. Брюсова «Вогнений ангел». Виник інтерес до російського сектантства («хлистовство» М. Ключова, окремі мотиви в поезії С. Есеніна, роман А. Білого «Срібний голуб»). Зверненість у себе, неоромантичне захоплення глибинами людського «Я» поєднувалися з перевідкриттям світу в його чуттєво осяжній предметності. Помітною тенденцією на зламі століть стала нова міфотворчість, також пов'язана з очікуванням нового майбутнього, необхідністю заново осмислити людське існування. Злиття побутового та буттєвого, повсякденності та метафізики помітне у творах письменників різних напрямів. Філософи та літератори цього періоду вперше осмислювали стан особистості свободи і шукали відповідь на питання про реалізацію свободи людини для її особистого і суспільного розвитку.

Література: *Асмус В. Ф.* Философия и эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус // Литературное наследство. — М., 1937. — Т. 27–28; *Бердяев Н. А.* Декадентство и мистический реализм / Н. А. Бердяев // Русск. мысль. — 1907. — № 6; *Гиппиус З.* Критика любви. Поэты-декаденты / З. Гиппиус // Мир искусства. — 1901. — № 1; *Гофштеттер И.* Поэзия вырождения. Философские и психологические мотивы декадентства. — СПб., 1902; *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. — М., 1998; *Мережковский Д.* Декадентство. О причинах упадка и о новых

течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Полное собрание сочинений. Т. 18 / Д. Мережковский. — М., 1914; *Небольсин С. А.* Декадентство или декаданс? Русский модернизм и методология современной буржуазной русистики / С. А. Небольсин // Контекст. — 1976; *Нордау М.* Вырождение. Современные французы / М. Нордау. — М., 1995.

В. Беспалий

Декоративно-прикладне мистецтво (лат. *decoro* — прикрашаю) — 1) сукупність орнаментальних або зображувальних елементів, які прикрашають річ; 2) сфера творчої діяльності людини, яка характеризує її вміння створювати світ побутових речей, що органічно поєднують своє утилітарне призначення з художньо-естетичними якостями. Це вид мистецтва, що має свої образність, особливий художній зміст і водночас обслуговує побутові потреби людини. В їх єдності його сутність і специфіка. *Декоративність* — сукупність художніх властивостей, що підсилюють емоційну виразність і художньо-організаційну роль творів пластичних мистецтв у навколишньому предметному середовищі. Художні засоби, що зумовлюють декоративність твору мистецтва, багаті, різноманітні та специфічні для кожного виду мистецтва. Важливу роль у створенні ефекту декоративності твору відіграють декор (у т. ч. орнамент або його деталі), вираз-

ність природної фактури матеріалів та притаманних їм особливостей пластичної форми, композиції, утворення лінійних ритмів, пластичних обсягів і колірних плям, інтенсивність звучання кольору, виразність і фактура барвистого мазка та ін. Декоративність є одним з головних художніх засобів творів Д.-п. м. Вона притаманна і творам образотворчого мистецтва, як станковим, так і монументально-декоративним (скульптура, настінний живопис, мозаїка тощо), вступає у взаємозв'язок з архітектурою і утворює художній ансамбль. У цьому разі декоративність часто відіграє підпорядковану роль і виступає в органічній єдності з ідейно-художнім змістом, а також образною системою твору або мистецького комплексу. Це широка галузь пластичних мистецтв, де завдяки діяльності людини відбувається художнє формування матеріального середовища, яке сприяє впровадженню в нього естетичного та ідейно-образного начал. До цього мистецтва відносять твори, що виконуються із найрізноманітніших матеріалів (традиційно – з дерева, глини, каменю, тканини, скла, металу). Залучене у повсякденне життя людей, воно має велике значення в естетичному формуванні середовища. Його роль у безпосередньому утилітарному обслуговуванні побуту поступово зменшується, але завдяки декоративності вироблених речей розширюється сфера духовного впливу, який здійснюється

на основі образно-змістового потенціалу цих речей. Таким чином відбувається вплив цієї сфери на соціальну поведінку людей.

Декоративне мистецтво поділяється на монументально-декоративне мистецтво, безпосередньо пов'язане з архітектурою (створення архітектурного декору, розписів, рельєфів, статуй, вітражів, мозаїк, що прикрашають фасади та інтер'єри, а також паркової скульптури), Д.-п. м. та оформлювальне мистецтво (художнє оформлення свят, експозицій виставок і музеїв, вітрин тощо). Створювані як елемент або деталь композиції (площі, вулиці, парку, будівлі, а також інтер'єру, костюма тощо), твори декоративного мистецтва (на відміну від станкових) відіграють істотну роль в об'ємно-просторовому оформленні ансамблю. Їх ідейно-образний зміст найповніше розкривається у сприйнятті ансамблю, для якого вони призначені. Твори Д.-п. м. відповідають кільком вимогам: мають естетичну якість, розраховані на художній ефект і служать для оформлення побуту та інтер'єру. Такими творами є одяг, платтяні та декоративні тканини, килими, меблі, художнє скло, фарфор, фаянс, ювелірні та інші художні вироботи. У науковій літературі з другої половини XIX ст. утвердилася класифікація галузей Д.-п. м. за матеріалом (метал, кераміка, текстиль, дерево) або за технікою виконання (різьблення, розпис, вишивка, набійка, лиття, карбування, інтарсія тощо). Ця класи-

фікація зумовлена важливою роллю конструктивно-технологічного начала у Д.-п. м. та його безпосереднім зв'язком з виробництвом. Поняття «Д.-п. м.» є широким і багатогранним. Це і унікальне селянське мистецтво, корені якого сягають глибини століть, і його сучасні «послідовники» – традиційні художні промисли, пов'язані загальним поняттям «народне мистецтво», і класика – пам'ятники світового декоративного мистецтва, що набули загального визнання і зберігають значення високого взірця, і сучасне Д.-п. м. в широкому діапазоні його проявів: від малих, камерних форм до значних, масштабних, від одиничних предметів до багатопредметних ансамблів, що виступають у синтезі з іншими предметами архітектурно-просторового середовища, іншими видами пластичних мистецтв.

Література: *Зайцев А.* Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. – М., 1986; *Легенький Ю. Г.* Культурология изображения / Ю. Г. Легенький. – К., 1995; *Пономарьков С. И.* Декоративное и оформительское искусство в школе / С. И. Пономарьков. – М., 1976; *Прете М. К.* Творчество и выражение / М. К. Прете, А. Капальдо: [пер. с ит.]. – М., 1981. *Соловійов О.* «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. XX ст. та її трансформація / О. Соловійов // Сучасне мистецтво. – К., 2004. – Вип. 1.

В. Беспалий

Дивізіонізм (фр. *division* – поділ, поділення, дроблення) – метод живопису, на основі якого сформувалася система живопису, характерна для неоімпресіонізму. Неоімпресіонізм (фр. *Néoimpressionnisme*) виник у Франції приблизно 1885 р. (головні представники – Ж.-П. Сера, П. Сіньяк та ін.). Розвиваючи тенденції пізнього імпресіонізму (підвищений інтерес до оптичних явищ), прихильники цієї течії прагнули використати в мистецтві сучасні відкриття в галузі науки, зокрема оптики, надавши методичного характеру прийомам розкладання складних тонів на чисті кольори. Сутність новації зводиться до нанесення на полотно дрібних окремих мазків – крапок чистого кольору. Цю техніку в живописі називають також «пуантилізм» (фр. *pointillier* – точка, писати точками). За зорового сприйняття картини з певної відстані відбувається оптичне змішання цих мазків. Д. становив основу художнього методу неоімпресіоністів. Систему застосовували А. Е. Кросс і частково К. Піссарро у Франції, Дж. Сегантіні в Італії, Т. ван Рейселберге в Бельгії, у деяких творах І. Грабарь в Росії. У музиці ХХ ст. Д. – один з типів музичного письма, який характеризується переважанням окремих звуків-точок над мелодійними мотивами або акордами. Спостерігається у творах А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена та інших композиторів – представників сучасного авангарду. Пуантилізм часто призводить до руйнування ме-

лодійної лінії. Майстри неоімпресіонізму намагалися подолати випадковість, фрагментарність композицій імпресіонізму, вдавалися до площинно-декоративних рішень. При цьому розсудливий метод неоімпресіонізму часто призводив до домінування холодного інтелектуалізму, деякої сухості та абстрагованості образу.

Література: *Ревалд Дж.* Постімпрессионизм / Джон Ревалд. — Л.; М., 1962; *Синьяк П.* От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму / П. Синьяк; [пер. с фр.]. — М., 1913.
В. Беспалий

Динаміка культури — сукупність усіх змін в культурному середовищі. Аналіз історії культури свідчить, що її явища не є сталими. Тому виникають питання про те, як і чому, під впливом яких чинників змінюється культура. Відповіді на ці питання покликане дати вчення про Д. к. Термін «динаміка» буквально означає «сила», тобто вчення про сили і рухи, спричинені ними. Д. к. досліджує соціокультурні зміни з позицій розрізнення типів культурного впливу і характеру культурних змін. Коли йдеться про соціодинаміку, мають на увазі зміни, які відбуваються в культурі та людині під впливом зовнішніх і внутрішніх сил. Зміни — невід’ємна властивість культури. Поняття «зміна» передбачає як внутрішню трансформацію культурних явищ (нетотожність самим собі у часі), так і зовнішні зміни (взаємодія між собою, пересування у просторі тощо). Під Д. к. розуміють: 1) зміни всередині

культури та взаємодії різних культур, для яких характерні цілісність, наявність упорядкованих тенденцій, а також спрямований характер; 2) розділ теорії культури, в межах якого вивчають процеси мінливості в культурі, їх обумовленість, спрямованість, силу виразності, а також закономірності адаптації культури до нових умов; фактори, що визначають зміни в культурі, умови і механізми, які сприяють реалізації цих змін. Термін вперше вжив видатний соціолог П. Сорокін, який в 30-х роках ХХ ст. видав працю про історію культури з найдавніших часів і перехід від однієї культурної системи до іншої (або від одного культурного стилю до іншого) «Соціальна і культурна динаміка». В культурології Д. к. поділяють на три основні типи взаємодії: фазовий, або етапний; циклічний та інверсійний. Найпростіша концепція культурного розвитку — традиційна теорія лінійного прогресу, тобто цілеспрямованого поступального руху культурних форм, який розглядають у дусі еволюціонізму як удосконалення людського роду, суспільства, окремої людини, а також результатів її матеріальної та духовної діяльності. Цей тип Д. к. називають *фазовим*, або *етапним*. Для його вивчення застосовують метод історичної періодизації, провідним критерієм якого є домінуючий тип суспільних відносин, тобто соціальність як така. Ядром її виступають класові інтереси в одному зі своїх провідних різновидів — майнових переваг, а складається

вона під впливом чинників найрізноманітнішого рівня. Тип соціальної форми формується на підставі переважання міжособистісних відносин у доіндустріальному суспільстві, товарно-грошових чинників — в індустріальному або чинників, які формують масове суспільство, — у постіндустріальному суспільстві. У межах історичного матеріалізму основним фактором концепції формаційного розвитку культури вважали зміни у способі виробництва. Відповідно до них виділяли й основні періоди лінійного розвитку світової культури, які породжували відповідні типи культури: первісну, рабовласницьку, феодальну, буржуазну і соціалістичну. Передбачалося, що зміна характеру виробництва тягне за собою і зміну суспільного устрою, а разом з ним і культури. Якщо змінити масштаб і ввести фазовий критерій універсального рівня, то Д. к. людського суспільства виявиться як загальносвітовий процес зміни всесвітньо-історичних епох: Первісність, Старовина, Середньовіччя, Новий і Новітній час. У цьому разі динаміка оцінюється як комплексне поступальне сходження людського співтовариства сходинками історичного прогресу. Фундамент фазового типу Д. к. — соціокультурне перетворення. Воно відбувається, коли новий стан виникає внаслідок зміни попереднього під впливом інтенсивних процесів суспільного оновлення. Розрізняють три основних види перетворень: реформа, трансформація і революція.

Реформа — зміна, перебудова певної частини соціокультурного життя, яка не знищує основних заasad існуючого порядку. У суспільній теорії та практиці до реформ відносять прогресивні перетворення, певний крок до поліпшення. *Трансформація* — сукупність явищ і процесів, які поступово і ненасильницьким шляхом приводять соціокультурну систему до принципово нової якості відносин.

Революція — глибока якісна зміна у розвитку. Стосовно соціокультурного середовища говорять про докорінну, як правило, насильницьку зміну найголовніших традиційних цінностей і стереотипів (поведінки, свідомості, мислення), зміну ідеології, крутий поворот державної політики в галузі культури, кардинальне перетворення соціального складу інтелігенції.

Циклічний тип Д. к. виходить з уявлення про те, що зміни у світі підпорядковані закону повторюваності, оборотності. Кожна культура проходить певний життєвий цикл від народження до смерті, рухаючись замкненим колом до початкового стану хаосу. Подібні погляди були поширені у V-IV ст. до н. е. у грецькій (Арістотель, Полібій) і давньокитайській (Сима Цянь) філософії. Ідея циклічності протистояла ідеї прогресивного поступального розвитку людської культури і у XIX-XX ст., була відображена в теорії культурно-історичних типів М. Данилевського, понятті «культурних організмів» концепції О. Шпенглера, кругообігу «локальних цивілізацій»

А. Дж. Тойнбі. Зміни в межах циклу виявляються повторюваними, суспільства рухаються за подібними траєкторіями протягом багатьох поколінь. Сприйняття часу в них також циклічне і періодично повертається до початкової точки. Тому минуле поетизується в легендах про «золоту» добу, яка уявляється найкращою, гідною наслідування і відтворення.

Інверсійний тип Д. к. іноді розглядають як окремий випадок циклічних змін, проте це не зовсім правильно, оскільки інверсія описує зміни, які рухаються не по колу, а здійснюють маятникові рухи – від одного полюса культурних значень до іншого і назад. Такий тип динаміки виникає у суспільствах, де не склалося стійке культурне ядро, «золота середина» або міцна структура. Тому ослаблення жорсткої нормативності та обмежень може призводити до «розбещеності» звичаїв; повна покірність існуючим порядкам та їх носіям може змінюватися «безглуздим і нещадним бунтом»; розгул пристрастей і чуттєвості може поступитися місцем крайньому аскетизму і розсудливому раціоналізму. Чим менший ступінь стабільності суспільства і чим слабкіше налагоджені відносини між його різними компонентами, тим більшого розмаху набувають повороти в його духовному і політичному житті. Інверсійна хвиля може охоплювати найрізноманітніші періоди – від декількох років до декількох століть. Інверсійний характер мали зміни культури в різні часи і в різних суспільствах. В українській історії на

певному етапі такий характер мав перехід від язичництва до монотеїзму, що супроводжувався знищенням попередніх культів; від релігії до атеїзму, що призвів до руйнування колишніх святинь, огульної критики релігії та розправ зі священниками; від культурної ізоляції до інтенсивного наслідування західних зразків; від державно-партійного тоталітаризму до плюралізму як прямо протилежних моделей політичного і культурного життя.

Нині у світовій науковій думці накопичено величезний обсяг ідей, уявлень і концепцій, що дає змогу давати науково-філософську інтерпретацію Д. к. з різних гносеологічних позицій: з погляду закономірностей еволюційних змін, історичного розвитку, а також виходячи з постмодерністських уявлень про фрагментарність культурних динамічних масивів; у термінах філософського або інформаційно-кібернетичного аналізу, базуючись на ідеях теорії інноваційно-творчої або управлінської діяльності. Чималий внесок у розвиток теорії Д. к. зробили дослідники, які працювали в межах структурно-функціонального підходу, теорії конфліктів, синергетики. Подібний міждисциплінарний синкретизм та методологічний плюралізм є природними, немінучими в аналізі такого складного феномена. Складність і в багатьох випадках неочевидність змін у культурі зумовлюють наявність різних підходів до вивчення Д. к., їх взаємодоповнюваність. Широкий аналітичний діапазон у

вивченні Д. к. свідчить про розмаїття позицій в розумінні характеру її процесів. Аналітики визнають значущість у динамічних змінах поступально-лінійних векторів розвитку, хоча очевидно, що цей вид є не єдиним і часто не провідним за значущістю. Як правило, він доповнюється або чергується з фазовими, циклічними чи етапними змінами, які можуть набувати хвильового розвитку, руху по колу. Одна з форм переходу від поступових змін до різкого оновлення та інновацій – вибух (у поняттях синергетики – «точка біфуркації»), тобто різке зростання питомої ваги змін, а також зміна вектора розвитку з набором кількох альтернатив майбутнього. Зміни можуть зумовити збагачення і диференціацію культури. Проте деякі зміни призводять до ослаблення диференціації, спрощення культурного життя, його аномії (занепаду і деградації), яка переходить у кризу культури. Особливим станом є культурний застій, стан тривалої незмінності та повторюваності норм, цінностей, смислів, знань. Застій слід відрізнити від стійкості культурних традицій. Він настає, коли традиції домінують над інноваціями, пригнічують їх.

Своєрідним є підхід прихильників постмодерністської парадигми до інтерпретації культурних змін. Для них Д. к. (аналіз в межах постмодернізму здійснюється зазвичай на прикладі духовних сфер культурної активності, нерідко – художньої практики, мистецтва) – не зростання, не розвиток, не цілесп-

рямоване поширення, а принципово інший тип руху, позначений терміном, узятим з ботаніки, «ризом» (безладне поширення, «рух бажання», позбавлене напрямку та регулярності). Загалом для Д. к. характерні стійкий порядок взаємодії її компонентів, періодичність, стабільність, спрямованість. Деякі її аспекти мають симетричні за структурою механізми, що різняться знаком спрямованості. Можуть бути інтеграційні або дезинтеграційні, висхідні або низхідні напрями Д. к., еволюційний або революційний характер її змін. У діяльнісному аспекті змін вирізняють динаміку в різних сферах культурної активності, напр., динаміку політичної культури, сфери національних відносин, релігійної, художньої або комунікативної діяльності тощо. Досліджують також динаміку, характерну для функціональних відносин у культурі, напр., динаміку комунікативних відносин, взаємодії культур та ін. Процеси Д. к. інтерпретують як прояв здатності складних соціальних систем адаптуватися до мінливих зовнішніх і внутрішніх умов існування. Таким чином, головним «спонукачем» Д. к. виступають не ідеї, інтереси, пристрасті та бажання людей, а об'єктивна, слабо усвідомлювана людьми необхідність адаптації суспільства і культури до змін. Разом з необхідністю існують і загальні передумови, або своєрідні «несучі конструкції», психологічні особливості носіїв культури, які є основою динамічної трансформації культури. Структура і природа цих детермінант

набувають у різних аналітичних парадигмах різних пізнавальних модусів. Так, у гуманітарному знанні висуваються такі полюси суперечливої Д. к., як «аполлонічне і діонісійське начала» (Ф. Ніцше), творчий вибух, порив (мислителі школи філософії життя), життя, що породжує нові культурні форми, спрямовані проти заостенілості та гальмування розвитку самого життя (Г. Зіммель). Системніше аналізується Д. к. прихильниками структурно-функціонального підходу. У теорії дії Т. Парсонса соціальні та культурні зміни виводяться з процесів обміну інформацією та енергією між соціальними системами. Джерелом культурних змін може бути надлишок (або брак) інформації чи енергії за обміну між системами дії. У теорії синергетики фундаментальною властивістю еволюції вважається нестійкість, характерна як для стаціонарних структур, так і (більшою мірою) для дисипативних – пульсуючих, ускладнюючих або деградуючих. У деяких концепціях та ідеях в основу Д. к. покладено принципи нерівноважного розвитку різних галузей, рівнів і структурних одиниць культури; звертають увагу на відсутність рівноваги між знанням і незнанням, між різними рівнями і способами розуміння людиною навколишнього світу (П. Сорокін). Від загальних передумов, універсальних детермінант Д. к. необхідно відрізнити фактори, що зумовлюють її конкретні прояви та характеристики. Процеси змін відбуваються у просторі й часі, тому мають свою

історію, якій притаманні закономірності розвитку і яку вивчають у межах історії культурології, теорії цивілізацій. Аналіз як макро- (1000 і більше років), так і мікромасштабних змін у культурі (від 25 до 30 років, періоду активного життя в культурі одного покоління, до 100 років) свідчить про актуальність знання природи культурних змін саме сьогодні. Спостереження проявів Д. к. є актуальними і цікавими не лише вченим, а й кожній людині, яка протягом життя здатна пережити подібні прояви змін «у собі», своїй індивідуальній неповторній практиці.

Література: *Александренков Э. Г. Диффузионизм в зарубежной западной этнографии* / Э. Г. Александренков. – М., 1976; *Андреева О. А. Стабильность и нестабильность в контексте социокультурного развития* / О. А. Андреева. – М., 2007; *Белик А. П. Социальная форма движения* / А. П. Белик. – М., 1982; *Борев В. Ю. Культура и массовая коммуникация* / В. Ю. Борев, А. В. Коваленко. – М., 1986; *Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма* // Вебер М. Избранные произведения / Макс Вебер. – М., 1990; *Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли* / Л. Н. Гумилев. – Л., 1989; *Моль А. Социодинамика культуры* / А. Моль. – М., 1973; *Флиер А. Я. Культурные процессы* / А. Я. Флиер. – М., 2006.

В. Беспалий

Дифузія культурна – просторове поширення культурних досягнень одних суспільств в інші.

Певне явище культури може бути запозичене і певним чином засвоєне членами інших суспільств. Д. к. суттєво обумовлена дифузійнізмом. На відміну від еволюціоністів, дифузійністи розглядали кожне явище культури як окрему ланку в ланцюгу еволюції, вказуючи на те, що існує Д. к. — просторове переміщення культури або окремих її елементів з будь-якого культурного центру. На цій підставі було розроблено теорію культурних кіл (Л. Фробеніус, Ф. Гребнер та ін.), відповідно до якої можна на підставі певних ознак в окремому географічному регіоні виділити культурні провінції («кола»). З цим пов'язана і теорія культурних міграцій, згідно з якою культурне явище, що десь виникло і сформувалося, багаторазово переміщується, що спричиняє подібність культур в цілому або окремих їх елементів. Коли культурні кола час від часу змінюються, вони залишають специфічні культурні прошарки. Відомий німецький вчений Л. Фробеніус (1873–1938) сформулював концепцію морфології культури (він також заснував 1925 р. у Франкфурті-на-Майні спеціальний Інститут морфології культури), згідно з якою кожна культура — це своєрідний, унікальний організм, що має «власну душу» і проходить чотири основні стадії: народження, дорослішання, старіння і смерть. Фробеніус стверджував також, що «культурна душа» дає змогу поділяти культури на жіночі та чоловічі (напр.,

патріархальні у ефіопів і матриархальні у хамітів). На підставі теорії культурних кіл деякі вчені (Ф. Гребнер, 1877–1934) пояснювали особливості й характер різних цивілізацій. В основі культурних кіл, на думку дифузійністів, завжди є перша, висхідна культура, яку і потрібно намагатися відшукати, дослідити, аби зрозуміти історію і особливості того народу, якому вона належить. Д. к. не слід ототожнювати з диференціацією культур, яка стосується змін в окремій культурі, відокремлення якоїсь її частини, а також із взаємодією культур, що є особливим видом безпосередніх відносин і зв'язків, які складаються, як мінімум, між двома культурами. Взаємодія культур — явище великомасштабне і довготривале, має міжнародний характер. Д. к. характеризується тим, що культура від одного народу (суспільства) до іншого може передаватися (переходити) не лише у процесі переміщення (міграції) людей а й без такого переміщення. Поширення культури — це своєрідна форма руху, сама культура існує як певна самостійність, самодостатність. Поширення культури одного народу (суспільства) серед іншого здійснюється також не лише еволюційним шляхом: культура може прийти до іншого суспільства і ззовні. Вважається, що попередником Д. к. була т. зв. антропогеографічна школа, ідеї якої набули найбільше і найпомітніше обґрунтування у працях відомого німецького вченого Ф. Ратцеля, а

в Англії — Г. Елліота-Сміта і У. Дж. Перрі. Проте останні більше уваги приділяли культурам високорозвинених суспільств, ніж первісним. На їхню думку, був лише один світовий центр цивілізації — Єгипет, звідки високорозвинена культура єгиптян поширилася по всьому світу. Внаслідок такої гіперболізації точку зору англійських вчених називали гіпердифузійнізмом, або панегіптізмом. Паралельно існувала і теорія панавілонізму (Ф. Деліч, Г. Вінклер) та ін.

Література: *Александренков Э. Г. Диффузионизм в зарубежной западной этнографии / Э. Г. Александренков // Концепции зарубежной этнологии. Критические этюды. — М., 1976; Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур / С. Н. Артановский. — Л., 1967; Артюнов С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Артюнов. — М., 1989; Взаимодействие культур и литератур Востока и Запада. — М., 1992. — Вып. 1-2.; Химухина Е. Г. Проблема «Запад-Восток» в культурологии. Взаимодействие художественных культур / Е. Г. Химухина. — М., 1994.*

М. Головатий

Діалог — процес спілкування, зазвичай мовного, між двома або більше особами. Термін має різні інтерпретації залежно від контексту, сфери, у якій Д. відбувається. Розмовний баланс під час

дружніх сесій вважається специфічним для Д. Партнери мають однаковий шанс, щоб висловити свою позицію, емоції. Д. збагачує, оскільки можна навчитись чогось від інших, тому потрібно уважно слухати один одного. Цей аспект є аксіоматичним для Д. Кожен з його учасників зобов'язаний підбивати підсумок усьому, почутому від іншого, до того, як інші учасники відреагують. Д. протилежний монологу. Д. має й такі значення: 1) розмова між персонажами у передачах на радіо і телебаченні, виконавцями ролей у п'єсах, кінофільмах; 2) літературний твір, написаний у формі бесіди між героями (напр., діалоги Платона); 3) взаємодія для на досягнення взаєморозуміння, особливо у політиці (напр., діалог між владою і опозицією); 4) частина літературного твору, в якій відбувається розмова двох осіб; 5) чергування музичних форм у виконанні двох голосів чи музичних інструментів. Термін «внутрішній Д.» — один із головних у психології, означає процес безперервного внутрішнього спілкування людини із самою собою. Забезпечує діалогічність свідомості рефлексія — реагування і вплив суб'єкта на свій стан і досвід. Це поняття поширене в езо-теричних ученнях, зокрема у книгах К. Кастанеди, для опису методики досягнення зміненого стану свідомості. Важливу роль відіграє Д. у мистецтві. У літературних творах це Д. між автором, героями і читачем; під час музичного концерту соліст перебуває у

стані Д. з оркестром, акомпаніатор – у Д. із співаком. Д. є основним компонентом у театральних виставах. Навіть під час монологу Д. має значення, оскільки провідний актор може створити образ співбесідника або вести Д. сам із собою.

Література: *Волькенштейн В. Драматургия / В. Волькенштейн. – М., 1960; Земская Е. А. Русская разговорная речь / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Е. Н. Ширяев. – М., 1981; Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991; Хализев В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – М., 1986; Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избранные работы. Язык и его функционирование / Л. П. Якубинский. – М., 1986.*

В. Беспалий

Домінанта (лат. *dominans, dominantis* – головний, переважаючий) – 1) головна ідея, головний принцип, основна ознака або найважливіша складова чогось; 2) п'ятий ступінь мажорного або мінорного ладу, гармонії – тризвук, побудований на п'ятому ступені мажору або мінору в музиці. Д. тлумачать у філософії, естетиці, теорії й історії мистецтва та ін., що й спричинило поліфонічність у трактуванні її як проблеми і як терміна. У філософії Д. – це рушій психічного життя, елемент (Арістотель, І. Кант, Р. Декарт, А. Шопенгауер); в етіології – система етносоціальних, етичних і релігійних цінностей, об'єднуювальне

начало у суспільній свідомості. Поняття «етнічна Д.» введено у науковий обіг Л. Гумільовим. Пріоритет у створенні цілісного вчення про Д. належить російському фізіологові О. Ухтомському, який інтерпретував Д. як універсальний принцип діяльності нервових центрів. Д. в культурі ототожнюється з головними художніми ідеями, цінностями, в естетиці – з панівним ідеалом, цінністю, у музиці – з центральною темою і найстійкішим рівнем ладу, в літературі – з ідеєю, концепцією, особливістю стилю, у дизайні – з формою та простором, в архітектурі – з панівним елементом композиції ансамблю. Поняття «Д.» стало одним з найпоширеніших у літературознавстві, лінгвістиці, психолінгвістиці; його пов'язують передусім з формою (О. Потебня, В. Шкловський, Р. Якобсон). Принцип доміантного підходу застосовують у періодизації культури (В. Овчинников), у пошуку провідних мовних засобів художнього тексту після аналізу його структурної, семантичної, комунікативної організації (Л. Новіков). Етнічна Д. постає у будь-якій етнічній цілісності, формується в ранній (інкубаційний) період зародження нового етносу або суперетносу. Бажано, щоб Д. була одна: якщо їх дві, то вони накладаються, нівелюючи різноспрямовані пасіонарні пориви. Поняття «Д.», запропоноване Ухтомським, характеризує стан людини, наявність тимчасового панівного ланцюга у центральній нервовій системі,

який створює приховану готовність організму до певної діяльності за одночасного гальмування інших актів. Д. є нейрофізіологічною основою поведінки, механізмом і критерієм відбору, рушієм психічного життя. Ціннісні Д. – це комплекс уявлень про світ. На рівні формування ціннісної Д. у людини закладаються основні уявлення про добро і зло. Ціннісні Д. формуються соціальним досвідом, який апелює передусім до уявлень минулих поколінь, тісно пов'язані з традицією. У педагогіці, теорії виховання Д. визначає особливості характеру підлітка, від яких значною мірою залежить його майбутнє: егоцентрична Д. (інтерес підлітка до власної особи); Д. перспективи (націленість підлітка на великі масштаби); Д. зусилля (тяжіння до вольового напруження, яке часом виявляється в упертості, боротьбі проти виховного авторитету, у протесті тощо); Д. романтики (прагнення до невідомого, ризикованого, до пригод, героїзму). У художній практиці Д. є стрижнем композиційного принципу підрядності, забезпечує цілісність і своєрідність художньої форми твору. Як головна ідея, визначає побудову всієї композиції, формує сталість і функціонування її організації. Розуміння основних закономірностей створення художньої форми допомагає художникові реалізувати свої відчуття, ідеї, образи. До функцій стильової Д. відносять її здатність об'єднувати і впорядковувати змістовну форму. Стильова

Д. підпорядковує усі інші рівні форми, передбачає вибірковість, зумовлену ідено-художньою доцільністю. У психологічних дослідженнях науково обґрунтовано зв'язок Д. з увагою, предметно-образним мисленням, емоціями, цілеспрямованою поведінкою (О. Ухтомський), з настановою (Д. Узнадзе), з акцентуацією характеру людини (Л. Виготський). Д. розглянуто побічно як основу мотивації (Є. Ільїн, А. Маслоу), процесів і форм уваги, у т. ч. і за візуального сприйняття художнього твору (В. Барабанщиков, М. Волков, П. Кудін, Б. Ломов, О. Мітькін, С. Рубінштейн, Е. Тітченер); емоційно-чуттєвих реакцій, супутніх створенню і сприйняттю твору образотворчого мистецтва (В. Аллахвердов, К. Ізард, М. Каган, О. Леонт'єв, Я. Рейковський, Л. Салямон). Про дослідження мистецтва з погляду психології сприйняття, уваги, співтворчості художника і глядача, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з Д., йдеться у працях Р. Арнхейма, П. Кудіна Н. Яковлевої. Так, у живописі постійність форми в різних жанрах пов'язана з жанровою Д. Жанрова Д. портрета – людина, якщо вона панує у творі над ситуацією. Якщо панує ситуація над нею, то йдеться про побутовий або історичний жанри. Жанрова Д. пейзажу – природа. Предмети і люди можуть бути у пейзажі, але вони підпорядковані образу природи, і це впливає на відповідні композиційні засоби.

Література: Ухтомский в воспоминаниях и письмах. – СПб., 1992; Хализев В. Е. Учение А. А. Ухтомского о доминанте и ранние работы М. М. Бахтина / В. Е. Хализев // Бахтинский сб. – М., 1991. – Вып. 2. Бахтин между Россией и Западом; Ярошевский М. Г. Социально-философские проблемы науки и человека: к 100-летию со дня рождения А. А. Ухтомского / М. Г. Ярошевский // ВФ. – 1975. – № 5.

В. Беспалий

Досвід – форма засвоєння людиною здобутих у процесі попередньої діяльності почуттів, цінностей, умінь, знань про світ і саму себе. Д. акумулює в собі накопичення, трансформацію й транспляцію засобів і продуктів осягнення та закріплення в образах, поняттях, зразках поведінки особою чи групою осіб культурних здобутків людства, поза якими неможлива культуротворча діяльність людини. Всі різновиди культурних надбань виявляють свою залежність від певного соціального Д. й зіставні з ним. У Д. поєднані минуле й сучасне і сконденсовані передумови майбутнього. Будь-який важливий практичний або мисленевий акт не може бути здійсненим без опори на Д., так само, як і на прагнення, очікування, уявлення про майбутнє. В поєднанні зі спрямованістю людини в майбутнє у вигляді надій, сподівань, інтенцій Д. постає як керівництво до дій в індивідуальних зусиллях, політичних і соціальних

рухах, духовних (у т. ч. й мистецьких, релігійних) продуктах, життєвих програмах. Найпомітніше Д. виявляється в узвичаєних формах виробництва, традиціях, звичаях, ритуалах. Водночас у «чистому вигляді» Д. не може становити основу програми дій, адже людина живе щоразу в нових, неповторних обставинах, в унікальних культурних контекстах і тому змушена постійно коригувати набуті в процесі Д. знання і вміння відповідно до існуючих умов, вимог і ситуацій. У системі культури сучасного динамічного суспільства, що зазнає постійних глибинних соціальних і духовних трансформацій, Д. має значно істотніше опосередковуватися творчими складовими діяльності, ніж це відбувається в культурі традиційних типів суспільства. Якщо у творах Платона, Арістотеля розмірковування про найкращу форму управління державою вибудовувались на виборі між існуючими в минулому або сучасними їм політичними режимами (тиранія, охлократія, аристократія, демократія тощо), то вже з періоду Нового часу в суспільних теоріях ці поняття наповнюються новим змістом, відбувається цілеспрямоване дистанціювання від здобутків попереднього політичного Д. Починаючи ж з епохи романтизму, особливої популярності набувають теорії, що пропагують суспільні устрої (комуністичний, ліберальний), сутність яких полягає в критиці й відкиданні ста-

рих форм панування, тобто у визнанні лише часткової прийнятності старого Д. для побудови нових культурних форм. Д. акумулює в собі не лише конструктивну, а й деструктивну діяльність індивідів чи соціальних груп. Вироблені в ході цих видів діяльності звички, традиції, мистецькі напрями також можуть культивувати саме цей вид Д., трансформуючи його в художні образи чи сюжети.

У працях дослідників існують різні способи градації Д. Одні автори поділяють його за формами пізнання (емпіричний і теоретичний); за структурою суб'єкта (індивідуальний, груповий); за об'єктом набуття («внутрішній» – осягнений через мислення, переживання, вольові зусилля – і «зовнішній» – сприйнятий через органи чуття); за способом засвоєння (прямий і опосередкований). Інші автори за критерій градації беруть форми практично-перетворювальної діяльності людини і виділяють політичний, моральний, естетичний, релігійний тощо Д. Вирізняють також Д. житейський (не підлягає строгому критичному й логічному аналізу) і науковий (вимагає системного опрацювання із застосуванням різноманітних методів верифікації). У Д. поєднуються везагальне й індивідуальне начала, він має відкритий характер, тобто існує як безперервний процес. Здобуття Д. може здійснюватися як безпосередньо, так і опосередковано (засвоєння

особою і перетворення на елемент власного духовного світу Д. інших людей); опосередкований Д. значно багатший і відіграє в житті людини набагато важливішу роль, ніж безпосередній. Д. передається (трансляється) від особи до особи, від покоління до покоління, що є необхідною умовою збереження набутих людством надбань і подальшого розвитку культуротворчих зусиль людини. Водночас у вигляді Д. передаються й стереотипи, застарілі знання та форми поведінки. Така трансляція уможливується символічною природою пізнання й існування знань, перетворення культурних явищ на явища символічні, культурних зв'язків – на символічні зв'язки.

Література: *Иванов В.* Человеческая деятельность – познание – искусство / В. Иванов. – К., 1977; *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти – СПб., 1999; *Мировоззренческая культура личности.* – К., 1986; *Мінаков М.* Развитие понятия досвіду / М. Мінаков. – К., 2007; *Мировоззренческая культура личности.* – К., 1986; *Павлова О.* Онтологический статус эстетического досвіду / О. Павлова. – К., 2008; *Соціологія культури:* [навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти України]. – Київ; Львів, 2002.

В. Ятченко

Духовні цінності – соціально значущі екзистенційні орієнтири, відповідно до яких закладається специфіка світогляду індивіда, формуються його життєві

пріоритети, складається стійке враження про зміст приватного та колективного існування. Часто Д. ц. ототожують з окремими якостями людини або способами її дієвого ставлення до себе, інших та світу в цілому. В такому разі останні зазнають своєрідного відмежування від природи людини та набувають автономного статусу. Зокрема, йдеться про любов, щирість, добро та ін., що, будучи Д. ц., також ідентифікуються як вищі мотиви життєдіяльності та творчості суб'єкта, на відміну від приземлених, або побутових, цінностей, пов'язаних зі спонуканням індивіда до задоволення буденних потреб. Цільовому дослідженню природи, значущості та функціонального навантаження цінностей, зокрема духовних, в житті людини присвячений розділ філософії — *аксіологія* (грецьк. αξία — цінність). У контексті філософської думки питання про сутність цінностей вперше підняв Сократ, зробивши його центральним у власних філософуваннях, оскільки намагався з'ясувати, чим є благо. Зокрема, дослідники сократівського доробку вважають, що давньогрецький мислитель проводив паралелі між благом та корисністю як втіленою на практиці цінністю. Відповідно Сократ не розмежовував цінності за принципом вищих — духовних і побутових — приземлених. Для нього ключовою була властивість людини втілювати в життя власні наміри та задуми відповідно до здорового глузду, що саме по собі

виявлялося дієвим благом або вищою цінністю, якої мала прагнути кожна людина у своєму житті. Прикладний підхід до розуміння сутності цінностей притаманний також Платону та Арістотелю, як і всій античній філософії. На думку античних мислителів, знання цінностей та їх втілення є практично одним і тим самим. Відтак чіткого вододілу між буттям і втіленими цінностями, між цінностями і активністю людини за античних часів не простежується: людина у своїй діяльності завжди орієнтується на цінності, які розкривають сутність буття.

Розмежування цінностей з'явилося відносно пізніше і пов'язано, найімовірніше, з традицією розшарування буття на суто божественний і суто земний світи та визнанням людини заручником або носієм відразу двох антагоністичних природ. Відтак притаманність екзистенції Д. ц. мала б підкреслювати зв'язок людини з вищим, духовним або божественним світом, а потреб і потягів — з її гріховністю, духовним падінням, приземленістю. Таким чином, виходячи з факту гносеологічної, а отже і онтологічної, поляризації природи людини, частина цінностей, ідентифікованих як духовні, набувають сакрального підтексту, переміщуються у сферу трансцендентного або й трансцендентального. Найповнішу версію трансцендентальної природи Д. ц. розробили представники Баденської школи

неокантіанства, зокрема В. Віндельбанд та Г. Ріккерт. Вони обстоювали ідею, що цінності є проявом ідеального буття, яке співвідноситься не з емпіричним світом, а з чистою або трансцендентальною свідомістю. Заради встановлення кореляції між цінностями та реальністю вчені вдавалися або до ідеалізації свідомості, тим самим приписуючи їй переддослідну нормативність, або до розвитку ідеї «логосу» як певної надлюдської сутності, що є джерелом і регулятором цінностей. Напр., М. Шелер вважав, що реальність цінностей зумовлена «позачасовою аксіологічною серією в Богові», що спрощено відображена у структурах людської особистості. Відповідно особливості прояву особистості визначаються ієрархією цінностей, притаманних їй. На побутовому рівні або в повсякденному житті Д. ц. часто сприймаються як «продукти» духовної діяльності людини, «вартість яких не зменшується і не зникає внаслідок їх споживання» (Л. Шкляр). У цьому контексті прийнято вирізняти низку ключових функцій Д. ц.: консолідуючу, інтегративну, комунікативну, естетичну, морально-етичну, символічну та ін. Отже, Д. ц. у громадській думці мають ознаки своєрідного механізму та засобів упорядкування індивідуального і колективного існування й набувають суто прагматичного виміру або стають своєрідним предметом споживання, а також інструментом ма-

ніпулювання вибором та орієнтирами мас.

Література: Ріккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Ріккерт; [пер. с нем.; сост. А. П. Поляков, М. М. Беляев; общ. ред. и предисл. А. Ф. Зотов]. — М., 1998; Віндельбанд В. Философия культуры: избранное / В. Віндельбанд. — М., 1994.

В. Калуга

Духовність — 1) стрижень внутрішнього світу людини, що виявляється у її діях і свідчить про людяність, сердечність, доброту, відвертість, теплоту, щирість, відкритість, чуйність тощо; 2) категорія людського буття, якою виявляється здатність особи до самотворення та створення культури; 3) вищий рівень розвитку людини, на якому головними мотиваційно-смысловими регуляторами її життя є вищі людські цінності. Йдеться про цілісну, зрілу особистість, спроможну не лише пізнавати та відображати навколишній світ, а й свідомо, творчо перетворювати його. Оскільки людський дух об'єктивується в артефактах, результатом творення людини є культура у її найширшому розумінні. Проблема Д. завжди цікавила людину, але у психологічному плані вперше вона була поставлена наприкінці XIX — на початку XX ст. у руслі гуманістичної психології. Йшлося про аналіз Д. відповідно до системи цінностей особистості, її здатності до продуктивної, перетворювальної діяльності, до цілепокладання. До цього

категорія «Д.» розглядалася і пояснювалася переважно у сфері релігійної думки. Акцентувалася увага на тому, що духовна реальність є глибоко інтимним процесом, пов'язаним зі світом особистісних переживань, який, по суті, безпосередньо доступний його суб'єкту (С. Франк). Світ олюднений, людина востає у світ, а світ – у людину. І осягається цей світ через творчу Д. людини. Щоб пізнати світ, людина, за словами видатного українського філософа Г. Сковороди, передусім повинна пізнати саму себе, мати для цього духовну свободу. Саме тому Г. Сковорода протиставляв багатству і силі духу людського людські пристрасті, недоліки, які характеризували бездуховність особи. На місце особистісних пристрастей, інтересів, захопленнь тощо духовно багаті людини мають ставати вищі, загальнолюдські, т. зв. трансцендентні, цінності. У цьому разі відбувається своєрідне злиття людини з космічною світобудовою, її кругозір стає достатньо широким і об'ємним. Філософи, мислителі різних часів називали різні засадничі атрибути Д. Так, видатний російський філософ М. Бердяєв таким атрибутом вважав свободу людини, Д. Лосєв пов'язував його з міфотворчістю, поєднанням ідеального і матеріального начал античного Космосу тощо.

Під феноменом Д. найчастіше розуміють духовний світ людини (особистості), тобто систему свідомо психологічних рис, особли-

востей, якостей, що у своїй цілісності визначають ступінь усвідомлення окремою людиною сутності буття, власного місця й призначення у світі й виявляються у ставленні людини як до самої себе, так і до світу. Духовний світ людини (особистості) й духовний світ суспільства, членом якого вона є, не існують окремо, вони тісно пов'язані між собою і взаємозалежні. Проте духовний світ людини є специфічним, особливим і фактично неповторним як за своєю формою, особливостями, так і за процесами існування та прояву. В духовному світі людини (особистості) специфічний прояв мають чуттєвий і раціональний рівні суспільної свідомості, усі її форми, відповідні суспільні психологія та ідеологія. Проте такий світ не можна механічно зводити лише до їх суми, оскільки він існує як відносно самостійна цілісність, неповторність. Найхарактернішою особливістю духовного світу людини є те, що він виступає як певна і конкретна здатність щодо застосування знання, розуму, практичного досвіду для аналізу і оцінки все нових і нових явищ, для визначення власного ставлення до них, здійснення дій і вчинків відповідно до потреб та інтересів особи, групи, класу, суспільства, людства в цілому.

Д. людини (особистості) зумовлена широтою її поглядів, ерудицією, загальною культурою. Вона характеризується сформованою системою цінностей і орієнтацій, що детермінують відповідну

життєву поведінку, вчинки, діяльність людини. Втрати духовності прирівнюється до втрати людяності. Тривала криза в житті окремої людини (бідність, нерозв'язані соціально-психологічні проблеми) поступово збіднює її духовний світ і призводить до деградації. Д. несумісна також із жорстокістю, егоїзмом, орієнтацією лише на матеріальні вигоди. На певному ступені культурного розвитку Д. може бути усвідомлена і осмислена як вияв інтелектуальності. В такому разі людина стає носієм Д. й діє за власними усвідомленими переконаннями, а не за традицією або під страхом покарання. Суспільство через систему освітньо-культурних закладів має дбати про збагачення духовного потенціалу кожного громадянина, залучення його до здобутків матеріальної та духовної культури. Без високого рівня Д. не може бути свідомої, соціально активної особистості.

Література: Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. — К., 2006; Головатий М. Ф. Соціальна політика і соціальна робота: термінол.-понятійн. словник / М. Ф. Головатий, М. Б. Панасюк. — К., 2005; *Енциклопедія освіти* / [Акад. пед. наук України; гол. ред. В. Г. Кремень]. — К., 2008; *Пролетаев С. В. Духовность и бытие человека* / С. В. Пролетаев. — К., 1992; *Франк С. Л. Духовные основы общества* / С. Л. Франк. — М., 1992; *Фрос Э. Душа человека* / Э. Фрос. — М., 1992.

М. Головатий

Е

Еволюціонізм (лат. *Evolution* — розгортання) — теоретичний напрям у розвитку антропології, що сформувався переважно у Великобританії та США, згодом набув популярності у більшості європейських країн. Е. став антропологічною інтерпретацією ідей розвитку і прогресу, що сформувалися наприкінці XVIII — у першій половині XIX ст. в межах геології (Ч. Лайель), біології (Ж.-Б. Ламарк, Ч. Дарвін), філософії (Д. Дідро, А. Тюрго) і соціології (О. Конт, Г. Спенсер). В основі Е. — уявлення про закономірну диференціацію загальних форм і трансформацію простих явищ у складні. В антропологічному контексті це означає постулювання біологічної та психічної єдності людства. З цього положення випливає концепція одноступінчастої однаковості розвитку культури від простих форм до складних. Культурні відмінності між народами пояснюються їх належністю до різних стадій історичного прогресу. Метою антропології оголошується систематизація культурних явищ у вигляді еволюційних рядів. Базовим методом здійснення таких побудов є порівняльно-історичний. Він ґрунтується на уявленні про те, що соціокультурні явища системи сьогодення різною мірою містять в собі елементи минулих стадій розвитку. Застосування порівняльного методу означає виділення цих елементів і побудова їх в послідовно-

сті від простого до складного. Відповідно до гіпотези Ч. Дарвіна, основними факторами еволюції є мінливість, спадковість і природний відбір.

Загальноновизнаним лідером британського Е. є Едвард Барнетт Тайлор (1832–1917) – етнограф, релігієзнавець, культуролог, дослідник первісної культури і релігії. За Тайлором, в основі розвитку культури – поступальний еволюційний процес змін («реформ»), що охоплює вірування, культ, види мистецтва та інші матеріальні й духовні явища в суспільному житті. Тайлор розвинув концепцію т. зв. анімістичної релігії. Згідно з нею віра в духів (що можуть існувати поза тілом), у душу та різні надприродні істоти – це первісне джерело й основа, або засадничий мінімум, виникнення релігії, що сформувалася в уяві дикуна-філософа. Елементи цього «мінімуму» в різних формах виявлялися і в подальшому розвитку релігії та культури в цілому. Тайлор був прихильником ідеї існування генетичного зв'язку між первісними та розвиненими релігіями. Еволюціоністська концепція культури Тайлора значно вплинула на вивчення культур останньої третини XIX ст. Вихід книги «Первісна культура» став подією у світі науки, передусім це стосується досліджень становлення духовної культури від первинних релігійних вірувань до світових релігій.

Проблема періодизації стадій розвитку релігії цікавила й Дж. Лєббока – англійського археолога та

етнографа. Науковець запропонував більш деталізовану, ніж у Тайлора, схему: від первісного атеїзму через фетишизм, тотемізм і шаманізм до ідолопоклонства і антропоморфізму. Д. Мак-Ленан, ще один представник британського Е., розробив гіпотезу про походження шлюбних відносин, у т. ч. дав пояснення таким феноменам, як екзогамія, поліандрія, жіночий рахунок споріднення, табу інцесту тощо. Ця гіпотеза була піддана критиці з боку найвидатнішого представника американського Е. – Л. Г. Моргана – етнолог, історика первісного суспільства, який, вивчаючи побут американських індіанців, зібрав великий фактичний матеріал з історії первісного суспільства і узагальнив його у своїй головній праці «Стародавнє суспільство, або дослідження ліній людського прогресу від дикості через варварство до цивілізації» (1877). В цій книзі автор обґрунтовує історичні шаблі й форми розвитку сім'ї. Написання Ф. Енгельсом однієї із своїх чільних праць «Походження сім'ї, приватної власності і держави» багато в чому завдячує науковим здобуткам Моргана. Ядром вчення Моргана є обґрунтована ним теорія про єдиний шлях розвитку людського суспільства та роль родової організації як універсальної історичної основи первісного суспільства. Морган одним з перших в науці довів, що сім'я є історичним явищем, яке змінюється разом з розвитком суспільства.

В еволюційному вивченні культури велику роль відіграли також

праці англійського філософа, біолога, психолога і соціолога Г. Спенсера. Головну увагу у своїх теоретичних побудовах він зосереджував на аналізі розвитку суспільств. Підставою для його концепції, найповніше викладеної у фундаментальній праці «Основи соціології» (1876–1896), служив найбагатший етнографічний матеріал. Він не був прихильником однакового лінійного прогресу, відповідно до якого різні форми суспільства, представлені дикими і цивілізованими племенами на всій земній кулі, становлять лише різні щаблі однієї й тієї ж форми. Спенсер вважав, що «істина полягає радше в тому, що соціальні типи, подібно до типів індивідуальних організмів, не утворюють відомого ряду, а розподіляються тільки на розбіжні й розгалужені групи». Основна ідея Спенсера — аналогія суспільства й організму. Суспільство, і відповідно різні типи культур, він розумів як певний «надорганізм», який здійснює «надорганічний» розвиток. Культури, або суспільства, розвиваються під впливом зовнішніх факторів (вплив географічного середовища й сусідніх культур) і внутрішніх (фізична природа людини, диференціація рас, розмаїтість психічних якостей). Він одним з перших висловив гіпотезу про те, що «відсталі» культури були створені людьми фізично, розумово і морально нерозвиненими. Будь-яке розвинене суспільство, за Спенсером, має три системи органів. Підтримуюча система забезпечує виробництво необхідних продуктів, які поширюю-

розподільна система. Регулятивна система здійснює підпорядкування частин, елементів культури цілого. Спенсер вважав, що існують специфічні частини суспільства, або інститути культури: домашні, обрядові, політичні, церковні, професійні, промислові. Аналізуючи процес розвитку в історії, він виділяв дві основні його частини — диференціацію та інтеграцію. Розвиток починається з кількісного зростання — збільшення обсягу й кількості складових культур. Кількісне зростання призводить до функціональної та структурної диференціації цілого («надорганізму», культури). Ці структурні частини стають дедалі більш несхожими, починають виконувати спеціалізовані функції й вимагають якогось механізму погодженості у вигляді різних культурних настанов. На думку Спенсера, розвиток культур у цілому відбувається в напрямку їх інтеграції, об'єднання в якусь цілісність. Вчений ввів у науковий обіг поняття «структура» (суспільства, культури), «функція», «культурний інститут». Його вважають також попередником функціоналізму у вивченні культур.

У Франції еволюційний підхід до вивчення культур формувався в межах соціології, що позначилося на особливості його розвитку та дослідженні культур у країні загалом. О. Конт — один з творців соціології та філософії позитивізму — створив еволюційну періодизацію історичного процесу. Первісний період історії він поділив від-

повідно до форм релігійних вірувань: фетишизм (мисливське господарство), політеїзм (скотарство) і монотеїзм (землеробство). Послідовниками Конта були Ш. Летурно і Е. Дюркгейм. Напряму у вивченні культур, що існували у Франції наприкінці XIX – першій половині XX ст., називають соціологічним. Летурно у праці «Еволюція власності» розглядає власність у тварин і первісних людей, висвітлює розвиток власності у Давньому Єгипті, Китаї, Японії, в Давній Греції та Римі, у середньовічному суспільстві, а також у сучасній йому Європі другої половини XIX ст. Окрему увагу теоретик приділяє питанню щодо спадковості, простежує розвиток інституту спадкування, починаючи з найдавніших часів. У теорії Дюркгейма чільне місце належить поняттю «група». Вона розглядається як джерело виникнення й формування соціальних норм і мета, навколо якої концентруються різноманітні імпульси людської діяльності. Група є також відправним пунктом формування релігійних символів. У методології соціальних досліджень Дюркгейм поєднував Е. і структурний функціоналізм; орієнтував на дослідження власне соціальних процесів і фактів, а не уявлень про них (відома теза Дюркгейма: «соціальні факти слід розглядати як речі»). Призначення релігії, за Дюркгеймом, – створювати й підтримувати соціальну солідарність; релігія – одна з форм колективних уявлень, породжених суспільством; її основою є тотемізм. Об'єктом релігійного культу

Дюркгейм вважав суспільство, а існування релігії – довічним і соціально необхідним явищем.

В останній третині XIX ст. ідеї Е. набули великої популярності у Німеччині (О. Пешель, Ю. Ліпперт) і Росії (М. Ковалевський, М. Миклухо-Маклай, М. Харузин). М. Ковалевський – російський соціолог, історик, правознавець та етнограф – обґрунтував принцип плюралістичної соціальної причинності. Він полемізував з представниками низки течій і напрямів російської соціальної думки, які відстоювали моністичний підхід і підкреслювали визначальну роль у суспільному житті якогось одного фактора. Це були передусім прихильники географічного напрямку, органіцизму, економічного матеріалізму. Так, розглядаючи економічний матеріалізм, М. Ковалевський писав, що його представники не прагнуть розкривати залежність економічного розвитку, виробництва, техніки від процесів розумових, моральних, релігійних. Він виступав проти того, щоб всі завдання соціології зводити до розв'язання «рівняння з одним невідомим», тобто шукати один визначальний фактор. У цьому зв'язку він зазначав: «...говорити про фактор, тобто про центральний факт, що захоплює за собою всі інші, для мене те саме, що говорити про ті краплі річкової води, які своїм рухом зумовлюють переважно її течію». Проте це не означає, що сам науковець не прагнув бачити серед факторів соціального розвитку більш і менш значущі. Одним з найважливіших

чинників, що впливають на соціальний прогрес, для нього завжди був демографічний, що давав змогу виявляти залежність між зростанням кількості народонаселення і формами економічного життя. Розглянутий фактор з метою його глибокого аналізу він ізолював, виділяв з інших, але не обмежувався тільки ним, а вибудовував ланцюг інших чинників, що стосуються різних економічних, соціальних, політичних, духовних, моральних процесів. Цей ланцюг в одному з варіантів виглядав так: зростання кількості населення — щільність населення — форми виробництва — розподіл і порядок тяжіння — соціальний порядок тощо. У зазначеному підході полягав зміст плюралістичної моделі М. Ковалевського. Ідея плюралізму в соціології була не новою. Вона формулювалася ще Контом і Спенсером, але у Ковалевського набула найповнішого втілення. Він не тільки стверджував, що соціологічне дослідження соціальних процесів вимагає врахування безлічі факторів і зв'язків між ними, а й послідовно реалізовував цей принцип у своїх працях. Значення соціологічної творчості М. Ковалевського величезне. Він виступив проти суб'єктивізму в соціології, звертаючи увагу на необхідність відкривати об'єктивні закони та тенденції соціального розвитку, досліджувати причини відосконалення суспільства, його стійкості в різні епохи, довів наявність тісного зв'язку між соціологією та історією. В очах сучасників М. Ковалевський був соціологом серед істориків та

істориком серед соціологів. У нього вчилися і вважали себе його учнями багато видатних соціологів та економістів: П. Сорокін, М. Кондратьєв, К. Тахтарьов.

В Україні послідовним прибічником Е. був В. Липинський, теоретико-політична спадщина якого, в умовах незалежної України ретельно досліджується, адже в межах радянської суспільно-політичної науки постать Липинського свідомо ігнорувалася, а якщо й згадувалась, то побіжно або тільки в негативному контексті. Роботи Липинського «Україна на переломі 1657-1659», «Релігія і церква в історії України», «Листи до братів-хліборобів: про ідею і організацію українського монархізму» та його епістолярна спадщина дають змогу сьогодні реконструювати ідеї відомого українського мислителя. Теоретик обгрунтував активну роль еліти в соціально-історичному процесі, її функції творця історії, носія неперервності національної духовної традиції. Він вважав, що для розвитку суспільства, культури взагалі, необхідні такі еліти, які не «змішують» політику з етикою. На думку Липинського, редуція якості та характеру режимів до масштабів моралі громадянськості дорівнює політичній аморальності. На цю тему філософ сперечався зі своїм колишнім командиром з царських часів генералом П. Залеським. У листі до нього Липинський погоджувався, що в основі політики має бути етика, але саме тому вважав заміну політичних формул етичними формами неприпустимим. «Коли мене

хтось питає, — писав учений, — республіканець я чи монархіст, центродержавець чи український державник, я йому відповідаю: мені це байдуже; я тільки хочу, щоб усі люди були добрі, бо за добрих людей всі режими добрі... це означає, що політика у мене не базується на етиці, хоч я сам можу бути найчеснішою людиною і надавати етиці першорядного значення». На думку Липинського, етика в пристосуванні до політики вимагає чіткого усвідомлення того, що в певних умовах потрібно робити, та твердої відповідальності за те, що кожна людина в цих умовах робить. Тому, переконаний Липинський, всі політичні режими різняться, незважаючи на існування провідної верстви, всупереч тому фактові, що в кожному випадку джерелом влади є панівна верства, а не маси. Водночас відмінність між політичними режимами визначає «якість народних мас» і метод організування їх провідною верствою, яка повинна вести за собою ці маси. Виходячи з цього, теоретик виокремлює три види політичних ладів: охлократія, класократія, демократія. Згідно з теорією Липинського, за охлократії нація підкорена державі й служить їй, за класократії держава є органічною еманациєю нації й існує для нації, за демократії нація і держава втрачають органічний зв'язок і найчастіше перебувають у стані боротьби між собою, що їх виснажує і нищить. Елітарна концепція Липинського — (підґрунтям якої насамперед є «Держава» Платона), побудована на підставі

західноєвропейських соціально-політичних теорій Р. Міхельса, В. Парето та ін. Учений обґрунтовує провідну роль хліборобсько-класократичної верстви, яка виступає основною рушійною силою політичного процесу, у становленні української державності. Цю тезу він пояснює тим, що традиційний селянин-хлібороб є носієм національно-державного і культурного досвіду українського етносу і для захисту своєї землі зацікавлений кровно — життям, а не словами — в побудові незалежної держави. Думка про те, що селянин-хлібороб є носієм національно-державного і культурного досвіду етносу не є новою, її висловлювали Ж.-Ж. Руссо, Ж. Сімонді, Д. Писарев, В. Воронцов, М. Даніельсон, С. Вігте та ін., а також американські т. зв. популісти, яскравим результатом діяльності яких, була поява Ліги грейнджерів (від англ. *grange* — ферма), що не зменшує значущості спадщини українського мислителя.

Еволюціоністська теорія допомогла зробити важливі відкриття і сприяла глибоким узагальненням в теорії культури. На початку ХХ ст. Е. поступово втрачає позиції провідного теоретичного напрямку в антропології. Причиною цього стали гранична схематизація і спрощення концепції культурно-історичного процесу, яка не була підтверджена конкретними етнографічними матеріалами. На початку ХХ ст. теорії Е. дотримувалися лише окремі дослідники, у т. ч. Дж. Фрейзер. Під впливом розробленої Ф. Боасом і його учнями на

початку ХХ ст. концепції культурного релятивізму на кілька десятиліть в антропології утвердилося вкрай негативне ставлення до теорії раннього Е., подолане тільки в 1960–1970 рр. у зв'язку з розвитком неоеволюціонізму в США (Л. Уайт, Г. Чайлд, Дж. Стюарт, Т. Парсонс та ін.).

Література: *Белик А. А.* Культурология. Антропологические теории культур / А. А. Белик. — М., 1999; *Дюркгейм Э.* Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм; [пер. с фр., сост., послеслов. и прим. А. Б. Гофмана]. — М., 1995; *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм; [пер. с фр. А. Б. Гофмана]. — М., 1996; *Летурно Ш.* Эволюция собственности / Ш. Летурно; [пер. с фр.]. — М., 2012; *Липинский В. К.* Листи до братів-хліборобів: Про ідею і організацію українського монархізму / В. К. Липинський. — Н. У., 1954; *Морган Л. Г.* Древнее общество, или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган; [пер. с англ.]. — М., 2012; *Фрезер Дж. Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрезер; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. — М., 1980.

Н. Жукова

Екзистенціалізм (фр. *existentialisme*, від лат. *existentia* — існування) — одна з провідних течій світової філософії ХХ ст., що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, що

визначається як відповідальність за результат свого вибору. Е. є духовним спадкоємцем ірраціоналістів С. К'єркегора і Ф. Ніцше. Саме поняття «екзистенція» було впроваджено у філософію К'єркегором, який протиставив суб'єктивне унікально-неповторне існування (екзистенцію) людини об'єктивному існуванню речей світу. Від Ніцше Е. перейняв трактування людини як вільної (ірраціональної) істоти, а не розумної (раціональної), що було притаманне класичній філософії Нового часу. Помітний вплив, особливо у методологічному аспекті, на його формування справила феноменологія Е. Гуссерля. Це стосується передусім феноменологічного розуміння зв'язку свідомості та світу, згідно з яким свідомість розглядається не як протилежне світові (не в площині гносеологічного, тобто пізнавального, відношення суб'єкта і об'єкта), а як певний вид буття, тобто в онтологічному аспекті. На формування Е. і поширення його ідей значний вплив мав досвід виживання особи, набутий в соціальних катаклізмах ХХ ст.: Першій і Другій світових війнах, досвід наруги над особистістю тоталітарних режимів фашизму і сталінізму. Е. — це своєрідний духовний протест душі особи проти абсурдного з її погляду світу, пошук виходу з цієї ситуації. Як і волонтаризм Ніцше, він працював на формування сильної — вільної та відповідальної — особи, яка починає домінувати в культурі й способі життя Заходу в ХХ ст. Найяскравішими представ-

никами цієї течії є німецькі мислителі М. Гайдеггер і К. Ясперс, французькі філософи Ж. П. Сартр, Г. Марсель і А. Камю. Головна тема дослідження Е. — існування людини, яке, на їхню думку, є джерелом сенсу всього суцього. Людське існування (екзистенція) розглядається як таке, що інтимно, емоційно, на досвідомому рівні пов'язане з буттям світу. Теза про онтологічну єдність людського існування і світу мовою означає, що світ «вписаний» у структуру екзистенції, що екзистенція структурована під буття у світі. Перш ніж пізнавати світ, людина є, існує у світі. Ця єдність людського існування (екзистенції) і буття світу передуює гносеологічному розколу на суб'єкт і об'єкт, в основі якого — прагнення екзистенції.

Екзистенція є трансценденцією. Гайдеггер тлумачить екзистенцію як «буття у світі», тобто не в собі, а поза собою. Людина онтологічно укорінена в бутті. Згідно із Сартром, свідомість є буттям, але таким, сутністю якого є небуття, заперечення власного буття, тобто ніщо. Свідомість «самозрікається» (перестає бути річчю) в ім'я трансцендентних речей. Буття свідомості — це «самозречення», вихід до речей. Екзистенція — це постійна можливість бути іншим. Людина сама довільно визначає себе у своїх діях, її існування не є чимось визначеним, воно — постійна можливість визначення. Кожна екзистенція унікальна і неповторна. Хоча людському існуванню і притаманні загальні структури (буття

у світі, буття з іншими), але ці загальні апіорні структури занурені в конкретну ситуацію, внаслідок чого людське існування стає унікальним. На думку Гайдеггера, людина приречена перебувати в певній ситуації (у конкретних обставинах). На відміну від «трансцендентального суб'єкта» класичної філософії, який, подібно до птаха, ширяє над дійсністю, Е. розглядає людське існування тільки в певній ситуації (через укоріненість в буття). Екзистенція не може бути об'єктивованою. За спроби охопити її розумом (виразити в понятті) вона із живої діяльності перетворюється на застиглу річ. Гайдеггер і Ясперс визнають таку важливу рису екзистенції, як комунікація. На думку Гайдеггера, буття з іншим виплановане у структуру власного буття. Ясперс зазначає, що екзистенція неможлива без комунікації. Важливою рисою екзистенції є націленість на майбутнє, наявність у сучасному бутті проекту майбутнього. Екзистенція — це можливість бути іншим, постійний вибір між різними проектами майбутнього. У цьому виборі, з позиції Е., виявляється свобода людини. Свобода — це вибір самого себе, свого проекту і відповідальність за здійснений вибір. За Гайдеггером, людина, яка живе в горизонті сучасності, заповнена світом речей, або соціальним світом. Тому саме існування людини має тенденцію розглядатись як щось об'єктивне, тобто перетворюватися на річ. Коли людина прагне благ, чинів, слави, вона перетво-

рюється на функцію від цих чинників, визначає себе негативно, несправжньо (не Я є, а Я маю чи не маю). Екзистенціалісти стверджували, що європейська філософія, починаючи з Парменіда, «забула» проблему буття. На думку Гайдеггера, саме метафізика звела буття до сукупності сущого, до предметів, сенс яких полягає в тому, щоб служити людині. У перспективі, яку метафізика «накинула» на світ, в тому баченні світу, яке вона нав'язала, зникла проблема буття. Останнім притулком буття залишились, на його думку, мова і поезія. Тільки в архаїчних шарах мови і творах деяких поетів висвічується первинне сприйняття буття, не викривлене метафізикою. Так Гайдеггер піддав романтичній критиці науково-технічне суспільство і заїдну цивілізацію загалом. Вихід з цього становища екзистенціалісти вбачають у зміні настанови на світ, у відкритті екзистенції та винайденні буття, а порятунком європейської цивілізації — у духовній переорієнтації людей.

Література: *Гайдеггер М.* Что это такое — философия / М. Гайдеггер // *Вопр. философии.* — 1993. — № 3; *Зарубіжна філософія ХХ століття.* — К., 1993; *Ницше Ф.* По ту сторону добра і зла / Ф. Ницше // *Вопр. философии.* — 1989. — № 5; *Сартр Ж. П.* Экзистенциализм — это гуманизм / Ж. П. Сартр // *Сумерки богов.* — М., 1989.

А. Черній

Експресіонізм (лат. *expression* — вираження, виразність) — течія в

європейському мистецтві, що характеризується тенденцією до вираження емоційної характеристики образів (зазвичай людини чи групи людей) або емоційного стану самого митця. Е. існує в багатьох художніх формах, у т. ч. в живописі, літературі, театрі, кінематографі, архітектурі, музиці. Він є одним з найвпливовіших мистецьких рухів ХХ ст. Виник як реакція на кризу першої чверті ХХ ст., Першу світову війну, наступні суспільні катаклізми, що вилились у прагненні до суб'єктивного сприйняття дійсності, до ірраціональності. Спершу Е. з'явився в образотворчому мистецтві (група «Міст» 1905 р., «Синій вершник» 1912 р., Німеччина). У цей час поняття «Е.» поширилося і на літературу, кіно та суміжні сфери, скрізь, де ідея емоційного впливу, афектації протиставлялася натуралізму, естетизму. На становлення Е. вплинула творчість бельгійського художника Е. Джеймса. Соціальний пафос відрізняє Е. від авангардистських рухів — кубізму і сюрреалізму. Важливу роль у зародженні Е. відіграла творчість німецького філософа Ф. Ніцше, який привернув увагу до забутих раніше течій в античному мистецтві. У праці «Народження трагедії або еллінізму і пессимізму» (1871) він виклав теорію дуалізму, постійної боротьби між двома типами естетичного переживання, двома початками в античному мистецтві, які він назвав аполлонівське і діонісійське — вираження двох типів культури та принципів буття, що їх несуть у собі постаті Аполлона та Діоніса.

Аполлонівське начало — сонячне, раціональне, цілеспрямоване та врівноважене. Воно породжує собою гармонію, порядок, спокійний артистизм, пластичні види мистецтва (архітектура, скульптура, танець). На відміну від нього, діоніське начало — темне, ірраціональне, нерівноважено-оргістичне та хаотичне. Воно породжує сп'яніння, забуття, екстатичне розчинення ідентичності в масі, що формує непластичне мистецтво. Ніцше вважав, що європейська культура надмірно захопилася аполлонівським началом, втрачаючи життєве поривання, яке несе діонісійське. Він закликав до пробудження діонісійського імпульсу європейського світу, вважаючи ці два начала нероздільними, які завжди діють разом. Поняття «Е.» було вжито чеським істориком мистецтв А. Матешком у 1910 р. на противагу терміна «імпресіонізм». Експресіоніст бажає понад усе виразити себе, зауважував Матешек. Е. заперечує миттєве враження і будує складніші психічні структури. Враження й розумові образи проходять через людську душу як через фільтр, що вивільняє їх від усього наносного, щоб відкрити їх чисту сутність.

Літературний Е. — комплекс течій і напрямів європейської словесності початку ХХ ст., залучених у загальні тенденції модернізму. Набув поширення переважно у Німеччині, Австрії, Польщі, Чехії та інших країнах. Періодом розквіту були 1914–1925 рр. У цьому напрямі працювали Г. Бенн, Ф. Верфель, І. Голль, А. Штрамм та ін.

Музичний Е. найрадикальніше виражений у композиторів ново-віденської школи, передусім у її основоположника А. Шенберга та його учнів — А. Берга і А. Веберна. Мотиви занепокоєння за долю світу, неприйняття зла і нелюдності парадоксально поєднувалися в їх мистецтві з елітарною замкненістю, свідомою ізоляцією від широкої аудиторії. У 10–20-х роках минулого сторіччя були створені найзначніші зразки музичного Е.: музичні драми «Очікування», «Щаслива рука», П'ять п'єс для оркестру і вокальний цикл «Місячний П'єро» Шенберга, а також «Симфонія» ор. 21 Веберна. Учень Шенберга А. Берг відомий оперою «Воцтек», яка позначена духом соціального критицизму. Цей твір — одне з найвищих досягнень музичного Е. Серед композиторів інших країн найяскравішими представниками Е. є Р. Штраус (опера «Електра») і Б. Барток (опера «Замок герцога Синя Борода»). З усіх напрямів нового мистецтва ХХ ст. Е. найгостріше відобразив конфлікт людини з реальністю. В одних випадках він призводив до загостреного вираження трагічного, в інших — до художньої утопії, яка здавалася порятунком духовних цінностей. Цей конфлікт зумовив радикальність художніх рішень, вибух традицій.

Література: Багацький В. В. Культурологія: історія і теорія світової культури ХХ століття : [навч. посіб] / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. — К., 2004; *Історія світової культури. Культурні регіони.* — К., 2000; По-

лікарнов В. С. Лекції з історії світової культури / В. С. Полікарпов. — К., 2000.

А. Черній

Еллінізм (грец. *hellen* — еллін або грек) — 1) все що пов'язане з давньогрецькою культурою; 2) особливий період в історії та культурі античних держав Середземномор'я, який почався із завойовницьких походів Александра Македонського; 3) запозичення з грецької мови. Автором терміна «Е.» вважають німецького історика Й. Г. Б. Дройзена (1808–1884).

Е. як соціокультурний феномен почався з походів Александра Македонського на схід в 334 р. до н. е. і завершився завоюванням останньої елліністичної держави Римом (Єгипетського царства) в 30 р. до н. е.

Військова експансія Александра на Схід була викликана кризою грецького поліса, який вичерпав всі свої внутрішні можливості й став гальмом історичного розвитку і неспроможністю східних деспотій реформувати свої суспільно-політичні структури.

У результаті походів виникла держава, яка охоплювала Балканський півострів, о-ви Егейського моря, Малу Азію, Єгипет, всю Передню, південні райони Середньої та частину Центральної Азії до нижньої течії Інду. Вперше в історії така величезна територія опинилася в межах одного політичного ладу.

Греки ознайомилися з давньою наукою вавилонян, з буддизмом, культурами завойованих народів.

На захоплених територіях Александр заснував нові міста (понад 170 великих і малих міст), де намагався правити грецьку цивілізацію з урахуванням місцевих традицій, здійснюючи політику зближення, злиття греків і варварів. Йому це було необхідно, оскільки лише з допомогою армії він не міг утримувати владу на завойованих територіях.

Для цього він здійснював гнучку політику, лояльну до місцевих культур, використовуючи навіть факт свого одруження з місцевою князівною, змушуючи своїх полководців брати з нього приклад.

Курс на впровадження полісного устрою, на зближення греко-македонської та місцевої знаті, використання традиційних форм соціальної та політичної організації, практика участі у владі місцевих еліт була продовжена і після смерті Александра.

Вона виправдала себе. Грецька цивілізація в поєднанні з цивілізаціями Сходу дала нову якість. Курс на полісний розвиток сприяв появі замість традиційного грецького поліса і східної деспотії форму елліністичної монархії. Лідерами елліністичного світу стали: Єгипет, Царство Селевкідів, Пергам, Родос та ін.

Найхарактернішими рисами нових державних утворень були монополярна власність держави на землю і різкий поділ усього населення держави на міське та сільське. Верховними власниками землі були царі, вони поступалися (шляхом тимчасового передання у володіння або коштом подарунків

і продажу) частиною державних земель храмам, містам, чиновникам, полководцям і солдатам, яких залучали на службу, надаючи їм місця для поселень і наділяючи ділянками землі. Міста стали опорою царів як центри розвитку грошового господарства, товарного виробництва, ремесла і землеволодіння.

Народні збори втратили своє значення: вони лише заслуховували і затверджували рішення магистратів і ради. Землеробсько-торгова знать міст була зацікавлена в підтриманні царської влади, оскільки монархія забезпечувала їм захист кордонів, надаючи водночас великі можливості для розвитку ремесла і торгівлі на великих територіях держави.

Столиці елліністичних держав Александрія Єгипетська, Антіохія на Оронті, Пергам, Родос, Сіракузи, Афіни стали великими культурними і науковими центрами з величезними для того часу бібліотеками, науковими школами, які були потужними генераторами наукових ідей і нових напрямів культурного життя.

Діалектичне поєднання грецької та східної культур передбачало домінантність грецької. Визнаною мовою була грецька у формі койне. Це була мова пануючої та культурної еліти.

Феномен елліністичної культури полягає в тому, що її поява є закономірним продовженням розвитку напрямків, ідей, тенденцій, що виникли у Греції доби V-VI ст., до нашої ери. Вплив Сходу спостерігався не в загальному плані, а в

привнесенні нових ідей, підходів і досягнень.

Шалена динаміка змін, їх масштаби, небачений раніше взаємовплив різних культур, звичаїв, образу життя, соціальні потрясіння породжували відчуття швидкоплинності, нестабільності. Люди не встигали все це зрозуміти і осмислити що породжувало фатальні настрої, але їй залишало надію судячи з популярності в Пантеоні богів богині Фортуни.

Культуру доби Е. характеризує низка рис, які здалися б неприйнятними вільному і політично свідомому греку з поліса класичної епохи. Це зменшення уваги до суспільно-політичної проблематики, виникнення інтересу до лірично-інтимних і буденних сторін життя. На зміну узагальненому образу героя-громадянина поліс приходить, з одного боку, зображення обоженої та героїзованої особи монарха, з елементами неприкритого догідництва щодо нього та його свити, а з іншого, – індивідуалізований образ особистості, яка часто перебуває у трагічному конфлікті із зовнішнім середовищем, поєднує егоцентричність з перебільшеним героїчним началом.

Кращі художники епохи Е. зуміли передати її велич і героїку в образах колосального емоційного наповнення і динаміки, сповнених пристрасної патетики. Елліністичне мистецтво значно ширше, ніж мистецтво класики, зображало різні аспекти життя. Розширилася тематика, розроблялися різноманітні художні жанри.

Традиційно використовувалися

потужні міфологічні мотиви, дуже популярними були історичні теми. Алегорії набувають форм пророцтв дивним чином поєднуючи традиції греків і мешканців Сходу.

Ще одним значущим фактором культурного життя епохи Е. була активна державна підтримка культури. Багаті монархи не шкодували коштів на культурні цілі. Прагнучи здобути славу освічених людей, вони запрошували до своїх дворів відомих учених, мислителів, поетів, художників, ораторів і щедро фінансували їхню діяльність. Це надавало елліністичній культурі певною мірою «придворного» характеру. Інтелектуальна еліта орієнтувалася на своїх «благодійників» – царів та їх оточення.

Е. є унікальним явищем. Це перший історичний приклад глобальних між цивілізаційних взаємовпливів і взаємно проникнень доби Античності. Е. є наслідком об'єднання грецької і східних цивілізацій, які раніше розвивались окремо, а потім завдяки реалізації військових амбіцій Александра Македонського змогли створити єдине соціокультурне поле. Подібний синтез сприяв появі нових моделей економічного, політичного та культурного життя які лягли в скарбничку світової культури.

Література: *Боннар А.* Греческая цивилизация / А. Боннар. – М., 1994; *Дройзен И. Г.* История эллинизма : в 3-х т. / И. Г. Дройзен. – М., 2002; *Зелинский Ф. Ф.* Религия эллинизма / Ф. Ф. Зелинский. – Томск, 1996; *Кюмон Ф.* Мистерии

Митры / Ф. Кюмон. – М., 2002; *Полевой В. М.* Искусство Греции. Древний мир / В. М. Полевой. – М., 1970; *Ранович А. Б.* Эллинизм и его историческая роль / А. Б. Ранович. – М.; Л., 1950; *Тарн В.* Эллинистическая цивилизация / В. Тарн. – М., 1949.

В. Беспалий

Естетизація – 1) піднесення культу краси і захоплення ним за різкого відмежування мистецтва від моралі, етики та природознавства; 2) з огляду на тріаду «правда (істина) – добро – краса», яку нібито давні греки вважали основою духовної культури, локалізація краси у просторі чистого мистецтва («мистецтва заради мистецтва»). Авторство цього девізу декадансу іноді приписують французькому філософу В. Кузену або Б. Констану, проте чітко встановлено, що Т. Готье використовував наведену фразу задля наголошення на тому, що мистецтво та мораль між собою жодним чином не пов'язані. Яскравим виразником духу Е. в літературі є О. Уайльд. На його переконання, засилля соціальних дилем і турбот, грубе обмеження душевних поривань та чуттєвості морально-етичними нормами і приписами, притаманне вікторіанській добі (Англія), вихолощує життя, перетворюючи його на вишуканий маскарад. Відтак У. Пейтер, викладач Оксфордського університету, в низці своїх публіцистичних доробків підносив і обґрунтовував ідею про те, що життя необ-

хідно прожити, беззастережно дотримуючись ідеалу краси. Відповідно сутність основоположного переконання прихильників Е. полягала в тому, що мистецтво має дарувати вишукане відчуття задоволення і бути повністю позбавленим повчальних меседжів та сентиментальності.

Підкреслене нехтування мораллю та етикою послідовниками Е. пов'язують з відчуттям потужних утисків, яких вони зазнавали і продовжують зазнавати з боку громадської думки як своєрідного акумулятора та репрезентанта етико-моральних приписів і норм та контролера щодо їх дотримання. Відповідно причиною виникнення явища Е. є своєрідний внутрішній конфлікт індивіда між суб'єктивними бажаннями і трайно (мораллю), доведений до крайньої напруженості, за якою неминуче має слідувати розрядка у вигляді божевілля, затяжної депресії чи маніакальних симптомів або впорядкованого протесту і руху заради самовираження. Явище Е. і є таким рухом самовираження для тих, хто наділений колосальним ресурсом, достатнім для утримання і збереження власної ідентичності від нівелювання і розчинення в масі, але не має достатніх сил, аби байдуже ставитися до засилля громадської думки, вдаючись до лицемірства, сарказму тощо. Наслідком вульгарної інтерпретації духу Е. може бути кітч – сліпе відмежування від всього потворного, вперте зумисне непомічання наявності потворного або нищого у природі та

навколишньому середовищі. За словами М. Кундери, «кітч є абсолютним відмежуванням від лайна в буквальному і переносному значенні слова; кітч витісняє зі свого поля сприйняття все, що в людському існуванні є неприйнятним за своєю суттю».

Література: Кундера М. Невыносимая легкость бытия / М. Кундера; [пер. с чешск. Н. Шульгой]. – Спб., 2005; *Філософський словник* / за ред. В. І. Шинкарука. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1986.

В. Калуга

Етноархетипи – усталені глибинні структури духовної діяльності етнічної спільноти, синтез колективної пам'яті минулого, закованого у психофізіологічних структурах психіки, і культурних надбань етносу, його світосприйняття, історичного досвіду. Процеси культуротворення розгортаються як через риси особистісного буття людей, так і через різновиди соціальних спільнот, серед яких однією з найважливіших є спільнота етнічна. Продукти життєтворчості етнічної спільноти втілюють найважливіші структури людської духовної діяльності, в т. ч. й Е. Вони виникають на базі *архетипу* як первісної психофізіологічної структури (в юнгівському розумінні), але вже істотно перетвореної культурним досвідом етносу. Е. утримує в собі первісний архетипічний образ, проте вже в «знятому» вигляді, надаючи йому виразної зовнішньої подоби у звичних для етнічної культури образах (напр., архетип

Тіні постає в різних етнічних культурах в образі відразливої антропоморфної істоти (чорта, русалки, відьми, упиря, шулмаса та ін.) або навіть конкретної людини (Басаврюк в гоголівському «Вечорі на Івана Купала») та певного ціннісного значення, притаманного моральним, релігійним тощо настановам етнічної групи. Про генетичний зв'язок юнгівських архетипів з Е. промовисто свідчать власні назви богів, божеств і духів у багатьох міфологіях світу, які позначають архетип або екзистенційний стан (у хеттській, балтійській міфологіях власні імена деяких божеств перекладаються як «страх», «джерело», «сором», «гора»; в давньогрецькій – імена дітей Ареса та Афродіти Фобос і Деймос перекладаються як «страх» і «жах»). Е. надають архетипам вигляду звичної для конкретного етносу форми, в яку влітаються продукти діяльності цього етносу в певних історичних, географічних умовах. Напр., архетип дитини в українських казках трансформується в образ героя із впізнаваними етнічними рисами – Котигорошко, Чабанець, Івасик-Телесик; архетип дерева перетворюється в українських замовляннях і піснях на тотемічні образи яблуні, калини, верби тощо.

Література: *Архетип* етнічний // Малий етнополітологічний словник. – К., 2005; *Мифы* народів мира : енциклопедія в двох томах. – М., 1987–1988, *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии // *Потебня А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня. –

М., 1989; *Ятченко В. Ф.* Про духовність українського етносу дохристиянської доби / В. Ф. Ятченко. – К., 1998.

В. Ятченко

Етнокультурна політика України – напрям державної діяльності та невіддільна складова офіційної культурної політики в Україні, спрямованої на відродження і розвиток культур етнокомпонентів українського соціуму (етнічних українців, національних меншин, кримськотатарського народу). Українська держава, будуючи демократичне суспільство, обрала такий шлях полікультурного розвитку суспільства і закріпила його в Основному Законі. Е. п. У. має такі аспекти: 1) в умовах незалежності закладаються певні засади етнополітики, які б надали процесам національно-культурного відродження невідворотного поступу, еволюційного, а не вибухового характеру, щоб люди різної етнічної належності не сприймали свої етнічні інтереси як суперечливі або ворожі один одному; 2) важливо, щоб громадяни України були впевнені у захищеності власних етнічних прав та інтересів з боку державних і політичних інститутів Української держави. Саме це дає змогу зберегти в українському суспільстві міжетнічну злагоду, національну довіру і політичну стабільність, протидіяти руйнівним силам сепаратизму, консолідувати зусилля для розбудови суверенної України. Від самопочуття українців залежить етнокультурний розвиток

усіх національних меншин і міжетнічна злагода в суспільстві. Загалом повернення українській духовно-культурній етнічності належного місця у розвитку суспільства є процесом складним і специфічним. Сутність його полягає у тому, що заходами держави, громадських організацій, творчих колективів, засобів масової інформації, діяльністю широкого загалу інтелігенції тощо важливо домагатися звільнення української етнічності від деформацій минулого, повернення звичаям, обрядам, традиціям українців природної, незаідеологізованої функції відтворення світосприйняття як складової їхньої ментальності, що відрізняє українців від інших народів. Відродження й утвердження української етнічності мають відбуватися толерантно, гідно сприйматись представниками інших етносів, передусім тих, які живуть поруч. Розвиваючи духовно-культурну сферу, держава повинна забезпечувати політико-культурний розвиток суспільства, в якому проживає крім українців ще й іноетнічне населення. Перед Україною стоїть завдання забезпечити формування в українців нової, ширшої за суто етнічну національної ідентичності, не знищуючи у ній того позитивного, що було за старих часів. Цей важливий напрям консолідації та розвитку української нації нині знає реформування, що зокрема зумовлено: а) змінами в соціально-політичному устрої держави, суспільній свідомості, переходом до ринкових відносин, необхідністю запровадження якісно нових

принципів організування роботи щодо задоволення духовних запитів суспільства; б) тривалою економічною кризою, яка зумовила скорочення асигнувань на потреби культури. На сучасному етапі держава, її Основний Закон, загалом уся політико-правова база в Україні реально гарантують свободу мистецької творчості, широкий доступ громадян до всієї культурної спадщини народу, її збереження. Указами Президента України провідним закладам культури надано статус національних із забезпеченням необхідних умов для їх успішної творчої діяльності. З метою сприяння митцям і виконавцям України призначено іменні стипендії Президента України талановитій творчій молоді та стипендії видатним діячам культури. Культурна діяльність в Україні спрямована на реалізацію у повному обсязі вимог Конституції щодо консолідації та розвитку української нації, її історичної свідомості, традицій, культури, мови, гарантій свободи культурної, художньої творчості, збереження культурної спадщини. Стратегічним завданням у культурній діяльності є піднесення ролі культурно-мистецької сфери у державотворчих процесах, формуванні структур громадянського суспільства, єдиного духовного простору, в утвердженні гуманістичних цінностей, високої моралі, національної свідомості та патріотизму, у доланні негативних явищ та сприянні позитивним тенденціям у духовній сфері суспільного буття України. Держава насамперед відповідає за

створення правових, фінансово-господарських, творчих, адміністративно-управлінських умов з метою збереження і всебічного розвитку української культури як важливого чинника розбудови повноцінного демократичного суспільства, основи формування цілісної культурно-національної ідентичності. Ця політика ґрунтується на таких засадничих принципах: 1) самоцінності та незалежності культури і мистецтва в усіх їх численних виявах; 2) необхідності відродження, збереження і розвитку основних духовних осередків, які забезпечують еталонний рівень культури, її належне місце у світовому культурному просторі, є головним чинником формування високих естетичних і етичних критеріїв українського суспільства; 3) творення єдиного загальнонаціонального інформаційно-культурного простору як одного з найважливіших консолідуючих чинників у справі розбудови української держави; збереженні та модернізації культурної інфраструктури з переходом на нові форми роботи в умовах ринкової економіки; 4) забезпечення державної підтримки та сприятливого господарського режиму для культурно-мистецьких організацій, об'єднань окремих митців, незалежно від підпорядкування чи форми власності; 5) забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави; 6) збереження національної культурної спадщини (рухомих і нерухомих пам'яток історії та ку-

льтури, музеїв, заповідників, бібліотечних і архівних фондів) як основи національної культури; 7) піклування про подальший розвиток традиційних культур як українців, так і представників інших етносів, які живуть в Україні. В умовах масштабних політико-економічних реформ держава повинна: по-перше, забезпечити структурне реформування культурної сфери; по-друге, створити єдину національну культурну систему для збереження духовних здобутків українців, їх традиційних цінностей з одночасною модернізацією культурного життя суспільства. Зусилля суб'єктів етнокультурного процесу в реформуванні культурно-мистецької галузі українського суспільства зосереджені на таких основних напрямках. 1. Створення нової правової бази для розвитку культури, мистецтва, суміжних сфер суспільного життя, яка відповідає б сучасним світовим вимогам та українським особливостям. Нині ухвалено галузеві законодавчі акти, починаючи від основних засад законодавства України про культуру і до законів про бібліотеки та бібліотечну справу, про музеї та музейну справу, про творчі спілки; кінематографію; про благодійництво; вивезення і ввезення культурних цінностей. 2. Реалізація конституційної гарантії свободи совісті. В Україні відбувається процес повернення віруючим культових споруд, відродження і будівництво нових храмів, реформування системи організування культурного

життя, визначено пріоритети державної політики в галузі, здійснено істотні зрушення у збереженні та підтримці центрів духовного життя, розроблено концептуальні напрями розвитку української культури, у яких наголошується, що культура українського соціуму є важливим чинником системи національної безпеки. Зокрема, вона відіграє вирішальну роль у протистоянні таким негативним явищам, як культ насильства, політичний екстремізм, ксенофобія, злочинність і моральна деградація, особливо серед молоді. 3. Зосередження уваги на реорганізації майнових і фінансово-господарських відносин у культурній сфері з метою приведення їх у відповідність до загальних напрямів суспільно-економічних реформ; заохочення становлення і зміцнення мережі недержавних, незалежних культурно-мистецьких організацій (творчих спілок, фондаций, професійних гільдій, виконавських колективів тощо), які забезпечують здоровий розвиток культури внаслідок різноманітних творчих, господарських, адміністративно-правових форм її існування завдяки багатом каналом її підтримання суспільством і державою.

Велика увага в Україні приділяється виробленню ефективної державної мовної політики, що можливе лише на підставі постійного всебічного аналізу та об'єктивного оцінювання реальної мовної ситуації у країні. Із здобуттям незалежності в Україні розпочався процес українського мовного відро-

дження. Цьому сприяло конституційне закріплення державності української мови та здійснення низки заходів Президента України і Кабінету Міністрів України, спрямованих на піднесення престижу та іміджу української мови у суспільному житті. Головні завдання, які визначено в них: 1) аналіз стану і тенденцій розширення сфери функціонування української мови у контексті етномовної ситуації в різних регіонах України; 2) пошук можливостей державної та недержавної фінансової і матеріальної підтримки розвитку української мови в умовах ринкової економіки; 3) вдосконалення системи підготовки спеціалістів – представників національних меншин з метою поліпшення їх знань з української мови; 4) визначення основних шляхів створення умов для нормального функціонування української мови та розвитку її як державної; 5) удосконалення законодавства у мовній сфері та розроблення нормативно-правових актів, які регулювали б застосування української мови в усіх галузях суспільного життя України; 6) комплектування фондів наукових, масових і технічних бібліотек українською літературою та спеціалізованою літературою з української мови; 7) впорядкування діяльності архівів і збільшення каналів користування різними видами інформації українською мовою; 8) створення системи україномовної документації для використання у господарсько-економічній діяльності суб'єктів права власності та об'єднань громадян.

Особливою сферою діяльності української держави є піклування про відродження, збереження і розвиток поряд з українською культурою культур національних меншин, які живуть в Україні, і на цій основі — забезпечення етнокультурного багатства, подальшого підвищення ролі духовно-культурної сфери у суспільстві. Духовно-культурне відродження етнічних спільнот в Україні здійснюється на концептуальних засадах, які ґрунтуються на демократичному законодавстві, міжнародних правових актах і внутрішньому законодавстві з питань міжетнічних і міжнаціональних відносин. Сутність їх полягає у свободі вибору кожною етнічною групою свого шляху в процесах державотворення, усвідомленні нею власного унікального місця в соціокультурному середовищі, створенні суб'єктами державотворення реальних можливостей для духовного взаємозбагачення національностей. Реалізація прав національних меншин в Україні здійснюється відповідно до принципу верховенства міжнародних стандартів і вітчизняного законодавства. Виважена Е. п. У. дала змогу забезпечити громадянський мир державі, постійно знаходити шляхи запобігання конфліктам на міжетнічному ґрунті. Така державна позиція цілком відповідає принциповим засадам міжнародної етнополітики, міжнародно-правовим документам, у яких разом з основними засадами прав національних меншин окреслено права щодо

збереження і розвитку їхньої духовно-культурної сфери, а саме: пов'язані з використанням мови, свободи користування нею у приватному порядку і публічно; вільного самовираження, отримання і поширення інформації та ідей за допомогою власних інформаційних засобів; користування мовою меншості у відносинах з владою, зокрема в судах, якщо меншість становить значну частину населення в окремих регіонах або в майданках країни; навчання, за наявності умов, рідною мовою в державних школах; створення приватних навчальних закладів власним коштом із здійсненням контролю за навчальними планами; відновлення, за необхідності, споконвічних географічних назв мовою меншин, а також використання мови корінного населення на дорожніх і вуличних знаках і вивісках. Задоволення культурно-мистецьких потреб іноетнічних громадян здійснюється згідно з Комплексними заходами щодо розвитку культур національних меншин України. У них визначено такі завдання: 1) розширення державної підтримки друкованих видань і телерадіоорганізацій, які висвітлюють діяльність національно-культурних товариств; 2) забезпечення збільшення часу мовлення мовами національних меншин України; 3) надання підтримки зазначеним товариствам у заснуванні періодичних видань з регіональною сферою розповсюдження; 4) створення у краєзнавчих музеях, розташованих в обласних центрах, екс-

позицій, присвячених історії й культурі національних меншин України, які проживають на відповідній території; 5) надання підтримки аматорським творчим колективам, які зберігають, розвивають і пропагують культуру, традиції, звичаї та обряди національних меншин України, залучення таких колективів до участі в реалізації регіональних і загальнодержавних програм культурного розвитку; 6) вдосконалення системи підготовки педагогічних кадрів для загальноосвітніх навчальних закладів, у яких викладання навчальних дисциплін здійснюється мовами національних меншин; 7) розроблення та здійснення заходів щодо забезпечення реалізації права національних меншин України на національно-культурну автономію; 8) вжиття заходів для прискорення прийняття Верховною Радою України Концепції державної Е. п. У., законів з питань поліпшення умов розвитку та застосування мов в Україні, а також з питань вдосконалення законодавства про національні меншини України; 9) державним адміністраціям, відповідним органам місцевого самоврядування необхідно розглянути можливість безкоштовного надання будівель і споруд, які перебувають у державній та комунальній власності, для здійснення національно-культурними товариствами культурологічних, освітніх, науково-просвітницьких та інших заходів.

Література: *Антонюк О. В.* Полікультурність як об'єктивний чин-

ник консолідації українського суспільства / *О. В. Антонюк* // *Держава і право: зб. наук. праць. Юридичні і політичні науки.* — К.: Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2000. — Вип. 8; *Євтух В. Б.* Державна етнополітика в Україні: правничий та культурологічний аспекти / *В. Б. Євтух.* — К., 1997; *Леонova А. О.* Органи виконавчої влади України і сучасна етнокультурна політика. Нові підходи, проблеми / *А. О. Леонova* // *Вісник Укр. акад. держ. упр. при Президентові України.* — 2003. — № 1.

О. Антонюк

Етнос — особливий вид спільноти людей, яка утворилась внаслідок їхнього природного розвитку на основі специфічних стереотипів свідомості та поведінки. Ця біосоціальна спільнота формується і розвивається об'єктивним історичним шляхом (не залежить від волі окремих людей) і здатна до сталого багатівікового існування за рахунок самовідтворення. В етнічному розумінні у наукових працях нерідко вживається поняття «народ» як тотожне терміна «Е». Існують різні погляди щодо визначення цього терміна та його теорії. Значний внесок у розроблення теорії Е. у 20-х роках ХХ ст. зробив російський вчений С. Широкогов. За його визначенням, Е. — це група людей, які розмовляють однією мовою, визнають своє спільне походження, мають комплекс звичаїв, спосіб життя, збережені та освячені традицією, що відрізня-

ють її від інших груп. Таке розуміння Широкогогорова збігається з його поглядом на Е. як біологічну систему. До проблеми Е. часто звертались у 60-х роках ХХ ст. У цей час в науковий обіг вченими було введено багато нових понять, найбільшого поширення серед яких, зокрема в англomовній літературі, набув термін «етнічність». У сучасній суспільствознавчій науці, залежно від предмета дослідження і методологічного підходу, сформувалось кілька теорій Е. Дуалістичну теорію Е. розвинув академік Ю. Бромлей (1921–1990), якого вважають фундатором радянської етнологічної школи. Вчений визначає Е. як спонтанну міжпоколінну сукупність людей, що історично склалася на певній території та має спільні, досить сталі особливості мови, культури і психіки, а також усвідомлює свою цілісність та відмінність від інших подібних утворень (тобто має самосвідомість), зафіксовану у самоназві (етнонімі). Крім того, він визначив характеристики, що розглядаються переважно як умови формування та існування власне етнічних елементів (природно-географo-територіальні, соціально-економічні, державно-правові тощо). Саме ці чинники зумовлюють дуалістичну природу будь-якого Е. і розглядаються у двох значеннях – вузькому і широкому. У вузькому значенні Е., названий Бромлеем етнокосом, охоплює власне етнічні характеристики. У широкому розумінні Е. визначено як етносоціальний організм, у якому поєднано власні

етнічні елементи з умовами його виникнення і функціонування. Визначальним у теорії Бромлея є соціально детермінована природа Е. – спільноти людей, об'єднаних одним етнічним походженням, які на цій основі існують як структура у межах державних або територіальних (анклавних) кордонів. Пасіонарна теорія Л. Гумільова (1912–1992) продовжує біологічну теорію Е. оригінально і дискусійно. Вона спирається на ідеї, що Е. є фізичною реальністю, обрамленою соціальною оболонкою. Історія людства розглядається автором як послідовна ланка численних етногенезів, причиною яких є пасіонарні поштовхи – своєрідні мікромутації, які зумовлюють появу особливо енергійних і діяльних людей – пасіонарців, здатних поглинати енергію з навколишнього середовища, а отже, визначати можливості розвитку самого Е. Джерела цих мутаційних процесів – у біосферних явищах Землі. Інформаційна теорія Е., запропонована М. Чебоксаровим (1907–1980) та групою дослідників, ґрунтується на переконанні, що у будь-якому соціальному утворенні (зокрема в Е.), як і в суспільстві загалом, усталено циркулюють інформаційні потоки, які мають власні генератори (джерела) і реципієнтів (тих, хто їх сприймає). Це дає підставу для передбачення, що в межах усталених соціальних спільнот, особливо Е., потоки повідомлень інтенсивніші та насиченіші, ніж поза ними. Аналіз зазначених теорій

Е., інших концептуальних підходів до трактування цього поняття свідчить, що Е. є біосоціальною спільнотою людей, якій притаманні такі етнодиференційні ознаки: спільна історична територія, мова, специфічні елементи матеріальної та духовної культури (звичаї, обряди, норми поведінки), релігія, самосвідомість, етнонім (самоназва). Важливим елементом Е. є спільна історична територія, на якій відбувались його становлення і розвиток. При цьому слід врахувати, що для етнічної ідентифікації більше значення має символічний зв'язок з територією, ніж реальний факт проживання на ній.

Література: Бромлей Ю. В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей. — М., 1973; Гумилев Л. Н. Этнические процессы: два подхода к изучению / Л. Н. Гумилев, К. П. Иванов // Социс. — 1992. — № 1; Чебоксаров Н. Н. Проблемы типологии этнических общностей в трудах советских ученых / Н. Н. Чебоксаров // Сов. этнография. — 1967. — № 4.

О. Антонюк

Етноцентризм і культурний релятивізм — дві протилежні концепції поглядів: Е. (грецьк. *ethnos* — група, плем'я, народ і лат. *centrum* — осередок, центр) — надання переваги власному способу життя над іншими; К. р. (лат. *relativus* — відносний) — напрям в етнографії, який заперечує Е. і визнає всі культури рівними, висуваючи поняття культурної цінності; ідея множинності

та рівноправності культурних типів у географічному просторі та історичному часі. *Етноцентризм* — загальна концепція або точка зору окремих людей, згідно з якою власний народ, соціальний прошарок, раса або група висуваються на центральне місце як переважаюча і домінуюча над усіма іншими в соціокультурному просторі. З поняттям «Е.» пов'язані як позитивні наслідки — патріотизм, почуття національної гідності, так і негативні — дискримінація, націоналізм, шовінізм, сегрегація. Е. притаманний кожній групі, яка певною мірою є самостійною і має свій ідентитет. Етноцентрична позиція вигідна самій групі тим, що з її допомогою група визначає своє місце серед інших груп, зміцнює свій ідентитет і зберігає свої культурні риси. Проте крайні форми Е. часто пов'язані з релігійним фанатизмом, расизмом і можуть призвести до насильства і агресії. Концепція Е. містить і поняття «стереотип». Це прийняті будь-якої групою узагальнені, схематичні уявлення про інші групи, їх культуру та властивості. Стереотипний спосіб реагування — це тривале, стабільне і, незважаючи на новий досвід, стійке уявлення про поведінкові риси інших людей або груп, а також про будь-які організації або соціальні формування. Подібні стереотипи мають упереджений зміст, не завжди безперечні й тому не потребують об'єктивності, правдоподібності, логічного обґрунтування. Однією з крайніх форм Е. є расизм — сукупність понять, згідно з якими якась одна раса як в

моральному, розумовому, так і в культурному плані перевершує іншу расу (або раси), і ця її вища якість передається спадково від одного покоління до іншого. Расизм є стимулятором боротьби за владу між націями та ідеологічною основою національної конкуренції. Він підтримує переконання, що біологічне змішання різних рас призвело б до спадково-генетичної та соціально-культурно-моральної дегенерації «вищої» раси. Тому необхідні захисні та запобіжні заходи проти таких явищ. Яскравими прикладами расизму є апартеїд (повне відділення певних рас або груп населення на підставі расової ознаки), антисемітизм і шовінізм. Апартеїд виявляється в регіональному поділі або ізоляції, що призводить до освітньої, майнової дискримінації та економічного тиску і далі — до політичної ізоляції. У сфері особистого життя апартеїд диктує обмеження і навіть заборону сексуальних зв'язків та інших контактів між расовими «аутсайдерами» і основними групами населення. У ширшому значенні расизм нині — це все те, що пов'язане з расовою дискримінацією, расовими забобонами і нехтуванням національного рівноправності. Сучасний расизм виявляється у ворожому ставленні до переселенців, невизнанні прав на самовизначення і збереження різних культур. Прихильники таких поглядів бачать у расі універсальні позитивні властивості, постійно генетично притаманні лише їй, які передаються спадково. Такий спрощений підхід не враховує ролі та

впливу навколишнього середовища на індивіда, ігнорує тип і характер його індивідуальної поведінки, відмовляючи йому в здатності набути протягом життя будь-яких нових рис, крім отримання спадкових. Якщо людина має хоча б одну расову властивість, їй внаслідок стереотипів приписуються і всі інші властивості цієї раси, особливо негативні. Расові забобони і стереотипи — вираження примітивного підходу до питання про специфіку та співвідношення різних типів людей і груп населення. Расизм є реальністю нинішнього світу, у т. ч. і Європи. Чимало людей не можуть змиритися з тим, що хтось по-іншому мислить і має іншу культуру. Незважаючи на деякі успіхи в боротьбі з расизмом (визнання порушень прав людини, переслідування євреїв тощо), неприязнь, а іноді й ненависть до іноземців, ксенофобія (грецьк. *xenos* — чужий), неонацизм, ультраправе мислення, ідеологічні рухи, спрямовані проти певної групи населення, обмеження прав репресованих груп людей і навіть теракти проти них — все це обличчя сучасного расизму.

Показовим для всіх багатоетнічних країн є досвід США як країни, що виникла внаслідок великого переселення і може бути прикладом для майбутніх змін в Європі. Відомий англійський соціолог Е. Гідденс (нар. 1938) констатує три моделі, які характеризують розвиток етнічних відносин США. Перша модель — злиття, або асиміляція: іммігранти відмовляються від своїх традицій і звичаїв та адаптують поведінку відповідно до цінностей і

норм країни, яка їх прийняла. Діти цих іммігрантів, як правило, відчувають себе справжніми «американцями». Друга модель — «плавильна піч»: мирне співжиття різних етносів, які, проживаючи разом, не втрачають своїх культурних і поведінкових особливостей, але водночас ці особливості змішуються, «переплавляються» і створюють новий тип культури. Ця модель є найхарактернішою для етнічної ситуації в США. На думку багатьох фахівців, це найбажаніший результат етнічних взаємодій. Третя модель — плюралістична культура: суспільство розвивається на основі багатокультурного принципу, коли кожен етнос, за згодою інших, зберігає власну культуру. У такому суспільстві існують різні, але рівноправні субкультури. Австралія, яка завжди приймала велику кількість емігрантів, довгий час прагнула здійснювати асиміляційну політику, але нині вона дотримується принципу третьої моделі, коли всі існуючі культури збагачують загальну культуру і здійснюють ідею «дати можливість всім квітам розквітнути». Глобалістичні процеси, об'єднання Європи сприяють співіснуванню різних культур, хоча етнічні та расові забобони — дискримінація меншин і сегрегація — все ще створюють напруження. Значну роль у культурній динаміці відіграють культурні запозичення, тобто використання предметів, норм поведінки, цінностей, створених і апробованих в інших культурах. Цей вид культурної динаміки розвивається в тих випадках, коли одна культура

підпадає під вплив іншої, більш розвиненої, але при цьому більшість людей менш розвиненої культури, незважаючи на запозичення елементів іншої, зберігають багато звичаїв, норм і цінностей, властивих їх рідній культурі. Культурні запозичення є найпоширенішими джерелами культурних змін порівняно з усіма іншими. Це джерело культурної динаміки може мати як прямий (через міжкультурні контакти індивідів), так і непрямий характер (через дію ЗМІ, споживані товари, освітні заклади тощо). Проте у процесі запозичення народ-реципієнт запозичує не все підряд, а лише те, що є близьким до його власної культури, може дати явну чи приховану вигоду, дасть перевагу перед іншими народами, відповідає внутрішнім потребам цього етносу. Характер, ступінь і ефективність культурних запозичень визначають переважно такі фактори: 1) інтенсивність контактів (часта взаємодія культур сприяє швидкому засвоєнню елементів чужих культур); 2) умови міжкультурних контактів (насильницькі контакти породжують реакцію відторгнення); 3) ступінь диференціації суспільства (наявність соціокультурних груп, готових прийняти нововведення). 4) сприйнятливість до чужої культури (здатність змінювати свою поведінку залежно від зміни культурного контексту). Найпоширенішим прикладом культурних запозичень є мода.

На думку американського соціолога В. Г. Самнера, культуру можна зрозуміти лише на підставі аналізу її власних цінностей, в її власному контексті. Така позиція називається

культурним релятивізмом. К. р. сприяє розумінню тонких відмінностей між близькими культурами. Практичний аспект цього принципу російський вчений С. Токарев визначає так: «Не можна привласнювати собі право втручатися в життя будь-якого племені під тим приводом, що воно не здатне до самостійного розвитку». М. Херсковіц вирізняв три аспекти К. р.: методологічний, філософський і практичний. Методологічний стосується способу пізнання культур на основі цінностей, прийнятих у певного народу, тобто описувати життєдіяльність індивідів необхідно в термінах їх власної культури. Філософський аспект К. р. полягає у визнанні множинності шляхів культурного розвитку, плюралізму у погляді на історико-культурний процес. Він заперечує обов'язкову еволюційну зміну стадій культурного зростання і домінування однієї тенденції розвитку. Згідно із цим принципом можливий відхід від поступального розвитку і відмова від уніфікованої технологічної лінії розвитку цивілізації. У концентрованій формі кредо Херсковіца подається в його судженні: «Визнати, що право, справедливість, краса можуть мати стільки ж проявів, скільки культур, — це означає виявити не нігілізм, а терпимість». Пафос американського вченого був спрямований на утвердження у свідомості людей європейської цивілізації ідеї про множинність варіантів існування людини в сучасному світі. На думку Токарева, на увагу заслуговують наукові ідеї, які акцентують повагу до культури кожного народу, навіть

того, який вважається відсталим, уважне та обережне ставлення до народів — творців культури, відмова від зарозумілого самозвеличення європейців та американців як носіїв нібито абсолютних цінностей і непогіршність суддів у цих питаннях.

Отже, Е. — поняття, що відображає тенденцію розглядати норми та цінності власної культури як основу для оцінки та вироблення суджень стосовно інших культур; позиція, згідно з якою свій спосіб життя є єдино можливим і вірним, майже ідеальним і тому єдиним взірцем. Саме тому прихильники Е. вважають свій спосіб життя домінуючим, абсолютизується один тип цивілізації. Концепція Е. протистоїть релятивістському підходу, в якому сприйняття норм і цінностей кожної культури самоцінне, неповторне і саме тому цікаве для людства; неповторність культури дає їй право на своє існування і співіснування з іншими культурами.

Література: *Артановский С. Н.* Проблема этноцентризма, этнического своеобразия культур и межэтнических отношений в современной зарубежной этнографии и социологии / С. Н. Артановский. — Л., 1979; *Арутюнов С. А.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. — М., 1989.

В. Беспалий

Є

Європейська культурна конвенція — міжнародний документ, прийнятий Радою Європи 19 грудня 1954 р. (Париж). Містить преамбулу і 11 статей. У преамбулі викладено мету і цілі прийняття цієї Конвенції. У ній зазначається, що з метою збереження та втілення в життя ідеалів і принципів, які є спільним надбанням держав — членів Ради Європи, необхідно не тільки укладати двосторонні культурні конвенції між членами Ради, а й здійснювати політику спільних дій, спрямованих на збереження європейської культури та заохочення до її розвитку. Саме цим зумовлено укладання загальної європейської конвенції заохочення громадян європейських держав до вивчення мов, історії та культури. Ст. 1. констатує, що кожна Договірна Сторона вживає відповідних заходів для збереження свого національного внеску до загальної культурної спадщини Європи і сприяння її збільшенню. У ст. 2 зазначено, що кожна Договірна Сторона у міру можливості заохочує вивчення своїми громадянами мов, історії та культури інших Договірних Сторін і надає цим Сторонам можливості для сприяння такому вивченню на її території, докладає зусиль для сприяння вивченню своєї мови або своїх мов, історії та культури на території інших Договірних Сторін і надає громадянам цих Сторін можливості для такого вивчення на її території. Відповідно до ст. 3 Договірні Сто-

рони проводять взаємні консультації в межах Ради Європи з метою здійснення спільних дій, які сприятимуть культурним заходам, що становлять інтерес для Європи. За ст. 4 кожна Договірна Сторона за можливості сприяє пересуванню осіб і речей, що мають культурну цінність, обміну ними з метою здійснення ст. 2 і 3. Згідно зі ст. 5 розглядаються предмети, які мають культурну цінність для Європи і передаються під її нагляд як складова загальної культурної спадщини Європи, Сторони вживають відповідних заходів для їхнього збереження і забезпечують розумний доступ до них. ст. 6 зафіксувала механізм співпраці держав у межах цієї Конвенції. Так, пропозиції щодо застосування положень цієї Конвенції і питання, що стосуються їхнього вивчення, розглядаються на засіданнях Комітету експертів Ради Європи з питань культури. Будь-яка держава, яка не є членом Ради Європи, але приєдналася до цієї Конвенції, може призначити представника або представників для участі в засіданнях, передбачених у попередньому пункті. Висновки, зроблені на засіданнях, подаються у формі рекомендацій до Комітету міністрів Ради Європи, якщо вони не є рішеннями, що належать до компетенції Комітету експертів з питань культури і стосуються питань адміністративного характеру, які не потребують додаткових витрат. Генеральний секретар Ради Європи повідомляє членам Ради і уряду будь-якої держави, яка приєдналася до цієї Конвенції, будь-які рішення, які можуть бути ухвалені

стосовно Конвенції Комітетом міністрів або Комітетом експертів з питань культури. Кожна Договірна Сторона своєчасно повідомляє Генерального секретаря Ради Європи про будь-які заходи, які можуть бути нею вжиті для здійснення положень цієї Конвенції на виконання рішень Комітету міністрів або Комітету експертів з питань культури. Ст. 7 проголошує, якщо для сприяння досягненню цілей цієї Конвенції дві або більше Договірних Сторін бажають провести в штаб-квартирі Ради Європи засідання, Генеральний секретар Ради надає їм таку необхідну адміністративну допомогу. Держави-члени Ради Європи у ст. 8 підкреслили: ніщо в цій Конвенції не розглядається як таке, що зачіпає положення будь-якої існуючої двосторонньої культурної конвенції, яку може підписати будь-яка з Договірних Сторін, або робить менш доцільним укладання будь-якої іншої такої конвенції якоюсь із Договірних Сторін. Всі особи зобов'язані дотримуватися законів і правил, чинних на території будь-якої Договірної Сторони, щодо в'їзду, проживання та від'їзду іноземних громадян. ст. 9, 10, 11 присвячені порядку підписання і ратифікації державами цієї Конвенції. Тут зазначається, що вона відкрита для підписання членами Ради Європи і підлягає ратифікації. Ратифікаційні грамоти здають на зберігання Генеральному секретареві Ради Європи. Конвенція набуває чинності для урядів, які її підписали і здали на зберігання свої ратифікаційні грамоти, після зда-

вання на зберігання третьої ратифікаційної грамоти. Стосовно кожного уряду, який підписав цю Конвенцію і ратифікуватиме її після набуття нею чинності, Конвенція набуває чинності від дати здавання на зберігання його ратифікаційної грамоти. Комітет міністрів Ради Європи може одноставним голосуванням вирішити запропонувати на таких умовах, які він вважає за доцільне, будь-якій європейській державі, що не є членом Ради, приєднатися до цієї Конвенції шляхом здавання на зберігання свого документа про приєднання Генеральному секретареві Ради Європи. Таке приєднання набуває чинності від дати отримання зазначеного документа про приєднання. Генеральний секретар Ради Європи повідомляє всіх членів Ради і будь-які держави, що приєдналися до Конвенції, про здавання на зберігання всіх ратифікаційних грамот і документів про приєднання. Будь-яка Договірна Сторона може визначити території, до яких застосовуються положення цієї Конвенції, у заяві на ім'я Генерального секретаря Ради Європи, яку останній надсилає всім іншим Договірним Сторонам. Будь-яка Договірна Сторона може денонсувати цю Конвенцію в будь-який час через п'ять років після набуття нею чинності шляхом подання відповідного письмового повідомлення на ім'я Генерального секретаря Ради Європи, який інформує про це інші Договірні Сторони.

Література: *Європейська культурна конвенція 1954 р.* (укр / рос)

[Електронний ресурс]. – Режим доступу:

https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_213 (дата звернення 23.05.2020).

О. Антошок

Європейська хартія регіональних мов або мов меншин – міжнародний політично-правовий документ, прийнятий Комітетом міністрів Ради Європи у червні 1992 р. Відкритий для підписання і приєднання державам – членам Ради Європи 5 листопада 1992 р. Європейська мовна хартія набула чинності 1 березня 1998 р. після приєднання до неї п'ятої країни (відповідно до вимог ст. 19). Станом на 1 вересня 1998 р. Хартію підписали 18 європейських держав (із 40 членів РЄ), серед них і Україна (Страсбург, 2 травня 1996), а ратифікували – 8 (Хорватія, Фінляндія, Угорщина, Ліхтенштейн, Нідерланди, Норвегія, Швейцарія, Україна). Процес розроблення Хартії тривав понад 35 років (1957–1992), що свідчить про складність, багатоаспектність, багатоваріантність кола проблем, пов'язаних з автохтонними групами громадян різних країн, які внаслідок історичних процесів розселені у певних регіонах і розмовляють іншою мовою, ніж решта населення, яке проживає на цій території. Мета Хартії – культурна. Документ спрямований на захист і розвиток регіональних мов або мов меншин, які перебувають під загрозою як європейська культурна спадщина. Хартія забезпечує використання регіональних мов або мов меншин

у сфері освіти, у засобах масової інформації, судах та в адміністративних установах, в економічному та соціальному житті, у культурній діяльності. Дія Хартії не поширюється на неєвропейські мови, мову мігрантів (у т. ч. і європейців) та окремі діалекти офіційних мов. Предметом регулювання Хартії є мова, визначення її статусу, заходів захисту та заохочування вживання й використання мови, а не захист прав і носіїв цієї мови. Хартія не розглядає відносин між державними та регіональними мовами або мовами меншин як конкурентні чи антагоністичні. Структурно документ складається з преамбули, 23 статей поділених на 5 частин. У преамбулі Хартії обґрунтовуються причини її прийняття: 1) необхідність охорони історичних регіональних мов або мов меншин Європи, які перебувають під загрозою вимирання, сприяючи збереженню та розвитку культурного багатства і традицій Європи; 2) охорона і розвиток регіональних мов або мов меншин у різних країнах і регіонах Європи, що є важливим внеском у розбудову Європи на принципах демократії та культурної різноманітності в межах національного суверенітету і територіальної цілісності. Наголошується, що охорона та розвиток регіональних мов або мов меншин не мають перешкоджати офіційним мовам і необхідності вивчати їх. У *першій частині* (ст. 1–6) містяться загальні положення про сутність понять, вживаних у тексті Хартії. Зокрема, подається визначення терміна «регіональні мови

або мови меншин», який означає мови, традиційно використовувані у межах певної території держави громадянами цієї держави і відрізняються від офіційної мови (мов) цієї держави. Він не охоплює діалекти офіційної мови (мов) держави або мови мігрантів. Під терміном «територія, на якій використовується регіональна мова або мова меншини», мають на увазі географічну місцевість, на якій така мова є засобом спілкування певної кількості осіб, а також здійснення різних охоронних і заохочувальних заходів, передбачуваних у цій Хартії. У другій частині (ст. 7) сформульовано принципи, яких мають дотримуватимуться держави, що підписали Хартію, у своїй політиці, законодавстві та практиці стосовно регіональних мов або мов національних меншин, а саме: 1) визнання їх як відображення культурного багатства; 2) поважання кордонів кожної географічної місцевості, у якій використовується регіональна мова або мова меншини; 3) необхідність здійснення рішучих дій, спрямованих на розвиток регіональних мов або мов меншин; 4) сприяння використанню регіональних мов або мов меншин у всіх сферах життя; 5) підтримання і розвиток відносин з питань, передбачених цією Хартією, між групами, які використовують регіональну мову або мову меншин, та іншими групами населення держави, які вживають мову в такій або схожій формі; 6) забезпечення відповідних форм і засобів викладання і вивчення регіональних

мов або мов меншин на всіх відповідних рівнях; 7) забезпечення особам, які не володіють регіональною мовою або мовою меншин і проживають у місцевості, де вона використовується, можливостей вивчати її за власним бажанням; 8) сприяння здійсненню наукових досліджень у галузі регіональних мов або мов меншин в університетах чи аналогічних установах; 9) розвиток відповідних видів міжнародних обмінів з питань, які охоплює ця Хартія. Третя частина Хартії (ст. 8–14) містить заходи, які зобов'язуються здійснити держави, що підписали цей документ, у сферах суспільного життя. Так, у ст. 8 наведено заходи, пов'язані з освітньою галуззю, у ст. 9 — із судовою владою, у ст. 10 — з адміністративною владою та публічними послугами, у ст. 11 — засобами масової інформації, у ст. 12 — з культурною діяльністю та засобами її здійснення, у ст. 13 — з економічним і соціальним життям, у ст. 14 — транскордонним обміном. Четверта частина Хартії (ст. 15, 16) розкриває порядок її застосування і містить такі елементи: підготовку державами доповідей на адресу Генерального секретаря Ради Європи про політику та заходи, яких вони вживають на виконання прийнятих положень Хартії. Перша доповідь подається через рік після набуття Хартією чинності стосовно відповідної Сторони, інші доповіді — кожні три роки після першої; доповіді розглядає Комітет експертів у складі представників країн (один член від кожної держави, яка підписала Хартію). Члени Комітету

призначаються терміном на шість років Комітетом міністрів із списку кандидатів, висунутих державами. У *п'ятій частині* Хартії визначено заключні положення про порядок підписання, ратифікації та прийняття цього міжнародного документа державами — членами Ради Європи. Таким чином, Хартією сформовано механізм використання мов національних меншин (регіонів) у навчальних закладах, правоохоронних органах, в органах самоуправління, засобах масової інформації, сферах економічного, культурного і суспільного життя. Кожна країна набуває право самостійно визначатися стосовно тих мов національних меншин або регіонів, які використовуються на її території; вона бере на себе зобов'язання, зазначені в розділі III Хартії. Крім того, держава може обрати лише ті зобов'язання, які вона хоче і має бажання взяти на себе.

Література: *Європейська хартія регіональних мов або мов меншин* // Права людини в Україні : Інформ.-аналіт. бюл. Укр.-Амер. Бюро захисту прав людини. — К., 1998. — Вип. 21.

О. Антонюк

Євроцентризм — концепція, згідно з якою провідну роль у розвитку сучасної цивілізації та культури відіграла Європа, найбільші європейські народи. Цей культурний феномен було започатковано у Давніх Греції та Римі, ідеологи яких вважали себе центром культурного світу. В основі цієї докт-

рини — антична міфологія і християнська релігія. Це ті архетипові чинники, завдяки яким європейське начало показало свою гнучкість, мобільність, життєвість і впливовість на інші культури. В силу історичних обставин усі європейські народи, національні вірування яких пов'язані з античністю і християнством, приєдналися до них. Античні та християнські начала стали загальною основою особливих проявів європейського буття, для якого античність є історією, а християнство — сучасністю і способом життя. Те саме стосується національних язичницьких міфологій, що разом з античністю увійшли у тканину християнських культур. Християнство є складним культурним конгломератом — католицизм, православ'я, протестантизм та їх численні варіації. Тому в Європі вирізняють три глобальні культури — католицьку, православну і протестантську. Саме ці особливості й сформували прояви буття різних європейських регіонів і подолали материкові кордони, експортуючи європейську культурну парадигму на різні континенти. Це дає ключ до розуміння такого мегакультурного явища, як «Західний світ», географічний підтекст якого досить умовний, оскільки крім Європи охоплює значний культурний простір на різних географічних широтах та материках. Головним системоутворювальним елементом цього явища є започатковані й перевіренні європейські традиції та цінності. Західний світ різний, але

з'явився завдяки «практичному європоцентризму». Північна Америка відрізняється у своєму бутті від Латинської особливостями свого формування, на американців впливала протестантська християнська культура, на латиноамериканців — католицтво. Не уникали подібних впливів і на теренах Європи, зокрема на її Сході. Саме тут співіснують католицька і православна культури як результат розвитку християнства, що базується на «римських» та «грецьких» античних традиціях. Католицизм народжується як римське християнство, а православ'я — як грецьке. Протестантизм як тип культури і спосіб життя виник значно пізніше і є результатом об'єднання християнства з германським началом, для якого католицизм не в усьому був прийнятним. Так формується європейськість, яка в Новий Час дала змогу вийти далеко за межі Європи — спершу завдяки своїй колоніальній експансії, потім поширюючи свій вплив через ринкові відносини і вільну пропозицію своєї ментальності. Поступово європейського впливу зазнали північноамериканська і австралійська культури, що стали утвердженням протестантського типу західного буття на цих континентах, витісняючи при цьому з цих материків духовно і фізично автентичні для них культури; лише наприкінці ХХ ст. з'явилися деякі можливості для розвитку цих пригнічених культур. Інша ситуація склалася на латиноамериканському континенті, де католицьке іспанське і пор-

тугальське почало органічніше поєдналися з індіанськими і негритуанськими культурами. Внаслідок цього Латинська Америка значно відрізняється від Північної Америки і Західної Європи. Цікавою є проблема африканського континенту. Північна Африка історично увійшла в ісламську культуру, а Центральна і Південна — споконвічні регіони чорної раси — дедалі більше долучаються до сфери ментального впливу Європи. Формування цілісної культури, яка об'єднує Центральну і Південну Африку, відбувається саме на основі європейського шляху.

Культура Давньої Греції для європейської цивілізації мала величезне значення. Універсальна обдарованість і досягнення маленького народу забезпечили йому в історії розвитку людства місце, на яке не може претендувати жоден інший народ. Найвищий розквіт культури відбувся в умовах політичного режиму Афіньської демократичної республіки. Давні греки передали сучасним європейцям уявлення про навколишній світ як гармонійне ціле, фундаментальні категорії філософії, етики та естетики, основні форми державного устрою — автократію, аристократію і демократію, попередивши про небезпеку переродження їх за певних обставин в тиранію, олігархію чи анархію. Хоч демократичні Афіни зазнали поразки у протистборстві з аристократичною Спартою, після чого Греція підпала під владу Македонії, потім — Риму, афіньська демократія, навіть обмежена рабовласництвом, назавжди

залишилася у свідомості європейців символом народовладдя — вирішення державних проблем з волі більшості. У давній Елладі народилися і досягли розквіту основні види і жанри європейської культури — література, драматургія, театр, скульптура, живопис, спорт, про що досі нагадують Олімпійські ігри. Не менш важливим компонентом у формуванні системи цінностей сучасної Європи стало римське право. Латинський термін «lex» (закон) перекладається як «зв'язок», тобто взаємозалежність членів суспільства. Хоча зводи законів з'явилися набагато раніше — в деспотіях Давнього Сходу від Хаммурапі до Мойсея, де вони перепліталися з релігійними настановами, саме римське право вперше юридично відокремило цивільну сферу життя від публічної, закріпило поняття «приватна власність», ввело як спосіб розв'язання цивільних спорів відкритий змагальний процес між рівноправними сторонами, в межах якого суд виносив вирок на підставі писаного законодавства. «Dura lex, sed lex» («Закон суворий, але це закон») свідчить латинська формула, що прикрашає досі судові установи багатьох країн світу. Римська правова культура стала основою найефективнішої для свого часу цивільної та військової адміністрації — чітко структурованої системи управління державою, де кожен носій влади мав визначене коло повноважень і відповідальності. Вона продовжувала безперервно функціонувати навіть за правління ім-

ператорів-тиранів, таких як Калігула чи Нерон. У бутті Європи античність поєднується з християнством переважно естетично. У моральному аспекті між ними існує глибинна суперечність — язичницька античність не знає образу Бога як Абсолютного Добра і моральних заповідей християнства. Античні боги подібні до людей, сповнені людських пристрастей і бажань. У них сила тріумфує над добром. Породження християнської моралі пов'язане з просвітленням (олюдненості — через страждання Людини-Бога) моральних досягнень античності та переходом їх у принципово нову якість. Це особливо характерно для Європи Середніх віків, коли християнська віра повністю визначала суспільну свідомість. З християнством тісно пов'язані такі кардинальні цінності європейського феодального суспільства, як кодекс лицарської честі, вірності васала сеньйорові, куртуазного (лицарського) служіння Прекрасній дамі, мрія про містичний Грааль — кубок з оберненою на вино кров'ю Спасителя, що символізували вічний пошук ідеалу. Романтичну тугу за цими цінностями уособлює «лицар сумного образу» — Дон Кіхот. В історії європейського християнства було чимало похмурих сторінок — жорстокі переслідування еретиків, полювання на відьом, вогнища інквізиції, несамовитість хрестових походів і кривавих релігійних воєн, обскурантизм і фанатичне мракобісся. Вони послужили суворими уроками, залучивши до системи

цінностей європейців такі фунда-
ментальні поняття, як віротерпи-
мість, повага до релігійних мен-
шин. Вікова боротьба за першість
між світською та духовною владою
— імператорами і папами на За-
ході, басилевсами або царями і па-
тріархами на сході Європи — за-
вершилася відділенням в більшості
європейських країн церкви від
держави і школи від церкви, закрі-
пленням в Конституціях секуляр-
ного (світського) принципу сво-
боди совісті, що не допускає дис-
кримінації за релігійні переко-
нання або їх відсутність.

Якщо античність і християнство
послужили витокami європейсь-
ких цінностей, то вирішальними
віхами в їх історичній еволюції
стали епохи Ренесансу і Просвіт-
ництва. Апелюючи до античних
зразків, мислителі-гуманісти Рене-
сансу поставили людину в центр
світобудови, проголосили її мірою
всіх речей. Значно розширивши
обріи Європи в ході великих гео-
графічних відкриттів, а Землі — у
Всесвіті, Колумб, Магеллан,

Коперник допомогли європей-
цям усвідомити безмежні можли-
вості людського розуму і волі, а Ле-
онардо да Вінчі та Мікеланджело
— велич людського генія.

У роки Ренесансу і Реформації
сформувався така характерна
риса психології західних європей-
ців, як ліберальний індивідуалізм.
Під цим терміном, що має нерідко
негативні конотації, мається на
увазі не черства, себелюбна байдужість до оточення і здатність жерт-
вувати інтересами інших людей в

ім'я своїх, а почуття власної гідно-
сті, незалежності від будь-чиїх ми-
лостей, готовність до ризику, осо-
бистої відповідальності за свої вчи-
нки.

Матеріальними передумовами
Ренесансу стали бурхливий розви-
ток торгівлі, банківської справи,
що потіснили властиве феодализму
натуральне господарство. Серед-
ньовічна культура села, замку, мо-
настиря поступалася міській з її ре-
місничими цехами, купецькими гі-
льдїями, виборними магістратами
і комунальними свободами.

Мануфактурне, потім фабричне
виробництво на основі найманої
праці брало верх над кріпацтвом і
земельною рентою.

Великий внесок у формування
системи європейських цінностей
зробила блискуча плеяда філосо-
фів-просвітителів XVIII ст. — Воль-
тер, Руссо, Дідро, Даламбер. Вона
проголосила критичний розум,
що не визнає ні забобонів, ні тра-
диційних авторитетів, єдиним ін-
струментом пізнання законів на-
вколишнього світу і його перебудови на раціональних засадах. Се-
ред інтелектуальних еліт Європи
наука почала поступово тіснити
релігію як провідна форма суспі-
льної свідомості. Саме енциклопе-
дисти ввели поняття природних
прав людини і громадянина, які
постали у безсмертному гаслі Ве-
ликої Французької революції
1789 р. — Свобода, Рівність, Бра-
терство. Завдавши нищівного
удару по становим привілеям дво-
рянства й духовенства, необмеже-
ній владі абсолютних монархів, ця
революція стала вирішальним

етапом в утвердженні європейської демократії, дала потужний імпульс пробудженню у європейських народів національних почуттів. І це не обмежувалося однією Францією. В ході революційних, а потім наполеонівських воєн піддані династичних імперій і князівств, піднявши зброю проти іноземного гноблення, вперше відчули себе повноправними громадянами, головними захисниками свободи і незалежності своїх вітчизн.

«Весна народів» — революція 1848 р. залишила європейцям не лише як принцип міжнародного права, а й як моральну цінність право нації на самовизначення. Воно стало потужним каталізатором об'єднання розділених століттями Німеччини та Італії, звільнення народів Балкан від оттоманського панування, Ірландії — від британського, Польщі — від російського і німецького, Чехії та Словаччини — від австрійського. Демократія і національна ідея стали основними двигунами модернізації суспільного життя Європи ХІХ ст., збагативши систему її духовних цінностей.

Європа була першовідкривачем промислових, соціальних та наукових революцій. Саме в європейських країнах були зроблені найбільші відкриття, що змінили уявлення людей про закони світобудови — теорія відносності, квантова теорія, явище радіоактивності тощо, винахід двигуна внутрішнього згоряння, створення автотранспорту, авіації, радіозв'язку.

Модернізм в мистецтві оновив кани художньої творчості.

Головною цінністю європейського шляху буття є людина та її свобода. Ідея свободи особистості впливає із самої сутності християнського світогляду, і будь-яка християнська культура приймає і підтримує її. У католицькій і православної культурі свобода особистості є свободою вибору між добром і злом, у протестантській — свободою дії (за вже здійсненого самим буттям вибору на користь добра, який людині слід прийняти і якому вона має довіритися).

Другою визначальною цінністю є ідея і практика технічного оволодіння природою як об'єктом, що має підкоритися людині. Людина сприймається як щось однозначно вище за природу. Саме це дає їй право змінювати природу для задоволення своїх зростаючих потреб.

Третьою головною цінністю європейського шляху буття є ідея історії. Для людини історія — це таємничий потік, що несе її в кардинально нове буття. Історія має початок, спрямованість і завершення — в ній здійснюється прогрес. Ця ідея прийшла в сучасну західну культуру з християнства. Історія надає людському розвитку сенс, відмежує його від еволюційного процесу природи як щось зовсім відмінне від нього. Саме цими якостями пояснюється феномен культурного Є.

Не всі сприймають ідеї Є. В ньому вбачали експансію, колоніалізм, імперіалізм, небезпеку націо-

нальній і етнокультурній самоідентифікації.

Його критикували Н. Данилевський, О. Шпенглер Є. Трубецької, У. Ростоу, Е. Левінас, Ж. Дерріда, Аїя де ла Торре, Л. Сеа та ін.

Наприкінці 90-х років ХХ – на початку ХХІ ст. в Росії важко переживали розвал Радянського Союзу, вбачаючи в цьому національне приниження росіян, відбулася докорінна зміна настроїв. В офіційному дискурсі представників правлячих кіл зазвучали націонал-патріотичні мотиви межуючі з відкритими шовіністичними імперськими мотивами. Вони знаходили ідеологічне підживлення в поширенні антизахідних, клерикальних течій, що відстоюють для Росії особливий «євразійський» шлях.

В науковому сенсі, переважна більшість фахівців не ставить під сумнів в історичному плані першість східних культур у процесі цивілізаційного розвитку, але при цьому підкреслює особливо активно-динамічну роль духу Європи, європейської традиції в цьому процесі. В третьому тисячолітті європейські цінності, як і раніше, є важливим, хоч і не єдиним елементом цінностей загальнолюдських. Головна проблема, з якою стикається світ у ХХІ ст., – пошук моделі гармонійних відносин різних цивілізацій шляхом взаємного визнання притаманних їм систем цінностей, які повинні не виключати, а доповнювати і збагачувати одна одну. Будь-який інший шлях загрожує катастрофою.

Література: *Виппер Б. Р.* Італійський Ренесанс ХІІІ–ХVІ века.

Т. 1–2 / Б. Р. Виппер. – М., 1977; *Гарин Э.* Проблемы итальянского Возрождения / Э. Гарин. – М., 1986; *Восток – Запад.* Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1988; *Хамітов Н.* Історія філософії / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова. – К., 2006.

В. Беспалий

Єдність мистецтв – творча концепція, в основу якої покладено ідею художнього відтворення дійсності методом взаємодії усіх родів, видів та жанрів мистецтва. Часто під Є. м. вбачають процес їх морфології. Основні засади теорії Є. м. були сформовані в Німеччині на початку ХІХ ст. в епоху Романтизму. Вперше їх виклав у своїх лекціях Ф. В. Шеллінг (1802–1803) в Йені, потім її розробляли та поглиблювали німецький архітектор Г. Земпер, композитор Р. Вагнер та інші відомі митці та мистецтвознавці того часу. Вагнер, напр., мріяв не просто логічно поєднати усі форми мистецтва, а й створити щось подібне до великого мистецтва майбутнього. Він вважав, що таке мистецтво вже існувало у формі давньогрецької драми, яка розігрувалася перед усім народом на природі: драма, музика, танець у такий спосіб об'єднувалися у своєрідне «єдине ремесло», яке було доступне і зрозуміле майже усім людям. Багато хто вважав таку ідею Вагнера утопічною. Теорію Є. м. по-своєму формулювали і пояснювали англійські філософи, мистецтвознавці – Дж. Раскін (письменник-утопіст), У. Морріс та

Е. Бьорн-Джонс (художники), поклавши в її основу відродження середньовічних ремесел та ін. Порізно му тлумачили цю теорію модерністи ХІХ–ХХ ст., конструктивісти, супрематисти, футуристи, представники різних напрямів і шкіл у мистецтві. «Є. м.» не слід ототожнювати із «синтезом мистецтв», оскільки перше пов'язане переважно з конкретно-історичним поглядом на мистецтво загалом. У взаємодії мистецтв йдеться про їх взаємовплив, своєрідне «акордне звучання», ансамблеве вираження, прояв мистецтва.

Література: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10-ти т. Т. 3 / В. Г. Власов. — СПб., 2005; *Культурология. XX век.* Энциклопедия. Т. 1. — СПб., 1998.

М. Головатий

Ж

Живопис — вид образотворчого мистецтва, художнє відображення видимого й уявного світів фарбами на поверхні (полотні, дереві, папері, стіні, пергаменті, склі, кераміці тощо). Як й інші види мистецтва, Ж. є засобом пізнання світу та естетичного виховання людини, особливо молоді. Основні типи Ж.: темпера; Ж. емульсійними фарбами на желатиновій (напр., яйцевий білок), рідше — олійній основі; фресковий Ж. акварельними фарбами по сирій штукатурці (палац у Кноссі, о-в Кіпр, прибіл. 2000 р. до н. е.); Ж. тушшю (туш було винайдено в Китаї у період династії Сунь, набула значного поширення в Японії з ХV ст.); Ж. олійними фарбами (основа — пігмент, розчинник — олія льону, грецького горіха та ін.); акварель (основа — пігмент, розчинник — вода, метод напрацьований у ХV–ХVІІ ст.); акрилові фарби (синтетичний пігмент), дає змогу досягти досить яскравих кольорів, був розроблений після Другої світової війни. Зорове втілення художником задуму (теми, сюжету) здійснюється у Ж. за допомогою композиції та малюнка; обсяг і розташування у просторі постатей і предметів передаються світлотінню, лінійною, просторовою і кольоровою перспективами. Основним зображувальним засобом у Ж. є колір (колорит, кольорова гама), за допомогою якого підкреслюються різноманітність барв реального

світу, природне забарвлення предметів та його зміни залежно від навколишнього світло-повітряного середовища (тон, валер, пленер). За призначенням визначають Ж. монументальний, декоративний, становий, декоративний та мініатюрний. За тематикою і предметами зображення Ж. поділяють на жанри: анімалістичний, побутовий, міфологічний, релігійний, алегоричний, історичний, батальний, портретний, пейзажний, натюрмортний тощо.

Література: *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. — К., 2011; *Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 1.* — СПб., 1998; *Новый большой иллюстрированный энциклопедический словарь.* — М., 2004.

М. Головатий

Зразок культурний — стійка конфігурація зв'язків людей між собою, з предметним і природним середовищами, зумовлена певними типами ситуацій, поведінкою в них людини, а також критеріями, за якими оцінюються дії людини або її зв'язки з навколишнім світом. З. к. є цілісним, емним поняттям, яке містить інформацію про світ, її оцінку, способи дії в ньому людини, стимули таких дій. З. к. можуть бути явища культури широкого діапазону, дії, різні за формою і особливостями: матеріальні предмети, способи і манери поведінки, правові або моральні норми вчинків людей, жанри і стилі художньої творчості, форми економічних, політичних чи релігійних відносин тощо. У З. к. кожне покоління людей знаходить нове, оскільки З. к. завжди є своєрідним ланцюгом, що поєднує найрізноманітніші види людської активності як у синхронному, так і в діахронному розрізі. З. к. чітко виявляє евристичний потенціал, особливо в аналізі культури та вивченні змін етнонаціональних культур, зокрема у розумінні відповідного співвідношення культури і субкультур, у порівнянні різних культур тощо.

Література: *Кононенко Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. — М., 2000, 2003; *Культурология. XX век: словарь.* — СПб., 1997.

М. Головатий

I

Ідеал (лат. *idealis*, від грец. *ιδέα* — образ, ідея) — 1) вища цінність, найкраще, довершеність певного явища; 2) зразок особистих якостей, здібностей; 3) вища норма етичної особи, етичного уявлення про благо та належне; 4) досконалість у відносинах між людьми; 5) найдосконаліший устрій суспільства. І. — найвища мета, якої прагнуть люди і яка керує їхньою діяльністю. Це поняття найтісніше пов'язане з поняттями раю і Бога. Існують два головні аспекти терміна «І.». Перший аспект на передній план висуває позачасову складову І., розуміючи його як ідеальний образ, що визначає спосіб мислення і діяльності людини. У цьому разі І. вважають особливою формою людської життєдіяльності, пов'язаною із здатністю перетворювати природу згідно з певним зразком і каноном; що передбачає обов'язкову наявність мети діяльності, визначену до її реалізації. Другий аспект — І. постає як норма і зразок поведінки людей з наголошенням на його конкретно-історичній сутності. У цьому разі І. має нормативний характер для поведінки окремих людей, творчості соціальних груп і всього людства. Якщо у першому випадку йдеться переважно про І. Істини, Краси, Добра, то у другому — про І. Справедливості, Рівності, Свободи. Поняття «І» запозичене у греків. Так, Сократ і Платон прагнули не лише розгадати «таємницю» людського

єства, а й змінити людські відносини відповідно до нього. Про це свідчить платонівський проект ідеальної держави. Арістотель визначив людину як «суспільну тварину», здатну лише в колективі реалізувати свої людські якості. Саме у грецькому полісі, на переконання Сократа, Платона і Арістотеля, можна було реалізувати ідеал калокагатії (грецьк. *kalos* — прекрасний і *agatos* — хороший). Таким чином, вже в античності І. постає як єдність Істини, Добра та Краси, яких має прагнути громадянин. Різні аспекти класичного розуміння І. досліджували А. Августин і Т. Аквінський, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро та інші мислителі Нового часу. Проте особливою філософською проблемою І. стає лише у І. Канта, який, з одного боку, пов'язав його з поняттям внутрішньої мети, властивої лише людині, а з іншого — порушив питання про І. як принципово недосяжну ідею регулятивного порядку. Єдиною сферою, в якій можливе втілення І., за Кантом, є мистецтво; І. — принцип «недопущення суперечності»; моральний І. — категоричний імператив, нездійснений у реальному часі. Вчення Канта демонструє характерний приклад метафізичного розуміння І., що як незмінний позачасовий абсолюти протистоїть людському життю. Проте діалектик Г. В. Ф. Гегель порушив питання про трансформацію самого І., вважаючи кантівське визначення І. абстрактним, оскільки воно не передбачає розвитку. Гегель вважав І. моментом дійсності, саморозвивального «абсолютного

духу». При цьому в реальній історії, за Гегелем, ідеальна сторона не завжди торжествує. Він уперше торкнувся питання про наявність ідеального начала в реальній історії у відчуженому вигляді. Нововведенням матеріаліста Л. Фейєрбаха стала спроба вивести І. з особливостей щоденного життя. У його праці «Суть християнства» християнський І. постає не абсолютом, який визначає життя людини, а тим, що особливостями цього життя визначається. Якщо для Фейєрбаха мінливі духовні орієнтири — це наслідок відхилення від дійсної природи людини, то К. Маркс вбачав у таких духовних орієнтирах момент мінливого розвитку історичної природи людей. Розуміючи під І. образ мети діяльності об'єднаних довкола загального завдання людей, К. Маркс і Ф. Енгельс головну увагу приділяли дослідженню реальних умов їхнього життя, аналізу реальних потреб, які спонукали цих людей до діяльності й у яких формуються в їх свідомості І. Уперше І. був інтерпретований щодо відображення суперечностей соціальної дійсності, яка розвивається, у головах людей, затиснених цими суперечностями. У вигляді І. свідомість завжди своєрідно відображає суперечливу соціально-історичну ситуацію, коли не задовольняються потреби широких мас населення. У вигляді І. ці люди створюють для себе образ такої дійсності, в якій долаються реальні суперечності, а реальність уявляється вільною від них. За допомогою І. ідеально вирішуються конкретно-історичні за

своєю сутністю і походженням суперечності, й тому І. постає як активна сила, що організовує свідомість людей, об'єднує їх навколо вирішення конкретних історично назрілих проблем.

Якщо марксизм пропонував змінити основи життя на користь високих І. минулого, то некласична філософія постала проти самих цих І., зокрема в особі Ф. Ніцше. Ніцшеанське «Бог мертвий!» означало, що християнські цінності уже не здатні в сучасних умовах виконувати свої колишні функції, відігравати роль безумовної опори людини і світу своєю непорушністю і достовірністю, які пояснювали сенс людського життя та історії. Сумніву підлягали не Бог, його всемогутність або якісь інші атрибути, його не зрадили, коли почали надавати перевагу чортові (що залишало б ситуацію у межах колишньої форми свідомості), а поставили під сумнів саму форму християнської (й ціннісної взагалі) свідомості. Виявилась рукотворність сакральних ідеалів, а такі відкриття розвінчують віру. Святе не припускає розкриття таємниць свого походження, а те, що не здатне протистояти цій практиці, не може бути святим. Виявилось, що всі людські цінності та І. точнісінько такі, як і цінності християнські. Будь-які цінності настільки ж незаконно приписуються світу, як і релігійні. Цінності науки, істини, мислення взагалі у цьому сенсі анітрохи не кращі, ніж цінності віри та порятунку. Таким чином підривалася не лише християнська віра чи релігія загалом, а й будь-які І.,

сенс людської історії. Завдяки прагненню ніцшеанської Волі до Влади світ виявився зовсім безцілним і тому — абсолютно безглуздим. Людські сутності, сенси і цілі до світу жодного відношення не мають. Будь-які аргументи на користь мети, І. і віри — це лише рятівні та необхідні ілюзії.

Згідно з принципом історизму, одним з найбільших відкриттів інтелектуальної мудрості, жоден І. не може бути створений в один день і на всі часи. Зміст І. та його якісне наповнення завжди мають тимчасовий і конкретний характер. Культура завжди має справу з конкретними І. За всієї своєї недосконалості певний І. історично тривалий час давав змогу певним чинам здійснювати культурну реальність. Отже, в історико-філософському аспекті І. є найвищою метою людських прагнень, духовним зосередженням минулого, сьогодення і майбутнього; бажаного, дійсного і належного; раціонального змісту і потужного емоційного заряду; пізнавального і ціннісного ставлення до дійсності. Як ціннісна категорія, І. регулює поведінку і тісно пов'язаний з метою, інтересом, вольовим прагненням, спонукальним мотивом. Діяти за ідеальними мотивами незалежно від можливих зовнішніх наслідків становить сутність і глибину етичного волі людини. У цьому й полягає практичне значення І. Він є стимул-реакція і умова безкінечного розвитку, а не гарантія абсолютного вдосконалення, він формується на межі належного, бажаного і можливого.

Належне визначає етичні норми, бажане моделює варіанти реалізації, можливе надає йому практичного сенсу і реальних ознак. Становлення людини відбувається у процесі безперервного руху від реального до ідеального.

Література: *Ильенков Э. В. Об идолах и идеалах / Э. В. Ильенков. — М., 1968; Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч., 2-е изд. Т. 3; Маркс К. Критика Готской программы / К. Маркс // Там же. Т. 19; Муриан В. М. Эстетический идеал / В. М. Муриан. — М., 1966; Ницше Ф. Воля к власти / Ф. Ницше. — М., 1994; Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании / Ф. Шиллер // Собр. соч. Т. 6. — М., 1957.*

В. Беспалий

Ідентичність культурна — сукупність ознак і характеристик окремої особи або соціальної групи, які вирізняють їх серед інших груп чи осіб і вказують на їх належність до певної культурної спільноти. Багатство форм суспільної практики і різноманітність соціальних зв'язків, у які вступають протягом життя особа або соціальна група, породжують багатство форм І. к. Вона може бути релігійною, етнічною, професійною, класовою, ідеологічною, цивілізаційною тощо. Одна й та сама особа є водночас носієм багатьох соціальних ролей, а отже, постає суб'єктом кількох ідентичностей. Напр., особа може бути механіком, батьком сім'ї, лю-

диною похилого віку, мусульманином, французом, турком за походженням, футболним фанатом, прихильником збереження традиційних цінностей у моралі й авторитаризму у політиці, противником етнічної асиміляції, любителем поезії та ін. Одні з цих ідентичностей є важливішими для людини, інші – менш важливими. Ці пріоритети можуть змінюватись залежно від освіти, життєвого досвіду, політичної кон'юнктури та багатьох інших факторів. Під впливом життєвих обставин особа може втратити відчуття ототожнення себе з певною соціальною спільнотою, з її системою цінностей, соціальними ролями, які випливають із цієї системи. Така втрата може здійснюватися на емоційному та раціональному рівнях. Якщо особа переживає втрату того видуо. к., який вона вважає найістотнішим для себе, і при цьому не бачить рівноцінного замітника йому, настає криза ідентичності. Вона загрожує маргіналізацією особи, самознеціненням, аж до втрати сенсу життя. Виходом з такої ситуації є ціннісна переорієнтація особи, пошук нових форм І. к.

Література: Вейль С. Укорінення. Лист до клірика / С. Вейль. – К., 1998; *Ідентифікації криза* // Етнократологічний словник. – К., 2007; *Ідентичність етнічна* // Малий етнополітологічний словник. – К., 2005; *Людина в есенційних та екзистенційних вимірах*. – К., 2004; *Фітуссі Ж.-П.* Як зберегти ідентичність / Ж.-П. Фітуссі // День. – 2008. – 17 січ.; *Франкл В.*

Воля к смислу / В. Франкл. – М., 2000; *Хесле В.* Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Апокалипсис смысла. – М., 2007.

В. Ятченко

Ідеограма, ідеографія (грецьк. *ἰδέα* – ідея, образ *ὑπόγραμα* – риса, літера, знак, запис) – нефонетичний письмовий знак, що передає, на відміну від букви, не звук певної мови, а ціле слово або його корінь: 1) історично зумовлена форма у становленні процесу писемності; 2) прихованість, закодованість, символічність, «знаковість» творів мистецтва; 3) наочний опис твору мистецтва.

І. має глибоке історичне коріння й пов'язана з розвитком соціальної діяльності людей ще на зорі своєї історії. У процесі еволюції людський світ дедалі більше набував сигнального знакового характеру. Первісна людина широко використовувала у своєму житті цей фактор у комунікативних цілях. Це зарубки на деревах, наскальні малюнки, зав'язані вузлики, позначки тощо. Згодом на зміну примітивним формам зв'язку прийшли послання-листи, що стало чинником інформаційної революції давньої епохи, сприяло появі писемності. Писемність є системою закріплення на матеріалі (камені, папірусі, папері тощо) звуків мови і слів засобами умовних знаків з метою передання їх змісту від однієї людини іншій.

Ранні листи-малюнки називалися піктографією (лат. *pictus* – писаний фарбами, та грец. *γραφο*

– пишу). На поверхні скелі або стінах печери малюнки надряпувалися гострим знаряддям (каменем, раковиною, кісткою) або наносилися фарбою. Малюнки-пиктограми зображували сцени полювання, військові повідомлення, релігійні ритуали тощо. Особливість пиктографічного листа – в універсальності, прочитати його могли носії різних мов, не маючи особливої підготовки. Простота і доступність такого листа сприяла його популярності як засобу зв'язку між людьми.

Наочність і конкретність вираження думок зумовили застосування листа-малюнка і в наші дні. Цей феномен спостерігаємо в торговій рекламі, карикатурі «без слів», дорожніх знаках, в коміксах тощо. Подальша еволюція пиктографії з розвитком мислення і мови тривала до того моменту, коли людина навчилася розкладати мову на окремі елементи – слова. Цьому сприяли глибокі зміни соціального порядку, коли на руїнах первісного ладу складалися ранні класові суспільства і держави. Управління державою вимагало наявності, упорядкування та системності письмової документації, яка формально забезпечувала функціонування суспільних відносин. Це стосувалося не лише змістовно-функціонального процесу розвитку державності, де важливим є не лише констатація а й змістовно-аналітичний аспект.

Рабовласницьке суспільство потребувало нових комунікацій. Саме тоді й виникає *ідеографія* (грецьк. *ідея* – образ, поняття і *графо* –

пишу). Цьому передував багатівковий процес стилізації, схематизації пиктограм. У письмо вводилися знаки, що позначають абстрактні поняття. За кожним поняттям закріплювався окремий знак. Пиктограми змінювались, еволюціонували, втрачали образотворчий елемент і перетворювалися на умовні знаки, графічні символи. Таким чином малюнки спрощувалися, а саме письмо ставало складнішим. Вони перетворювалися на I. Винятковою особливістю ідеографії є здатність фіксувати абстрактні поняття, втілені у словах. Крім того, ідеографічний запис, на відміну від логографічного, знаки якого були безпосередньо пов'язані з окремими одиницями мови, давав змогу передавати не фонетичне або граматичне значення, а зміст слів. Це допомагало однаково розуміти листи людям, які розмовляють різними діалектами, або навіть мовами. Ідеографічний лист фіксує повідомлення практично дослівно крім словесного складу передає порядок цих самих слів. Крім того, для ідеографії характерна стабілізація кількості та форм графічних знаків. Це означає, що дописувач не вигадував значки, як у пиктографії, а брав їх з готового набору.

Навчання ідеографічного стилю було нелегким і тривалим. I. передає ціле слово, а не звуки і склади, з яких слово складається. Кількість I. зростає із збільшенням словникового запасу мови. Внаслідок того, що ідеографічне письмо було надзвичайно важким, воно було досту-

пне вузькому колу людей – придворній знаті, жерцям. З часом процес міжетнічного та міждержавного спілкування потребував «демократизації», доступності широкому загалу цієї сфери діяльності. Згодом виникла необхідність не лише точно розуміти І, а й записувати їх швидше, передаючи великі обсяги інформації. Це призвело до того, що І. зазнала значних змін, перетворившись із примітивної схеми на ієрогліф – умовний знак, що позначає певні поняття або важливі складові окремих слів. Ця традиція існує й сьогодні (Китай, Японія, Корея). Значна частина людства як альтернативу винайшла алфавітне письмо. Це дало змогу подолати розрив між усною та письмовою мовами, спричинило у спілкуванні людей якісні зміни, що призвели до «алфавітного мислення». Ця чітка і проста система письма, що складається з двох-трьох десятків букв, домінує й сьогодні.

Писемність – видатне досягнення людського розуму. Вона справила неоціненний вплив не лише на матеріальне, а й на духовне життя людей. Стала формуватися письмова історія людства.

І. не є предметом виключно мовної культури. Вона відіграла велику роль у формуванні художньо-образного світогляду людей. Про це свідчить фольклорна тематика гончарного ремесла, вишивки, писанкарства. Кола, зубці, ромби, зигзаги, ялинки – елементи меандру, ці строгі мотиви, що сприймаються як абстрактно-геометричні, декоративні, свого часу

виступали сюжетними зображеннями людей, землі, води, птахів та ін. У ранніх землеробських культурах ромбічним узором – символом родючості покривали глиняні жіночі зображення богинь, посудини-жертвовники. Простий ромб з крапкою посередині виражав І. засіяного поля; ромб з відростками або завитками на зовнішніх кутах був символом родючості тощо.

Людина мислить за допомогою слів, мови. Проте існує «позамовне» мислення. І. є важливим компонентом в образотворчому мистецтві, кіно, анімації, коміксах та ін. Вона допомагає розкрити закодованість та приховану символічність. Ілюстрацією цього є аналіз символічного навантаження образів давньокитайської поезії в жанрі «ци». І. «дощ» український філолог Я. Шекера інтерпретує так: «У поезії дощ найчастіше асоціюється зі станом суму ліричного героя». Словник «Шовень Цзеци» подає що І. як «вода, що падає з хмари»: горизонтальною рисою (一) позначається небо, елементом 丌 – хмара, з якої падає дощ (чотири крапки). Елемент 丌 – символ напрямку вниз (下) вказує на напрямок руху крапель дощу. У давнину він був символом фалоса, що відображає в цьому ієрогліфі ідею запліднення Небом-ян (一) Землі-инь. Отже, І. передає ідею кругообігу води у природі, взаємодії Неба й Землі. Всі складові ієрогліфа «дощ», а саме: вертикальна риска | (духовно-енергетична розгортка *инь-ян* речей – зв'язок по осі Небо-Земля), риска (межі простору розвитку маси *ян-речей*) та чотири

крапки (краплі дощу) передають ідею гармонійного зв'язку між Небом та Землею, що проявляється через благодатний небесний дощ. Ієрогліф «дощ» (雨) означає ще йти, падати з неба, спадати, лити; та зрошувати, скроплювати, поливати. І хоч друге значення з наведених вживалось у текстах не пізніше від III ст. н. е., проте рудименти його збереглися й у сучасній мові: 雨泣 — обливатися слізьми, 雨泪 — лити слъози, слъози струмком. У сунських поетів дощ зазвичай асоціюється зі слізьми — йдеться про духовне очищення (надання тілу й душі вищого стану гармонії) через печаль і ридання.

І. допомагає зрозуміти художника. Ось як її використовує видатний французький поет Г. Аполлінер (1880–1918) у збірці «Каліграми. Вірші Миру і Війни». Більшість віршів автор написав під час Першої світової війни. Частину віршів збірки було набрано у вигляді «каліграм», тобто так, щоб їх текст утворював малюнок-будинок, зірку, скісні лінії дощу. Каліграми (чи І.) добре «вписувалися» у вірш-плакат, як, напр., антивоєнна поезія «Зарізана голубка і водограй». Аполлінер використав можливості І. для створення антивоєнного вірша-плаката. Розташувавши літери різного розміру рядками, що розходяться в різних напрямках, поет створив малюнок голубки над струменями фонтана. Цей образ є символом вічного плачу за тими, хто загинули в Першій світовій війні («Душа ятриться з непокою і водограй ридає зі

мною»). Водночас фонтан символізує потоки крові, що льються на війні. Зарізана горлиця Аполлінера стала прототипом голубки П. Пікассо, який через 40 років підхопив ідею поета, створивши образ, що символізує мир в очах сучасного людства. Відображаючи антилюдяну реальність війни, пережиту ним у траншеях і на полях битв, Аполлінер протиставляє їй незнищенні гуманістичні цінності, передусім кохання.

Література: Буачидзе Т. С. Аполлінер и пути развития французской поэзии / Т. С. Буачидзе. — Тбилиси, 1989; Истрин В. А. Возникновение и развитие письма / В. А. Истрин. — М., 1965; Липс Ю. История древних цивилизаций / Ю. Липс. — СПб.; М., 1998; Панов Е. Н. Знаки, символы, языки / Е. Н. Панов. — М., 1980; Шекера Я. В. Художня образність сунської поезії в жанрі ци: До проблеми методології дослідження жанру / Я. В. Шекера // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Східні мови та літератури. — К., 2010.

В. Беспалий

Ідеологія (грецьк. *idea* — поняття, ідея і *logos* — вчення) — 1) система переконань та ідей, поглядів на суспільство і його політичне життя, яка відображає ідеали, світогляд, інтереси, умонастрої людей, класів, соціальних верств, політичних партій та громадських рухів, а також охоплює цінності, нормативні й цільові схильності та способи їх досягнення; 2) форма філософських, наукових, художніх, моральних, політичних,

правових, економічних, соціологічних цінностей і знань про світ і роль у ньому людини. Інколи І. розглядають як систему взаємодіючих символів і структур, своєрідну реакцію на соціальне напруження у суспільстві, а тому трактують її як «симптом» та «ліки» (фрейдизм). І. регулює, інтегрує і спрямовує діяльність індивідів у всіх сферах життя людей. Вона охоплює також сукупність уявлень і теорій про краще майбутнє суспільство. Панівна І. – це не лише ідеологічне вчення, а й чітко організована цілісна структура, яка пронизує все суспільство, є інтелектуальним підґрунтям його формування. Культурне відтворення ідеологічної системи – передумова оптимального відтворення всіх суспільних інститутів. Порушення ідеологічної інфраструктури, дисонанс соціальних підсистем призводять до руйнування культури. Ідеологічна структура є «розумом» суспільства, визначає суспільну систему. Вперше термін «І.» ввів у науковий обіг французький філософ Д. де Трасі (кінець XVIII ст. – початок XIX ст.), який визначив її як науку про ідеї, їх виникнення та функціонування. Процес формування І. як теорії має кілька етапів. Перший етап – теоретичні пошуки мислителів Нового часу. Епоха французьких просвітителів виявила значний мобілізаційний потенціал І., вплив її на політичні події. І. підготувала та очолювала всі революції нової та новітньої історії. Другий етап – поява у середині XX ст. на Заході концепції кінця І., т. зв. теорія деідеологізації

(Д. Белл, З. Бжезінський, Р. Бейлі, Ф. Фукуяма). Ці ідеї панували недовго, розпочався третій етап – процес відродження теорії І., реідеологізація. Існують кілька сучасних концепцій І., зокрема: 1) розширювальна (Т. Парсонс) – трактує І. як систему цінностей конкретного суспільства, універсальні орієнтації соціально-політичної діяльності; 2) директивна (марксизм) – визначає І. як один із різновидів наукового знання, що системно обґрунтовує прагнення соціальних класів до політичної влади; 3) культурологічна (М. Вебер, К. Мангейм) – вважає І. важливим елементом не лише політичної, а й загальної культури. Історичний досвід політичного життя підтверджує, що І. є системою переконань, яка закономірно виходить на політичну сцену під час суспільних криз і здатна порушувати стан соціальної аномалії у кризових умовах. Вона є системою цінностей, які мають ознаки віри, а отже й особливий орієнтаційний потенціал. Кожна І. виконує такі функції: 1) орієнтаційну (основні уявлення про суспільство, соціальний прогрес, людину і владу; система сенсу та орієнтацій людської діяльності); 2) мобілізаційну (пропонування ідеалу досконалішого суспільства, мотивація політичної діяльності та мобілізація суспільства); 3) інтегративну (надання сенсу та значущості політичним подіям); 4) амортизаційну (ослаблення соціального напруження у критичних ситуаціях, надихання владних політичних сил після поразки до нових активних дій);

5) вираження і захисту інтересів соціально-політичних угруповань (партій, рухів, об'єднань та ін.). І. взаємопов'язана з політикою, наділяє її системою ідеалів і цінностей, сприяє вибору мети, спрямовує політику. У комплексному вигляді структурні складові політичної І. (ідеал, гіпотеза, концепція, теорія, гасло) становлять політичну програму діяльності суб'єктів політичного процесу, а політична програма — це запропонований план діяльності класу, соціальної групи, партії, уряду, політичного блоку, регіональних громадських організацій, світових спільнот тощо. Політична наука типологізує сучасні політичні І. залежно від ідей, на яких вони ґрунтуються. І. реально не можна розглядати поза соціальною практикою, у т. ч. й поза управлінням суспільством загалом, адже будь-яка І. безпосередньо впливає на суспільно-політичну практику. Головні І. сучасності виникали і формувались протягом останніх п'ятисот років. Кожна з них розробляла проекти побудови найкращого суспільного життя. Проте нові соціально-економічні та суспільно-політичні реалії сприяли появі нових ідеологічних течій, основою яких ставали новітні ідеологеми життя. До найпоширеніших і впливових І. належать: лібералізм, консерватизм, комунізм, соціал-демократизм та фашизм. Деякі вчені додають до цього переліку фемінізм, комунітаризм, націоналізм, анархізм, технократизм, екстремізм, анархо-синдикалізм, расизм, проте їх можна

вважати різновидами однієї з головних І. Так, дуже незначною є відмінність фашизму від радикального націоналізму, расизму та екстремізму. У XIX–XX ст. велике значення у розвитку суспільної думки, науковому поясненні та поцінуванні І. мали визначення «буржуазна» та «марксистсько-ленінська». Політичні І. формуються на основі певних соціально-економічних відносин і мають за мету активізувати суб'єктивний чинник. Пліуралізм ідейно-політичних течій, підходів, методологічних принципів, терпимість до інакдумства є запорукою стабільності будь-якого політичного ладу. Сучасна політична думка все більше окреслює контури майбутньої планетарної І. гуманізму як перспективної. Наголошуючи на співвідношенні ідей, І. та їх практичного втілення у реальному житті, основоположник української соціології М. Шаповал зауважував, що І., або думки про все, що сприймаємо, бувають правильними або неправильними, напр., брехливими. Правильні І. можуть бути перевірені та підтверджені іншими людьми або експериментом, сприйняті зором, слухом, смаком, нюхом, дотиком і відповідати вимогам логічного мислення. І. не можна розглядати поза соціальною практикою, в т. ч. й поза управлінням суспільством загалом, адже будь-яка І. безпосередньо впливає на суспільну, соціальну практику, тобто різні суспільні процеси детермінуються саме І. Ідеологічні доктрини завжди тяжіють до матеріалізації передусім

на економічному рівні, там, де є інтерес, матеріальні цінності, власність. Оскільки все це перебуває в межах людської свідомості, то І. безпосередньо стосується всіх людей, незалежно від їх ставлення до неї. На думку Б. Будзана, І. — це не тільки декларації й гасла влади в суспільстві, а й та «середня сума ідей», яка панує в ньому незалежно від проголошуваних з трибун закликів. І. насамперед потрібно розуміти і сприймати як своєрідну теоретичну модель. Проте навіть найдосконаліша модель не може повно і об'єктивно пояснити реальну сутність явищ і процесів. Цей «люфт» між теорією та практикою і є потенціальним резервом розвитку теорії, її концептуальних засад. Не є винятком у цьому плані й І. Скоріше навпаки, реальна суспільно-політична практика визначає сутність І., з тим уточненням, що найкраща І. може часом спотворюватись у процесі її втілення у суспільній практиці. Історія переконує, що, прикриваючись найвищими ідеалами добра, гуманізму, справедливості, проповідники певної І. винищували цілі країни і народи. Ще К. Маркс, вчення якого й було використано у Європі, зазначав, що І. є спотвореним відображенням дійсності. Отже, щоб реально оцінити сутність певної І., слід зважати не на її теоретичні постулати, а на реальні соціальні функції у реальному житті, суспільній практиці.

Література: Головатий М. Ф. Соціологія політики / М. Ф. Головатий. — К., 2003; Головатий М. Ф.

Демократія: історія, теорія, практика: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. та аспірант.-політол.] / М. Ф. Головатий. — К., 2011; Головатий М. Ф. Людина і політика: [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / М. Ф. Головатий. — К., 2012; Макаренко В. П. Главные идеологии современности / В. П. Макаренко. — Ростов н/Д, 2000; Михальченко Н. И. Марксистская политическая идеология / Михальченко Н. И. — К., 1991; Політологічний енциклопедичний словник. — К., 1997; Політологічний словник: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / за ред. М. Ф. Головатого, О. В. Антонюка. — К., 2005; Політологія / за ред. Ф. М. Кирилюка. — К., 2004; Тощенко Ж. Т. Идеологические отношения / Ж. Т. Тощенко. — М., 1988.

М. Головатий

Ідея (грецьк. *idea* — видимість, зоровий образ, наочний образ, вид, форма) — поняття, уявлення, які відображають дійсність у свідомості людини та виражають ставлення її до навколишнього світу. Деякі філософські напрями називають І. ідеальним прообразом реальності. У науці й мистецтві І. вважають головною думку твору або загальний принцип теорії чи винаходу, взагалі задум чи найістотнішу частину задуму. У цьому сенсі І. трактується і у сфері регулювання авторського права. І. — це головний принцип світогляду; переконання; те, що свідчить про творчий характер мислення; думка, яка переходить у дію; думка про щось, міркування з приводу

чогось; те, що синтезує знання; форма вирішення суперечностей між проблемною ситуацією та експертом. У давньогрецькій філософії І. вважали досягнуто в процесі пізнання незмінну структуру, яка становить основу речі. Термін «І.» увів Демокріт, який називав І. атоми — неподільні форми. Атоми незмінні, але з них складаються мінливі речі. У філософії Платона І., або ейдос, — це ідеальне вічне, що виступає як метафізична сутність речі на противагу тілесному і мінливому в ній. І. безтілесні, перебувають поза конкретними речами і явищами; вони становлять особливий ідеальний світ (царство І.), який і є справжньою реальністю, трансцендентний світ справжнього буття. Речі плотської реальності існують завдяки І., які є їх зразками. Арістотель уявляв І. як смислотворчу і формотворчу основу особи, прибічники неоплатонізму — як випромінювання вищого світового принципу, середньовічне християнство — як «божественну думку»: Бог творить речі відповідно до своїх (ідеальних форм) задумів. Таким самим було і уявлення про І. в епоху Відродження. Для Нового часу І. — це засіб і форма людського пізнання. Емпірики вважали джерелом І. відчуття і сприйняття, які лише узагальнюються в І. Суб'єкт при цьому трактується як пасивний. Раціоналіст Р. Декарт захищає концепцію природженості І., Дж. Локк визначав І. як «усе, що є об'єктом розуму, коли людина мислить», для нього І. — це не стільки елемент розумового процесу, скільки реальність

свідомості або зовнішнього світу, на яку цей процес спрямований. На противагу Локку, Д. Юм відносив І. до свідомості, протиставляв чіткі враження або сприйняття, які людина отримує з відчуттів, та І., що є невиразним відтворенням сприйняття в думці. Німецький ідеалізм по-новому інтерпретував І. За І. Кантом — трансцендентальне поняття (поняття розуму), яке має своїм джерелом лише розум і перевищує можливість досвіду, але є необхідним для систематичного упорядкування понять і знань у досконалу науку. В якості трьох ідей метафізики (трансцендентальних ідей) у нього — Бог, свобода, безсмертя. Для Ф. Шеллінга, І. Г. Фіхте І. — це поняття досконалості загалом, якої ще не існує в досвіді, напр., ідея досконалої, справедливо керованої держави. Якщо І. правильна, вона, незважаючи на перешкоди, не буде неможливою (Кант). Й. В. Гете розглядав ідеальне «у душі дійсного». Фіхте вважав, що І. там, де вона проникає у життя, дає незмірну силу і потужність, і лише І. є джерелом сили. У Гегеля І. — це об'єктивна істина, збіг суб'єкта і об'єкта, мислення і реальності, що вінчає весь процес розвитку. Гегелівське поняття «І.» синтезує об'єктивний і суб'єктивний зміст терміна. І. є платонівським еством, але не поза процесом, а в ньому самому, водночас є кантівським поняттям чистого розуму, але не позбавленого буття, а такого, що створює будь-яке буття в собі й із себе. Вищою точкою розвитку знання, яке охоплює усі його попередні форми, у системі Гегеля

є абсолютна І. Історичний матеріалізм К. Маркса переносить гегелівську схему на соціально-економічну структуру суспільства, І, зумовлену економічними відносинами, а проголошення І. — як ідеологію. І. є відображенням дійсності, її оцінкою і пунктом переосмислення стану речей з перспективою на можливу зміну цієї дійсності. Філософи по-різному пояснювали світ, але завдання полягає в тому, щоб цей світ змінити.

Література: Локк Дж. Опыт о человеческом разуме: Избр. филос. произв. Т. 1 / Дж. Локк. — М., 1960; *Маковельский А. О.* Древнегреческие атомисты / А. О. Маковельский. — Баку, 1946; *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч. — 2-е изд. Т. 3; *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе / К. Маркс // Там же. Т. 3.

В. Беспалий

Ікона (грецьк. *eikōn* — зображення, образ) — 1) у християнстві (православ'ї, католицизмі) — живописне, мозаїчне або рельєфне зображення Ісуса Христа, Богоматері, ангелів або святих; 2) предмет релігійного поклоніння; 3) станковий твір релігійного живопису, який є предметом культу. І. виникла у II ст., її культ офіційно був прийнятий на Сьомому Вселенському соборі 787 р. в Нікеї. Проти поклоніння І. виступили отці церкви, іконоборці. Живописні іконні зображення традиційно були на дереві. Після XVII ст. переважно в Росії до І. почали додавати захисне покриття (риз, оклади у золоті та сріблї), залишаючи відкритими

тільки обличчя і руки, прикрашати ювелірними каменями, отриманими у подарунок від віруючих. У православ'ї І. є складовою іконостасів у церквах, а також об'єктом домашнього пошанування. Іконописання вважають однією з форм священнодійства. І. освячують у церкві. Поклоніння спрямоване не на саму І., а на ту божественну реальність, яка виражена в ній. Священні зображення у християнській церкві почали використовуватись досить давно: першим іконописцем вважають євангеліста Луку. У православній церкві вшанування священних зображень набуло більшого розвитку, ніж на Заході, де переважали скульптурні зображення, проте на Сході та Заході вшанування святих зображень виявлялося практично в однакових формах — преклоніння (схиляння на коліна), цілування та запаловання свічок і лампад.

Література: *Большой энциклопедический иллюстрированный словарь* / [В. В. Богатыренко, Т. И. Завязкина, Ю. С. Меженко и др.]. — Донецк, 2008; *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. — К., 2011; *Культурологія. XX век. Энциклопедия. Т. 1.* — СПб., 1998; *Новый большой иллюстрированный энциклопедический словарь.* — М., 2004.

М. Головатий

Іконописання, ікономалярство

— зображення Ісуса Христа, Богородиці та інших образів Старого й Нового Завітів, персонажів церковної історії за допомогою розчинених фарб (енкаустика, яєчна темпера, олія, акрилик тощо) на дошці, полотні, металі. І. виникло наприкінці I ст. н. е. Церковна історія приписує найранішні ікони пензлем євангеліста Луки, який нібито перший змалював Богородицю Марію. Найістотніші теоретичні та богословські обґрунтування містичної, літургійної та мистецької природи І. містяться у працях отців Церкви — Василя Великого, Григорія Богослова, Івана Златоуста, Івана Дамаскіна, Теодора Студита та ін. Запровадження ікони відбувалося в умовах тривалої й жорсткої боротьби, аж поки в м. Нікеї не зібрався Сьомий Вселенський Собор (787 р.), який не лише визнав корисність ікони як першообразу Христа, Богородиці та всіх святих, а й визначив сутність ікони щодо Святого Письма. Через ікону стверджувалась ідея Нового Завіту про Боговтілення. Через неможливість на той час забезпечити кожного християнина текстом Святого Письма ікона виконувала роль «зорової» Євангелії, ніби засвідчуючи присутність серед людей Христа та святих. Сьомий Вселенський Собор, на якому питання про ікони було головним, опрацював учення, що є чинним й сьогодні. Соборні отці надали мистецтву ікони статус канону, підкреслили її теократизм і визначили основне місце пошанування — християнський храм. Глибока богословська основа образів

поєднувалася з продуманістю символіки кольорів, точністю розташування площин та ліній, визначеністю просторових та часових співвідношень. Цьому сприяло використання кількох доіконоборчих джерел, пройнятих християнським духом, хоч і пов'язаних із мистецькими поглядами античного світу. Головні з них викладені в трактаті «Корпус Ареопагітикум» (532–533) Діонісія Ареопагіта, який підготував основи теоретичного й практичного І. Існували кілька збірників правил І. — ерміній, де містились поради щодо іконографії, матеріалів і технік письма. У межах зазначених в ермініях регламентів митці створювали багато варіантів ікон одного образу або сюжету, по-своєму деталізували один і той самий варіант, домагалися певного розмаїття в нюансах кольорів та відтінків. Ермінії рекомендували, щоб нижній одяг на Ісусові був золотистого кольору, а верхній — блакитного, символізуючи тим самим Його прихід із неба (золоте сяйво) і втілення в людську постать (Земна блакить). Вбрання ж Богородиці вирізнялося своїм розподілом барв: нижня блуза мала бути блакитною (символ земного походження Діви Марії), а її верхній плащ — золотистий (бо була Діва Марія після Успіння взята на небо). Далі у практиці І. золота фарба набула пурпурового, червоного, брунатного (коричнево-вишневого), а блакитна урізноманітнювалася різними відтінками синього та зеленого.

Іконою вважали тільки твір, вико-

наний на кипарисовій дошці мінеральними фарбами, розведеними на яєчному жовтку з додаванням невеликої кількості освяченої води та винного оцту. Ця основна вимога була доповнена згодом багатьма деталями. Вживані для ікон матеріали мали щось символізувати: кипарис — це уособлення буття; жовток яйця — символ зародку життя; мінеральні фарби — символічне відзеркалення небесного світла на землі. Крім того, усі матеріали, з яких виготовлялись ікони, забезпечували тривале існування твору, його довговічність. Давні майстри знали: яєчний жовток не дає на змальованій поверхні тріщин, оцет консервує органічні складники жовтка, а посріблена вода є надійним антисептиком. Дбайливо готували й основу, на якій мала бути намальована ікона. Кожний акт, а саме пошук деревини, нарізання й шліфування дощок, їх висушування, шпигування (встановлення дубових клинків-шпугів із тильного боку дошки), видовбування ковчега (заглиблення для малювання в ньому образів) — супроводжували молитвами й освяченнями. Дно ковчега лишали ребристим, аби до нього добре припав левкас (суміш крейди, алебастру, риб'ячого клею, желатину). Щоб запобігти викришуванню левкасу, між його шарами вистилили тонке полотно — паволоку. Її кілька разів покривали левкасом, домагаючись рівенької поверхні. Загрунтовану у такий спосіб дошку золотили, тобто наносили на неї шар сусальної зо-

лотої суспензії. Після того починався важливий момент — малювання за попередньо заготовленим рисунком. Спершу виконували краї образу, наприклад: одяг святого, житійні сцени, а наприкінці — обличчя, яке ікономалярі називали ликом святого. Переведення рисунка на дошку мало бути дуже точним. Малярі спершу виклювали голкою всі контури, відтак обводили їх тонким пензлем. Найуживанішими мінеральними пігментами були вохра, сієна, умбра, мідний окис, які ретельно перемішували з яєчним жовтком, дістаючи внаслідок цього значно якісніший тон, ніж у порошковому вигляді. Сухий левкас добре вбирав у себе фарби, тому кожне місце промальовували по кілька разів для досягнення насиченості тону. Закінчували ікону накладанням проблівів — тонких штрихів ясно-жовтого чи білого кольору — під очима, біля носа, на щоках, підборідді, шиї. Штрихами темніших фарб намічали складки одягу й різні прикраси. Завершальна праця над іконою (малювання штрихами) забезпечувала належну декоративність твору, перевірену віками гармонію лінії та площини. Заборонялося підписувати ікони прізвищами малярів, які їх виконували. Це було зроблено для того, щоб унеможливити вияв будь-якої індивідуальної манери митця й виділити всі наймення, крім імені Бога або святої людини. Канон ствердив ікону як анонімне мистецтво, де талант митця трактувався як уміння, надихане третьою іпостасю Бога — Святим Духом.

I. — мистецтво специфічне, в якому національне і вселюдське взаємопоєднані. Великі духовні й культурні цінності виникають і розвиваються на теренах конкретних націй і через них досягаються масштабів загальнолюдського. З поширенням християнства ця єдність формувалась сумою різноманітностей. Подібно до того, як це сталося в момент заслання Святого Духа на апостолів: «Усі ж побентежилися та дивувалися, та й казали один до одного: «Хіба ж не галілеяни всі ці, що говорять? Як же кожен із нас чує свою власну мову, що ми в ній народились? Парфіяни та мідяни та еламїти, також мешканці Месопотамії, Юдеї та Каппадокії, Понту та Азії, і Фрігії та Памфлії, Єгипту й лівійських земель, край Кірени, і захожі римляни, юдеї й нововірці, критяни й араби, — усі чуємо ми, що говорять вони про великі діла Божі мовами нашими!» (Дії святих апостолів, 2 : 7-11). Ікони покликані були свідчити про «великі діла Божі». Мали вони це робити «мовами нашими», тобто зрозумілими і близькими кожній національній спільноті та властивими їй мистецькими засобами. Чільне місце посідає й українська ікона, що має давню історію. Найбільші зібрання української ікони мають колекція Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві (зібрана академіком М. Біляшівським та його учнями) і колекція Національного музею у Львові (зібрана професором І. Свенцільким за дорученням митрополита Української Греко-Католицької

Церкви Андрія Шептицького). Це два найбільші зібрання українських ікон у світі. Сьогодні приділяється особлива увага розвитку іконознавства, зокрема таким його царинам, як духовна природа ікони, її відмінність від інших видів релігійного мистецтва, історія ікони в різних країнах християнської культурної традиції, теологія ікони, іконографія, іконологія, техніка іконного малювання.

Література: Антонович Д. Українська культура / Д. Антонович. — Мюнхен, 1999; Бержницький Ю. Ікони Київської Русі XI-XIII століть / Ю. Бержницький // Сучасність. — Мюнхен, 1988. — Ч. 7-8; Гординський С. Українська ікона XII-XVIII століть / С. Гординський. — Філадельфія, 1973; Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю / Гординський С. — Мюнхен, 1990; Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII століттях / П. Жолтовський. — К., 1983; Стеновик Д. Українська ікона крізь віки / Д. Стеновик // Укр. культура. — 1993. — Ч. 7-10; 1994. — Ч. 1-6.

А. Черній

Імпресіонізм (фр. *impressionism*, від *impression* — враження) — художній напрям останньої третини XIX — початку XX ст., який проголошував основною метою мистецтва передавання безпосередніх вражень і відчуттів, спостережень, співпереживань. Сформувався у Франції насамперед у малярстві. Визначення походить від назви картини К. Моне «Враження. Схід

сонця» («Impression. Soleil levant», 1873). Імпресіоністи намагаються у своїх творах відтворити шляхетні, витончені особисті враження та спостереження мінливих миттєвих відчуттів та переживань, природу, вихопити мінливі ефекти світла, проте на відміну від неокласицизму не зобов'язуються об'єктивно відображати реальність, а натомість намагаються поділитися власними почуттями зі спостерігачем твору, вплинути на нього. І. — це не школа, а передусім спільна позиція групи художників щодо основних проблем мистецтва, загальні пошуки нових способів вираження і відображення навколишнього світу, відчуттів і настроїв людини. Кожен імпресіоніст зберігає глибоку індивідуальність, себе вони називали незалежними. Це Е. Мане, К. Піссарро, К. Моне, П.-О. Ренуар, А. Сіслей, Е. Дега, П. Сезанн, Б. Моріс, А. Гійомен, Г. Кайботт та ін. Період появи цього напрямку був соціально напруженим і драматичним. Події франко-прусської війни 1870-1871 рр., трагічна поразка Паризької комуні змінили обличчя країни. Франція часів Третьої республіки — це «століття акцій, рент і облигацій», країна фінансової аристократії, яка швидко збагачувалася за рахунок сумнівних фінансових операцій. Епоха вдаваної величчя та реальної зuboжіння, нічого постійного і сталого, непередбачувана плінність і відчуття нових можливих катаклізмів і потрясінь — все це зумовило тогочасне захо-

плення ідеалістичною філософією. Модними стали концепції А. Шопенгауера (1788-1860), Ф. Ніцше (1844-1900), Е. Гуссерля (1859-1938), А. Бергсона (1859-1941) та Б. Кроче (1866-1952), емпіріокритицизм австрійського фізика і філософа Е. Маха (1838-1916), а також психоаналіз З. Фрейда (1856-1939), ідеї К. Маркса (1818-1883). «Наелектризована» художня атмосфера Франції віддзеркалювала надзвичайно напружену суспільно-політичну ситуацію в країні. Саме тому у зламні часи з'являється сенсуально-суб'єктивний тип творчості. На формування І. значний вплив мали наукові відкриття в оптиці, зокрема відкриття структури світла завдяки застосуванню призми І. Ньютона та винахід і запровадження фотографії. Імпресіоністи komponували свої малюнки подібно до фотознімків, їх композиції були відкритими, часто справляли враження випадкових фрагментів цілісності. Вони заперечували позитивізм і матеріалізм, поклалися на власне враження — імпресію від реальності, яке, з погляду психології, є суб'єктивнішим за відчуття і емоції, їх своєрідною комбінацією, формує розум. Отже, враження, з одного боку, не є абсолютно незалежною психічною діяльністю, а з іншого — воно об'єктивніше за судження та поняття, які абстрагуються від враження, становлять сферу високо-розумового буття. Категорію «враження» не можна віднести остаточно ні до об'єктивної ні до раціо-

нальної сфери, це радше почуттєво-суб'єктивна психоданість. Художники-імпресіоністи у своїй естетиці наголошували на миттєвому враженні від реальності. І. на початку свого існування спирався на об'єктивне сприйняття світу, орієнтоване на зорове враження. Природа мала бути не об'єктом інтерпретації, за якої художник зображує те, що він знає про предмет, а джерелом безпосереднього почуття – поєднання відтінків, вібрації світла, трепету життя, де ні на мить ніщо не залишається нерухомим. Моне писав, що хотів би спершу бути незрячим, а потім раптово прозріти, щоб почати писати предмети, які його оточують. Сучасник перших імпресіоністів, близький їм французький поет і прозаїк Ж. Лафорг у нарисі «Імпресіонізм» центральне поняття цього явища назвав «імпресіоністським оком». Імпресіоніст – це художник, який має «природне око» і протиставляє його «академічному»; перевага першого в тому, що воно вловлює природну вібрацію кольорів, найскладніших нюансів. «Імпресіоністичне око» не примітивне, навпаки, воно увінчує еволюцію людського бачення, дає змогу бачити і передавати природу такою, якою вона є, – через вібрацію кольору. Таким чином життя постає живим і мінливим. Мінливість потрібно вловити, але це неможливо, оскільки невловимо мінливими є і реальність, і сприйняття художника, «ідентичність», за Лафоргом, ілюзорна. Вона є не копією природи, а

«властивістю генія», рисою справжнього мистецтва, що не піддається класифікації.

Сучасники дуже довго не визнавали цієї течії в мистецтві. Причиною неприйняття була не нова техніка, а нове ставлення до людини і світу. Пошуки нового були спричинені не суб'єктивною формотворчістю, а важливими й глибокими факторами світоглядного порядку. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво», вважали брати Е. та Ж. де Гонкур. У кожному явищі потрібно відкривати індивідуальне, характерне і фіксувати конкретні факти, які даються в чуттєвому відчутті. Усе єдине в житті, ніщо не повторюється, і все існує тільки раз. Емпіричне пізнання світу, передання сприйнятого в чуттєвому досвіді – в цьому майже вичерпується завдання мистецтва. Важливо для художника помітити, розрізнити і передати індивідуальне. Для цього потрібна надсприйнятливність. Індивідуальність важливо бачити в буденному і звичайному. Імпресіоністи виходять з принципу «оригінальне поруч». Оригінальне – це вихоплене з дійсності одиничне або навіть випадкове і за всіх обставин конкретне. Своєрідність полягає у намаганні створювати «чуттєве» мистецтво, що може передати «теплоту живого». Для передання життя в мистецтві об'єкт має відтворюватися таким самим, яким він сприймається у безпосередньому чуттєвому зіткненні з ним, з усіма випадковими, швидкоплинними рисами, які

були для нього характерні в момент споглядання. Потрібно вміти фіксувати його змінність, мінливість, рух. Будь-яке явище має «схоплюватися» в миттєвому аспекті, створюючи таким чином «стеннограму» дійсності. Така настанова вимагала звернення до сучасного життя. Сучасність — не лише часова, а й естетична категорія. Атмосфера старіючої цивілізації поєднує рафінованість духовної культури з моральною втомою, нервовим роздратуванням, пов'язана з внутрішньою тривогою. Потрібно передати «дух» часу. Сучасність має свою красу, як і будь-який час. Вона не схожа на академічну, можливо, її потрібно відкрити за допомогою лупи. Класицизм поділяв красу на *sublime* — ідеальне, піднесене, і *grotesque* — потворне. Для імпресіоністів ідеального не існує зовсім, характерне, індивідуальне стає самоцінним і розглядається як прекрасне.

Основні риси творів І.: 1) зображення не самого предмета, а враження від нього; орієнтування на почуття, а не на розум; 2) відмова від ідеалізації: ставлячи перед собою завдання зафіксувати реальні моменти, найчастіше заперечували поняття ідеалізації й ідеалу, адже ідеалу немає в конкретній реальності; 3) ущільнення і подрибнення часопростору, предметом мистецької зацікавленості є не послідовна зміна подій і явищ (фабула), не соціальний, логічно впорядкований історичний відрізок часу або період життя героя, а уривчасті фрагменти, відображені

у свідомості персонажа; 4) герой твору цікавий не так своєю активністю, спрямованою на перетворення зовнішнього світу, як саме «пасивною» здатністю сприймати, реагувати на зовнішні збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень; 5) використання роздільних мазків чистої фарби для передавання зовнішнього враження світла, тіні, рефлексів на поверхні предметів; 6) розчинення форми предметів у світло-повітряному середовищі; лінія, композиція не відіграють суттєвої ролі, головне — колір, гра світла; 7) фіксування мінливості кольору, обрисів, станів, форм предметів, явищ, людських настроїв; імпресіоністи з гордістю заявляли, що на їхніх картинах небо може бути зеленим, а трава синьою; 8) принцип контрастного сприйняття додаткових кольорів. Для художника-імпресіоніста важливо не те, «що» він зображує, а «як» зображує. Імпресіоністи захоплювалися фотографією і японською розфарбованою гравюрою. Вони зверталися до нових сюжетів і образів; часто малювали людей у русі, закулісне життя акторів, цирку, міські пейзажі в незвичайних ракурсах; буденне, просте життя вулиць, кафе, кабаре. Бралися сюжети флірту, танців, перебування у кафе і театрі, прогулянок на човнах, на пляжах і в садах. На картинах імпресіоністів життя — це черга маленьких свят, вечірок, приємних годин за містом чи в приятельському оточенні (низка картин П.-О. Ренуара, Е. Мане і К. Моне). Мотивом їхніх робіт

була також природа. Імпресіоністи одні з перших віддавали перевагу роботі у студії виходу на «плєнер» (фр. *en plein air* – на відкритому повітрі).

І вплинув на багатьох живописців інших країн (М. Ліберман, Л. Корінт у Німеччині; К. Коровін, В. Серов, Е. Грабарь, ранній М. Ларіонов у Росії та ін.), що виявилось в освоєнні нових аспектів дійсності, оволодінні ефектами «плєнеру», висвітлюванні палітри, ескізності манери, засвоєнні окремих технічних засобів. Деякі принципи І. (передання миттєвого руху, плинність форми) різною мірою позначилися на скульптурі 1880–1910 рр. (у Е. Дега і О. Родена у Франції, М. Россо в Італії, П. Трубецького й А. Голубкіної у Росії). Водночас підвищена мальовничість імпресіоністичної скульптури іноді суперечила відчутності та тілесності, властивих природі скульптурного образу. Наприкінці ХІХ ст. І. поширився в європейському письменстві. Літературний І., заснований братами Ж. і Е. де Гонкурами («поети нервів», «цінителі непомітних відчуттів»), було продовжено у творчості К. Гамсуна («Голод»), ранніх новеллах Т. Манна, у С. Цвейга і Ф. Анненського. Напрочуд тонкі й мальовничі описи наявні у творчості Е. Золя («Сторінка любові»), Є. П. Якобсена (у новелі «Могенс»), в російській літературі – у творчості А. Чехова, І. Буніна. Екзотичні, барвисті особливості І. спостерігаються у творах Р. Л. Стівенсона і Дж. Конрада, С. Моєма і П. Верлена (його вірш «Поетичне

мистецтво», 1874, опублікований 1882, звучить водночас як маніфест поетичного І. та передвістя поетики символізму). В українській літературі поетика І. виявилася у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаніка, М. Черемшини, частково – О. Кобилянської, а також Г. Михайличенка, Миколи Хвильового, Є. Плужника, М. Яцківа, Н. Кобринської та ін. У музиці імпресіоністами були К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка, Ф. Шмітт та ін. На рубежі ХІХ–ХХ ст. елементи І. набули розвитку і в інших композиторських школах, своєрідно поєднавшись з національними особливостями (М. де Фалья в Іспанії, О. Респігі в Італії, С. Скотт у Великій Британії, К. Шимановський у Польщі, рання творчість І. Стравінського в Росії).

Література: Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М., 1980; Богемская К. И. Искусство Франции 20 века / К. И. Богемская. – М., 1987; Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. – СПб., 1998; Корецкая И. В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма / И. В. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца ХІХ – начала ХХ вв. – М., 1975.

В. Беспалий

Інкультурація – (англ. *enculturation*) – процес залучення індивіда до культури, засвоєння ним існуючих звичок, норм і патернів поведінки, властивих цій ку-

льтурі. Термін «І.» введено американським етнографом, антропологом М. Херсковіцем (1895–1963). Науковець розрізняє поняття «соціалізація» та «І.». Під першим розуміє інтеграцію індивіда в людське суспільство, набуття ним досвіду, який потрібен для виконання соціальних ролей. А в процесі І., на його думку, індивід освоює властиві культурі світорозуміння і поведінку, внаслідок чого формується його когнітивна (лат. *cognitio* — пізнання, вивчення, усвідомлення), емоційна і поведінкова схожість з членами цієї культури і відмінність від членів інших культур. Херсковіц виділяє два етапи І., едність яких на груповому рівні забезпечує нормальне функціонування і розвиток культури.

Перший етап — дитинство, коли відбувається освоєння мови, норм і цінностей культури. Дитина, на думку Херсковіца, хоч і не є пасивним елементом процесу І., але вона радше — інструмент, ніж гравець. Дорослі, застосовуючи систему покарань і заохочень, обмежують її права вибору або оцінки. Хоч І. індивіда в перші роки життя — головний механізм стабільності та безперервності культури, вона не може призвести до повного повторення попередніх поколінь. Результат процесу І. може перебувати в будь-якій точці континууму між точним і безумовним освоєнням культури новим поколінням (з ледь помітними відмінностями між батьками і дітьми) і повною невдачею в її переданні (з дітьми, які абсолютно не схожі на батьків).

Другий етап — зрілість, оскільки

залучення індивіда до культури не закінчується з досягненням повноліття. І. в дорослому віці має переважний характер і стосується лише окремих фрагментів культури — винаходів, відкриттів тощо. Основна риса другого етапу — можливість для індивіда певною мірою приймати або відкидати те, що йому пропонується культурою, можливість дискусії та творчості. Тому І. в період зрілості відкриває дорогу змінам і сприяє тому, щоб стабільність не перетворилася на застій, а культура не лише зберігалася, а й розвивалася.

На сьогодні в етнопсихології використовуються й інші поняття — «етнічна соціалізація» та «культурна трансмісія». Поняття «етнічна соціалізація» застосовується у віковій психології для позначення процесів розвитку, які забезпечують формування у дітей поведінки, сприйняття, цінностей, властивих одній з етнічних груп, і вони починають розглядати себе та інших людей членами подібних спільнот. Дослідження у цій галузі, здійснені на індивідуальному рівні, сприяють розумінню процесів розвитку, які формують Я-концепцію і самоприйняття дітей, їх поведінку щодо своїх і чужих етнічних спільнот. Розглянута на груповому рівні культурна трансмісія охоплює процеси І. та соціалізації і становить механізм, за допомогою якого етнічна група «передає себе у спадок» своїм новим членам, передусім дітям. Використовуючи культурну трансмісію, група може увічнити свої особливості в насту-

пних поколіннях за допомогою основних механізмів навчання. Зазвичай виділяються три види трансмісії: 1) вертикальна, у процесі якої культурні цінності, вміння, вірування тощо передаються від батьків до дітей; 2) горизонтальна, коли від народження до дорослості дитина освоює соціальний досвід і традиції культури у спілкуванні з однолітками; 3) непряма, за якої індивід навчається у спеціалізованих інститутах соціалізації (школах, вищих навчальних закладах), а також на практиці — у дорослих, крім батьків, які його оточують (родичів, старших членів громади, сусідів та ін.). Соціалізатори розрізняються не лише за сімейною належністю (батько, родич, не родич) і віком (дорослий, старша дитина, одноліток), а й за функціями, виконуваними ними у процесі культурної трансмісії. Зазвичай дослідники виділяють кілька агентів соціалізації, які різняться характером впливу на дитину: 1) опікунів, які доглядають за дитиною, задовольняють її фізичні та емоційні потреби; 2) авторитетів, які на власному прикладі прищеплюють дитині культурні цінності та норми; 3) «дисципліна́торів», які виконують покарання; 4) вихователів, які цілеспрямовано навчають дитину, передають їй відповідні знання і навички; 5) компаньйонів, які беруть участь у спільній з дитиною діяльності на більш-менш рівних правах; 6) співмешканців, які проживають в одному будинку з дитиною. Ніколи не було і не може бути незалежної від культури «загаль-

ної ієрархії ступеня впливу та соціальної значущості соціалізаторів». Якщо з позиції буденної свідомості сучасного європейського суспільства батьки, і передусім мати, — головні та природні соціалізатори, які виконують всі перераховані функції, то в багатьох більш традиційних культурах дитина належить не лише батькові й матері, а й усій спільноті, в якій вона живе, і відповідно спільнота бере безпосередню участь у її вихованні.

Приблизно в той самий період інший американський антрополог — К. Клакхон (1905–1960) — ввів аналогічний за змістом термін «культуралізація», оскільки термін «соціалізація», що існував до того часу, не охоплював процесів засвоєння когнітивних аспектів культури (знань, вірувань, цінностей тощо). Американський соціолог та етнограф, фахівець в галузі етнопсихології М. Мід (1901–1978) під соціалізацією розумів соціальне навчання загалом, а під І. — реальний процес навчання, що відбувається у певній культурі. Професор психології, директор Лабораторії досліджень культури та емоцій Каліфорнійського університету в Сан-Франциско Д. Матсумото (1959) вважає соціалізацією процеси та механізми, за допомогою яких люди пізнають соціальні та культурні норми, а І. — продукти процесу соціалізації. Практично всі дослідники погоджуються, що соціалізація є універсальнішою, а І. — культурно-специфічною. Процеси І. та соціалізації нерозривно пов'язані між собою і можуть відбуватися тільки спільно. Кожна

людина у процесі свого індивідуального розвитку досягає специфічної для певної культури соціалізації та загальної І. Для фахівців, які вивчають процеси І., дуже важливим є з'ясування їх механізмів. Остаточної відповіді на це питання поки немає, але вчені, як правило, виділяють чотири психологічні механізми І.: імітація, ідентифікація, почуття сорому і провини. *Імітація* — усвідомлене прагнення дитини наслідувати певну модель поведінки. Зазвичай прикладом є батьки, але діти можуть орієнтуватися у своїй поведінці на вчителів, відомих людей (політиків, артистів, журналістів та ін.). Дитина імітує не лише конкретні операції, напр., поведінку за столом, а й те, чого навчають її батьки (напр., правильно мити голову тощо). Потім, через роки, вона так само навчає власну дитину. Імітація може бути пов'язана і з неприємними моментами. Якщо дитину карають, ображають, вона спершу виконає це зі своїми іграшками, а коли підросте, — й зі своїми дітьми. Вважають, що дорослі, які кривдять дітей, самі піддавалися образам в дитинстві. *Ідентифікація* — спосіб засвоєння дітьми батьківської поведінки, настанов і цінностей як власних. Діти сприймають особливості особистості батьків та інших, тісно пов'язаних з ними людей. Часто діти обирають професію своїх батьків, щоб стати схожими на них. Якщо імітація та ідентифікація є позитивними механізмами І., то сором і провини — негативними. Перші сприяють формуванню певної поведінки, другі

— забороняють або пригнічують її. Хоч почуття сорому і провини тісно пов'язані між собою, вони не в усьому збігаються. *Почуття сорому* з'являється, якщо вас застали на місці злочину, викрили та зганьбили. Якщо дитина без дозволу візьме цукерки або підглядатиме чи підслуховуватиме за батьками і її застануть за цими заняттями, вона відчуватиме себе пригніченою і приниженою. *Почуття провини* пов'язане з тими самими переживаннями, але для його появи не потрібно викриття. Досить голосу своєї совісті, який говорить, що ви вчинили погано, і людина мучитиметься від усвідомлення скоєного нею поганого вчинку. Тобто йдеться про покарання самого себе.

Американська культурна антропологія, на відміну від англійської соціальної антропології, ставила в центр вивчення Культуру, а не Суспільство, і термін «І.» був для неї органічнішим. Водночас цей термін мав той самий зміст, що і поняття «соціалізація»; чіткого поділу між ними не існувало: І. означала і процес долучення до культури, і результат цього процесу. У вузькому значенні «І.» означає засвоєння культурних норм і цінностей дитиною; в широкому — процес, який не обмежується періодом раннього дитинства і охоплює механізми засвоєння культурних патернів дорослим індивідом. В останньому випадку цей термін може застосовуватися щодо іммігрантів, які адаптуються до нових культурних умов, а також у контексті дослідження культурного

контакту та культурної зміни. Поняття «І.» не набуло значного поширення і використовувалося майже виключно в американській антропологічній традиції. Воно піддавалося критиці через невідомість його сутності; крім того, воно по суті дублювало термін «соціалізація», який набагато ширше застосовувався, а його походження було прямо пов'язане з не цілком правомірною спробою протиставлення суспільства і культури.

Література: *Белинская Е. П. Этическая социализация подростка / Е. П. Белинская, Т. Г. Стефаненко.* – М.; Воронеж, 2000; *Николаев В. Г. Инкультурация / В. Г. Николаев // Культурология. Энциклопедия: в 2-х т. Т. 1 / [гл. ред. С. Я. Левит].* – М., 2007; *Herskovits M. Cultural Anthropology / M. Herskovits.* – N. Y., 1955.

Н. Жукова

Інтуїція (лат. *intuitio, eid'intueor* – уважно вдивляюся) – спосіб безпосереднього осягнення істини без логічного обґрунтування, раціональних доказів та усвідомлення роботи механізму цього усвідомлення.

Це здатність людини безпосередньо, раптово, без логічно розгорнутого дискурсивного мислення, минаючи проміжні результати, осягати сутність явищ, процесів які привертають її увагу чи були предметом тривалого зосередження.

Інтуїтивне рішення виникає як в процесі інтелектуальної праці над вирішенням проблеми, так і без неї.

Прагнення зрозуміти феномен І.

два види або методи пізнання виникло ще в античності. Воно відбито у вченні Платона про ідеї, які не можливо зрозуміти шляхом логічних міркувань за допомогою пізнання.

Платон стверджував, що спостерігаючи ідеї які є прообразом речей, ми отримуємо безпосереднє знання, яке являється раптовим осяянням. Цей процес передбачає тривалу роботу розуму.

Епікурейці пов'язали І. з безпосереднім пізнанням або вмінням збагнути у слові *επιβολή*. Філон Александрійський говорить про два види пізнання, а Плотін уточнює їх зміст, розводячи на *επιβολή* (безпосереднє, миттєве збагнення – осяяння) і *διεξοδικός λόγος* (послідовне, дискурсивне пізнання за допомогою логічних висновків).

Поняття *επιβολή*, завдяки Боецію, в латинському перекладі стало звучати як «*intuitus*» (від дієслова *intueri*, що означає «вдивлятися», «проникати поглядом (зором)», «миттєво осягати»).

В історії філософії термін «І.» трактували по різному. І. пояснювали як форму знання яке інтелект пізнає безпосередньо, або споглядання (інтелектуальна І.).

Р. Декарт відкидав віру в сумнівні свідчення відчуттів і ілюзії народжені уявою. Признавав лише знання отримане завдяки ясному і уважному розуму. Це знання повинне бути настільки простим і виразним, що не виникає жодного сумніву в тому, що ми мислимо. Це знання завдяки своїй простоті є набагато достовірнішим, ніж сама дедукція.

І. визначали як пізнання у формі чуттєвого споглядання (І. — чуттєва). Це сенсуальне, безперечне і ясне подібно сонцю, ключ до розуміння цього явище в чуттєвості. І. є першооснова творчості, зміст якої прихований, а прояв несвідомий (Л. Фейербах). А. Бергсон вважав І. проявом інстинкту який визначає форми поведінки людини.

І. трактують в якості Божого одкровення, «божого іскри», «божого дарма» (релігійне розуміння); повністю несвідомий процес, не піддається логіці і життєвою практикою (інтуїтивізм).

Матеріалістична інтерпретація І. передбачає важливість цього явища, як важливого моменту пізнання. І. є миттєвим безпосереднім осяганням істини поєднуючи чуттєве і раціональне. Як наукове так і різні форми художнього світу не завжди мають довершені логічні форми і системні фактичні докази. Особливо це спостерігається в екстремальних умовах, при мобілізації інтелектуальних та психологічних зусиль. Саме тоді пізнаючий суб'єкт «схоплює думкою» суть явища, процесу. Зовні все відбувається спонтанно та незрозуміло, Така форма прояву І. Але істина здобута таким шляхом не приходять з пустоти. Як правило, цьому передувала клопітка праця. В процесі інтуїтивного пізнання не усвідомлюється те, завдяки чому «виникають висновки», і той механізм завдяки якому висновки з'являються. І. не виняток з правил, вона не є особливою логікою ігноруючою відчуття, уявлення і сам процес мислення.

Це своєрідний прояв мислення, коли ланцюжок думки обходиться без логічного контролю, він начебто зникає, «поринає в несвідоме». На фініші дійства «несвідоме просипається» і перед творчим суб'єктом гранично чітко усвідомлюється підсумок роботи думки — істина.

Без І. не можливе ні виникнення художнього твору, ні його повноцінне естетичне сприйняття. Безпосередній розсуд істини без участі розуму має у процесі художньої творчості та сприйняття виняткове значення. Художня І. за своєю природою схожа із духовним одкровенням в релігії, має те саме джерело, яке в богослов'ї називають сердечним розумом. Вона необхідна на всіх етапах художньої творчості, починаючи від задуму і до завершення твору. Це особливий вид І., яка об'єднує в собі два інших її типи: чуттєву (І. чуттєво сприйнятих форм) та інтелектуальну (здатність за подібним видимим, почутим, таким, що уявляється, угледіти сутність). І. художня належить до витворів мистецтва. Тлумачення, які здатні дати наука, напр., мистецтвознавство або філософія, естетика художнього твору, показавши зміст, складність (або простоту), досконалість форми та її спрямованість у глибину змісту (в разі геніальності твору) і водночас оцінити художній рівень твору все це реалізується завдяки художній «Таємниці» художньої І. в здатності поєднати в одній митті та в одному акті всі пізнавальні здібності: сприйняття, розум, розсудок, уяву того, що основою створення

виготову мистецтва, його невичерпності та багатозначності. Хоча існує тип художника який «розраховує» свій твір, це не означає, що він не вдається у своїй творчості до І, робота якої крок за кроком, як правило, не усвідомлюється і самим художником. Художня І. як синтезуюча здатність душі особливо загострюється в моменти натхнення, коли творча особистість дістає доступ до джерела вищого знання і енергії.

Сутність і функції І. виявляються у процесі творчої активності, яка її стимулює. І. з'являється разом з емоційним збудженням, у стані натхнення; вона активізує всю чуттєву сферу, поглиблює пам'ять. Здебільшого І. виявляється у геніїв, які не завжди мають вичерпну інформацію про явище, що їх зацікавило. І. має цілеспрямований характер і без попереднього досвіду неможлива; вона виявляється швидко, інколи навіть блискавично. Якби письменник не зміг втілити результати інтуїтивного осяяння (інсайту) в текст, а літературознавець за допомогою логічних засобів не передав би читачам, то І. як дар і факт свідомості пропала б марно. Один із засновників інтуїтивізму Б. Кроче писав: «Ми не можемо бажати чи не бажати нашого естетичного осяяння, але ми можемо зберігати і передавати іншим здійснену його об'єктивіацію або не робити цього зовсім».

Література: Асмус В. Ф. Проблема інтуїції в філософії і математиці / В. Ф. Асмус. — М., 1963; Кроче Б. Эстетика как наука о

выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. / Б. Кроче. — М., 1920; Новиков А. В. От позитивизма к интуитивизму / А. В. Новиков. — М., 1976; Свасьян К. А. Эстетическая сущность интуитивистской философии А. Бергсона / К. А. Свасьян. — Ереван, 1978; Фейнберг Е. Л. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке / Е. Л. Фейнберг. — М., 1992.

В. Беспалий

Історична пам'ять — найважливіший компонент духовної сфери етнічної спільноти, який дає змогу підтримувати безперервність етнічної еволюції, спадкоємність історичного досвіду, передавати накопичене багатство етнічних (національних) цінностей наступним поколінням. І. п. містить загальноетнічний (національний), локальний (окремі етнічні, національні групи) та особистісний рівні, яким відповідають колективна, групова та індивідуальна форми І. п. Як наукова категорія, І. п. має такі ознаки: постійний розвиток, вибірковість, наступність, персоналізований характер, можливість набуття парадоксальних виявів. У механізмі формування І. п. провідне місце посідають: 1) соціальний досвід відповідної спільноти; 2) етнічний стереотип аксіологічного (ціннісного) забарвлення, за допомогою яких створюється узагальнений, емоційно насичений образ етнічної групи чи її представників, сформований історичною практикою міжетнічних стосунків. Етностереотип відіграє важливу

соціальну роль як чинник консолідації та фіксації етнічної групи. Серед етностереотипів розрізняють автостереотипи (думки, судження, оцінки стосовно власної етнічної групи) та гетеростереотипи (сукупність оцінних суджень стосовно інших етносів); 3) історична традиція, яка уособлює сукупність стандартів поведінки, що передаються шляхом спадковості (ієрархія стереотипів, культурні канони, політичні та господарські форми, світоглядна система, характерні для певного етносу); 4) емоційний компонент (до І. п. імплементуються історичні події, факти, явища та ін., що спричинили найбільше емоційне напруження – значні досягнення та втрати, перемоги і поразки); 5) історична наука, яка здійснює на І. п. раціоналізуючий вплив. Науковці вирізняють такі типи І. п.: а) безпосередню, що визначається як коротка І. п., притаманна учасникам і свідкам історичних подій; б) характерними ознаками є нестійкість, неусталеність, обмеженість часом людського життя, з постійно прогресуючою амнезією; в) наукову, імплементовану до наукової думки, що характеризується як змістовним аспектом, обсягом, так і зворотним потужним впливом на масову свідомість; г) міфологічну, як історичний аспект, втілений у легендах і міфах; д) постійно відтворювану І. п. широким верств населення, різних спільнот та окремих осіб, яка формується під впливом наукової думки, освіти, засобів масової інформації, міфології, вла-

сного та суспільного досвіду, родинного виховання, громадської думки тощо. Як своєрідний духовний потенціал етнічної спільноти, І. п. є не лише інтелектуальним та емоційним відображенням подій минулого, а й водночас звернена до сучасного та майбутнього етносу, країни, держави. І. п. як фундаментальна властивість людини і людського суспільства відтворювати минуле особливо актуалізується й активізується у зламні, кризові часи, коли буття етносу зазнає суворих випробувань. Зростання інтересу українців до минулого, своїх коренів можна розглядати як запізнілу реакцію на тривале ігнорування їхньої національної своєрідності в умовах тоталітаризму і потреби нинішнього часу, коли в українському соціумі відбувається трансформація духовних цінностей, соціальних інститутів і моральних регуляторів поведінки, формується нова соціально-економічна і політична системи суспільства.

Література: *Историческая память: преемственность и трансформации («круглый стол»)* // Социс. — 2002. — № 8; Масненко В. В. *Исторична пам'ять як основа формування національної свідомості* / В. В. Масненко // Укр. іст. журн. — 2002. — № 5; *Полянський В. С. Историческая память в этническом самосознании народов* / В. С. Полянський // Социс. — 1999. — № 3.

О. Антонюк

К

Кітч (нім. *Kitsch* — сміття, поганий смак, вульгарний, халтура) — один з проявів «масової культури»; виник у другій половині XIX ст. як промислова імітація унікальних художніх виробів, у XX ст. як соціокультурний феномен поширився на літературу, музику, кіномистецтво. Поняття з'явилося в німецькому літературному середовищі як синонім вульгарності. Це специфічне явище щодо неவிбагливих прошарків споживачів масової культури; синонім стереотипного псевдомистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності та переважаного примітивними, розрахованими на зовнішній ефект деталями. Застосовується: 1) для оцінки виробів або творів, які не відповідають загальноприйнятим уявленням про «прекрасне» і «витончене»; те що називають предметами поганого смаку; К. притаманні претензії на сентиментальність, пишномовну патетику, крикливість, еkleктизм; 2) як характеристика одного з різновидів культури постмодернізму; масове мистецтво для обраних; нині К. демонструє поєднання елементів масової та елітарної культур; 3) комерційне мистецтво і література з їх штампами, реклама, комікси, бульварна друкована продукція; відсутність смаку взагалі, різні форми підробок під справжнє мистецтво.

Термін «К.» виник у другій половині XIX ст. для позначення художніх виробів, які виготовлялися в

Німеччині для американських покупців і продавалися на європейських вернісажах. Ці речі були дешевими і мали низьку художню якість. Згодом зміст терміна почав набувати узагальнюючого характеру і асоціюватися як з низькою художньою якістю мистецьких творів, так і з примітивним рівнем споживача. Поява К. пов'язана з урбанізацією, індустріалізацією, технізацією і (парадоксально) поширенням освіти, як наслідок масового поганого смаку. Саме тоді «поганий смак» став протистояти «доброму смаку». К. — це квінтесенція масової культури, її найодіозніше, пародійне вираження. У К. відбувається підміна новизни штампом, дотепності — вульгарністю, відкриття — банальністю, причому всі ці підміни набувають яскравих, «крикливих», «новаторських» форм. Як і культура попередніх епох, культура постмодерної доби має складну структуру, містить низку субкультур різних вікових, соціальних, професійних верств. Своєрідними субкультурами цієї доби стали рухи бітників, хіпсі, рок-культура. Структура культури визначається також взаємодією її «елітарного» та «народного» компонентів. Становлення «масового суспільства» внесло суттєві зміни у цю взаємодію, створивши специфічний для культури постмодерної доби феномен — масову культуру, або маскульт. Вважають, що започаткував маскульт Голівуд, масова комерційна продукція якого дала підстави назвати його «фабрикою мрій». «Голівуди-

зація» поступово захопила книгодрукування, пресу, живопис. На ринок ринув потік коміксів, детективів, «жіночих романів». Театральні сцени заповнили мюзикли і зворушливі мелодрами, розквітла «жовта» преса. Надзвичайного маштабу набула «індустрія розваг» – від Диснейленду до телевікторин. Творці масової культури стали носіями «естетики ескапізму» – свідомого відвернення її споживачів від протиріч реального життя до віртуального світу мелодраматичних героїв і надуманих проблем. Водночас з'явилося чимало досліджень, присвячених масовій культурі. Філософи, культурологи, соціологи широко застосовували це поняття, проте осмислювали його з різних позицій. Для одних масова культура – це культура нового типу, породжена засобами масової комунікації, для інших – вияв натиску бездушної техніки і вульгарних мас, знамення неминучої загибелі загальнолюдської культури. Останні засуджують масову культуру за її рекламно-товарний, утилітарний, антиінтелектуальний характер.

Найавторитетнішим дослідником масової культури свого часу був Д. Белл (1919–2011) – американський соціолог, автор теорії масового суспільства. У статті «Масова культура і сучасне суспільство» він зазначав, що з появою кіно, радіо, телебачення, одночасним друкуванням щоденних видань у різних містах і розповсюдженням їх по всій країні з'явилась єдина система ідей, образів, розваг, які пропону-

ються найширшій аудиторії. Поняття «культура», що колись означало моральну та інтелектуальну витонченість, втратило елітарний зміст. Американські соціологи Д. Бенсман і Б. Розенберг у ґрунтовному дослідженні «Масова культура і бюрократія», характеризуючи масову культуру, визначальною рисою її називали комерційне спрямування: мистецтво, науку, релігію, політику вона трактує як предмет споживання, ставлення до них підпорядковує економічним міркуванням, логіці ринку (попит породжує пропозицію), а не внутрішній логіці змісту. Масова культура породила К., стала продуктом масового виробництва, що виготовляється так само, як інші товари масового споживання. Вона має своїй маркетологів, які вивчають потреби ринку, водночас спрямовуючи їх у певне, перспективне для виробника русло. Психологи, соціологи, антропологи досліджують багатомільйонну аудиторію: її життя, почуття, думки, найприближші для неї гасла, персонажі, ідеї. Все, що на ринку масової культури користується попитом, негайно піддається тиражуванню: симпатичні персонажі фільмів «Сам вдома» або «Бетховен» миттєво стають героями нових серій улюблених фільмів; лялька Барбі постає в нових і нових іпостасях; Диснейленд і Макдональдси перетворюються на неодмінні атрибути сучасного міста. Визначальною рисою цієї культури є масовість «суб'єкта». Англійський дослідник Е. Берджесс, пояснює вини-

кнення масової культури залученням до освіти мільйонів людей. Він вважає, що для Англії початок формування масової культури пов'язаний з 1870 р., коли на Британських о-вах було запроваджено закон про загальну початкову освіту. На його думку, чимало простолюду, відірваного від традиційного патріархального сільського життя і невідворотним ходом історії введеного в урбаністичне середовище, напівосвіченого, але позбавленого глибокої культурної традиції, стало «замовником» і «споживачем» (суб'єктом) маскульту. Певний резон у цьому твердженні є, проте сам Берджесс зазначає певну його обмеженість і однобічність: в реальному житті не все так однозначно. Коли дотримуватися традиційного розуміння масової культури як того, що відповідає вподобанням «маси», а отже, є чимсь другосортним, менш вартісним, то постає запитання: як бути з Чарлі Чапліном, Едіт Піаф, Фернанделем, «Бітлз», адже вони були загальними улюбленцями, але водночас їхня творчість збагатила скарбницю культури у високому значенні цього слова. Поширене також визначення масової культури як того, що виявляє себе через певні жанри мистецтва – комедію, оперету, естрадну пісню, мюзикл. Проте «легкі» жанри споконвічно притаманні мистецтву. Людина – це істота різнобічна, їй властиві й стан духовного просвітлення від звуків симфонії Бетховена, і бажання відпочити, читаючи шпигунський роман або танцюючи запальний хіп-хоп. Не

випадково Берджесс помітив певний парадокс: під вплив масової культури часто потрапляє високоосвічена еліта, а представники т. зв. маси виявляють потяг до «високої» культури. Зіткнувшись із цим парадоксом, він доходить висновку: розподілення культури на масову й елітарну відбувається в самій людині. Визначити масову культуру можна через психологічний, ментальний тип людини, яка її потребує. В усі часи людину хвилювала проблема її власного «Я». «Висока» культура висуває до «Я» низку вимог, які втілюються в певному ідеальному образі. Він містить те, що заперечує «горизонталь» людського буття і відкриває надзвичайну висоту «вертикалі» – людську трансцендентність, духовність. Проте ідеал недосяжний, він віддаляється, мов лінія виднокілля. Пошук свого ідеального «Я» – нескінченна духовна праця, яка не кожному видається необхідною. Місце ідеалу у свідомості такої людини посідає ідол – реальний, приземлений, досяжний образ, який і моделює масова культура. Для його характеристики не випадково застосовують термін «імідж» – образ, який не обов'язково збігається з істинним «Я» і створюється за допомогою певних засобів (косметики, одягу, манери поведінки), розрахований на певне сприйняття оточенням.

У дотелевізійні часи «зірка» була недосяжною, її життя, доля – загадкою, сповнена надзвичайними подіями – романтичними, трагічними, героїчними. Згодом риси

винятковості нівелюються, акцентуються звичайність, доступність «зірки» (це звичайний хлопець або дівчина, напр., водій вантажівки, хлопець зі звичайного міського кварталу, який через збіг обставин може стати мільйонером, героєм, кумиром). Завдяки звичайності така людина — вдячніший об'єкт для психологічних процесів проєкції й ототожнення, її успіхи сприймаються, як власні. Наслідувати її — справа техніки: макіяж «під Мерлін Монро», одяг — «під Мадонну», пластика — «під Майкла Джексона». Масова культура не цікавиться людиною-особистістю, не намагається зрозуміти її. Вона обмежується безцеремонним «підгляданням». Так імідж принцеси Діани створювався безжалісними «папарацці», які не залишали її навіть у гімнастичній залі, доповідаючи мільйонній аудиторії, які саме вправи робить вона для корекції фігури. Туту за недосяжним масова культура замінює філософією прагматизму, що проголошує: «Бути означає мати, користуватись і насолоджуватись». На думку автора бестселера 1971 р. А. Моля «Кітч, мистецтво щастя», вищим виявом цієї культури є універсальний магазин, де споживач може задовольнити всі потреби, вміло сформовані «цивілізацією добробуту і розваг. Вона створює власний варіант «віднайденого раю» у вигляді суспільства споживання і подає його у чіткої матеріалізованій формі: комфортабельний будинок, престижний автомобіль, сучасна аудіовідеотехніка.

Образ цього «раю» змальовує реклама, що виробляє «стратегію бажань» у споживачів. Для тих, кому недоступне рекламоване багатство, пропонується його сурогат: манто зі штучної норки, намисто із гірського скла, шпалери «під мармур». Масова культура постачає на ринок і своєрідне мистецтво, яке нерідко характеризується поняттям «К.» (халтура, підробка). В історії мистецтва виявляється певний алгоритм: у боротьбі зі старим, віджилим у ньому внаслідок сміливого пошуку геніальних митців народжується щось нове, своєрідне художнє одкровення. Поступово це нове поширюється, розвивається, досягає кульмінації, оволодіває умами і починає занепадати. Те, що стало загальноновизначним і загальновідомим, перетворюється на наслідування численних епігонів, що зводять колишні одкровення до рівня стереотипів. Для створення стереотипу необхідно досягти певного рівня художньої техніки і мати відчуття ринку — своєчасно вловлювати «злобу дня», підтримувати у споживача ілюзію причетності до чогось важливого, значущого, «доленосного». Це і є той самий К. Кітчеве мистецтво виявляється по-різному. Воно може поставати перед масовою аудиторією як своєрідна підробка під «національне». Інша лінія — принциповий натуралізм, декларована традиційність. Це портрети з абсолютно достовірним зображенням вбрання, парадної усмішки людини, тобто такої людини, якою вона хоче виглядати в

очах оточення. Це живописні жанрові сцени, що зображують ситуації зворушливі, повчальні, життєподібні, але без реальних драм, трагедій, потрясінь. Особливо вдається така життєподібність мистецтву «десятої музи» — кіно і телебаченню. Користуючись специфічними засобами, воно може дати повну картину життєвої псевдореальності — марка автомобіля, фасон сукні, зачіска, оформлення інтер'єру. І герої — мов справжні: відважні супермени вражають атлетичною статурою і невтомними бійками з підступними противниками й завжди виходять переможцями; чарівні молоді мільйонери в бездоганих смокінгах і метеликах здобувають кошти для розкішного існування, сидячи в суперсучасних офісах хмарочосів і віддаючи накази про придбання прибуткових акцій; чарівні білявки — новітні Попелюшки — з невинними дитячими очима і здивовано напіввідкритими вустами у вуличному натовпі зустрічають прекрасного принца, готового взяти їх на довічне утримання, або несподівано створюють свій успішний бізнес чи, вразивши своєю незвичайною красою і прихованим талантом відомого продюсера, стають «зірками» світового кіно, співачками, топмоделями. Е. Фромм (1900–1980) у книзі «Втеча від свободи» називає емоційний стан, що створює таке мистецтво, псевдопочуттям. Це шлях втечі від реальних життєвих проблем у світ безконфліктний, віртуальний. Це спосіб урізноманітнити життя за допомо-

гою «сублімації почуттів у несправжнє», не докладаючи жодних зусиль, нічим не поступившись. Замість трагедії маскульт пропонує криваву мелодраму, трилер, замість кохання — секс, замість романтики — надуману позу, замість психологічної глибини — ефектні психологічні «виверти». Ще один різновид К. — псевдобунтарство, псевдосміливість: наслідування методів, вироблених бунтарями-авангардистами, але позбавлених їх заперечувального пафосу; звернення до того, що виходить за межі буденної свідомості (містичної алегорії, багатозначного символізму), але не заперечує усталених норм. Отже, К. — це мистецтво, яке привносить у добре відоме елемент безпечної новизни, вміє своє бунтарство узгодити з непопушністю консерватизму і виступає негрізною опозицією під крилом офіціозу. Будучи цілком придатним для споживання «масою», воно водночас потребує ефектного «упакування» — атмосфери скандалу, сенсації, ажіотажу, спричинених не стільки самим «продуктом», скільки другорядними обставинами, пов'язаними з біографією митця, історією створення або «функціонування». Таким ефектним «упакуванням» можуть бути повідомлення про чергову пластичну операцію кіно- або телезірки, репортаж про заходи, спрямовані на забезпечення повної приватності гучного весілля відомого політика, подробиці розлучення зіркової пари тощо. Масова і «висока» культура — це відображення і вияв того, ким є і ким хоче

бути людина, чого шукає вона в житті: просвітлення, очищення, духовного пробудження чи «золотого сну», ілюзії життя, стимулятора притуплених почуттів.

Література: *Лекції з історії світової та вітчизняної культури*. — Львів, 1994; *Розин В. М. Культурологія* / В. М. Розин. — М., 1999; *Теорія та історія світової й вітчизняної культури*. — К., 1992; *Українська культура: історія і сучасність*. — Львів, 1994; *Яковлева А. М. Кич и художественная культура* / А. Яковлева. — Знание. — 1990. — № 11.

В. Беспалий

Класика (лат. *classicus* — зразковий) — 1) сукупність наукових праць, художніх творів, що мають світове визнання, віками зберігають своє значення; 2) зразок, видатні, загальноvizнані твори літератури і мистецтва, що мають особливе значення для національної та всієї світової культури, вирізняються художньою досконалістю і глибоким змістом; 3) період в історії давньогрецького мистецтва V–IV ст. до н. е.; кращі зразки літератури й мистецтва античності. З багатьох понять, тісно пов'язаних з поняттям «К.», найпомітнішим є «класицизм» — стиль, що склався в епоху Просвітництва і розвинувся в європейському мистецтві XVII — початку XIX ст., зразком для якого було класичне давньогрецьке та давньоримське мистецтво. Класицизм був і залишається зразковим стилем у різних видах мистецтва і до сьогодні. Притаманними йому рисами є раціоналізм, порядок, гармонія, розумна закономірність.

Як правило, у творах цього стилю характерним є образ героя-громадянина, дії якого базуються на свідомості, розумі, виваженості й значною мірою спрямовані на задоволення, реалізацію суспільних інтересів. Для класицизму характерні також суворі стилістичні нормативи, принцип єдності дії, часу і місця, чітка ієрархія жанрів за відомими античними зразками — «високі» (трагедія, епопея, ода, історична, міфологічна чи релігійна картина тощо) й «низькі» (комедія, байка, сатира, жанрова картина).

Література: *Всемирная энциклопедия: Философия* / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. — М.; Мн., 2001; *Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури* / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Комедія (грецьк. *komodia*, від *komos* — весела процесія і *ode* — пісня) — 1) жанр художнього твору, що характеризується гумористичним або сатиричним підходом; 2) вид драми, в якому специфічно розв'язується момент дієвого конфлікту або боротьби антагоністичних персонажів, дія і характери створені у формах комічного, протилежного трагедії. Арістотель визначав К. як «наслідування гіршим людям, але не у всій їх порочності, а у смішному вигляді» («Поетика», гл. V). Традиція К. зародилась у Давній Греції; першими К. були злободенні, актуальні та фантастичні сатири Аристофана. Пізніше видатними комедіографами

були В. Шекспір, Мольєр, К. Гольдони, П. де Маріво, Б. Шоу, О. Уайльд та ін. Серед жанрів К. – пантоміма, сатира, фарс, чорна К., водевіль, інтермедія, скетч, оперета, пародія, К. масок та ін. У наші дні К. є багато кінофільмів, побудованих виключно на зовнішньому комізмі, комізмі положень, в які персонажі потрапляють у процесі розвитку дії. За принципами організування дії розрізняють К. положень і К. характерів. *К. положень* (К. ситуацій, ситуаційна К.) заснована на хитромудрій, заплутаній інтризі («Комедія помилок» Шекспіра); джерелом смішного в ній є події та обставини. *К. характерів* (К. моралі) спрямована на висміювання окремих рис людських характерів («Тартюф» Мольєра), ідей, застарілих поглядів (п'єси Шоу); джерело смішного в ній – внутрішня сутність характерів (вдач), смішна і потворна односторонність, гіпертрофована риса чи пристрасть (вада, недолік). За характером комічного розрізняють К. сатиричні («Ревізор» М. Гоголя), гумористичні («Турандот» К. Гоцці), трагікомедії.

Література: Большой энциклопедический иллюстрированный словарь / [Богатыренко В. В., Завязкина Т. И., Меженко Ю. С. и др.]. – Донецк, 2008; Культурологичний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антоноука. – К., 2011.

М. Головатий

Комунікація (лат. *communicatio* – єдність, передання, з'єднання, повідомлення, від лат. *communico* – роблю спільним, повідомляю, з'єдную, *communis* – спільний) –

1) спілкування людей, обмін різного роду інформацією, думками, почуттями, волевиявленнями; 2) процес, за допомогою якого певна ідея передається від джерела до отримувача, щоб змінити поведінку останнього (обсяг знань, сутність соціальних установок). Мета обміну інформацією між людьми – забезпечити розуміння інформації, яка є предметом обміну. У соціальному управлінні К. розглядають як обмін символічною інформацією між індивідами для визначення проблем, пошук шляхів і засобів їх вирішення, врегулювання інтересів і суперечностей між людьми. Обмін інформацією містить чотири головні елементи: 1) відправник – особа, яка генерує ідею і передає її; 2) повідомлення як інформація, закодована за допомогою символів; 3) канал як засіб передавання інформації відповідно до її характеру та особливостей; 4) отримувач – особа, якій адресована інформація і яка її відповідно використовує, інтерпретує тощо. У процесі К. (передання, обміну інформацією) відправник та отримувач здійснюють кілька взаємопов'язаних етапів: а) зародження, формування ідей; б) кодування і вибір каналу передавання інформації; в) передання інформації; г) декодування інформації. Завдання цього процесу – передати інформацію так, щоб обидві сторони (передавач і отримувач) усвідомили зміст, уміщений в ній. З певних причин і обставин отримувач може надати інформацію дещо іншого, а то й протилежного змісту, ніж її сприймав відправник. Щоб

уникнути такої розбіжності, у комунікативному процесі, як правило, вдаються до зворотного зв'язку, що дає змогу уточнити, скоригувати позиції, висновки відправника і отримувача. Відправник і отримувач при цьому міняються комунікативними ролями. Існують кілька цільових напрямів технологій К.: соціальної, інформаційної, організаційної та ін. Кожна з них має свої специфіку, особливості, критерії, показники.

Література: *Бондаренко А. Д.* Современная технология: теория и практика / А. Д. Бондаренко. — Киев; Донецк, 1985; *Информатизация и технологизация социального пространства: [материалы к 1-у Международному симпозиуму по информационным технологиям]*. — Москва; Новгород, 1994; *Никредин Г. Д.* Социальные технологии в системе производственной деятельности. Методология, методика, практика / Г. Д. Никредин. — Волгоград, 1992; *Сагач Г. М.* Словник основних термінів і понять риторики: [навч. посіб] / Г. М. Сагач. — К., 2006; *Социальные технологии: Толковый словарь* / [отв. ред. В. Н. Иванов]. — Москва; Белгород, 1995; *Фалмер Р. М.* Энциклопедия современного управления: в 5-ти т. / Р. М. Фалмер: [пер. с англ.] — М., 1992.

М. Головатий

Консенсус (лат. *consensus* — згода, єдність, співучасть, узгодженість) — 1) взаєморозуміння, згода з певного питання, досягнуті дого-

вірними сторонами внаслідок попередніх переговорних процедур з метою розв'язання суперечливих проблем, усунення розбіжностей і прийняття умов, які задовольняють усі сторони; 2) спосіб формування і прийняття колегіальних рішень, актів, які ґрунтуються на засадах їх підтримання більшістю тих, хто брав участь в їх опрацюванні, та відсутності заперечень проти прийняття рішення з боку хоча б одного з учасників; 3) прийняття рішення або тексту договору на міжнародних конференціях і в міжнародних організаціях на підставі спільної згоди учасників форуму без офіційного узгодження, за відсутності формально заявлених заперечень. К. — принцип, завдяки якому досягається консолідація суспільства як цілісного організму, узгоджуються інтереси різних суб'єктів діяльності, забезпечується «єдність багатоманітностей» і спрямовується все це на реалізацію планів, програм відповідно до прийнятих домовленостей. Активно застосовується у внутрішній та зарубіжній політичній, економічній і дипломатичній практиці. Основним законом К. є визнання чужих інтересів як умови здійснення інтересів власних, а принципи його — відмова від усунення суперечностей шляхом застосування сили; опрацювання мирних засобів їх врегулювання; пошук інтегрованих або спільних цілей; утвердження атмосфери довіри; налагодження конструктивних переговорів тощо.

Література: *Політологічний ен-*

циклопедичний словник / [упоряд. В. П. Горбатенко]; за ред. Ю. С. Шемшученка, В. Д. Бабкіна, В. П. Горбатенка. — 2-ге вид., доп. і перероб. — К., 2004.

О. Антошок

Конструктивізм (лат. *constructio* — побудова, створюване у процесі побудови): 1. Орієнтація на креатив. 2. Принцип конструювання і створення реальності. Соціальний К. — соціологічна теорія пізнання, розвинена П. Бергером і Т. Лукманом у книзі «Соціальне конструювання реальності» (1966). Метою соціального К. є виявлення шляхів, за допомогою яких індивідууми і групи людей беруть участь у створенні сприйнятої ними реальності. Ця теорія розглядає шляхи створення людьми соціальних феноменів, які інституціоналізуються і перетворюються на традиції. Соціально конструюється реальність — постійно відбувається динамічний процес; реальність створюється людьми під впливом її інтерпретації та знань про неї. Бергер і Лукман наводять докази того, що будь-яке знання, у т. ч. базове, як сприйняття реальності на підставі здорового глузду, відбувається і підтримується за рахунок соціальних відносин. Люди спілкуються, виходячи із впевненості в тому, що їхнє сприйняття реальності схоже, і таке переконання як істина повсякденного життя поступово закріплюється. Оскільки повсякденні знання є продуктом домовленості людей, то будь-які людські типології, системи цінностей і

соціальні утворення вони уявляють як частину об'єктивної реальності. Отже, реальність конструюється самим суспільством (у соціології). 3. Процедура побудови (що моделюється певною позицією), за якою рівні та розумні громадяни обирають громадські принципи справедливості. Згодом на базі цих принципів регулюється основна структура суспільства. Конструктивістська політична концепція поєднується, з одного боку, з явищем розсудкового плюралізму, а з іншого — з потребою демократичного суспільства досягти об'єднаного консенсусу на основі фундаментальних політичних цінностей (в політології).

К. — це художньо-мистецький напрям, який поставив завдання конструювання навколишнього середовища за допомогою логічних, доцільних конструкцій, використовуючи можливості нових технологій, техніки, а також естетичні можливості нових матеріалів. Показній розкоші конструктивісти протиставляли простоту і підкреслений утилітаризм нових предметних форм, у чому бачили уречевлення демократичності та встановлення нових відносин між людьми. Поява і розвиток К. стали природною реакцією на витончені флоральні (рослинні) мотиви, властиві модерну, які досить швидко втомлювали уяву сучасників і спонукали до пошуків нового. Цей новий напрям позбавлений таємничо-романтичного ореолу. Він був суто раціоналістичним, підпорядковувачись логіці конструкції, функціо-

нальності, доцільності. Прикладом для наслідування були досягнення технічного прогресу, спричинені соціальними умовами життя найбільш розвинених капіталістичних країн і неминучою демократизацією суспільства. К. властиві естетика доцільності, раціональність суворо утилітарних форм, очищених від романтичного декоративізму модерну. Порівняно з попередніми стилями (напр.: бароко, ампір) К. вирізняється відсутністю ліпного декору. Широко використовуються вбудовані ніші, різнопланове освітлення. Мета конструювання – формування оптимального функціонального зв'язку елементів композиції. В історії образотворчого мистецтва, у т. ч. прикладній художній діяльності, конструктивістські тенденції існують у «прихованому вигляді». На межі XIX–XX ст. на хвилі антиеклектичного руху художники модерну прагнули до міцної, чіткої конструктивної основи композиції в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві. У стилі Ар нуво такою конструктивною основою стала вигнута лінія, у геометричному стилі австрійського та англійського модерну – квадрат, прямокутник. Майстри цих стилістичних течій відчували, що крайня деструктивність руйнує композицію. У галузі архітектури конструктивістські тенденції були посилені впровадженням нових промислової технології та матеріалів: заліза, бетону, скла. Скло стало замінювати стіни, дахи споруджувалися плоскими, компози-

ція будівель вирізнялася асиметричністю.

Провісниками нового художнього стилю стали скляний павільйон для першої Всесвітньої виставки в Лондоні (1851), меблі «тоне» (1850–1870), відома Ейфелева вежа, зведена для Всесвітньої виставки в Парижі 1889 р. Одним з перших архітекторів-конструктивістів був француз Т. Гарньє (1869–1948), автор проекту «Індустріального міста» (1901–1904) і Олімпійського стадіону в Ліоні (1913–1916), іншим – німецький архітектор і дизайнер П. Беренс (1868–1940). Ці майстри та їхні послідовники стали використовувати залізобетон, здатний витримувати значне навантаження на розтягання. За допомогою цього матеріалу стало можливим вільно комбінувати елементи, що далеко виступають за межі опору і ніби висять у повітрі. Це створювало особливу виразність, привносило в композицію експресивність. Проте через відсутність перехідних сполучних елементів, завжди наявних у класичній архітектурі та необхідних внаслідок недосконалості матеріалу (бази колон, ехіни й абаки капітелей, профілі, карнизи), для глядача в новій конструктивістській архітектурі залишалася неясною дія сил, прихованих всередині форми. У К. зникає тектоніка. В оригінальному добутку П. Беренса, побудованому класично, з каменю – будинку Німецького посольства на Ісаакіївській площі в Петербурзі (1913), капітелі зорозово «з'єднуються», їх майже не видно, а колони, циліндричні, без ентасису і «утонення»

(професійний архітектурний термін) догори, нагадують лише ринви. Форма не відображає роботу конструкції. У 1918 р. два французьких художники – Ш.-Е. Жан-нере-Грі (1887–1965, спершу живописець, а згодом відомий архітектор, який працював під псевдонімом Ле Корбюзьє) та А. Озанфан (1886–1966) опублікували маніфест «Після кубізму». У ньому стверджувалася неминуща цінність «конструктивних ідей», які завжди є основною складовою «гарного живопису», що особливо виявилися в кубізмі, а нині стають головним змістом мистецтва. Течію засновану Ле Корбюзьє й Озанфаном, згодом назвали *пуризмом*. Абстрактні картини пуристів демонстрували «чисту архітектоніку», гру ліній, силуетів. Близький до цієї течії Ф. Леже (1881–1955) створив у своїх картинах і декоративних панно «образотворчий дизайн», уподібнюючи фігури людей сполученням труб, муфт, площин з полірованого, блискучого металу. За його словами, «нова естетика машинних форм» відкрилася йому в блискотінні гарматних стовбурів на війні 1914–1918 рр. У Голландії подібні ідеї розвивали Т. ван Дусбург і П. Мондріан, у Франції – художники групи «Золотий перетин» і «Абстракція-Творення», у Німеччині – В. Гропіус і його «Баухауз» у Ваймарі. Естетику «чистої конструкції» розробляли живописці орфізму і пізнього «синтетичного» кубізму. Проте К. «у чистому вигляді», що зводить композицію до виразності конс-

труктивної схеми, виявився нежиттєздатним. Європейське, особливо французьке, мистецтво, що вирізнялося накопиченою століттями культурою форми, глибиною художніх традицій, не могло далі розвиватися у вузьких межах К. Так, у 1925 р. Ле Корбюзьє створив складнішу концепцію неопластицизму, яскравим представником якої у США був архітектор Ф. Л. Райт.

Відкинутий європейцями К. несподівано відродився російською революцією. Підґрунтям цієї, загалом примітивної, течії були нігілізм революційного авангарду і романтика утопічних ідеалів «тотального конструювання життя». Поет В. Маяковський з гордістю писав у журналі «ЛЕФ» («Лівий фронт»): «Уперше не з Франції, а з Росії прилетіло нове слово мистецтва – конструктивізм, що розуміє формальну роботу художника тільки як інженерну, потрібну для оформлення всього нашого життя... Для будівництва нової культури необхідне чисте місце... Потрібна Жовтнева мітла». К. прагнув створити нове мистецтво для нового комуністичного суспільства. Для цього було винайдено візуальний словник, заснований на абстрактних геометричних формах, який стосувався всього – живопису, меблів, моди, архітектури, посуду, скульптури тощо. Утилітарна роль мистецтва, його неодмінний вихід в маси, на вулиці, заводи, у тролейбуси, магазини й будинки робітників (В. Маяковський) – головні ідеї теоретиків цього напрямку. Було висунуто га-

сло «виробниче мистецтво», близьке кожному послідовнику соціалістичного реалізму. Конструктивісти стверджували, що «речі, створені сучасними художниками, мають бути чистими конструкціями без баласту зображальності». У 1924 р. вийшла у світ книга М. Гінзбурга «Стиль і епоха» — маніфест радянського К. Художник-авангардист В. Татлін (1885–1953) ще 1914 р. створював свої «контррельєфи» — щось середнє між рельєфом, колажем і кубістичним живописом. У 1919–1920 рр. він працював над моделлю Пам'ятника III Інтернаціоналові, похилої спіральної вежі, виготовленої, за його словами, із «заліза, скла і революції», яку назвали «Вежею Татліна». Вона так і залишилася в моделі, оскільки побудувати її було неможливо. На відміну від Ейфелевої вежі, дійсно новаторської конструкції, татлінська повторювала форму зікуратів Давньої Месопотамії і спіральних мінаретів Близького Сходу. До першої робочої групи конструктивістів, заснованої 1921 р. в Інхукі у Москві, входили О. Ган, К. Іогансон, К. Медунецький, О. Родченко, брати В. і Г. Стенберги, В. Степанова. Їхні декларації вирізнялися амбіційністю, політизацією і наївним баченням майбутнього. У 1925 р. виникло «Об'єднання сучасних архітекторів» (ОСА). У 1926 р. став виходити журнал «Сучасна архітектура» (СА). Конструктивісти стали використовувати в архітектурних проектах засоби кольорової графіки, плаката, фотомонтажу, ідеї

живописців-супрематистів. Проекти виглядали барвистими, веселими, «агітаційними». У цьому ж руслі розвивалися конструктивістське оформлення книжок (Л. Лисицького), К. у фотографії (О. Родченко), малюнок на тканинах (В. Степанової та Л. Попової), для театрів В. Мейерхольда й О. Таїрова (сценографія О. Весніна, Л. Попової, В. Степанової). Їхні роботи були талановитими, зухвалими, незвичайними й здавалися революційними. Проте підміна композиційного начала вигаданою, декларативною конструктивністю призводила до того, що разом з художнім змістом з мистецтва К. «випала сама людина». Нова ідеологія, намагаючись перетворити життя на суворо регламентований технологічний процес, могла перетворити, за словами Ле Корбюзьє, будинок — на «машину для життя», стілець — на «апарат для сидіння», вазу — «на посудину». Конструктивістський стандарт суперечив принципу антропоморфізму, покладеному в основу європейської культури. Людина більше не була «мірою всіх речей». Про архітектурне спорудження Ле Корбюзьє говорив: «Будинок є об'єктом, поставленим на землю посередині пейзажу», начебто заздалегідь відомо, що він буде далеким природі. Серед проектів радянського К. вирізняються у Москві Палац культури ЗЛ, будинок К. Мельникова. Театральні вистави конструктивізму — це «верстати» для роботи акторів (для вистав В. Мейерхольда і О. Таїрова). У 1924 р. на Красній площі Москви

було відкрито Мавзолей Леніна, створений у неокласично-конструктивістських формах за проектом архітектора А. Щусева. К. відіграв велику роль у розвитку плаката: фотомонтажі братів В. і Г. Стенбергів, Л. Лисицького, Д. Моора «Ти записався добровольцем?». К. був поширений і в Україні. Найбільша у Європі «площа Свободи» в Харкові оточена конструктивістськими будівлями. Одна з найцікавіших споруд – «Будинок держпромисловості». Проект, створений 1925 р. за участю архітекторів С. Серафімова, М. Фелнера і С. Кравець, став візитною карткою міста. Архітектура нового комплексу втілює ідею поєднання хаосу і космосу, світу, який належить реалізувати, загальном концептуальну дійсність 30-х років ХХ ст. Будівля функціонально є управлінським центром, символізує космічне начало. У процесі будівництва радянської держави ставало зрозумілим, що К., як і дореволюційний футуризм із його анархістськими ідеями, не влаштовує нову владу. К. 20-х поступово витіснявся соціально орієнтованішим функціоналізмом 30-х.

Література: *Бергер П.* Социальное конструирувание реальности: Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М., 1995; *Ган А.* Конструктивизм / А. Ган. – Тверь, 1922; *Иконников А. В.* Архитектура Москвы. ХХ век. / А. В. Иконников – М., 1984; *Хайруллин А.* От конструктивизма к деконструктивизму: борьба противоположностей / А. Хайруллин //

Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2008. – № 9 (18), октябрь; *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда / С. О. Хан-Магомедов. – М., 2001.

В. Беспалий

Конфлікт культурний – критичне протистояння цінніснонормативних настанов, орієнтацій, позицій, думок, окремих осіб, груп, співтовариств, коаліцій. К. к. відрізняється своєю ідеологічною заангажованістю, різними світоглядними позиціями, правилами здійснення певної суспільно значущої діяльності. Він породжений відмінністю соціального досвіду сторін, які конфліктують, і закріплений у їхній ідеології.

К. к. – це процес, який має кілька стадій розвитку: накопичення суперечностей; спроби вирішити їх шляхом домовленості; переговори, їх розрив; ворожі дії, демонстрування ворожості; налагодження нових зв'язків між сторонами; нові, конструктивніші переговори.

Відбуватися і безкомпромісний спосіб вирішення конфліктів, протистояння на знищення супротивника, або його підкорення. Подібна стратегія створює ілюзію перемоги. Як правило, подібне рішення лише відтягує реальне вирішення конфлікту.

Форми К. к. бувають різними: від сварок на особистому рівні, до міжнародних, міжцелізаційних. Історія має дуже великий набір прикладів цих конфліктів від міжплемінних, етнічних, релігійних,

класових тощо. Подібні протиборства безкомпромісні, жорстокі, кроваві тому що орієнтуються на насильство, мають на меті не стільки підкорювати, скільки знищити носіїв чужих цінностей. Тому досягнути компромісу і примирення тут складно. Простіше знайти компроміс між конфліктними інтересами, ніж між конфліктами маючими ціннісні та ідеологічні засади.

Вирішення К. к. пов'язане з культурною толерантністю та компліментарністю, які передбачають зацікавленість в існуванні інших культур (у їх груповому або персоналізованому втіленні) та пошуком збігу точок перетину ціннісних орієнтацій.

Антропологічні та соціальні основи інтересів, базові орієнтації у людей, співтовариств більш менш однотипні завдяки їхній спільній фізичній та психічній природі, роблять можливим пошук і виявлення збігу цінностей у носіїв різних культур. Пошук таких підстав з метою узгодження позицій між учасниками суперечностей є одним із головних завдань політики.

К. к. в художньо-творчій сфері є особливим різновидом протистояння. Це перш за конфлікт позицій, уподобань, інтерпретацій, між естетичними напрямками, школами, угрупованнями, окремими творчими особистостями. Відбувається цілком природне суперництво між різним баченням творчого процесу, його критеріїв, результатів.

Вирішення К. к., як правило, передбачає досягнення конвенцій,

які визнають рівноправність і толерантність до позицій, методів, інтерпретацій учасниками протистояння.

Всупереч теоріям соціального конфлікту, які розглядають К. к. як позитивне явище, що сприяє розвитку суспільства, він не містить конструктивних потенцій, оскільки в ньому переважає не певна об'єктивна закономірність, а суб'єктивна доцільність. Саме тому ці конфлікти вирізняються безкомпромісністю подібного типу.

Література: *Ионин Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. — М., 1996; Модернизация России и конфликт ценностей. — М., 1995. Dahrendorf K. Soziale und Klassenkonflikt in der industriellen Gesellschaft / K. Dahrendorf. — Stuttgart, 1957.*

В. Беспалий

Концептуальне мистецтво (лат. *Conceptus* — думка, уявлення) — літературно-мистецький напрям постмодернізму, що сформувався і став провідним у міжнародному мистецтві кінця 60-х — початку 70-х років ХХ ст. в Америці та Європі. Існує в безлічі різноманітних проявів. К. м. звертається не до емоційного сприйняття, а до інтелектуального осмислення побаченого. Сутність пошуків його послідовників розкривається у словах художника Дж. Кошута, який бачив значення концептуалізму в докорінному переосмисленні того, яким чином функціонує твір мистецтва або як функціонує сама культура; мистецтво — це сила ідеї, а

не матеріалу. Концептуалісти відмовляються від створення художнього твору, втілення його в матеріалі. Їх об'єкти існують лише у формі усно або письмово викладених проєктів, ідей, концепцій. Вона виявляється важливішою від технічної досконалості виконання і часто зводиться до найпростіших або абсурдних виявлень. Іноді концептуалісти просто маніпулюють з обривками друкованого тексту, магнітофонними записами тощо. Завдання художника, на їхню думку, полягає не в тому, щоб працювати пензлем або різцем, а у створенні «ідей», «концепцій». На своїх виставках вони розвішують на стінах аркуші паперу з обривками тексту, фотографіями фрагментів тексту наукових книг, вибраних навмання. Причому текст добирається так, щоб заздалегідь позбавити його сенсу. У каталозі виставки «Інформація», яка проходила в Нью-Йорку 1970 р., спеціально підкреслювалося, що виставлені тексти для читання не призначені. Об'єктом мистецтва може стати будь-який предмет, явище, процес, оскільки К. м. — це чистий художній жест. Роботи концептуалізму Р. Баррі (який називає їх «концепціями концепцій») становлять записи безглузких формул або висловлювань. Одне з таких висловлювань, надіслане на виставку сучасного мистецтва в Лондон: «Щось дуже близько перебуває в часі й просторі, але мені ще невідоме». Я. Вільсон створював «розмовні скульптури». Результатом цього творчого акту була, напр., банківська розписка такого змісту:

«23 січня 1972 р. відбулася дискусія між Германом Даледом і Яном Вільсоном. Те, що було сказано, залишається в колекції Германа Даледа». Дж. Кошут так визначає свої творіння: «Мої твори неможливо побачити. Мистецтво існує тільки як невидима, ефірна ідея». Знані представники К. м.: Дж. Кошут, Л. Левін, Д. Хюблер Т. Еткінсон, Р. Баррі, Я. Вільсон, Я. Діббетс та ін. Варіантом К. м. є «мистецтво проєкту». Його представники пропонують різні плани, ескізи і проєкти зміни навколишнього світу (як правило, абсурдні, напр., розрізати Кельнський собор і прокласти крізь нього автотрасу тощо).

Література: *Бобринская Е. А.* Концептуализм / Е. А. Бобринская. — М., 1994; *Кошут Дж.* Искусство после философии / Дж. Кошут; [пер. с англ. А. А. Курбановского] // Искусствознание. — 2001. — № 1; *Ромер Ф.* Искусство и пустота / Ф. Ромер // Время новостей. — 2005. — 5 марта.

В. Беспалий

Креативність (лат. *creatio* — створення) — творчі здібності індивіда, його готовність створювати принципово нові ідеї, відмінні від традиційних або прийнятих схем мислення, здатність нестандартно вирішувати проблеми. Видатний американський психолог А. Маслоу визначає К. як творчу спрямованість, що від народження властива всім, але втрачається у багатьох людей під впливом середовища. Директор Центру із вивчення креативної поведінки Університету шт. Джорджія (США)

проф. Е. Торренс вважає, що К. передбачає підвищену чутливість до проблем дефіциту чи суперечності знань, а також дії з визначення цих проблем, пошуку їх вирішення шляхом висунення гіпотез, з перевірки і заміни гіпотез щодо формулювання результатів рішення. Існують дві гіпотези щодо креативних здібностей у людини: традиційно вважалося, що творчі здібності формуються поступово протягом тривалого часу як наслідок культурних і демографічних змін, зокрема зростання чисельності народонаселення; згідно з іншою гіпотезою, висунутою 2002 р. антропологом Стенфордського університету Р. Клайном, К. виникла внаслідок раптової генетичної мутації мозку людини приблизно 50 тис. років тому. Термін «К.» близький до понять «схильність» чи «здатність» до творчості. Часто інтерпретується як «створення з нічого». На Заході К. означає технологічний елемент творчості. До початку інформаційної епохи поняття «К.» і «креативні технології» були мало поширені в Україні, частіше вживалося поняття «творчість». Часом «творчість» і «К.» вважають синонімами, але це неправомірно, адже творчий процес передбачає натхнення автора, його здібності, традиції, яких він дотримується. Головною складовою К. є прагматична складова, розуміння мети створювати щось, засобів його створення. Як правило, творчі люди не ставлять перед собою цих завдань і запитань, вони творять, керуючись власними на-

строями і емоціями. Тому творчість — це зовсім не К. Творчість завжди первинна і фундаментальна, проте у креативному продукті вона підпорядкована прагматичній меті. Креативний продукт — це картина, яка буде вміщена у заздалегідь вибрану раму, із заздалегідь призначеним місцем, у наперед обраному музеї, картина, яка викликатиме захоплення у відвідувачів, обраних заздалегідь. К. поза творчістю неможлива, це лише технологія організування творчого процесу, атрибут творчої людини, схильної до нестандартних рішень, дій, створення нового, унікального.

Література Альтшуллер Г. С. Найти идею / Г. С. Альтшуллер. — Новосибирск, 1991; Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. — М., 1979. — Вып. 1; Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Проблемы неклассической теории познания / И. Т. Касавин. — СПб., 1999.

В. Беспалий

Кубізм (фр. *cube*, від *cube* — куб) — модерністська течія яка виникла в живопису на початку ХХ ст. Її прихильники вважали, що головною творчою компонентою художника є конструювання об'ємної форми на площині використовуючи сталі, стійкі геометричні фігури (куб, конус, циліндр) використовуючи метод індукції в образотворчому мистецтві, розкладаючи складні форми на прості. Був започаткований у Франції (П. Пікассо, Ж. Брак, Х. Гріс). Поді-

бний підхід дозволяв уникати надмірного естетизму. Художник йшов не від простого, не від побаченого, відображеного, очевидного, а навпаки від складного, завершеного розкладаючи його на незавершені компоненти. Подібний метод дозволяв відчувати логіку цієї необхідності, незавершеності і нескінченності провокуючи активну реакцію уяви і думки глядача.

Прихильників такої естетики назвали кубістами. Авторство терміна віддають А. Матіссу. К. не був примхою художників інтелектуалів, а звичайною реакцією «колег по цеху» на натуралізм імпресіонізму. К. став важливою аналітичною складовою постімпресіонізму. Безпосереднім поштовхом у становленні образотворчого методу К. стала виставка картин Сезанна в «Осінньому салоні» 1904 р. в Парижі. Викинувши з живопису форму і композицію залишивши лише гру світла і кольору імпресіоністи викликали протест з боку «думаючих художників». На формування К. як певної течії в мистецтві сприяла і перша виставка фовістів 1905 р. У 1907 р. молодий П. Пікассо написав картину «Авіньонські дівичі», яка стала програмною для К. Пікассо завжди підкреслював, що створюючи свої картини він пише об'єкти такими, як він про них думає, а не такими, якими їх бачить. Якщо дивитися на людину в профіль, то бачимо лише одне око, одну брову, але сприймаємо об'єкт у всій його цілості, домислюючи що у неї є і друге око. На портреті кубіста у

фас або у профіль об'єкт з'являється побачений автором водночас з різних позицій. Автор поєднує їх в одному образі.

К. нетрадиційно інтерпретують поняття краси. Краса не може бути досконалою тому, що прагнення її досягнути – безкінечний процес. Її можна безкінечно прагнути, досягати, так ніколи і не досягнувши. Подібний підхід розмивав класичне визначення краси. Краса втрачала свою гармонійність, чарівність і ясність поєднуючи принципово несумісні речі – високе і низьке. Дехто побачив у цьому жах розпаду, смерті, «зимовий космічний вітер», що знищує не лише мистецтво а і буття (М. Бердяєв про творчість К. П. Пікассо).

Популярне гасло: «Крізь майбутнє – в минуле» актуальне для кубістів. Вони проявляли великий інтерес до архаїки, «варварського мистецтва», екзотики диких цивілізацій, повернення до своїх історико-культурних виток. Вплив К. на собі відчули такі художники, як Ф. Леже, Р. Лелоне, А. Дерен, А. Глез та ін.

Доба «думаючих художників» почала доходити до свого завершення, на її зміну прийшов «синтетичний К.» (1913-1914), в якому новаторські принципи К. стали догмою, а робота художника стала скоріше рутинним ремеслом чим творчим процесом.

Найвідоміші живописці цієї течії – Ж. Брак, Х. Гріс. Кубізм відіграв значну роль в європейській культурі, принципово переосмисливши традиційне уявлення взаємозв'язку форми та простору, ролі

інтелектуального сприйняття творів мистецтва.

Література: *Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев.* — М., 1988; *Власов В. Г. Великий энциклопедический словарь образотворческого искусства: у 8-ми т. / В. Г. Власов* — Спб., 2000; *Дмитриева Н. Пикассо / Н. Дмитриева.* — М., 1971; *Крючкова В. Кубизм, орфизм, пуризм. 1906–1920. Альбом. История искусства XX столетия / В. Крючкова.* — М., 2000; *Миронов В. У истоков кубизма / В. Миронов.* — М., 1980; *Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин.* — М., 1993; *Шевалье Д. Пикассо. Голубой и розовый периоды / Д. Шевалье.* — М., 1986.

В. Беспалий

Культура (лат. *cultura* — обробіток, догляд, розведення, вирощування) — багатогранне, складне суспільне явище; спосіб освоєння дійсності, реалізації творчого потенціалу людини. Все, що створило людство протягом історії свого існування.

К. показує місце і роль людини системі координат: Людина — Природа — Суспільство, акцентує увагу на активній діяльності самої людини, на значення її виховання і навчання. Це те, що вирізняє людське існування з природного буття й становить його зміст і сенс.

К. — це важливий компонент всієї людської діяльності, який забезпечує різні аспекти життя. Це процес і результат духовного життя, істотна частина (разом з економікою, політикою і соціальними інституціями) сукупних

умов існування людства.

К. — проявляє свою суть у практичнодієвій формі — подій і процесів, саме там дають про себе знати настанови та орієнтації учасників, розкриває свій зміст через систему норм, цінностей, значень, ідей і знань, які функціонують в системі моралі та права, релігії, в мистецькій сфері та науці.

За доби Античності поняття «К.» обмежувалося вихованням та освітою. Його зміст вказував на те чим греки та римляни відрізнялися від варварських народів.

Пізній Рим та Середньовічність змінили акценти. Посилилася увага до внутрішнього світу людини,

К. займалась відношеннями Людина-Бог, вказуючи на шляхи усунення гріховності і наближення до Творця.

В процесі зародження буржуазних відносин, росту торгівлі і міст виникає поняття «цивілізація».

Філософи Відродження інтерпретують К. в якості інструмента створення як засіб формування універсальної творчої особистості. К. всебічно сприяє появі освіченої, вихованої індивідуальності з гуманістичним цінностям, яка сприяє розвитку наук і мистецтва.

Просвітництво внесло свій вклад в розуміння феномену К. Воно є закономірним результатом поступального розвитку історії, рушеним втілення об'єктивної розумного начала в філософії, науці, праві, моралі. Мета К., зробити людей щасливими, які живуть згідно зі своїми природними потребами.

Німецька класична філософія

розглядає К., як галузь духовної свободи людини. І. Кант вказує на її функції в якості суб'єктивного стану особистості, підкреслюючи на важливість в процесі формування особи, при цьому розводить поняття «К.» з поняттям «цивілізація». Перше відповідає за моральність, друге за технічний аспект розвитку.

Г. В. Ф. Гегель говорить, що К. є проявом абсолютного духу народу, що творить історію і формує її «образи». Німецька класична філософія визнає безліч типів і форм К., які розташовуються в певній історичній послідовності та утворюють єдину лінію духовної еволюції людства.

У XIX — на початку XX ст. з появою низки філософських течій і шкіл з'являються нові підходи та інтерпретації. «Філософія життя» розглядає дух як субстанцію К., яку можна досягнути лише за допомогою внутрішнього переживання, інтуїції. К. трактується як самобутня і локальна реальність, що має своєрідність, особливий менталітет, «душевний настрій»

Ф. Ніцше бачив у К. механізм поневолення людини. Марксизм, як специфічну характеристику суспільства, що відображає досягнутий людством рівень історичного розвитку, ставлення людини до природи і суспільства, а також розвиток творчих сил і здібностей особистості.

К. — це не лише проблема духовного аспекту життя (виховання й отримання), а й проблема створення необхідних матеріальних умов існування людей.

К. може бути зрозуміла не із самої себе, а лише у зв'язку із суспільством, працею. Вона є не лише сукупністю результатів суспільного розвитку, а й самим процесом людської діяльності.

В сучасних умовах маємо декілька моделей розуміння феномену К.

Класична модель. В її основі покладено принципи гуманізму, раціональності та історизму, а К. виступає як наслідок звільнення людини від залежності природного і божественного світів.

Людина — суб'єкт К., грає роль розумної істоти, яка постійно працює над розвитком свого духу і творить К. Об'єктом пізнання є поле Природи (перша природа) і поле Духу (друга природа), остання поле створено людством. В результаті взаємодії з цими полями виводиться К. окремої людини.

Модерністська (некласична) модель К., сформувалась як реакція на кризу цінностей доби Просвітництва, неспроможність раціоналізму стати універсальним засобом пізнання, кризою буржуазних цінностей, соціальними катаклізмами тієї доби. Крайній антитрадиціоналізм К. розглядається як повсякденна реальність, що має прихований сенс; її елементи взаємодіють між собою і сприймаються людиною виключно через почуття, емоції отриманні в процесі переживання. Раціональне осмислення відкидається. Світ жорстокий, алогічний і абсурдний. Тому він не піддається змінам і не потребує упорядкуванню, людина в ньому

— самотня і приречена, зовнішні обставини — «темні», агресивні, безглузді. Подолання цього песимізму лежить в культурі мистецтва модернізму.

Постмодерністська модель К. Базується на ще більшій акцентуації ідей антираціоналізму. Критичне ставлення набуває «практичних рис», світ не лише не піддається людським зусиллям його переробити, а й не вміщується ні в які теоретичні схеми. Тому антисистематичність — характерна риса постмодерністської моделі. Постіндустріальне суспільство з його можливостями технічного відтворення не породжує позитивної мотивації, відсутній сенс творити. Це стосується усіх людей, але особливо страждають художники. Вони вимушені працювати з матеріалами, які не є їх ексклюзивом, а нав'язані обставинами. Втрачений «ефект піонера», першовідкривача. Вже тому його продукт, творіння не може бути первинним, це лише мережа алюзій на інші твори. Художник приречений рухатись «від творчості до компіляцій». Характеристиками створеного твору не є композиція, образ, форма, зміст, кольори тощо, а «умовні лапки і пустота між ними». Таким чином постмодернізм поставив під сумнів реалії світу вказуючи на умовність будь-яких знакових систем. У культурно-естетичному аспекті постмодернізм призвів до розмивання меж між мистецтвом і не мистецтвом, прекрасним і потворним.

Такі філософсько-світоглядні аспекти феномену К.

Цікавим залишається питання самого терміна «К.». Це одне з багатозначних понять в сучасних гуманітарних науках.

Дослідники налічують понад 400 визначень К. Подібне різноманіття трактувань пояснюється тим, що термін «К.» як явище, вказує на глибину і незмірність людського буття (онтологічний аспект). Подібно тому, як людська особистість, так само є невичерпною і багатогранною, К. є багатоманітною і багатоаспектною.

Термін пояснюють по різному, в залежності від підходів до його осмислення. Тому має формування онтологічного, гносеологічного, філософсько-історичного, антропологічного, соціологічного, семіотичного, структуралістського, діяльнішого порядку.

Фахівці з теорії культури А. Крьюбер і К. Клакхон проаналізували визначення К. і запропонували наступну класифікацію: 1) описові визначення: К. — це сума всіх видів діяльності, звичаїв, вірувань; скарбниця всього, що створеного людьми: книги, картини тощо, знання про соціум і природу, мова, звичаї, система етикету, етика. Все, що створено на протязі століть (в традиції культурної антропології Е. Тейлора); 2) історичні визначення: те, що вказує на роль соціальних здобутків пращурів, спадщину отриману нами від попередніх етапів розвитку людства; сюди належать і генетичні визначення, які стверджують, що К. є результатом історичного розвитку, вона охоплює все те, що штучно вироблено людьми

і передається від покоління до покоління: знаряддя, символи, організації, спільна діяльність, погляди, вірування; 3) ціннісні визначення: К. — це матеріальні та соціальні цінності групи людей, суспільні інститути, звичаї, реакція поведінки; 4) психологічні визначення, які з'являються в процесі вирішення людиною проблем свого існування на психологічному рівні. В цій ролі К. є особливою формою адаптації людей до природного оточення та економічних потреб і складається з напрацьованих механізмів такого пристосування; 5) визначення на базі теорій навчання: К. — це поведінка, якої людина навчилася в процесі соціалізації, а не отримала природньо в якості біологічної спадщини; 6) структурні визначення, що вирізняють значущість моментів організації або моделювання: К. є системою певних ознак, які тісним чином пов'язанні між собою; 7) матеріальні та нематеріальні культурні ознаки, організовані навколо основних потреб, утворюють соціальні інститути, які є ядром (моделлю) К.; 8) ідеологічні визначення: К. — це потік ідей, що переходять від індивіда до індивіда за допомогою особливих дій — спілкуванню, або існуванню традицій; 9) символічні визначення: К. — це організація різних феноменів (матеріальних предметів, дій, ідей, почуттів), яка передбачає цільове вживання символів, або залежна від них. Кожна з наведених груп визначень акцентує якість важливі риси К.

Проте в цілому, як складний суспільний феномен, вона не піддається однозначному та категоричному визначенню. К. є результатом поведінки людей і діяльності суспільства, вона історична, охоплює ідеї, моделі та цінності, вибіркова, навчальна, заснована на символах, «суперорганічна», тобто не містить біологічних компонентів людини і передається відмінними від біологічної спадковості механізмами, емоційно сприймається або відкидається індивідами. Саме тому спроби дати вичерпне визначення поняття «К.» не мали успіху.

Література: Асоян Ю., Малафеев А. Историография концепта «cultura» (Античность — Ренессанс — Новое время) // Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX века. — М., 2000; Зенкин С. Н. Культурный релятивизм: К истории идеи // Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. — М., 2001; Ионин Л. Г. История слова «культура» / Л. Г. Ионин // Социология культуры. — М., 1998.

В. Беспалий

Культура вавилонська — одна з найдавніших разом з єгипетською, високорозвиненими культурами басейну рік Тигр та Єфрат в Передній Азії (Месопотамія). Ця культура у XVIII ст. до н. е. за царя Хаммурапі стала прямою спадкоємицею шумеро-аккадійської культури. Вавилон був великою і розвиненою рабовласницькою державою, якою правили жерці, і саме

в їх середовищі мали потужний розвиток наука і культура. Так, потреба в математиці була спричинена необхідністю поділу і перерозподілу землі, спорудження різноманітних будівель (палаців, храмів, гробель), астрономія використовувалася для визначення і проорокування долі людей. За допомогою різних наук жерці складали хімічні рецепти, календарі тощо. Вавилоняни вважали своїм покровителем великого бога Бел-Мардука, який створив людину і встановлює час зміни пір року. Справжнього розквіту і звеличення Вавилон досяг наприкінці VII ст. до н. е., коли воєначальником був Набопаласар, і в роки володарювання відомого Навуходоносера II (605–562 рр. до н. е.). К. в. була багатоманітною і високорозвиненою. Так, сьомим чудом світу називали стародавні «висячі сади» Вавилону, які мали засвідчувати владу людини над природою. Провідне місце в К. в. посідала архітектура. Є свідчення про такі величні споруди, як храм Есагіла, палац Навуходоносера у Вавилоні, різноманітні зіккурати у Вавилоні, Борсіппі тощо. На честь «вищого» бога Мардука для організування врочистих процесій було спеціально споруджено вулицю Процесій, яка закінчувалася парадними воротами Іштар — на честь богині родючості та заклинання. У різноманітних версіях і окремих записках надійшли до нашого часу пам'ятки вавилонської літератури, що мали унікальний канонічний зміст. Найдавнішими творами цієї літератури є космогонічний епос «Енума Еліш» («Коли

зверху»), старовавилонська «Поєма про премудрого Адане», «Поєма про Етане». Існували різні гімни-молитви, звернення до богині Іштар, повчання, псалми покаяння (напр., «Повість про безневинного страждальця»), діалоги («Розмова пана і раба») та ін. Згодом, у нововавилонський період, з'явилася низка відомих (на той час) хронік. Так, «Хроніка Гедда» присвячена перемозі перського царя Ксеркса над ослабленою вавилонською державою.

Література: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10-ти т. Т. 3 / В. Г. Власов. — СПб., 2005; *Культурология. XX век. Энциклопедия*. Т. 1. — СПб., 1998; *Мировая художественная культура: тематический словарь. Древние цивилизации*. — М., 2004.

М. Головатий

Культура візантійська — культура Візантійської імперії IV — XV ст., яка сформувалася і розвинулася на багатих традиціях античної культурної спадщини. Зазнала значного впливу християнської ідеології, мала тісні взаємозв'язки з культурами народів Європи і Близького Сходу. Мистецтво (культуру) Візантії поділяють на три основні періоди: перший — Золотий вік, збігається з правлінням Юстиніана I (527–565), в цей час було збудовано собор Св. Софії; другий — правління македонських імператорів (867–1057), після іконоборчих потрясінь починається відродження мистецтва; третій — правління Палеологів (1261–

1453) – Візантійський ренесанс. За своїм характером візантійське мистецтво мало здебільшого релігійний характер: християнська образність тісно поєднувалася з експресивним східним стилем. Мозаїка та ікона – найпоширеніші форми мистецтва. Архітектурі було притаманне центричне планування. Центричний купол будівлі, як правило, був оточений багатьма куполами менших розмірів. Більшість споруд культового, культурного призначення будували із цегли, а потім прикрашали яскравими декоративними оздобами, вапняком. Мармуровими плитами різного розміру і кольору оздоблювали інтер'єри приміщень, в яких були кольорова мозаїка, яскраві фрески, прикраси із листків золота.

Значне місце у мистецтві Візантії посідало *золотарство*, що значно вплинуло на розвиток як європейської, так і світової ювелірної справи. Існували дві основні лінії розвитку металопластики – культова і світська. Справжніми витворами *ювелірного мистецтва* були хрести, оклади, ікони, літургійні чаші, оправы Євангелія, ковчеги, кадильниці з обов'язковою християнською символікою. Золотом прикрашали різноманітні світильники. Для свяченої води, олії із срібла виготовляли спеціальні чаші, які також мали сюжетні карбування, інкрустувалися міддю, золотом, сріблом. На різних витворах, прикрасах тощо зображали давніх героїв, богів, імператорів, сцени із різних міфів, зібрання фантастичних птахів і тварин. Великого поширення з часом набули

образи тогочасного життя – воїнів, гладіаторів, пастухів. Виготовляли також оздоблені коштовними металами вироби із слонової кістки. Розвиненим було мистецтво виготовлення камеї, які мали золоті оправы, оздоблювалися коштовним камінням та різноманітними емаллями. Техніку перебірчастої та виїмчастої емалі візантійці запозичили у греків, імітуючи у такий спосіб коштовне каміння. За своїм стилем і характером візантійські емалі близькі до церковних мозаїк і ручних мініатюр, що зумовило їх оригінальність. Згодом техніка візантійських емалей, з притаманними їм яскравою поліхромією та плавною лінією контурного оформлення кольорових площин ажурними перетинками золотого дроту, поширилася у Західній Європі, Київській Русі, Грузії. Візантійські ювелірні вироби у Київській Русі мали назву корсунських і були дуже популярними. Не менш цікавими були витвори візантійських різьбярів по кістці й каменю. В архітектурі Візантії широкого застосування набув метал. Так, у будинках багатіїв із срібла виготовляли двері, столи, трони, стільці, іноді (напр., у Великому Константинопольському палаці) карбованими і декорованими черню сріблом облицьовували навіть стіни, підлогу. Часто великі ворота відливали з бронзи, інших сплавів. Своєрідним був *візантійський одяг*, який також мав відбиток християнської ідеології – повинен був приховати природні форми «гріховного» людського тіла». Одяг окреслював фігуру людини

м'якими, «теплыми» складками, унеможливившовав будь-яке оголення тіла. В одязі чітко виявлялися соціальні розшарування: знать носила багатий, пишний одяг (туніки), біднота одягалася скромніше. Тканини для виготовлення одягу були різними — шовкові, вовняні, лляні. Були також відомі золоті тканини — золотовізерункова парча та золотий атлас, подібний до тонкого металевого листа. Найпоширеніші кольори тканин — червоний, синій, зелений, фіолетовий, високо цінувався пурпурний колір, темно-червоні відтінки якого вважалися імператорськими. У таких кольорах зображують візантійських імператорів і в сучасних кінофільмах, на картинах тощо. Тканини часто оздоблювали великими візерунками із зображенням тварин, птахів, фантастичних феніксів, грифів, пегасів. Були малюнки і релігійного змісту: Христа, Богоматері, святих, ангелів. Розвиненим було мистецтво виготовлення килимів, різноманітних вишивок тощо.

Дуже своєрідною була *візантійська освіта*. У початкових школах вивчали орфографію, основи арифметики і граматики. Читали книги Старого і Нового завітів, особливо Псалтир. Вивчали медицину і богослов'я. У вищій школі особливу увагу приділяли вивченню права, історії, в основу якої було покладено Біблію. При більшості монастирів, в церквах і навчальних закладах існували бібліотеки. У V ст. під час пожару в імператорській бібліотеці нарахували до 120 тис. томів книг. Візантійська

література була переважно грекомовною, хоча мали місце твори, написані сирійською, латинською, коптською та іншими мовами. Яскравим був жанр богословської літератури, в центрі зображення якої — життя святих, церковна історія, трактати з догматики та риторики. В *архітектурі Візантії* найпоширенішим типом, зокрема церковного приміщення, була базиліка, походження якої трактується неоднозначно. Арки, куполи, сплетіння, центричні композиції будівель надавали їм величності, пишності та врочистості. Перлиною візантійської архітектури (культури) вважається храм Св. Софії у Константинополі, споруджений у 532–537 рр. за рекордний термін — п'ять років. Своїми розмірами, величчю він нагадував споруди імператорського Риму. Над величезним центральним простором, де під час служби перебували імператор, придворні, священники, було зведено височений купол. Арки, що підтримували купол, були сміливим інженерним нововведенням, до того ж вражали своїм кольоровим мозаїчним оздобленням. Справжніми художніми центрами Візантії були Константинополь, Александрія, Антіохія, Равенна, Ефес. У художньому мистецтві, оздобленні домінували яскраві мозаїчні зображення. Загалом історія К. в. — це багато в чому боротьба взаємоупливів християнства та античності, що пов'язано із болочим процесом становлення нової ідеології, нових форм суспільства.

Література: *Арутюнов С. А.* На-

роды и культуры. Развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. — М., 1989; *Балух В. О.* Історія середніх віків: У 2-х т. Т. 1. Раннє Середньовіччя: курс лекцій / В. О. Балух, В. П. Коцур. — Чернівці, 2009; *Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтва:* [пер. з англ.]. — К., 2007; *Взаимодействие культур и литератур Востока и Запад.* Вып. 1-2. — М., 1992.

М. Головатий

Культура духовна — система знань і світоглядних ідей, притаманних конкретній культурно-історичній спільноті або людству в цілому. Поняття складається з двох слів — «духовність» і «культура». У найзагальнішому філософському значенні під культурою науковці розуміють всі види перетворювальної діяльності людини і суспільства, а також її результати. Термін «духовність» — похідний від поняття «дух» і в широкому філософському значенні інтерпретується як вища форма свідомості, суб'єктивність взагалі.

Ця традиція бере витоки ще з часів міфологічної свідомості. Духи важлива тема міфів народів світу. Фантастичні створіння, які живуть поруч людей і тісним чином пов'язані як з ними так і середовищем людського існування. Вони постійно взаємодіють з людьми поділяючись на добрих і злих, корисних та шкідливих. Поява «духів» цілком закономірна, людина прагнула вияснити глибинні чинники своєї поведінки і на ранніх етапах розвитку «вводить в життєве сере-

довище» третю складову, при наявності двох — себе (людина) і природи. Ця складова наче б то впливала на дії людини і їй хотілося б знати ступінь цього впливу.

Завершеної форми «дух» набуває в релігії. Дух Святий, або дух Божий постає «як сила божественного натхнення». З точки зору християнської доктрини, завдяки йому з'явився Ісус. Дух Святий є свідченням того, що Бог існує. «Дух» постав в сфері натхнення, потенційної здатності, які існують не залежно від існування людини. Це свідчить про потенційні можливості «духу» по відношенню до людини. В релігії дух є об'єктивним явищем, яке не лише впливає на людину, але й здатне творити її саму, її життя, характер і спосіб існування.

Дух не лише є проявом сутності Бога (об'єктивне начало), він суб'єктивує себе виступаючи в якості «помічника та розрадника» людини. В цій редакції дух стає душею. Виникає поняття «божого іскри». Це те завдяки чому людина отримує життя. Релігія розуміє під душею те, «що робить тіло живим» (Арістотель).

Душа це персоніфікований людським існуванням дух. Це суть людини, її зміст, внутрішній світ. Саме завдяки цьому людина прийняла від бога дар — жити і творити. Душа є джерелом існування. Саме її наявність потребує людської свободи, суверенності і незалежності. Вона потребує виходу за межі внутрішнього світу людини, матеріалізуючись в силу, яка і визначає існування людини і

сусільства. Ця сила називається духовністю. Потенційність божого духу перетворюється в реальності дій простого люду. Уособлення явища духовності є віра в Бога, любов до Творця, надія на Творця. Належність людини до Бога передбачає дотримання шляхетних божественних духовних цінностей: честі, совісті, гідності, відповідальності. Все чим людина керується і що освячене Богом називається духовністю.

По іншому інтерпретує поняття «дух», «духовність» матеріалістична традиція. Людина як «істота розумна» завдячує своїй появі не божественному промислові, а глибоко природним соціоеволюційним процесам, які відбувалися на Землі не один мільйон років. Вороже навколишнє середовище, соціальний діяльніший характер існування, праця сприяли появі розумного динамічного створіння, що розвиває свій дух (свою креативну сутність) і творить культуру. Ця істота в соціокультурному аспекті історична. Вона, спираючись на культурний досвід пращурів, творчо його переосмислює і шляхом практичної діяльності продовжує культурний розвиток, вносячи в нього індивідуальний вклад. Ця концепція не протиставляє духовне начало тілесному, вважаючи їх важливими взаємодоповнюваними компонентами.

Тілесне начало залучене у світі матеріальних речей. Людина має потреби, бажання. Реалізуючи їх створює відповідну предметну взаємодію отримує бажаний результат. Тілесне відношення до

об'єктивної реальності дозволяє людині предметно змінювати дійсність.

Особливості духовної діяльності – в його критичному ставленні до свого досвіду. Такий підхід дозволяє реалізовувати свої наміри відповідно до ідеалів і мети.

Духовність – творча спрямованість, наснага людини; певний тип ставлення до світу – природи, сусільства, інших людей, самої себе. Виходить з розуміння людини як духовної істоти, означає визнання за нею безумовного права на само становлення, самодіяльність, тобто сприйняття її як суб'єкта власної життєдіяльності, відповідального за її здійснення. Духовність не зводиться до інтелектуальності, ідеальності, звернення розуму до етики, чистої моралі або аскетизму. Духовність – не тільки релігійність, емоційне піднесення духу, або довіра і урегульованість поведінки на цих засадах.

Духовною є будь-яка діяльність, яка веде людину вперед у напрямі якоїсь форми розвитку (емоційного, інтуїтивного, соціального) і свідчить про життєвість її внутрішньої сили. Духовною є діяльність людини, завдяки якій стан людства його власними зусиллями підноситься на вищий ступінь проявів. Таким чином, дух – об'єктивно явище, сусільне середовище, аура здатна впливати на діяльність людини, сусільства.

Духовність – чуттєво-раціональний феномен, що дає можливість відчутти і зрозуміти реалії, весь арсенал засобів, котрі мобілізують, надихають, спрямовують

життєву діяльність людини;

Це єдність об'єктивного і суб'єктивного стосовно визначеної людського існування.

К. д. з'являється там, де людина не обмежена досвідом «кухонної свідомості», не замкнена на пізнанні зовнішніх життєвих атрибутів. Не надає цьому важливого значення, а керується духовним досвідом, яким вона живе. Внутрішній духовний світ — рушій всього, саме він працює над смислами і вибором життєвих установок у зовнішньому світі.

К. д. — багатопланове утворення, що охоплює пізнавальну, моральну, художню, правову та інші види культури; це сукупність нематеріальних елементів: норм, правил, законів, духовних цінностей, церемоній, ритуалів, символів, мфів, мови, знань, звичаїв. Будь-який об'єкт нематеріальної культури має потребу в матеріальному посереднику, напр., у книзі.

К. д. бурхливо розвивається, у ній з'являється багато процесів і явищ. З поняттям К. д. тісно пов'язане поняття «духовне виробництво», що означає здійснення в духовній діяльності людини її творчих можливостей. К. д. — це продукт духовного виробництва, і саме вона пробуджує, підтримує і розвиває в людині особистість. Тому К. д. не тотожна «начитаності» або «освіченості», ї ніякі знання самі по собі не можуть зробити людину особистістю, здатною до свідомих і відповідальних вчинків. Поняття «К. д.» пов'язане з поняттям «патріотизм». Кожен народ покликаний до того, щоб

прийняти свою природну та історичну даність і духовно обробити її в національно творчому акті.

Література: Білодід Ю. М. Структура духовності особистості / Ю. М. Білодід // Вчені зап. Харк. гуманітар. ін.-ту. Народна українська академія. — Харків, 2000. — Т. 6; Винницький О. Церква і духовне буття / О. Винницький // Духовні скарби українського народу в житті молоді. — Тернопіль, 1994; Дудар Н. Релігійність молоді / Н. Дудар // Людина і світ. — 1999. — № 9; Духовне оновлення суспільства / [В. П. Андрущенко, Є. М. Бабосов, Л. В. Губерський та ін.]. — К., 1990.

В. Беспалий

Культура езотерична (грец. *esoterikos* — внутрішній) — сукупність містичних вчень, які ґрунтуються на суто суб'єктивному переживанні або досвіді окремих езотериків, а також ритуали, різноманітні види активності з реалізації містичних вчень у певних колах аж до широких мас. К. е. фактично розчинена у загальній (екзотеричній — зовнішній) культурі, оскільки більшість містичних вчень рано чи пізно набувають масового характеру, виходячи на рівень інтросуб'єктивності. Крім того, будь-яка спроба поділитись внутрішніми переживаннями чи сакральним досвідом автоматично передбачає вихід за межі суто суб'єктивного, апелювання до надіндивідуального начала, яким би воно не було: громадська думка, колективна душа та ін. На побутовому рівні К. е. часто ототожнюють

з таємними або заповітними знаннями, доступними лише для окремих посвячених, а також із специфічною практикою, яка має виводити адептів за межі буденного світу. Найяскравішими езотериками давніх часів вважають Заратустру, Мойсея, Будду, Христа, Магомета, давньогрецьких гностиків та ін. Езотеричні вчення та практики ґрунтуються на переконанні, що існує щонайменше дві реальності, одна з яких відповідає буденному, обмеженому сприйняттю, ідентифікована езотериками як Майя, Яв, Нагваль тощо, інша – трансцендентному буттю, проникнути у яке можна лише шляхом розширення або трансформації свідомості. Кожне з езотеричних вчень відображає свою персональну трансцендентну реальність, яка відповідає суб'єктивним відчуттям і переживанням «автора» вчення та його послідовників, тоді як буденна реальність відображається масово та (або) в межах інтерсуб'єктивного простору. У межах буденної реальності виявити зміст будь-якого існування, а тим більше індивідуального буття людини, роду людського практично неможливо, якщо не брати до уваги дріб'язкових версій. Щодо трансцендентних реальностей, то для послідовників езотеричних вчень відкривається передусім певний сенс існування, особливо поклонання людини на землі. З предметно-функціонального погляду, К. е. розпадається на два відмінні між собою потоки: одні вчення тяжіють до ідеї надлю-

дини, інші – до ідеї містичної трансформації самого існування та відтворення у буденній людині надможливостей та (або) джерела трансцендентної реальності. У першому випадку індивід цілковито відсторонюється від буденної реальності, у другому – перевтілюється й існує тут і тепер. Яскравим представником першого напрямку є індійський езотерик Шрі Ауробіндо Гхош. Провідна ідея його вчення – людина, якою ми її бачимо у буденному житті, – це лише перехідна істота на шляху до божественної сутності. Р. Штайнер, родоначальник антропософського вчення, обстоює ідею містичної трансформації. Для нього справді реальний світ концентрується навколо духовності. Людина має потенціал стати частиною цього світу, духовно збагачуючи себе у щоденному своєму існуванні.

Література: *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии / Н. Бердяев. – Париж, 1952; *Человек и культура.* – М., 1990.

В. Калуга

Культура етнічна – сукупність етнодиференційних та етноінтегративних характеристик певної культури, яка забезпечує як цілісність окремого народу, так і успадкування її наступними поколіннями. Поняття «К. е.» більше відповідає сучасним реаліям, охоплюючи весь комплекс культурних явищ, необхідних для життєдіяльності суспільства незалежно від його етнічної

специфіки. Виявляється в усіх сферах життєдіяльності народу: у мові, вихованні дітей, в одязі, облаштуванні житла та робочого місця, домашньому господарюванні, у фольклорі тощо. На її формування впливають такі фактори: 1) географічне (природне) середовище, яке відіграє вирішальну роль у формуванні та функціонуванні етносу; його вплив виявляється у найрізноманітніших сферах, починаючи від знарядь праці, предметів побуту і завершуючи етнонімами; 2) мова етносу, завдяки якій формується відчуття групової ідентичності, закріплюються загальні знання про традиції, опосередковано матеріалізується історична пам'ять, набувається практичний досвід людьми, особливо членами однієї етнічної групи; 3) назва етносу, етноніми, які свідчать про завершення формування етносу та його етнічної культури; 4) національний характер, «душа народу», або психічний склад етносу, який не успадковується від предків, а набувається у процесі виховання і виявляється здебільшого в ситуаціях, коли діють не окремі представники окремого етносу, а їх групи. В К. е. крім горизонтального зрізу можливий і вертикальний, тому в ній виділяють два рівні: традиційно-побутовий і професійний. Традиційно-побутова культура – це щоденне життя людей, пов'язане із задоволенням ними своїх фізіологічних та суспільних потреб. Саме на цьому рівні людина з дитинства засвоює етнічні стереотипи, за якими вона ідентифікує себе як представника певного етносу. Професійна культура – це

мистецтво, наука, література, філософія, теологія тощо. Усі ці сфери тісно пов'язані з етнічністю і вже на свідомому рівні сприяють збереженню й розвитку К. е., яку слід відрізнити від національної культури. Якщо джерелом етнічних зв'язків людей є спільність генетичних характеристик і природних умов буття, що зумовлює диференціацію первинних груп від іншої, то нація є складнішим і пізнішим утворенням, у якому набуває втілення вища щільність комунікації. На цьому етапі розвитку етносу культура постає одним із головних компонентів (разом з господарською системою і державою), забезпечуючи набагато більше можливостей для диференціації. Етнічні ознаки культури можуть існувати окремо від нації. Напр.: українці, росіяни, болгары, поляки та ін. в різних країнах зарубіжжя тривалий час ототожнюють себе з рідним етносом (і не обов'язково з державою), незважаючи на те, що за основними соціокультурними характеристиками вже належать до тієї нації та держави, членами і громадянами якої вони є. Входження етносів до складу нації не означає засвоєння ними всієї національної культури, вони лише частково сприймають культуру нації, створюючи при цьому власну субкультуру. Традиційно-побутова культура відокремлена від професійної, остання створюється незначним прошарком людей, а її зразки не завжди доступні широкому загалу. Проте ці два види культури взаємодіють, а для індивіда, який вступає у життя, вони є своєрідними етапами цивілізації. Сутність

цього процесу полягає в тому, що індивіди не тільки опановують систему етнокультурних цінностей та норм, які дають їм змогу функціонувати у певному середовищі, а й набувають умінь, навичок, формують соціальні настанови, відповідно до своїх соціальних ролей. Як елемент загальної культури етносу, механізми етнічної соціалізації є найважливішими психологічними умовами збереження етнічної спільноти як цілісного організму.

Література: *Культурологія*. XXI век: Словарь. — СПб., 1997; Садохин А. П. Этнология: [учебник] / А. П. Садохин, Т. Г. Грушевицкая. — М., 2001.

О. Антонюк

Культура зарубинецька — археологічна культура стародавніх племен, що жили по середньому і верхньому Дніпру, Прип'яті, Десні та Південному Бугу із середини III ст. до н. е. до II ст. н. е. Поширена у басейні Дніпра, на Поліссі, у басейнах рік Тясмин, Рось, Тетерів, Десна, Сейм, Сула, частково — Псел. Назва культури походить від с. Зарубинці Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. Вперше пам'ятки К. з. дослідив В. Хвойка — в 1899 р. він розкопав могильник біля с. Зарубинці — нині Канівського р-ну Черкаської обл. К. з. характеризують тілопальні могильники (в урнах, ямах) та кістякові поховання з чорним лощеним або шерехатим посудом. Відкриті й досліджені поселення К. з. Більшість вчених дотримуються думки, що носіями цієї культури були праслов'янські племена — нащадки трипільських племен, хоча остаточно це не доведено.

Є також твердження, що це могли бути давньогерманські племена бабстарнів. К. з. — одна з найдавніших культур на теренах України. Основні дослідники К. з. — В. Хвойка, Ю. Кухаренко, В. Богусевич, Е. Махно та ін.

Література: *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина / [гол. ред. В. Кубійович]. Т. 2. — Львів, 1993; Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Культура інформаційна — складова загальної культури суспільства і людини, сукупність усіх видів інформаційно-комунікативної діяльності та її результати. К. і. спирається здебільшого на максимальне залучення людей до найсучасніших засобів масової інформації (комунікації), нових інформаційних технологій. Це відбувається за переходу від індустріальних до інформаційних суспільств. Основу К. і. людини (особистості) становить її знання (якомога більше) про інформаційне довкілля, відповідні закони його функціонування і розвитку, вміння і навички орієнтуватися і працювати в інформаційному середовищі. К. і. закріплюється в матеріальних і духовних цінностях, знакових системах, найновітніших інформаційних технологіях, акумулюючи в них певні знання, творчі здібності, уміння людини і забезпечуючи їх наслідування. У вузькому значенні К. і. — це передусім система інформаційної освіти й виховання як специфічний спосіб

наслідування суспільних здобутків людства з метою відповідної соціалізації особи, її всебічного, гармонійного розвитку, професійної підготовки, самореалізації. На формування К. і. людини (особистості) дуже негативно впливає інформаційне маніпулювання – приховане (латентне) управління масовою свідомістю та поведінкою людей. Воно здійснюється найчастіше шляхом застосування спеціальних інформаційних технологій, засобів масової комунікації у певних політичних, соціальних та економічних інтересах будь-кого.

Основою функціонування К. і. є розвинуте інформаційне виробництво, досконала система комунікації у суспільстві. К. і. має досить складну структуру. Її ядро складається з багатьох соціокультурних цінностей, норм інформаційної діяльності, способів поведіння з інформацією, релігійно-духовних та інших настанов і способів реагування на інші види культури. Ядро К. і. оточене особливим «захисним полем». Його утворює система щоденної інформаційно-комунікативної діяльності людини, соціальних і культурних інститутів, типів інституціоналізованої політичної, економічної, сімейно-побутової діяльності тощо. З К. і. пов'язано декілька концепцій і понять, які до кінця не визначені й не пояснені. Так, існує *концепція еволюції Всесвіту*, згідно з якою для кожного етапу еволюції (космологічна, хімічна, біологічна, постбіологічна та ін.) існує своя специфічна інформація. Якщо до цього часу різні стадії космічної

еволюції пов'язували з електромагнітним впливом, то зі зменшенням кількості букв в інформаційному алфавіті самоорганізація розумних систем, визначатиметься гравітаційною взаємодією. Це відповідає ідеям російських вчених К. Ціолковського, В. Казначєва, американського вченого Ф. Дайсона та ін. Вважають, що наступний етап еволюції становитиме еволюцію надгігантської самоорганізуючої системи – Мегагалактики. З'явилася також теорія (концепція, твердження), яку називають «*інформаційний імперіалізм*». Під ним розуміють інформаційну експансію Заходу в усі країни світу. Вважають, що інформаційний імперіалізм особливо виявився після розпаду СРСР, соціалістичного табору. Такий імперіалізм, як стверджують вчені, політики, здійснюється США щодо інших країн за рахунок дієвих, ефективних засобів і форм інформації. Так, за даними експертів ЮНЕСКО нині на США припадає понад 65 % потоку інформації, що циркулює в каналах комунікацій усього світу. Завдяки їм США намагається встановити світове володарювання. Без високої К. і. неможливим є інформаційне суспільство, тобто суспільство, яке базується на новітніх інформаційних технологіях, «інтелектуальних» комп'ютерах, автоматизації та роботизації всіх сфер і галузей економіки та управління, єдиній найновішій інтегрованій системі зв'язку.

Література: Бєбик В. Інформаційно-комунікаційний менеджмент у глобальному суспільстві:

психологія, технології, техніка паблік рилейшнз / В. Бебик. — К., 2005; *Бондар Ю. В.* Енциклопедія для видавця та журналіста / Ю. В. Бондар, М. Ф. Головатий, М. І. Сенченко. — К., 2010; *Бондар Ю. В.* Свобода слова: українська мірка / Ю. В. Бондар. — К., 2004; *Вілков В. Ю.* Людина і світ: Навч. посіб. / В. Ю. Вілков, О. І. Салтовський. — К., 2004.

М. Головатий

Культура і цивілізація (лат. *colere* — населяти, вирощувати, сприяти, успадковувати; лат. *civilis* — громадський, суспільний, державний, громадянський) — дві базові культурологічні категорії, які відображають складні процеси у сфері духовно-матеріальної діяльності людей і часто вживаються як синоніми. Поширенням є застосування поняття «Ц.» для позначення всієї загальнолюдської культури або її сучасного етапу розвитку. В літературі часто вживаються терміни «європейська Ц.», «американська Ц.», «українська Ц.». Це підкреслює своєрідність регіональних культур і закріплено у класифікації ЮНЕСКО, згідно з якою у світі існує шість основних Ц.: європейська, північноамериканська, далекосхідна, арабо-мусульманська, індійська, тропічно-африканська, латиноамериканська. Підставою для цього є відповідний рівень розвитку продуктивних сил, близькість мови, спільність побутової культури, якості життя. Сутнісний зміст понять «Ц.» і «К.» накладається одне на інше. Так, у повсякденному вжитку

під терміном «цивілізована людина» мають на увазі передусім її К., під «цивілізованим суспільством» — певний рівень культурного розвитку. Поняття «Ц.» і «К.» часто вживаються і сприймаються як рівнозначні, взаємозамінні, оскільки К. в широкому її розумінні і є Ц. Проте із цього не випливає, що один термін може повністю замінити інший або Ц. не має ніякої сутнісної відмінності від К. Під Ц. мають на увазі весь взаємозв'язок ознак певного суспільства. Коли йдеться про К., то це може бути духовна, матеріальна К. або певний їх аспект. Тут потрібне пояснення — яку К. мають на увазі. У часовому вимірі «К.» є об'ємнішим поняттям, ніж «Ц.», оскільки вона охоплює культурні надбання первісної людини періодів дикості та варварства. У просторовому ж вимірі Ц. є поєднанням багатьох культур.

І. Кант першим зазначив відмінність К. від Ц. Раніше під К., на відміну від природи, розуміли все, створене людиною професійно (Й. Г. Гердер), але в цьому вже було закладене протиріччя. Людина багато чого робить не просто недосконало, а й погано. Іноді дії людей професійні, але спрямовані проти собі подібних (війни, злочини), які демонструють професійне вміння вбивати людей, проте не є феноменом К. Саме Кант розв'язав це протиріччя, визначивши К. як тільки те, що служить благу людей, тобто за своєю сутністю є гуманістичним: поза гуманізмом і духовністю немає справжньої К. Виходячи з такого розуміння К., Кант чітко протиставив «К. вміння» «К. виховання», а

суто зовнішній, «технічний» тип К. назвав Ц. Він передбачав бурхливий розвиток Ц. і сприймав це з тривогою, зазначаючи можливість відриву Ц. від К.: остання рухається вперед набагато повільніше від Ц. Ця згубна диспропорція несе багато біди народам світу: Ц., взята без духовного виміру, породжує небезпеку технічного самознищення людства. Між К. і природою є дивовижна схожість: творіння природи настільки ж органічні за своєю будовою, як і К. Згідно з Кантом, потрібно долати розрив між вмінням і вихованням, між Ц. і К. Ц. починається із формування людиною правил життя і людської поведінки. Цивілізована людина не заподіє шкоди іншій, вона чемна, ввічлива, тактовна, люб'язна, уважна, поважає інших. Кант пов'язує К. з моральним категоричним імперативом, який має практичну силу і дає оцінку людській дії не загальноновизначеними нормами, орієнтованими передусім на розум, а моральними якостями самої людини, її совістю. Такий підхід Канта до розгляду проблеми К. і Ц. актуальний особливо в періоди т. зв. великих змін, коли у суспільстві спостерігається втрата цивілізованості в поведінці, спілкуванні людей.

Часто поняття «Ц.» поширюють на загальнолюдську К. або сучасний етап її розвитку. У соціально-філософській літературі Ц. називають етап людської історії, наступний за варварством. Цієї ідеї дотримувалися Г. Л. Морган і Ф. Енгельс. Тріада «дикість – варварство – Ц.» і понині залишається

однією з бажаних концепцій соціального прогресу. Поняття «Ц.», виникнувши у XVIII ст., фіксувало окультурення людини в системі державного устрою, розумно влаштованого суспільства, а термін «К.» ще з часів античності означав формування, виховання людської душі, приборкання пристрастей. Тобто поняття «Ц.» в певному сенсі поглинуло поняття «К.», залишивши за ним те, що стосується формування особистісного, творчого начала в людській діяльності. Водночас за терміном «Ц.» закріпилася як з одне з його визначень характеристика матеріального аспекту людської діяльності. У культурологічній концепції О. Шпенглера, викладеної в його книзі «Занепад Європи» (1918), перехід від К. до Ц. розглядається як перехід від творчості до безплідності, від живого розвитку до окостеніння, від піднесених устремлінь до неосмисленої рутинної праці. Для Ц. як стадії виродження К. характерним є панування інтелекту без душі й серця. Ц. в цілому є К., але позбавлена свого змісту, душі. Від К. залишається лише порожня оболонка, яка набуває самодостатнього значення. К. вмирає після того, як душа здійснить всі свої можливості через народи, мови, віровчення, мистецтво, державу, науку та ін. К., за Шпенглером, – це зовнішній прояв душі народу. Під Ц. він розуміє останню, завершальну стадію існування будь-якої К., коли виникає величезне скупчення людей у великих містах, розвивається техніка, деградує мистецтво, народ перетворюється на «безлику

масу». Ц. — це епоха духовного занепаду, логічна стадія завершення й результат К. Апокаліпсису, проголошеного на початку ХХ ст., не відбулося. Проте діалектика між Ц. та К. продовжує відігравати важливу роль.

Література: *Бенвенист Э.* Глава XXXI. Цивілізація. К истории слова = Civilization. Contribution à l'histoire du mot / Э. Бенвенист // *Общая лингвистика.* — М., 2010; *Ионов Н.* Рождение теории локальных цивилизаций и смена научных парадигм / Н. Ионов // *Образы историографии.* — М., 2001; *Старобинский Ж.* Слово «цивилизация» / Ж. Старобинский // *Поэзия и знание. История литературы и культуры.* — М., 2002; *Февр Л.* Цивілізація: еволюція слова і групи ідей / Л. Февр // *Бої за історію.* — М., 1991; *Фролов Э. Д.* Проблема цивілізацій в історическом процесі / Э. Д. Фролов // *Вестн. СПб. ун-та.* — СПб., 2006.

В. Беспалий

Культура корпоративна — комплекс взаємодіючих факторів, який охоплює досвід минулого і сьогодення; структурні характеристики і погляди керівників, що формують атмосферу або соціальний клімат в організації, об'єднанні. К. к. можна пояснити ще як специфічну характеристику організації, тобто її культуру. Крім того, це культура праці, яка формується впродовж певного часу в даній (найчастіше великій) організації. Складовими К. к. є: 1) культура організації виробництва, праці (впровадження кращих

досягнень науки і техніки, використання нового обладнання, впровадження кращих елементів оцінки результатів праці та ін.); 2) культура міжособистісних людських стосунків в організації (соціально-психологічний клімат в колективі, почуття колективізму, взаємодії, взаємовідповідальності тощо); 3) культура управлінської діяльності та ін. К. к. — це наявність специфічних правил, ціннісних настанов, норм (в т. ч. і моральних), притаманних певній організації. Наведені якості можуть повторюватися в багатьох організаціях, але саме за їх особливостями організації різняться між собою.

Література: *Менеджмент: понятійно-термінол. слов.* / За ред. Г. В. Шокіна, М. Ф. Головатого, О. В. Антонюка, В. П. Сладкевича. — К., 2007.

М. Головатий

Культура міська (культура міста, індустріальна культура, урбанізована культура) — культура великих і середніх несільськогосподарських поселень, великих індустріальних і адміністративних центрів. Малі міста і селища міського типу (від 3 тис. жителів) за розмірами і виглядом часто нагадують села і селища, але рівень культури населення дещо відрізняється від села. Чим вищим є ступінь урбанізації поселення і більшими його розміри, тим значніше його культура відрізняється від сільської. Єдиного для всіх міських поселень типу культури не існує. Міста різняться не лише географічним і геополітич-

ним (Захід – Схід – Північ – Південь) положенням, кількістю населення (багатомільйонні гіганти – Київ, Харків, Одеса, Львів або 200–300-тисячні міста з напівпровінційним укладом життя) і розмірами, а й спеціалізацією: є машинобудівні міста (Запоріжжя), гірничої промисловості та шахтарські (Донецьк, Луганськ), центри металургійної промисловості (Маріуполь), портові міста (Одеса, Миколаїв), міста-курорти (Феодосія, Євпаторія), «військові містечка» – бази морського флоту і сухопутних гарнізонів, релігійні центри (Почаєво) та ін. Для кожного типу міста характерні свій уклад і тип культури. Спільними рисами К. м., що відрізняють її від сільської, є: висока щільність забудови міської території; наявність великої кількості транспортних магістралей соціокультурного (двори, вулиці, проспекти, площі, парки) та інженерного (шосе і транспортні розв'язки, залізничні вузли і вокзали, водопровідні та телекомунікаційні мережі) призначення. Культурний простір міста організовано зовсім інакше, ніж на селі; широкі можливості вибору закладів дозвілля, побуту і культури (парки культури і відпочинку, атракціони, хімічистки та пральні, кафе і ресторани, театри і музеї, бібліотеки, галереї, танцювальні зали тощо); наявність величезної кількості незнайомих людей (анонімність соціальних відносин), завдяки чому індивід відчуває себе більш вільним і розкутим і водночас отримує можливість створювати або вибирати коло спілкування за інтересами. Міський

спосіб життя породжує низку особливостей К. м. Індустріалізація за радянських часів поглибила урбаністичні процеси. Міста отримали імпульс розвитку за рахунок міграції трудового населення із сіл. Це призвело до виникнення проблеми соціопсихологічної адаптації великого масиву людей до міського способу життя, загострилася проблема відчуження. Відмінною особливістю К. м. є «самотність у натовпі», можливість довго ні з ким не спілкуватися, заміна особистих контактів телефонними дзвінками, можливість майже безконтрольно займатися суспільно небезпечними діями. Характерна риса міського життя і К. м. – транспортна втома, яка виникає внаслідок щоденних переїздів на великі відстані та тісноти у громадському транспорті. Нервові перевагання можуть спричинятися також напруженішим, ніж на селі, трудовим ритмом та постійним перебуванням у натовпі (на вулицях, у транспорті, магазинах).

Внаслідок індустріалізації міське середовище стало більш насиченим великою кількістю шкідливих і канцерогенних речовин, порівняно із сільським. Ця проблема практично виникла в останнє століття, і біологічно людина не встигла до неї пристосуватися. Звідси ослаблене здоров'я і прагнення городян усіма доступними засобами його підтримати. Кількість звернень до лікарів, поширення фізкультурно-оздоровчих заходів у людей міста значно більші, ніж на селі, відповідно і вищий рівень медичного обслугову-

вання. Тривала відірваність від живої природи також несприятливо впливає на городян. Звідси масове захоплення садово-городницьким рухом, невласливе селянам. Приміська ділянка і дача сьогодні — неодмінні атрибути К. м. Якщо для сільської культури характерною є триєдність — місця роботи, місця проживання та місця відпочинку, то К. м. притаманна зворотна тенденція. Більшість закладів культури і бізнесу зосереджені в центрі міста, а більшість жителів мешкають у т. зв. спальних районах на околиці. Тому їздити у громадському чи особистому транспорті городянам доводиться набагато частіше і довше. Городяни проживають у більш технологічно штучному середовищі й мають менший контакт і взаємодію з природою, що позначається на їхньому світосприйнятті. Міський спосіб життя городян, їх «відірваність від землі» роблять їх менш чутливими і сентиментальними, більш прагматичними і космополітичними. Городяни частіше, ніж селяни, подорожують, виїжджають на відпочинок в інші міста і країни. Досвід постіндустріальних суспільств свідчить про тенденції відтоку міського населення в сільську місцевість. Відбувається процес повернення людини у природне середовище, вона привносить в сільську культуру технологічні досягнення урбанізованого способу життя і таким чином зближує їх. Урбанізовані технології забезпечують високий рівень життя зі збереженням навколишнього природного середовища. Людина повертається до

своїх джерел, але на новому якісному рівні. Це світова тенденція.

Література: Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины / Ю. С. Асеев. — К., 1986; *Історія української архітектури*. — К., 2003; Подольська Є. А. Культурологія / Є. А. Подольська, В. Д. Лихвар, К. А. Іванова. — К., 2003; *Посацький Б. С. Простір міста і міська культура (на зламі ХХ–ХХІ ст.)* / Б. С. Посацький. — Львів, 2007.

В. Беспалий

Культура національна — сукупність загальних і спеціалізованих галузей та здобутків культури певної національної спільноти, вияв специфіки етносу у сфері культурного надбання; відображає особливості національного менталітету, психології, традицій, мистецтва, міжетнічних відносин тощо. Вона є результатом історичного розвитку нації, виробленням і закріпленням у свідомості етносу рис, притаманних саме цій, а не іншій нації. Як надбання усієї нації, К. н. потребує державної підтримки й захисту. У державі однорідній в лінгвістичному та етнічному відношенні може бути одна К. н. Проте у багатьох країн є кілька К. н., серед них — культури більшості населення й національних меншин, між якими існують відносини або діалогу, або культурних конфліктів. У середині К. н. вирзняють субкультури. Це культури окремих демографічних або соціальних прошарків і груп, що втілюють відмінності їхнього способу життя, мислення й поведінки від культурних загальнонаціо-

нальних норм (молодіжна субкультура, субкультура злочинного світу, субкультури релігійних конфесій). Структура культурного життя України становить своєрідну триаду: 1) вітчизняна, загальнонаціональна культура як складова світової культури; 2) змішана культура, що народжується в національних утвореннях на теренах України на основі взаємодії представників різних націй і народностей, які тут проживають; 3) власне Н. к. нації, яка проживає у країні. Культура сьогодні існує в національній формі самовираження. Національне ж народжується з конкретно-історичних особливостей життя народу, його соціальної сутності. Будучи соціальним організмом, нації самостійно визначають свій культурний розвиток, але при цьому необхідно враховувати надзвичайно важливий фактор — світову культуру, що впливає на цей розвиток. К. н. у всьому багатстві її змісту й різноманіття відтінків потрібно розглядати як закономірний щабель у розвитку світової культури й необхідний внесок у загальнолюдську цивілізацію. Можна визначити її як синтез національно-особливого, інонаціонального й загальнолюдського (світового), переробленого й освоєного національного багатства. Головна особливість К. н. — її надзвичайна розмаїтість, самобутність і неповторність. Розвиваючи особливості своєї культури, нація уникає наслідування і копіювання, створює власні форми організування культурного життя. Самобутність Н. к. збагачується водночас із загальним розквітом націй, упевненістю у своєму

майбутньому місці у світовій цивілізації.

Література: *Гавров С. Н.* Національна культура й модернізація суспільства / С. Н. Гавров. — М., 2004; *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антоюка. — К., 2011.

М. Головатий

Культура черняхівська — археологічна культура II–VII ст. (за іншими даними II–V ст. до н. е.), що була поширена у лісостеповій частині України — на Придніпров'ї, а також у Верхньому Побужжі й Придніпров'ї. Була відкрита після розкопок археологом чеського походження В. Хвойкою могильника с. Черняхів (нині — Кагарлицького р-ну Київської обл.) у 1899 р. К. ч. була поширена на теренах лісостепу Придніпров'я між Дінцем і Дністром та Прутом і вздовж Бугу, а також у Південно-східній Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Болгарії, Румунії. Характерними пам'ятниками цієї культури є безкурганні поховання (поля поховань) та поселення. Дані розкопок, писемні джерела дають підстави вважати, що К. ч. пов'язана з готами, скіфами, слов'янами, сарматами. Представниками її були осілі хліборобсько-скотарські племена, які жили у великих неукріплених поселеннях, займаючись різними ремеслами: бронзоліварством, залізообробкою, ювелірством, гончарством. Відомо, що племена

цієї культури мали розвинену торгівлю з римськими колоніями, звідки імпортувалися амфори, скляні кубки, різноманітний розписаний глиняний посуд. У торговому обігу, як свідчать розкопки, були римські монети. За прогностичними даними, К. ч. була знищена, найімовірніше, навалюю гунів наприкінці IV ст. до н. е. Найдавнішими пам'ятками К. ч. на теренах України крім Черняхівського і Ромашківського могильників є Жуківецьке і Ягнятинське поселення.

Література: *Енциклопедія українознавства. Словникова частина* / [гол. ред. В. Кубійович]. Т. 10. — Львів., 1984; *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Культурна диференціація — у загальному значенні усвідомлення людиною своєї належності до певної групи, що дає їй змогу визначити власне місце в соціокультурному просторі та вільно орієнтуватися у навколишньому світі. К. д. — це якісні зміни в культурі, пов'язані з акцентуванням, поділом, відділенням частин від цілого. Вони зумовлені наявністю в культурі різних сфер, рівнів, ступенів, одиниць культурної активності. К. д. передбачає і сам процес відокремлення складових культури. Відбувається поступове вищленування із синкретичної єдності архаїчної культури таких спеціалізованих сфер культурної активності, як господарювання, релігія,

художня діяльність, політика, право тощо. У свою чергу, в межах культури господарювання виникли спершу мисливська культура, потім — землеробська, орне землеробство, тваринництво, городництво, садівництво тощо. У трактування К. д. значний внесок зробили представники еволюційного, згодом — структурно-функціонального підходу. Останні пов'язували К. д. із зростанням щільності населення, інтенсивністю міжкультурних контактів, міжгрупових і міжособистісних зв'язків у сучасній культурі. В етнології, психології, культурній та соціальній антропології широко використовується поняття «ідентичність». Необхідність в ідентичності зумовлена тим, що кожна людина потребує певної впорядкованості своєї життєдіяльності, яка може бути досягнута тільки у співтоваристві інших людей. Для цього особа має добровільно прийняти панівні у цьому співтоваристві елементи свідомості, смаки, звички, норми, цінності та інші засоби спілкування. Засвоєння всіх цих проявів соціального життя групи надає життю людини упорядкованого і передбачуваного характеру, а також мимоволі робить її причетною до певної культури. Тому сутність культурної ідентичності полягає в усвідомленому прийнятті людиною відповідних культурних норм і зразків поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, розумінні свого «Я» з позицій культурних характеристик, визнаних у певному суспільстві, ототожненні себе з його куль-

турними зразками. Культурна ідентичність має визначальний вплив на процес міжкультурної комунікації. Вона передбачає сукупність стійких якостей, завдяки яким певні культурні явища або люди викликають почуття симпатії чи антипатії. Залежно від цього вибирають відповідні тип, манеру і форму спілкування з ними. Процес глобалізації ставить перед представниками різних країн і культур проблему збереження своєї самобутності. Особливо це стосується молодіжної культури (молодь одягається в однакові джинси, слухає одну і ту саму музику, поклоняється одним і тим самим «зіркам» спорту, кіно, естради). Проте з боку старших поколінь природною реакцією на це є прагнення зберегти існуючі особливості та відмінності своєї культури. Тому нині в міжкультурній комунікації особливої актуальності набуває проблема культурної ідентичності, тобто належності людини до певної культури.

Література: Головка В. В. Ідентичність як метафора / В. В. Головка // Укр. іст. журн. — 2002. — № 3; *Енциклопедія етнокультурознавства*. — К., 2000. — Кн. 2. Особа, нація, культура; *Історія української культури*. — К., 1994; *Історія української літератури ХХ ст.* — К., 1994; Ковальчук О. В. Українське народознавство / О. В. Ковальчук. — К., 1992; Малахов В. С. Неудобства с ідентичністю / В. С. Малахов // *Вопр. філософії*. — 1998. — № 2.

В. Беспаший

Культурна норма (лат. *cultura* —

обробіток, виховання, *inorma* — правило, зразок) — правило, точний припис, зразок у сфері культури: будь-яких дій, створення предметів, речей. Більшість К. н. діють, справляючи певний вплив на соціокультурні процеси, тому що вони набули сили звички, стали певною культурною традицією. К. н. підтримують стійкі принципи комунікації, взаємодії між індивідами і різними групами. Різке відхилення від прийнятих норм може розглядатися як ненормальна поведінка, якщо воно не має ознак оригінальності або талановитості. К. н. мають велике значення в житті кожної людини і суспільства. Будь-яке суспільство має погоджувати дії окремих осіб і груп, приводити їх у відповідність зі спільними інтересами. Стійке і дієве саморегулювання соціальних відносин може досягатися через К. н. Вони забезпечують добровільну і свідому співпрацю людей, спираються на формалізовані мотиви та потреби, які відповідають поставленим цілям, стимулюють стабільні стосунки в колективі, що спираються на звичні очікування. Культура регулює виробничу і творчу діяльність людини та особливі форми спілкування між людьми, формуючи при цьому певні трудові, естетичні, етичні, правові та інші навички. Вона є своєрідним нормативним ставленням до світу (природи, людини, суспільства), ґрунтується на певних зразках, визначених і схвалених більшістю членів суспільства. Перетворення правил і норм культури на стабільний регулятор діяльності

людини передбачає, що вони за-
своєюються людиною, стають її вну-
трішнім переконанням. Тобто
К. н. — це певні зразки, правила
поведінки або дії, які стали внутрі-
шніми регуляторами людських
дій.

Нормативний бік культури ви-
являється в таких формах, як об-
ряд, ритуал, етикет, канон, стан-
дарт.

Обряд — традиційна символічна
дія, яка супроводжує важливі мо-
менти життя людини і суспільства,
покликана сприяти зміцненню со-
ціальних зв'язків. Напр., емоцій-
ним і водночас суспільно значу-
чим є весільний обряд. Форми
його в різних етнічних традиціях
різноманітні, але спільна основа —
освячення нового етапу в житті
людини і побажання сімейного
благополуччя — у всіх народів не-
змінна. Символом такого благопо-
луччя в різних етнічних традиціях
є, напр.: рис (Англія, США), пше-
ничне зерно або хміль (Україна,
Естонія та ін.), коржик прісного
хліба (азіатська народність).

Ритуал — вид обряду, який ста-
новить форму складної символіч-
ної поведінки, що історично скла-
лася, впорядковану систему дій,
покликану підкреслити особливу
цінність і значущість для людини
певних соціальних відносин або
процесів. Ритуал відіграє важливу
роль в історії суспільства як тради-
ційно вироблений метод соціаль-
ного виховання. Відома деталь-
ність дипломатичних і урочистість
військових ритуалів (привітання
або прощання зі знаменом).

Канон — зведення положень, які

мають догматичний характер. Тер-
мін «канон» має кілька значень:
1) біблійний канон — сукупність
книг Біблії, що визнаються церк-
вою «богонатхненними» і засто-
суються в богослужінні як «свя-
щенне писання»; 2) церковний ка-
нон — правила в галузі догматики,
культу, організації церкви, зведе-
ні християнською церквою в закон;
3) канон у мистецтві — стійке пра-
вило художньої діяльності, худо-
жні принципи.

Стандарт як вид К. н. широко
використовується в науці, техніці,
виробництві. Це певний зразок
(еталон), який приймається як ви-
хідний для зіставлення з ним ін-
ших подібних об'єктів. Сучасне
масове, серійне виробництво про-
дукції не може існувати без стан-
дартизації, встановлення жорстких
параметрів технології виробниц-
тва, обов'язкових параметрів яко-
сті продукції, яка випускається.

К. н. мінливі. Вони зазнають та-
ких самих трансформацій, як і суспі-
льство, проте водночас забезпе-
чують надійність, передбачува-
ність і загальнозрозумілість поведі-
нки.

Розрізняють загальнолюдські,
національні, класові, групові, між
індивідуальні К. н. Вимоги, які ви-
пливають з цих різновидів норм,
нерідко різняться. Група може ви-
магати від своїх членів дій, які за-
суджуються суспільством, або ко-
лектив виявляє терпимість до по-
рушень норм, неухильного дотри-
мання яких вимагає суспільство.

Норми різняться ступенем
обов'язковості: існують спонука-
льні норми (самовдосконалюйся!) і

заборонні (не говори неправди!).

Стійкі норми зберігаються протягом багатьох поколінь, набувають етичного обґрунтування, нерідко освячуються авторитетом релігії та підтримуються законом. Часом норми зберігаються ще довгий час після того, як втратили свою ефективність, перетворившись на пусті ритуали, застарілий стиль.

Література: Ерасов Б. С. Социальная культурология: в 2-х ч. / Б. С. Ерасов — М., 1994; Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. — М., 2003; *Культурология* / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. — М., 2009; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. — К., 2011; Флиер А. Я. *Культура для культурологов: Учеб. пос.* / А. Я. Флиер. — М., 2000.

М. Головатий

Культурний ареал (лат. *area* — площа, простір) — район, регіон, історико-географічне місце, в межах якого проживають групи людей певного етносу і культурно засвоюють та переробляють простір свого існування, виявляючи себе як цивілізовані типи суб'єктів історії. Показниками цього процесу є культура, мова, релігія, етнічна самосвідомість та етнічний характер. Свідомість і самосвідомість — ключові критерії етносу, культура — його об'єктивна основа. Культура виявляється в усіх сферах життєдіяльності народу, в суспільній свідомості, поведінці, матеріальних і духовних результатах діяльності. Культурна єдність і своєрідність

кожної етнічної системи — результат спільності історичних доль багатьох поколінь. У реальних умовах просторові кордони етнокультурного ареалу часто не співпадають з державними кордонами. К. а. — обов'язковий атрибут існування етнічної групи.

Література: Алексеев В. П. Историческая антропология и этногенез / В. П. Алексеев. — М., 1989; Рогинский Я. Я. Антропология / Я. Я. Рогинский, М. И. Левин. — М., 1963; Лозко Г. Етнологія України. Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект / Г. Лозко. — К., 2001; Чирков О. Етногеографічна складова українознавчої терміносистеми / О. Чирков // *Українознавство*. — 2006 — № 1.

В. Беспалий

Культурний детермінізм (лат. *culturaldeterminism* — визначений, зумовлений культурою) — культурологічна концепція, методологічна настанова, що відстоює принцип розуміння явищ культури на ґрунті самої культури, без залучення до пояснення біологічних, географічних, психологічних та інших чинників. Згідно з цією концепцією: 1) явища духовної культури відіграють визначальну роль у розвитку людини і суспільства; 2) культура розглядається як відносно автономне утворення, не залежне від інших сфер суспільного життя, що відіграє вирішальну роль у суспільному розвитку. К. д. дає розширене тлумачення поняттю «культура» як сукупності цінностей і значень, що

охоплюють фундаментальні соціальні ідеї, вірування, звичаї, традиції. У межах цієї концепції культурною детермінантою виступають панівні у суспільстві релігійні цінності (М. Вебер), звичаї і традиції (Л. Уайт, М. Мід). У сучасних версіях визначальний вплив культури на життєдіяльність суспільства інтерпретується за аналогією з біологічною еволюцією: «культурний код» (символи і цінності) уподібнюється генетичному коду і, відповідно, зумовлює програму соціальної поведінки. Системна концепція культури Т. Парсонса визначає вирішальну роль культури в організуванні суспільного життя внаслідок того, що вона містить «символічні ресурси суспільства», визначає межі нормативної системи (соціальних інститутів) та її зміни і, відповідно, поведінки індивідів. Згідно з К. д. людські істоти народжуються без інстинктів, і тому задоволення людських «потреб» залежить від навчання. Крім того, вони народжуються повністю безпорадними і залежать від дорослих в отриманні засобів свого існування. Берегься до уваги і той факт, що люди живуть соціальними групами, і тому діти мають бути адаптованими, тобто культурними. Людський організм, взаємодіючи із соціальним оточенням, потребує культурно конституюваного існування. Якщо тварини-примати пристосовуються до умов існування за допомогою особливої родової біологічної системи, то людська адаптація відбу-

вається за рахунок родової небіологічної системи – культури. Для людини як «особливого примата» недостатньо мати біологічні характеристики, що визначалися б зоологами як відмінні властивості *Homo sapiens*. Необхідно мати і культурні показники – соціально колективні й передані символи, цінності, правила тощо, які антропологи могли б визначити як відмінні властивості культурного модусу адаптації. Культура, будучи такою ж важливою адаптивною людською потребою, як їжа і вода, а також психологічні продукти культури є такою самою частиною людської природи, як і її біологічні психологічні характеристики. Якщо біологічні та біологічно похідні психологічні характеристики людини притаманні цілому класу ссавців, то культурні та культурно похідні психологічні характеристики людини є особливими родовими для людини та унікальною частиною її природи. Р. Бенедикт у праці «Моделі культури» стверджувала, що вже з раннього дитинства культура впливає на людину. Хоча люди, функціонуючи в матеріальному і духовному світі, вважають, ніби вони самі приймають рішення, насправді їхній життєвий шлях визначається культурою. Найпотужніший вплив культури сягає максимуму, коли дитині виповнюється 5 років. У цей період закладаються основи соціальності індивіда. Велику роль в цьому процесі відіграє сім'я. Цьому сприяють емоційні сімейні узи між дітьми та батьками. Завдяки

взаємозалежності внаслідок емоційного задоволення діти поводять себе відповідно до настанов і бажань своїх батьків. У процесі акультурації діти засвоюють взірці своєї культури, так що запропоновані нею ціннісні способи поведінки стають частиною їх особистості.

Важливість культури в детермінації поведінки чітко проглядається в концепції «соціального часу, або соціального годинника», де культурно обумовлена поведінка не лише становить справжню сутність життя людини, а й має бути засвоєна нею в чітко визначені часові терміни. Цю концепцію репрезентують Б. Ньюгартен і Г. О. Хагестатд. Життя людини поділяється на періоди, які вона проходить за «розкладом», складеним існуючою культурою, з певною швидкістю. У періоди дитинства, зрілості та старості культура надає сприятливі можливості й видає нагороди (або позбавляє їх) залежно не лише від кількості прожитих років, а й від того, наскільки синхронізованим є процес життя індивіда із «соціальним годинником», передбаченим цією культурою. Як підкреслює Т. Александер у книзі «Проблеми життєвого шляху», К. д. вказує, що насправді люди практично позбавлені можливості вибирати свій життєвий шлях. Подібний підхід залишає небагато можливостей для індивідуальної свободи або експериментування з варіантами вирішення проблем, відмінними від прийнятих у певній культурі,

як і не допускає вільного виявлення індивідуальних відмінностей, що базуються на генетичній відмінності. Це породжує протиріччя, конфліктність. Конфлікт з культурними нормами особливо часто спостерігається у підлітків. Культура наполегливо вимагає відповідності віковим очікуванням, але підлітків іноді запевняють, що вони ще недостатньо дорослі, щоб претендувати на відповідні соціальні ролі, або вже надто дорослі, щоб поводитися подібним чином. Виникають непорозуміння і суперечки. Подібна практика ставить під сумнів правомірність і універсальність такого підходу. Велике значення у процесі спадкоємності мають схеми поведінки людей, які передаються від покоління до покоління. Факт впливу культури на генези особистості, суспільства очевидний. Проблема полягає у ступені її впливу в діалектичному зв'язку з іншими факторами (біологічними, психологічними). Домінантна роль культури впливає із соціальної сутності природи людини.

Література: Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. — М., 1990; Кузнецова Т. Ф. Картина мира и образы культуры / Т. Ф. Кузнецова // Культура: теории и проблемы. — М., 1995; *Культура, человек и картина мира.* — М., 1987; Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. — М., 1973.

В. Беспалий

Культурний ландшафт (нім. *Landschaft* – вид місцевості, від *Land* – земля і *schaft* – суфікс, що виражає взаємозв'язок, взаємозалежність; дослівно – образ краю) – місце природного формування і розвитку окремої культури – етносу, народу. Саме К. л. виокремлює культуру окремого народу з-поміж інших культур, робить її неповторною. Це зазначали російський філософ, історик М. Гумільов, український літератор, етнограф ХІХ ст. Іван Нечуй-Левицький, український політолог Д. Донцов, американський екофілософ Р. Неш та багато інших вчених, мислителів. На основі культурно-природних умов формується, за М. Гумільовим, той менталітет народу, що потім є основою його ідентичності. К. л. українського народу бере свій початок від чудової, унікальної української природи, від її духу. Як писав відомий вчений, розстріляний у роки сталінських репресій С. Рудницький, «щоб зрозуміти «дух народу», його обличчя, треба виходити з природи країни». Щодо національно-культурного ландшафту, зазначає український етнограф В. Гетьман, йдеться, по-перше, як про просторово-часове утворення (історичні ландшафти); по-друге – як про збірне, інтегральне поняття, що об'єднує мозаїку (колорит) регіональних (місцевих) ландшафтів, зокрема історико-географічні області (галицький, слобожанський), території України. Це пояснює розмаїття української куль-

тури та водночас її єдність як культури усього українського етносу. Єдність етносу і природного середовища постає як фундаментальна властивість біосфери, людського існування загалом. Сучасна культура (духовність у найширшому її розумінні) не може існувати без найтісніших зв'язків людини і природи, бережливого ставлення людей до охорони, збереження навколишнього середовища.

Література: *Гетьман В. І.* Культура кожного етносу є культурою екологічною / В. І. Гетьман // Рідна природна. – 2002. – № 4; *Гумилев Л. М.* Этногенез и биосфера Земли / Л. М. Гумилев. – М., 2005; *Донцов Д.* Націоналізм / Д. Донцов. – Вінниця, 2006; *Неш Р.* Дикая природа и американский разум (Nash R. Wilderness and the American mind) / Р. Неш, 1982.

М. Головатий

Культурний плюралізм (лат. *pluralis* – множинний) – 1) вияв, вільний розвиток і співіснування різних культурних масивів, ідей, цінностей, норм, естетичних уподобань, які відображають багатоврівневу етносоціальну структуру певного суспільства; 2) наявність у суспільстві соціальних груп, кожна з яких має свою «малу» культуру, яка не зводиться до культури іншої групи і тому має право на збереження і розвиток. Рівність культур, незалежно від їх соціального потенціалу і масштабності, та їх право на виживання за будь-яких обставин становлять

одну з найважливіших нормативних вимог сучасної цивілізації. К. п. розглядають як співіснування множинності культур етносів та етнічних груп, які проживають на одній території або в межах одного державного утворення. Наприкінці ХХ ст. К. п. почали розглядати в межах теорії мультикультуралізму, акцентуючи увагу на мозаїчності, фрагментарності, навіть певній незалежності окремих культур одна від одної. Відповідно до Загальної декларації прав людини (1948), кожна держава має забезпечувати усім етносам, етнічним групам, які проживають на її території, вільний розвиток їхніх мов, культур та інших надбань. Керуючись принципом К. п., держава повинна гарантувати можливість створювати культурно-національні товариства, об'єднання, сприяти заснуванню національних шкіл, газет, журналів, видавництв, театрів тощо. У листопаді 1991 р. в Україні, у якій проживають представники майже 130 національностей і народностей, було прийнято Декларацію прав національностей України, відповідно до якої має забезпечуватись рівноправність усіх національностей у політичній, економічній, культурній та інших сферах життя і діяльності. Конституція України (1996), Закон України «Про мови в Українській РСР» (1989), інші нормативні акти гарантують усім народам і етнічним групам право вільно користуватись рідними мовами у всіх сферах суспільного життя. За усіма

ознаками і проявами К. п. є найважливішою умовою і характеристикою демократичного суспільства.

Література: Конституція України. — К., 1996; Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. — М., 2003; Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Культурний релятивізм (лат. *relativus* — відносний): 1. Соціологічний та культурологічний термін, який фіксує світоглядну тенденцію, що склалася у європейській культурі на рубежі ХІХ-ХХ ст. як реакція на кризу просвітницького раціоналізму і гуманізму, втрату віри у прогрес, справедливість і торжество розуму. К. р. визнавав обмеженість цінностей, моральних кодексів, наук і естетичних теорій, художніх форм і віросповідань, що призводило до розхитування загальнолюдських принципів моралі та мистецтва. Незважаючи на деякі позитивні моменти, ідеї К. р. сприяли формуванню і популярності культу нігілізму. 2. У культурології — погляди, які стверджують розмаїття культур, шляхів їх розвитку та ціннісних систем, культурно-історичних типів. Ідеї К. р. відображено у працях культурологів — М. Данилевського, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі, П. Сорокіна, Ф. Боаса, М. Мід, Р. Бенедикт та ін. Прихильники К. р. заперечу-

вали принципи єдності всесвітньої історії та людства, виступали проти теорії однолінійного еволюціонізму і європоцентризму; вони вважали, що кожна культура має свою домінуючу рису, свій «фокус», навколо якого зібрані інші її елементи. Культурологічна позиція послідовників К. р. полягає у твердженні того, що будь-яка культура може бути зрозумілою тільки в її власному контексті й лише тоді, коли вона розглядається в цілісності. К. р. протистоїть егоцентризму і проголошує абсолютну самотність будь-якої культури. Він відіграє важливу роль в комунікативній сфері, у сфері соціального та етнічного спілкування. Якщо члени однієї соціальної групи розглядатимуть культурні звичаї та норми інших соціальних груп тільки з позиції етно- або егоцентризму, то прийти до розуміння і взаємодії дуже складно. Тому існує альтернативний підхід, який пом'якшує дію будь-якого централізму і дає змогу знаходити шляхи до співробітництва і взаємного збагачення культур різних груп. Це і є К. р. В його основі — твердження, що члени однієї соціальної групи не можуть зрозуміти мотивів і цінностей інших груп, якщо вони аналізують їх лише з позиції власної культури. Для розуміння іншої культури потрібно пов'язати її конкретні риси із ситуацією та особливостями її розвитку. Кожен культурний елемент має співвідноситися з особливостями тієї культури, части-

ною якої він є. Цінність і значення цього елемента можуть розглядатися тільки в контексті певної культури. Теплий одяг необхідний в Арктиці, але безглуздий у тропіках. Те саме стосується й інших, складніших культурних елементів та їх комплексів. Важливо підійти до цих відмінностей з погляду не домінування своєї культури, а К. р., тобто визнаючи за іншими культурами можливостей, відмінних від своїх інтерпретацій культурних зразків, і усвідомлюючи причини таких модифікацій. Така позиція не є етноцентричною, але допомагає зближенню і розвитку різних культур. Відповідно до основного положення К. р. певні елементи окремої культурної системи є правильними і загально визначеними тому, що вони добре себе зарекомендували саме в цій системі; інші ж вважаються неправильними і непотрібними, оскільки їх застосування породжувало б негативні й конфліктні наслідки лише в цій соціальній групі або в певному суспільстві. Найраціональніший шлях розвитку і сприйняття культури в суспільстві — поєднання рис етноцентризму і К. р., коли індивід, пишачись культурою своєї групи або суспільства, водночас здатен зрозуміти інші культури, поведінку членів інших соціальних груп, визнаючи їхнє право на існування.

Література: Кон И. С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. / И. С. Кон. — М., 1984; *Культурология*: [учеб. помощь для вузов]. —

Ростов н/Д, 1998; Попович М. Національна культура і культура нації / М. Попович. — К., 1998; Слезер Н. Социология / Н. Слезер. — М., 1994; Сорокин А. П. Человек, цивилизация, общество / А. П. Сорокин. — М., 1992; Теорія та історія світової і вітчизняної культури. — К., 1993.

В. Беспалий

Культурний суверенітет — відповідна, визначена конституцією, законодавством компетенція держави у справах культури (школи, виховання, науки і мистецтва), зокрема відповідальність держави, місцевих органів влади і самоврядування в галузі культури, виділення певних коштів на її розвиток і збереження, обстоювання пріоритету культури певної держави, її цивілізоване поширення у світі.

Література: *Етнократологічний словник* / за ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого, Г. В. Щокіна. — К., 2009.

М. Головатий

Культурно-історична школа — напрям в історії етнографії, історії культури початку ХХ ст., головним постулатом якого було твердження про розвиток культури або окремих її елементів з обмеженого кола культурних центрів шляхом запозичення чи нав'язування. Одним із основоположників К.-і. ш. був австрійський етнограф і лінгвіст В. Шмідт (1868–1954), який, визнавши неправомірним зведення теорії ку-

льтурних кіл Р. Ф. Гребнером основи культурного розвитку до географічного фактора, запропонував власний варіант розвитку світової культури. За Шмідтом, найдавнішим типом культури був «пігмейський», основа якого — «екзогамно-моногамні» сімейні відносини. Під впливом цього типу культури і поєднання його з культурними надбаннями інших культурних кіл виникають елементи анімізму, тотемізму. Культурний поступ, на переконання В. Шмідта та його послідовників, відбувається шляхом поширення культурних досягнень від одних центрів (не обов'язково географічно близьких) до інших шляхом запозичення, завоювання, місіонерства, а не внутрішнього розвитку культурних процесів різних етнічних утворень. Дослідницька діяльність Шмідта мала виразно теологічний характер, що виявилось у його намаганнях показати виняткову роль ідеї єдиного Бога-творця у розвитку світової культури. Для цього він вдавався до тенденційного добору фактів. Ідеї К.-і. ш. еволюціонували у творчості В. Копшера, П. Шелеста, Л. Голомба, які розглядали не лише духовну культуру, а й способи господарювання. К.-і. ш. занепала у 30–40-х роках ХХ ст. В офіційній радянській філософії ця школа оцінювалась як реакційна, клерикалістська течія, протилежна марксизму і науці.

Література: *Токарев С. Венская школа этнографии* / С. Токарев

// Вестн. истории мировой культуры. — 1958. — № 3; *Культурно-историческая школа* // Философская энциклопедия: в 5-ти т. Т. 3. — М., 1970; *Культурно-историческая школа* // Современная западная социология: словарь. — М., 1990; Тойнби А. Дж. Постижение истории. Избранное / А. Дж. Тойнби. — М., 2008.

В. Ятченко

Культурологічні науки — науки, що згідно зі своїм характером і особливостями вивчають культуру. Такою є культурологія як система знань про сутність, закономірності існування і розвитку культури, тенденції взаємодії культури і суспільства. Різні аспекти культури вивчають також історія, археологія, філософія, етнографія, соціологія, психологія, лінгвістика, педагогіка, релігієзнавство, психологія, етика, естетика, логіка та інші суспільні науки. Вважається, що культура стала предметом пізнання з моменту виникнення філософії, проте оформлення такої синтетичної науки, як культурологія, відносять до Нового часу і пов'язують із філософськими концепціями Дж. Віко (1668–1744), Й. Г. Гердера (1744–1803) і Г. В. Гегеля (1770–1831). На становлення культурології, як специфічної сфери гуманітарного знання великий вплив мали праці В. Дільтея, Е. Кассіра, Г. Ріккерта, О. Шпенглера та інших видатних філософів, істориків, культурологів. Найбільший суспільний, науковий інтерес до культурології

пов'язують зі Шпенглером. Під впливом його творів, а у XX ст. — творів М. Бердяєва, Е. Фромма, М. Вебера, К. Ясперса, А. Дж. Тойнбі, П. Сартра, К. Леві-Строса, М. Хайдеггера та ін. культурологія формувалася на перетині соціального і гуманітарного знань про людину і суспільство й вивчення культури як відповідної цілісності, специфічної функції та модальності людського буття. З таким розумінням до культурології підходили і видатні російські вчені різних галузей знань — М. Данилевський, М. Бердяєв, О. Лосєв, Д. Ліхачов, О. Мень, С. Аверінцев, Г. Грачов, О. Гуревич та багато інших. Хоча походження терміна «культурологія» пов'язують з іменем американського культуролога Л. Уайта, у західних науках цей термін фактично не «прижився», а в Росії за останні 2–4 десятиліття міцно закріпився. У колишніх і нинішніх російській та українській традиціях поняття «культура» передусім пов'язується з художньою, просвітницькою практикою і проблематикою, тоді як у західній науковій традиції феномен культури пояснюється переважно в соціально-етнографічному плані. Закономірно, що в Америці та Європі основними науками про культуру є соціальна і культура антропологія.

Культурологію відносять до групи наук, об'єктами дослідження якої є всі види і форми цілеорієнтованої людської життєвої практики. До них належать істо-

ричні науки, психологічні, соціологічні тощо. Можлива і окрема класифікація основних напрямів культурології – виокремлення, зокрема, соціальної, гуманітарної культурології. Культурологія та науки, які їй сприяють, вивчають не лише культуру в цілому а й різні специфічні сфери культурного життя. Досліджуючи культуру як цілісний феномен, культурологія охоплює теорію та історію культури, тому наближена до соціології культури, філософії історії, філософії культури та інших наук. Багатоманіття прояву культури значно розширює предмет культурології: часто йдеться про культуру «семіотичну», «літературознавчу», «історичну», «діалогічну» та ін. Для теорії культури важливе значення має виявлення законів і механізмів функціонування конкретних форм і аспектів культури, розуміння дійсності культури. Визначаючи функції культури, беруть до уваги те, що культура забезпечує регуляцію соціальної практики і взаємодії між людьми, у т. ч. їх взаєморозуміння. Вирізняють також культурологію фундаментальну і прикладну, а у їх складі відповідно – соціальну і культурну антропологію, психологічну антропологію, культурну семантику, теорію і методику соціокультурних взаємодій між громадськими інститутами, індивідами, групами та ін. Як і будь-яка гуманітарна наука, культурологія намагається пояснити сутність, внутрішню логіку культури як системи

смислів. Робиться це шляхом раціонального пояснення культурно-історичного процесу. Водночас культурологія не може обмежуватися лише поясненням сутності культури, її змісту. Тут велике значення має розуміння і пояснення діалогу культур, який забезпечує їх взаємне збагачення, переплетення, взаємне стимулювання до розвитку. Більшість суспільних наук, що в певний спосіб вивчають культуру як складний і об'ємний суспільний феномен, передусім займаються теорією культури – наукою про зміст і сутність культури як соціально історичного явища. Об'єктами дослідження теорії культури є: загальні закономірності розвитку культури на різних історичних етапах розвитку людства, людських цивілізацій; взаємозв'язок соціального і культурного прогресу; логіка різних філософських поглядів на культуру, культурний поступ у контексті глобальних проблем сучасності.

Література: Гінтерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гінтерс. – К., 2006; Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. – К., 2003; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. – К., 2011; *Культурологія. XX век. Словарь*. – СПб., 1997; *Морфологія культури: Структура и динамика*. – М., 1994.

М. Головатий

Л

Лаврський спів — універсальний спів як цілісне явище богослужбового життя монастирів Лавр. Коло піснеспівів за своїм духовним фундаментом, янгологолосністю, за масштабом охоплення всіх без винятку богослужінь річного кола, за внутрішньою, системною організацією тощо розглядається як феномен музично-сакральної цілісності, природно означений терміном «розспів». Мелодична тканина розспіву як певне молитовне предстояння Богу спирається на народний співочий «логос», втілює його в інтонаційно-звукові форми, утворюючи тим самим музично-змістові коди церковно-співочої культури. Напр., киево-печерський розспів як носій слов'янської співочої традиції увібрав у себе основні принципи східного православно-богослужбового співу: благодатність, спасительність, терапевтичність, повчальність, тверезість (у значенні чистоти, ясності та просвітленості думки). Виявляючи життя монастиря, розспів вбирає і чотири основні властивості церкви, в якій він виник і сформувався: єдність, святість, соборність і апостольство. Багатоголосся лаврського розспіву як специфічна система гармонійного викладу богослужбового співу монастиря засноване на типовому для середньовічного співочого мислення виділенні провідного голосу — основи для нашарувань супутніх голосів. Цей принцип є незмінним в усіх парти-

турах лаврського розспіву, незалежно від належності піснеспіву до певного богослужбового жанру (тропар, кондак, глас, стихира, догматик, ірмос тощо). Завдяки цьому зберігається до нашого часу першоджерело співу монастиря — монодійні наспіви, які містяться у провідному голосі. Києво-печерське багатоголосся має таку будову: функцію провідного голосу виконує другий тенор; зверху провідний голос набуває постійного подвоєння або терцеву «втору» першого тенора; партія баса дублює в октаву партію другого тенора, або створює гармонічну основу; у партії баритона витримується V ст., загальний тон для тонічної і домінантної гармонії, він має властивості бурдонного, зв'язуюче-стрижневого елемента гармонійного викладу. Отже, багатоголосний спів Києво-Печерського монастиря орієнтований не на тризвук як звичну для гармонічної музики структуру вертикалі, а на лінійне узгодження партій по горизонталі на підставі вказаного взаємозв'язку. Аналіз низки творів з позицій співвідношення вербального та музичного текстів виявив певні відмінності. У знаменному варіанті не всі вірші псалма виконуються співочо, а вибираються ключові в «сюжети»; усі слова і фрази проспівуються одноразово. У Києво-Печерському варіанті псалом виконується повністю; майже у кожному вірші головних і найурочистіших співів відчутна тенденція потривати окреме слово або все словосполучення. У знаменному джерелі мелодичні

типи не змішуються в одному піснеспіві. Здебільшого панує один тип — невматичний, який навіть при вкрапленні окремих фрагментів лицьових розспівів у ключових моментах не порушує загальної єдності. У лаврському розспіві всі типи можуть бути представлені одночасно, до того ж співвідношення мелотипів протягом твору (псаломодичний або силабічний, невматичний, мелізматичний) драматургічно чітко зумовлено. Одним із важливих специфічних елементів, пов'язаних із впливом стилю бароко на лаврський розспів, крім указаної повторності, є випадки вільного поводження з наголосами у словесному тексті, що неприпустимо у знаменному розспіві. Аналіз лаврських догматиків показав властиву співочому стилю монастиря логіку використання кадансових зворотів, які належать кожному гласу, а саме — використання дієза, що загострює початок у звуковій організації. Композиційна структура творів лаврського розспіву залежить від кількох чинників: літургічного тексту, відповідної мелодичної форми розспіву, що історично склалися, та його гармонійного викладу. Текст, маючи визначальне значення, нерозривно пов'язаний із музичним рядом, що підкреслює його смислову структуру за рахунок опори на певні стійкі інтонаційно-мелодичні та гармонічні звороти, поспівки, використовувані протягом всієї композиції. Такий принцип у лаврському розспіві найяскравіше виявляється у стихирних і тропарних наспівах гласів, аналіз яких

вияв єдиний принцип чергування рядків, визначений гласовою формулою. Мелодійні рядки, що повторюються один за одним у масштабіному тексті, створюють коло, яке на останній фразі розмикається заключним рядком. Простота і повторюваність одних і тих самих мелодико-гармонічних зворотів, при сприйнятті піснеспіву з позицій мирського мистецтва, породжує враження одноманітності й елементарності музичного тексту. Проте саме його простота дає змогу зосередити всю увагу на значенні слова, що розспівується, а це сприяє створенню стабільного внутрішнього стану людини. Лаврський розспів, виступаючи богословським феноменом духовно-музичного осмислення всесвіту, є символом Духу, що свідчить про існування Божої реальності, звернутої до людини із закликом до спілкування і співбуття. Об'єктивуючи невидимі процеси віри, лаврський розспів у всіх аспектах виявляє сутність Православної віри. Іконописний принцип мелодизму, що пронизує тканину розспіву, виступає перед слухачем як мелодія неба, як засіб, яким церква сповіщає премудрість Божу. Як транслятор православної традиції, лаврський спів через янгологолосність навчає людину справжнього образу хвали Бога, правильної інтерпретації змісту церковно-богослужбених піснеспівів.

Лаврський розспів, як музичний символ Духу і буття, зафіксував основні етапи «особистісного» становлення своїх творців і через

об'єктивування їх духовної сутності перетворився сам на засіб пізнання світу. У цьому значенні лаврський розспів стоїть у галереї явищ музики – мистецтва, де музичний твір відкриває людині закони світобудови та глибини людської душі. Водночас схожість на цьому закінчується. На відміну від музичного твору, лаврський розспів веде людину до іншої мети пізнання – до першопричини, до джерела життя. За своїм еством розспів – це не тільки віддзеркалення світу, а й насамперед свідчення про Бога. Збігаючись із найвищими досягненнями музичного мистецтва, лаврський розспів відрізняється від них сотеріологічною спрямованістю своєї дії. Музичний твір – це щось зовнішнє для людини, інше, тоді як музично оформлена молитва, що інтонується, є внутрішньою дією-рухом віруючого. Через діяльнісне порівняння Божественного і художнього розспів Лаври в ієрархічно-смісловому узагальненні світу музики посідає найвищий (восьмий) ступінь, якого не сягають твори музичного мистецтва.

Література: *Академічне релігієзнавство*. – К., 2000; *Історія релігії в Україні*. – К., 1999; *Колодний А. Феномен релігії / А. Колодний*. – К., 1999; *Черній А. М. Релігієзнавство: [підручник] / А. М. Черній*. – К., 2008.

А. Черній

Легенда (лат. *legenda* – читання, прочитане) – 1) опоетизована розповідь, яка ґрунтується на усних переказах про історичну або

вигадану особу, подію тощо; 2) не підтверджена документально розповідь (оповідь), що передається від покоління до покоління, про відомих осіб, найчастіше релігійного характеру, достовірність яких часто піддається сумніву; 3) вигадана біографія; 4) інструментальний твір, що виражає засобами музики якийсь народний переказ; 5) вигадана біографія розвідника, яка визначає його поведінку, вчинки; 6) напис на монеті, гербі; 7) сукупність умовних показань і пояснень до плану, малюнка, карти тощо. Як правило, Л. (літературна, духовна) – це розповідь у віршах або прозі, хоча існують і складніші форми (драматичні твори, балади та ін.). Для Л. характерною є відмова від строго документальної манери викладу її суті на користь більш поетичного і релігійно-містичного трактування подій. У кожного народу відповідно до його історії, традицій існують свої Л. Багато українських Л. збереглися до нашого часу і мають яскраву історію. Так, з Л. пов'язана відома оповідь про заснування трьома братами та їхньою сестрою Либіддо Києва, який отримав назву від імені Кия – старшого брата.

Література: *Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко*. – К., 2003; *Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка*. – К., 2011; *Новый большой иллюстрированный энциклопедический словарь*. – М., 2004.

М. Головатий

М

Магічний реалізм — поняття, за допомогою якого дослідники визначають особливості творчого методу деяких письменників ХХ ст., насамперед Ф. Кафки, а також Г. Гарсія Маркеса. Фантастичне і реальне в їхніх творах змішано, «сплавлено» у єдність: найімовірніше відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного, всупереч традиції, не супроводжується яскравими ефектами, а подається як звичайна подія. Створення особливої незвичайної художньої дійсності є засобом пізнання та відображення глибинного, прихованого змісту явищ реального життя, в якому органічно поєднуються елементи реального і фантастичного, побутового і міфологічного, дійсного та уявного, таємничого. Термін «М. р.» вперше застосував у своїх працях німецький критик, мистецтвознавець Ф. Рох у 20-х роках ХХ ст. для характеристики постекспресіоністського живопису, в якому конкретна і зрима реальність зображувалася у змінній, зміщеній перспективі і набувала надреального «магічного» змісту. Напряма набув особливого розквіту у творах латиноамериканських письменників, ґрунтуючись на традиціях європейського та світового письменства (Ф. Рабле, Е. Т. А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, М. Булгаков та ін.) і оригінальному переробленні досвіду різних літературних течій (сюрреалізму, експресіонізму) та використовуючи

багатющий національний, історичний, літературний, фольклорний досвід своїх країн. М. р. пронизує «Екуе-Ямба-о!» А. Кампентьєра, «Жубіаба», «Мертве море» Ж. Амаду, «Маїсові люди» М. А. Астуріаса, «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса та ін. Він простежується в українському химерному романі («Марко Пекельний» О. Стороженка, «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести Слобожанською Швейцарією» М. Йогансена, «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка, «Лебедина зграя», «Зелені млини» В. Земляка та ін.).

Література: Багацький В. В. Культурологія: історія і теорія світової культурології ХХ ст. / В. В. Багацький, Л. І. Кормич — К., 2004; Гарсія Маркес Г. СССР: 22400000 квадратних кілометрів без єдиної реклами кока-коли / Габріель Гарсія Маркес // Латинська Америка. — М., 1988. — № 4; Кофман А. Ф. Проблема «магічного реалізму» в латиноамериканському романі / А. Ф. Кофман // Современный роман: опыт исследования. — М., 1990; Кутейщикова В. Новий латиноамериканський роман / В. Кутейщикова, Л. Осповат. — М., 1983.
В. Беспалий

Маргіналізація (лат. *margo* (*marginalis*) — край, межа) — по-вне, незавершене переміщення людей (індивідів, груп) у нове соціальне середовище, в якому вони втрачають набуті соціальні зв'язки,

але не можуть повною мірою адаптуватись до нових реалій життя. Поняття «М.» ввійшло у науковий обіг у 80-х роках ХХ ст. Найчастіше перебувають у такому стані соціальні верстви, які внаслідок різних змін у суспільстві, нестабільності соціально-політичних, економічних відносин чи інших несприятливих обставин в особистому житті потрапляють у проміжний, межовий стан щодо стійких соціальних спільнот, стосовно яких і постають як маргінали. Причинами М. певної частини трудових верств суспільства є не лише погіршення соціально-економічних умов їх існування, а й негативні наслідки швидкої урбанізації, масової міграції населення, інтенсивної взаємодії носіїв різних етнокультурних і релігійних традицій, розмивання вікових культурних бар'єрів. Маргінал постає як психологічно розколотий тип, амбівалентна (суперечлива, двоїста) особистість, якій притаманні суперечності між свідомими та інтелектуально-операційними засадами. Маргінальні особи характеризуються підвищеною чутливістю, занепокоєністю, агресивністю, егоцентричністю. А такі риси маргінала, як втрата соціальних і політичних орієнтирів, схильність до агресії та апатії, роблять його зручним об'єктом для політичного маніпулювання як особою з утраченою ідентичністю. Тому М. нерідко сприяє формуванню антигромадських об'єднань.

Література: *Мала* енциклопедія етнодержавознавства / [НАН України. Ін-т держави і права ім. В. М.

Корецького; редкол.: Ю. І. Римарецького (відп. ред.) та ін.]. — К., 1996.

О. Антоноук

Масова інформація — публічно поширювана друкована та аудіовізуальна інформація. Засоби масової інформації (ЗМІ), масмедіа (mass media) поділяються на друковані видання (преса) — газети, журнали, бюлетені тощо та аудіовізуальні — радіо, телебачення, інтернет, кінематограф, звукозаписи та відеозаписи, відеотекст, телетекст, рекламні щити та панелі, домашні відеоцентри, що поєднують телевізійні, телефонні, комп'ютерні та інші лінії зв'язку. Всім цим засобам притаманні якості, що їх об'єднують — звернення до масової аудиторії, доступність багатьом людям, корпоративний зміст виробництва і розповсюдження інформації. Термін «масмедіа» застосовується також до організацій, які контролюють ці технології, напр.: телевізійних каналів або видавництва. В Україні діяльність ЗМІ регулюється законами «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні», «Про інформацію», «Про рекламу», «Про телебачення та радіомовлення» та низкою інших. Громадські медіа, часто пов'язані з «громадськими комунікаціями» та можуть набувати різних форм, можуть стосуватись різних груп людей та бути пов'язані з багатьма різними напрямками. Водночас громадські медіа є засобом для створення дискусій та залучення звичайних громадян, що об'єднані певними цілями. Головна риса громадських медіа

полягає в тому, що вони не залежать від комерційних тенденцій та популярних тем для обговорення. Це дає змогу створювати різні моделі громадських медіа, які можуть пропонувати відкриту редакційну політику, або більш сфокусовану на залученні громадян.

Література: Закон України «Про інформацію» від 2 жовтня 1992 р. № 657-ХІІ // Українське законодавство: засоби масової інформації. – К., 2004.

М. Головатий

Масова культура – специфічний спосіб буття культури, яка поширюється і відтворюється за допомогою ЗМІ (преси, радіо, кіно, телебачення, зв'язку), що сприяють стандартизації системи домінуючих матеріальних і духовних цінностей. Термін «М. к.» ввів у науковий обіг американський учений Дж. Д. Макдональд у 40-х роках ХХ ст., досліджуючи проблеми художньої культури. Він та інші вчені вважають М. к. продуктом розвитку сучасних ЗМІ, оскільки саме їх існування і функціонування неможливі без якнайширшої та різноманітної аудиторії. Більшість зарубіжних науковців, продовжуючи традиції Ф. Ніцше, О. Шпенглера, Х. Ортеги-і-Гассета, поділяють художню культуру на вищу («елітарну») і нижчу («масову»). На їхню думку, у ринкових умовах є потреба розрізнити мистецтво споживання, підпорядковане насамперед економічним міркуванням, а не внутрішній логіці змісту. У капіталізованому суспільстві М. к. є вторинною (на відміну

від історично сталої) системою культурних цінностей, призначених для масового споживання. Французький соціолог Ж. Фрідман та деякі інші західні дослідники пов'язують М. к. з певними досягненнями техніки і технологій, передусім з розвитком технічних ЗМІ – радіо, кіно, телебачення, відео-техніки тощо. Серед учених поширена думка про можливість позитивного тлумачення М. к. як суспільного явища (Е. Шилз, А. Уайт та ін.). Її дотримується і українська письменниця О. Забужко, вважаючи, що М. к. протистоїть офіційному, живиться із джерел опозиційних, а не «придворних». М. к. – це живий потік життя. Проблема української М. к. полягає в тому, що українське життя не в усіх його сферах обслуговується українською мовою. Значно більше авторів надають цьому явищу негативного забарвлення, зокрема Т. Адорно, Г. Маркузе, Е. Фромм, О. Шпенглер та ін. Головна мета функціонування М. к. – отримання прибутку, що зумовлено ринковими відносинами. Її продукти мають переважно товарну форму, що надає М. к. цілковитої залежності від ринкової кон'юнктури, волі агентів ринку (продюсерів, антрепренерів, видавців, посередників). У сучасних умовах кризових ситуацій, М. к. інтегрує за допомогою політики, свідомого культивування потреб у розважанні діаметрально протилежних (за ідеологією, політичною спрямованістю, духовно-культурним світоглядом) індивідів, соціальних груп в існуючу систему суспільних відносин. У

творах М. к. нерідко актуалізуються гострі соціальні колізії, критика окремих негативних явищ суспільного життя. У процесі реалізації своїх функцій М. к. створює психологічні засади для формування та функціонування політичного процесу, впливаючи на її компоненти, тобто її споживачем можна вважати суспільство загалом і навіть людство як таке. З поширенням М. к. зростає вживання усіма без винятку категоріями населення особливого мас-культурного сленгу (жаргону), зокрема таких понять, як: хіт-парад, хепі-енд, шлагер, шоу, пабліситі, масмедіа, секс-бомба, плейбой, поп-арт, кітч, порно-кітч, спонсор, стриптиз, зірка, артизація тощо.

Література: Флиер А. Категории культурологи / А. Флиер // Культурология. XX век: словарь. — СПб., 1997; Юдин Э. Г. Системный подход и принципы деятельности: методологические проблемы современной науки / Э. Г. Юдин. — М., 1979.

О. Антонюк

Масова свідомість — суспільна свідомість мас (класів, соціальних груп) конкретного суспільства, що відображає умови їхнього щоденного життя, потреби, інтереси. М. с. за своїм внутрішнім складом і структурою є складним утворенням, яке характеризується розірваністю, суперечністю, здатністю до швидких та необґрунтованих самозмін стосовно одних подій і традиціоналізму щодо інших. М. с. — це сукупність ідей, уявлень, ілюзій,

почуттів, настроїв, вироблених у процесі спілкування людей, які відображають усі сторони життя суспільства, доступні масам і здатні викликати у них інтерес. За змістом М. с. не збігається із суспільною свідомістю, є вужчою, за її межами опиняються групові, спеціалізовані форми засвоєння дійсності. Виникає і формується М. с. у процесі масовізації різноманітних засобів життєдіяльності людей, що породжує однакові або подібні прагнення, інтереси, запити, навички, оцінки. Virізняють такі основні стани М. с.: сукупність уявлень, знань про дійсність; сукупність оцінок дійсності, що збігається з громадською думкою; сукупність ціннісних орієнтацій, настанов і нормативних уявлень, що свідчить про ступінь готовності мас діяти певним чином; сукупність переживань, що виявляється як існування у кожен момент життя суспільства відповідних і характерних цьому моменту громадських настроїв тощо.

Література: Соціальна філософія: короткий енциклопедичний словник / заг. ред. і уклад. В. П. Андрущенко, М. І. Горлача. — Київ; Харків, 1997.

М. Головатий

Масонство, франкомасонство (фр. *Franc-maçonnerie*, англ. *Freemasonry* — букв. вільні каменярі) — міжнародна релігійно-філософська течія, організаційно створена шляхом об'єднання чотирьох лондонських лож у Велику Ложу в 1717 р. Назву і структуру

(т. зв. ложі), традиції М. запозичило у середньовічних цехів (братств) каменярів, почасти – у лицарських містичних орденів. У XVIII ст. ложі М. виникають у різних країнах Європи, зокрема, в західних землях України у 1740 р. широкий громадський стало відомо про існування М. Проте сліди М. сягають сивої давнини. Витоки «вільних каменярів» іноді знаходять серед будівничих Єгипетських пірамід і Єрусалимського храму, а згодом – в діяльності деяких лицарських орденів. Організаційні форми і ритуальну символіку М. запозичили від середньовічних цехових братств каменярів – будівничих храмів. Члени таємного товариства М. проголошували своєю метою «об'єднання людей на засадах братерства, любові, взаємодопомоги і вірності». Ці гуманні ідеали привернули до М. відомих філософів, письменників, громадських діячів. Серед них – Вольтер, Д. Дідро, Дж. Г. Байрон, Й. В. Гете, В. А. Моцарт, Г. Е. Лессінг, Р. Тагор, Дж. Гарібальді, Дж. Вашингтон та ін. Популярними серед М. були твори Я. Беме, Й. Масона, Е. Сведенборга, Г. Сковороди, О. Блаватської. У М. проповідь морального вдосконалення поєднується зі спеціальною обрядовістю і таємністю. Мета руху М. – створення таємної всесвітньої організації, яка б мирно об'єднала людство у великому релігійному братерському союзі. На перших історичних етапах свого існування М. розвивалося в руслі вільнодумства, опозиції щодо морально-етичних настанов

і суспільно-політичних діянь офіційної церкви. «Конституція М.» (1723) пропонувала кожному члену сповідувати будь-яку релігію відповідно до своїх переконань. За все це М. було піддане анафемі папською буллою «In eminenti specule» (1738). Система поглядів на світ М. має релігійну основу. В ролі «світочів» М. виступають Рама і Заратустра, Кришна і Будда, Піфагор і Платон, Лао Цзи і Конфуцій, Мойсей і Магомет. Значний вплив на формування вчення М. мали гностики, маніхейці, кабалісти, а згодом – катари. Поглядам М. притаманні деїзм, віра у вічний закон природи, який можуть досягнути тільки через «просвітлення» лише «обрані». Стрижень вірувань М. становить головне божество – Великий Архітектор Всесвіту. В символіці М. – молоток, циркуль, лопатка-«майстрок», п'ятикінцева «палаюча» зірка (як у червоних командирів). Для визначення ордену використовувався символ Сонця.

В Україні М. виникло у середині XVIII ст. і поширювалося переважно у містах і містечках безпосередньо із Західної Європи (Франція, Німеччина та ін.) або Росії. Одна з перших лож М. виникла 1742 р. на Волині в селі Вишнівці. У другій половині XVIII ст. запрацювали ложі в Києві («Безсмертя», «Трьох колон», «Об'єднані слов'яни»), Кременчуці («Мінерва», «Марс», «Добрий пастир»), Полтаві («Любов до істини»), Житомирі («Розвіяний морок», «Схід Житомирський»), Одесі («Понт Євксинський», «Три царства природи», «Друзі природи»), Кам'янці («Озиріс до

пломенючої зорі», «Пломенюча зоря») та ін. На території України відкривалися і філії російських лож (напр., у Харкові – філія петербурзької ложі «Вмираючий сфінкс»). У дещо трансформованому вигляді, українські масони обстоювали і пропагували слов'янську єдність, виступали проти національного та політичного гноблення і переслідувань, підтримували зв'язки з провідними мислителями інших країн, зокрема декабристами, різночинцями. Царським указом від 1822 р. масонські ложі в Росії було заборонено, багато з них перейшли на нелегальне становище і діяльність. Ідеї М. згодом сприйняли деякі інші по суті немасонські організації в Україні, напр., Кирило-Мефодіївське братство (1845–1947), громадські організації тощо. На межі XIX–XX ст. у процесі політизації в Україні громадського руху масонський рух також активізується. Так, у 90-х роках XIX ст. в Києві почала діяти ложа «Св. Володимира рівноапостольного», у Полтаві – ложа «Любов і вірність». У 1900 р. відбувся перший український масонський конгрес, після якого розпочався процес об'єднання масонських лож у єдину організацію – Велику ложу України. На початку XX ст. лише в Києві діяли від семи до двох десятків лож. Існували вони також в Одесі, Харкові, Катеринославі, Бердичеві, Полтаві, Вінниці. Після проголошення Центральною Радою державної незалежності України масони подбали про створення української національної масонської організації «Об'єднані

слов'яни», яку згодом було перейменовано на «Св. Андрія Первозваного». У 1919 р. частина українських масонів емігрувала, оскільки після встановлення радянської влади умов для існування М. фактично не було.

Література: Андреев Д. Русская периодическая печать начала XX века о масонстве / Д. Андреев // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. – 1992. – № 1; Єфремов С. Масонство на Україні / С. Єфремов // Наше минуле. – 1918. – Ч. 3; Крижановська О. О. Таємні організації в громадсько-політичному житті України (масонський рух у XVII – на початку XX ст.) / О. О. Крижановська. – К., 1998; Солдатенко В. Українські масони в добу революції / В. Солдатенко, Д. Веденєєв // Діалог. – 2003.

М. Головатий

Мистецтво (лат. *magister* – наставник, вчитель, від *magis* – «великий» та *histor* знавець, умілець, пізніше – актор (*histrion*); нім. *Meister* – майстер) – у широкому розумінні одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів; досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність. Розвиток М. як елемента духовної культури зумовлений загальними закономірностями буття людини та естетично-художніми закономірностями, поглядами, ідеалами й традиціями. М. зародилося в первісному суспільстві доби пізнього па-

леолігу і було представлено малюнками в печерах, різьбленням на кістці та камені, ритуальними танцями тощо. Завдяки особливостям свого впливу на людину (чуттєва безпосередність, емоційна насиченість, ідейна спрямованість) М. стало однією з найважливіших складових духовної культури суспільства. В античні часи М. означало вправність, опанування чітко окреслених правил і слідування ним, те саме, що й ремесло. До М. крім живопису, скульптури і деяких ремесел (гончарство, кравецтво) відносили також риторику і стратегію. Творення чогось без правил протиставлялось М., напр., в ранній період греки вважали, що поезія з'являється під натхненням муз і тому не відносили її до М. Вирізняли сім «вільних мистецтв» (*artes liberales*) — граматику, риторику, діалектику (тривіум), а також арифметику, геометрію, астрономію і музику (квадривіум). Інші мистецтва називали загальними (*artes vulgares*) або пізніше — механічними і вважали нижчими за вільні мистецтва. У філософії Давньої Греції існували два основні погляди на М. Згідно з першим, що йде від Аристиди, М. має справу з інтерпретацією образів, і людина отримує задоволення, спостерігаючи точно й акуратно виконані картини реального світу. Відповідно до другого погляду, що бере початок від Платона, М. надихається музами (Богом, внутрішніми імпульсами, або підсвідомістю) для вираження того, що перебуває вище від навколишнього світу, тобто внутрішні почуття,

прояви або вікові відчуття. Центральною категорією М. стає прекрасне, яке давньогрецькі філософи співвідносили з довершеністю, чуттєвим задоволенням, благом (Платон, Аристотель). У Середні віки термін «М.» застосовували для позначення галузі навчання, що розглядали як інструмент пізнання. Візантійське М. і готика західного Середньовіччя були зосереджені на релігійних сюжетах, у лоні церкви розвивалися духовні жанри. В епоху Відродження відбувається поступова секуляризація М. Водночас митці прагнуть до відділення свого статусу від ремісничого і наближення до наукового. До рангу науки підносяться скульптура, архітектура і живопис, митці епохи прагнуть надати своїм творінням математичної досконалості. У XVIII ст. французький естетик Ш. Баттьо об'єднав ці види М. терміном «витончені М.» (фр. *les beaux arts*, нім. *feine Künste* або *schöne Künste*), що протиставлялися «механічним» М. — ремеслам. У XIX ст. М. остаточно відділилося від ремесел і пов'язувалося з поняттями творчості, оригінальності, індивідуалізму і новаторства. Його матерією стають твори М., а їх автори (згідно з ідеальною моделлю) розглядаються як творці, рухомі внутрішнім потягом до творчості або потребою висловити почуття. Це органічно вирішується з розв'язанням особистих чи загальнолюдських проблем, тому не можна обмежити М. лише функцією надання естетичних вражень. Поява модернізму на-

прикінці XIX ст. призвела до радикальної зміни в поглядах на роль М. в європейській культурі виникли авангардні напрями М., які поставили під сумнів категорію прекрасного. Для нього вона перестала бути не лише визначальною, а й навіть необхідною. В епоху постмодерну М. нерідко розглядають як відкрите поняття, що у вільний спосіб поєднує речі, які не мають виразних спільних рис, а об'єднані «родовою подібністю» (Л. Вітгенштейн), яку не можна окреслити вичерпними критеріями. Визначальними для творів М. при цьому можуть вважатися або мета, з якою вони були створені (за словами Д. Юдда, М. є те, що вважає себе М.), або визнання певного твору мистецькими колами (англ. *artworld*) чи певними інституціями. В останньому випадку важливим стає сучасний стан теорії М., місце і час, в контексті яких з'являється твір. В усіх випадках відкритого визначення відсутність формальних критеріїв відриває М. від естетичного оцінювання, переносить його у сферу «чистого самовираження та ствердження» художника «будь-що і будь-як». Подібний підхід епатує, провокує, але не вичерпує зміст поняття.

Сучасна естетична наука вирізняє значно більшу кількість функцій М.: 1. *М. як пізнання*. М. пізнає світ через систему художніх образів, використовуючи особливі засоби і методи. Проте, на відміну від науки, специфіку пізнання у М. визначає суб'єктивний характер відображення, метафоричне ставлення до дійсності, активне

використання емоційно-чуттєвого начала, що сприяє створенню художньої картини світу. Методом пізнання у М. стає безпосереднє піднесення або сходження до істини за допомогою перенесення сутності явища на ціле, одного цілого — на інше тощо (трансдукція). М. оперує ідеальними образами в уявних просторі та часі, при цьому час у М. може «стискатися» — напр., події, що тривають у реальному житті роками, можуть бути викладені у межах короткометражного фільму. За цих умов глядач ніби перевіряється в учасника або свідка тих подій і, переживаючи почуття героя, набуває його досвіду як власного. 2. *М. як виховання*. Здатність М. до виховання пов'язують з активізацією емоційно-чуттєвого начала, емоційним впливом М. на людину. У свою чергу, емоційні процеси тісно пов'язані з мисленням та інтелектом, а, на думку С. Рубінштейна, мислення як психічний процес саме по собі становить єдність емоційного та інтелектуального. 3. *Компенсаційна функція М.* Вважається, що М. дає змогу людині відчутти ті враження, яких їй не вистачає у реальному житті, тобто компенсує людині брак певних переживань чи емоцій. 4. *Сугестивна функція М.* Пов'язана з певною гіпнотичною дією, впливом на людську психіку. Вагоме навантаження середньовічним М. іконопису й архітектури, адже вважалося, що собор має стати Біблією для неписьменної людини. Сугестивна функція близька до виховної, проте,

на відміну від неї, тут йдеться про звернення М. до позасвідомого. 5. *Комунікативна функція М.* Аналізуючи феномен М., науковці різних історичних періодів підкреслювали його комунікативну перевагу над іншими формами суспільної свідомості. При цьому, якщо комунікативні функції таких видів М., як театр, кіно, література, обмежені мовним бар'єром, то музика, балет, скульптура, живопис вільні від цього обмеження.

М. – не лише поліфонічне, багатofункціональне, а й багатогранне. Саме тому існує класифікація М. Традиційно види М. поділяються за способом втілення художнього образу та формою чуттєвого сприйняття. За способом втілення художнього образу розрізняють М.: 1) просторові – архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне М. та дизайн; 2) часові – радіо, музика, література; 3) просторово-часові – кіномистецтво, театр, танець, циркове М. тощо. За формою чуттєвого сприйняття – 1) слухові – музика, радіо; 2) зорові – архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія; 3) зорово-слухові – театр, кіно. У кожній із цих груп художньо-творча діяльність може користуватися знаками: 1) зображувального типу, що передбачають подібність образів до чуттєво сприйманої реальності (живопис, скульптура, графіка; література, акторське М.); 2) незображувального типу, що не допускають впізнання в образах реальних пред-

метів, явищ, дій і звернених безпосередньо до асоціативних механізмів сприйняття (архітектурно-прикладні М., музика й танець); 3) змішаного типу, властиві синтетичним формам творчості (синтезу архітектури або декоративно-прикладного М. з образотворчими; словесно-музичного – з пісенним; акторсько-танцювального – з пантомімою). М. можна класифікувати також за використовуваними матеріалами: 1) традиційні й сучасні матеріали (фарби, полотно, глина, дерево, метал, граніт, мармур, гіпс, хімічні матеріали, продукти серійної індустрії тощо) – архітектура, скульптура, живопис та ін.; 2) сучасні способи зберігання інформації (сучасна електротехніка, цифрові обчислювальні машини) – медіамистецтво; 3) звук (чутні коливання повітря) – музика; 4) слово (одиниця мови) – література; 5) людина-посередник – актор, клоун та ін.

Література: *Безклубенко С. Д.* Нариси загальної теорії мистецтва / *С. Д. Безклубенко.* – К., 2001; *Короткий* енциклопедичний словник з культури. – К., 2003.

В. Беспалий

Мізантропія (грецьк. *μίσος* – ненависть і *άνθρωπος* – людина) – 1) неприязнь, недовіра, ненависть до людства, людей; 2) презирство до загальноновизнаних правил і моральних цінностей, панівної релігії та її догматів; 3) крайній прояв індивідуалізму, егоїзму, песимізму; 4) бажання будь-що відмежуватися від зовнішніх контактів, яке

часто має пояснення; його виявляють творчі особистості та особи, яких не зрозумів або знедолив «соціум», які не знайшли свого місця в суспільстві й не мають однодумців. «Мізантропія не в моїй натурі, але часом буває, що хочеться на якийсь час втекти від людей власне для того, щоб не почати ненавидіти їх» (Леся Українка). Похідним від М. є мізантроп — особа, яка уникає людей, спілкування з ними, нелюдима або є людиноненависником. Про першого мізантропа з Афін згадують у V ст. до н. е. Про нього розповів у «Житті Антонія» Плутарх. Його згадують в комедіях Арістофана і багатьох анекдотах, які цитував Плутарх. Каллімах наводить епітафію: Тут лежить Тімон, який ненавидить людей; Не барися, перехожий! Прокляни мене, якщо хочеш, і скоріше йди геть. Це все, про що я прошу». Він також з'являється в одному з діалогів сатирика Лукіана. Сюжет трагедії Шекспіра «Тімон Афінський» заснований на відомостях, які драматург взяв у Плутарха. Мізантропом античності був і відомий філософ Геракліт, який чи не єдиний серед давніх мудреців відверто висловлював презирство до людей. Постійні нарікання на дурість співгромадян зумовили йому прізвисько: «Філософ, який плаче». В оцінюванні людей він часом доходив крайнощів. Як і Піфагор, вважав, що країною мають управляти «кращі». Коли друга філософа Гермодора було вигнано після голосування зі словами: «Та не буде серед нас нікого найкращого, якщо ж такий виявиться, то хай він живе

у іншому місці й серед інших», Геракліт сказав, що ефесцям залишається тепер віддати місто у розпорядження дітей. Коли громадяни докоряли, що він, мудра людина, грає в кості з хлопчиками замість того, щоб брати участь у житті міста, він відповідав: «Негідники! Цим займатись мені краще, ніж вести з вами державні справи». До кінця життя він дотримувався своїх позицій. Поняття «М.» поширюється на тих, хто уникає спілкування з іншими і через це стає вигнанцем. Така тенденція інтерпретується багатьма як життєва філософія або наслідок психічного захворювання. Хоча мізантроп, виявляючи загальну неприязнь до людства загалом, як правило, підтримує нормальні стосунки з певними людьми. М. може бути зумовлена соціальними відчуженнями чи просто презирством до характерних рис, властивих більшості людства. Цей термін зазвичай тлумачиться спрощено як індивідуалізована ненависть до людей, тому його часто помилково застосовують до негативних явищ. В особливо важких випадках мізантроп, справді, може ненавидіти людське товариство, хоча це не обов'язково зумовлено психопатією. Він здатен підтримувати нормальні та близькі стосунки з обмеженим колом людей, яких ретельно добирає. Тут його антипатія виявляється особливо чітко, оскільки він не вибає людських помилок і слабкостей, у т. ч. й власних. Термін набув поширення після появи п'єси «Мізантроп» французького драматурга Мольєра.

Література: *Античный мир : современный словарь-справочник* / [сост. М. И. Умнов]. — М., 2000; *Мень А.* История религии. Т. 4 / Александр Мень. — М., 1991; *Рассел Б.* История западной философии / Б. Рассел. — Екатеринбург, 2008; *Трубецкой С. Н.* Курс истории древней философии / С. Н. Трубецкой. — М., 1997.

В. Беспалий

Міф (грецьк. *mythos* — слово, сказання, легенда) — 1) форма виразу фантастичних уявлень давніх людей про світ; 2) оповідання про поганських богів і легендарних героїв; 3) розповідь про походження світу, людей, тварин, про богів, явища природи, духів, життя і подвиги героїв. М. виник у первісному суспільстві й з часом став основою багатьох народних епосів. Реальність у М. є фантастичною, вигаданою. У різних народів він має свої особливості сприйняття і пояснення світу, а тому виконує функції філософії, релігії, науки і мистецтва. Водночас у М. відтворено певні історичні реалії. М. спрямовані проти зла, несправедливості. Особлива категорія — т. зв. календарні М., тісно пов'язані з аграрними ритуалами. Багато М. розповідають про загибель і оживання богів, героїв (Осіріс, Ісус Христос та ін.). М. існують у багатьох народів і нині, хоча і суттєво видозмінені.

Література: *Большой энциклопедический иллюстрированный словарь* / [Богатыренко В. В., Завязкина Т. И., Меженко Ю. С. и др.]. — Донецк, 2008; *Духовність* / [ред.

В. С. Дудик]. — К., 2008. — (Серія «Європейська енциклопедія»).

М. Головатий

Міф і релігія — форми культури, які у ході історії мають глибинний взаємозв'язок. Появу релігійних вірувань пов'язують з початком символічного відображення первісною людиною світу, що виникає водночас із доцільною предметною діяльністю. Символічне відображення набуває форми міфологічної свідомості, яка є історично первинним способом освоєння світу. Міф — духовне відтворення дійсності у формі легенд і розповідей, персонажі й події яких визнаються об'єктивно наявними або такими, що існували колись. Міфи виникають як результат колективної творчості й опанування навколишнього світу за допомогою уяви, у формі наочно-чуттєвих образів. Вони поєднують інтелектуальне, емоційне і вольове ставлення до світу, що набуває відображення у малярстві, піснях, танцях, ритуалах тощо. У міфах людина нерозривно поєднана з природою. Її індивідуальна свідомість не виокремлена з групової. Не набули ще статусу відокремлених предмет і образ, об'єктивне й суб'єктивне: те, що можливе тільки у свідомості, сприймається як таке, що об'єктивно відбувається. Принципи діяльності невіддільні від самої діяльності. Колективізм первісного суспільства переноситься на природні явища: природні властивості та зв'язки пояснюються на підставі відносин у родовій общині шляхом одухотворення природних явищ і

надання їм людських рис. Таке пояснення називається антропоморфізмом. Мислення у міфах не здатне чітко зафіксувати певні властивості й закріплювати їх за конкретною річчю. Звідси й тенденція наділяти одного міфічного персонажа багатьма властивостями, а багатьох — однією. Логічні структури опосередкування, обґрунтування, доведення були недостатньо розвинені. Набули поширення логічні бінарні опозиції (небо — земля, світло — темрява, праве — ліве, життя — смерть тощо), за допомогою яких первісна людина структурувала свої знання про світ, фіксуючи певні його закономірності. Усі ці особливості первісного мислення відображені й у мові, яка мала небагато слів, щоб фіксувати родові поняття, і безліч імен для позначення конкретного предмета в різних часових та просторових контекстах. Одна і та сама річ мала різні назви, а різним предметам, істотам і явищам (живому і неживому, людині й природі, тварині й рослині тощо) надавалось одне ім'я. Все це породжувало багатозначність, а згодом — метафоричність і символіку. Формувались різні системи міфів, здебільшого як етіологічні оповідки (розповіді про походження певних явищ). Найпоширенішими були космогонічні (про виникнення світу), теогонічні (про походження богів), астрогонічні (про Сонце, Місяць, зорі), антропогонічні (про людину), етногонічні (про рід, родові зв'язки), а також легенди про кінець світу, душу, небесний вогонь

тощо. Як єдино можливий універсальний засіб духовного освоєння світу, міфологія поєднувала не лише реалістичні знання, художні образи, соціальні норми і зразки поведінки, а й певну систему вірувань та пов'язані з ними ритуали. Сучасні дані археології й етнографії свідчать, що найпростіші форми вірувань виникають з появою *Homo sapiens* (людини розумної) приблизно 40–45 тис. років тому. У різних народів утверджувались і розвивались відмінні релігійні системи, їх еволюція підпорядковувалась певним спільним закономірностям, тому основні форми ранніх релігій схожі. Так, у межах міфологічного комплексу практично всіх народів світу виникає схожа система вірувань, своєрідна проторелігія, до якої відносять анімізм, фетишизм, тотемізм і магію. Формування релігійного міфу відбувалось у давньому світі та з переходом до Середньовіччя (XIV ст. до н. е. — VII ст. н. е.). Національні релігії змінили універсальні релігійні вчення, які наголошували на універсальності моральних та релігійних норм. Тому морально-релігійне вчення є первинним стосовно міфологічного наповнення. Головною особливістю релігійного міфу є його вторинність щодо універсального релігійного вчення. В основу покладено не міфічні події та сюжет, а смислове навантаження міфу, його зміст, а не форма. Наявність універсального релігійного вчення є невід'ємною передумовою буття релігійного міфу. Релігіям, які створили релігійні міфи з ознаками уніфікації,

тотальності, канонізації, статичності (християнство, іслам, іудаїзм), протистоять релігії з протилежними характеристиками міфів (буддизм, конфуціанство, даосизм) – варіативністю, толерантністю, динамічністю. Процес міфологізації відбувався постійно, на зміну одним уявленням та поняттям приходили інші, які суспільство відтворювало як цінність. Релігійний міф маніфестує себе в сучасному світі, змінюючи інтерпретацію своєї наративної складової відповідно до світоглядних засад суспільства.

Література: *Леви-Строс К.* Первісне мислення / К. Леви-Строс. – К., 2000; *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. – М., 1994; *Токарев С. А.* Ранние формы религии / С. А. Токарев. – М., 1990; *Фрейд З.* Тотем і табу. Психологія первобытности культуры и религии / З. Фрейд. – Минск, 1999; *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб., 1998; *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – К., 1997.

А. Черній

Міф художній – в літературі – сказання, яке передає уявлення людей про світ, місце в ньому людини; певне уявлення про походження всього суцього, про богів і героїв. Це відтворення в мистецтві міфів, які становлять формотворчі універсалії, виявляючись як на образно-тематичному рівні твору (зміст), так і у способах художнього мислення (форми). Більшість дослідників, які вивчали історичне коріння міфів (Дж. Фрейзер,

К. Г. Юнг, К. Леви-Строс, Н. Фрай, Ф. Буслаєв, О. Веселовський, В. Пропп, Є. Мелетинський), дійшли висновку, що продукти фантазії людей різних культур мають спільні ознаки. У міфах і казках різних етносів, які ніколи не контактували між собою (індійських, західноєвропейських, слов'янських, латиноамериканських тощо), виявляються схожі механізми утворення стійких символів і сюжетів, подібні типи конфліктів і розповіді, покладені в основу художніх оповідей. Підходи до вивчення способів буття міфологічної свідомості в історії культури як особливого поетичного «дифузного мислення» надзвичайно різноманітні та складні, їм присвячено значну кількість спеціальних праць. Одним із важливих джерел, яке забезпечує сталу символіку міфу як автономної форми культури, є його природний зв'язок з осмисленням природного світу (явище «символічного метафоризму»). Символіка, якою наділяють природний світ, виявляється аналогічною у різних етнічних спільнот. Напр., хмари – це завжди символ ворога, чужих сил, а усе, пов'язане із солярними образами (сонцем), втілює позитивні сили. Аналіз усього масиву образної та композиційної будови, стихійно створеної народною фантазією, свідчить, що у міфі природа осмислюється у людських поняттях, а людство – у природних термінах. Це явище набуло назви психологічного паралелізму, або антропоцентризму. На підставі вивчення пам'яток народної творчості

сті можна скласти словник сюжетної, ширше – символічної мови світової літератури. Прагнучи опанувати світ, підпорядкувати його, осмислити і зрозуміти, людина створює художню оповідь про нього. Аналіз структури міфу виявляє в ньому безліч символів та алегорій, які втілюють різні співвідношення свідомого і несвідомого, що зумовлює нову рівновагу у тлумаченні світу і в гармонійній розв'язці сюжету. Образи перемоги над змієм, драконом, омріяний шлюб з принцесою, образи «злої відьми» тощо є символами, навіть алегоріями примирення зі своїм душевним світом унаслідок взаємодії свідомого і підсвідомого. Міфи давніх суспільств, створені природним чином, життєво важливі, проте власне міфотворчість не вичерпується цією історичною стадією. Епоха Відродження віддала належне міфу, використовувала його; антична міфологія взаємодіяла з християнством, магією, лицарською легендою. Інтенсивний розвиток міфотворчості виявляється і протягом XVIII–XX ст. Саме у ці часи міф стає органічною складовою різних видів мистецтва. Для європейського мистецтва, починаючи з XIV ст., грецькі міфи, тісно переплітаючись з римською міфологією, становлять головні сюжетні мотиви. У творчий процес залучаються міфи інших народів, християнська сакральна тема. У міфах слов'янського світу, зокрема українського народу, з одного боку, пантеїзм поєднується з християнськими міфами, з іншого –

суттєвого значення набуває фольклор, витоки якого – у культурі найдавніших народів, починаючи з Трипільської культури. У міфології всіх народів, у т. ч. слов'ян, відображено космогонічну картину світу (Вибаров, Вагнер). Кожна епоха по-своєму ставиться до міфу: бароко – довільно, класицизм – нормативно. Сучасний світ сповнений історичного минулого, і в ньому існує міфічне наповнення у певному контексті. Отже, міфологічні образи є знаковими у мистецтві. Навіть у сучасному урбанізованому світі, коли знівельовано чимало людських духовно-культурних цінностей, спостерігається інтерес до класичної міфології. У мистецьких творах міфи відображені неадекватно як за змістом, так і за формою. Це пояснюється тим, що більшість митців, особливо середнього і молодшого віку, мають досить розпливчате уявлення про міф та міфологію як такі. Звідси і строкатість відображення міфологічних тем, сюжетів та образів у творах сучасного мистецтва. Проблема міфології в мистецтві є досить складною та багатопланою: по-перше, створення високого мистецтва на міфологічній основі; по-друге, спекулювання на національній символіці. Класичним прикладом сучасного образотворчого мистецтва як в ретроспекції, так і в сьогоденному контексті є твори М. Шагала, А. Масона, змислова праця «Метаморфози» (І. Єнсена і З. Фрейда). Романтики фактично вперше застосували народну творчість, у т. ч. й міфологію, як прояв вищої художності.

Міф інтерпретувався ними не як вигадка, плід нерозвиненого розуму, а як прояв вищої мудрості, вираження здатності прадавньої людини до цілісного, синкретичного, незатемненого однобічним аналітичним мисленням сприйняття і художнього моделювання світу. У народів світу в різні історичні епохи міф існував, живлячись народними витоками, у різноманітних видах мистецтва. Історичні події, суспільне життя набували міфічної форми та відображалися як у народних традиціях, так і в мистецтві. У творах знаково-символічного модернізму сучасного українського мистецтва відіграють важливу роль міфи про світоутворення. В унікальному творі сучасного київського художника І. Горяного «Народження. Близнюки», який ґрунтується на міфах про андрогенів, закладено ідею, розкрити в «Піррі» Платона, що є переказом міфу про поділ Зевсом цієї істоти на дві половинки – жіночу та чоловічу.

Література: *Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М., 1996; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М., 1995; Мифы в искусстве. – М., 1996; Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М., 1989; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. – М., 1995; Хюбне К. Истина мифа / К. Хюбне. – М., 1996.*

В. Беспалий

Міфологема – термін, запозичений у К. Г. Юнга для позна-

чення стійких конструкцій колективної загальнонародної фантазії, що повторюються, узагальнено відображають дійсність у вигляді чуттєво конкретних персоніфікацій, наділених душею істот, які сприймалися архаїчною свідомістю як цілком реальні. М. визначають також як: 1) мотив міфу, його фрагмент або частину, відтворені у пізніх фольклорних і літературних творах; 2) носій загальнолюдського змісту, який акцентує головну ідею міфу; 3) історично зумовлене природне джерело художньої творчості як початковий поштовх; 4) те, що надає мистецтву певних міфоцентристських меж; 5) версійний компонент у маніпулятивних геополітичних та політехнологічних концепціях. Проілюструвати дієвість М. можна, інтерпретуючи історичне минуле. У Франції XVII ст. формується міф «Короля-Сонця», який спирався на М. Середньовіччя. Починаючи з другої половини XV ст., французькі королі закріплюють за собою титул христоролюбних. Зміна епох, курс на посилення влади монарха потребують відповідної корекції. Виникає потреба у нових міфах та М. Створюється образ «Короля-Світила», який дає змогу не лише проілюструвати наявну систему організування влади, а й показати важливість її головної ланки – монарха. Раніше король асоціювався з архетипами деміурга, головного судді, тріумфатора, згодом цього стало замало. Нова М. ототожнює короля із Сонцем, яке, завдяки своїй природі, «організовує навколишній його світ», надає

йому впорядкованості та гармонії, дарує блага. Сонце не встановлює, не нав'язує світового закону, який решті світу належить виконувати. Воно аксіоматичне, саме втілює світовий закон, є ним, тому що становить сутність і невід'ємну його частину. Людовик XIV писав у своїх «Мемуарах», що вибрав цю емблему, яка повинна символізувати обов'язки короля і постійно заохочувати його самого до їх виконання. Основа емблеми — Сонце, яке, за правилами емблематики, вважається найблагороднішим символом. За сукупністю властивих йому ознак воно є унікальним світлом. Воно сяє яскравим світлом, передає його іншим небесним світилам, утворюючи щось на кшталт свого двору, розподіляє своє світло рівно і справедливо по різних частинах землі; творить добро всюди, породжує безупинно життя, радість, рух; нескінченно переміщується, рухаючись плавно і спокійно своєю постійною незмінною орбітою, від якої ніколи не відхиляється, є яскравою і чудовою подобою монарха. Ті, хто спостерігав, як Людовик XIV легко управляє, незважаючи на безліч турбот, що випадають на долю короля, умовили його розмістити у центрі емблеми земну кулю — державу — і напис для душі: «Nec pluribus impar» («Не багатьом рівний»). Отже, завдяки міфотворчості задовольняється глибока психологічна потреба у посиленні повноважень центральної фігури владного поля — короля. Це відбувається завдяки соціально-культурній, цивілізаційній корекції того,

що відбулося і було зумовлене співвідношенням політичних сил тогочасної Франції. Йдеться про зростаючий третій стан, традиційно сильну знать, бюрократію.

Література: Конькова Е. А. Версаль. / Авт.-сост. Е. А. Конькова. — М., 2002.; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. — М., 1998.

В. Беспалий

Міфологічне моделювання світу — спосіб структурування реальної дійсності відповідно до канонів міфологічного (образно-міфологічного, пралогічного) типу мислення. Міфологічно-образна структура мислення сформувався у т. зв. архаїчних культурах. Вона полягає в ідеальному освоєнні дійсності (упорядковувальна дія міфу) шляхом маркування фрагментів реальності за принципом «позитивний — негативний», в основі якого — універсальне для всіх культур бачення світу шляхом зіставлення «космос — хаос». Міфологія є універсальною формою моделювання світу і диференціюється за своїми структурними елементами у картинах світу різних народів (О. Лосев, К. Леві-Стросс, М. Попович, В. Топоров та ін.). Через часово-просторові, причинно-наслідкові й образні поняття реальності вона намагається впорядкувати хаос, віднаходючи гармонію життя шляхом утворення архаїчних морально-етичних світоглядних уявлень про Добро і Зло, Любов, Щастя, Справедливість тощо. Психологічний склад етносу — це

синтез психічних настанов поколінь людей як творців стереотипів його мислення і поведінки. Згідно з ученням К. Г. Юнга, на основі еволюції колективного підсвідомого (колективних переживань етнічної групи) формуються універсальні праобрази та символічні форми, що детермінують поведінку і мислення кожної особи. Розвиток етносу та його психіки Юнг пов'язував з архетипами колективного підсвідомого – першообразів, що визначають особливості поведінки, мислення та розуміння світу певної етнічної спільноти, а також внутрішню єдність її культури і взаєморозуміння. Форма архетипу єдина й універсальна, але він виступає у різних знаково-символічних образах. Так, в усіх народів існують міфи про створення світу та людини як форми «першопочаткової» єдності, але це виявляється у різних символах. В українській міфологічній системі головним порівняно з іншими сюжетами творення Всесвіту (Неба, Води, Вогню, Повітря) є мотив виникнення Землі (не як космічного тіла, а як ґрунту). Ласкава і плодюча земля як найхарактерніший архетип українського колективного несвідомого сформувався на підставі споконвічного досвіду співжиття українського хліборобського народу із доброю Ненькою-Землею, що позбавляє його світосприймальні настанови агресивності, формуючи м'яку оптимістичну споглядальність. Українська міфологічна традиція є своєрідною інтерпретацією індоєвропейських міфів про походження світу,

в ній набула яскравого втілення ідея культу землі та хліборобської праці. Так виникла одна з головних тез вітчизняної філософії та психології про землеробський тип ментальності та одвічну селянську сутність українців.

Література: *Мала* енциклопедія етнодержавознавства / [НАН України. Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького; редкол.: Ю. І. Римаренко (відп. ред.) та ін.]. – К., 1996; *Савчук Б.* Українська етнологія / Б. Савчук. – Івано-Франківськ, 2004.

М. Головатий

Міфологія – (грец. μυθολογία, від μυθος – оповідь і λογος – слово, розповідь, поняття, вчення) – перші пояснення людиною походження світу, стихійних явищ та ін.; сукупність міфів, переказів, оповідань, де в наївно персоніфікованій, наочно-образній, несвідомо-художній формі подавалися явища природи та життя. У духовному житті первісного суспільства М. була універсальною формою суспільної свідомості. Міфи – архаїчні оповіді різних народів про фантастичних істот, богів, космос. Вони пов'язані з обрядами, звичаями, містять етичні норми та естетичні уявлення, поєднання реальності й фантазії, думки і відчуття. У міфах людина не виокремлює себе із природи. Міфи різних країн містять спроби відповіді на питання про початок, походження світу, виникнення найважливіших явищ природи, про світову гармонію, безособову необхідність та ін. Формування світу розуміли як

його творення або поступовий розвиток з первісного безформного стану, як перетворення з хаосу на космос, як творення шляхом долання демонічних сил. Існували також міфи есхатологічні – про прийдешню загибель світу, у деяких випадках з подальшим його відродженням. Особливе місце посідали міфи про культурні досягнення людей: винаходи ремесел, добування вогню, землеробство, обряди, звичаї, народження людей, стадії життя, смерть людини, про різні випробування на її життєвому шляху. Інтелектуальна своєрідність міфу полягає в тому, що думка виражалась в емоційних, поетичних образах, які поширювались на навколишній світ, олюднювали його. Це ріднить міф з мисленням дітей, поетів, художників. Водночас у химерній тканині міфологічних образів втілювалась і узагальнена робота думки – аналізу, класифікації, особливого символічного уявлення про світ як ціле. За допомогою міфу минуле пов'язувалося із сьогоденням і майбутнім, забезпечувався духовний зв'язок поколінь, закріплювалась система цінностей, підтримувались певні форми поведінки. Міфологічна свідомість містила пошук єдності природи і суспільства, світу і людини, вирішення суперечностей, гармонії, внутрішньої злагоди людського життя. Міфи містяться у світових релігіях – християнстві, ісламі, буддизмі. Крім того, деякі особливості міфологічного мислення зберігаються у масовій свідомості, коли М. втра-

чає свою попередню роль. Із зга-санням первісних форм суспільного життя міф як особливий рівень розвитку суспільної свідомості віджив, зійшов з історичної сцени, але не припинився початий міфологічною свідомістю пошук відповідей на питання про походження світу, людини, культурних навичок, соціального ладу, таємниці народження і смерті.

Література: *Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1994; Семенов Ю. И. Тотемизм, первобытная мифология и первобытная религия / Ю. И. Семенов // Скепсис. – 2005. – № 3/4; Черницкий А. Мифы народов мира для детей. – 2-е изд. / А. Черницкий. – Ростов н/Д, 2008; Черницкий А. Большой мифологический словарь / А. Черницкий. – М., 2008; Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М., 2001.*

В. Беспалий

Мова культури – у широкому значенні – засоби, знаки, форми, символи, тексти, які дають змогу людям вступати між собою у комунікативні зв'язки, орієнтуватись у просторі культури. М. к. – це універсальна форма осмислення реальності, в яку «організуються» всі знову виниклі або вже існуючі уявлення, поняття, образи та інші значеннєві конструкції (носії змісту). Глибинні зміни в суспільстві, заострення геополітичної та суспільно-політичної ситуацій призводять до зміни типу культури. У періоди, коли «розпадається зв'язок

часів», завжди актуалізується проблема розуміння. Як зазначає Г.-Г. Гадамер, «вона постає щоразу, коли зазнають краху спроби налагодити взаєморозуміння між регіонами, націями, блоками і поколіннями, коли виявляється відсутність спільної мови і ключові поняття, що увійшли у звичку, починають діяти як подразники, які лише зміцнюють і підсилюють суперечності та напруження».

Література: *Парахонський Б. А. Язык культуры / Б. А. Парахонський. — К., 1988; Пархоменко И. Т. Культурология в вопросах и ответах / И. Т. Пархоменко, А. А. Радугин. — М., 2001; Реформатський А. А. Введение в языкознание / А. А. Реформатський. — М., 2000.*

В. Беспалий

Модерн — (лат. *modo* — нещодавно; від нім. *Moderne*, фр. *Modernite* — сучасність) — багатозначний термін, що характеризується відсутністю єдиних критеріїв і нечіткістю формулювань; постає як: 1) базове поняття культурно-цивілізаційного феномена «сучасність» та похідних від нього («сучасний світ», «сучасне суспільство», «сучасна людина» тощо); 2) динамічне поняття, запроваджене у XVI ст. для ілюстрування номінальної можливості кожного історичного моменту поставати генетичним продовженням усіх попередніх сучасностей; 3) сукупність умов життя, створених у процесі економічної, політичної, філософської, релігійної та культурної революцій, яка розпочалася з епохи

Нового часу; 4) світоглядні та гносеологічні характеристики глобальної інтелектуальної стратегії, започаткованої у добу Просвітництва, яка й досі зберігає свій когнітивний потенціал; 5) ціннісність сучасної науки, з її культом раціонального знання і технічних перетворень, з упевненістю в поступальному розвитку суспільства, безкісному прогресі людства; 6) конкретний історичний період, хронологічно наступний за епохою премодерну — Античністю та Середньовіччям; 7) ліберально-оптимістичний світогляд, започаткований А. Смітом, Дж. Локком, Вольтером, П. А. Гольбахом, Д. Дідро та ін.; 8) сукупність художніх та літературних напрямів і шкіл кінця XIX — початку XX ст., т. зв. культурний модернізм, якому притаманні демонстративний розрив з класичними традиціями, формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість.

Найповніше проблема сучасності (нинішнього часу), або сучасного світу, відображена Ю. Габермасом, який у цьому питанні віддає належне Г. В. Ф. Гегелю: «Гегель не був першим філософом, який належав Новому часу, але він був першим, для кого епоха М. стала проблемою. У його теорії вперше стала явною констеляція М., усвідомлення часу, епохи і раціональності». Специфічними ознаками епохи Гегель вважав занепокоєння, внутрішнє бродіння, швидку динаміку, безперервність перетворень і народження нового;

силу диференціації та відособлення (*Macht der Entzweigung*), які діалектично синтезовані із силою об'єднання, інтеграції (*Macht der Vereinigung*). Ю. Габермас зазначав, що Гегель передусім відкрив принцип Нового часу — принцип суб'єктивності, з якого виводить суперечливість епохи: цей світ усвідомлюється одночасно як світ прогресу і відчуження духу. І тому перша спроба усвідомити епоху М. в поняттях була поєднана з критикою М. Суб'єктивність як принцип М. розшифровується у Гегеля як індивідуалізм, право на критику, автономія діяльності й особлива значущість ідеалістичної філософії. Проект М., сформульований у XVIII ст. філософами Просвітництва, за версією Габермаса, полягає в тому, щоб неухильно розвивати науку, які об'єктивують універсальні засади моралі й права, та автономне мистецтво із збереженням їх внутрішньої природи, і водночас у тому, щоб вивільняти когнітивні потенціали, які накопичилися таким чином з їх вищих езотеричних форм, та використовувати їх для практики, тобто розумного облаштування життєвих умов. Термінами «М.», «модерний» також позначають нове, те, що перебуває у постійному процесі оновлення, а також історичні епохи, свідомо орієнтовані на оновлення. Термін «М.» уперше з'явився в пізній античності, коли християни того часу назвали себе *moderni*, на відміну від язичників, які називалися *antiqui* (давні). У цьому значенні М. — це століття християнства. Ідея

повороту історії знову стала актуальною в епоху Відродження (Ф. Петрарка), а у Дж. Вазарі є вираз «модерне століття». М. ототожнюється з епохою Нового часу і є синонімом новоевропейської культури, саме тоді сформувався індустріальний (сучасний) тип суспільства. М. розуміють не лише як історичну епоху, а і як бажаний образ суспільства й культури, що склався на той час і втілювався в ідеології Просвітництва. У цьому сенсі М. є своєрідним світоглядним проектом розвитку культури. Головний його зміст — максимальний розвиток раціональних способів мислення і соціальної організації як шлях до звільнення від ірраціональності міфу, релігії, забобонів, свавілля влади; ідея прогресу; прагнення до однозначної (правильної), універсальної інтерпретації буття; європоцентризм. З часом М. стали розуміти, по-перше, як індустріальний (сучасний) тип суспільства і культури, що склався до XVII-XVIII ст. і розвивався у XIX — першій половині XX ст.; по-друге — як властивий цьому періоду спосіб самосвідомості культури, «проект М.» (Габермас). Модернізація суспільства мала неоднозначні наслідки для розвитку культури. З одного боку, були створені небували можливості реалізації індивідуальних життєвих проектів, з іншого — це обернулося історично безпрецедентним протистоянням людини і суспільства, спричиненим ослабленням традиційних групових цінностей (аномією, за визначенням французького соціо-

лога Е. Дюркгейма). Парадокс полягає в тому, що із заміною сталих консервативних соціальних спільнот абстрактними мегаструктурами людина стала сприймати себе як складну і унікальну особистість, яка має величезну потребу у персональній різноплановій участі в реалізації себе, що виглядала сумнівною в тогочасних умовах. Сутність парадоксу вичерпується простим запитанням: «Якщо людина живе у неминуче технологізованому і бюрократизованому (абстрактному) світі, то де у цьому світі знайти місце для конкретної різноманітності людського життя?». Теоретично це усвідомлюється як протиставлення цивілізації та культури, констатація кризового стану останньої. Порушення цих проблем характерні для ХХ ст., коли уже повністю виявились і реалізувались тенденції розвитку суспільства М.

Просвітництво вірило в необмежені можливості розуму, які реалізуються в політиці (ідея освіченої абсолютної монархії), філософії (на думку І. Канта, філософ — це законодавець, який задає правила роботи людського розуму, в мистецтві (класицизм), у концепції людини як істоти, від природи наділеної здоровим глуздом. Прагнення до раціональної упорядкованості буття виявилось і в новоєвропейській картині світу як основи самосвідомості цієї культури. Виникло нове ставлення людини до світу — як суб'єкта до об'єкта. Наслідком такої світоглядної позиції стала поява нового способу інтерп-

регації буття — відтворення картини світу. Світ стає картиною, у якій суще загалом розглядають як таке, на що людина спрямована і що вона хоче мати. Сутність картини світу інтерпретується не як картина, що змальовує світ, а як світ, що дає змогу зрозуміти сенс такої картини. Новоевропейська картина світу містить три основоположні ідеї: природу, особу і культуру. Під природою розуміють усе те, що існує, у т. ч. й людину, те, що визначається універсальним природним законом і може бути вивчене у досвіді та раціонально пояснене. У понятті «особа» набуває остаточного оформлення образ людини, який виник в епоху Відродження. Особа, суб'єкт — це людина, яка розвивається на основі своїх обдарувань та ініціативи. Культура — сфера самостійної творчості людини, у якій вона може ставити і реалізовувати цілі на власний розсуд. Таким чином, від ХVІІІ ст. людська діяльність розуміється і здійснюється як культура. Культура постає тут як механізм реалізації верховних цінностей шляхом турботи про вищі блага людини. Це закладено в самій суті культури, яка покликана виявляти таку турботу. Існує т. зв. культурна політика, заснована на певній самосвідомості, ідеологічному проекті культури. Головним змістом цього проекту було прагнення максимально раціоналізувати усі аспекти життя. Світський і раціоналістичний характер культури Нового часу виявлявся у диференціації ціннісних сфер науки,

моралі, мистецтва та в їх автономізації щодо повсякденної практики (раніше їх сутнісна єдність гарантувалася релігією). Висока культура дедалі більше перетворюється на культуру експертів. У відповідних культурних системах діяльності інституалізуються наукові дискурси, дослідження в галузі моралі та теорії права, у творач мистецтва і художній критиці як справі фахівців. Розвиток професійного підходу до культурної традиції неоднозначно позначився на самій культурі. З одного боку, спостерігається бурхливий розквіт науки (наукова революція XVII ст. і промислова революція XVIII ст., яка відбулася за нею), філософії (Гегель назвав новоевропейську філософію «землею обітованою»), мистецтва (XVII ст. — одна з найвизначніших епох його історії). З цього моменту з'являються внутрішня історія наук, теорія моралі та права, історія мистецтва — усе це не як лінійний розвиток, а як процес навчання. З іншого боку, збільшується розрив між культурами експертів і широкого людського загалу. Приріст культури за рахунок діяльності фахівців не збагачує сферу повсякденної практики. В раціоналізації культури криється загроза збіднення життєвого світу, позбавлення його безпосереднього зв'язку з культурною традицією. Філософи Просвітництва усвідомлювали цю суперечність, тому сформульований ними культурний проект М. полягав у тому, щоб неухильно розвивати науки, які об'єктивують універсалістські основи моралі та права і автономне

мистецтво із збереженням їх вільної природи, а також у тому, щоб вивільнити накопичені таким чином когнітивні потенціали з їх вищих, езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов. Надії просвітителів на те, що науки і мистецтва автоматично сприятимуть не лише підкоренню природи, а й розумінню світу та людини, її етичному вдосконаленню, справедливості суспільних інститутів і навіть людському щастю, були надмірними. Подальший розвиток культури не підтвердив цього оптимізму. Уже XIX ст. внесло істотні корективи в образ культури, який склався раніше. Романтизм з його культом уяви і пристрастей, інтересом до середньовіччя, екзотичних культур Сходу поклав початок улюбленим образам бунтівного художника і героя, «який випадав» з реальності (Дж. Байрон). Друга тенденція — це криза ціннісних засад класичної європейської культури, яка виявилася у нігілізмі та декадансі. Символом зламу класичних традицій у європейському мистецтві на межі XIX–XX ст. став декаданс (фр. *decadence*, від пізньюлат. *decadentia* — занепад), зародження якого пов'язане з ім'ям французького поета Шарля Бодлера. Його роль в історії поезії певною мірою подібна до ролі Е. Мане в живописі. Перебуваючи на останньому рубежі класичного мистецтва, обидва проклали шлях для всіх подальших новаторських рухів. Культура XIX ст. загалом розвивалася ще в межах раціоналістичної моделі М.

Водночас з'явилися нові тенденції, яким належало повністю реалізуватися у ХХ ст.: демократизація культури як віднесення повсякденності до культурних цінностей, швидке розширення сфери функціонування та впливу мистецтва; доступність результатів культурної творчості людському загалу завдяки освіті, засобам масової комунікації (газети), публічним музеям, регулярним загальнодоступним виставкам; виникнення ірраціоналістичних і міфологізаторських схем інтерпретації культури (концепція «вічного повернення» у Ф. Ніцше); відхід від європоцентристської моделі культури, відкриття нових, самодостатніх та самоцінних культурних світів (орієнталістські теми у романтиків, вплив японського живопису на імпресіоністів). Еволюція культури разом із соціально-політичними катаклізмами початку ХХ ст. (Перша світова війна 1914–1918 рр., революції в Росії, Німеччині, Угорщині, розпад великих імперій і створення нових держав, фашистські перевороти в Італії та Німеччині) зумовила кризу новоєвропейської картини світу. Внаслідок цього знов актуалізувались пошуки нових образів культури і людини. Сучасне, модерне, народжене Просвітництвом завдяки наведеним чинникам, досить скоро зазнало переосмислення і зумовило новий рівень модернізації, породило низку художніх напрямів і шкіл в образотворчому мистецтві та літературі. З'явилися т. зв. культурний М. Ар нуво (фр. *art nouveau* – букв. нове мистецтво),

югендштил (нім. *Jugendstil* – молодий стиль), тіффані (на ім'я Л. К. Тіффані) у США, стиль Сецессіо (*Secessionstil*) в Австрії, модерн стайл (*modern style* – букв. сучасний стиль) в Англії, стиль Ліберті в Італії, модернізм в Іспанії, *Nieuwe Kunst* у Голландії, ялиновий стиль (*style sapin*) у Швейцарії. Ці напрями різні, але їм притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість, їх часто класифікують як М.

Парадокс як особливе явище в культурі починається не з традиційно культового для М. розуму, а з його руйнування, коли йому почали протиставляти імпресію, далі – експресію, східну релігію і давню міфологію. Аполлонівському началу протиставили діонісійське (Ф. Ніцше). Цей рух ще називають «культурним М.», пов'язаним з іменами Дж. Джойса, М. Пруста, С. Малларме, Е. Мане, К. Піссаріо та ін. Митці свідомо надають своїй творчості антидемократичності, елітарності, вважаючи, що їхнє мистецтво не для широких мас. Іспанський філософ і мистецтвознавець Х. Ортега-і-Гассет зазначав, що маси завжди проти модерністського мистецтва. Воно, по суті, чуже і навіть вороже народові. М. є мистецтвом для митців, а не для широкого кола людей. Це мистецтво касти, а не демократичне мистецтво. Втім, цей принцип не є абсолютним для М. Виняток з «антидемократичного» правила – теорія і творча практика уніанімістів та експресіоністів. Модернізм утверджує примат форми над змістом.

Іноді форма модерністського твору є самодостатньою та абсолютизованою (футуризм, «новий роман»), іноді — підпорядкована змісту. Один із теоретиків цієї течії К. Фідлер проголошував, що у художньому творі форма має сама по собі утворювати матеріал, заради якого й існує художній твір. Ця форма, яка є водночас і матеріалом, не повинна виражати нічого, крім себе самої. Зміст художнього твору є ніщо інше, як саме формоутворення.

М. рішуче відкидає принципи реалізму й натуралізму з їх зверненням до реальної дійсності, життєподібності, деміфологізму, аметафізичності. Фідлер зауважував, що мистецтво аж ніяк не покликане проникати у низьку дійсність, яка є дійсністю всіх людей. Водночас М. не сприймав романтичної втечі від дійсності. Мистецтво, за Фідлером, не має «сумнівного покликання рятувати людей від дійсності, виходячи з казкового королівства». Якщо досі, зазначав теоретик, точилися суперечки за право виражати сутність художньої діяльності — наслідування чи перетворення дійсності (суперечка реалістів з романтиками), то модернізм замість цих двох традиційних принципів висуває свій, третій — створення нової дійсності. Реалістичну та натуралістичну об'єктивність змінила модерністська художня суб'єктивність. Модерністів не цікавить предметний світ, вони деформують та абсурдизують його. І така «нова дійсність» для митців-модерністів абсолютно ре-

льна. Чим неправдоподібнішою відображається картина світу, тим вірогіднішою вона є для модерністів. Загалом вони заперечували реалістичне, здебільшого життєподібне відтворення дійсності. Реалізм для модерністів — це лише один з можливих засобів відображення світу. Проте справжньої реальності (ірраціональної, метафізичної, непізнаваної, ірреальної) реалізм не досягає. Американський літературознавець Дж. Е. Міллер зауважував, що М. початку ХХ ст. в художній і літературній творчості можна вважати бунтом проти реалізму, але не проти реальності. Реальність слід вбачати не в узгоджених зовнішніх подіях, а в потоці свідомості, яка виникає в зіткненні з цими подіями, що швидко з'являються, набувають певної форми, спричиняють переживання. Культурний модернізм задекларував глобальний розрив з попередніми традиціями мистецтва, епатуючи публіку. Це не сприяло становленню на початку ХХ ст. цілісного загального стилю, прийомів виразності, які б призвели до формування стійких і загальноприйнятих художніх форм. Навпаки, це спричинило багатоманітні художні пошуки. Принципова відмінність художніх процесів М. полягає в тому, що різні художні течії розвивалися в його межах не послідовно, а паралельно, сприймалися як рівноправні. А ті, хто колись обурювалися «Олімпією» Е. Мане, тепер захоплювалися синіми трикутниками кубістів і «Чорним квадратом» К. Малевича. Тому цілком

зрозумілою і логічною була критика цього явища людьми різних світоглядних та естетичних уподобань: з одного боку, «аристократи духу» О. Шпенглер, М. Бердяев, С. Булгаков, а з іншого — марксист Г. Плеханов, В. Ленін, Г. Лукач, М. Ліфшиц.

Література: *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов. — М., 2001; *Хабермас Ю.* Модерн — незавершённый проект / Ю. Хабермас // *Вопр. философии.* — 1992. — № 4; *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. — М., 2003; *Хоркхаймер М.* Диалектика Просвещения / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. — М.; СПб., 1997.

В. Беспалий

Молодіжна контркультура — культурне явище другої половини ХХ ст., яке охопило значну частину західноєвропейської молоді, негативно налаштованої до тогочасного буржуазного життя. Для цих людей характерною була відмова від стандартів і стереотипів масової культури, способу життя, основні цінності якого — респектабельність, соціальний престиж, матеріальне благополуччя, при цьому була відкинута і культура елітарна. Відмова виявлялась, як правило, в негативному ставленні до культурних досягнень людства, ірраціональності мислення, екстравагантності поведінки та зовнішнього вигляду. Ідейно-теоретичне підґрунтя М. к. становило довільне й еkleктичне поєднання різноманітних положень екзистенціалі-

зму, фрейдизму, марксизму, анархізму, східної філософії, релігії та ін. Позитивні лозунги М. к. виходили з трьох основних положень: 1) виховання нового типу особистості, з новими формами свідомості та дії; 2) формування нових стосунків між людьми; 3) створення і прийняття нових цінностей, соціальних і моральних норм, принципів, ідеалів, етичних та естетичних критеріїв. Для практичного втілення цих положень організовувалися різноманітні комуни. Невід'ємними складовими М. к. були наркокультура та сексуальна революція, авангардні напрями в музичній культурі. Апогей цього явища припадає на другу половину 60-х та першу 70-х років ХХ ст. Наукові дослідження свідчать, що кожен новий («модний») молодіжний рух не скасовує попередні та не усувається наступними — всі ці рухи приречені на співіснування. Згаданий рух «пішов у тінь» тому, що сучасний капіталізм зумів модернізувати сферу життєвого простору для молоді, поліфонізував, ускладнив і диференціював саму «молодіжну культуру» запропонувавши юнакам та дівчатам різні альтернативи. У молоді людини з'явилася можливість вибирати мікросередовище свого становлення. Крім того, «часи молодіжної революції» були для панівного істеблішменту одним із уроків модернізації західної політичної моделі. Якби не існувало М. к., не було б сьогодні ліберальної моделі капіталізму. В СРСР заглиблюватися у проблеми молодіжного руху в країні не намагалися. Вважалося, що

це явище притаманне не радянському суспільству, а суспільствам-антагоністам, соціалізму ці проблеми не загрожують. Вони надумані, позбавлені соціального коріння, а якщо коріння немає, то і вивчати нічого. Подібна методологія була традиційна для суспільствознавства епохи застою. «Контркультурна» молодь виступала передусім проти знайомих їй явищ масової культури, розрахованих на бездумне споживання, проти тієї «культури», що несли в маси лауреати різних радянських премій, і в цьому сутність проблеми. В СРСР за існування «залізної завіси» західна культура не могла бути масовою. Молодь безпосередньо не стикалася з нею. Тому навіть опосередкований вплив західної масової культури був для радянського суспільства каталізатором культурно-пошукової активності молоді. Предмет її масових самодіяльних прагнень, з погляду офіційної ідеології, був недостатньо піднесеним. Від молодих людей вимагали неодмінно світових рекордів на міжнародній арені й водночас намагалися придушити будь-які самостійні спроби вирішувати свої, суто молодіжні проблеми, хоч вони існували, про що свідчило зростання кількості т. зв. неформальних об'єднань молоді. Радянська «попса» не була кращою від західної. Не слід було драматизувати і ситуацію стосовно «підступних» буржуазних впливів засобами поп-мистецтва на молодь. Це плата за політику заборон і табу. На феномен М. к. впливають психологічні фактори. З одного боку,

праця «бути молодим» потребує не полегшення, а розуміння, а з іншого — потреби молоді неможливо задовольнити в принципі. Молодь ніколи не задовольниться тим, що їй пропонують, навіть якщо вчора вона бажала саме цього. Вона завжди прагнутиме досягти того, чого не має. Молоді люди тим і відрізняються від «дорослих», що прагнуть освоїти можливості споживання, а не споживання як таке. Отже, М. к. — це складний комплекс проблем становлення особистості. Щодо способу життя молодих людей не можна ставати в позу критика, відкидаючи усе — від одягу до стилю поведінки, закликати поглянути на себе збоку. Психологія молоді є важливим компонентом, який сприяє виникненню М. к. Контркультура — це передусім можливість заявити про себе. «Контркультурна» молодь самостверджується не залізними атрибутами, епатажними прикрасами чи поведінкою, а спогляданням реакції на усе це оточення, загалу. За наявності мобільної системи, яка забезпечує функціонування М. к. в суспільстві, зменшуються чинники прояву саме масових прихильників М. к. Психологічний же фактор тимчасовий. Молодість має лише одну суттєву ваду — вона досить швидко минає.

Література: Давыдов Ю. Н. Социология контркультуры. Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь / Ю. Н. Давыдов, И. Б. Роднянская. — М., 1980; Bell D. The Coming of post-industrial society / D. Bell. —

N. Y., 1973; Reich Ch. The greening of America / Ch. Reich. — N. Y., 1970; Roszak Th. The making of counterculture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition / Theodore Roszak. — N. Y., 1969.

В. Беспалий

Моніторинг (англ. *monitoring*, нім. *Monitoring*) — 1) безперервне стеження за якимось процесом, щоб виявити його відповідність бажаному результату або тенденціям розвитку; 2) процес систематичного або безперервного збирання інформації про складний об'єкт або процес. Така інформація може бути використана для ухвалення рішення, а також (побічно) для інформування громадськості або як інструмент зворотного зв'язку з метою здійснення проєктів, оцінювання програм або вироблення політики.

М. виконує одну з трьох організаційних функцій: а) виявляє критичні або змінні явища довкілля, щодо яких визначатиметься курс дій на майбутнє; б) налагоджує відносини у своєму оточенні, забезпечуючи зворотний зв'язок щодо попередніх успіхів і невдач певної політики або програм; 3) встановлює відповідність правилам і контрактним зобов'язанням. У міжнародних відносинах під М. розуміють діяльність міжнародних організацій з контролю за виконанням державами своїх зобов'язань за міжнародними договорами. Моніторингові механізми можуть бути різного характеру: до них належать, напр., Європейський суд з

прав людини, міжнародне спостереження за виборами тощо. У технічній діагностиці М. — це безперервний процес збирання та аналізу інформації про значення діагностичних параметрів стану об'єкта.

Література: Бестужев-Лада И. В. Рабочая книга по прогнозированию / И. В. Бестужев-Лада. — М., 1982; Бестужев-Лада И. В. Экспертный сценарно-прогностический мониторинг: разработка сценариев / И. В. Бестужев-Лада // Социол. исследование. — 1993. — № 11; Бешелев С. Д. Экспертные оценки / С. Д. Бешелев, Ф. Г. Гуревич. — М., 1973.

В. Беспалий

Мудрість (англ. *wisdom*, нім. *Weisheit*, фр. *sagesse*, італ. *saggezza*, сенно, ісп. *sabiduria*, лат. *divinitas*, санскриті *mantra*) — здатність вміло застосовувати знання; великий, глибокий розум, який спирається на життєвий досвід; здатність вирішувати різні завдання, у т. ч. життєві, спираючись на свій і чужий досвід, інколи уникаючи безпосередніх логічних операцій і розуміння (сенсу) того, що відбувається. Поширена думка, що в основі М. — шість рис вдачі: співчуття, альтруїзм, розуміння себе, емоційна стабільність і рівень соціалізації. Система загальнолюдських і культурологічних цінностей містить такі поняття, як взірць, ідеал, символ, регулятивна ідея. Посідаючи відповідне місце у світогляді людей, такі цінності акумулюють накопичений досвід людства, його потенції та прагнення. У

цьому значенні загальнолюдські цінності постають як трансцендентні, граничні, історично не локалізовані. Вони певною мірою належать усім народам, але не у всіх виражені однаково, оскільки зумовлені особливостями культурно-історичного розвитку певної країни, нації, народу, їх релігійними традиціями, типом цивілізації. Трансцендентні цінності мають глибокий внутрішній, прихований від зовнішнього погляду зміст, який, як правило, не уловлюється. Вони виявляються не просто як зовнішні моральні правила, а як об'єкти прямого внутрішнього досвіду. Прагнення людини до вищої цінності є найважливішою потребою, яка дає імпульс до активності, розвитку творчості, таланту. У сучасній філософській літературі такою цінністю є М. як найприйнятніша духовна опора для кожної людини». Сучасна епоха не лише виявила важливу роль загальнолюдських цінностей, а й показала їх суперечності та динаміку. Йдеться про суперечності у самій природі загальнолюдських цінностей, між ними і конкретними явищами в системі цих цінностей. Відомо до 20 цінностей-антиномій, у яких людство втілює сенс життя, свої вищі духовні цілі та потреби. Це побутові цінності, або мета – потреби. Вони виражені в антиноміях: «життя – смерть»; «любов – ненависть»; «свобода – несвобода»; «віра – невіра»; «добро – зло»; «прекрасне – потворне»; «істина – помилка»; «правда – брехня»; «щастя – нещастя»; «справедливість – несправедливість» тощо.

Категорії «мудрість – дурість» посідають дуже важливе місце. Вони є духовними основами людської культури та антикультури. Отже, культура є сукупністю усіх форм людської діяльності з укорінення у повсякденному житті системи позитивних загальнолюдських цінностей, а М. – своєрідний код для аналізу духовних цінностей, розуміння їх ієрархії та пріоритетності. М. у цьому разі постає формою духовного пізнання позитивних ціннісних орієнтацій людей, їх відповідних дій, відносин і спілкування. Дурість же у свідомості та діях людей, як протилежність М., породжуватиме антикультуру. Тонкий вододіл між М. і дурістю полягає у дотриманні або порушенні людиною ступеня єдності та взаємопереходів позитивних і негативних загальнолюдських цінностей. Прагнення втілити позитивні цінності у повсякденне життя закладено у природі людини на рівні інстинктів і архетипів. А. Маслоу у праці «Дальні межі людської психіки» підкреслив, що настав час розглянути людину як істоту, що має природжену М. Людина здатна до самоуправління і вибору, може бути даостичною, адже прагне не хвороб, бідності та страждань, а самоактуалізації, життя на основі краси, чеснот, справедливості, багатства, М., тобто сприймати дійсне кризь призму ціннісного, духовного. Головне – в поєднанні здібностей людині з реаліями її існування. Мудрою вважають людину, яка майже не припускається помилок. Вона не береться за справу, не організувавши свою діяльність:

спершу сумнівається в очевидному, обирає мету, цілі, аналізує імовірні наслідки своїх майбутніх вчинків, переглядає можливі варіанти дії і лише після цього діє. У такому разі це мудрець — людина, яка знайшла єдино правильний (на певний момент) шлях до мети. Отже, М. — це вироблена роками здатність людини бачити правду, яка максимально близька до істини, вміння служити цій правді й діяти відповідно до неї. М. є одним із головних принципів формування світогляду, адже через неї людина усвідомлює світ у всій його цілісності, бачить у ньому не лише його глибинність, а й межі своїх можливостей і міру власної значущості. У М. людина усвідомлює себе і світ як проблему, ставить радикальні питання, шукає розуміння і спасіння, вказує і обирає найоптимальніший шлях своєї діяльності. Через М. і прагнення до неї людина творить свою свободу.

Література: *Маслоу А.* Дальние пределы человеческой психики / А. Маслоу. — СПб., 1999; *Рассел Б.* Философский словарь разума, материи, морали / Б. Рассел. — К., 1996; *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Ж. Рюс. — К., 1998.

В. Беспалий

Музи (Муси, Аоніди, грец. *musai*) — у грецькій міфології дев'ять доньок Зевса і Мнемосіни — богині поезії, мистецтв і наук, володарки струмка, з якого п'ють, щоб знати якомога більше. З материнського струмка пам'яті сестри (М.) пили, отримуючи натхнення,

потяг до творчості. Згідно з існуючими міфами, гіганти (велетні) алоади (сини Алоєя) От і Ефіальт першими принесли жертви М. на горі Гелікон, запровадили їх культ і дали їм такі імена: Мелета — «Досвідченість», Мнема — «Пам'ять», Аойда — «Пісня». Залежно від місця їх перебування М. називали по-різному: парнасидами (Парнас), касталідами (Касталія), іпокренадами (Гелікон; Гіпокрена). М. відігравали різну роль у житті людей, але найчастіше вони постають як покровительки поезії, мистецтва. В «Іліаді» Гомера згадуються кілька муз, «які співають» та мають знання щодо істинних речей. В «Одіссей» Гомера (XXIV, 60–64) згадуються дев'ять М. За легендами, мешкали М. (звідси, очевидно, «музей» як зібрання і збереження усього найкращого, створеного людством) на горі Парнас, яка вважалася святилищем поезії в узгір'ях Олімпу, де взагалі жили усі боги і володарював батько М. великий Зевс. Дев'ять сестер М. мали імена: Калліопа, Кліо, Евтерпа, Ерато, Мельпомена, Терпсихора, Уранія, Полігімнія, Талія. Кожна з них була покровителькою певного роду мистецтв, талантів.

Калліопа (прекрасноголоса) — найстарша муза. Спершу вона була богинею співу, а згодом стала опікуватися поезією та наукою. Основні її атрибуту (символи) — паличка для відтворення текстів та навощена табличка для письма. Ними вона записувала поетичні рядки та різноманітні нау-

кові свідчення, надихаючи всіх талановитих людей на створення найкращих поетичних та наукових творів. Калліопа народила незрівнянного поета, співця і музиканта Орфея. *Кліо* (та, що дарує славу) – муза історії та героїчної поезії. Давні греки вважали, що історія має не лише описуватися, а й оспівуватися. Для фіксації історичних подій у спадок майбутнім поколінням Кліо тримає у руках грифельну паличку і сувій пергаменту, а також сонячний годинник, щоб стежити за невпинним часом. Оскільки у житті людини буває все – і добро, і невдачі, на сонячному годиннику Кліо є світло і тіні, що нагадує складність, неоднозначність життя. Кліо ніби попереджає людину: не треба впадати в ейфорію від отриманих перемог, але не слід і втрачати рівновагу від поразок. *Евтерпа* (та, що викликає захоплення) – покровителька ліричної поезії. Зображується вона в образі молодої вродливої жінки, біля ніг якої – чудовий вінок квітів; природа, за визначенням філософів сивої давнини, була і залишається першоджерелом будь-якої творчості. Оскільки поезія невіддільна від музики, в руках Евтерпи – милозвучна чарівна флейта: справжня, високодуховна лірика має своє продовження у музиці. Одним з відомих і героїчних учасників Троянської війни був Стримон – син Евтерпи і річкового бога Стримона, в якого вона закохалася без пам'яті. Евтерпа доводила, що героїчні подвиги є наслідком великого кохання. *Ерато*

(приятна, грец. – мила) – М. інтимної, любовної поезії. В її руках – ліра, інструмент, що може відтворювати найніжніші почуття, а також маленький Ерос, який у майбутньому став великим богом кохання (звідси: «ерос», «еротика»). Ерос був сином Афродіти і Гермеса, але його більше вабила Ерато. Зі свого дивовижного лука Ерос вражав усіх закоханих. Від його стріл могла врятувати лише Ерато, навчаючи закоханих вміння через високу поезію виявляти свої любовні почуття. *Мельпомена* (співуча) – М. трагедії. Спершу вона опікувалася піснею загалом, згодом – журливою піснею, а потім стала дбати про театральну трагедію, доводячи, що від журби до трагедії – один крок. Зображують Мельпомену вродливою жінкою у вінку з виноградного листя. На її ногах спеціальне акторське взуття – котурни (взування на високій дерев'яній підшві), в одній руці – трагічна маска, в другій – меч або палиця. Вона ніби доводить, що будь-які невдачі, навіть трагедії треба сприймати стійко, з гідністю, намагатися протистояти їм, не втрачаючи сили духу і самовпевненості. *Терпсихора* (та, що насолоджується хороводами) – М. танцю і хорового співу. Вона породила міфічних сирен – напівжінок – напівптахів, які до нестями зачаровували своїм співом мореплавців, заводячи їх у шторми на скелі, гористі береги або мілини. Образ Терпсихори – молода гарна жінка, оповита виноградним плющем, з лірою у руках. Танці та

спів, доводить Терпсихора, — це чудова музика, без якої немає щастя і радощів. Танець — рух, пісня — звук: оповиті виноградним площем, вони перебувають у єдності, взаємозв'язку. Терпсихора дружила з богом виноградарства Вакхом (Діонісом), оскільки вино спонукає до співу і танців, які відволікають від одноманіття і буденності. *Уранія* (Небесна) — М. астрономії. Назву отримала від свого прадіда Урана (володар неба). Зображували Уранію у вигляді молодої чарівної жінки з глобусом і вказівною паличкою в руках. Вона ніби доводить: треба опікуватися як зоряним, так і земним світами, бо зорі передусім впливають на земне життя. Щасливу зірку має шукати кожна людина. *Полігімнія* (Високопісенна) — в грец. міфології М. урочистих гімнів, а також сільського господарства і пантоміми. Опікується урочистою поезією і красномовством. Усе величне, високе і вічне на Небі чи на Землі — під її захистом. Славити прекрасне, стверджує Полігімнія, може лише красномовець, треба бути не багатослівним, а мудрим, вдумливим. Зображували Полігімнію в образі чарівної жінки, яка притисла до вуст вказівний палець: вмій мовчати, а коли говориш, добре думай, про що мовиш. *Талія* (Квітуча) — М. комедії і легкої поезії. Це покровителька комедійних драматичних творів мажорного характеру, веселих, смішних вистав. У Талію закохувалися Зевс і Аполлон, від обох вона мала дітей. Її ім'я «квітуча» означає, що

веселе, мажорне життя має той, хто сам розквітає, є вродливим і досконалим. Храм Талії — театр. Її основні герої — актори, а решта — звичайна комедія, яка не хоче себе визнавати такою. Зображували Талію в образі молодої гарної дівчини з комедійною маскою в руках та вінком виноградного площа на голові. Часто в руках вона мала скіпетр — символ влади над людьми, радості та сміху.

Суттєво, що кількість муз дев'ять — це возведена у квадратну ступінь тріада — символ гармонії. Це число перегукється також з тріадою «ремесло, мистецтво, наука». Дев'ять муз у почті Аполлона Мусагета символізують своєрідний мусичний комплекс — пісня, танець, поезія. Наявність архітектури, скульптури, живопису пов'язана з неповагою вільних еллінів до фізичної праці. В епоху європейського Класицизму XVII–XIX ст. бог Аполлон і М., якими він опікувався, стали відображати живопис, скульптуру, образотворче мистецтво («сім вільних мистецтв»). Походження мистецтва в давнину пов'язували не лише з М., існували й інші легенди культу М. На горі Гелікон поблизу Дельф, місці народження М., афіняни встановили статуї усіх дев'яти М., авторами яких були видатні скульптори Кефісодот Старший та Стронгіліон (поч. IV ст. до н. е.). За свідченнями того часу, імператор Костянтин у IV ст. перевіз ці статуї до Константинополя, де під час пожежі вони загинули. У 146 р. до н. е., коли

римляни взяли Коріндо і остаточно підкорили Грецію, консул Луцій Муммій перевіз до Рима із міста Феспій поблизу гори Гелікон інші статуї М., які було названо «феспідами». Їх встановили у Храмі Щастя (Felicitas) біля відомого Палагинського пагорба. Музей (храм М.) є також в Александрії Єгипетській при відомій бібліотеці, він був частиною приміщень царських палаців. Відомий філософ Страбон (прибл. 64–20 р. до н. е.) писав, що Музей (Мусей) мав місце для прогулянок, ескедру і великий будинок, де містилася їдальня для вчених, колегія вчених мала жерця – правителя Мусея. Вченим Мусея було доручено зберігання, вивчення і переписування (оновлення) рукописів Александрійської бібліотеки. Античні музеї асоціюються з пізнішими музеями, хоча історично з ними не пов'язані. У постренесанському живописі М. стали символізувати наближення душі людини до Бога через музику та поезію. Існують девізи: «Мовчать М. поміж зброєю», або в пізнішій інтерпретації – «Коли говорять гармати – замовкають М.».

Література: *Багнюк А. Л.* Символи українства: художньо-інформаційний довідник / А. Л. Багнюк. – Тернопіль, 2008; *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10-ти т. Т. 5 / В. Г. Власов. – М.; СПб., 2006; *Гипперс З. В.* Культурологічний словник-довідник / З. В. Гипперс. – К., 2006.

М. Головатий

Музичне мистецтво – вид мистецтва, який ґрунтується на системно організованому в часі звуковому матеріалі. М. м., як і література, репрезентує часовий вид мистецтва, на відміну від просторових видів (архітектура, живопис, скульптура, декоративне мистецтво) та просторово-часових (танок, пантоміма, драматичне мистецтво). Тобто сприйняття цілісності музичного твору передбачає його виконання (озвучування) і слухацьке сприйняття у часі. Часовий характер М. м. не відкидає можливості розгляду його просторових властивостей, які розуміються дещо метафорично, але цілком відповідають параметрам двовимірності (висота звуку та його часова тривалість) або тривимірності (тут можна додати динаміку звучання або тембр – вокальний чи інструментальний). Музично-звукові засоби виразності, на відміну від конкретики літературного слова, предметної реальності живописного образу, певної утилітарності архітектурної споруди, є абстрактними, «не предметними», «не утилітарними», але глибинними в іншому плані – в осягненні багатого емоціями світу почуттів. Саме ця особливість М. м. визначила найрозвиненішу теоретичну базу в галузі музичного структуроутворення, що простежується від фізико-акустичних та психофізіологічних передумов до найскладніших процесів у цілісній побудові музичного твору. В цьому плані навіть архітектура з її

складними інженерними математичними розрахунками поступається музиці, бо ці розрахунки в кінцевому підсумку спрямовані на досягнення будівничої ідеї динамічної рівноваги всієї споруди, що значно обмежує сміливі художні рішення. Теорія музики охоплює вчення про ладову та метроритмічну організації, про різновиди фактурного викладу музичного матеріалу, про структурно-тематичну будову, про темброву драматургію музичного твору. В галузі ладової організації висвітлюються питання різних історично сформованих типів співвідношення діатоніки і хроматики, опорних та неопорних, стійких та нестійких звуків. У галузі метроритму акцентуються такі історично сформовані явища, як модальна, мензуральна і тактова ритміка. В аспекті розгляду фактурного викладу історично вирізняються монодія (одноголосний склад ранніх форм григоріанського хоралу, знаменного співу та східної макамної культури), поліфонія (періоди готики, ренесансу та бароко), гомофонно-гармонічний склад (класико-романтичний період) та нові, синтезовані, модифіковані фактурні форми в сучасній музиці. У сфері структурно-тематичної будови увага зосереджується на феноменах експозиційного тематизму та різних методах його подальшого розвитку, на структурах періоду, простих і складних двочастинних і тричастинних формах, на формах варіації та рондо, на сонатній формі.

Розгляд тембрової драматургії характеризує засоби розподілу інструментів та їх груп відповідно до гармонічної структури та фактурного викладу матеріалу. В музично-теоретичній галузі сформувались окремі дисципліни (композиція, поліфонія, гармонія, аналіз музичних творів, історія музично-теоретичних систем) та наукові теорії (теорія ладового ритму Б. Яворського, теорія інтонації Б. Асаф'єва, теорія ладів обмеженої транспозиції та теорія необернених ритмів О. Мессіана та ін.).

В історичній проекції М. м. пройшло шлях від ранніх форм синкретизму до автономного існування як окремого виду. Дев'ять муз давньогрецької міфології (Калліопа — епічна поезія, Евтерпа — лірична поезія, Мельпомена — трагедія, Талія — комедія, Ерато — любовна поезія, Полігімнія — пантоміма та гімни, Терпсіхора — танці, Кліо — історія, Уранія — астрономія) не закріплювали М. м. за окремою музою, але «приховували» його синкретичне існування в музично-поетичній творчості, драмі та хореографії. До нашого часу збереглися первісні форми у традиційному фольклорі, які об'єднують музику, поезію, хореографію, театралізовані ритуальні обрядові дії в нерозривній художній цілісності. У піфагорействі стародавні уявлення про музичну гармонію стали основою філософського узагальнення у теоретичній ідеї числа як основи світобудови. Зго-

дом ідея «гармонії світу» надихала астронома Коперника, а у ХХ ст. — композитора П. Хіндеміта. Уявлення про музику як математичну науку склалося ще в античній системі освіти: римський філософ-неоплатонік, математик і теоретик музики Боецій (480–525) згрупував відомі «сім вільних мистецтв» у цикли: «математичний» — квадривій та гуманітарний — тривій, увівши музику в перший з них (містить геометрію, арифметику, музику та астрономію). З часом математичні ідеї музики відроджуються в теоріях ХХ ст. (ідеї «стохастичної музики» Я. Ксенакіса, алгоритмічної музики комп'ютерної доби та ін.). За родовими, видовими і жанровими ознаками М. м. чітко поділяється: на роди — вокальну, інструментальну та вокально-інструментальну музику; на види — камерно-вокальну, камерно-інструментальну, хорову, симфонічну, вокально-симфонічну музику; на численні жанри — пісня, романс, соната, тріо, квартет, концерт, симфонія та ін.

Література: Каган М. Морфологія искусства / М. Каган. — Л., 1972; Холопова В. Понятіе «музыка» // Холопова В., Канарія Л., Маркова Е., Таранец С. Неоєвропоцентризм: музикальня культура на рубеже тисячелетий. Кн. 1. — Одесса, 2006.

І. Пясковський

Н

Національна ідентичність — належність до національної культури. Найбезпосередніше Н. і. виражена у стилістиці творів мистецтва, творчості митців, людей творчих професій. В умовах функціонування сучасних комп'ютерних технологій в галузі презентації інформаційного масиву уточнюються дефініції, підходи до визначення критеріїв добру і збереження інформації. Національну ідентифікацію здійснюють шляхом визначення персоналій — діячів певного національного мистецтва. Стосовно української культури критеріями визначення належності митців до національної культури можуть бути: самоідентифікація художника (українець за походженням чи представник іншої національності, який проживає в Україні або пов'язаний з нею своїм народженням, освітою); українське походження (за національною спадковістю, тобто батьки або один з батьків — українці; за народженням на території України), але за певних обставин проживає за кордоном (українська еміграція) і своєю творчістю представляє українське мистецтво; за певних історичних обставин (напр., входження України до складу Російської імперії) митці не ідентифікують свою творчість як українську, хоча своїм походженням пов'язані з Україною. Крім цих загальних критеріїв можливі й специфічні: митці-професіонали, які

здобули спеціальну освіту в Україні або за кордоном; митці-аматори, які не мають спеціальної освіти, але активні у своїй мистецькій творчості (розрізняють аматорство в умовах відсутності в Україні спеціальних мистецьких закладів і аматорство сучасне, коли митець мав можливість здобути спеціальну освіту, але за певних обставин не здобув її); представники самодіяльної творчості як відгалуження від аматорства, хоч трапляються випадки участі професіоналів у самодіяльності; діячі масової культури, сучасного шоу-бізнесу (як аматори, так і професіонали).

Критеріями національної своєрідності можуть бути: мова художнього твору, його виконавської інтерпретації, зв'язок з фольклорними джерелами, з національною тематикою, національними традиціями. Розвиток національної культури — це тривалий історичний процес. Від «запліднення» національною ідеєю до її реалізації (державницької і культурної) минає певний час. Не можна зводити кожну національну культуру до історичних початків автохтонних поселень. Історично змінювались мова, назва цих поселень, хоча і збереглися певні елементи етнокультури, які стали складовими новоутвореної національної культури. Історичне формування української національної культури зберегло найдавніші, автохтонні культури і пізніші культурні здобутки переселенських груп запорізького козацтва, а також охоплює насамперед новітні міграційні процеси часів промислової урбанізації XIX–

XX ст. Йдеться не тільки про українізовні культури, а й про поліетнічне середовище, яке існувало у давнину і піддавалося як асиміляції, так і співіснуванню (половці, печеніги, татари та ін.). Саме тому М. Брайчевський у «Походженні Русі» наголошував на складності процесу, який поєднує індоевропейську модель диференціації культур (піраміда вершиною донизу) з інтегруючою моделлю (піраміда вершиною догори), коли поліетнічна строкатість співіснування слов'янських і неслов'янських племен шляхом консолідації зумовила формування української, російської та білоруської народностей. Сучасні спроби звести українську культуру до її арійських коренів неоднозначні. Деякі вчені намагаються ввести Україну в коло всевітніх історичних культур (Вавилону, Індії, Китаю, Єгипту, Греції, Риму), посилаючись на «Велесову книгу», яка репрезентує Рунвіру і є еквівалентом Вед, Авести, Тори, Біблії та Корану. Інші її давні історичне походження піддають сумніву. Критично осмислюючи цей міф, слід розуміти, що на території сучасної України в давнину проживали народи, етноси яких збереглися до нашого часу, що зумовило строкатість українських та неукраїнських поселень. Київська Русь, Запорізька Січ, а в новітній час — Українська держава є важливими етапами об'єднання і консолідації, які історично переривались, зумовлюючи як спадкоємність культури, так і її видозміни. Сучасна українська культура увібрала в себе багатомісячну історію. Існують

два підходи (диференційний та інтеграційний) до розвитку національної культури. *Диференційний аспект* передбачає дослідження поліетнічної складової української художньої культури. Так, І. Ляшенко у своїй праці «Поліетнічність художньої культури українського суспільства» стверджує: «Художня практика будь-яких спільнот (народностей, націй), що історично склалися, характеризується поліетнічністю своїх традицій». Дослідник конкретизує поліетнічний склад та конфесійну різноманітність населення України, зазначаючи, що українська культурологія не може ігнорувати значні культурно-духовні відмінності національних груп (Україну населяють етноси із слов'янськими, романо-германськими, тюркськими та іншими мовами). Характерною є також розмаїтість релігійних прихильностей (в Україні існують практично всі конфесії християнства: православна, греко-католицька, католицька, протестантська, різноманітні християнські секти; багато людей сповідує іудаїзм, іслам, ведизм). Складна система прямих та зворотних міжкультурних зв'язків реалізується не лише як гармонійна, а й як діалектико-суперечлива єдність загального (міжнаціонального), особливого (національного) та окремого (локально-етнічного). Узагальнюючи цю позицію на рівні художніх (музичних) стилів, Ляшенко зазначає, що складові системи – історичний, етнічний та індивідуальний стилі художньої творчості – відповідають типоло-

гічному, генетичному та контактному факторам стилютворення. Нехтування поліетнічністю музичної культури України означає «стирання» відмінностей між національними культурами в колишній перспективі інтернаціоналізації радянського мистецтва. Це ідея підпорядкування меншин (національних, етнолокальних, релігійних) панівній національній культурі. Національні меншини (росіяни, чехи, словаки, угорці, поляки, болгары, греки, румуни, молдовани та ін.) в Україні зберегли свої мову, вірування, художню культуру на рівні фольклору, але здебільшого не створили власних професійних шкіл сучасного типу. Існують лише деякі окремі професійні мистецькі осередки серед угорців у Закарпатті, кримських татар і художньо-освітні осередки різних конфесій та земляцтв. Представники української діаспори сформували осередки професійної художньої культури українського національного спрямування. В Україні можлива діяльність професійних мистецьких шкіл на національних засадах.

Інтеграційні процеси у художній культурі України досліджував О. Козаренко. У праці «Феномен української національної музичної мови», в якій розкрито феномен творчості М. Лисенка (1842–1912) як фундатора української національної музичної мови, зазначено, що для адекватного «прочитання» національного музично-історичного процесу слід вдатися до такої його моделі, де в основу було б покладено саме специфіку, природу

явища, а не його відповідність ззовні притягнутим параметрам. Зasadничою для такої моделі має стати ідея етноцентризму. Дослідник підсумовує важливість такого інтеграційного підходу: «Принцип етноцентризму в історієписанні дає змогу розглянути національну культуру як єдине функціональне ціле». Особливо підкреслює «неісторичність», «маргіальність» як вербалізовану західною думкою інакшість моделі нації, що перебуває «на схід від Рейну». Він дійшов висновку, що вся снага «історичних народів» була спрямована передусім на формування т. зв. універсальних цінностей і загальноєвропейських стилів, тоді як для «новостворених націй» своєрідним подарунком-компенсацією долі стали особлива оригінальність і самобутність їхніх культур. Дослідження І. Юдкіна «Формування визначників української культури» порушує проблему розвитку національної ідентичності в аспекті «історичної динаміки формування картин світу в українській культурі», щоб «виявити провідні та вторинні характеристики її своєрідності». Автор наголошує, що особливості розвитку української культури часто розуміють тільки як вимушене периферійне становище, домінування народництва, фольклорні пріоритети, що позначилися на своєрідності перманентного стилевого розвитку від бароко через сентименталізм до романтизму та експресіонізму. Насправді ж фольклор є не музією, а живим процесом невинного оновлення, так само, як і мова.

У розділі «Лінгвістична філософія О. Мельничука: мовні основи культури» розкрито вирішальне значення мови як інтегруючого чинника у формуванні цілісності національної культури: цілісність — це атрибут лише живого організму, взірцем такої цілісності для культуротворення внаслідок логоцентризму самої людської психіки є мова, а етимологія — це модель інтеграційних процесів. Єдина в розмаїтті, мова демонструє основи, на які спирається саме уявлення про цілісність: якими б далекими не були мовні родини, між ними треба шукати невідомі основи єдності. Організм культури, так само, як і організм мови, перебуває у процесі інтеграції, шукань і утвердження своєї єдності. Національна ідентичність, найповніше виявлена у мові та здобутках художньої культури, в інших сферах культуротворчої діяльності.

Література: *Брайчевський М.* Походження Русі / М. Брайчевський. — К., 1968; *Козаренко О. В.* Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. — Львів, 2000; *Ляшенко І. Ф.* Поліетнічність художньої культури українського суспільства / І. Ф. Ляшенко // Українська художня культура : [навч. посіб.]. — К., 1996.; *Юдкін І. М.* Формування визначників української культури. — К., 2008.

І. Пясковський

Національна міфологія (грец. *mythologia* — казкослів'я, виклад стародавніх казок, переказів) — специфічна форма суспільної сві-

домості, яка ідентифікує свою національну належність, ґрунтуючись на етнічних традиціях світобачення, збережених в усній народній творчості та відображених у філософських і художніх творах, працях етнологів і фольклористів. У Н. м. закладені первісні синкретичні уявлення про природу і суспільство, релігійні погляди, художньо-естетичні позиції. Будь-яка європейська нація у процесі державного оформлення реконструює своє історичне минуле, концентруючи його насамперед на міфологічній архаїці язичницької доби, героїко-епічної культурі періоду формування середньовічної, феодальної або новітньої (ренесансної або бароково-просвітницької) державності, а також на релігійній (політеїстичній та пізнішій монотеїстичній) свідомості у співвідношенні глобалізованих всесвітніх релігійних конфесій (йудаїзм, християнство, іслам) та їх локалізованих регіональних і національних відгалужень (католицизм, протестантизм, православ'я у християнстві; шіїтська та сунітська течії ісламу та ін.). У процесі такого реконструювання важливими є існування певних фольклорних традицій, які в усній формі словесної та музично-поетичної творчості акумулюють найбільш архаїчні шари народної свідомості, своєрідну історичну пам'ять; існування певних традицій церковного мистецтва, яке акумулює пізніший, але все ще архаїчний період формування ранніх форм державності та приєднання до глобалізованих ре-

лігійних конфесій. Залежно від історичного часу вступу кожної нації у сучасну стадію формування міжнародних відносин на європейському континенті виникають тенденції до заповнення «білих плям» історії «пізніших націй» не тільки щодо її вивчення, а й пристосування до нових реалій. Це породжує дискусійність питань про автентичність «Повісті минулих літ», «Слова о полку Ігоревім», «Велесової книги» та ін. Серед дослідників міфологічного етапу розвитку кожної національної культури поширене переконання у величчю культури предків, своєрідний «цивілізаційний бум» в історичному минулому, тобто про цілісність давньої культури, яка нині втрачена, що й спонукає дослідників реконструювати цю цілісність. Тут учені натикаються на розмежованість, часту непоєднуваність міфологічних сюжетів у цілісну картину (це часто спостерігається навіть у класичних міфологіях – грецькій та римській). Намагання відтворити таку цілісність часто призводить до суб'єктивізму і множинності трактовок. Характерним є протистояння двох підходів: *дифузійності* наполягають на існуванні «культурних центрів» (шумерська культура та її подальші впливи на арабо-перську культуру; середземноморська антична культура та її подальші впливи на європейські культури); звідси і уявлення про те, що антична (грецька і римська) міфологія дифузійно трансформується в інших європейських міфологіях (схожі імена з відповідною спорідненістю їх функцій);

еволюціоністи вбачають певну типологічну подібність різних міфологій не у дифузійному взаємовпливі культур, а у проходженні певних закономірних історичних стадій у розвитку культури (перехід від матриархату до патріархату, від привласнювального господарства до скотарства і землеробства, від тотемно-анімістичних уявлень до культу сонця, від політеїзму та пантеїзму до монотеїзму та ін.). «Золотослов» М. Москаленка ілюструє дифузійністський підхід до міфологічної реконструкції. Упорядник наголошує на зв'язку найдавніших міфологічних сюжетів з індоєвропейським, праслов'янським, загальнослов'янським та давньоруським шарами сюжетних мотивів. *Індоєвропейські сюжетні мотиви*: світотворення; світове дерево; першолюдина; світове яйце; шлюб Сонця і Місяця; шлюб Брата і Сестри; змієборство; боротьба між Правдою і Кривдою; загибель Диво-коня; орання Золотим Плугом і Ярмом; зведення мостів — очікування шлюбу; перехід через міст (шлюб); розплітання коси; порятунок дівчини, яка тоне в морі. *Праслов'янські сюжетні мотиви*: про перевертня; протиборство Весілля і Смерті; про пташку — душу померлого; про пташку — посередника між цим і потойбічним світами; прикрашання святого дерева — квітчання гілець; про птаха — провісника весни. *Загальнослов'янські сюжетні мотиви* колядок: господарський цикл — колядники будять господаря і сповіщають про небувалий приплід худоби; райські птахи та винні колодязі на

дворі господаря; господар сидить вдома з родиною; «непрості гості» обходять двір; господар з «божественними помічниками» працює в полі; господар сіє жито, збирає золото-срібло; молодіжний цикл — молодець сумує за милою; молодець цілить в сокола (змія), той пропонує допомогу у сватанні; молодець полює на куну або стріляє в лебідку — символ сватання; молодець пишається диво-конем і зброєю; дівчина тужить за милим; дівчина садить сад; дівчина стежить сад від райських птахів; дівчина ворожить про заміжжя; дівчина зустрічає милого і дбає про його коня; брат привозить сестрі три подарунки; дівчина плете вінок з павиною пір'я, ронить його в Дунай і обіцяє нагороди рибалкам. *Давньоруські сюжетні мотиви*: молодець (князь Володимир) з військом бере в облогу місто, приймає в дари дівчину; молодець з трьох земель (з трьох доріг) везе три користи; рада мужів (молодців) вирішує спуститися золотими човнами Дунаєм до Царграда на службу до щедрого і мудрого господаря; полювання на тура; про княжий двір; про приїзд князя з Угорської землі; дарування трьох міст; про зустріч князя з Дажбогом. Така класифікація сюжетних мотивів певною мірою відповідає засадам науково-об'єктивного підходу, проте інші наукові школи мають контраргументи: піддається сумніву існування реальних носіїв індоєвропейського чи праслов'янського народів. М. Брайчевський у «Походженні Русі» ставив під сумнів іс-

нування єдиної давньоруської народності, вказуючи, що розвиток української, білоруської та російської мов ішов шляхом не диференціації єдиної мови, а інтеграції значно більшої кількості племінних мов. Еволюціоністський підхід до реконструкції слов'янської міфології спостерігається у праці І. Садовської «Міфологія». Окремо розглядаючи грецьку, римську, єгипетську, індійську, германо-скандинавську і слов'янську міфології, автор підкреслює, що у слов'янській міфології немає розмаїття сюжетів, богів, героїв, як в грецькій міфології, чіткої ієрархії римського пантеону, таємничості, загадковості та багатозначності індійських та іранських міфів, присмеркової суворості скандинавської міфології. Проте, розпочавши з відмінностей між світовими міфологіями, автор виходить на загальнонотеоретичні положення історичної еволюції суспільства, конкретизуючи їх на періодизації слов'янського язичництва, виділяючи стадії збирацтва і полювання, тваринництва і землеробства, культу упирів та берегинь, Рода і Рожаниць, Перуна. Узагальнюючи історичні етапи слов'янської міфології, дослідниця узгоджує їх зі спільними для багатьох міфологій світу термінами (хтонічна міфологія з її фетишизмом, зооморфізмом і тотемізмом, анімізм та антропоморфізм).

У плані реконструкції української міфології важливого значення набуває історичне мовознавство, особливо вивчення динаміки словотворення, яка надає досліднику

впевненості щодо історичного часу походження певного слова, виразу. Вивчаючи фольклорні музично-поетичні тексти, дослідник бажає мати аргументи для їх датування. Найпростіший випадок — це дослідження письмових текстів, датування яких не викликає сумніву. Напр., Б. Рибаків, досліджуючи графіті (випадкові написи на церковних стінах XI ст.), наводить і такий побутовий жартівливий напис: «Кузьма — порося». Тобто, за тисячу років це словосполучення збереглося саме в його сучасному україномовному варіанті. Водночас багато інших графіті написані церковнослов'янською мовою, але зміст такого тексту суто релігійний, і саме в такій формі він зберігся до нашого часу. Брайчевський у книзі «Походження слов'янської писемності» розглядає розвиток слов'янства України у єдності стадіально-закономірного та історично-конкретного. Він виходить з того, що формування слов'янської писемності мало відбутись ще до просвітницької діяльності Кирила і Мефодія. У поліетнічному середовищі жителів степової та лісостепової смуг Східної Європи у II–I тис. до н. е. формувалась система ієрогліфічної писемності, яка набула розвиненої форми за сарматських часів. Фонетична (алфавітна) давньогрецька писемність у відтворенні різних місцевих говірок (у т. ч. і давньослов'янських) у III–IV ст. також передувала часу діяльності Кирила і Мефодія. Таким чином, для створення церковнослов'янської мови в її письмовій фіксації було вже певне підґрунтя,

але це не знімає певної штучності новоствореної мови, яка інтегрувала мовні здобутки різних слов'янських народів. В. Костомаров у дослідженні «Життя мови» зазначає, що: першовчителі слов'ян старанно відбирали найблагозвучніші слова з різних мов слов'янських народів, зрозумілі всім слов'янам. У процесі перекладів візантійсько-грецьких богослужбових книг вони не просто передавали поняття, а майстерно творили їх, пристосовували мову до абстрагованих понять, виразних опусів, оповідей. За задумом ця мова була священно-вченою і вимагала від реставраторів слов'янської міфологічної системи вміння відмежовувати греко-візантійські ідеї від слов'янських. Найважливіша проблема полягає у відсутності знання тієї мови, на якій озвучувалась слов'янська (зокрема, давньоукраїнська) міфологія. Щодо мови «Велесові книги» (збірник молитов, легенд, оповідань про давню слов'янську історію), то, враховуючи кардинальну розбіжність думок дослідників щодо цього документа, не можна вільно її вживати.

Психолінгвістична концепція О. Потебні розмежовує міфологічне і поетичне: перше ототожнює переносне значення із самим об'єктом, друге (поетична мова) характеризується умовністю перенесення, тобто виявляється метафоричність. Вчений, зокрема, зазначав, що X (значення поетичного образу) помітно змінюється за кожного нового сприйняття A (образу) однією і тією самою особою,

а ще більше — іншою; тим часом A (образ), єдина об'єктивна даність у поетичному творі, під час сприйняття лишається майже незмінним. Тому, всупереч закону і факту, в поезії образ незрушний, значення змінне, визначуване лише в кожному окремому випадку, а в деяких випадках — безмежне. Узагальнюючи цю позицію Потебні, І. Фізер зауважує, що загальною формулою поезії є A (образ) $< X$ (значення), тобто між образом і значенням завжди існує нерівність: A менший від X . Встановлення рівності між A і X знищило б поетичність. Порівнюючи звичайну і художню мову, Потебня вказував на їх структурно-типологічну подібність: у поетичному (відповідно взагалі художньому) творі наявні ті самі стихії, що й у слові: 1) зміст (або дія), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю; 2) внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст, відповідний зображенню (що теж має значення тільки як символ, натяк на певну сукупність чуттєвих сприйнятів або на поняття); 3) зовнішня форма, в якій об'єктивується художній образ. Порівняння художнього і наукового текстів виявляє суттєву розбіжність: у літературі (поезії), міфах і фольклорі переважають слова з очевидними зображеннями, а в науковій мові — слова з нульовим зображенням. Зважаючи на це, міфологічна основа поетичних текстів має відокремлюватись від художньої (образно-переносної) метафоричної форми, яка свого часу може розглядатись як

пізніше явище, що змінило ототожненість різних об'єктів за їх спільними вибірковими ознаками («хмари-баранці») на їх метафоричність при порівнянні. Реконструюючи міфологічну основу фольклорних поетичних текстів, дослідники вирізняють найтиповіші сюжетні мотиви, імена персонажів, ключові слова-символи і, як і мовознавці, певним чином тлумачать їх. Так, сюжет про світове дерево трактується в космологічному вияві як образ упорядкованого Всесвіту, а водна стихія (образи «синього моря», «Дунаю») — як праобраз хаосу, жіночого начала. У поетичному тексті, зокрема, є певні підказки такому тлумаченню. Ф. Колесса в «Українській усній словесності» наводить, напр., лемківські колядки, у яких прямо йдеться про створення світу: «Не було неба, ні землі», птахи-творці («три голубоньки... радоньку радять, як світ заснувати»), «синє море» — водна стихія, яка передує у часі всім іншим стихіям; саме «земля» і «небо» стають наступними у часі актами творення. Отже, цілісність міфологічної системи в образній символіці поетичних текстів та їх музичного інтонування у фольклорних пісенних зразках України є гіпотетичною з погляду історичної давнини (поліетнічної, міграційної), проте це не заважає в умовах формування єдиної незалежної української держави чітко усвідомити, що фольклорні джерела стали основою ментальності єдиної нації як новітньої спільноти в сучасній історії.

Література: *Брайчевський М.* Походження Русі / М. Брайчевський. — К., 1968; *Брайчевський М.* Походження слов'янської писемності / М. Брайчевський. — К., 1998; *Золотослов: Фольклорний алфавіт давньоруського космосу. Поетичний космос Давньої Русі* / [упоряд., передмова, вступ М. Москаленка]. — К., 1988; *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики) / А. І. Іваницький. — К., 2003; *Колесса Ф.* Українська усна словесність / Ф. Колесса. — Львів, 1938; *Костомаров В. Г.* Жизнь языка / В. Г. Костомаров. — М., 1984; *Потебня А.* Мысль и язык / А. Потебня. — СПб., 1862; *Потебня А.* Из записок по теории словесности / А. Потебня. — Харьков, 1905; *Рыбаков Б. А.* Из истории культуры древней Руси / Б. А. Рыбаков. — М., 1984; *Сокальський П.* Руська народна музика, великоруська й малоруська, в її будові мелодичній та ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / П. Сокальський. — К., 1959; *Садовская И. Г.* Мифология. Миф / И. Г. Садовская. — СПб., 2000; *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / І. Фізер. — К., 1996.

І. Пясковський

Національний характер — 1) сукупність відносно стійких психічних властивостей, спільних для більшості представників певної нації та відображених в її історичних діях і поведінці; 2) за А. Інкелесу та Д. Левінсоном, — відносно стійкий тип особистості, який

найчастіше трапляється у певній нації. Н. х. може бути: переважно чоловічим або жіночим, екстравертованим (спрямованим назовні) або інтровертованим (спрямованим на себе, на самопізнання); орієнтованим переважно на духовні, політичні, економічні або подвижницькі цінності (розрізняють нації духовні, політичні, економічні та споживацькі); з переважанням поведінки, яка демонструє готовність до підпорядкування. Н. х. формується у конкретних природних та історичних умовах, ґрунтуючись на певній системі національного виховання.

Література: *Етнократологічний словник* / за ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого, Г. В. Щокіна. — К., 2007; *Социологический энциклопедический словарь* (на русск., англ., нем., франц. и чеш. языках) / [ред.-коорд. Г. В. Осипов]. — М., 1998.

М. Головатий

Нація (лат. *natio* — плем'я, народ) — полісемантичне поняття, яке виникло в Європі за доби буржуазних революцій в кінці XVIII–XIX ст. для характеристики соціокультурних спільнот, виходячи на історичну арену.

За доби Античності Н. називали групи чужинців не маючи громадянства Риму. В Середньовіччі розвивається тенденція наповнення психолого-етнічним розумінням терміна. В XIII ст. цим терміном об'єднували релігійних симпатиків. Таким чином поняття «Н.» отримало новий зміст, який асоці-

ювався з почуттям солідарної належності до кола вибраних, а це престиж і соціальна вагомість.

В XV–XVII ст. в період розкладу династичної моделі держави і приходу національної, поняття «Н.» використовується в якості відповідника терміна народ. В XVIII–XIX ст. подібна тенденція залишається.

З розпадом європейських монархій на Сході континенту підіймається хвиля національно-визвольного руху. Термін «Н.» викликає асоціації з культурними, мовними та етнічними складовими. В кінці XIX-го і на порозі XIX ст. у визначенні Н. з'являються елементи расовості, винятковості. Термін починають використовувати расисти і шовіністи.

Сьогодні термін залишається популярним і має два значення. 1. Головним системоутворюючим принципом спільноти є політика, тому мова йде про політичну спільноту. Використовують як синонім поняття держава. 2. Головним системоутворюючим принципом є етнос. Це етнічна самоідентичність, усвідомлення своєї єдності та відмінності від інших, єдина мова, ментальність, звичаї, традиції. Часто ототожнюють з поняттям народ.

Тема Н. актуальна, жива, про що говорить велика кількість концептуальних підходів до цього явища.

Існує т. зв. соціально демографічний підхід. Де домінантною рисою Н. є його функціональність, мова йде про високий рівень активності представників нації, як в її середині, так і зовні (К. Дойч).

Є прагматичне бачення. Поява Н. обумовлені розвитком суспільства, необхідності його культурної гомогенності. Яскравий приклад цього – США (Е. Гелнер).

Маємо просвітницький підхід. Н. це результат праці інтелектуальної частини суспільства, поширення рівня загальної освіти і робота сучасних ЗМІ (Б. Андерсон).

Особливий підхід має Є. Сміт. Він вважає, що Н. тісним чином пов'язані з доіндустріальними спільнотами – етніями. Існують етнії двох типів: аристократичні та народні. Перші формуються за допомогою державних бюрократичних інституцій із нижніх соціальних верств. Народні етнії створює інтелігенція, саме вона прагне до збереження етнічної самобутності народу.

Марксизм вважав класову боротьбу і будівництво комуністичного суспільства головним і тому вважав будь-які концепції по національному питанню ворожими. Але реалії постцарської Росії, багатонаціональний склад її населення заставляв вносити корективи. В СРСР, головним постулатом було сталінське розуміння національного питання. Й. Сталін вважав Н. стійку спільноту людей, яка історично склалася, виникла на основі спільної мови, території, економічного життя і психологічного складу. Н. продукт розпаду феодалізму. В умовах СРСР національне питання вирішене, Н. не просто існують, вони цвітуть і розвиваються. В країні нації національні за формою і соціалістичні по змісту. По-

дібний підхід, при пафосній декларативності, головний акцент робив на «соціалістичному змісті». Тому національна політика зводилася до показної «шароварщини», етнічні танці, співи і т. п. Одночасно проводилася політика витіснення національних культур на периферію і зросійщення їх представників.

Н. має певні характеристики. Вони стосуються як окремих членів, так і всієї Н. Ця спільнота має об'єднувальні моменти в силу вказаних вище чинників, так і різні, що відрізняють одну Н. від інших.

Мова досить часто являється визначальним для Н. моментом. Деякі нації позиціонують себе як багатомовні.

Але жодна Н. не може визначатись виключно за мовою. Нації частково визначаються за культурою. Національна культура разом зі своїм неповторним колоритом несе загальнолюдські елементи тожні іншим культурам. Тому вона дає можливість закладення більш фундаментальних засад Н. Цікавою є роль і місце релігії в формуванні нації.

Практика показує, що є нації які визнають себе релігійними, є нації які включають в свій склад представників багатьох релігій

Як видно поняття «Н.» було досить популярним під час революційних буревіїв минулого, створенні національних держав, Першої та Другої Світових воєн, падінні колоніальної системи. Спостерігається підвищення інтересу до цієї теми в зв'язку з крахом СРСР і створенню нових держав на

Сході Європи. Україна одна з них і тому важливо розібратись в питаннях важливих для нашої країни.

Література: *Геллнер Э.* Пришествие национализма. Мифы нации и классы / Э. Геллнер. — М., 1991; *Касьянов Г.* Теорії нації та націоналізм / Г. Касьянов. — К., 1999; *Політологія посткомунізму: Політичний аналіз посткомуністичних суспільств.* — К., 1995; *Сміт Е.* Національна ідентичність / Е. Сміт. — К., 1994; *Сміт Е.* Нації та націоналізм у глобальну епоху. / Е. Сміт. — К., 2006; *Шпорлюк Р.* Комунізм і націоналізм / Р. Шпорлюк. — К., 1998.

В. Беспалий

Неокласицизм (грецьк. *neos* — молодий, новий і лат. *classicus* — зразковий) — загальна назва художніх течій другої половини XIX — початку XX ст., які зверталися до традиційної античності, доби Відродження та класицизму. У своїх творах представники Н. протиставляли суперечностям життя вічні «естетичні норми минулого». В архітектурі Н. виявився на початку XX ст. як реакція на декоративні надмірності та конструктивні невизначеності модерну (П. Андреев, М. Верьовкін в Україні, І. Жолтовський, І. Фомін у Росії, О. Перре у Франції, Е. Саарінен у США). В образотворчому мистецтві Н. поширювався як реакція на імпресіонізм і орієнтувався на античну архаїку, раннє Відродження та класицизм (скульптори П. Війтович, А. Попель в Україні, С. Меркулов у Росії, живописці Ф. Бодлер у Швейцарії, М. Дені у Франції, В. Серов у Росії).

У музиці Н. протиставляв романтизму, імпресіонізму і експресіонізму доступність конструкції та стриманість, урівноваженість музичної мови (І. Стравінський — в Україні, І. Піццетті, А. Капеллі — в Італії). Література Н. («романська школа» французьких поетів XX ст.) характеризується орієнтацією на античну і класичну трагедію і лірику, підкреслену вишуканість і благородство, строгість і ясність стилю, які протиставляються як декадансу, так і критичному реалізму.

Література: *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003; *Термінологічний словник з культурології* / [авт.-уклад. Н. Ю. Больша, Н. І. Єфімчук]. — К., 2004.

М. Головатий

Неореалізм (грецьк. *neos* — новий і пізньолат. *Reales* — речовинний) — ідейно-художній напрям в італійській культурі. Виник у літературі, образотворчому мистецтві й переважно у кінематографії під час Другої світової війни та тривав до половини 50-х років XX ст. Був спричинений антифашистським рухом Опору, консолідацією всіх соціальних верств суспільства за звільнення країни від фашизму та гітлерівської окупації. Творчо розвиваючи традиції критичного реалізму, Н. спирався на національну літературну спадщину веризму (аналог європейського натуралізму) насамперед в особі провідного його представника Джованні Верга, романіста рубежу XIX-

XX ст., а також на реалістичні тенденції національного кіно початку XX ст.

Прихильники Н. в літературі не були членами вузького корпоративного угруповання, не мали чітко розробленої програми. Це були різні люди за індивідуальною манерою письма, а також за своїми політичними та естетичними уподобаннями. Їх об'єднувала небайдужість до сталого стану речей і ненависть до фашизму. Проте для всього загалу неореалістичних творів характерна спільність в тематичі та виборі героїв, у авторській позиції та співвідношенні суб'єктивного та об'єктивного у творах і, принципах стилю і мови. Неореалісти викривали жахи авторитарного режиму. Писали про опір і боротьбу з фашизмом, про життя простих людей, важкі воєнні та повоєнні часи. Все це подавалося реалістично, без будь-яких прикрас.

Звичайний жанр для Н. — «ліричний документ» — розповідь, яка поєднувала мемуарний, автобіографічний момент з художнім висловом, опис реальних подій — з історією духовного становлення героя. Ліричним документом були: цикл спогадів В. Пратоліні («Вулиця Магадзіні», «Квартал», «Сімейна хроніка»); романи Р. Вігано «Анъезе йде на смерть», С. М. Бонфанте «Сперанца»; повісті Дж. Бассані «П'ять феррарських історій», К. Кассола «Старі товариші». К. Леві «Христос зупинився в Еболі»; комедії Е. Де Філіппо «Неаполь-мільйонер», «Брехня на довгих ногах»; романи Ф. Йовіне

«Землі Сакраменто», В. Пратоліні «Повість про бідних закоханих» і «Метелла» та ін.

Н. не оминув і образотворче мистецтво. Італійські художники зазнавали в 1946 р. «Новий фронт мистецтв» (Fronte Nuovo Delle Arti), який об'єднав художників-антифашистів різних напрямів — від реалізму до абстракціонізму. Їх метою було побороти песимізм повоєнного світу і закликати повернутися до мистецтва, яке стоїть на позиціях загальнолюдських цінностей. У 1950 р. об'єднання розпалося, і реалісти створили самостійне угруповання, до якого увійшли Р. Гуттузо, Г. Муки, Е. Треккані, А. Піццінато. Головною темою їхньої творчості стало зображення повоєнній Італії, життя робітників і селян, їх боротьба за свої права. Для живопису Н. характерні динамічна композиція, енергійне моделювання об'ємів, насичений колір, гротескна та експресивна манера письма, що надавало їх композиціям напруженого характеру. Стиль «недосконалого володіння формою», який створював жорсткість малюнка і кольору, особливо помітні за уявного порівняння з класичним мистецтвом Італії, парадоксально надавали творам неореалістів ще більшої гостроти.

Н. переважно виявився в італійському кіно. Як соціокультурне явище він виник завдяки діяльності антифашистів-інтелектуалів Дж. Де Сантіса, Дж. Феррари, Л. Вісконті, В. Барбаро, Л. Кьяріна, М. Алікати, К. Ліццані, М. Антоніоні, Ч. Дзаваттіні, які групувалися

навколо журналів «Чінема» (Cinema) і «Біанко е Неро» (Bianco e Nero), а також Римського експериментального кіноцентру. Творчі принципи Н. були сформульовані у 40-х роках італійським драматургом і кінокритиком Дзаваттіні. У ці суворі для Італії роки він закликав не захоплюватися мелодраматичними сюжетами, які можуть через свій ілюзорний хеппі-енд лише відволікти людей, але ніяк не вирішити реальні проблеми. Ця настанова була безпосередньо спрямована проти голлівудського кіно, яке розквітло в період Великої депресії.

Авторського кіно, як і міжнародних кінофестивалів, тоді ще не існувало. Дзаваттіні вимагав зображувати реальні драми, які щодня розігруються в житті звичайної людини. Для цього важливо залучати на головні ролі непрофесійних акторів, знімати не в павільйоні, а на вулицях і в будинках простих робітників. Для створення правдивої атмосфери він пропонував знімати при природному освітленні, оскільки студійне, штучне збіднює відеоматеріал. «Ідеальним фільмом були б 90 хвилин з життя людини, з якою нічого не відбувається» — ці слова Дзаваттіні перегукуються із Сократівським «Пізнай самого себе!» і свідчать про повагу до простого люду завдяки якому Італія пережила лихоліття режиму, війни і переживе повоєнні часи.

Ці принципи зближують художній фільм з документальним Вбираючи досвід авангардного радянського кіно 20-х років і провідного

західного кінематографіста, саме італійські кінематографісти реально створили художню платформу, яка протистояла естетиці, що панувала в муссолінівському кіно. Знята у 1942 р. «Одержимість» Л. Вісконті з її суворим, жорстким реалізмом містила передчуття близьких ідейно-художніх змін. Цими стилістичними віяннями були пройняті фільми «Чотири кроки в хмарах» (1942) А. Блазетті та «Діти дивляться на нас» (1943) В. Де Сіка, маститих кінодіячів, далеких від опозиційності.

Подібно до того як Опір фашизму об'єднував під своїми штандартами все нові верстви населення країни, Н. об'єднав навколо себе кінематографістів різних шкіл і віку ще до того, як став домінуючим. У 1945 р. було знято програмний неореалістичний фільм, свого роду фільм-пролог «Рим — відкрите місто» Р. Росселліні, присвячений героїчній боротьбі національного Опоору, а згодом «Пайза» (1946) — широка фреска про звільнення Італії від окупантів. Стало очевидним, що водночас з ідейно-тематичним оновленням відбувається тотальна художня революція в кіно. Замість студійних павільйонів місцем зйомки стала повоєнна Італія, непрофесійні виконавці заміняли акторів вчорашнього кіно, привносячи в екранний простір небувалу доти глибину і відчуття автентичності подій, оновлювалися кіномова, драматургія, монтаж і сама типологія кінематографічного твору.

Серед широкої панорами нео-

реалістичних картин другої половини 40-х років безперечним шедеврами є фільми «Земля тремтить» (1948) В. Де Сіка, «Ні миру під олівами» (1950) Дж. Де Сантіса.

Отже, основною тематою Н. стало важке життя простих людей. Найголовнішими рисами були документальність, буденність, відмова від декорацій та студійних зйомок. Відчувався вплив радянського авангарду 20-х (Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін), але італійці не зловживали використанням монтажу і ракурсів.

Автори вважали що «створюють кінохроніку революції», звідси пафос, новизна, радість та епатаж. Неореалісти не творять, а спостерігають, констатують те що бачать, вони — художники-хронікери. Спостерігають не з боку, а із середини. Велике і мале, трагічне і комічне органічно переплітаються в сюжетній канві фільму. Таким чином, «підглянувши» за життям простої, «маленької людини», вони через своє кінобачення виносили його на екрани, акцентуючи при цьому кращі людські якості простолюдинів, що вселяло дух оптимізму і віру у краще майбутнє.

Це консолідувало народ, хоча подібна кіномова не усіх влаштовувала. Кіно стало політико-моральним вихователем, що не подобалося владі, для неї прийнятнішою була розважальна, ніж просвітницька, функція кіномистецтва. Тому не випадково, що наприкінці 50-х років праві уряди

Італії, назвавши кінокартини неореалістів надто песимістичними, які дискредитують імідж Італії, перестали сприяти підтриманню виробництва і прокату цих фільмів.

Була спроба запропонувати замінік, залишивши форму, докорінно вихолостити зміст. З'явився т. зв. рожевий Н. Драми і трагедії життя нації були витіснені мелодрамами, драмами і комедіями легковажного характеру. Проте гуманізм Н. класичної його пори, плідність його традицій були підтверджені й розвинені в напрямках і класичних творах національного кіно майбутніх діячів.

Згодом, після подолання пововенного синдрому, кризових явищ, за зростання благополуччя суспільства, стабілізації життя, проблеми простих людей не відійшли в минуле. Проте, незважаючи на достатні статки, у суспільстві зростали роз'єднаність і байдужість. Саме це сприяло появі такого феномена, як пост реалізм, представлений Ф. Фелліні, М. Антоніоні, П. Пазоліні

Маніфестом нового напрямку став фільм Фелліні «Вони блукали дорогами» (1954). Для режисера важливою була не проблема матеріальних умов існування людини, а трагедія відчуження, роз'єднаності людей. Так поступово формувалася головна відмінність між неореалістами і постнеореалістами.

Незабаром Фелліні, ставши успішним фестивалічним режисером, відійшов від постнеореалізму в бік більш комерційного кіно

(«Життя прекрасне», «8 1/2»).

Розповідь про соціальні проблеми непомітно змінювалася внутрішньою рефлексією художника. Найяскравішими представниками постнеореалізму стали Антоніоні та Пазоліні. Головна проблема для Антоніоні – нездатність людей зрозуміти одне одного. Він також розмірковує про тогочасні політичні та суспільні проблеми. Так, у фільмі «Забриски Пойнт» автор прагне проаналізувати природу молодіжного протесту шістидесятих, його масштаби і наслідки. Пазоліні знімав кіно про тих «маленьких людей» («Акатоне», «Мама Рома», «Теорема»), які мали і сатиричний підтекст. Фільм «Свинарник» – жорстке звинувачення на адресу суспільства тотального споживання.

Постнеореалізм став закономірним продовженням традицій Н. Режисери цього напрямку скористалися всіма досягненнями Росселіні, Де Сантіса, Дзаваттіні, доповнивши їх кіномову авангардними засобами: прямими образними реалізаціями метафор, поєднанням кількох просторово-часових пластів, витонченим монтажем, ренесансною яскравістю фарб. Вони також внесли в італійське мистецтво нову проблематику – сатиру проти духу накопичення і споживання, трагедію відчуження, атомізації суспільства. Постнеореалісти не боялися заявляти про свої громадські уподобання.

Із середини 50-х років ХХ ст. далі виразніше виявляється

ідейна і художня обмеженість методів Н. і постнеореалізму, його нездатність глибоко розкрити проблеми повоевнної дійсності, пояснити суперечливість і багатогранність духовного світу людини. Спроби звести все до емпіризму, натуралістичності, пасивного відображення існування людей зазнали невдачі. «Вирваними шматками життя» неможливо замінити зображення глибинних духовних колізій. Проте криза Н. виявилася для італійської культури кризою зростання. Якщо Н. як комплекс світогляду і художніх засобів нині вже є пройденим етапом, то в повоевнні роки він виконав роль консолідації італійців й важливу художню місію: повернув італійському мистецтву глибокий інтерес до тем і проблем національного й народного життя, надав їм соціальної ваги і міжнародної значущості. Традиції Н. проявляються і сьогодні, в творчості скандинавської Догми-95, сучасних китайських, іранських та латиноамериканських кінематографістів.

Там де актуальними є проблеми простих людей, інтерес до них з боку мистецтва, традиції Н. завжди нагадуватимуть про себе.

Література: *Богемский Г.* Неореализм / Г. Богемский. – М., 1989; *Граммши А.* Избр. произв.: в 3-х т. / А. Граммши – М., 1957-60; *Фортини Ф.* Современная итальянская проза / Ф. Фортини // Иностран. лит. – 1956. – № 10; *Кин Ц.* Литература итальянского Сопротивления / Ц. Кин // Там же. – 1958. – № 10; *Салинари К.*

Проблеми романа / Салинари К. — Там же. — 1960. — № 3; *Потапова* З. Неореалізм в італійській літературі / *Потапова* З. — М., 1961.

В. Беспалій

Неоромантизм (грец. νέος — молодий, новий і фр. *romantisme* — романтизм) — новий романтизм: 1. Умовне найменування комплексу різноманітних течій в європейській художній культурі кінця XIX — початку XX ст. Його пов'язують з живописом А. Бекліна (1827–1901), імпресіонізмом французьких художників, з музикою Р. Вагнера (1813–1883), у філософії — з Ф. Ніцше (1844–1900), у драмі — з Г. Ібсеном (1828–1906) і М. Метерлінком (1862–1949), Г. Д'Аннунціо (1863–1938) та ін, в поезії — з Ш. Бодлером (1821–1867), П. Верленом (1844–1896) та іншими символістами, у прозі — з Е. По (1809–1849), Кнут Гамсун (1859–1952), С. Пшибишевським (1868–1927) та ін.

Роботи цих митців і багатьох інших — яскравий приклад романтичних прагнень зламати межі реалізму, як і були колись зруйновані узи класицизму.

Неоромантики хочуть дати простір містичним і позаземним прагненням душі, тяжінню її до неясного музичного начала, до таємних вибухових пригломшливих сил (діонісіанство), до безмежного революційного індивідуалізму.

У Н., як і в старому романтизмі, переплелися суто революційні настрої з бурхливим соціальним

бродінням і відродженим суспільно-реакційним твердженням про «банкрутство науки» та повернення до середньовічного християнського світогляду. Н. — це реакція на позитивізм в ідеології та натуралізм в мистецтві, прозу буржуазного обивательства. Він акцентує увагу на духовно-естетичній сутності людини, її творчих можливостях; конфліктності між буденним життям і високим пориванням душі особистості, дійсністю і мрією.

Це відбувається шляхом повернення до низки естетичних засад романтизму, напрацьованих на початку XIX ст., — пафос особистої волі, заперечення повсякденного, культ ірраціонального, потяг до фантастики тощо. Він оспівує мужність, подвиг і героїчну поведінку. Типовий неоромантичний герой — мужня, незвичайна людина, нерідко протистоїть всім і вся. Це неприкаяний, ізгой, вигнанець, надлюдина; його життя сповнене романтики, пов'язане з ризиком і пригодами.

Неоромантикам притаманний гострий, напружений сюжет, істотним елементом якого є боротьба, небезпеки, таємничі або надприродні події. Проте все це відбувається не на початку, а наприкінці XIX ст., тому

Н. вплітається у потік різноманітних художніх напрямів і течій, додаючи їй свій штрих в полотно модерну. Н. — далеко не однорідне соціокультурне явище. До нього належали письменники різних, часом протилежних суспільно-політичних уподобань: від

прихильників колонізації (Р. Кіплінг, А. Конан Дойл) до захисників колоніальних народів (Р. Л. Стівенсон, Дж. Конрад), від антидемократів і ніцшеанців (С. Пшибишевський, частково С. Бенеллі) до оспівувачів революції (С. Виспянський).

Одним неоромантикам притаманні містицизм, психологізм, смакування чуттєвості (Г. фон Гофмансталь, З. Гіпшіус), що зближує їх з декадентськими умонастроями, інші оспівують високі ідеали й шляхетні почуття, створюють яскраві героїчні образи (Е. Ростан, С. Бенеллі, Я. Врхліцький, Е. Л. Войнич, Ф. Г. Лорка). Деякі неоромантики тяжіють до патетики, імпресіоністичної манери письма (С. Георгі, Г. фон Гофмансталь), а інші надають перевагу реалістичній манері, з акцентуванням зображуваного побуту та деталей (англійські неоромантики, А. Фогаццаро, Дж. Паськолі та ін.).

Від світового літературного руху не відставало й українське письменство. Н. широко ввійшов у мистецький обіг наприкінці ХІХ ст. і привніс докорінні зміни в розвиток художньої свідомості, продовжуючи певні усталені традиції: покоління Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка, В. Стефаника, О. Кобилянської, Б. Лепкого, О. Олеса, М. Вороного та ін.

Потужний заряд цього напрямку наснажував потім покоління «розстріляного відродження» (О. Влизько, М. Йогансен, Ю. Яновський

та ін.) та «празької школи» (О. Теліга, О. Ольжич). Останній виявляв водночас і свої відмінності від революційного романтизму, наполягав на абсолютизації заперечення одних цінностей задля тотального утвердження інших. Маючи риси більшовизму, революційний романтизм переймався мотивами абстрактного космізму (Василь Еллан-Блакитний), В. Сосяра, Микола Хвильовий та ін.). Іноді він обстоював принципи аскетичного ригоризму, доходив до оспівування «червоного терору» (В. Чумак) і цим різнився від Н. Український Н. розвивався у світовому контексті.

2. *Пізній період розвитку музичного романтизму.* До нього відносять творчість Ф. Ліста і Р. Вагнера, в деяких випадках — Г. Берліоза, І. Брамса. Нерідко неоромантиками вважають композиторів, у творчості яких спостерігаються продовження романтичних тенденцій: А. Брукнера, Х. Вольфа, Г. Малера, Р. Штрауса.

Іноді цей термін поширюють на музикантів та композиторів, які працювали в першому десятиріччі ХХ ст. — М. Рegerу Німеччина, Й. Маркс в Австрії, Л. Яначек в Чехії, Р. Воан-Вільямс у Великобританії та ін.

3. *Н. як соціокультурний феномен.* Н., як і свого часу романтизм, не замикався лише в межах художньої творчості. Про це свідчить буремний 1848 рік. Романтизм створив новий тип особистості, із своїм стилем поведінки і життя. Йї притаманні індивідуалізм, свободо-

долобство, опозиційність до існуючого порядку і культури, бунтівний дух, мрійливість і прагнення до незабгненого ідеалу.

Це революціонер духу, ідеаліст, який не боїться труднощів досягнення мети, готовий до самопожертви. Романтизм імпонує сміливим і новаторам, особливо молоді. Тому не випадково на зламі XIX–XX ст. його ідеї в новій інтерпретації – Н. набули популярності.

Саме в цей період виникла потреба у докорінних соціальних змінах. Суспільство прагнуло нових піднесених ідеалів. Це соціальна справедливість та національне відродження. Романтики як симпатичні й носії цих ідеалів знову стали потрібними суспільству. Романтизм дивним чином поєднався із соціальністю. Через романтиків доносилися до широкої громади революційні ідеї, спрямовані на докорінне перетворення всіх сфер суспільного життя. Революційний романтизм, який є елементом будь-якої революційної ідеології, пов'язаний з мотивами героїзації, месіанства, тираноборства, жертвності.

Проте він існує у соціальній практиці лише до тих пір, поки зберігається настанова на реалізацію якогось ідеального проекту; з плином часу настає спад романтичних настроїв, пов'язаний з розчаруванням охоплених ними людей в ідеальних цілях або методах їх досягнення. Романтики поступаються місцем прагматикам, які керуються у своїх діях передусім міркуваннями доцільності, або

догматикам, які сприймають соціальний ідеал як об'єкт культури, а не вольових прагнень. Так сталося у другій половині XIX ст. Романтизм відійшов на задній план.

Наприкінці ж століття, коли буржуазна система почала давати збої, особливо у Центральній та Східній Європі, де давалися взнаки спроби об'єднати та зберегти капіталістичні й феодальні елементи розвитку романтизм заявляє про себе. Перша світова війна сприяла новій революційній хвилі. Криза поглиблювалась, і романтизм в особі Н. знову став актуальним. Спостерігалася парадоксальність прояву романтичного підтексту дій учасників тієї історичної доби. Романтична свідомість була атрибутом окремих соціальних груп, насамперед молодіжних, схильних до заостреного, безпосереднього, максималістського сприйняття романтизованих політичних ідей, які отримують емоційне задоволення від самої атмосфери революційної романтики, від дії, пов'язаної з таємницею, небезпекою, служінням великій меті тощо. Тому часто романтики опинялися по різні боки барикад.

Романтик може керуватися різними ідеалами. Їх діапазон досить широкий – від демократичних, ліберальних до реакційних. Поєднання Н. зумовлена шляхетними намірами небайдужих людей слугувати в соціальній практиці кращими властивостями людської природи, але, як відомо з біблійної мудрості, «добрими намірами вимощена дорога в пекло». Саме

тому романтичні ідеї живили не лише ліберально-демократичні, право- та лівоцентристські політичні течії, а й багато ліво- та праворадикальних рухів, з притаманним їм культом вождів, нетерпимістю, елітизмом, волонтаризмом, войовничістю та агресивним шовінізмом. У цьому криється дуалізм Н. Саме у використанні «біологічно-вікового романтизму» молоді з метою маніпулювання нею непорядними політиками криється загроза демократичним завоюванням суспільства.

Література: *Зарубежная* література кінця ХІХ – початку ХХ століття: в 2-х т. – М., 2008; *Культурологія* в питаннях і відповідях – Ростов н/Д, 1997; *Толмачов В.* Неоромантизм / В. Толмачов // Літературна енциклопедія термінів і понять – М., 2001; *Nota bene!* Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.

В. Беспалий

Ноосфера (грецьк. *noos* – розум і *sphaira* – сфера, куля) – новий еволюційний стан розвитку біосфери. В. Вернадський (1863–1945) багаторазово наголошував на переході біосфери у новий еволюційний стан – Н. Важливою дією силою тут є наукове знання (наукове знання), яке розглядається як «геологічна сила» у формуванні Н. В. Вернадський зазначав, що біосфера «переробляється науковою думкою соціального людства». Розвиток наукового знання безпосередньо пов'язаний з функціонуванням людського

мозку. Його біологічне формування зумовлене енцефалозом (термін Дж. Д. Дана, американського натураліста, геолога, зоолога, палеонтолога, мінералога) – процесом удосконалення центрального нервового апарату – мозку в ході геологічного часу. Цей процес ніколи не рухається у зворотному напрямку, хоча і багаторазово зупиняється, інколи на багато мільйонів років. Окремо розглядав Вернадський якісно нові властивості біосфери та Н. Стосовно біосфери зазначав «нездоланну межу між живими і косними тілами та процесами, що не спостерігається в жодній іншій земній оболонці». Особливо підкреслював «геометричну різноманітність простору в нашій реальності», коли «простір життя інший, ніж простір не гнучкої матерії». Уточнював, що живе ніколи не народжується від косоного: «Живе походить тільки від живого, організм породжується від організму». Нова якість Н. полягає в тому, що наукове знання (наукове знання) виступає як нова геологічна сила, якої раніше не було у біосфері. Вернадський торкається також питання часу і місця зародження наукового знання в історії людства, вказуючи на існування єдиного центру зародження історії наукового знання у межах середземноморської культури, 8–10 тис. років тому. Еволюційний перехід біосфери у Н. виявляє прискорення темпу геологічних процесів порівняно з минулими періодами: таких змін, які виникають

у біосфері протягом останніх тисяч років у зв'язку із зростанням наукової думки у соціальній діяльності людства, не було в історії біосфери раніше. Дослідник уточнює, що процес повного заселення біосфери людиною зумовлений ходом історії наукової думки і безпосередньо пов'язаний із швидкістю спілкувань, з успіхами техніки пересування, можливостями миттєвого передання думки, її одночасного обговорення усюди на планеті. Спілкування стає дедалі простішим і швидшим. Особливо Вернадський підкреслював природність процесу створення Н. з біосфери і вказував на його непереможну силу. Цей процес еволюційно незворотний, що є проявом характерної відмінності живої речовини в геологічній історії планети від її консервативних природних тіл і процесів. Він досягає масштабів планетарних і космічних: «Людина вперше реально зрозуміла, що вона є мешканцем планети і може — повинна — мислити і діяти в новому аспекті, не тільки в аспекті окремої особистості, родини чи роду, держав чи їх союзів, а й у планетному аспекті». Вказуючи на значні зміни, які внесла поява цивілізації людини в навколишню природу, Вернадський звертає увагу на формування сучасної наукової думки в плані перегляду систематизації та класифікації геологічних епох у розвитку Землі. Посилаючись на дослідження Ч. Шухерта (1858–1942) в Нью-Хейвені та О. Павлова (1854–1929) у Москві, він зазначає, що ці дослідники

правильно намагались поділити плейстоценову еру, визначивши її завершення початком виявлення людини, і виділити особливу геологічну еру — психозойську за Шухертом, антропогенну за Павловим.

Близькими до Вернадського є погляди П. Т. де Шардена, висловлені ним у праці «Феномен людини» (написана в 1938–1940 рр., опублікована посмертно у 1955 р.). Як і Вернадський, він дотримується еволюційного погляду щодо глобальної історичної послідовності «переджиття — життя — мислення — наджиття». Зазначає, що коли універсум з астрономічної точки зору уявляється у стані просторового розширення (від найменшого до безмежно великого), то так само, ще виразніше, з фізико-хімічної точки зору він виступає ніби у стані органічного згортання до самого себе (переходу від дуже простих тіл до надзвичайно складних). Це специфічне згортання «складності» (*enroulement de «complexite»*), як свідчить досвід, пов'язане з відповідним зростанням внутрішньої зосередженості (інтер'єризації), тобто психіки (*psyche*), або свідомості. Еволюційне накопичення системної складності виражене у процесі її «згортання», невпинного концентрування, що призводить до зростання «свідомості» (вживання виразу «зростання свідомості» залежно від «системного ускладнення» узгоджується із сучасним поняттям «кількісного зростання інформації»). У цьому плані Шарден уточнює, що

свідомість, яка з позиції досвіду є специфічною властивістю організованої складності, виходить далеко за межі дуже малого інтервалу, в якому можливо безпосередньо її визначити. Як і Вернадський, Шарден особливо підкреслює невідповідність еволюційного процесу, який може зупинитися, «вичікувати», а потім прориватися далі – вперед. У світі саме там, де внаслідок різних фізичних обставин (температура, тяжіння) складність не досягає величин, за яких можна було б зафіксувати свідомість, унеможливлена, принижена на деякий час, за сприятливих умов вона відразу ж відновиться. Розглядаючи ймовірно-статистичний характер еволюційного процесу, Шарден водночас підкреслює нездоланність цілеспрямованої невідповідності процесу системного ускладнення. Він вказує: «Щоб стали ймовірними комбінації, які ведуть до утворення дедалі складнішого типу, процес згортання універсуму здійснює на шляху прогресу мільярд і мільярд спроб». Щодо людської стадії еволюції (ноосфери за Вернадським) Шарден особливо наголошує на важливості досягнення певного «ступеня рефлексії», коли з'являється, по суті, нова форма біології: поява в індивідуальному житті крім зовнішніх факторів організації (три використаних шансів) також внутрішніх факторів (винаходу). Коментуючи «феномен соціальності» як рух до колективного ступеня мислення, він підкреслював, що шля-

хом соціалізації людини, специфічна дія якої полягає у зосередженості на собі поєднання всіх мисленнєвих плівок і волокон Землі, продовжує свій хід сама вісь космічного вихору інтер'єризації. Як і Вернадський, який вказував на планетарний етап у формуванні людського усвідомлення власної безпеки, Шарден зазначає дедалі більше усвідомлення людством необхідності планетарного об'єднання зусиль: перед загрозою повного знищення здобутків своєї еволюційної праці воно почне усвідомлювати, що йому залишається лише протистояти цьому.

Еволюційний історично-геологічний підхід Вернадського до формування Н. багато в чому перетинається з кібернетичною наукою, яка розглядає складно організовані системні негентропійні об'єкти живої природи і людського суспільства з погляду теорії управління та інформаційного обміну, сформованих як міжгалузеві наукові дисципліни. Один із засновників кібернетики Н. Вінер (1894–1964) у своїй праці «Кібернетика» (1948) зазначав, що існують галузі наукової роботи, досліджувані в різних аспектах чистою математикою, статистикою, електротехнікою та нейрофізіологією. Кібернетична теорія управління системними об'єктами органічно поєднує ці наукові галузі в понятті «машина», під якою мають на увазі як віртуальну теоретичну модель, що унаочнює здійснення самочинних (автоматичних, без участі людини) процесів збереження гомеостазисної рівноваги

та спрямованої еволюції системи, так і реальний технічний електронний пристрій для виконання певних спеціалізованих функцій – математичних розрахунків, автоматичного керування процесом виробництва, комп'ютерних розробок у галузі штучного інтелекту та ін. Важливим висновком кібернетичного підходу до феномена суспільної організації людства є думка Вінера про те, що будь-який організм скріплюється володінням засобами одержання, використання, збереження і передавання інформації. У людському суспільстві такими виявляються засоби масової комунікації – книги, газети, радіо, телефонний зв'язок, телеграф, пошта, театр, кіно, школа і церква. Водночас Вінер зазначає, що вчений-спостерігач не може дивитися на свої об'єкти з «холодних висот вічності». У суспільних науках маємо справу з короткими статистичними рядами, і не можемо бути впевненими, що значна частина наших спостережень не створена нами самими.

Література: *Вернадский В. И.* Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление / В. И. Вернадский. – М., 1977; *Винер Н.* Кибернетика, или управление и связь в животном и машине / Н. Винер. – М., 1958; *Шарден П. Т. де.* Феномен человека: преджизнь, жизнь, мысль, сверхжизнь / П. Т. де Шарден. – М., 1987.

І. Пясковський

О

Окультизм (лат. *occultus* – прихований, таємний) – 1) містичне вчення, що визнає існування прихованих надприродних безособових сил і можливість безпосереднього спілкування з ними за допомогою магічних обрядів, таємних ритуалів, заклинань; 2) загальна назва вчень, які визнають існування прихованих у людині й космосі сил, доступних лише для тих, хто пройшов через особливу посвяту і спеціальні психічні тренування. Згідно з положеннями о. усі речі становлять єдине ціле, відповідну сукупність, між ними існують необхідні, цілеспрямовані відносини, які не є ні часовими, ні просторовими. О. досліджує приховані природні сили, вважає можливим використовувати їх практично. Такі сили часто персоналіфікуються і викликаються заклинаннями, молитвами, виявляючись у формі звукових чи світлових явищ, матеріалізуються шляхом виникнення нових матеріальних форм тощо. З О. пов'язана парапсихологія – наука про вияв душевних сил, які мають пояснюватись з наукової точки зору, хоча за своєю природою і не є такими. Це стосується й магії як здатності таємно впливати на людей, навіть на «демонів» і «духів», не вдаючись до природних засобів. Для О. головним є проникнення у філософію причин, предмет якої становить пізнання першопричин усіх речей і Єдиної Причини усіх причин. Обсяг, зміст і роль поняття «О.» змінювалися протягом історії, подібно до

всіх інших елементів людської культури. На різних етапах свого розвитку він вступає у складні відносини з релігією, філософією, наукою і мистецтвом. Низка явищ, які раніше вважалися окультними (магнетизм в епоху Відродження, гравітація в астрології, гіпнотизм у XVIII ст.), згодом були науково обґрунтовані, але багато т. зв. окультних явищ не мають наукового пояснення. Вперше О. з'явився в епоху пізньої античності на основі елліністичного синкретизму. В I–IV ст. в Александрії виникла окультна література, яку назвали герметичною (за ім'ям засновника — Гермеса Трисмегиста); кодифікувалися «герметичні науки» (алхімія й астрологія) і з'явилася теоретична праця про О. — «Смарагдова скрижаль», що формулює вчення про «відповідності», загальні тайнства, зв'язки всіх елементів Всесвіту (між різними планетами і зоряними явищами, між металами, камінням, рослинами і частинами людського тіла тощо). У XIV–XVI ст. О. мав важливе значення у вивченні прихованих зв'язків явищ, уявлень про людину як мікрокосмос (італ. натурфілософія епохи Просвітництва та ін.). Особливого розвитку О. досяг в епоху Відродження і Бароко. Серед численних авторів цього часу слід згадати Аґріппа Неттесхаймського (Генріх Корнелій Аґріпп), який у своїй праці «Окультна філософія» (1533) намагався синтезувати різні окультні вчення і перетворити магію на «природну» науку, що вивчає таємні сили як єдині елементи Всесвіту. Досліджуючи чотири елементи (вогнь, вода,

земля і повітря), які є основою всіх тілесних речей, він в першу чергу розглядає людину як мікрокосм і «вузол Всесвіту» серед матеріальних і духовних сил. Аґріпп тлумачить астрологію і магію як основні засоби опанування таємних сил природи. Було створено нову концепцію вченого-мага, який керує стихіями, що стало поштовхом до розвитку природознавства у XVII ст. Розвиток природничих наук у цей час дещо підірвав віру в О. і герметичні науки. Водночас виникли світські окультні товариства. Найбільші з них називалися розенкрейцерами, які поєднували алхімію й елементи кабали із соціальними проектами (ідеї «відновлення» землі й «загальної реформи»), виражені мовою алхімічного вчення про перетворення природи і людини), а окультний містицизм пов'язували з природничо-науковим раціоналізмом. Величезний вплив справили окультні ідеї на історію XX ст.: добре вивченою є роль окультних учень у становленні ідеології німецького націонал-соціалізму; ідеології Крішнамурті та рухи Нью-Ейдж вплинули на виникнення «бунту шестидесятих»; добре відоме окультне коріння ідеології більшовизму. Окультні вчення XX ст. збагатилися різноманітними новими ідеями і методами. Зазнали змін самі цілі О. Разом з традиційною метою — досягненням вивільнення або просвітлення, з'явилися нові, такі як усвідомленість, психологічна цілісність і соціальна ефективність. Окультні школи активно залучали проблеми соціуму в систему своїх езотеричних практик.

Протягом останнього століття існували три хвилі інтересу до окультного і езотеричного знання, кожна з яких мала значний вплив на світову культуру. Перша хвиля пов'язана з працями О. Блаватської, які зародили сумнів західної людини у своїй вищості, переконавши її, що на Сході є таємниці, які поки невідомі Заходу, спричинивши побожне схиляння перед східною культурою. Друга хвиля езотеризму припадає на 60-ті роки ХХ ст., коли виникає специфічний суспільний рух, що поширився у певних прояхах та існує у всіх країнах і культурах, не маючи при цьому єдиної організаційної структури. Виникає інтерес до чогось не обов'язково східного, але що перебуває за межею розуміння. Західна людина приходить до думки, що відповіді на питання слід шукати не на Сході, а десь в собі. «Шукати в собі» почали по-різному. Звертались до первісного коріння, і на цій хвилі виник інтерес до шаманізму, з'явилося дуже багато книг на цю тему (відомі праці К. Кастанеди, «Шлях шамана» К. Харнер та ін.). Виникло багато терапевтичних систем, певним чином пов'язаних з різними архаїчними пластами, що відтворювали всі можливі обряди другорядної ініціації, шаманські та інші первісні ритуали. Виникла трансперсональна психологія С. Гроффа, яка також у багатьох аспектах базується на цьому. Третя хвиля сучасного езотеризму з'явилася у 90-ті роки ХХ ст. і ще не досягла своєї вершини. Все вчення на цьому етапі об'єднує утилітаризація окультного знання, тобто знання набуває

цінності тільки тоді, коли може бути застосоване. Виникло також багато різних окультно-езотеричних систем прагматичної спрямованості. Суттєво меншу роль в окультних системах останніх років стали відігравати світоглядні концепції, філософія, а також ідеали служіння. Уявлення про духовний та особистий розвиток набули інструментальної спрямованості, а соціальний успіх став одним із значних критеріїв духовного статусу. На перший план вийшли прикладні техніки, які дають змогу певним чином поліпшити своє життя, напр., маніпулятивно. Основними рисами новітнього О. стали його крайня психологізація, індивідуальна спрямованість і орієнтація на соціальний успіх.

Література: *Блаватська Е. П.* Тайная доктрина / Е. П. Блаватська. — М., 1991; *Неттесейський А.* Окультная философия / А. Неттесейский. — М., 1991; *Савин А. Ю.* Нооко-смология / А. Ю. Савин. — М., 1994; *Философский энциклопедический словарь.* — М., 1998; *Шапошникова Л. В.* Мудрость веков / Л. В. Шапошникова. — М., 1996; *Юрєв В.* Вселенная экстрасенсов / В. Юрєв. — М., 1993.

А. Черній

Особистісна ідентичність — центрованість індивіда на власній цілісності та виокремленості серед собі подібних, яка ґрунтується на конституюванні ним своєї унікальності та здатності бути джерелом і генератором різного роду активності та міркувань чи ідей. Крім того,

О. і. неможлива поза стійкими різноманітними зв'язками особи із соціальним оточенням, а також без набуття осмислення і прийняття нею низки соціальних ролей, системи соціальних цінностей та отожднення себе з певними соціальними групами. Особливої актуальності питання О. і. набуло у феноменологічних колах. Зокрема, увага акцентується на переживаннях індивіда, які формують особливий пласт буття, та на актах свідомості, що ідентифікуються як прояв душевного життя людини. Представники цього філософського напрямку дотримуються думки, що переживання — чи не єдине, що безпосередньо відкривається кожній людині в її існуванні. Принаймні, в актах своєї свідомості (сприймання, пригадування, міркування, мріяння) індивід не має підстав сумніватися. Відповідно очевидність для індивіда його власних переживань, на думку феноменологів, і є основою О. і. Завдяки цій очевидності кожна людина знає, що щось відбулося чи трапилося саме з нею, а не з кимось іншим. Тому «Я» як прояв О. і. відкривається передусім у переживаннях. Зародження я-концепції відбулося у 50-х роках ХХ ст. в руслі гуманістичної (феноменалістичної) психології. Зокрема, А. Маслоу, К. Роджерс прагнули віднайти основу людського «Я», яка була б джерелом і гарантом його цілісності та основою особистісного самовизначення мікросоціуму. На підставі їхніх праць під я-концепцією почали розуміти динамічну систему уявлень людини про саму себе, що передбачає усвідомлення

нею своїх фізичних, інтелектуальних та природних властивостей, а також самооцінку та суб'єктивне сприйняття дійсності. Поглиблюючи і відшліфовуючи здобутки своїх попередників, Ч. Кулі та Дж. Мід запропонували своє визначення я-концепції як образу власного «Я», уявлення людини про себе, завдяки якому вона будує взаємовідносини з іншими і сприймає себе. На їхню думку, я-концепція може мати реальний, ідеальний, фантастичний або динамічний характер. Якщо розглядати я-концепцію як сукупність настанов, спрямованих на себе, в ній можна виокремити три структурних елементи: когнітивний — «образ Я»; емоційно-ціннісний, афективний і поведінковий. Важливе місце проблемі О. і. відведено і у працях неофрейдистів. Так, Е. Еріксон розробив т. зв. епігенетичну теорію розвитку особистості, виходячи з того, що він визначається соціальним світом, а не хімічними чи біологічними чинниками. Вчений висунув положення про «ідентичність особистості» як про центральну властивість людини, яка сигналізує їй про нерозривний зв'язок з навколишнім соціальним світом. Ідентичність особистості полягає у центрованості людини на себе, в отождненні її із соціальною групою та оточенням, у визначенні цінності людини та її соціальної ролі. Епігенетична теорія особистості перше актуалізувала питання про роль генетичного фактора у становленні особистості. Були порушені фундаментальні проблеми: внутрішньої структури особистості, місця «Я» у

ній, механізмів формування та функціонування особистості, ролі свідомого і несвідомого, регуляції поведінки та діяльності, механізмів психологічного захисту особистості тощо. Загалом, у процесі вивчення особистості в душі неофрейдизму аналіз зміщується у бік внутрішніх суб'єктивних відношень.

Література: *Воропай Т. С.* В поисках себя. Идентичность и дискурс / Т. С. Воропай; [Харьк. гос. политех. ун-т]. — Харьков, 1999; *Гнатенко П. И.* Идентичность: Философский и психологический анализ / П. И. Гнатенко, В. Н. Павленко. — К., 1999.

В. Калуга

Особистісна цінність — усвідомлення особою сутності свого існування, сфер, завдяки яким відбувається виокремлення нею самої себе, свого «Я». О. ц. охоплює специфічні особливості відносин з іншими людьми, із світом, набуває форм стійких навичок, знань, самооцінок, визначає бачення людиною своєї життєдіяльності загалом, мотивацію, симпатії та антипатії. На відміну від категорії «спрямованість особистості», яка широко вживається у психології, О. ц. відображає не окремі сфери соціального буття людини, а її конкретне місце в системі відносин зі світом та іншими людьми (відносини допомоги, дотримання норм, пізнавальні тощо), місце, яке формує зміст і спосіб самовизначення «Я» особистості. У цілісній структурі особистості цінність розглядається як провідний компонент, що утворює

«ядро» особистості, визначає (генетично і функціонально) її цілісність.

Література: *Непомнящая Н. И.* Основные компоненты психологической структуры личности / Н. И. Непомнящая // Опыт системного исследования психики ребенка. — М., 1975; *Слободчиков В. И.* Рефлексия как принцип существования индивидуального сознания / В. И. Слободчиков // Экспериментальные исследования по проблемам общей и социальной психологии и дифференциальной психологии. — М., 1979.

В. Беспалий

Особистість — грань прояву людського ества в соціально-культурному просторі, що визначається сукупністю стійких світоглядних і поведінкових настанов та стереотипів, адекватних особливостям функціонування і організації соціально-культурного середовища, в якому людина реалізує власну активність. Термін «О.» означає також формальну належність людини до суспільства чи іншої форми організації спільного існування людей, є підтвердженням її дієздатності та спроможності відтворювати у поведінці та свідомості особливості соціально-культурного простору, в якому вона перебуває і реалізує себе. Стрижневим началом О. вважають поєднання рефлексії, самоідентифікації та самооцінки індивіда, які спрямовані на відтворення соціального образу у його свідомості. Головні ознаки О.: певна самодостатність у вчинках; спроможність усвідомлювати прогнозовані

наслідки своїх вчинків і нести відповідальність за їх скоєння, в т. ч. і моральну; здатність приймати рішення та мобілізувати зусилля і ресурси задля їх реалізації; властивість пристосовуватися та адаптуватися до змін в межах соціально-культурного простору; свобода вибору, що ґрунтується на зважуванні та виборі прийнятних дій відповідно до домінуючої ієрархії цінностей, притаманної як самому індивіду, так і спільноті в цілому. Вершиною завершеності О. є її опосередкована поведінка. Зміст її полягає в тому, що О. спроможна свідомо та добровільно підпорядковувати власні бажання і мотиви суспільно значущим цілям і мотивам. Існує багато теорій О., сформованих у межах гуманітарних дисциплін. Найбільш узагальнене і компактне визначення О. дав російський дослідник О. Леонов, вбачаючи в ній результат процесу виховання і самовиховання: «О. не народжуються, а стають». С. Рубінштейн зазначав, що для О. характерний такий рівень психічного розвитку, який дає їй змогу свідомо управляти власною поведінкою і діяльністю. Сутність О., за К. Роджерсом, виражають її самосвідомість, суб'єктивність, здатність діяти свідомо і відповідально.

Література: Добреньков В. И. Фундаментальная социология: в 15-ти т. Т. 7 / В. И. Добреньков, А. И. Кравченко. — М., 2003; *Человек. Индивид. Личность.* — М., 2005.

В. Калуга

П

Пам'ять історична — соціально зумовлене, узагальнене в сукупності фактів, подій, явищ, в образах і уявленнях певних людей знання характерних особливостей історичного розвитку; здатність спільноти (нації, народу, суспільства) до відтворення всезагальної інформації про минуле згідно з характером діяльності сьогодення і прагненнями до майбутніх ідеалів. П. і., як правило, функціонує на двох взаємопов'язаних, взаємозалежних рівнях — науковому та емпіричному. Ступінь взаємопов'язаності та взаємовпливу цих рівнів є водночас показником розвиненості П. і., безпосередньо залежить від суспільно-політичного розвитку окремих народів. Зміст і якість суспільно-політичного життя народу визначається тим, як усвідомлюється його місце в межах людства, як окремі представники розуміють сенс і мету власного історичного існування. Відповідно у кожного народу існують фактори, що, з одного боку, стимулюють розвиток П. і., а з іншого — спричиняють забуття власного минулого і породжують феномени національного розпаду. Такі явища є непоодинокими. Яскраве свідчення двоїстості проявів П. і. — доля українського народу. В умовах підневільного існування в П. і. з'являються напруження, що впливають на емпіричний рівень, який спотворює пам'ять народу. Насамперед це виявилось в забутті, викривленні та однобічному сприйнятті багатьох

відомих подій, явищ, історичних постатей. Зокрема, в умовах колоніального поневолення з П. і українського народу вилучено знання про демократичні традиції, конституційний і державний розвиток; спотворено історичну істину, національно-визвольну боротьбу УПА, УНР, внесок у розвиток світової культури багатьох українців. За новітньої доби України, з проголошенням незалежності така ситуація виявилася особливо яскраво і помітно. Водночас разом з негативними проявами у П. і українського народу, навіть за несприятливих історичних обставин, зберігалися одвічні, тільки йому притаманні історично сформовані риси. На науковому рівні це виявилось у творчості й діяннях української діаспори, в опозиційній колоніальному режиму суспільно-політичній думці. У формах масової свідомості безперервність народних історико-культурних традицій забезпечується фіксацією минулого в образах казкових і легендарних героїв, у пісенній творчості – у різних видах і формах мистецтва.

Література: *Політологічний словник*: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / за ред. М. Ф. Головатого, О. В. Антонюка. — К., 2005; *Головатий М. Ф.* Демократія: історія, теорія практика : [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. та аспірант.-політол.] / М. Ф. Головатий. — К., 2001.

М. Головатий

Панславизм — ідейний і соціально-політичний рух, що виник у

XIX ст. й був спрямований на культурне і політичне об'єднання слов'янських народів. У колишньому СРСР, зокрема у Великій радянській енциклопедії, П. характеризувався як «націоналістична ідеологія і відповідна їй течія у середовищі російського дворянства та буржуазії у 2-й половині XIX — на початку XX ст.». Терміном «П.» часто позначають досить різні явища: ідеї слов'янської взаємності та культурної спільності; проекти федерацій і конфедерацій слов'янських народів, що висувалися представниками різних визвольних змагань тощо. Іноді П. розглядали як явище «літературне», «політичне», «демократичне», «реакційне». Сам термін було введено у суспільний обіг в 1840–1841 рр., а за революційних подій 1848–1849 рр. він набув поширення. В колишній царській Росії П. як ідеологія сформувався у зв'язку з поразкою Росії у Кримській війні 1853–1856 рр. та під впливом придушення Польського повстання 1863–1864 рр. Його активно пропагували М. Данилевський, М. Страхов, О. Кошельов та інші вчені, суспільні діячі. Вони доводили, що слов'янські народи — це особливі народи, які помітно відрізняються від народів європейських, а тому їм потрібно будь-що зберегти і розвинути свою самобутність. Закликали до створення союзу слов'янських народів на чолі з Росією, але без Польщі. Панслависти відводили велику роль розв'язанню східного питання, підтримували національно-визвольну боротьбу народів, зокрема, південних слов'ян.

Найбільший суспільний вплив і резонанс П. мав у 60-70-х роках, особливо в період російсько-турецької війни 1877-1878 рр. Ця політична течія мала багато противників, а наприкінці XIX ст. зазнала спаду, розшарування. Ідеї єдності, необхідності єднання слов'янських народів мали певне поширення і у XXI ст., в т. ч. й серед українства.

Література: Аксаков И. С. Славянский вопрос. 1860-1886 / И. С. Аксаков. — М., 1886; *Панславизм* // БСЭ. — М., 1975. — Т. 19; Волков В. К. К вопросу о происхождении терминов «пангерманизм» и «панславизм» / В. К. Волков // Славяно-германские культурные связи и отношения. — М., 1969; Колейка И. Славянские программы и идеи славянской солидарности в XIX-XX вв. / И. Колейка. — Прага, 1964; *Славянско-германские культурные связи и отношения*. — М., 1969.

М. Головатий

Парадигма (грец. *paradeigma* — приклад, модель, зразок) — багатозначний термін, який залежно від контексту може означати: 1) поняття античної та середньовічної філософії, що характеризує сферу одвічних ідей, як прототип, зразок, відповідно до якого бог-деміург створює світ суцього; 2) у сучасній філософії науки — система теоретичних, методологічних і аксіологічних настанов, взятих за зразок розв'язування наукових завдань, які поділяють всі члени наукового співтовариства; 3) система форм,

уявлень і цінностей одного поняття, які відображають його видозміну, історичний шлях заради досягнення ідеального поняття. У широкому розумінні це вихідний зразок, матриця, яка виступає не безпосередньо, а через свої прояви.

Платон вбачав в ідеях реально існуючі прообрази речей, їх ідеальні зразки, що справді існують: деміург створює все існуюче, розглядаючи незмінно суще як зразок або першообраз («Тімей» 28 а, 37 cd та ін.). Ця лінія в трактуванні ідеї П. як зразка набула продовження в неоплатонізмі, в межах якого висувалися різні тлумачення співвідношення деміурга, зразка та ідей.

У філософії Середніх віків вона виявляється у вченні про еманациї бога, у творенні ним світу за своїм образом і подобою. В античному мистецтві це норма, зразок, що вільно трактується як спосіб мислення, властивий всім еллінам, на відміну від регламентованого канону, синонім цілісності, природності, органічності світовідчуття і світогляду, те, що протистоїть електиці.

У мистецтві Класицизму і в раціоналістичній естетиці під П. розуміли зразок для наслідування, ідеал, єдиний прообраз всіх художніх форм. У ширшому значенні — сукупність факторів, що визначають своєрідність конкретного історичного типу мистецтва.

У 20-х роках XX ст. поняття «П.» поступово витіснив його модерністський аналог — «картина світу», але після 60-х років термін «П.» набув «другого дихання». П. розглядають як сукупність теоретичних і

методологічних положень, прийнятих науковим співтовариством на деякому етапі розвитку науки, і використовують як зразок, модель, стандарт для наукового дослідження, інтерпретації, оцінки та систематизації наукових даних, осмислення гіпотез і вирішення завдань, що виникають у процесі наукового пізнання.

Подібна традиція зародилась і стала універсальною в епоху Нового часу (XVIII ст.). Труднощі, що виникають у процесі наукового пізнання, вчені прагнуть вирішувати в межах прийнятої ними П. Так, свого часу вони прагнули пояснити нові емпіричні дані науки в межах механістичного світогляду, абсолютизуючи знання класичної механіки, яка виступала як П. Революційні зрушення в розвитку науки пов'язані зі зміною П.

Термін «П.» було введено американським вченим Т. Куном у праці «Структура наукових революцій» (1962) для позначення і систематизації домінуючих в пізнанні знань, отриманих науковим співтовариством у своїй діяльності. П. можна назвати одну або кілька фундаментальних теорій, що набули загального визнання і протягом певного часу спрямовують наукове дослідження. Прикладами подібних теорій є аристотелівська динаміка, Птолемеєвська астрономія, механіка Ньютона, киснева теорія горіння Лавуазьє, електродинаміка Максвелла, теорія атома Бора тощо. П. втілює безперечне, загальновизнане знання щодо досліджуваної сфери явищ. Трактую-

вання Куном терміна «П.» як теорії, визнаної науковим співтовариством, правил і стандартів наукової практики, типової системи методів спричинило дискусію щодо неоднозначності цього поняття (К. Поппер, І. Лакатос, М. Мастерман та ін.). Від Куна зажадали конкретизації цього поняття, що було здійснено і відображено у понятті «дисциплінарна матриця». Вона містить елементи трьох основних видів: символічні узагальнення, або закони; моделі та онтологічні інтерпретації; зразки вирішень проблем. Онтологічна інтерпретація розкриває сутність законів теорії. Символічні узагальнення та їх прийнята онтологічна інтерпретація задають той світ (аспект, зріз реальності), який досліджує прихильник П. Приймавши цей світ, вчений перетворює похідні із зовнішнього світу стимули на специфічні «дані», які мають сенс у межах П. Потік стимулів, що впливають на людину, можна порівняти з хаотичним переплетенням ліній на папері. У цьому клубку ліній можуть бути «приховані» деякі фігури (напр.: окунь, карась, рибалка або вудка). Зміст П., засвоєний вченим, дає йому змогу формувати певні образи з потоку зовнішніх впливів, «бачити» в переплетенні ліній саме окуня, а не карася або вудку. Те, що переплетення ліній зображує саме окуня, а не щось інше, буде здаватися безсумнівним «фактом» всім прихильникам П. Щоб у тому самому переплетенні ліній побачити новий образ та отримати новий «факт» з того са-

мого матеріалу, потрібне засвоєння інших П. У цьому сенсі кожна П. формує власний світ, в якому живуть і працюють її прихильники.

Поняття П. використовується в теорії та історії науки для характеристики формування наукової дисципліни, опису різних етапів наукового знання (допарадигмального, тобто періоду, коли ще не існує теорії, визнаної науковим співтовариством, і вже сформованого парадигмального), для здійснення аналізу наукових революцій. П. становить класичну наукову розробку, яка сприймається представниками дисципліни як зразок, взірць і стає основою наукової традиції. Праця вченого — це діяльність в межах П. Вона полягає в доповненні, уточненні, поглибленні сформульованих у П. принципів, поширенні їх на нові предметні сфери. Формування нової П. починається в умовах, коли виникають проблеми (аномалії), які не можуть бути пояснені в межах існуючої П. Кун назвав цей період науковою революцією — часом краху авторитетів, моделей, методологій, теорій, світоглядів, образів світу. П. — репрезентативна культура вчених, які діють в її межах, і до тих пір, поки вони визнають основоположну теорію, дослідники знаходять аргументи на її користь та експериментальні підтвердження. Зміна П. — щось більше, ніж чергування теорій і концепцій, висунутих авторами. Це зміна ставлення до об'єкта дослідження, що допускає зміну дослідних методів і цілей, а

іноді й зміну самого предмета дослідження.

П. використовується під час аналізу процесів культури та наукової творчості (художні канони, стилі у мистецтві, стилі мислення в науці тощо). На те, що різні науки розглядали як зразки і висували на передній план у наукових концепціях, вказували К. Маркс і Ф. Енгельс, проілюструвавши це уподобаннями Ф. Бекона, який вбачав у якісній фізиці основу природничих наук, а Т. Гоббс проголошував геометрію «головною наукою». Позитивістський сциєнтизм (лат. *scientia* — знання, наука; тенденція до тлумачення філософського і соціологічного знання у світлі принципів і методів, властивих природничим наукам) був історично виправданий, наука прагнула до ототожнення з природничими науками. Експериментальні та природничі науки виступали в ролі моделі, зразка. Суспільні науки (політики, історія) шукали «тверду», об'єктивну основу, яка б мала точність і силу, притаманні природничим наукам, і саме тому до них зверталися. Подібні тенденції спостерігаються і сьогодні. Прикладом може бути вивчення культури.

Первинна П. культурології мала емпіричний характер — від простого до складного, від збирання інформації про різні народи, їх звичаї, спосіб життя в ранні передісторичні етапи існування до формування загального підходу, концепту. Згодом П. набула наукового змісту, ставши на еволюціоністські позиції. Видатні її представники — Г. Спенсер, Е. Б. Тайлор,

Дж. Фрейзер, А. Бастіон, Ш. Летурно, Л. Г. Морган та ін. Головна складова еволюціоністської П. — ідея єдності людського роду, однаковість і однолінійність розвитку, психологічного обґрунтування суспільних явищ, ладу і культури. Еволюціоністська П. зробила істотний внесок у пізнання культурної реальності історії людства, в розуміння людської природи, функцій культури, закономірностей її розвитку; завдяки їй культура набула певної цілісності, була систематизована і впорядкована. Систематичність сталої П. була далека від досконалості, що не могло не спровокувати її подальші зміни.

У ХХ ст. дослідники крім вивчення культурних констант, що існують в більш-менш незмінному вигляді у всіх культурах і тим самим дають змогу говорити про культуру взагалі, звернули увагу на різноманіття культурного оформлення людиною свого існування і відмінності різних культур. Змінився сам предмет культурологічного дослідження: не культура людства загалом стала предметом дослідження, а конкретні культури. Це сприяло поступовій відмові від глобально-еволюціоністських побудов, хоч і не від ідеї еволюції взагалі; остання продовжувала існувати, нагадуючи про себе в окремих культурах. Методологічним світоглядним базисом емпіричних досліджень культури стали циклічні теорії культурного розвитку. Культурні цикли відображали особливу послідовність фаз зміни та розвитку культури, які закономі-

рно змінюються, при цьому мисляться як ті, що повертаються і повторюються. Подібний підхід не є чимось новим, а радше традиційним, пов'язаним ще з часів домінування міфологічного сприйняття світу. Тут наявна аналогія з людським життям: дитинство, юність, зрілість, старість і смерть. Проводяться аналогії з культурами: кожна культура здійснює свій цикл: зародження, розвиток і занепад. Основоположником подібних моделей був Н. Данилевський, після нього — О. Шпенглер, А. Дж. Тойнбі, П. Сорокін, Л. Гумільов.

Загальним для всіх прихильників циклічного підходу є цінність, неповторність та цілісність культур під час прояву в життєвому циклі. П. стало світоглядне циклічне вчення, на методологічному рівні — функціоналізм. Функціоналісти (А. Р. Редкліфф-Браун, Б. Маліновський, Т. Парсонс, Н. Луман) підкресливали, що в культурі немає «зайвих» елементів — всі вони виконують свою функцію в цілісності культури, що трактується як особлива форма адаптації людей до умов середовища їх проживання.

Таким чином вчення про циклічний розвиток в поєднанні з функціоналізмом створили інше уявлення про культуру, ніж у межах еволюціоністської П. Кожна культура стала розглядатися як самодостатній ціннісний феномен, незважаючи на її місце на еволюційних «щаблях». Функціоналісти показали складність і непересічність кожної культури, що сприяло від-

мові від будь-яких спрощених підходів у сфері культури. Після них вже було неможливо поділяти культури на «примітивні» та «високорозвинені». Стереотипи було подолано. Культури, які за еволюціоністською П. вважалися примітивними і начебто перебували на нижніх щаблях еволюційного розвитку, стали розглядати по-іншому, вони мали відмінні від інших культур структури та закономірності функціонування, що не позначалось на їх оцінюванні. Це значно похитнуло європоцентристський світогляд, стало продовженням і розвитком антропологічної революції. Виникли можливість і необхідність теоретичного аналізу, дослідження знарядь, ідей, образу світу, міфів, легенд, притаганих саме цим культурам. Завдяки науковій плюралістичності П. відбулася докорінна зміна погляду на саму культуру. Вона відкрила не лише для кола фахівців, а й для широкого загалу свої неповторні динамічну множинність і різноманітність.

Література: *Грамши А. Избранные произведения / А. Грамши. — М., 1980; Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. — М., 1977; Токарев С. История зарубежной этнографии / С. Токарев. — М., 1978; Ионин Л. Социология культуры / Л. Ионин. — М., 1996; Criticism and the growth of knowledge / Ed. J. Lakatos, A. Musgrave — Cambridge, 1970; Ritzer G. Sociology, a multiple paradigm science / G. Ritzer. — Boston, 1975.*

В. Беспалий

Пасіонарна теорія етногенезу — історико-етнологічна теорія, розроблена Л. Гумільовим, згідно з якою історичний процес — це розвиток етносу у взаємодії з навколишнім ландшафтом та іншими етносами. Вона не є загальнознаною, але має багато прихильників серед геологів, зоологів, ботаніків та ін., проте не зацікавила істориків, філософів, сходознавців, частково — етнологів. Структурними компонентами теорії є: визначення етносу (трактування таких видів етнічних систем відповідно до ступеня зниження рівня етнічної ієрархії, як суперетнос, етнос, субетнос, конвіксія і консорція); введення у науковий обіг поняття «пасіонарність»; опис типових процесів етногенезу і взаємодії етносів. Відомий російський вчений Л. Гумільов (1912–1992) запропонував комплекс оригінальних методів осмислення етногенезу шляхом паралельного вивчення історичних даних про клімат, геологію і географію навколишнього ландшафту, археологічних і культурних джерел. Він узяв за основу тезу про природно-біологічний характер етносу, оскільки етнос є складовою біоорганічного світу планети і виникає у певних географічних та кліматичних умовах. Визначаючи етнос як біофізичну реальність, Гумільов увесь механізм етногенезу пояснює реальними природними процесами, вважаючи, що як складова біосфери етноси мають підпорядковуватись її законам, брати участь у процесах, які відбуваються у ній, адже вони

значною мірою сформували сучасний вигляд нашої планети і за енергетичними витратами можуть бути порівнянні з величезними геологічними процесами. За В. Вернадським, ця енергія є біохімічною енергією живої речовини біосфери, перетвореною енергією Сонця, Космосу та радіоактивного розпаду в надрах Землі. Загалом біосфера відкрита Космосу, охоплена потоками його енергії й чутливо реагує на енергетичні сплески, які відбуваються там. Науково цей зв'язок був доведений О. Чижевським, російським вченим, біологом, одним із основоположників геобіології, який виявив залежність між циклами активності Сонця і багатьма явищами у біосфері. П. т. е. Гумільова поєднує геобіохімію і систематологію з історичною географією, виходячи з того, що етнос, з одного боку, є одночасно породженням і частиною біосфери, а з іншого — продуктом соціальної еволюції. Учений дотримувався погляду, що етноси як біосоціальні спільноти народжуються, живуть і помирають не стільки за соціальними, скільки за природними законами. Один із його учнів, К. Іванов, зазначав, що Гумільов розумів етнос як маргінальне утворення, що перебуває на межі соціального і природного світів і є їх сполучною ланкою. Етнос — це динамічна система, з одного боку, — верхня ланка біогенезу свого ландшафту, з іншого — частина соціуму, суспільного організму, який складається з реальних живих людей, членів певних спів-

товариств. Поняття «етнос» не збігається ні з біологічним поняттям «раса», ні із соціальним — «національність». Етноси виникають, розвиваються і зникають, проходячи у своєму розвитку закономірні фази етногенезу. Етноси — не стан, а момент процесу, тобто етнос має вік. Гумільов розглядав етнос як базову етнічну систему, яку традиційно іменують народом. Членам етносу притаманні такі спільні ознаки: загальні стереотипи поведінки, що мають певний зв'язок з ландшафтом (місцем розвитку етносу), а також релігія, мова, політичний й економічний устрій. Найбільшою етнічною системою учений вважав суперетнос, до складу якого входять етноси. Спільним стереотипом поведінки для суперетносу є світосприйняття його членів, яке визначає їх ставлення до фундаментальних питань життя. На нижчому рівні перебувають інші етнічні системи, які є частиною етносу, зазвичай жорстко прив'язані до конкретного ландшафту та об'єднані спільними побутом, долею. До них Гумільов відносить: субетнос (етнічну систему як елемент структури етносу); конвіксію (групу осіб з однохарактерним побутом і сімейними зв'язками, нижча ланка в етнічній ієрархії); консорцію (групу людей, об'єднаних спільною історичною долею, нерідко — ефемерно, на короткий час). За Гумільовим, етнічна система є наслідком еволюції етнічної одиниці нижчого порядку або деградації вищого; вона перебуває у системі ви-

щого рівня та містить системи нижчого. Він розглядав етнічні системи у таких видах: як біологічно зумовлені співтовариства людей, на зразок левових прайдів чи мурашників; як форму пристосування людей до ландшафту; як взаємно компліментарні групи людей, які усвідомлюють себе іншими етнічними системами; як групи людей з подібними стереотипами поведінки; як групи людей, які мають спільне походження та синхронну історію; як стійкі системи, що еволюціонують; як ієрархічні структури. В основі цих уявлень Гумільова про етнічні системи – теорія пасіонарності (лат. *passio* – пристрасть) – ефекту біохімічної енергії живої речовини (людини) біосфери. Пасіонарна енергія підтримує системні зв'язки етносу, забезпечує його життєдіяльність й стійкість та витрачається у процесі етногенезу. Пасіонарність як енергія – це надлишок біогеохімічної енергії живої речовини (людей), який пригнічує в особи інстинкт самозбереження і визначає здатність її до цілеспрямованого наднапруження, до самопожертви заради певної мети, нерідко ілюзорної. Тобто етногенез розглядається як процес, рушійними силами якого є біосферні фактори, що опосередковано визначають соціальні форми життя, які створюються людьми етносу, адже ці форми пов'язані з фазами етногенезу і домінуючими в них імперативами поведінки.

Гумільов припускав, що кілька разів за тисячоліття поверхня Землі піддається впливу певного

типу космічного випромінювання, яке спричиняє пасіонарний поштовх – мутацію гена людини, відповідального за сприйняття енергії організмом із зовнішнього світу. Особливість цих поштовхів – їхня короткочасність. За останні 3 тис. років було достовірно зафіксовано дев'ять пасіонарних поштовхів: чотири до нашої ери і п'ять за останні два тисячоліття. Він їх проаналізував з погляду накладання фаз етногенезу в історії конкретних етносів традиційної хронології. Поштовхи мають інтервал (від XVIII ст. до н. е. до XIII ст. н. е.) і збігаються з посиленням геологічної активності у місцях їх виникнення. Внаслідок мутації гена, тобто змін в організмі, які передаються у спадок, люди стають здатними сприймати енергії значно більше, ніж їм необхідно для нормальної життєдіяльності. Члени популяції під впливом пасіонарного поштовху стають носіями пасіонарності, їх називають пасіонарними. Вони мають пасіонарну ознаку – функціональну здатність гена відповідним чином виявляти себе. Надлишок енергії може бути спрямований на організування завойовницьких походів чи наукових експедицій, на створення нової релігії чи наукової теорії тощо. За сприятливих географічних умов (наявності різноманітного ландшафту) деяка кількість пасіонарців, об'єднаних спільною метою, може спричинити зародження нового етносу, започаткувати бурхливий процес етногенезу, який завершується через 130–

160 років утворенням нового народу. Найхарактернішою ознакою нового етносу є специфічні стереотипи поведінки (фундаментальні етнічні традиції, які містять культурні та світоглядні засади, форми співжиття і господарювання), вони передаються наступним поколінням не генетично, а за допомогою сигнальної спадковості, культур, коли нащадки шляхом наслідування й навчання переймають від батьків необхідні поведінкові стереотипи. Гумільов визначає кілька рівнів пасіонарності. У широкому розумінні, пасіонарність — успадкована кількісна характеристика, яка визначає здатність індивіда (групи індивідів) до над зусиль, наднапруження. Пасіонарність, вища за норму (у вузькому значенні), виявляється у поведінці як підприємливість, готовність нести жертви заради ідеалу, бажання і можливість змінювати світ, зокрема свій ландшафт, вона є рецесивною ознакою (спадковою властивістю батьківського або материнського організму, яка у гібридних нащадках не виявляється). Пасіонарність у межах норми (гармонійності) означає, що її носії перебуватимуть у рівновазі з навколишнім середовищем. Пасіонарність, нижча за норму (субпасіонарність), зумовлює пасивність, паразитизм і зрадливість. Гумільов запропонував детальну, за дев'ятьма рівнями класифікацію пасіонарності.

Вищий — шостий рівень, жертівний, на якому людина, не вагаючись, готова пожертвувати власним життям. В історії особистостей

такими є Ян Гус, Жанна Д'Арк, Протопоп Аввакум, Александр Македонський, аятола Хомейні. За ним дещо нижчим є п'ятий рівень — особи, які прагнуть ідеалу, перемоги, цілком готові ризикувати життям для досягнення повної перемоги, але йти на вірну смерть не здатні (патріарх Нікон, Й. Сталін та ін.). Те саме, але у меншому масштабі, виявляється на четвертому рівні — прагнення до ідеалу, успіху (Леонардо да Вінчі, О. Гриббедов, С. Вітте). Це рівні перегріву, акматичної фази (четвертий рівень — перехідний). Нижче йдуть рівні, найхарактерніші для фази надлому, — прагнення до ідеалу, знання і краси. Гумільов називає таку пасіонарність слабкою, але дієвою. Так діють великі учені, художники, письменники, музиканти та ін. Для виходу з фази надлому характерний другий рівень — пошук удачі з ризиком для життя. Це шукач щастя, ловець фортуни, колоніальний солдат, відчайдушний мандрівник, ще здатний ризикнути життям. Зі зниженням пасіонарності на зміну їм приходять інші — пасіонарії, які прагнуть благоустрою без ризику для життя. До них Гумільов відносить більшість сучасних західних мільярдерів. Ще нижче стоїть обиватель — тиха людина, повністю пристосована до навколишнього ландшафту. Це нульовий рівень. Кількісно він переважає майже у всіх фазах етногенезу (крім обскурації). За подальшого зниженні пасіонарності з'являються особи з негативними її значеннями — субпасіонарії. Вони бувають двох рівнів: якщо

перші ще здатні на якісь дії, пристосування до ландшафту, то другі не можуть навіть цього. Поступово з їх взаємознищенням і тиском зовнішніх обставин або відбувається загибель етносу, або перемагають гармонійні особистості. Для характеристики етносу, його зародження, розвитку і загибелі Гумільов використав такі поняття, як «пасіонарна популяція» (популяція, піддана пасіонарному поштовху, внаслідок чого з'явилися пасіонарії); «гармонійні люди» (особи, пасіонарний імпульс яких дорівнює імпульсу інстинкту самозбереження, тобто імпульс самопожертвування в них урівноважений інстинктом самозбереження; це більше людей, працездатних, інтелектуально повноцінних, поступливих, але не надактивних, які є запорукою сталості етносу); «субпасіонарії» (особи, у яких переважає інстинкт самозбереження, вони вирізняються «негативною» пасіонарністю, тобто не здатні ефективно перетворювати біохімічну енергію на роботу, — бродяги, безхатченки, солдати найманці та ін.).

Етногенез як процес Гумільов пов'язує з пасіонарністю — утворенням у межах старого етносу (кількох етносів) певної кількості людей з підвищеним тяжінням до дії в ареалі пасіонарного поштовху (але не за його межами). Далі процес етногенезу характеризується: зміною стереотипу поведінки в ареалі поштовху (зародження нового етносу); територіальним розширенням етносу (ведення війн тощо); демографічним вибухом в

ареалі поштовху; жорсткою регламентацією поведінки членів ново узгодженого етносу, контролем над родинними відносинами, здійсненням охоронних заходів стосовно ландшафту, підвищенням активності у всіх сферах життєдіяльності (політичної, військової, адміністративної, культурної, релігійної); зростанням кількості субетносів (козаки, старовіри та ін.), внутрішнім поділом стереотипу поведінки, ускладненням етнічної системи. На підставі історичного матеріалу Гумільов показав, що всі процеси етногенезу розгортаються одноманітно, тобто зміна фаз етногенезу в різні епохи підпорядкована чіткій внутрішній закономірності, а тривалість кожного з цих процесів складає 1200–1500 років, якщо етнос не гине раніше із зовнішніх причин. Початком етногенезу є формування на певній території популяції стійкої та здатної до розширення, з відмінним від оточення стереотипом поведінки. Гумільов сформулював умови, необхідні для зародження етносу: перебування території на межі пасіонарного поштовху або наявність потужного генетичного дрейфу пасіонарності у місці початку етногенезу; поєднання двох чи більше ландшафтів і територій; наявність двох або більше етносів на території. Залежно від розміру пасіонарного напруження у житті етносу учені вирізняють такі фази: 1. *Інкубаційний період*, наприкінці якого із пасіонарної популяції виділяються нові етноси, тривалістю 150–160 років, тобто 7–8 поколінь.

2. *Фаза піднесення*, пов'язана з політичним оформленням етносу, ускладненням його структури, зростанням чисельності субетносів. Вона характеризується експансією нового етносу під гаслом «Будь тим, ким ти повинен бути!», створеним пасіонарями, які мають на меті побудувати нову сильну державу. Формуються соціальні інститути, нова мораль, жорстка регламентація поведінки членів етносу, обмеження в суспільному житті. Новонароджений етнос змінює ландшафт відповідно до своїх вимог. Тривалість фази – 200 років. Як приклад, усі молоді народи – нащадки сучасних англійців, французів у IX ст., монголи у XII ст. та ін.

3. *Акматична фаза* (або перегрів) (грецьк. акме – вища точка), у якій пасіонарне напруження сягає найвищого рівня внаслідок великої кількості пасіонаріїв, які дбають уже не так про загальні цілі, як про власні інтереси. Гасло етапу – «Будь самим собою». Знижується опір етнічної системи, зменшується тиск на ландшафт, зростає кількість угруповань, які ворогують між собою, ворожнеча між ними не згасає навіть під час зовнішньої небезпеки. Значна кількість пасіонаріїв-василолюбців прагне досягти особистого успіху ціною інтересів етносу. Виникають труднощі зі створенням центрального керівництва, загострюється боротьба в ідеологічній і релігійній сферах. Прикладом може бути Європа періоду феодалної роздрібненості або Росія періоду XVII ст. (Смутний час). Тривалість фази 450–600 років.

4. *Фаза надлому* – кризовий період, який триває 600–750 років, визначається різким падінням пасіонарного напруження в етносі. Пасіонаріїв заступають пасіонарні особи, не здатні сприймати навіть норми енергії, необхідної для повноцінної адаптації до середовища (люмпени, декласовані елементи та ін.). «Ми втомилися від великих» – імператив осіб цієї фази, найбільш хворобливої в етнології, яка розпочинається демографічним спадом. Західна Європа пережила її в періоди Реформації та Контрреволюції.

5. *Інерційна фаза* – поступове зниження пасіонарного напруження, яке дає змогу етносу стабілізуватись після надлому. Імператив поведінки – «Будь таким, як я». Зміцнюються держава і соціальні інститути. Зростають культура і наука, ландшафт підтримується в усадкованому стані. Переважають гармонія та люди з низькою пасіонарністю. Культура і порядок можуть бути доскональними, сучасники вважають їх сталими. Фаза триває 750–1000 років.

6. *Фаза обскурації* – старість етносу, коли його вік становить 1000–1150 років. У цей час пасіонарне напруження знижується до негативних показників унаслідок появи значної кількості субпасіонаріїв, що унеможлиблює будь-яку конструктивну діяльність, і етнос існує завдяки попереднім запасам. Суспільний організм починає розкладатися: узаконюється корупція, поширюється злочинність, армія втрачає боєздатність, до влади приходять цинічні авантюристи, які викорис-

товують настрої натовпу, скорочується чисельність етносу, ландшафт існує сам собою. 7. *Фаза регенерації* – можливе тимчасове відновлення етнічної системи після обскурації завдяки пасіонарності, яка збереглася на окраїнах ареалу. 8. *Меморіальна фаза* – стан, близький до етнічного гомеостазу, коли етнічна система втрачає пасіонарність, і лише окремі її члени зберігають культурну традицію минулого. Життя триває завдяки пам'яті про колишню славу етносу під гаслом «Згадай, як було прекрасно». Завершується усе виродженням під гаслом «А нам нічого не потрібно». Наведені фази етногенезу і фазові переходи із своєю специфікою проходить будь-який етнос. Після динамічних фаз етногенезу люди не стають гіршими, слабкішими. Змінюються не люди, а етнічна системна цілісність. Кожна етнічна система має історію, яка вкладається у схему: поштовх – піднесення – перегрів – занепад – згасання. Новий цикл розвитку може бути спричинений лише наступним пасіонарним поштовхом. Процес утворення нового етносу відбувається в етнічному середовищі, на межі ландшафтів, у якому системні зв'язки нестійкі. На початковому етапі виникнення етносу відбувається виокремлення з популяції пасіонарив-мутантів консорції, групи людей, об'єднаних спільною історичною долею. Консорції, за концепцією Гумільова, існують упродовж всього життя етносу, можуть і виникати, і зникати під час його існування. Під впливом сприятливих обставин консорція стає конвен-

цією (групою людей із системнішими зв'язками), що зумовлює перетворення стереотипу поведінки, виробленого нею, на субетнос як підсистему етносу. Далі, за умови здатності субетносу нав'язати свій стереотип поведінки іншим субетносам, виникає новий етнос або суперетнос.

Література: Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М., 2004; Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало : популярные лекции по народоведению / Л. Н. Гумилев. – М., 2006; Иванов К. П. Механизм этногенеза как инструмент исследования этнокультуры / К. П. Иванов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gumilevica.kulichki.net/matter/Article20.htm> (дата звернення 23.05.2020).

О. Антонюк

Поп-арт (англ. *pop-art* – загальнодоступне мистецтво) – мистецька течія другої половини 50-х років ХХ ст., яка виникла майже одночасно у США та Великобританії. П.-а. заперечує традиційні методи живопису, скульптури, культивуючи випадкові засоби поєднання побутових предметів, механічно тиражованих копій (фотографія, репродукція, муляж), фрагментів друкованих видань тощо для демонстрації іронічного, іноді парадоксального погляду на дійсність. Різновидами П.-а. є хепенінг, «новий реалізм» (французький різновид), флюксус, соц-арт (російський різновид), мистецтво об'єкта, енвайро-

нмент. П.-а. набув певного розвитку і в театральному мистецтві, плакаті, рекламі, промисловій графіці тощо.

Література: *Духовність* / [гл. ред. В. С. Дудик]. Кн. 1. — К., 2008. — (Серія «Європейська енциклопедія»); Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Поп-культура — 1) сукупність творів різних видів мистецтва (музики, живопису, культури тощо), які використовують прийоми і засоби, розраховані на масове сприйняття; 2) культура мас або підпорядкованих класів; 3) популярна, комерціалізована і пасивна культура (за визначенням представників французької школи митців). За останньою концепцією П.-к. прирівнюється до масової культури. Деякі культурологи розглядають П.-к. як феномен культури Середніх віків. П.-к. вважають також своєрідним протестом проти традиційних засобів культури і творчості. Різноманіття П.-к. відображає вікові, класові, естетичні та інші відмінності аудиторії. В П.-к. найпоширенішими явищами є: поп-арт і поп-музика. Поп-арт (англ. *pop-art* — загальнодоступне мистецтво) — модерністська художня течія, яка виникла майже одночасно у США та Великобританії у другій половині 50-х років ХХ ст. П.-а. заперечує і відкидає традиційні методи живопису, скульптури, користуючись

випадковими засобами поєднання побутових предметів, механічно тиражованих копій (фотографія, репродукція, муляж), фрагментів друківаних видань тощо для демонстрування іронічного, іноді парадоксального погляду на навколишню дійсність. Різновидами П.-а. є: хепенінг, «новий реалізм» (французький різновид), флюккус, соц.-арт (російський різновид), мистецтво об'єкта, енвайронмент. П.-а. набув певного розвитку і в театральному мистецтві, плакаті, рекламі, промисловій графіці тощо. Поп-музика (англ. *pop-music*, скор. від *popular music* — загальнодоступна музика), рок-музика, біг-біт — поняття, які об'єднують різноманітні стилі, жанри й манери сучасного масового музикування. П.-м. зародилася в 50-х роках ХХ ст. Авторами й виконавцями її, як правило, були молоді люди, які не прагнули здобути спеціальну музичну освіту, вважаючи, що вона не сприяє безпосередності, щирості творчого й виконавського процесу. У своїх творах обстоювали соціальну справедливість (пісні протесту), пропагували анархічний індивідуалізм, сексуальну свободу тощо. Крім того, виникнення П.-м. було реакцією на ускладнення популярної музики і джазу, що сприймалися як побутова музика. Передісторія П.-м. пов'язана з поширенням стилю ритм-енд-блуз, що склався серед негритянського населення дельти Міссісіпі, а в 30-х роках досяг Чикаго. Цей звичайний 12-тактовий блуз виконувався вокалістом і

групою (гуртом) сольних музичних інструментів (гітара, інколи саксофон, електроорган) з максимальною інтенсивністю на потужному ритмічному тлі важкої акцентованої пульсації. Такий принцип дістав назву біг-біт. У середині 50-х років з'являється варіант ритм-енд-блюзу — рок-н-рол, який швидко поширився по усьому світі.

Література: *Духовність* / [гл. ред. В. С. Дудик]. Кн. 1. — К., 2008. — (Серія «Европейская энциклопедия»); *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., Україна, 2003. *Современные тенденции молодежной культуры: конфликт или преемственность поколений?* / В. А. Бобахо, С. И. Левикова // *Обществ. науки и современность.* — 1996. — № 3; *Левикова С. И.* Мораль молодежи США 70-80-х годов XX века / С. И. Левикова // *США: экономика, политика, идеология.* — 1991. — № 6.

М. Головатий

Постімпресіонізм — (фр. *postimpressionisme*, від лат. *post* — після, після імпресіонізму) збірне найменування декількох напрямів французького мистецтва кінця XIX ст., що виникли услід за імпресіонізмом.

Популярність цього феномену припадає на період з завершення останньої виставки імпресіоністів (1886 р.), на якій дебютували постімпресіоністи до 1910-х р., коли було оголошено про народження

нового мистецтва у формах кубізму і фовізму.

Авторство терміна належить англійському критикові Роджеру Фраю (1866–1934).

П. — явище неоднорідне. Для нього характерні різні творчі системи і технічні засоби. Постімпресіоністи не були об'єднані ні загальною програмою, ні загальним методом. Вони почали працювати паралельно з імпресіоністами і відчували їх вплив. Насправді ж кожен з них являв собою яскраву творчу індивідуальність, кожний залишив свій власний слід у мистецтві. Єдине, що об'єднувало художників цих напрямів — імпресіонізм, як художньо-естетичне явище. Імпресіонізм виступав в ролі художньої скарбнички наповненої творчими напрацюваннями. Скарбничка проковувала і надихала, слугувала точкою відліку від якої почалися художньо-естетичні пошуки постімпресіоністів.

Пошуки йшли різними шляхами від експресії Ван Гога, до символізму П. Гогена, «декоративної стихії» А. Тулуз-Лотрека, і конструктивістського бачення світу П. Сезанном. В цьому руслі працювали неоімпресіоністи (Ж.-П. Сера, П. Сіньяк, М. Люс, А. Е. Кросс), художники понт-авенської школи (Е. Бернара, Я. Веркаде (отець Вілліборд), П. Серюзьє), група Набі (А. Казаліс, П. Серюзьє, М. Дені, П. Боннар) та ін.

П. став проміжною ланкою між мистецтвом XIX і XX ст., давши розвиток багатьом провідним художнім тенденціям подальшого

часу.

Література: *Вентури Л.* От Мане до Лотрека / Л. Вентури. — М., 1958; *Ильина Т. В.* История искусств. Западно-европейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1983; *Калитина Н. Н.* Эпоха реализма во французской живописи / Н. Н. Калитина. — Л., 1973; *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм / Джон Ревалд. — Л.; М., 1962.

В. Беспалий.

Примітивізм (лат. *primitivus* — початковий, первісний) — 1) низький або початковий ступінь розвитку чого-небудь, низький рівень виконання, недосконалість; 2) збіднення чого-небудь; спрощений підхід до складних питань; тенденція стилізації під твір, що належить до ранньої стадії розвитку культури; 4) напрям в образотворчому мистецтві кінця XIX — початку XX ст., що використовує прийоми первісної, народної та дитячої творчості, в основі якого — програмне, свідоме спрощення художніх образів і виражальних засобів, орієнтація на форми примітиву і «наївного мистецтва». Зразками для П. стали первісне мистецтво, традиційне мистецтво народів Африки, Океанії та Америки, архаїка, середньовічне мистецтво, народне мистецтво, дитяча творчість, а також образотворче мистецтво міських низів і художників-самоуків, безпосереднє вираження народно-естетичних уявлень простих людей, не зіпсованих цивілізацією. Виникнення П., з одного боку, було спричи-

нене неприйняттям сучасного урбанізованого життя і масової культури, а з іншого — стало викликом витонченому елітарному мистецтву. Примітивісти прагнули наблизитися до чистоти, емоційності й незатьмареної ясності народної та кришталіно чистої дитячої свідомості. Крім того, П. опонував модерністським напрямам (абстракціонізму, сюрреалізму, кубізму та ін.), незрозумілим широкій публіці, а іноді й самим їх творцям. Замість задоволення вони викликали роздратування своєю незрозумілістю або зарозумілістю. Класичні ж напрями стали надто канонічними, академічними і тому недоступними. Відчувалися втома та пересичення таким мистецтвом. Альтернативою стало мистецтво простоти, або примітивне мистецтво. У 60-х роках XX ст. словацький вчений Ш. Ткач запропонував назвати мистецтво, в якому автори не дотримуються правил мистецького вишколу (через те, що вони його не проходили), інсїтним, «вродженим» (лат. *insitus*). Новація не прижилася, і цю течію продовжують називати П. — усе, що не збігається з канонами, які утвердилися в європейському мистецтві із часів Відродження. Це й малюнки та фігурки з глини або дерева, виконані первісними людьми, і мистецтво народів Азії та Океанії, американських індіанців, і «сарматський портрет» у Польщі XVI-XVIII ст., і «українська парсуна» та козаки Мамаї, і лубкові картинки, і народна агітаційна кераміка епохи Великої

французької революції, і вивіски XIX – початку XX ст., а також балаганно-ярмаркові афіші, реклами, килимки та тисячі інших творів безіменних авторів. Водночас П. – це творчість таких відомих, але непрофесійних художників, як Н. Піросманашвілі (Піросмані) у Грузії, Е. Хікс та матінка Мозес із США, А. Руссо та Л. Серафін із Франції. З українських примітивістів найвідомішими є К. Білокур та М. Примаченко. В українському примітиві злились, переплавились і малюнки трипільців, і скіфський «звіриний» стиль і орнаменти мусульманського півдня (Крим, Туреччина). Тисячі невідомих майстрів розмальовували печі та віконниці, вигадували візерунки для вишивок, малювали козаків Мамаїв, портрети, ікони, прикрашаючи своє нелегке життя.

Література: Білокур К. // Шаров І. 100 видатних імен України. – К., 1999; Богемская К. Нико Пиромани / К. Богемская. – М., 2002; Гарина О. Лекарь на ослике едет к Вам / О. Гарина. – М., 1991; Паустовский К. Жизнь на клеенке / К. Паустовский // Бригада художников. – 1931. – № 1; Птицы гнезда Марии // Зеркало недели. – 2008. – № 44 (723), 22-28 нояб.

В. Беспалий

Просвітництво – 1) ідеологічна течія і філософська концепція, ворожі феодально-абсолютистському ладу і його породженням в економічній, соціальній, духовній сферах; 2) етап культур-

ного поступу, ідейний і громадський рух у країнах Європи й Америки, які стали на шлях капіталістичного розвитку. В теоретико-ідеологічному плані філософія П. склалася під впливом сенсуалізму (фр. *sensualisme*, лат. *sensus* – сприйняття, почуття, відчуття, напряду в теорії пізнання, згідно з яким відчуття й сприйняття – головна форма достовірного пізнання, що суперечить раціоналізму), вчення про людину Дж. Локка; реалізму і механістичної фізики Р. Декарта, механіки й деїзму І. Ньютона, «лібертенізму» й антисхоластичного вчення у Франції на початку XVIII ст. Термін «П.» вперше вжив Дж. Мільтон у поемі «Загублений рай» (1667). Хронологічно П. охоплює приблизно сто років: від революції XVII ст. в Англії до Великої французької революції 1789 р. На французькому ґрунті П. набуло найбільшого розмаху в період між 1715 р. – роком смерті Людовіка XIV і 1789 р. – штурму Бастилії. Просвітелі критикували феодальний лад та його культуру, вимагали встановлення нових, прогресивніших соціальних порядків. Їх рушійною силою була віра в людину, її потенціал, здібності, розум і високе покликання. Ядро концепції П. – переконаність у вирішальній ролі знань, особливо про суспільний порядок. Представники П. вважали, що «природний суспільний порядок» визначається розумом людини і відповідає справжнім її надіям, бажанням і сподіванням. На цій підставі соціальні відносини мають бути

приведені до гармонійної відповідності із закономірностями навколишнього середовища і людської природи. На думку просвітників, суспільству властивий поступовий розвиток на базі неухильного вдосконалення людського розуму, тому їх називали «раціоналістами». Шлях до суспільного прогресу, кращого влаштування суспільного життя вони вбачали в поширенні знань, освіти, культури, ідей добра і справедливості. Водночас надавали великої уваги проблемам виховання, боролися проти містики, схоластики, започатковували видання енциклопедій тощо. Основними причинами людських бід і страждань, вважали неосвіченість, невігластво, релігійний фанатизм та ін. Для ідеології П. характерні антиклерикалізм і деїзм. У середовищі просвітників сформувалася і група переконаних матеріалістів-атеїстів: Ж. Ламетрі, П. Гольбах, К. Гельвецій, Д. Дідро та ін. Просвітники заперечували об'єктивний і суб'єктивний ідеалізм, наповняли на глибокому вивченні природничих наук, тісний зв'язок з ними філософів. Про це писали Гольбах («Система природи», 1770), Дідро і Руссо, Вольтер. Просвітниками у широкому сенсі можна називати усіх відомих мислителів того часу, які займалися розповсюдженням знань, їх пропагандою. Спадкоємцями просвітників вважали себе революційні демократи Росії.

Крім великих загальногуманістичних засад людського буття, пов'язаних з пропагандою знань,

розвитком науки П. відіграло величезну роль у розробленні різних теорій «природного договору». Тоді як появу держави багато філософів вважали добром, інші — злом, домінувала думка Ж. Ж. Руссо про те, що поява громадянського суспільства — це результат природного суспільного договору і гуманістичний результат людського розвитку. П. у XVIII ст. зробило великий внесок у розвиток ідей лібералізму, появу і утвердження ліберальної демократії як прогресивнішої форми життя порівняно з існуючими раніше. Мистецтво, культура загалом під впливом ідей П. стали світськими, доступнішими людям. Практично зникла принципова несумісність культур різних релігійних конфесій. Як зазначають багато фахівців, мистецтво XVIII ст. здійснило поступовий, логічний перехід від раціоналізму до сенсуалізму, від піднесеного до безпосередньо даного, людського.

Література: Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антоюка. — К., 2011; *Культурологія. XX век*. Словарь. — СПб., 1997.

М. Головатий

Проторенесанс (грецьк. *protos* — перший і франц. *renaissance* — відродження) — етап в історії італійської культури кінця XII — початку XIV ст., що підготував ґрунт для епохи Відродження. Термін

був вперше вжитий швейцарським істориком Я. Буркхардтом (1818–1897).

П. розкриває феномен змін у культурній сфері Італії (переважно в Тоскані). Саме в цей період відбувалися значні соціоекономічні зміни які переживали північноіталійські міста-держави, що займалися посередницькою торгівлею між Західною Європою і Сходом, інтенсивно розвивали текстильну промисловість.

Великими центрами ремісничого виробництва стали Флоренція, Сієна, Мілан. Політична влада в них зосередилася в руках купців і ремісників. Об'єднані в цехи, вони виступали новаторами, активно протистояли утиску з боку феодалів. В умовах політичної самостійності у містах зароджувалися нові форми протокапіталістичного устрою. З розвитком ринкової економіки спостерігалось послаблення феодальних пут та зародження демократичних інституцій. Тут постійно боролися між собою дві сили – папи і світські правителі, причому боротьба ця тривала до цілковитої втрати могутності то однієї, то другої сторони. Спершу лідерство було у Сієни (до середини XIII ст.), потім перейшло до Флоренції. Перебуваючи на чолі економічного й політичного життя, Флоренція поставила перед собою завдання перемогти суперників і в художній сфері, чого й досягла, перетворившись на джерело розвитку культури італійського Відродження. Ці зміни спричинили докорінні зрушення у світогляді та культурі. Культура

проявляє інтерес до людини як істоти багатогранної, мислячої, талановитої та творчої. Саме тоді виникає зацікавленість у вивченні здобутків античності. Ці моменти ще не стали домінуючими, а лише почали заявляти про себе. В цілому на ранньому етапі перехідної епохи, яким був П., культура мала суперечливий характер, не було чіткого водорозділу між старим і новим, традиційним і новаторським. П. ще був тісно пов'язаний із Середньовіччям, з романськими, готичними та візантійськими традиціями (творчість Д. ді Буонінсеня, С. Мартіні, братів А. і П. Лоренцетті та ін.). Такі прояви П. в образотворчому мистецтві не нищили готичних традицій, які одержували лише нову компоненту, ставали життєрадісними і світськими за збереження старої іконографії, традиційного для того часу пояснення. До справжнього ренесансного «відкриття особистості» було ще далеко.

Художня культура пізнього дученто та треченто істотно відрізняється від ранньоренесансного періоду: архітектура цього часу розвивається на середньовічних засадах, образотворче мистецтво ще не базується на натурних студіях, вивчення античних традицій має епізодичний характер тощо. Проте саме тоді з'явилися тенденції до чуттєво-наочного відображення реальності, паростки гуманізму, зародився потяг до мистецтва стародавнього світу, виник інтерес до людини як свідомої та мислячої особистості. Пробу-

джується інтерес до античної спадщини (пластика Н. Пізано), прагнення до врівноваженості та спокую архітектурної форми (споруди А. ді Камбіо). На рубежі XIII–XIV ст. проглядаються контури принципово нового художнього мислення, орієнтованого на реальний світ і такі його фундаментальні властивості, як матеріальність, просторова протяжність, логічність і пізнаванність внутрішніх зв'язків навколишнього світу. Революційні зміни відбувалися саме у місті-державі, місті-комуні Флоренції. Тут написав свою «Божественну комедію» Данте – «останній поет Середньовіччя і водночас перший поет нового часу», працювали скульптори, у творах яких чітко проглядали нові тенденції. Один з них Дж. ді Бондоне (1266/67–1337) був пов'язаний з передовими колами Флоренції. Різномісність інтересів художника дає змогу вважати його типовим представником нової культури. Архітектор, скульптор, поет, найзначніший внесок він зробив у розвиток живопису. Джотто створив вигляд світу, адекватний реальному за своїми основними властивостями – матеріальністю та просторовою протяжністю. Використавши низку відомих на той час методик – кутів ракурси, спрощену, т. зв. античну, перспективу, він надав сценічному простору ілюзію глибини, ясність і чіткість структури. Водночас розробив прийоми тотального світлотіньового моделювання форм за допомогою посту-

пового висвітлення основного, насиченого барвистого тону, що дало формам майже скульптурної об'ємності й водночас дало змогу зберегти сяючу чистоту кольору, його декоративні функції. Спираючись на інтуїцію, він ставить завдання відтворення реального тривимірного простору, вагомості пластичного обсягу, модельованого засобами світлотіні. Джотто вплинув на формування провідних шкіл італійського живопису XIV ст., насамперед флорентійської, а також на творчість майстрів Сієни і Падуї. До його спадщини неодноразово зверталися майстри італійського Відродження від Мазаччо до Мікеланджело.

П. є унікальним, суто італійським явищем. Він виник як наслідок зародження ранньокапіталістичних відносин і виходу на історичну арену буржуазії, яка принесла із собою новий П., породжений міською культурою.

Його характерною рисою, яка ріднить його з ренесансною культурою, була потужна динаміка розвитку, що сприяло появі блискучої плеяди геніальних майстрів – яскравих індивідуальностей такого масштабу і напруження, яких не мала жодна країна того часу. Все це зумовило неповторність феномена італійський П.

Сьогодні цей термін досить розмитий і використовується часто в космополітичному аспекті. За традиційного підходу переносити це специфічне поняття на розвиток інших країн неправомірно. Термін «П.» доречний лише

в тому випадку, коли за ним настав «Ренесанс», а це сталося лише в одній країні — Італії. Про це свідчить і розмитість терміна щодо самого Ренесансу, їх розподіл дуже умовний, між ними немає чіткої межі. Саме тому спадкоємні зв'язки проторенесансного і ренесансного мистецтва міцні й дієві. Ф. Брунеллескі переважно черпав з проторенесансної архітектури, коли ставив перед собою завдання будувати *all'antica*, Донателло і особливо Я. делла Кверча знали і вивчали твори Н. Пізано, що цікавили їх передусім пластичною різницею округлої форми та індивідуальними емоційними відтінками, Т. Мазаччо опанував художню мову, чіткі просторові композиції Джотто. Відродження без П. не відбулося б. Успіхи і досягнення ренесансу ніяк не зменшують цінності досягнень їх проторенесансних попередників. Проторенесансне мистецтво повністю зберігає свою самостійну естетичну значущість і сьогодні, ілюструючи глибинні витоки неповторного соціокультурного явища, яким стала епоха Відродження.

Література: *Алпатов М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто / М. В. Алпатов — М.; Л., 1939; *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. — М., 1996; *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. Искусство Проторенесанса / В. Н. Лазарев. — М., 1956.

В. Беспалий

Р

Реалізм (лат. *realis* — суттєвий, дійсний): — 1. Філософський напрям, згідно з яким загальне має статус об'єктивного існування, передує одиничним предметам й існує незалежно від них. У середньовічній філософії Р. разом з концептуалізмом і номіналізмом був однією з трьох основних теоретичних течій, що виникли у процесі дискусій стосовно центральної проблеми схоластичної філософії — природи загальних понять (універсалій). Найголовніше було сформульовано неоплатоніком Порфірієм у праці «Вступ до категорій Арістотеля»: а) чи існують роди і види самостійно або тільки у мисленні; б) якщо вони існують самостійно, то чи є вони тілами або безтілесними речами; в) чи мають вони в останньому випадку самостійне буття або існують у тілесних речах. За Т. Аквінським, універсалії можуть мати троїсте існування: *ante rem* (до речі, тобто у Божественному розумінні), *in rem* (у самій речі), *post rem* (після речі, в людському розумінні). Р. визнає самостійне існування універсалій. Філософські принципи Р. започатковано у вченні Платона про ідеї як первісну реальність. Ця позиція була поширена в патристиці, а згодом і в схоластичній філософії. Виходячи з платонізму, Р. доводив: що загальнішим є поняття, то реальнішим є його існування як самостійної сутності. Універсалії існують як до речей — у Божествен-

ному розумінні, так і в речах, і після речей, тобто в поняттях людського розуму, що відкриває їх у створеному Богом світі. Ці зміни і коливання в теоретичній течії Р. були зумовлені змінами у світогляді під впливом номіналізму, релігійними потребами, пошуками переконливих засобів вирішення суто філософських проблем співвідношення загального і одиничного. В сучасній філософії термін «Р.» є однією з провідних тенденцій застосування цього поняття до концепцій, у яких стверджується, що об'єкти знання існують поза нашою свідомістю. Важливими напрямками Р. є неореалізм, неотомізм, нова онтологія.

2. Тип політичного світогляду, представники якого ставляться до політичного світу як до даності, керуються не ідеологічними чи моральними міркуваннями, а виключно політичними інтересами. Р. політичний сформувався під впливом філософських політичних концепцій Ж. Бодена, Н. Макіавеллі, Т. Гоббса, Б. Спінози, Г. В. Ф. Гегеля, Л. Ранке, Ф. Ніцше, А. Дж. Тойнбі. Методологічною основою Р. політичного є політичний детермінізм, згідно з яким сутністю політики є боротьба за владу, що становить основу історичного процесу. Основні положення політичного Р.: а) верховенство національних інтересів над усіма іншими процесами, принципами та нормами міжнародного життя; б) використання сили як головного знаряддя та критерію успіху і престижу нації на міжнародній арені, оскільки відносини між

державами визначаються силою, а анархічна структура практично не створює обмежень для утвердження сили, наголошує на конкурентному і конфліктному характері міжнародних відносин. Уявлення про рівновагу сили — один з найдавніших аналітичних інструментів Р. й забезпечує зв'язок між дослідженням політики сили загалом і конкретним аналізом військових відносин у стратегічних дослідженнях. Рівновагу сили неореалісти нині трактують як один з елементів структурного аналізу, коли розподіл спроможностей у міжнародній системі, яку розглядають на основі кількості великих держав (полярності), вважають складовою структури міжнародної системи. Все це зумовило появу численних праць про відмінності між біполярною і багатополусною системами.

3. Метод художнього пізнання і правдивого відображення об'єктивної дійсності, а також напрям у літературі й мистецтві, представники якого застосовують цей метод. Р. як художній метод передбачає відтворення дійсності у всіх її суперечностях, відповідно до естетичних ідеалів митця. Як наслідок, реалістично відображена дійсність набуває рис належного, необхідного для суспільного прогресу. Історія становлення реалістичних тенденцій у мистецтві збігається з історією розвитку самого мистецтва. Кожний її етап позначений певною специфікою у відображенні дійсності — від примітивних зображень елементів давнього світу

періоду варварства до творів античності, що стали класичними зразками довершених реалістичних форм. Подальший злет реалістичних тенденцій у мистецтві пов'язаний з добою Відродження. Від цієї ж доби розпочинається утвердження Р. у мистецтві як художнього методу. Пройшовши кілька історичних етапів у своєму становленні, найвищого розквіту він набув в ХІХ ст. У творчості представників різних видів мистецтва розгорталося життя людства в суспільстві в усьому розмаїтті його проявів та суперечностей. Цей етап становлення Р. як художнього методу має назву критичного реалізму. Найвиразніше він проявився в художній літературі. Характеризується загостреною увагою до соціальної несправедливості та суперечностей різних аспектів суспільного життя. Як художній метод Р. зберіг і розвинув свої позиції у колишньому СРСР — соціалістичний реалізм. Водночас на Заході у літературі та мистецтві виникла і набула розвитку низка течій і напрямів, які заперечували Р. як художній метод пізнання дійсності.

Література: *Асмус В. Ф. Античная философия* / В. Ф. Асмус — М., 1976; *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения* / А. Ф. Лосев. — М., 1978; *Онтологічні проблеми культури*. — К., 1954; *Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия?* / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1991.

А. Черній

Релігійне мистецтво — сукупність художніх форм і засобів, які образно втілюють релігійні міфи,

символи, ідеї, дії (обряди) і почуття, що передаються від покоління до покоління. Релігія і мистецтво у процесі їх історичного розвитку не просто взаємодіяли, а взаємно проникали, переплітались між собою, зливалися, утворюючи своєрідні явища історії культури, які позначають терміном «Р. м.». Релігійні організації прагнули найповніше підпорядкувати собі мистецтво, поставити його собі на службу, залучити до системи релігійного культу. Жодна релігія не може існувати без культу, тобто системи особливих обрядів, сукупності стереотипних символічних дій віруючих, в якій втілюються їхні релігійні уявлення. Тобто культова діяльність спрямована на формування двосторонніх стосунків між людиною і надприродним, передбачає створення особливих умов, відмінних від повсякденності, насичення релігійними символами і образами надприродних сил. Ще на початку людської історії у первісному суспільстві культові дії містили різноманітні естетичні компоненти, системи художніх образів і засобів естетичного впливу були вплетені в обряди і спрямовані на формування у віруючих релігійних образів, уявлень, підтримання в них інтенсивних релігійних почуттів і переживань (напр., у Давньому Єгипті величні спорудження храмів, скульптурні зображення богів і фараонів, рельєфи на стінах, які возвеличували богів, фараонів, їх могутність і мудрість). На Сході такими були численні буддійські храми (яскравий приклад — відомий Борободур в

Індонезії), де з допомогою складної системи просторових рішень, скульптур і рельєфів у символічних і алегоричних образах були втілені основні ідеї буддизму: страждання як сутність земного життя і поступовий відхід від чуттєвих прагнень, «самозаглиблення» як єдиний шлях від земних страждань до нірвани. Тут мистецтво виступає як релігійне функціонально: воно було елементом релігійного культу і покликане його обслуговувати. Проте це не означає, що подібні твори мистецтва не мали естетичної цінності. Більш того, вона зберігається і тоді, коли відмирають їх релігійні функції. Так, і нині захоплюються давньоєгипетськими культовими зображеннями, хоча релігія тієї епохи давно зникла. Борободур привертає до себе увагу десятків тисяч туристів, більшість з яких далекі від віри в буддизм. Водночас правильно зрозуміти й осмислити подібні твори мистецтва можна тільки на основі вивчення їх змісту і функцій у системі культу певної релігії. Отже, в основу визначення Р. м. покладено функціональну ознаку. Р. м. в цьому значенні можна назвати твори мистецтва, які, залучені в систему релігійного культу і виконують в ній певні функції. Залучення до системи релігійного культу суттєво впливало на зміст і форму мистецтва. Головним змістом культового мистецтва ставали образи надприродних сил — духів, богів та ін. Художня форма розглядалася служителями культу лише як засіб, здатний викликати в людей

емоційне ставлення до міфологічних образів, утвердити в них віру в існування надприродного. Таке визначення, хоч і важливе, але не вичерпує всіх аспектів проблеми Р. м. У процесі історичного розвитку мистецтво набувало дедалі більшої відносної самостійності. В епоху рабовласництва і феодалізму виникає мистецтво, не пов'язане безпосередньо з культом. Так, в античний час розвивалися архітектура, малярство, скульптура, література, які не були пов'язані з релігійними організаціями, але в цих умовах проблемі Р. м. поставали по-новому. Хоча мистецтво може бути функціонально не пов'язане з релігійним культом і не мати до нього безпосереднього відношення, воно здатне зберігати релігійний зміст, тобто художніми засобами утверджувати релігійні ідеї та переконання. Так, напр., якщо в середні віки майже все малярство безпосередньо обслуговувало церкву (фрески, ікони, стінопис тощо), то в наступну епоху поза церквою з'являється, напр., станковий живопис із релігійним змістом. Якщо в епоху Середньовіччя важливу роль в літературі відігравали «життя святих», то нині друкують романи, повісті, оповідання, сповнені релігійно-містичних ідей і настроїв. Сьогодні існує Р. м. як залучене безпосередньо в систему релігійного культу, так і не пов'язане безпосередньо з культом, що має, проте, релігійну спрямованість. До Р. м. не можна відносити художні твори лише тому, що їх тема, сюжет, образи запозичені з релігійної

міфології. В мистецтві народів Європи є багато творів малярства, скульптури, літератури, які використовують окремі сюжети і образи біблійної міфології, але за своєю ідейною спрямованістю, світовідчуттям дуже далекі від християнства. Напр., у великих художників епохи Відродження – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та ін. – релігійні сюжети, теми та образи виступали нерідко лише як своєрідний спосіб втілення суто земного змісту. Ні сюжет, ні образи самі по собі не роблять твори мистецтва релігійними. Релігійність зумовлена загальною ідейною спрямованістю, загальним змістом. До того ж мистецтво, як правило, не сприймається однозначно різними людьми, оскільки його художньо-образна система досить складна і різнопланова. Не всі глибини художнього твору бувають доступні кожному глядачеві, читачу або слухачеві. На оцінку певних творів художньої творчості завжди впливають суб'єктивні смаки, симпатії та антипатії. Тому в оцінюванні ідейного змісту та ідейної спрямованості певних творів мистецтва можливі не лише суперечки, а й різкі розбіжності. Вихідним принципом релігійних художніх концепцій є ідея боговизначеності мистецтва і богонатхненності художньої творчості. Відображення дійсності в Р. м. ґрунтується на релігійному баченні світу.

Література: *Академічне релігієзнавство*. – К., 2000; *Доусон У.* Многообразие религиозного опыта / У. Доусон. – СПб., 1993; *Черній А. М.* Онтологія духовності.

Антропологічна цілісність у релігієзнавчому вимірі / А. Черній – К., 1996.

А. Черній

Релігія і культура – їх взаємозв'язок протягом історичного розвитку людства. Існують три основні моделі ролі Р. в К. Перша розглядає Р. як генотип К., саме вона визначає всю духовну і матеріальну розмаїтість національного та транснаціонального буття. Тому кожна окрема К. називається так, як Р., що породила і живить її, напр.: буддійська, християнська, мусульманська тощо. Відповідно до другої моделі, першість відводиться К., яка виростає з господарського життя народу, у цьому разі К. називають, зважаючи на особливості виробництва, торгівлі та споживання або на їх місцезнаходження, географію. Р. за таких умов відводиться допоміжна, надбудовна роль. Третя модель є спробою поєднання першої і другої моделей: генотип К. – це єдність релігійної духовності та економічних архетипів. Методологія цієї моделі ґрунтується на метафізиці Арістотеля (дійсність – єдність матерії та божественної форми), біблійної онтології (космос формується Богом з первісного хаосу) і вченні Г. Гегеля (якість має ідеальний і речовинний аспекти). Чим активніше впливає прийнята народом Р. на господарське життя, тим необхіднішим стає їх співіснування, тобто завдяки активній взаємозаміні та зворотним зв'язкам Р. і економіка стають двома сторонами єдиної субстанції К. За своєю природою Р. і К. є не статичними, а динамічними

структурами. Р. як складова К. — складна система функцій і матриць, які змінюються у процесі історичного розвитку. У різні періоди історія Р. виконувала стосовно К. різні функції, становила різні її частини, різною мірою її репрезентувала. Глибоке засвоєння національної та світової К. також неможливе без занурення в їх релігійні засади. Щоб зрозуміти і відчути духовну субстанцію певного народу, недостатньо вивчити його матеріальне буття, важливо також проникнути в сутність його Р., яка містить зразки людських відносин (способи сприйняття, відчуття, мислення, поведінки), виражені у символічній формі. Дослідження Р., як правило, передбачає знання «культурної біографії» релігійних ідей, обрядів, образів. На макрокulturологічному рівні це виявляється у простежуванні трансформаций міфу, міфологічного сюжету, культурного героя тощо. Вивчення релігійного життя вимагає розгляду ролі церкви в К., ставлення Р. до філософії, місця теології в К., співвідношення атеїстичних і релігійних ідей у культурному просторі, співвідношення Р. з іншими культурними формами — мораллю, мистецтвом, наукою, містичним у К. тощо. Р. необхідно розглядати як одну із сторін системи людських дій, які піддаються трансформації з розвитком К. й особистості, або як систему функцій, спрямованих на К. Останнє є наслідком того, що Р. разом з мовою, семіотичними знаковими системами тощо є репрезентантом К. При цьому зв'язок Р. і К. у процесі історичного розвитку

постає як складна система взаємозумовленостей. Постійний пошук нового змісту як форми самовираження утворює своєрідну систему залежностей — Р. адаптується до змін К., спричиняючи у ній нові зміни. Якщо поняття «К.» і «Р.» логічно пов'язані відносинами частини і цілого, Р. є частиною К., то аксіологічно — у сфері відносин цінності й оцінки вони рівноправні: не тільки Р. може бути оцінена з позицій К., а й К. — з позицій Р. За словами сучасного російського дослідника І. Яблокова, Р. як складова К. виконує культуротрансляційну функцію. Вона сприяє розвитку певних її складових — писемності, друкарства, мистецтва, забезпечує передання накопиченої спадщини від покоління до покоління. Основу релігійної К. становить систематизоване й кодифіковане віровчення, або Святе Письмо, напр.: Трипітака у буддистів, Авеста в зороастризмі, Тора в іудействі, Біблія у християнстві, Коран у мусульманстві тощо, з інтерпретаціями і традиціями. Певний пояс К. творять світські ідеї, адаптовані до тлумачень прийнятих релігійних принципів, і матеріалізуються у побутовій, виробничій, соціально-перетворювальній і науково-технічній практиці. Ці ідеї формуються у сферах моралі, політики, права, міфу, філософії, науки та в інших сферах ціннісного ставлення до світу. Р. передбачає певну систему цінностей і моральних приписів, які становлять модельні структури К. Саме в ціннісному аспекті виявляється зв'язок К. і Р.: остання як репрезентант К. насамперед виконує функцію несення смислів. У такий спосіб Р. щодо К.

може виконувати (історично найчастіше виконувала) функцію формування нормативних меж, які забезпечують можливість існування, репродукування і розвитку К., а отже, й суспільства. К., входячи в сакральний вимір, звертається до реального релігійного досвіду, хоча реальність нашого часу така, що сьогодні важко уявити, щоб якась духовна сфера самостійно взяла на себе інтегративну роль. Р., релігійна культура, як правило, на це не претендує, але вона цілком зберегла усі свої функції та культуротворчі можливості. Р. не завжди адаптується до змін у К. й не завжди повинна це робити. Проте нині спостерігається значний інтерес суспільства, К. до Р., незважаючи на фактично узаконені вільнодумство, демократичність поглядів, плюралізм думок і авторитет науки. Сама історична реальність ставить завдання — з'ясувати можливості Р. для людини, для К. в нашу епоху, яка змінює не лише свідомість людей і умови їхнього існування у світі, а й сам світ. Р. в сучасній К., як і в К. попередніх епох, задає аксіологічні координати, ієрархію цінностей, надає культурній діяльності вищої цілісності та змісту. Можливості Р. у духовному відродженні України величезні насамперед тому, що у сучасному суспільстві Р. здатна урівноважити граничну інваріантність як існування, так і сутності, цінностей культури.

Література: *Академічне релігієзнавство* — К., 2000; *Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / У. Джеймс.* — Спб., 1993; *Доусон К. Г. Религия и культура / К. Г. Доусон.*

— Спб., 2000; *Малерб М. Религии человечества / М. Малерб.* — М.; Спб., 1997; *Черній А. М. Релігія в духовному житті українського народу / А. М. Черній.* — К., 1994; *Черній А. М. Духовна сутність релігії / А. М. Черній.* — К., 1995.

А. Черній

Рок-культура — специфічне явище переважно молодіжної субкультури, яке виникло у Великобританії і США в 60-х роках ХХ ст. навколо нового музичного стилю і містило у собі яскраво виражений нонконформістський пафос. У першій половині 60-х років відомий журнал «Роллінг стоунз» зазначав, що рок-музика — значно більше, ніж просто музика, це «енергетичний центр нової культури і молодіжної революції». В 60-70-х роках у багатьох країнах Європи Р.-к. виникла і формувалася як один з важливіших елементів широкого молодіжного, студентського протестного руху. Р.-к. є контркультура, а тому вважається, що рок — це не так мистецтво або ідеологія, як система цінностей і спосіб життя переважно молоді. Звідси дуже помітна соціальна політика року і практика, яка виявляється у загрозливо-шокуючій тріаді: пансексуалізм — наркоманія — музика. Р.-к. породила кілька феноменів: мова (сленг), стиль одягу, рок-періодика (спеціальні й специфічні видання, напр., «Роллінг Стоунз»), рок-енциклопедія, рок-концерт (сейшин) та ін. Основу року становить музика, яка є синтезом орієнтальної (негритянський ритм-енд-блюз) і

західної (кантрі) музичних фольклорних традицій. Початком року вважають 1954 р., коли з'явився рок-н-ролл. У цей час відомий співак Білл Хейлі виконав свою пісню «Rock round the clock» у популярному кінофільмі «Джунглі класних дошок», а рок-співак Елвіс Преслі випустив першу комерційну платівку і став шалено популярним виконавцем рок-музики. Масової популярності рок-музика набула з появою і після триумфальних гастролей відомих рок-групи «Бітлз» і «Роллінг стоунз». Спершу рок-музика (рок взагалі) була своєрідним прапором у протестах проти війни у В'єтнамі: в цей час виникають організації протестного характеру — «Рок проти расизму», «Рок проти війни». Нечуваної популярності набувають музичні рок-фестивалі у Вудстоку (1969), Монтре (1967), в яких беруть участь такі рок-ансамблі як «Дорз», «Гренд Фанк Рейлроад», «Айрон Баттерфляй», «Вельвет Андеграунд», «Степпенвулф», «Лед Цеппелін», «Блек Саббет», «Кінг Кримсон», «Діп Перпл» та багато інших. Саме в межах прогресивного року формується основна, найпоширеніша форма рок-мистецтва — довгограючі альбоми з розгорнутою композицією, які об'єднуються єдиною ідеєю. Хоча, особливо у перші роки, текст пісень відіграє важливу роль, на рок-концертах поступово почали домінувати невербальні форми спілкування. В рок-дію зливається все: текст, музика, світло, танець, костюм. Синтез цих складових розрахований на те, щоб впливати на пі-

дсвідомість людини. Хоч метрополією року вважається англословний світ, рок набув розвитку в багатьох країнах на різних, в т. ч. неанглословних, континентах. У середині 60-х років як певне запозичення із заходу він з'явився у колишньому СРСР і спершу іменувався як «біт». У 70-х роках виникли групи «хіппі-року». У 1980–1989 рр. російський рок фактично виходить за межі суто молодіжної субкультури, легалізується, створюються демократичного характеру рок-клуби. У 1987 р. відбулася серія всесоюзних рок-фестивалів. Рок в СРСР стає реальною культурою, суспільною силою, дедалі тісніше взаємодіє з фольклором, іншими культурними, музичними жанрами. І все ж об'єднатися в єдину культурно-художню силу у 80-х роках в СРСР року не вдалося. До початку 90-х рок як специфічний музично-культурний жанр фактично припиняє своє існування, хоч і зберігається достатньо багато музичних груп цього спрямування. Вважається, що російський рок мав специфічну особливість як поєднання світових рок-традицій з місцевими бардівськими традиціями. Наприкінці 90-х рок у Росії, хоч і дещо згас, але продовжував існувати. Деякі метаморфози були притаманні року і в англословному світі. Так, у 80-х роках виникає панк-рок, посилюються процеси, пов'язані з боротьбою проти комерціалізації рок-музики. З 80-х на Заході рок поступово перестає бути специфічним способом життя і все більше сприймається як предмет мистецтва.

Література: *Культурологія*. XX век. Словарь. — СПб., 1997; *Набок И. Л. Рок-музыка: эстетика и идеология* / И. Л. Набок. — Л., 1989; *Рок-музыка в СССР*. — М., Meltzez R. *The Aesthetics of Roch* / R. Meltzez. — N. Y., 1970.

М. Головатий

Рококо (фр. *rocaille* — штучний грот або обробка раковин) — 1) течія у мистецтві й архітектурі у Європі кінця XVIII ст., яка характеризується легкістю, елегантністю, вишуканістю і декоративністю; 2) стиль оброблення інтер'єру — плавні лінії, елегантні форми, фантастичний орнамент у поєднанні з вишукано виготовленими натуралістичними деталями. Стиль Р. виник у Франції наприкінці XVIII ст. Спершу використовувався з відтінком презирства для позначення фривольного і декоративного стилю, що увійшов у моду в аристократичній еліті передреволюційної Франції. Він не був лише французьким явищем — помпезність бароко змінювалася Р. в Італії, Австрії, Іспанії, Німеччині та інших європейських країнах. Штучні проби з черепашковим облицюванням, пишні садові павільйони зі скульптурами, фонтанами, химерне камінне оздоблення — все це риси стилю Р. Це був метод самомилування сильних світу, які не помічали невдоволення решти суспільства своїм життям, соціальним становищем. Стиль Р. панував з 1715 до 1760 р. і вплинув на архітектуру не стільки офіційних і релігійних споруд, де панувало пізнє бароко, як будівель аристократії. У 90-х роках

XVIII ст. Р. набув популярності в Європі, особливо у церквах і палацах Південної Німеччини, Австрії. Стиль Р. відрізняється від бароко переважно дрібнішими й складнішими формами, вигнутими й переплетеними лініями. Елементи Р. використовувалися архітекторами в Україні (напр., у скульптурних роботах І. Григоровича-Барського).

Література: *Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв*: [пер. з англ.]. — К., 2007.

М. Головатий

Романтизм (фр. *romantisme* — дивне, фантастичне) — 1) художній напрям або метод в мистецтві; 2) особливий тип світогляду, значно поширений у філософії, гуманітарних науках та мистецтві; 3) ідейний і художній напрям який виник у культурі романо-германських народів наприкінці XVIII ст. і розквітнув у першій половині XIX ст., поширюючись далеко за межі Європи; 4) загальнокультурний, потужний і впливовий рух практично у всіх сферах духовного життя суспільства; 5) фундаментальний переворот, революція в мистецтві, яка проповідувала свободу художника, боротьбу з конформізмом, незалежність творчості від регламентацій.

Представниками цього напрямку була велика когорта митців.

На батьківщині Р., у Німеччині, існували дві романтичні школи: єнська (брати Ф. та А. Шлегель, Л. Тік, Новаліс (Ф. Гарденберг), В. Вакенродер) та гейдельберзька (брати Я. і В. Грімм, Л. Арнім,

К. Брентано, І. Ейхендорф). Видатні німецькі романтики Е. Т. А. Гофман, Г. Клейст, Г. Гельдерлін, А. Шаміссо не належали до цих шкіл. Значним явищем у світовому Р. стає його англійський варіант. Англійський Р. презентований т. зв. озерною школою (В. Вордсворт, С. Колрідж, Р. Сауті), а також творчістю Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, Т. Мура, В. Скотта. Представниками французького Р. були Р. Шатобріан, Ж. де Сталь, Б. Констан, А. де Віньї, А. де Мюссе, А. Ламартін, В. Гюго, Жорж Санд, Е. Сю.

Поширюється Р. і в інших європейських країнах: Італії (Дж. Леопарді, Н. Фосколо, А. Мандзоні), Іспанії (Х. де Експронседа, М. Х. де Ларра), Австрії (Ф. Грільпарцер, Н. Ленау), Польщі (А. Міцкевич, Ю. Словацький, З. Красицький), Угорщині (Ш. Петефі). Охоплює Р. і Росію (В. Жуковський, Є. Баратинський, ранній О. Пушкін, К. Рилєєв, Ф. Тютчев, М. Лермонтов) й зокрема літератури народів, які входили до складу Російської імперії (А. Чавчавадзе і Н. Бараташвілі в Грузії, Х. Абовян у Вірменії, Аспазія та Я. Райніс у Латвії та ін). Розвивається Р. і в Україні (окремі періоди творчості) Т. Шевченко, М. Гоголя. Творчість П. Куліш, М. Костомаров, Є. Гребінка, А. Метлинський. Самобутнім явищем стає американський Р., розвиваючись у країнах Латинської Америки (Е. Ечевєрріа, І. Альтамірано, Х. Монтальво) і США (В. Ірвінг, Н. Готорн, Е. По, Ф. Купер, Г. Лонгфелло, Г. Мелвілл).

Термін «Р.» з'явився набагато раніше Р., як соціокультурного явища. Він характеризував деякі стилеві особливості літературних творів, написаних романськими мовами. Це були романи, романи і поеми про лицарів.

Наприкінці ХІІІ ст. романтичне трактується як авантюрне, фантастичне, духовно-піднесене, дивовижне, примарне. Появі Р. передували філософські пошуки попередників романтиків в особі Ж.-Ж. Руссо, який підкреслював важливість і першочерговість почуття, важливість і цінність своєрідності та неповторності кожної людини.

Велику роль у формування феномена Р. Відіграла філософія Й. Г. Фіхте з його культом свободи творчості та А. Шопенгауєра з ідеєю стихійного, пристрасного, не контрольованого бажання, яке лежить в основі створюемого світу за своєю сваволею. Це те, що подобалося романтикам і плеяді молодих амбітних музикантів та художників не сприймавших класицизм (А.-Л. Жироде-Тріозон, А.-Ж. Гро, Л. Бетховен). Історичним фоном Р. стали героїко-трагічні події європейської історії – Велика Французька революція, пов'язані з нею великі сподівання та небачене піднесення ентузіазму європейських ідеалістів. У 1792 р. у Франції було повалено монархію і проголошено республіку. У липні 1793 р. король був засуджений до страти, і в серпні уже всі відчували, що таке терор. Тотальне використання принципу револю-

ційної доцільності, демагогічна істерія навколо незгодних, навішування ярликів «ворогів народу», безпідставні звинувачення – сотні тисяч невинних людей стали жертвами. Репресії, гоніння, громадянська війна. Ідеологему про розумне і справедливе суспільство, де пануватимуть гармонія і злагода, було знищено. Декларовані права захисту природних прав людини виявились пустим базиканням.

Гасло «Свобода! Рівність! Братерство!» виявилось фікцією. Історія з революційно налаштованим капітаном Наполеоном завершилась. Капітан став імператором-узурпатором в 1804 р., і розпочавши війни приніс Європі нестабільність, потоки крові і насильство. Це раз і назавжди поклато кінець просвітницьким ілюзіям.

Задеклароване Царство розуму, на практиці, було збіговиськом авантюристів де панувала користь, гендлярство та бездуховність.

Р. став реакцією на ці складні соціальні й політичні колізії епохи. Він тонко відчув протиріччя буття, моральну слабкість буржуазних суспільних відносин, перші прояви нівелювання особистості, відсутність чітких соціальних перспектив. Давала про себе знати й невиразна ностальгія за абсолютною гармонією, прагненням до загальної єдності, духовного самовдосконалення людей. Втрата перспектив спричинила у романтиків стан внутрішнього бродіння, який збігався з хаотичним розвитком зовнішнього світу. Розчарування

породили не безвихідність, а бажання і спробу по-своєму пояснити та відреагувати на реальний стан речей.

«Головними винуватцями» складних життєвих колізій романтики вважають Просвітництво, Класицизм, Раціоналізм. Саме вони сприяли ідеалізації революційного оновлення світу, що призвело до перемоги буржуазного утилітаризму, практицизму, жертвою яких ставала людська гідність. Буржуазна реальність виявилася далекою від ідеалів: життя було сірим, грубим, позбавленим будь-якої поезії. Все це спотворювало природу людини, позбавляло її цілісності та універсальності. Невдоволеність реальним станом речей спрямувала романтиків виступити проти нормативності класичного мистецтва, його канонів та обмежень. Завдяки цьому відбувається зміна акценту.

Романтики змінюють критерії та підходи. У класицизмі головне – поділ по лінії: високе – низьке, у його межах зникала особистість. Р. вивів на передній план поетичне і прозове, де поетичне співвідноситься з особистістю, а прозове – з натовпом. Між ними виникає постійний конфлікт.

Р. виявився антикласицизмом. Відкидаючи раціоналізм, він ставить на інтуїцію, пристрасні почуття, які захоплюють повністю, тому що відповідають глибині людського почуття.

Култ розуму залишається в минулому. Раціоналізм скомпрометований, панує суб'єктивізм та переживання. Г. В. Ф. Гегель влучно

сказав про Р., що це той випадок коли «світ внутрішній, світ душі отримав перемогу над світом зовнішнім». Змістом Р. є внутрішнє життя, а його формою існування стала духовна суб'єктивність, яка отримала свою свободу і самостійність.

Для Р. завжди існував ідеал, що знаходить собі місце поряд з реальністю. Відповідно вирізняють два романтичні світи — реальний, дійсний та ідеальний, фантастичний. Романтики наголошували на первинності ідеалу, мрії. Світ ірреальний для романтиків є головним об'єктом уваги, адже мистецтво, на думку, «є не зображенням реальної дійсності, а пошуком ідеальної правди» (Жорж Санд).

Цей другий, ідеальний світ мрії автора-романтика існує паралельно зі світом повсякденного й буденного. Абстрагуючись від дійсності, романтик вступає в уявні світи, відкриває в собі дещо унікальне, те, що належить виключно йому. Саме тому кожна людина неповторна та оригінальна. Романтична свідомість не лише відтворювала ідею самотності індивідуальності, вона створила нове уявлення про багатство та невичерпність внутрішнього, духовного світу людини. Звідси високе духовне напруження, творчий зліт, інтуїтивне прозріння — головні риси романтичної свідомості.

Наочним прикладом уявлення про романтичні два світи дають твори Е. Гофмана, у більшості з яких співіснують світи реальний і фантастичний. Світ реальний, бу-

денний, прозаїчний є світом філістерів, самозадоволених людей із «здоровим глуздом», за виразом романтиків — «гармонійних паскудників».

Р. зароджувався і розвивався за доби політичних репресій. Саме тоді коли мистецтво залишалося єдиним притулком мислячих і небайдужих. Мистецтво давало можливість для протесту проти страшних життєвих реалій. Таким чином з'явилися твори В. Гюго, музика Г. Берліоза, твори Т. Жеріко, Е. Делакруа і Ф. Рюда. Вершина протестної творчості музика Л. Бетховена. Все пронизане духом бунтарства, активного протиборства, які об'єднували різних людей-творців і різні явища художнього життя.

Р. першими висловили думку, що людське буття значно цінніше від його соціальної дійсності.

Р. не замикаються на реальному житті. Воно є лише відправним пунктом для пошуків нового, те що провокує паралельний світ. Це був світ фантазії та уяви. Людина за допомогою уяви переноситься в інші культурні світи й може творити їх сама.

Р. приваблювали незвичайність, казковість, фантастика, світ вільних людських почуттів. Р. притаманні пошук і штучне конструювання нових реальностей. Особливу увагу романтики приділяють мистецтву, де, на їхню думку, можна максимально проявити своє «Я», де панує, «свавілля поета» (Ф. Шеллінг). Саме там можливо реалізувати свою індивідуаль-

ність, показати світ так, як його бачить митець. Тому був взятий курс на абсолютну свободу самовираження. А художник, ставав провидцем, талант якого не підлягав ні дії, ні впливу законів встановлених звичайними людьми. Художники самі стали творцями законів, наставниками спільноти, моральними авторитетами

Романтичні «два світи» не завжди співіснують у гармонійній єдності. Митці часто відчувають цілковитий розлад між мрією та дійсністю. Тому головний засіб розвитку подій у романтичних творах – контраст, протиставлення. У класицизмі герої чітко поділялися на добродесних і порочних. Романтики, навпаки, часто людську індивідуальність змальовували як таку, що поєднує полярні протилежності. Романтичні герої розуміють, що світ абсурдний і хаотичний, що людське щастя примарне, що живемо в умовах постійного дискомфорту і нестабільності, але це не привід щоб впадати в розпач. Оптимізм в людині.

У кожної людини Р. відшукує неповторне, тільки їй притаманне тому героєм може бути будь-хто. Головне, щоб він був особистістю. Його сутність не пов'язана з моральним, естетичним вибором, з уявленнями про добро і зло. Він може очоловати борців за справедливість або бути розбійником. Головне – бути, винятковим, не таким як всі, контрастом виступає його буденне оточення.

Уява романтиків кликала їх у просторово-часові подорожі, в історичне минуле, у світ міфології,

на Схід в надії знайти там прекрасне, піднесене, або просто екзотичне («Східні мотиви» В. Гюго, «Єврейські мелодії» Дж. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича, «Останній з могікан» Д. Ф. Купера). Таким чином Р. поєднував фантазії з пригодами, формуючи відважний, креативний характер романтичного героя.

Не знаходячи опори в сучасності, вони шукали нові позитивні мотивації, ідеали в минувшині, в історії. Їм особливо до вподоби було Середньовіччя, патріархальний спосіб життя, ремісничий устрій, лицарський кодекс честі. Таким чином моделюється майбутнє через минуле. (Ф. Р. Шатобріан, Новалис та ін.).

Якщо класицизм виходив з прагнення наслідувати природу, то романтики бачать в ній близьку до людських пристрастей вільну і нескорену стихію. Вона була, для них джерелом душевної чистоти і емоційного натхнення. Єдність з природою давала можливість відчутти зв'язок з чимсь потайним, сакральним. Саме цим можна пояснити критику Р. міста, симпатії до села, його духовної творчості. Виник інтерес до національного життя, вивчення старожитностей, звичаїв, традицій, фольклору. Відбулася поетизація національного минулого, його популяризація, видання книжок, словників тощо. Представники цього напрямку не лише цікавились народною творчістю, а й використовували різноманітні народно поетичні образи, сюжети та мотиви. Самі були збирачами казок, легенд, народних

пісень. Особливо потужно у цій царині виявили себе (британець В. Скотт, німці А. Арнім і К. Брентано, брати Я. і В. Грім).

Романтичній особі притаманні індивідуалізм, свободолюбство, опозиційність до існуючого порядку і культури, бунтівний дух, мрійливість і прагнення до незбагненного ідеалу. Це революціонер духу, ідеаліст, відданий ідеалу, готовий до труднощів і самопожертви для його досягнення.

Р. імponує сміливим і новаторам, особливо молоді. Тому не випадково Р. позиціонував себе захисником ідеалу свободи і знаходив симпатиків в демократичному середовищі, впливаючи на формування революційних мотивацій, а також консолідуючи національно-визвольні та національно об'єднуючі народні рухи того часу.

За доби європейських революцій 1848 р. («Весна народів»), політичні мотиви в романтичному мистецтві стали домінувати. Художники у країнах, які боролися за національне визволення, часто перетворювалися на національні символи (композитори Ф. Шопен, Ф. Ліст, Дж. Верді, поети А. Міцкевич, Ш. Петефі). Драми і романи В. Гюго і Жорж Санд стали пророчими щодо революції. Боротьба особистості та народу за свободу, за свої права надихала таких видатних художників епохи, як поети і письменники Б. Шеллі, Дж. Г. Байрон, Стендаль, художник Е. Делакруа, скульптор Ф. Рюд.

Стверджуючи новий тип світогляду, романтики дотримувалися

принципу універсальної терпимості щодо цінностей інших культур. Для них всі форми і періоди художньої творчості мали унікальне значення. Р. вніс у культуру принцип історизму: всі напрями минулого і сьогодення культури вважалися рівноцінними, кожний з них зробив свій внесок у розвиток світової цивілізації. Тим самим Р. стверджував своє право на самостійність і оригінальність творчості. Він поклав початок культури XIX ст., але до середини сторіччя в літературі, театрі, живописі і практично вичерпав себе.

Добропорядних буржуа турбували передусім питання власного добробуту. Їм не потрібна була жертвовність. Більшість людей були далекі від художніх та естетичних проблем.

Тільки в музиці його доля складалася по-іншому. Вона продовжувала свою переможну ходу, займала особливе місце в естетиці Р. Музика в силу своєї природи безпосередньо впливала на почуття людей, що співпадало з ідеологічним концептом Р. Музика краще за інші види мистецтва здатна висловити бажання, настрій, сум'яття почуттів, емоційне переживання, духовний світ людини. Бурхливий розвиток суспільства, зростаючий драматизм, а також тонкий ліризм особистих почуттів знаходили своє вираження в різних музичних жанрах, романтики перевершили всіх своїх попередників за значенням ліричного начала у своїй музиці, за силою і досконалістю в переданні глибин

внутрішнього світу людини, найтонших відтінків її настрою. XIX ст. увійшло в історію музичної культури як золоте століття Р.

Р. був унікальним явищем в європейській культурі, яке залишило вагомий слід не лише в сфері мистецтва, а й в політиці, моралі. Він створив особливий світогляд, тип особистості, поведінки, стилю життя. Посів важливе місце в формуванні естетно-художніх напрямів кінця XIX – початку XX ст. (символізм, неоромантизм), а також модернізму XX ст.

Література: *Берковский Н. Я.* Проблемы романтизма / Н. Я. Берковский. – М., 1971; *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л., 1973; *Боброва М. Н.* Романтизм в американской литературе 19 в. / М. Н. Боброва. – М., 1972; *Гайм Р.* Романтическая школа / Р. Гайм. – М., 1891; *Дьяконова Н. Я.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н. Я. Дьяконова. – Л., 1970; *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб., 1996; *Обломиевский Д.* Французский романтизм / Д. Обломиевский. – М., 1947; *Реизов Б. Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б. Г. Реизов. – Л., 1958; *Чижевский Д.* Романтика. ЕУ 1 / Д. Чижевский. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1949.

В. Беспалий

С

Сакральність (сакральне) (лат. *sacrum* – святе) – все те, що належить до культу, поклоніння особливо цінним ідеалам; світоглядна категорія, яка вирізняє сфери буття, що сприймаються як відмінні від буденної реальності (профанного), особливо ціннісні, священні. С. протилежна світському, профанному, мирському, тождна вірі, надії любові; її органом є людське серце. Збереження священного, сердечного ставлення до предмета забезпечується передусім совістю віруючого, який поціновує святиню більше за власне життя. Віруюча людина сама не допускає нешанобливого поклоніння святині, неодмінно стає на її захист, збереження. Символом С. є освячення – церемонія, за якою звичайна мирська процедура набуває трансцендентного сенсу. Існує не лише теологічне а й філософське розуміння С. Так Е. Дюркгейм застосовував поняття «С.» для позначення природно-історичних засад людського буття, його соціальну сутність. За Д. Півоваровим, система сакралізації складається з таких складових: а) суми святих для певного суспільства ідей (ідеологія); б) психологічних засобів переконання людей у безумовній істинності цих ідей; в) специфічних знакових форм запровадження святинь у життя; г) особливої організації (напр., церкви); д) специфічних практичних дій, обрядів і церемоній (культ). Така система утворюється

впродовж досить тривалого часу, поєднуючи старі й новіші традиції.

Література: *Современный философский словарь* / под общ. ред. В. Е. Кемерова — 2-е изд., испр. и доп. — Лондон; Франкфурт н/М.; Париж и др., 1998; *Термінологічний словник з культурології* / [авт.-уклад.: Н. Ю. Больша, Н. І. Єфімчук]. — К., 2004.

М. Головатий

Свобода — 1) сутнісний та екзистенційний атрибут людини; 2) потенційна властивість суб'єкта бути джерелом і причиною власних дій та вчинків; 3) властивість буття, проявлена як сутнісне відмежування творіння від творця і набуття творінням автономії. Це одне з ключових понять у сфері гуманітарного знання і предмет маніпулювання на рівні різноманітних зрізів громадської думки та в межах суспільного існування. Питання С. практично не можна оминати, коли йдеться про завершені філософські концепції. Воно також завжди є актуальним, коли людина замислюється над сенсом свого життя. Між тим, щоразу розмірковуючи про С., мислитель опиняється перед дилемою: визначити природу С. принципово неможливо; оминати потребу в осмисленні природи С. також принципово неможливо. Отже, кожен мислитель мусить погодитися на компроміс: С. є беззаперечним атрибутом екзистенції, своєю наявністю підтверджуючи змістовність приватного існування лю-

дини. Тож разом з існуванням людини як суб'єкта та носія персональної ідентифікації неодмінно існує і С. Вважається, що найповніше теоретично природу С. в контексті іудо-християнської парадигми розкрили у своїх філософських концепціях два німецьких класики І. Кант та Г. В.Ф. Гегель. За Кантом, С. виявляється абсолютною спонтанністю, тим, що виводить творіння рук господніх з-під прямого його впливу, по суті перетворюючи людину на закон для самої себе. Це означає, що саме зі С. пов'язана людська спроможність мислити масштабно, відображаючи сутність буття в цілому і відкриваючи в ньому ключові закони, у згоді з якими і має жити людина в ідеалі, взявши за принцип приватного і суспільного існування категоричний імператив. Відповідно до вчення Гегеля, С. виявляється пізнаваною необхідністю, тим, що є шляхом досягнення абсолютної згоди, гармонії або синхронності між індивідом та Абсолютною Ідеєю. Тобто С., за Гегелем, це фактично безапеляційне прийняття кожним індивідом власного становища як єдино можливого і адекватного «задуму» Абсолютної Ідеї. Відтак існування людини, як і будь-який прояв існування, виявляється цілком зумовленим. Преференція людини при цьому полягає лише в тому, що вона нібито наділена здатністю повністю осягнути і прийняти цю зумовленість як належне та неспростовне. Тобто підкоритися без тіні сумніву наявному стану речей

та в усьому слідувати «волі» Абсолютної Ідеї, а точніше займати ту позицію, яку їй відведено, не вдаючись до жодних спроб щось переінакшити.

Незважаючи на те, що самі по собі два наведені ключові філософські підходи до трактування природи С. містять слушні припущення, переконливість яких підкріплена логічними аргументами, вони насправді як суто теоретичні «витвори» цілком пусті з позиції практики. За цими теоріями немає нічого, що допомагало б людині якось організувати себе в житті так, аби дійсно досягти стану С. По-іншому ї бути не може, адже природа будь-якої теорії коріниться в самовідображенні, тоді як практика має справу з реальністю. Принципово не маючи змоги визначити на рівні інтерсуб'єктивного досвідного знання, чим є насправді С., оскільки, по-перше, пересічна людини не здатна безпосередньо перейти чужий досвід або обмінюватися своїм досвідом чи знанням з іншими, і, по-друге, неспроможна самостійно набути знання С. або хоча б безпосереднє переживання С., заклопотана істота звикла задовольнятися в буденному існуванні натяками на С., тобто її заміниками. Зокрема, у просторі повсякденного життя абсолютний або суто абстрактний феномен С. різко конкретизується та зводиться до рівня «С. від», «С. для», С. віри та слова, С. дії та конкретного вибору тощо або в цілому до ситуативної С. Тобто своєрідної ілюзії С., з огляду на яку індивід робить вибір, орієнтуючись

винятково на конкретну ситуацію та відповідно до перманентно актуалізованих потреб і притаманних (нав'язаних) йому смаку та вподобань. Подібний вибір не впливає на специфіку екзистенції індивіда, оскільки ніяк не стосується найважливіших факторів, що визначають специфіку буття взагалі та долю кожної живої істоти зокрема. Відтак, реалізуючи ситуативну С., індивід насправді не діє і не здійснює вчинки, а лише поводить, покладаючись на завоюєні або нав'язані моделі поведінки, а також назрілі потреби та цілі. Ситуативна С. — це С. соціальної маріонетки, безликої особи, привченої до антуражу та епатажу — гіперболізованої схильності вдавати із себе щось, приписувати собі щось, при цьому сліпо вірячи у власну неперевершеність, а головне — значущість. Хоча, як стверджує один із загадкових практиків ХХ ст. К. Кастанеда: «До тих пір, поки ти відчуваєш, що ти є найголовнішою річчю у світі, ти не можеш реально сприймати світ навколо себе. Ти — як кінь з шорами. Все, що ти бачиш, — це ти сам поза всією рештою».

В езотеричних або релігійних школах часто ототожнюють С. зі знанням. Зокрема, «...для індійської думки С. рівнозначна знанню: той, хто знає, хто відкрив для себе мирські структури буття, звільнився в житті, він уже не належить до космічних законів; відтепер він володіє божественною спонтанністю, він уже не рухається, як людські автомати, згідно із законами причини і наслідку, він «грає» як

боги чи як полум'я» (М. Еліаде). Тобто він самодостатній у власній активності; сам собі принцип і причина, а отже завершений в собі, хоча водночас не суверенний і не абсолютний, адже саме по собі будь-яке існування є ознакою дроблення абсолюту та обмеження чистої спонтанності чи С. Здоровий глузд стикається з нерозв'язною для себе колізією: С. завжди поряд з будь-якою істотою, вона є її суттю, але практично ніколи не проявляється у відповідь на свідомий поклик; фактично завжди залишається недосяжною. Кожен же, хто загорівся потужним бажанням будь-що досягти С., як правило, ризикує набути дещо інше, але тільки не свободу. Вона буде постійно вислизати, залишаючись міражем на горизонті можливостей. Тому не дивно, що «...ідея свободи так тісно переплітається з поняттям майя, а отже, з поняттям ілюзії та рабства, що треба йти до неї довгим обхідним шляхом. А насправді досить розгадати глибоке значення майя – божественної «гри», щоб уже стояти на шляху до визволення» (М. Еліаде). До того ж, як стверджують практики, людина вільна гратися, як їй заманеться, але вона в те не вірить, оскільки насправді «ніхто не хоче бути вільним» (К. Кастанеда). А все тому, що, доторкнувшись до С., так і не зрозумівши з чим насправді має справу, надалі мисляча істота «відчуває себе, як жебрак, який несподівано успадкував величезне багатство. Дивиться той жебрак на лави слуг, що чекають

його наказу, розглядає розмаїті коштовності, розглядає багаті маєтки, що тепер належать йому... і його розум туманіє, голова йому паморочиться, він відчуває страх перед свободою» (К. Г. Вілсон). Відтак С. для звичайної людини виявляється непосильним тягарем, що загрожує її існуванню, принаймні психічному здоров'ю. Набуття С. автоматично асоціюється або й супроводжується переживанням панічного страху. Саме своєрідна тотожність між С. і страхом як непроявлене потужне переживання може бути прихована у глибинах людського ества і завжати будь-якій дієвій спробі набути С. Тому найчастіше ті, кого спонукає до пошуку якийсь внутрішній поклик, вибирають обхідний шлях до С., блукаючи манівцями, так і не наважуючись «глянути» в очі абсолютному страху, що приховує за собою С. На думку Баллестрема, для заклопотаної істоти «традиційний деспотизм за рахунок тепла соціальності найчастіше виявляється екзистенційно ріднішим, аніж асоціальна свобода». Водночас, як свідчить досвід, не існує жодних способів чи можливостей безпосередньо досягти стану С. Тому С. може виявитися і бути сприйнята звичайним мисленням не як основоположний момент буття людини (а особливо мета чи бажаний об'єкт набуття, на чому акцентують практично всі представники іудо-християнської парадигми), а лише як своєрідний побічний ефект, який іноді трапляється за їх існування і активності

з кимось з індивідів або не трапляється ніколи. Ті, хто стали насправді вільними, принципово не можуть поділитися з іншими власним знанням чи переживаннями, а решта, так ніколи і не ставши вільними, завжди майстерно знаходять причини, пояснені і аргументів на користь того, чому їм не вдається стати вільними. Отже, пошук С. не стосується будь-якої теорії й можливий винятково на практиці. Проте людина звикла перебувати у просторі теорії, тобто покладаючись на власні міркування, враження та переконання, своєрідну комбінацію яких, доведена здоровим глуздом до стану цілісної «картини», неухильно вважає єдино можливим реальним світом. Це своєрідна хвороба свідомості людини або «буття шизофренія», продукована не без активного залучення розуму. І саме розум стурбованої істоти не терпить С., адже в такому разі він втрачає власну значущість, перестає бути найголовнішою властивістю людини.

Література: *Левіцкій С. А.* Сочинения: История философии в памятниках. Т. 1. Трагедия свободы / С. А. Левіцкій. — М., 1995; *Калуга В. Ф.* Приречена сексуальністю. Проблема ідентичності людини з огляду на її сексуальну природу : [монографія] / В. Ф. Калуґа. — Ніжин, 2011.

В. Калуґа

Символізм (фр. *symbolisme*, від грец. *symbolon* — знак, ознака, прикмета, символ) — 1) властивість

мистецтва, завдяки якій встановлюється зв'язок видимого і конкретного зі сферою ідеальних уявлень (це стосується всієї художньої творчості, тому що будь-який символ є образом, а кожен образ — певною мірою символ; у цьому значенні С. є сутністю художнього зображення світу, що виявляється по-різному в різних напрямках, стилях і типах мистецтва); 2) напрям європейського модернізму, який виник наприкінці XIX ст. у Франції.

Основні засади естетики С. заклали французькі поети П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Сенс мистецтва для символістів полягав не в описі або зображенні дійсності, а в пошуку, виявленні знаків, натяків, знаменній, «таємничих відповідностей», що пов'язують, земний світ із зовнішніми, трансцендентними, невидимими світами, які пізнаються шляхом інтуїції та уяви. С. не зображує реальності, художній твір, його властивості є самою реальністю. Світ є ієрархією творінь художників. Лише художник посвячений в таємні змісти, підсвідомо їх відтворює. Естетично-художня цінність творів, обумовлена глибиною інтуїтивної освяченості митця.

Теоретичним обґрунтуванням С. є філософія Платона, його світоглядна двомірність. Теорії й практиці С. притаманний принцип естетизму — визнання краси як вищої та самостійної цінності. Девіз «мистецтво задля мистецтва» — програмне гасло символістів. Естетизм сприймається як «споглядання», утвердження незалежності краси від моралі, релігії,

політики, ідейності взагалі. Естетизм – наслідок філософії вмираючого століття (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, С. К'єркегор), але ця естетика є не песимістичною, а гармонійно пан естетичною (О. Уайльд).

Вплив С. на українську твору інтелігенцію мав свої особливості. Це міфологічна складової національної свідомості, «філософія серця» Г. Сковороди, творчість Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки.

До прихильників С. входили Олександр Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб та ін.

С. став помітним явищем в європейській культурі. С. мав значний вплив не лише на формування художньо-естетичного розуміння мистецтва, а й на створення нових світоглядних засад в інших сферах людської діяльності.

Література: *Літературознавчий словник-довідник* // за ред. Р. Т. Гром'яка. – К., 2007; *Пятигорский А. М. О постмодернизме* // Пятигорский А. М. Избранные труды / А. М. Пятигорский. – М., 1996; *Руднев В. Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен* / В. Руднев // *Русский авангард в кругу европейской культуры*. – М., 1993.

В. Беспалий

Слов'янофілство – світоглядно-ідеологічна і суспільно-політична течія в Росії 1840-1870 рр., яка, на протигагу російській орієнтації на Західну Європу стала на

шлях російського панславізму, ідеалізуючи усе, що протиставляло Росію Заходові. У 1840-1850 рр. в російській суспільній і філософській думці з'явилися два напрями – слов'янофіли, які говорили про «особливий шлях Росії», та «західники», які наполягали на необхідності для Росії шляху західної цивілізації, особливо в галузі суспільного устрою, цивільного життя, культури. Вперше термін «слов'янофіл» використав в іронічному значенні для характеристики певного суспільного типу поет К. Батюшков. Біля витоків С. стояв архімандрит Гавриїл (Василь Воскресенський). Його «Російська філософія», що вийшла 1840 р. в Казані, стала свого роду барометром зароджуваного С. Погляди слов'янофілів склалися в ідейних суперечках, що загострилися після надрукування «Філософського листа» П. Чадаєва. Слов'янофіли виступали з обґрунтуванням самобутнього шляху історичного розвитку Росії, принципово відмінного від західно-європейського. Головну роль у виробленні концепції С. відіграли літератори, поети і вчені. О. Хом'яков, брати І. та П. Киреевські, І. й К. Аксакови, І. Беляєв, Ю. Самарін та ін. виступали за скасування кріпацтва та впровадження окремих демократичних свобод, але водночас були прихильниками державного і національного централізму в Російській імперії, вважаючи, що Росія має стати на чолі й керувати усіма слов'янськими народами.

Слов'янофіли були противниками позитивного вирішення українського та польського питань. Помітного впливу на українство С. не мало, хоча етнографічно-історичні праці М. Максимовича, О. Бодяньського, які на той час працювали у Москві, значною мірою віддзеркалюють погляди С. Спроби братів Аксакових залучити до співпраці Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша успіху не мали. Знаними слов'янофілами були також О. Кошелєв, А. Валуєв, Ф. Чижов, І. Беляєв, О. Гільфердінг, В. Ламанський, В. Черкаський. Близькими до слов'янофілів у суспільно-ідейних позиціях були письменники В. Даль, О. Островський, А. Григор'єв, Ф. Тютчев, М. Язиков. Значний внесок у формування С. зробили історики й мовознавці Ф. Буслаєв, О. Бодяньський, Д. Григорович. З питання про шляхи історичного розвитку Росії слов'янофіли виступали, на протигагу західникам, проти засвоєння Росією форм західноєвропейського політичного життя. Водночас вважали за необхідне розвиток торгівлі та промисловості, акціонерної та банківської справи, будівництва залізниць і застосування машин у сільському господарстві.

Осередком слов'янофілів у 40-х роках XIX ст. була Москва, літературні салони Єлагіна, Свербєєвих, Павлових, де прихильники С. спілкувалися і вели суперечки із західниками. Твори слов'янофілів піддавалися цензурним утискам, деякі зі слов'янофілів перебували

під наглядом поліції. Через цензурні перепони вони довгий час не мали постійного друкованого органу, друкувалися переважно в журналі «Москвитянин». Після деякого пом'якшення цензури наприкінці 50-х видавали журнал «Русская беседа», «Сельское благоустройство» та газети «Молва» і «Парус».

Філософські погляди слов'янофілів розроблялися переважно О. Хом'яковим, І. Кириєвським, а пізніше Ю. Самарінім і становили своєрідне релігійно-філософське вчення. Істинна віра, що прийшла на Русь зі східної церкви, зумовлює, на думку слов'янофілів, особливу історичну місію російського народу. Православ'я та традиція общинного укладу сформували глибокі основи російської душі. Ідеалізуючи патріархальність і принципи традиціоналізму, слов'янофіли розуміли народ у дусі консервативного романтизму і водночас закликали інтелігенцію до зближення з народом, вивчення його життя і побуту, культури та мови. Ідеї слов'янофілів своєрідно виявилися у релігійно-філософських концепціях кінця XIX – початку XX ст. (Соловйов, Бердяєв, Булгаков, Карсавін, Флоренський та ін.)

Література: *Енциклопедія українознавства. Словникова частина* / [гол. ред. В. Кубійович]. Т. 5. – Львів, 2000.

М. Головатий

Соборні школи – середні навчальні заклади у великих середньовічних містах Західної Європи.

С. ш. засновувалися при соборах (єпископських кафедрах). Вони давали досить ґрунтовну освіту, ширшу від монастирських і парафіяльних шкіл. Основу навчання становили граматики, читання, лічба, письмо, церковний спів. За часів пізнього середньовіччя в деяких С. ш. викладали навчальні предмети тривіуму і квадривіуму. Навчання здійснювалося латинською мовою. Зміст навчальних предметів заучувався напам'ять.

Література: *Корінний М. М.* Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Соборність — 1) специфічне релігійно-філософське поняття, що означає особливий вид духовної єдності людей на принципах свободи, любові й істини; 2) одна з основних ознак християнської церкви, яка фіксує її саморозуміння як загальної, універсальної («єдина, свята, соборна й апостольська» — згідно із символом віри Нікейського собору 325 р.). Церковна С. виявляється передусім у житті та діях, молитвах і спогляданні, тобто у постійному потягу, прагненні, русі від мирського буття до божественного. Ідея С. набула розвитку у працях російського мислителя О. Хом'якова (1804–1860), одного із засновників слов'янофільства. С. постає у нього як особливий вид людської спільноти, яка характеризується свободою, любов'ю і вірою. Хом'яков протиставляє С. механічній спільноті людей, тобто йдеться

не про кількість об'єднаних людей, а про спосіб їх єднання, його якість. С. непізнанна — не дана ні в чуттєвому, ні в раціонально-логічному досвіді пізнання. Вона пізнається не ззовні, а зсередини, у своїй цілісності, яка репрезентує єдність індивідуальності та спільноти. За Хом'яковим, С. є зразком справжньої соціальності, яка, незважаючи на свою тотальність, має непримусовий характер. Основа спільноти — свобода, джерело якої — не індивідуальність, а суспільність. Творення здійснюється вільно, закладаючи свободу в структуру людського єства. Водночас реалізація цієї свободи можлива лише в об'єднаному людстві. Індивідуальність і суперечність індивідуальних інтересів, з погляду Хом'якова, є результатом відчуження від початкової цілісності людського буття. Досягнення цієї втраченої цілісності пов'язане з таким суспільним життям, в основі якого була б духовність. Ідеї Хом'якова розвивали С. Булгаков, П. Флоренський, Л. Карсавін, а особливо С. Франк (1877–1950).

С. *України* означає її цілісність і неподільність територіальну (соборність землі), державну (соборність державності), культурно-духовну (соборність духу українців). Про С. України у такому контексті мріяли, писали й боролися за неї Б. Хмельницький, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франк, Д. Донцов, М. Міхновський, В. Липинський та ін. С. землі України — єднання всіх її одвічних територій, недоторканність її сучасних кордонів, міць на принципах демократії,

верховенства права, національних пріоритетах і соціальних гарантіях.

Література: Сміт Д. Е. Національна ідентичність / Д. Е. Сміт. — К., 1994; *Українська душа*. — К., 1992; *Флоренський П. А. Столп и утверждение истины* / П. А. Флоренський. — М., 1990; *Франк С. Л. Непостижимое* // Франк С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. — М., 1990. А. Черній

Соціалістичний реалізм — художній метод літератури і мистецтва епохи боротьби за встановлення і розбудову т. зв. соціалістичного суспільства. Початкові прояви С. р. відносять до середини і другої половини ХІХ ст.: революційно-пролетарська поезія у Великобританії (чартистська поезія, Е. Ч. Джонс), у Німеччині (Г. Гервег, Ф. Фрейліґрат та ін.), у Франції (література доби Паризької комуни). У колишньому Радянському Союзі С. р. пов'язують з початком ХХ ст.: творчість Максима Горького, А. Барбюса, М. Андерсона-Нексе та ін. Термін «С. р.» вперше з'явився в СРСР 1932 р. («Літературна газета», 23 травня) на підставі тези про реалізм пролетарський, тенденційний, монументальний, героїчний, романтичний, соціальний, про поєднання реалізму з романтикою. На Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) С. р. був проголошений як новий метод і творча програма, спрямовані на реалізацію революційних, гуманістичних ідей (Максим Горький).

С. р. розглядався як новий тип художньої свідомості, який продовжує гуманістичні традиції та здобутки попереднього мистецтва на основі нового, соціалістичного характеру і змісту. Новизну С. р. пов'язували із внеском марксизму в матеріальну філософію, а дійсність зображували у її революційному розвитку. Основою методу С. р. проголошувалася ідея революційно-діяльнического гуманізму. Для С. р. важливе значення мав принцип партійності літератури, який був сформульований і активно пропагувався В. Леніним. С. р. пояснювався як інтернаціональний метод, а спільність його принципів утверджувалася різноманітністю національних шляхів і форм. Метод С. р. набув особливо специфічного вияву за доби культу особи, коли переважали його догматичні трактування, вимоги у творчості дотримуватися жорсткого набору схем і постулатів, тоді як С. р., на думку його прихильників, становив широку ідейно-естетичну програму зображення людини у найрізноманітніших сферах її життя і проявах. С. р. вимагалось розуміти як історично мінливий і водночас внутрішньо цілісний творчий процес. З кінця 80-х років ХХ ст. у радянській естетиці та літературознавстві відбулися широкі дискусії стосовно методу С. р., його засад і принципів.

Література: *Горький Максим О* літературе. — М., 1961; *Ленин В. И.* О літературе и искусстве: сб. ст. — М., 1986; *Петров С. М.* Возникнове-

ние и формирование социалистического реализма / С. М. Петров. — М., 1970; *Питання соціалістичного реалізму*. — К., 1961–1974. — Вип. 1/5; *Философский энциклопедический словарь* / [редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др.]. — 2-е изд. — М., 1989.

М. Головатий

Соціологія культури — галузь соціологічного знання про закономірності виникнення, функціонування та розвитку культури як суспільного явища, а також про форми виявлення цих закономірностей у людській діяльності зі створення, засвоєння, збереження і поширення ідей, уявлень, культурних норм, цінностей і зразків поведінки, які регулюють взаємовідносини у суспільстві, між суспільством і природою. Уперше поняття було введено у науковий обіг М. Адлером. У широкому сенсі С. к. охоплює усю проблематику суспільного життя, а у вузькому — розглядає культуру як відносно самостійну соціальну систему, що локалізується в духовній сфері суспільного життя. Предмет С. к. — соціальні аспекти функціонування культури в суспільстві, об'єкт — діяльність людей (суспільства загалом, різноманітних соціальних груп і осіб), пов'язана з виробництвом, поширенням, споживанням культурних цінностей як матеріальних, так і духовних. Основними функціями культури є: людинотворча (гуманістична), кумулятивна (накопичення і збе-

реження соціального досвіду), інформаційна, комунікативна, нормативно-регуляційна (управлінська), ціннісно-орієнтаційна, інтегративна (забезпечення цілісності культури). Головні елементи культури: цінності, норми, звичаї, етикет, традиції, мова, обряди, ритуали, церемонії, уподобання, табу, закони. За суб'єктом (носієм) культури розрізняють культуру суспільства, нації, класу, інших соціальних груп (демографічних, територіальних тощо), окремої особи. За функціями культуру поділяють на загальну і спеціальну (професійну), за походженням — на народну, елітарну, масову, панівну, субкультуру, контркультуру. Розрізняють культуру за призначенням: духовну і матеріальну; релігійну і світську. Зміну характерних ознак культури у просторі й часі називають культурною динамікою. Американському соціологу П. Сорокіну належить теорія хвилеподібної соціокультурної динаміки. Кожен елемент культурної системи, за його концепцією, проходить три фази єдиного циклу: на першій відбуваються накопичення і кристалізація соціально значущих смислів, на гребені хвилі вони фіксуються у вигляді культурних норм і цінностей, потім вступають у протиріччя з наявними потенціями розвитку. Після проходження всього циклу він поновлюється.

Література: Арон Р. *Етапи розвитку соціологічної думки* / Р. Арон. — М., 1993; *Витань І. Общество. Культура. Социология*

/ И. Витаньи. — М., 1984; *Ионин Л. Г. Социология культуры* / Л. Г. Ионин. — М., 1996; *Лісовий В. Культура та цивілізація* / В. Лісовий // *Філософ. і соціол. думка.* — 1993. — № 1; *Соціологія культури в новому тисячолітті*: [навч.-метод. посіб]. — Харків, 2002.

М. Головатий

Структура культури (лат. *structura*) — термін, який застосовується в культурології, історії культури для пояснення побудови культури. Структурними елементами культури є мова, освіта, наука, мистецтво, література, міфологія, мораль, політика, право, релігія тощо, які співіснують і утворюють єдине коло. Існує певна типологія культур. Оскільки до сфери культури належать результати людської діяльності (певні матеріальні цінності) та способи, методи людської діяльності, що мають не матеріальну, а духовну форму, розрізняють культуру матеріальну і духовну. *Матеріальна культура* охоплює різноманітні речі, серед яких відбувається життя як кожної окремої людини, так і суспільства в цілому. Під матеріальною культурою розуміють сукупність будь-яких матеріальних цінностей, створених людством протягом історії, що збереглися донині. Це знаряддя і засоби виробництва, техніка, технологія; культура праці й виробництва; матеріальна сторона побуту; матеріальний бік навколишнього середовища. *Духовна культура* — сфера виробництва, розподілу і вжитку найрізноманітніших духовних

цінностей. Вона охоплює всі результати духовної діяльності людства: науку, філософію, мистецтво, мораль, політику, право, освіту, релігію, сферу управління суспільством. До цієї галузі належать також відповідні установи, організації, заклади (наукові інститути, вищі навчальні заклади, школи, театри, музеї, бібліотеки, концертні зали тощо), які у своїй сукупності забезпечують функціонування духовної культури. Поділ культури на духовну і матеріальну є відносним. Дуже часто неможливо однозначно віднести певні явища до матеріальної або духовної культури. Так, з одного боку, виготовлення знарядь праці чи будь-яких речей, що задовольняють матеріальні потреби людей і суспільства (а це елементи матеріальної культури), неможливі без участі людської думки. Таким чином, цей процес одночасно належить до сфери як духовної, так і матеріальної культури. З іншого боку, продукти духовного життя (ідеї, художні твори, суспільні норми) набувають вираження у певній речовій матеріалізованій формі — в рукописах, книгах, картинах, нотах, кресленнях тощо, через які їх відносять до елементів матеріальної культури. Духовна культура — важливий чинник суспільного прогресу, її рівень визначає ступінь інтелектуального, естетичного, художнього та морального розвитку суспільства. З поняттям «культура» пов'язаний процес набуття знань та досвіду в певній галузі діяльності, засвоєння

людиною певної системи цінностей, визначення власної лінії поведінки. У межах культурології виокремлюють також культуру: світову і національну (українську, російську, французьку тощо); регіональну (слов'янську, американську, африканську тощо); культуру певних соціальних суб'єктів – класову, міську, сільську, професійну та ін. Вирізняють також певні культурні епохи: культура античної епохи, культура Середньовіччя, культура епохи Відродження; певні форми культури: політична, соціальна, правова, економічна, екологічна, етнічна, фізична, моральна культури та ін. У літературі називають також такі специфічні культурні пласти і культурні підрозділи, як масова, елітарна, молодіжна культура тощо, а також офіційна культура. Кожен з елементів культури, у свою чергу, може поділятися на інші, дрібніші.

Література: Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. – К., 2003.

М. Головатий

Субкультура – система цінностей, настанов, моделей поведінки, життєвого стилю певної соціальної групи, яка є цілісним утворенням у межах домінуючої культури і не може існувати незалежно від усього суспільства (напр.: етнічні меншини або клани, професійні гільдії, релігійні секти, прихильники (фани) спортивних клубів). Поняття «С.» виникло в англомов-

ній соціології, охоплювало процес, які відбувались у кримінально орієнтованому молодіжному середовищі з протиправними нормами поведінки. Із середини 60-х років ХХ ст. зміст цього поняття змінився, і до С. почали відносити комплекс не лише молодіжних цінностей, а й норми, цінності, звичаї інших верств населення – те, у чому відображаються особливе світосприйняття і стиль життя, а також відповідні соціальні інститути відтворення. За допомогою С. відбувається соціальна ідентифікація членів певної спільноти. Зважаючи на це, сучасні автори по-різному трактують С., зокрема як: 1) автономне культурне утворення в межах домінуючої культури; 2) специфічний спосіб диференціації регіональних і національних культур; 3) спосіб визначення та опису незначних культурних змін у межах домінуючої культури; 4) особливу форму організації людей; 5) сукупність норм і цінностей, які протистоять домінуючій традиційній культурі та інтерпретуються нею як чужі, негативні, що порушують її цілісність. Важливою є професійна С. Сприйняття світу крізь призму професійних уявлень сприяє формуванню особливої системи цінностей і специфічного професійного сленгу, які часом набувають навіть світоглядного тлумачення, а творчі методи – значення особливих культурних традицій. Така культурна позиція може зумовлювати і зміст соціальної позиції (митця, вченого, пересічного спожив-

вача культури та ін.), спрямованість соціальної активності тощо. Існує визначення С. як суспільної групи, яка дотримується дещо інших норм, або як поняття для опису не дуже поширених культурних змін та їх різновидів. С. може бути як позитивним, так і негативним явищем, залежно від відповідного ставлення певної групи до процесів, які виникають у соціальній структурі суспільства та в домінуючій у ньому культурі. С. може бути не лише опозиційною, а й злочинною, їх єднає несприйняття офіційної культури і створення власної соціальної ніші.

Література: Гальтон Ф. Наследственность таланта / Ф. Гальтон. — М., 1996; Головатий М. Ф. Соціальна політика і соціальна робота : термінол.-понятійн. словник / М. Ф. Головатий, М. Б. Панасюк. — К., 2005; *Культурологічний словник* / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. — К., 2011.

М. Головатий

Сюрреалізм (фр. *surrealisme* букв. надреалізм) художня течія доби модерну (XXст.), яка сформувалась під впливом З. Фрейда і лівої ідеології. Ідеологом руху був письменник і критик А. Бретон. В коло однодумців входили художники Ж. Арп, М. Ернст, літератори Л. Арагон, П. Елюар, Ф. Супо та ін.

Адепти відкинули традиційні художні цінності, взявши курс на революційні зміни щодо художньої творчості. Класичні, раціональні підходи трактувались як реакційні. Підсвідоме (інстинкти,

сновидіння, галюцинації) оголошувалося єдиним джерелом мистецтва.

Сюрреальність це поєднання сну і реальності. Мета художника реалізувати енергію підсвідомого в художньому творі. Для реалізації задумів сюрреалісти пропонували «матеріалізувати» згадану енергію шляхом абсурду, сполучуючи абсурдне, коли образ створюється шляхом сполучення колажу з технікою «ready-made». Тому що, об'єктом уваги художника є не зовнішні речі, а підсвідоме він ігнорує візуальне сприйняття, «сприйняття сітчатки» і прагне зобразити те що прийшло у сні, коли «розум спав». Несвідоме начало уособлює вищу істину, що має прийти на землю.

Роль художника суто пасивна. Він повинен не допускати будь-якого контролю, впливу з боку свого розуму, моральних позицій та естетних уподобань (М. Ернст).

Щоб покінчити з «контролем розуму» застосовувалися два методи, механічний та психологічний

Механічний, метод «полювання за випадковістю». Просто так, без будь-якої думки методично, механічно «творю», оконтурюю те, що «йде з мене» (техніка «Фротажу»).

Психологічний, ірраціональний метод, відключення розуму за допомогою самогіпнозу. Виявляється, що за тривалого спостереження вогню, хмарами тощо, можна «повністю абстрагуватись».

Було розроблено три умови несвідомих С. творчості: 1) звільнити

свідомість від раціоналізму і досягти стану близькому до транс; 2) повністю підкоритися неконтрольованим несвідомим внутрішнім ворогам; 3) працювати по можливості швидко, не затримуючись для усвідомлення зробленого.

С. Далі дотримувався цих рекомендацій. Він писав свої картини зразу ж після сну, або прокинувшись серед ночі. По суті це один з прийомів фрейдівського психоаналізу: Зразу ж після сну все записує і фіксує. Великий психіатр записував, Великий художник малював. З. Фрейд був не лише кумиром С. Погляди Фрейда стали поглядами багатьох сюрреалістів.

Коли С. Далі, запитуючи про що картина, запропонували свою версію він дав контroversійну відповідь. «Як ви можете зрозуміти, що це означає, якщо я сам цього не розумію?».

В цій відповіді лежить основний принцип С. Творити полотна, не думаючи, ігноруючи розум і логіку.

Особливості С: панування абсурдності; відсутність логіки; парадоксальність в поєднанні елементів; зорова нестабільність; плинність образів. Сюрреалісти використовували стилістику первинного примітивного мистецтва, дитячої творчості і творчості психічно хворих.

Суперечливий характер С. спонукав групу митців відійти від цієї течії (П. Піксо, П. Клес, Ф. Лорка, П. Неруда, Л. Бунуель та ін.).

Деякі фахівці вважають С. не напрямом у мистецтві, а особливим

типом мислення, системою ментальності, способом взаємодії зі світом і, відповідно, стилем життя. Журналістові, який запитав Далі, що ж таке С., художник відповів: «С. це Я». Далі доторкався буквально до усього, що було актуально для людини його часу. Його картини не обійшли таких тем, як сексуальна революція («Загадка бажання», «Великий мастурбатор»), війни («Обличчя війни», «Передчуття громадянської війни»), атомна бомба («Ядерний хрест») і нацизм («Загадка Гітлера»), католицька віра («Розп'яття», «Христос св. Іоанна»), наука, класичне мистецтво музеїв і навіть готування їжі. І майже все, написане ним, вражало, шокувало практично всіх розсудливих людей. Провокація була не лише його особистою справою, це була сутність і мета С. На сюрреалістичні образи перетворювалося усе, що художник робив або говорив. Він «пестував» і культивував своє сюрреалістичне «Я» способами, що особливо цінувалися його однодумцями. Це багатьом не подобалося і викликало протест, але своєю небайдужістю і провокаціями Далі примушує мислити.

Література: *Сальвадор Далі. Щоденник одного генія.* — М., 1991; *Якимович А. К. Сюрреалізм і Сальвадор Далі: Вступна стаття «Щоденник одного генія».* — М., 1991.

В. Беспалий

Т

Табу — система заборон і пов'язані з цими заборонами міфи та уявлення, притаманні усім народам на етапі первісного розвитку. Т. ґрунтуються на міфологічних або релігійних світоглядних уявленнях і настановах колективів архаїчних цивілізацій. Поширюються Т. жерцями, шаманами або вождями. Табуйованими, тобто забороненими для спілкування чи відвідування, проголошувались певні місця, території, індивіди, окремі соціальні групи, у т. ч. племена. Т. може накладатися також на вживання якоїсь їжі, полювання на певні види тварин чи птахів. Т. відіграло важливу роль у розвитку духовного світу людей архаїчних цивілізацій, виступило одним із найдавніших регуляторів соціальних стосунків всередині колективу, зокрема інституту соціальної ієрархії, засобом підпорядкування індивіда соціальній групі. На основі практики і осмислення застосування Т. формувались найдавніші моральні норми й настанови, космологічні й космогонічні уявлення. Т. стало потужним чинником викорінення з життя архаїчного суспільства практики інцесту (шлюб з кровно близькими родичами), що істотно вплинуло на збереження людства як біологічного виду. Проголошуючи окремі предмети, території власністю богів або осіб, які мали божественне походження чи користувались (як стверджували вожді або жерці) особливою опікою вищих

духовних сил, Т. сприяло утворенню і зміцненню інституту приватної власності. Особливу групу Т. становлять заборони на спілкування або вживання справжнього імені богів, добрих і злих духів, культурних героїв, предків, тотемів, тотемних тварин. Згодом ця практика стала одним із чинників виникнення фольклорного жанру загадок, у яких табуйоване ім'я чи назва предмета замінювались іншими словами або описом їх рис, характеристик, звичок. Водночас це табування, змушуючи людей вживати слова-замінники, сприяло збагаченню словникового запасу. Крім того, Т. було засобом консервування існуючих в соціумі норм, цінностей і уявлень. Освячення практикою Т. існуючих соціальних інститутів стимулювало розвиток авторитаристських, а з часом — тоталітаристських тенденцій.

Література: Джеймс Э.-О. Тайны языческих богов. От бога-медведя до Золотой Богини / Э.-О. Джеймс. — М., 2006; Дюркгейм Е. Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії. / Е. Дюркгейм. — К., 2002; Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной религии и культуры / З. Фрейд. — СПб., 1997.

В. Ятченко

Талант — (грец. *talanton* і лат. *talentum*) — обдарованість людини. Походить від міри ваги — «таланту». У Новому Заповіті є притча про трьох рабів, яким господар подарував монету — «талант». Один закопав свій талант,

другий розм'яв його, а третій примножив. Звідси — триада: закопав, розм'яв і примножив (розвинув) свій Т. З Біблії слово «Т.» поширилось у переносному розумінні: як дар Божий, можливість творити і створювати щось нове, не нехтуючи ним. Вживається для характеристики творчої особистості. Той, хто володіє Т., може отожднюватися з ним. Т. — один із найважливіших критеріїв діяльності. Асоціюється з удачею, благодаттю, а також з мукою, з підневільною працею (у О. Пушкіна: «талант неволен»), з безумством (через натхнення), зі стійкістю та силою (у Б. Пастернака: «Безумство без безумця»), а також з гармонією у всіх її формах. Т. — це сукупність здібностей (обдарованостей) людини, яка дає їй змогу у процесі діяльності отримати щось нове, досконале і суспільно значуще. Сучасні учені вирізняють певні типи Т., якими володіють люди. На початку 80-х років ХХ ст. Г. Гарднер у книзі «Структура розуму: Теорія множинного інтелекту» застосував термін «інтелект,» тотожний поняттю «Т.», стверджуючи, що людський (талант) інтелект — не просто різноманітні здібності. Людина має багато різних видів інтелекту, кожен з яких важливий по-своєму і не залежить від інших. Інтелект — середовище для розвитку розуму. На думку Гарднера, інтелект можна розвинути, кожна людина володіє, принаймні, вісьмома типами інтелекту, вираженими різною мірою: 1) *вербально-лінгвістичний інтелект* (любів до читання, хороша словесна

пам'ять, багатий лексичний запас, вигадливість тощо); найбільше розвинений у поетів, письменників і ораторів; 2) *логіко-математичний інтелект* (схильність рахувати, працювати з числами, володіння математичними поняттями, схильність вирішувати логічні завдання і головоломки, грати в шахи, мислити абстрактно, розуміння причинно-наслідкових зв'язків); розвивається з дорослішанням людини і за наявності здібностей до математики; 3) *візуально-просторовий інтелект* (схильність мислити зоровими образами, читати карти, схеми, діаграми; фантазувати, займатись мистецтвом; малювати; конструювати тривимірні моделі, залежний від зорової уяви (сприйняття) і здатності візуально уявляти предмети, а також створювати внутрішні розумові образи, зображення); розвинений у художників, скульпторів, архітекторів, винахідників і шахістів; 4) *моторно-руховий інтелект* (високі спортивні результати; здатність копіювати жести, міміку, манери інших, розбирати і збирати предмети, стосується фізичних рухів і знань (мудрості) організму, у т. ч. кори головного мозку, яка відповідає за м'язові рухи тіла); набувається з досвідом і найбільше розвинений у танцюристів, мімів, акторів і спортсменів; 5) *музично-ритмічний інтелект* (здатність запам'ятовувати мелодії, грати на музичному інструменті, співати в хорі, рухатись і говорити у ритмічній манері, відчувати ритм); розвинений

у композиторів, музикантів, співаків і танцюристів; 6) *міжособистісний інтелект* (здатність спілкуватися, бути лідером, співпереживати, піклуватися про інших); виявляється у священників, політиків, дипломатів; 7) *внутріособистісний інтелект* (здатність демонструвати відчуття незалежності, силу волі, реально усвідомлювати свої переваги і недоліки, управляти собою, краще працювати наодинці, точно описувати свої відчуття; учитись на власних помилках, розвинене почуття власної гідності, здатність усвідомлювати себе, бачити себе збоку) — це психологи, вчителі та вихователі; 8) *натуралістичний інтелект* (здатність розуміти природу, природні явища, тварин, рослинність); ним володіють натуралісти, фермери, дресирувальники тварин. Гарднер переконаний, що ступінь прояву і розвитку певного типу інтелекту (Т.) залежить від життєвого досвіду індивідуума: чим частіше людина використовуватиме свої Т., тим краще вона виявляє себе як особистість.

Література: *Гарднер Г.* Структура разума. Теория множественного интеллекта / Говард Гарднер. — Вильямс, 2007; *Рабинович Е. Г.* Мерное бремя / Е. Г. Рабинович // Ноосфера и художественное творчество. — М., 1991; *Озаровская О. Э.* Пятиречие / О. Э. Озаровская. — Л., 1931; *Психологический словарь* / под ред. В. Давыдова, А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова и др. — М., 1983.

В. Беспалий

Творчість — неспростовна властивість людини, атрибут її природи як здатність продукувати у своїй уяві чи свідомості образи й надавати їм різноманітного втілення. Прагматичний підхід до існування та мислення модифікує розуміння Т. як своєрідної діяльності людини, спрямованої на створення якісно нових, невідомих раніше духовних чи матеріальних цінностей (нові твори мистецтва, наукові відкриття, різноманітні інновації). Необхідними компонентами Т. є фантазія, уява, психічний зміст якої — створення образу кінцевого продукту (результату Т.). Найбільш універсальне визначення Т. давали ще давні греки, зокрема, у діалозі «Бенкет» Платон розуміє Т. як будь-який перехід з небуття у буття, а тому створення будь-яких творів мистецтва й ремесла можна назвати Т. У межах ортодоксальної християнської думки Т. асоціюється з творенням — потенцією, винятково притаманною Богу, а тому розглядається як вольовий акт і не використовується для позначення специфічної людської діяльності. У часи розквіту ідеалістичної філософії кінця ХІХ — початку ХХ ст. Т. розглядається переважно як протиставлення механіко-технічній діяльності. При цьому філософія життя протиставляє технічному раціоналізму творче природне начало, а екзистенціалізм підкреслює духовно-особистісну природу Т. Найбільш розгорнуту концепцію Т. серед представників філософії життя запро-

понував А. Бергсон («Творча еволюція», 1907), розглядаючи її як безперервне народження нового, що становить неспростовну сутність життя. Будь-яка дійсність розглядається філософом як «безперервне зростання і нескінченна творчість». М. Бердяєв, яскравий представник релігійного екзистенціалізму, розглядав Т. як «справу богоподібної свободи людини, розкриття в ній образу Творця» («Сенс творчості», 1916). У психології проблема Т. розглядається у двох аспектах: як психологічний процес творення нового і як сукупність властивостей особи, які забезпечують її занурення у творчий процес. Сукупність психічних властивостей, характерних для творчої особистості, стала об'єктом конкретно наукового вивчення з винаходом тестів і методик їх оброблення й аналізу. Родоначальником цього напрямку вважають Френсіса Гальтона. Згодом побудовані на основі аналізу емпіричних даних припущення Гальтона про спадкоємний характер творчих здібностей були піддані критиці швейцарським ученим А. Декандалем, як і його твердження про зближення геніальності із психічними розладами знайшли своє спростування у працях Ч. Ломброзо.

Література: *Бергер Л. Г.* Эпистемология искусства. Художественное творчество как познание / Л. Г. Бергер // «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох. — М., 1997.

В. Калуга

Толерантність (у культурі) (лат. *Tolerantia* – терпіння) – соціологічний термін, що означає терпимість до іншого світогляду, способу життя, поведінки та звичаїв. Т. не рівносильна байдужості. Вона не означає також прийняття іншого світогляду або способу життя, відмови від своїх переконань або нав'язування їх іншим людям, терпимості до соціальної несправедливості, а полягає в наданні іншим права жити відповідно до власного світогляду. Т. як складова культури є необхідним елементом її функціонування. Культура може розвиватись за наявності різних напрямів, течій, які перебувають у постійному змагальному процесі. Саме Т. забезпечує розвиток культур, а також їх взаємообмін, взаємовплив. Через констатацію необхідності поліфонічності культур Т. дає змогу зазначити унікальність, ексклюзивність, неповторність, рівність своєї культури і право її на існування. Сучасний інтелектуальний світ дає безліч тлумачень поняття «Т.». Американський учений М. Уолцер визначає Т. через характеристику мотивів, серед яких – відстороненість, пов'язана з небажанням протистояти або відчуттям безглуздості протистояння; байдужість; моральний стоїцизм, що дає змогу виявити інтерес до чужих помилок; сприйняття відмінностей як суспільного блага і захоплене підтримання будь-якого різноманіття. Російський філософ В. Лекторський пропонує власну типологію Т., визначаючи її як:

байдужість; не ворожість за неможливості розуміння; поблажливість до беззахисності інших, з деяким відтінком презирства до них; розширення власного досвіду, що припускає можливість критичного діалогу. Подібний погляд на проблему розвиває С. Ільїнська, розширюючи типологію Т.: 1) «імперська» модель, коли за негативного розуміння свободи іншої людині дозволяють бути іншою, виявляючи терпимість індивідуального типу; 2) модель «причетності», коли іншу особу сприймають як іншу, солідаризуючись з нею. М. Федотова вважає, що Т. — це визнання легітимності, якщо вона не суперечить моралі, інтересам іншої людини і відкритість щодо її досвіду. В. Гараджа розмірковує про Т. у зв'язку з проблемою релігійної нетерпимості: Т. — не солідарність, не згода, між «нами» та «іншими», а визнання за іншими права бути не такими, як ми, не погоджуватися з нами. Т. — це повага через впізнавання і розуміння «інших».

Сучасне західне суспільство прийшло до розуміння Т. як одного з найважливіших принципів існування. Держава усвідомлює необхідність формування у громадян толерантного мислення як умови збереження не лише своєї громадянськості, цивілізованості тощо, а й в умовах наростання глобальних проблем збереження суспільства як такого. У зарубіжній літературі досліджуються різні форми, методи, механізми виховання толерантної свідомості (від

шкільних програм до загальнодержавних політичних стратегій). Їх аналіз свідчить, що, як правило, йдеться про увагу до відносно замкнених локальних спільнот, що відрізняються від панівної більшості вибором віри, кольором шкіри, обмеженими фізичними можливостями та ін. Сучасна європейська (європоцентрична) художня культура виконує функції виховання Т. у громадянському суспільстві не меншою мірою, ніж спеціальні програми. Здатність художньої інтелігенції формувати ідеї, що визначають суспільний розвиток, усвідомлено підтримується і використовується європейськими соціально-культурними системами. Приклади цього наявні у всіх сферах художньої культури: сучасному кінематографі, образотворчому мистецтві, літературі. Напр., фільми «Політ над гніздом зозулі» (1974), знятий за однойменним романом К. Кізі, «Амадей» (1984, режисер М. Форман), «Людина дощу» (1988, режисер Б. Левінсон) справили великий вплив на свідомість пересічного європейця, відкривши таємницю іншого світу (на перший погляд, не завжди зрозумілого, але складного), затвердивши цінність «людини внутрішньої», стали своєрідним докором «людині зовнішній».

Особливо важливою є роль Т. на посттоталітарному радянському просторі. Україна формує громадянське суспільство, прагне перейняти прогресивний досвід розвитку європейців, що пов'язано з усвідомленням необхідності

прийняття Т. українським суспільством. Це непроста робота. На заваді стають рудименти вітчизняної культурної традиції, що склалися за радянської доби. Тоталітаризм, з одного боку, довів до межі культурну уніфікацію, затвердив у суспільній свідомості уявлення про загальну художню, культурну Т., ширше — життєві норми, а з іншого — створив стійкі негативні стереотипи — образ «ворога», яким найчастіше вважали «посібника капіталізму» — прихильника і провідника західних ідей, буржуазного способу життя тощо. Одним з найсуттєвіших наслідків тоталітарного режиму є стійке сприйняття «іншого» як чужого, невідомого, ворога. Настороженість, спричинена нерозумінням, провокує прагнення не дізнатися, а, навпаки, вилучити культурне явище зі сфери адекватної суспільної свідомості. Саме таким «правилам» підпорядковане сприйняття творчості авангардної художньої меншості більшістю співвітчизників. Це зумовлено як політикою тоталітарної держави, так і панівним стилем «соціалістичного реалізму», який виховував рівень художнього смаку радянських громадян. Сама думка про духовну працю, що вимагає не лише інтелектуальної, а й моральної напруженості, лякала обивателя. Ознайомлення зі складним художнім твором нерідко породжувало його відторгнення, іноді переростало в агресію з вимогою «заборонити» показ, публікацію. При цьому офіційні газети та журнали

демонстрували не лише дивовижний збіг «думок» партійно-державного керівництва і радянського народу, а й високий ступінь довіри мас до «офіційної думки», що, як правило, формувалась у безпрецедентній формі: не читаючи, напр.: Б. Пастернака, В. Войновича та ін., люди погоджувалися з їх засудженням (виключенням), засланням тощо. Ці часи позаду, культурна ізоляція — в минулому, і нині є можливість завдяки Т. заповнити величезні прогалини в культурній пам'яті, пізнати явище не тільки науковим методом, а й через людинознавство, вона допомагає сучасній людині стати на позицію розуміння і прийняття «іншого», набутти здатність приймати «інше» взагалі, яким би далеким воно не здавалося спершу. «Учитесь, читайте, чужого навчайтесь, й свого не цурайтесь» (Т. Шевченко).

Література: *Бистрицький Є. Конфлікт культур та філософія толерантності / Є. Бистрицький // Журн. «І». — 2002. — № 25; Толерантність и культура межнационального общения: [учеб.-метод. пос. для студ. вузов]. — Краснодар, 2009.*

В. Беспалий

Тотемізм — сукупність релігійних вірувань і уявлень про надприродний зв'язок між певною родовою групою людей та певним видом тварин або рослин. Т. є першою класифікацією родової структури суспільства і засобом регулювання сімейно-шлюбних відносин. Основу Т. становить уявлення

про те, що у минулому жили як істоти, звіро-люди, які потім стали предками і людей, і тварин. Давніші міфи розповідали про життя цих предків і водночас пояснювали, чому сучасні тварини набули характерного для них зовнішнього вигляду і рис характеру. Відтак кожен рід був пов'язаний кровно з певним видом тварин (рослин або матеріальних предметів), оскільки, як вважалося, у них був спільний предок. Кожен рід мав свого тотема, тобто родича з навколишнього середовища. З тотемними уявленнями була тісно пов'язана і система табу – жорстких заборон, обмежень, зокрема на шлюбні відносини між представниками окремих родів, на полювання і вживання м'яса свого тотема тощо. Ще пізніше з'явилися уявлення про індивідуальні Т., про набуття людиною свого тотема-покровителя.

Література: *Вандерхилл Э.* Мистики XX века: энциклопедия / Элизабет Вандерхилл. – М., 1996; *Руткевич Е. Д.* Социология религии / Е. Д. Руткевич // Энциклопедический социологический словарь / под общ. ред. Г. В. Осипова. – М., 1995; *Угринович Д. М.* Психология религии / Д. М. Угринович. – М., 1969.

М. Головатий

Традиції (лат. *traditio* – передавання) – 1) універсальна форма фіксації, закріплення і вибіркового збереження певних елементів соціокультурного досвіду, а також універсальний механізм його пе-

редання, що забезпечує стійку історико-генетичну спадковість у соціокультурних процесах; 2) усе те, що успадковане від попередників; 3) передання духовних цінностей від покоління до покоління. Т. забезпечують відтворення у системах справжньої (живої, безпосередньої) діяльності апробованих і таких, що витримали випробування часом, зразків минулої («мертвої») діяльності. Вони детермінують справжнє і майбутнє минулим, тим, що вже сталося, відбулося і виступає як сума умов будь-якої соціокультурної активності. Спершу поняття «Т.» означало переказ. Т. передусім є певні суспільні цінності, ідеї, норми, взірці поведінки, настанови, смаки, погляди, елементи соціального та культурного успадкування, звичаї, обряди тощо, які передаються від покоління до покоління й зберігаються у суспільствах, соціальних групах впродовж тривалого часу. Т. можуть мати різну соціальну цінність, бути позитивними й негативними, первинними й вторинними, по-різному поцінюватися як окремими людьми, так і групами, спільнотами. У широкому розумінні Т. – це універсальна форма і механізм впорядкування та структурування важливих для нових поколінь людей зразків культур, їх підсистем. Будь-яка інновація лише тоді «приживається» у суспільстві, коли узгоджується із вже наявними Т., принципово їм не суперечить. В такій ситуації інновація часто породжує нові Т. Особливим видом Т. є Т. негативні, які базуються не

на утвердженні певних норм, цінностей, а на запереченні цінностей, неприйнятних для певного соціуму, культури. Негативні Т. будуються на основі того, як не слід діяти і на що не варто орієнтуватися. Т. завжди виступають основою для появи певних соціокультурних норм. Регулювання соціальних систем, їх функціонування переважно на основі Т. (як правило, «первинних») або інноваційної норми є одним з найважливіших критеріїв розрізнення традиційних і сучасних суспільств. Традиційними називають доіндустріальні, примітивні суспільства. Для них характерними були і є натуральні господарства та методи господарювання, нерозвинені товарні відносини, жорстка ієрархічна структуризація, общинна замкнутість тощо. В таких суспільствах найчастіше монополізується влада, відсутня або слабо розвинена писемність тощо.

Література: *Большой энциклопедический иллюстрированный словарь*. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1998.; Волков Ю. Г. Человек: энцикл. слов / Ю. Г. Волков, В. С. Поликарпов. — М., 1999; *Всемирная энциклопедия. Философия* / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. — М.; Мн., 2001.

М. Головатий

Транскультурація — процес переходу культурних форм (мови, музики тощо) з одного фізичного оточення в інше, в якому вони починають взаємодіяти з аналогічними формами і впливати на них,

внаслідок чого виникають нові культурні гібриди. Такий синтез часто спричиняється переміщеннями великих груп людей з одних країн до інших. Проте Т. — це не просто наслідок переміщень населення. Чимало нових культурних форм утворилося завдяки масмедіа та культурним індустріям. Деякі з найзначніших і найобширніших культурних територій та рухів — саме медіа-опосередковані, символічні терени та міграції. Хоча Т., гібридизація і «коренізація» можуть призводити до взаємної трансформації культур, спричиняючи значні творчі зусилля обох задіяних сторін, проте на цих Т. нерідко позначається нерівність владно-економічних відносин між культурами, що взаємодіють.

Література: *Культурологія мистецтва: [навч. посіб.]* / Н. Г. Ігоскіна. — К., 2005.

М. Головатий

Трансляція культурного досвіду (лат. *translatio* — передавання, перенесення) — передання культурного досвіду від одного народу до іншого, від одного покоління до іншого, з однієї країни до іншої за допомогою різних засобів вербального і невербального характеру, засобів масової інформації тощо. Трансляція — по суті, та сама комунікація, але розгорнута в соціально-історичному часі та просторі. Культура забезпечує спадкоємність людського існування для багатьох поколінь, створюючи надійний захист від екологічних законів регулювання

життя. Це пояснює, зокрема, постійне зростання населення Землі, суттєвий вплив на яке може мати тільки культурний чинник. Трансляція культури надзвичайно багатопланова. Найчастіше в ній виділяють духовний і матеріальний компоненти. Духовна, або суб'єктна, трансляція іноді називається людинотворчою функцією культури, оскільки вона спрямована на формування особистості в діапазоні, прийнятному для певного суспільства. На цей аспект трансляції працюють всі соціальні інститути та відносини, які належать до системи виховання і освіти. Матеріальний, або предметний, аспект культурної трансляції виражається в успадковані та прийнятті як такого світу штучно створених предметів, споруд, механізмів. Середовище існування людини дедалі більшою мірою завдяки механізмам культурної спадкоємності перетворюється на техносферу. Особливе значення для культурного виживання людства мають механізми успадкування технологічних знань. Саме передавання «мозаїки технологій» від покоління до покоління сформувало потребу не просто у словах, а в поняттях про предмети і процеси, залучені до людської діяльності. Водночас функція трансляції має певні особливості у передаванні інформації. Хоч обсяг соціокультурної пам'яті постійно зростає, але і він не безмежний. Виходячи за межі комунікації, ця функція передбачає обов'язковий вибір та відбір мате-

ріалу, який передається. А оскільки життєві цілі та потреби людей мінливі, накопичений культурний матеріал постійно зазнає переоцінки, переусвідомлення. Не можна заперечувати і можливість втрати культурної інформації.

Література: Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. — М., 2003.

М. Головатий

Трансмiсія культурна (лат. *Transmissio* – передання, перехід) – у філософії, етнології, особливо позитивізмi – загальне позначення сукупності механізмів, засобів, процесів уречевлення у діяльнісній формі життя соціумів, зокрема етнічних спільнот чи окремих представників цих спільнот, ідеалів, інтенцій, настанов та інших продуктів духовного й соціального досвіду. Елементами Т. к. є традиції етнічні, обряди, ритуали, цінності й норми, педагогічні настанови та ін., розглянуті з погляду їхніх властивостей насажувати форми творчо-перетворювальної та відтворювальної діяльності людини духовними змістами й смислами.

Література: Етнократологічний словник / за ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого, Г. В. Щокіна. — К., 2007; *Традиції в сучасному обществe*. Исследования этнокультурных процессов. — М., 1990.

М. Головатий

Тризуб – 1) символ державної влади українського народу, малий Державний Герб України,

знак національний і знак релігійний; 2) українське національне знамено у формі золотого Т. на синьому тлі (історично – герб князів Рюриковичів і Київської держави). Щодо походження і значення Т. (символ державної влади, церковна чи військова емблема, геральдичний знак, монограма, геометричний орнамент тощо) існують різні теорії, серед яких немає домінуючої, більш-менш однозначної. Найдавніші археологічні знахідки Т. на території України сягають I ст. н. е. Правдоподібно, що Т. був знаком влади, символом племені. З княжої доби на золотих і срібних монетах князя Володимира Великого (980–1015) зберігся Т., який він успадкував від своїх предків. Нащадки Володимира також мали Т. як спадкове геральдичне знамено. Т., зокрема, було знайдено на цеглинах, стінах Десятинної церкви у Києві, Успенської церкви у Володимирі-Волинському, на камені, посуді, зброї у багатьох місцях України, що свідчить про його поширеність у різних князівствах. Т. використовувався і як символічний релігійний знак в українському фольклорі та церковній геральдиці. Після відродження української держави 1917 р. Мала Рада 12 лютого 1918 р. у Коростені, а згодом і Центральна Рада 22 березня 1918 р. на пропозицію М. Грушевського прийняли Т. за державне знамено УНР як великий і малий герб у відповідному орнаментальному обрамуванні. Тоді ж зі знаком Т. було схвалено малу і ве-

лику печатки УНР. Як герб Української Держави, Т. залишився за Гетьманату (1918), а далі за Директорії. Гербом новітньої України є Т. У Конституції України 1996 р. зазначається: «Великий Державний Герб України встановлюється з урахуванням малого Державного Герба України та герба Війська Запорізького законом, що приймається не менш як двома третинами від конституційного складу Верховної Ради України. Головним елементом великого державного Герба України є Знак Княжої Держави Володимира Великого (малий Державний Герб України).

Література: *Конституція України*. — К., 1996; *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина / [гол. ред. В. Кубійович]. Т. 9. — Львів, 2000.

М. Головатий

Трипільська культура — одна з найдавніших і найрозвиненіших культур світу, племена якої майже 6 тис. років тому, з початку IV і до середини III тис. до н. е., заселяли весь правобережний український лісостеп. Таку назву культура дістала від стародавнього поселення поблизу села Трипілья на Київщині, дослідженого археологом чеського походження В. Хвойкою наприкінці XIX ст. Розкопки, здійснені тут, дали унікальні знахідки і засвідчили, що за рівнем соціально-економічного розвитку трипільці підійшли до межі цивілізації Давнього Сходу та Єгипту, але з різних причин не перейшли до

державності та створення писемності. Мали розвинене орне польове землеробство і тваринництво. Вирощували кілька видів пшениці, просо, бобові. Набули розвитку ремесла – гончарство, ткацтво, обробка каменю, кістки і шкіри. Жили трипільці у поселеннях, забудованих одно- і двоповерховими будинками, розташованими переважно концентричними колами із захисною зовнішньою стіною. Окремі поселення-гіганти займали площу від 150 до 450 га. У трипільських поселеннях мешкали тисячі людей. Зразки їхнього мистецтва і нині вражають своєю довершеністю та унікальністю. У віруваннях найпоширенішим був культ плодючості, який у трипільців асоціювався з образом праматері.

Література: *Антология культурологической мысли*. – М., 1996; *Антонович Д.* Українська культура. – К., 1993; *Білецький Л. О.* Мова образотворчих мистецтв. – К., 1973; *Давня історія України: У 2-х кн.* / Толочко П. П., Крижицький С. Д., Мурзін В. Ю. та ін. – К., 1994. – Кн. 1.; *Феномен української культури*. – К., 1997; *Чернокозов А. И.* История мировой культуры. – Ростов н/Д, 1997; *Чмихов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т.* Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. – К., 1992.

М. Головатий

У

Українізація – тимчасова політика РКП(б), здійснювана в Україні у 20–30-х роках ХХ ст. ЦК КП(б)У і урядом УСРР шляхом комплексу заходів у галузі національної політики з метою зміцнення радянської влади. У. передбачала задоволення певних національних вимог українського народу: висунення українців на керівні посади; запровадження української мови у державних та культурних установах, пресі, навчальних закладах; розвиток національної за формою і радянської за змістом культури; створення відповідних умов для культурного розвитку національних меншин, які проживали в Україні. Новий напрям і зміст такої національної політики впливали із проголошеного керівництвом СРСР курсу на коренізацію партійного і радянського апаратів. Цей курс був спричинений такими чинниками: падіння престижу інтернаціональних гасел і цінностей в умовах переходу до НЕПу, лібералізація суспільства; зростання опозиційних настроїв у республіках і регіонах, складнощі управління територіями з іншими мовними та культурними орієнтаціями населення; погіршення міжнародної обстановки і намагання розіграти національну карту для виправдання геополітичних домагань. Москва також сподівалася політикою коренізації продемонструвати відмінність своєї національної політики від імперської Росії, а у разі можливих невдач перекласти

відповідальність на республіканське керівництво. Сутність офіційно проголошеної XII з'їздом РКП(б) (17–25 квітня 1923 р.) політики коренізації полягала у широкому залученні до поширення комуністичної ідеології у національних районах СРСР місцевих кадрів, врахуванні національних чинників за комплектування партійного і державного апаратів. Для цього було збільшено представництво у партії місцевого населення, розширювалися суспільні функції національних мов, створювалась розгалужена мережа шкіл, середніх спеціальних і вищих навчальних закладів, газет і журналів, культосвітніх закладів тощо. Український різновид цієї політики називався У. Політика У. суперечила великодержавним прагненням РКП(б), але була зумовлена ворожим ставленням до радянської влади населення України, національна свідомість якого зросла за попередні десятиліття, особливо під впливом національно-визвольної боротьби українців 1917–1920 рр., а також загрози інтервенції Польщі, підтримуваної Антантою. Управління процесом У. покладалося на Комісію Політбюро ЦК КП(б)У з українізації (на чолі із секретарем ЦК КП(б)У В. Затонським) і Центральну Комісію українізації радянського апарату при Раді Народних Комісарів УСРР (на чолі з головою РНК УСРР В. Чубарем). Головна роль в У. відводилася Народному комісаріату освіти УСРР, який у 20-х роках відповідно очолювали Г. Гринько, В. Затонський, О. Шумський, М. Скрипник. Відо-

мий канадський історик О. Субтельний зауважує, що перш ніж братися за У., належало провести зміни в партійному керівництві України, яке переважно складалося з надісланих із Москви радянських урядовців чи місцевих євреїв. Більшість з них не виявляли великого розуміння необхідності У. і ще менше були схильні втілювати її. До того ж, багато хто з них підкреслено демонстрував російську зверхність над «місцевими». Вчений наголошує, що лише після того, як були усунені з посад непохитні «російські бюрократи й шовіністи» (за визначенням Леніна), український радянський уряд міг здійснювати нову політику. Першими кроками в У. стали заходи щодо розширення вживання української мови, особливо у партії та уряді. 17 липня 1923 р. РНК УСРР прийняла декрет «Про заходи у справі У. начальних і культурно-освітніх установ», який був пов'язаний з визначенням шляхів і термінів У. навчальних і просвітніх закладів республіки. Згідно з цим декретом, протягом двох наступних шкільних років установи соціального виховання повинні були застосовувати українську мову і поступово, відповідно до наявності науково-викладацьких сил, мала відбутися У. системи професійної освіти. Декретом передбачалося обов'язкове запровадження викладання української мови та українознавства у тих школах, де викладання здійснювалося іншими, ніж українською, мовами, а також викладання української мови у деяких вищих навчальних закладах. Водночас в усіх шкільних

і культурно-освітніх установах російська мова залишалась обов'язковою для вивчення. Зміни такого ж характеру повинні були відбуватися і в системі політичної освіти, де навчання мало здійснюватися рідною мовою аудиторії. Для забезпечення культурних потреб українського населення передбачалося надавати матеріальну допомогу українським художнім колективам і установам, організувати мережу українських театрів, інших мистецьких закладів. Наступним декретом стала прийнята 1 серпня 1923 р. Постанова ВУЦВК та РНК УСРР «Про заходи щодо забезпечення рівноправності мов і про сприяння розвитку української мови», яка: 1) передбачала забезпечити українській мові місце, відповідне чисельності та питомій вазі українського народу на території України; 2) приділяла особливу увагу російській мові, яка разом з українською була віднесена до «найпоширеніших» в Україні; 3) вказувала, що влада у своїх відносинах з населенням мала користуватись цими двома мовами; 4) визначала інші правила для адміністративно-територіальних одиниць та місць, більшість населення яких належала до національних меншин (там органи влади мали користуватись мовою більшості населення; під час здійснення масових заходів громадянам надавалося право користуватись рідною мовою); 5) діловодство у центральних і місцевих органах влади мало здійснюватись українською мовою. Визначались нові правила для співробітників державних установ, згідно з якими громадяни, які не володіли

обома найпоширенішими мовами, не могли бути прийняті на службу до державної установи. Той, хто перебував на службі, але не володів цими мовами, мав вивчити їх упродовж року. Тих, хто не виконував цієї вимоги, звільняли. У зв'язку з цими вимогами Наркомату освіти доручалося організувати для співробітників спеціальні курси з трьох до дев'ятимісячним термінами навчання. Проте зазначені постанови, прийняті відповідно до рішень XII з'їзду РКП(б) (17–24 квітня 1923 р.), змогли бути реалізовані лише з усуненням з постів секретарів ЦК Е. Квірінга і Д. Лебеда. Зокрема, Д. Лебідь обстоював т. зв. теорію боротьби двох культур, сутність якої полягала у тому, що російська культура в Україні пов'язана з прогресивним пролетаріатом і містом, тоді як українська культура — з відсталим селянством і селом, унаслідок чого російська культура рано чи пізно перемаже, а обов'язок комуністів — підтримати цей «природний процес». У квітні 1925 р. ВУЦВК та РНК УСРР прийняли Постанову «Про заходи термінового проведення повної У. радянського апарату», яка визначала заходи щодо завершення У. до 1 січня 1926 р. Відтепер офіційні відносини державних установ на території республіки мали здійснюватись українською мовою. Увага зосереджувалася на оволодінні українською мовою співробітниками державних установ. Наркомату освіти УСРР доручалось посилити діяльність у цьому напрямі. Також підтверджувалося право керівників установ звільняти з роботи

осіб з недостатнім рівнем знання української мови. Для нагляду за процесом У., розгляду справ про приймання на роботу у виняткових випадках осіб, які не володіли українською мовою, постановою створювалася система нових органів («комісій з українізації»). Вони мали діяти у центральних відомчих, губернських та окружних установах. За відносно стислий термін завдяки заходам У. у взаємодії з іншими соціально-економічними процесами відбулися значні зрушення у розвитку духовно-культурної сфери українського суспільства. Розширилося застосування української мови, особливо у партії та уряді. У 1925 р. чиновники отримали вказівку про користування нею в усіх урядових публікаціях та листуванні. Якщо 1922 р. українською мовою велося менш ніж 20 % урядових справ, то в 1927 р. — уже 70 %. Зросла кількість українців в урядових установах. Якщо 1923 р. вони становили лише 35 % серед урядових службовців і 23 % — серед членів партії, то у 1926–1927 рр. їхня кількість зросла, і вони становили відповідно 54 і 52 %.

Найбільший вплив У. справила на освіту. Наприкінці 20-х років кількість шкіл з українською мовою викладання становила 81 % (у 1922 р. — 50 %), вищих навчальних закладів — 54 % (у 1922 р. — 10 %). Значних успіхів було досягнуто у ліквідації неписьменності. Під час революції письменийми були до 40 % міського населення; а через 10 років — уже 70 %. За цей період письменність на селі зросла з 15 до понад 50 %. Масова освітня кампанія

активно сприяла поширенню серед молоді української мови, піднесенню її національної самосвідомості. Відбувався бурхливий розвиток української культури. У 1931 р. серед усіх 88 театрів 66 було українських, 12 єврейських та 9 російських. Якщо 1922 р. українських газет майже не було, то на 1933 р. їх налічувалося уже 373 (з усіх 426) з накладом 3,6 млн примірників. До 1927 р. українською мовою друкувалося понад половини книжок. Наприкінці 30-х років видавалося понад 20 літературно-художніх альманахів і збірників, 55 журналів, створювались літературні об'єднання тощо. У. сприяла залученню до радянського культурного будівництва української інтелігенції. З еміграції повернулися деякі відомі діячі, зокрема М. Грушевський. Література і мистецтво досягли значних успіхів завдяки таким діячам, як Микола Хвильовий, М. Зеров, Григорій Косинка, М. Рильський, В. Сосюра, Л. Курбас, О. Довженко, Г. Верьовка і багато інших. Разом з У. у 20-х роках державна національна політика передбачала реалізацію спеціальних заходів сприяння політичному і культурному розвитку національних меншин, аж до врахування етнічних чинників в адміністративно-територіальному поділі. Для управління цими процесами було створено мережу спеціалізованих радянських, адміністративних, культурно-освітніх, наукових установ. Передусім у структурі органів державної влади створювались спеціальні органи, які здійснювали роботу серед національних меншин. У травні 1921 р. Президія ВУЦВК

прийняла рішення про створення відділу національних меншин при Наркоматі внутрішніх справ. Подальше зростання обсягу та ускладнення завдань роботи зумовило створення у квітні 1924 р. при ВУЦВК Центральної Комісії у справах національних меншин (ЦКНМ). Комісія від самого початку своєї діяльності розробила зміни в адміністративно-територіальному поділі України з урахуванням інтересів національних меншин. Створенню національних адміністративно-територіальних одиниць сприяло і надання пільгових умов. Так, нормативна кількість жителів, необхідна для виділення звичайних районів (25–45 тис. осіб), знижувалася до 10 тис. для національних районів і з 1000 до 500 осіб для утворення національних рад. Державна політика у міжетнічній сфері 20-х років загалом позитивно вплинула на процес національного відродження українського народу, інонаціональних груп населення. У складі УСРР до 1930 р. було створено 25 національних районів, 1087 національних рад: 450 російських (із них 41 селищна), 254 німецьких, 156 єврейських (68 селищних), 12 чеських, 4 білоруських і 3 албанських. Одними із головних напрямів роботи з іноетнічним населенням були: долання його економічної відсталості; залучення до сфери матеріального виробництва; зміна соціальної структури національних груп.

З кінця 20-х – початку 30-х років у національній політиці відбулися кардинальні зміни – утвердження в СРСР командно-адміністративної

системи. Фактично розпочалася сталінська національна політика, здійснювана на соціально-політичних засадах «казарменого соціалізму», яка призвела до практичного відновлення імперського великодержавництва у сфері міжнаціональних відносин, завуальованих ідеологічною доктриною «дружби народів». Новий курс політики в Україні полягав, з одного боку, у згортанні курсу У., а з іншого – у докорінній зміні роботи з національними меншинами. Показовим у цьому плані є зміст роботи та рішення листопадового (1933) об'єданого Пленуму ЦК і ЦК КП(б)У, на якому гострій критиці був підданий народний комісар освіти М. Скрипник. Якщо на червневому (1933) Пленумі ЦК КП(б)У його розвінчували за «помилки» у здійсненні У., то на об'єданому листопадovому (1933) йшлося уже про його «націоналістичний» ухил. Зокрема, зазначалося, що в Україні виняткове значення мали викриття та розгром націоналістичного ухилу Скрипника, який «змикався з імперіалістичними інтервентами фашистської Німеччини і панської Польщі, що намагалися відірвати Україну від Радянського Союзу». Разом зі звинуваченнями в українському «націоналізмі» на пленумі пролунали заяви й про «фашистів» із середовища національних меншин. В Україні під тиском Москви партійні органи ухвалили низку рішень, на підставі яких здійснювалися спершу «чистка», а потім – ліквідація навчальних закладів з викладанням мовами національних

меншин як осередків «буржуазно-націоналістичного впливу». Приймались і реалізовувалися рішення про закриття й реорганізацію національних культурно-освітніх закладів, редакцій газет і журналів. У контексті суспільної командно-адміністративної політики здійснювалися реорганізація і ліквідація національних адміністративно-територіальних одиниць як таких, що не виправдали себе. Водночас у ці роки відбулися численні політичні процеси проти активних діячів українського руху, нищівного удару було завдано українській інтелігенції.

Література: *Малий етнополітологічний словник* / [О. В. Антонюк, В. І. Волобуєв, М. Ф. Головатий та ін.]. — К., 2005; *Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали: довідник: у 2-х ч.* / [упоряд. І. О. Кресіна, В. Ф. Панібудьласка]; за ред. В. Ф. Панібудьласки. — К., 1997. — Ч. 2; *Субтельний О. Україна: історія* / Орест Субтельний; [пер. з англ. Ю. І. Шевчука; вст. ст. С. В. Кульчицького]. — К., 1991.

О. Антонюк

Українофобія (антиукраїнізм) — ворожість або ненависть у ставленні до українців як нації, до їхніх мови, культури, державності. Як один з різновидів політики етноциду, У. спрямована на духовне знищення українців, позбавлення їх культурно-етнічної своєрідності, на деетнізацію (денационалізацію, народовиявлення). Під цілеспрямованим політичним, релігійним, мо-

вним та іншим тиском етнос поступово втрачає свою ідентичність і стає асимільованою частиною іншого етносу, розчиняється в іноетнічному середовищі, «зрівнюється» з ним. У. була і здійснювалась в Україні, а також в інших державах у певні історичні періоди і виявлялася в індивідуальній поведінці, інститутованих упередженнях і переслідуваннях. Так, за часів перебування України у складі Російської імперії царат всіляко придушував духовно-культурне життя українців, які були на той час одним із найчисельніших етносів Європи, проте не мали своєї державності. Політика самодержавства у сфері міжетнічних і міжнаціональних відносин мала на меті зберегти цілісність монархії, русифікувати усі народи відповідно до гасла Миколи І: «Один закон, одна мова, одна віра», яке визначало ставлення влади до українців — їх вважали лише відгалуженням російського народу, а українську мову — місцевим діалектом російської. Один з ідеологів великодержавного шовінізму, редактор «Московских ведомостей» М. Катков на сторінках своєї газети доводив, що Україна ніколи не була окремою державою; малоросійської мови ніколи не було і, незважаючи на всі зусилля українофілів, до цього часу не існує. На цих засадах стояли царський уряд і його чиновники. Міністр внутрішніх справ П. Валувєв у листі до міністра народної освіти писав 1863 р., що ніякої окремої малоросійської мови не було і бути не може. Того ж року було видано розпорядження (Валу-

євський циркуляр), яким категорично заборонялося видавати українською мовою книги, «навчальні й взагалі призначені для початкового читання народу». Дозволялося друкувати, та й то після суворої цензури, лише кілька творів т. зв. красного письменства. Наслідком цих дискримінаційних заходів царату було скорочення кількості друкованої продукції українською мовою в Росії: 1864 р. – 12 книжок і брошур, 1865 р. – 5, 1866 р. – жодної, наступні три роки – по 2 книги, 1870 р. – 5. В Україні протягом 1863–1872 рр. було видруковано лише одну книгу українською мовою. У скрутному становищі перебувала й періодична преса. Намагання діячів української культури організувати стабільне видання періодики на національній основі нашкоджувалося на опір самодержавства. Вершиною У. був Ємський указ Олександра II (1876), спрямований проти української мови як найважливішого чинника національного розвитку народу. Цим указом суворо заборонялося ввозити на територію імперії без спеціального на те дозволу Головного управління у справах друку будь-які книги та брошури, видані за кордоном українською мовою. Не дозволялися також театральні вистави українською мовою, друкування текстів до музичних творів.

Література: Рафальський О. О. Переяславський договір України з Росією 1654 року: ретроспективний аналіз / О. О. Рафальський; [Ін-т політ. і етнонац. дослідж.]. – К., 2004.

О. Антошок

Ф

Фемінізм (фр. *feminisme*, від лат. *femina* – жінка) – 1) соціальний рух проти дискримінації жінок в економічній, політичній, сімейній сферах суспільного життя; 2) соціально-політична теорія рівності статей; 3) світогляд, в основі якого – положення про ліквідацію будь-якого панування. Термін «Ф.» з'явився у XIX ст. для позначення ідеології рівноправності жінок. Феміністом називають людину, яка визнає ідею рівності статей і сприяє політичній, економічній, духовній та сексуальній рівноправності жінок. Уперше в зарубіжній літературі ідея звільнення жінок, наділення їх більшими, майже рівними правами з чоловіками з'явилась у XV–XVI ст. Вважається, що початок боротьби проти дискримінації жінок було покладено працею М. Уоллстонкрафт «На захист прав жінок», «Декларацією прав жінки і громадянина» О. Гуж, а також книгою Г. фон Гіппеля «Про поліпшення громадянських прав жінок» (XVIII ст.). Центром Ф. вважають США, де вперше (1848) виник організований рух за звільнення жінок. У сучасному Ф. виокремлюють такі течії: 1) *ліберальний Ф.* (найпоширеніший у Швеції та Англії), який виступає за активне залучення жінок у публічну сферу життя, за розвиток їхніх індивідуальних здібностей, за егалітарні сімейні відносини, обстоює економічну незалежність жінок,

право на рівну з чоловіками оплату за рівну працю; 2) *радикальний Ф.* — крайнє крило жіночого руху, яке виникло у 60–70-х роках ХХ ст. (найпопулярніший у США, ФРН, Франції); вважають, що змінити становище жінки може лише жіноча революція; 3) *соціальний Ф.* — аналізує проблеми нерівності жінок з чоловіками із суто класових позицій; вважається, що нерівність зникне, коли буде ліквідовано класи; 4) *гуманістична течія у Ф.* — обстоює ідею, що сучасні суспільства свідомо мають відмовитись від ментальності чоловічої фізичної сили і на її місце поставити нову, егалітарну культуру — рівності та співробітництва між чоловіками і жінками. У Конституції України 1996 р. зазначається, що рівність прав жінки і чоловіка забезпечується: наданням жінкам рівних з чоловіками можливостей у громадсько-політичній і культурній діяльності, у здобутті освіти і професійній підготовці, у праці та винагороді за неї.

Література: *Іващенко О.* Гендерна наукова перспектива: від світогляду до політики / *О. Іващенко* // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. — 1998. — № 6; *Лавриненко Н. В.* Гендерні дослідження в соціології / *Н. В. Лавриненко*. — К., 1998; *Політологічний словник: [навч. посіб.]* / за ред. *М. Ф. Головатого, О. В. Антонока*. — К., 2005; *Чернова І. І.* Основи гендерних знань / *І. І. Чернова*. — Новгород, 2000.

Н. Головатий

Феномен — (грец. *phainomenon*

— явище, те, що є) — 1) рідкісне, незвичайне, виняткове явище; 2) щось надзвичайно видатне, особливо визначне, виняткове, яке рідко трапляється; 3) про людину з рідкісними здібностями, властивостями, нахилами; 4) явище, дане нам у досвіді чуттєвого пізнання, на відміну від ноумена, пізнаного за допомогою розуму, який є сутністю *Ф.*; 5) єдине у своєму роді, взяте в його цілісності, в єдності з його сутністю й дане нам у досвіді, сприйняте органами чуттів; 6) у філософії І. Канта — явище, яке досягається досвідом і протиставляється ноумену як «речі в собі», що відділяє сутність від явища, бо перша — непізнанна; 7) у засновника феноменології Е. Гуссерля — останні, глибинні даності людської свідомості, іманентні йому, «чисті», ідеальні форми, не заму́тнені психологізмом.

Для свідомості, яка реалізувала «феноменологічну редукцію», тобто спрямованої в себе, *Ф.* безпосередньо розкриває себе в собі самому, самовиявляється. Він — єдність ідеального предмета і змісту. Прихильники діалектичного матеріалізму вважають, що між явищем і його сутністю немає нездоланої грані. Це підтверджує практична діяльність людей, сутність багатьох речей і процесів виявляється саме завдяки їй. Речі, процеси постають перед людиною як «явища і те, що є». Саме у процесі їх пізнання отримуємо інформацію про сутність, зміст. Коли людина пізнає «ноумени», «річ у собі» стає річчю для неї.

Література: Головин С. Ю. Словарь практического психолога / С. Ю. Головин. — М., 1998. *Современный* толковий словарь. — М., 1997; Bernstein J. A theory for everything, copernicus, an imprint / J. Bernstein. — N. Y., 1996.

В. Беспалий

Фетишизм — 1) одна з ранніх форм релігійних вірувань, сутність якої полягає у поклонінні предметам неживої природи (фетишам), в уособленні їх і наділенні надприродними властивостями; виник за первіснообщинного ладу. Його різновидом була віра у чаклунські властивості амулетів і талісманів, разом з тотемізмом і анімізмом та іншими ранніми віруваннями був етапом на шляху до виникнення віри у божество; 2) в антропології — перенесення еротичного інтересу на інший об'єкт, напр., предмет одягу, наявність якого реально або уявно необхідна для повного задоволення. Ф. може бути і частина тіла, яка здебільшого не розглядається як еrogenна: напр., ноги.

Література: Бобахо В. А. Культурология: Программа базового курса, хрестоматия, словарь терминов / В. А. Бобахо, С. И. Левикова. — М., 2000; Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К., 2003.

М. Головатий

Філософія екології (метаекологія) — галузь філософських до-

сліджень, яка аналізує вплив екологічних проблем та їх розв'язання, методологію сучасного наукового пізнання та формування основних світоглядних орієнтацій сучасної людини. Досягнення науково-технічного прогресу зумовили небезпечні сподівання на безмежну владу людини над природою. Втративши інтуїтивне відчуття своєї єдності з природою і гадаючи, що живе за власними надприродними або поза природними законами, людина починає інтерпретувати природу як передумову для розвитку складної інфраструктури соціуму або як необмежену сукупність ресурсів, які, у кращому випадку, слід використовувати раціонально. Розчленована дисциплінарним поділом та спеціалізацією наука виявилась безпорадною перед складністю глобальних біосферних проблем. Прогресуюче погіршення екологічної ситуації у світі та розвиток екологічних досліджень висувають нагальну вимогу взаємної корекції науковості та мудрості («софійності»), без чого людство стає приреченим на нарощування «природоперетворювальної» могутності, порушуючи тим самим підвалини своєї власної життєдіяльності. Ф. е. акцентує фундаментальну значущість природних передумов, природних чинників в житті людини та суспільства. Здійснюються продуктивні спроби радикального коригування змісту понять «природа» і «людина» в контексті їхнього співвідношення. Такий підхід сприяє

інтеграції в єдине концептуальне ціле різноманітних, суперечливих складових «феномена людини», природничо-наукового та соціо-гуманітарного типів мислення, компонентів природної та соціальної сфер життя і уявлень про них. Це робить екологію своєрідним «полігоном», де апробуються новітні методологічні підходи до сучасного наукового дослідження, галузю, де відбувається активний процес формування принципово нових світоглядних орієнтирів сучасної науки. У сучасних умовах відчутно виявляється тенденція залучення до дослідницької діяльності таких невластивих класичній науці компонентів, як інтуїція, віра, духовність. Прикметним у цьому відношенні є зростання вагомості філософських міркувань про поєднання раціонального та інтуїтивного (А. Уайтхед, К. Лоренц) з метою поновлення втраченого відчуття єдності людини та природи, набуття емоційної «неусвідомленої totoжності» (К. Г. Юнг) з природним оточенням. Ф. е. — один з магістральних напрямів сучасного філософського процесу. Стає очевидним, що екологічні умови не є простою декорацією, тлом, на якому відбувається тріумфальний поступ історії. Фундаментальний вплив їх на розвиток усіх без винятку компонентів соціуму надзвичайно важливий, і в будь-якому разі ними не слід нехтувати. Щодо історичної перспективи людства, головним чинником, який визначатиме подальший розвиток цивілізації, буде

екологічний.

Література: Киселев Н. Н. Мирозозрение и экология / Н. Н. Киселев. — К., 1990; Хесле В. Філософія и экология / В. Хесле. — М., 1994; Гьосле В. Практична філософія в сучасному світі / В. Гьосле. — К., 2003.

М. Кисельов

Функції культури — основні механізми культури як цілісності в історичному просторі. Вирізняють (Г. Драч, РФ) дві основні функції культури: 1) культура як форма трансляції соціального досвіду; 2) культура як спосіб (засіб) соціалізації особистості. У першому випадку йдеться про те, що культура розвивається та нагромаджується, акумулюючи і примножуючи усю творчо-перетворювальну діяльність людей від одного покоління до іншого. Культура є опрацьованою, олюдненою, окультивованою природою, зібранням усього матеріального і духовного, що створило людство за усю свою історію. Культура була і є самооновлюваним у процесі людської діяльності соціальним буттям людини, людства. Способом збереження культури є традиція, а засобом її розвитку, поглиблення — інновація, хоч часто традиційне і нове не «уживаються», навіть суперечать одне одному. Культура як спосіб соціалізації особистості пов'язана з тим, що людина, навчаючись, оволодіваючи надбаннями культури, життєвим досвідом дедалі більше постає соціалізованою, тобто здат-

ною діяти, творити, в т. ч. поглиблювати культурні здобутки людства. Така соціалізація – безперервний процес, що має дуже інтенсивний, мінливий характер саме в юнацькі роки. Характеристиками результату соціалізації особистості є риси, якості людини, її утвердження і переконання. Звідси – ставлення людини до інших, до світу загалом. Про зовнішню і внутрішню культуру людини свідчать її дії, вчинки.

Література: *Культурологія: [учеб. пос. для студ. вузов].* – Ростов н/Д, 1999; Швейцер А. Упадок и возрождение культуры / А. Швейцер. – М., 1993.

М. Головатий

Футуризм (лат. *futurum* – майбутнє) – напрям у мистецтві та літературі, що розвинувся на початку ХХ ст. (переважно в Італії та Росії), пропагував культ індивідуалізму, висував ідею руйнації культурних стереотипів і пропонував натомість апологію техніки й урбанізму як головних ознак сучасності та прийдешності. Російська версія Ф. мала назву кубофутуризм і базувалася на поєднанні пластичних принципів французького кубізму та європейських загальностатичних настанов Ф. Зародився Ф. в Італії, набув поширення в Європі. Його творцем вважають італійського поета Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944), який 1909 р. опублікував у французькій газеті «Ле Фігаро» «Маніфест футуризму». Головне завдання нового напрямку Марінетті вбачав у нищенні панівних у

ХІХ ст. мистецьких форм, особливо реалізму і класики, та безконтрольному індивідуалізмі, який у малярстві виявився фантастичними формами й кольорами, а в літературі, особливо в поезії, – творенням нових звуків-слів, почасти без жодного глузду. Дві ознаки Ф.: по-перше, нове мистецтво зовсім не цікавиться людиною. Психологізм оголошується анархізмом. Психологізм – характерна риса міщанської літератури, яка вмирає. «Якщо цікавить душа – пізнай машину». В футуристичному маніфесті «Мистецтво механізмів» йдеться про дві іпостасі ідеалу нової людини. Це або людина-робот, функціонер, безликий гвинтик у механізмі навколишнього світу, або особа, яка втілює ідею надлюдини. По-друге, для нього характерним є опоеетизування руху, швидкості, зорові пошуки, засоби зображення руху. Зупинка є зламом. Найбільше перешкод для руху створюють прикметники й прийменники. На перше місце висувається дієслово. Музикою міста вважається шум. У малярстві та скульптурі італійський Ф. став предтечею багатьох відкриттів і течій. Так, У. Боччонні, який використовував у своїй роботі відразу кілька матеріалів (скло, дерево, залізо, шкіру, одяг, дзеркала, електричні лампочки тощо), став попередником сучасного напрямку в мистецтві – поп-арт. В Італії Ф. мав також представників у музичному мистецтві. Основоположниками музичного Ф. вважають Ф. Прателлу, який виступив 1910 р. з

«Маніфестом музикантів-футуристів», а також Ф. Л. Руссола, який виступив з маніфестом «Мистецтво шумів» (1913). Лідерами й ідеологами Ф. були Ф. Марінетті, У. Боччоні, К. Кара, Д. Северіні, Д. Балла, Л. Руссола.

В Україні Ф. не мав сприятливого ґрунту, але послідовники його були. Перші спроби футуристичної поезії українською мовою зробив В. Гнедов, 1913 р. лідер Ф. українського М. Семенко видав збірку поезії «Prilude», а 1914 — «Дерзання» і «Кверофутуризм». Він був засновником низки українських футуристичних журналів: «Флямінго» (1919–1921), «Аспанфут» (1921–1924) у Києві, а після переїзду до Харкова — журналу «Нова генерація» (1928–1930). Крім Семенка в журналах працювали поети Г. Шкурупій, О. Влизько, М. Скуба та ін. У малярстві були відомі імена футуристів О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер, А. Петрицького, К. Малевича, Є. Сагайдачного та ін. Поступово Ф. розчинився в інших художніх напрямках і течіях.

Література: Антонович Д. Українська культура / Дмитро Антонович. — К., 1993; Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Я. Гординський. — Львів, 1939; Маркаде В. Український виток до авангардного мистецтва початку 20 століття / В. Маркаде // Сучасність. Ч. 7–8. — Мюнхен, 1980; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — К., 1997.

А. Черній

Х

Харизма (грец. *charisma* — божий дар, благодать) — 1) згідно з християнською теологією, надприродний дар, яким Ісус Христос від Святого Духа наділяв вірних (групу вірних) здатністю рятувати, перетворювати внутрішній світ, виконувати певну місію; люди, маючи таку здатність, стають носіями Х. — харизматиками; цей термін з'явився у процесі релігійних проповідей періоду раннього християнства; 2) виняткова обдарованість людини, здатної впливати на оточення за допомогою надприродних здібностей, сили духу, ораторського таланту, моральних якостей тощо; 3) здібності людини, які зумовлюють поклоніння перед нею і беззастережну віру в її можливості. Х. властива великим і малим соціальним групам, коли відбувається персоніфікація ідеалів у процесі об'єднання, передусім за екстремальних історичних умов, коли окремому лідеру приписують особливі дії, зрушення, трансформації. У релігійній психології Х. — Божа милість, благодать. Є спроби, хоча й невдалі, вважати Х. успадкованою. Термін «Х». увів німецький історик релігії, соціолог Е. Трельч, а до політичних наук — М. Вебер, обґрунтувавши теорію ідеальних типів. До харизматичних лідерів відносять В. Леніна, Й. Сталіна, А. Гітлера, Б. Муссоліні, Мао Цзедуна, І. Ганді, Кім Ір Сена, Ф. Кастро, М.-Л. Кінга, Дж. Кеннеді, М. Хрущова та інших політичних, громадських, державних діячів.

Література: Вебер М. Избранные произведения / Макс Вебер. — М., 1990; Кудряшова Е. В. Лидер и лидерство / Е. В. Кудряшова. — Архангельск, 1996; *Політологічний словник*: [навч. посіб.] / за ред. М. Ф. Головатого, О. В. Антонюка. — К., 2005; Пахарев А. Д. Политическое лидерство и лидеры / А. Д. Пахарев. — К., 2001; Эфиров С. А. Харизма // Современная западная социология: словарь. — М., 1990.

М. Головатий

Храм — 1) сакральна будівля, призначена для відправлення релігійного культу; 2) свята, встановлені на честь святих, іменами яких названі місцеві релігійні об'єднання. У кожній релігії Х. має окрему назву: у християнстві — церква, собор, костел, кірха; в ісламі — мечеть; в іудаїзмі — синагога; у буддизмі єдиної назви немає. Х. виникли у сиву давнину. Давньоєгипетські храми вважали домівкою бога, тому він нагадував світ, за уявленнями, близький богові. Стеля Х. мала вигляд усяяного зорями неба, на стінах були зображені найчастіше пишні дерева та кущі або віруючі, які несуть у дар богові плоди своєї праці. Найсвятішим вважався золотий горизонт з уподібненим сонцю богом Ра, що підноситься над ним. Усі розміри Х. ретельно розраховувались згідно з таблицями бога мудрості та знання — Тота або богині мудрості Сашат. Х. ще називалися «будинками життя», оскільки мали величезне значення у збереженні та переданні писемної культури. Х.

були центром релігійного життя і у народів Давнього Дворіччя. Вавилонські храми здебільшого нагадували східчасті вежі. Як помешкання богів Х. був відтворенням небесного світу. На його стінах зображували головне божество та інших богів. Поряд із Х. будували вежу з трьома уступами як уособлення потрібного Космосу. Сім поверхів відтворювали послідовність небесних східців семи планетних сфер: знизу вгору кольори її поверхні чергувалися у такому порядку: чорний (Сатурн), темно-червоний (Юпітер), світло-червоний (Марс), золотий (Сонце), біло-жовтий (Венера), синій (Меркурій), срібний (Місяць). Х. посідали особливе місце і в Давній Греції, найдавніші згадки про них датуються XII ст. до н. е. Вони вважалися пристанищем богів, уособлених у скульптурах. Спершу за Х. правили звичайні житлові будинки. Потім їх спеціально споруджували у місцях традиційного поклоніння богом — на гірських вершинах, біля священних дерев і джерел тощо. Х. споряджали усім, що вважалося необхідним для богів. Вогнище мало форму вівтаря. Для зберігання начиння і посуду відводили невелике приміщення — опістодом («задня кімната»). У передній частині були сіни, у центральній — колони, які згодом з'явилися і на фасаді. Так виник тип Х. з колонами біля входу — рослиль, із колонами з тильного боку — амфіпростиль, з колонами з обох боків — периптер, із двома рядами колон — диптер. Спорудження Х. з колонами і статуями стимулювало

розвиток архітектури та скульптури, які стали провідними у давньогрецькому мистецтві й Європи загалом. У давніх греків Х. був не лише культовою, а й важливою громадською спорудою. У ньому зберігали державні та приватні гроші, коштовності, твори мистецтва, документи, архіви. На кам'яних плитах викарбовували тексти законів, фіксували видатні події. У храмах і поруч з ними провадили народні зібрання, оголошували рішення держави. Х. був політичним символом. Значного поширення набули і свята-храми, встановлені на честь святих. Так, у православ'ї популярними є свята-храми на честь Богородиці, святих, іменами яких названі місцеві парафіяльні церкви чи прибудови до них. Ця традиція зародилась на Русі, коли їй було поділено на багато вотчин і бояри намагались мати своїх угодників і святих, яких вважали «небесними покровителями». Згодом їх почали вважати такими і рядові віруючі. В одній парафії могло бути кілька храмових свят. У храмові дні в церквах здійснювали особливо урочисті богослужіння на честь конкретного святого, Богородиці, ікони. Працювати в цей день — великий гріх. Віруючі вважають, що місцеві свята є особливими, і від них особливо залежать їхні справи, сімейне щастя.

Література: *Академічне релігієзнавство*. — К., 2000; *Доусон К. Г. Релігія і культура* / К. Г. Доусон. — СПб., 2000; *Малерб М. Релігії людства* / М. Малерб. — М., 1997; *Храми України: Альбом*. — К.,

2000; *Храми. Монастири*. — М., 2003; *Черній А. М. Релігієзнавство* : [підручник]. — 2-ге вид., доп. / А. М. Черній. — К., 2008.

А. Черній

Християнство — (грецьк. *Christos* — букв. Помазаник) — одна з трьох світових релігій (разом з буддизмом та ісламом), заснована на житті та вченні Ісуса Христа, описаних у Новому Завіті. Християни вірять, що Ісус з Назарету є Месія, Син Божий і Спаситель людства і не сумніваються в його історичності. Х., що зародилося в середині I ст. н. е. у східних провінціях Римської імперії, є сьогодні найпоширенішою релігією світу. Вона охоплює приблизно мільярд мешканців планети. Не тільки віруючі християни, а й чимало невіруючих відпочивають у неділю, що присвячена воскресінню Ісуса Христа; стають хрещеними батьками дітей своїх друзів; за християнським звичаєм хоронять покійників; поділяють значну частину християнських моральних принципів, зокрема десять заповідей Мойсея, тощо. Незважаючи на те, що Х., сягаючи своїми онтологічними витокami культури Давнього Сходу, здебільшого асоціюється з культурою Заходу, воно існує на всіх континентах у найрізноманітнішому культурному середовищі. Впливовість Х. забезпечує й те, що воно є найаргументованішим релігійним віровченням. Х. століттями активно і ефективно залучало до свого кола науку, філософію, мистецтво тощо. Християнський світогляд

розвивали такі геніальні мислителі, богослови й філософи, як Тертуліан (прибл. 160–220), Августин Аврелій (354–430), отці церкви Афанасій Великий (прибл. 295–373), Іоан Златоуст (прибл. 350–407), філософ і теолог Тома Аквінський (1225–1274), ідеологи Реформації Мартін Лютер (1483–1546) та Жан Кальвін (1509–1564), французький філософ Блез Паскаль та багато інших. Римська імперія була зручним політичним і соціально-економічним середовищем для поширення Х., але незрівнянно важливішою стала праця грецьких мислителів. Якщо в Римі створювалася політична атмосфера для поширення Х., то в Афінах розвивалася філософська душа. Старогрецька філософія підготувала прихід Х. шляхом критики старих вірувань. Мислителі Еллади допомогли вкоріненню нової релігії й тим, що зосереджували увагу людей на реальності, яка переживає той тимчасовий і відносний світ, у якому вони живуть. Так, філософи Сократ і Платон у V–IV ст. до н. е. вчили, що мінливий світ, який відчуваємо, є лише тінню істинного світу, в якому існують одвічні вищі духовні ідеали – добро, краса й істина. Х. запропонувало тим, хто приймав філософію Сократа і Платона, історичне відкриття про добро, красу та істину в собі Боголюдини – Христа. Греки дотримувалися погляду, що душа безсмертна, проте ще не вірили у фізичне воскресіння тіла. Х. ж вказало індивіду на можливість формування особистих стосунків із Богом і вта-

мувало духовну спрагу, яку спричинила грецька культура у багатьох людських серцях. Єдиний для всіх релігій необхідна була і єдина мова. Нею стала грецька. На час становлення Римської імперії більшість освічених римлян знали грецьку і латинську мови. Приблизно так, як англійська є універсальною мовою сучасності, а латинська була мовою освічених верств Середньовіччя, грецька відігравала роль універсального засобу спілкування античності. З одного боку, антична філософія прискорювала пришествя Х., руйнуючи старі політеїстичні вірування і показуючи нездатність людської свідомості збагнути Бога. З іншого боку, язичницькі релігії привчили до думки про гріх і прощення його. Тому, коли з'явилося Х., громадяни Римської імперії були готові прийняти його як свою релігію. Крім римлян і греків свій внесок у «повноту часу» зробили іудеї, які, на відміну від греків, не шукали Бога засобами мислення. Вони визнавали його існування, з готовністю поклонялися йому і приймали як незалежне. Цьому сприяв той факт, що Бог відкрився їм через Авраама та інших їхніх вождів. Тому Єрусалим став символом релігійної підготовки для появи Х.

Християни вірять, що через смерть і воскресіння Ісуса Христа смерть і зло на Землі назавжди переможені. Він сам є втіленням слова Божого, завершальним відкриттям Божим, співвічним Богу-Отцю, істинним Богом та істинною Людиною. Ісус прагнув, щоб люди

зрозуміли, що царство Боже сходиться із небес на землю за допомогою тих справ, які він здійснює, і тієї доброї новини про спасіння, яку він проповідує. Царство Боже – шлях до спасіння. Царство, про яке говорив Ісус Христос, передусім є духовним світом, реальністю, де виконується воля Бога і в яку людей запропонують увійти. Воно не обмежується одним невеликим народом чи географічною областю, воно охоплює все. Бог здійснює свою верховну владу скрізь. Проте Ісус проповідував щось більше, ніж всеохопне управління світом. Він проповідував царство як світ, у якому виконується воля Бога щодо спасіння. У цьому розумінні царство Боже є вічним спасінням: перебувати в царстві означає бути спасеним; відмовитись увійти в царство – означає загинути. Ще один важливий аспект проголошеного Ісусом царства полягає в тому, що воно водночас є реальністю теперішнього і майбутнього. В іудейській теології йшлося про те, що таке царство має постати в кінці цього гріховного світу. Для Ісуса ж воно одночасно і є, і буде. Люди можуть уже зараз приєднатися до вічного Божого спасіння і почати радіти його благословенню, живучи в цьому грішному світі. Таким чином царство Боже постає як реальність теперішнього. Водночас, коли цей світ завершить своє буття, царство залишиться і в майбутньому. Нове життя, яке пропонує всім людям Ісус, коли вони входять до царства, подібне невичерпному джерелу живої води, що втамовує спрагу

цього життя і веде до життя вічного. Найхарактернішою рисою тієї нової особистості, якою слід стати, є любов. Люди мають понад усе на світі полюбити Бога всім своїм еством. Важливою умовою перебування у царстві має бути і така ж безмежна любов до свого ближнього. На що не здатна людина, на те здатне її перетворене серце. Кожному дано можливість скинути з престолу власне звеличене Я і відкинути власні амбіції, щоб визначити для Бога належне місце в особистому житті, зрозуміти, як він відображається в інших. Згідно з ученням Ісуса Христа кожна людину чекає смерть. Деякі люди (як ті, хто спокутував, так і ті, хто не спокутував свої гріхи) після своєї смерті перейдуть у проміжний стан, щоб, перебуваючи в ньому, чекати кінця світу – або у богослов'ї, або в обраній ними самими відокремленості від Бога. У життя після смерті людина візьме із собою те, що заслужила, – прощення гріхів або осудження за них. Ісус говорив, що після смерті другої можливості для спасіння у людини не буде, і ніяка реінкарнація не дасть шансу для спасіння у наступному житті. Тому смерть віруючого – це фактично не смерть, а перехід від обмеженості у спілкуванні з Богом до його повноти, оскільки «кожна людина віруюча в Мене не заверпе ніколи» (Ін. 11:25-26).

Література: *Академічне релігієзнавство*. – К., 2000; *Доусон К. Г. Релігія и культура* / К. Г. Доусон. – СПб., 2000; *Кимелів Ю. А. Філософія релігії* / Ю. А. Кимелів. –

М., 1998; Франк С. Л. Непостижимо: Онтологическое введение в философию религии // Франк С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – М., 1990.

А. Черній

Художній стиль – поняття, яке характеризує цілісне уявлення про образний зміст, структурні особливості та виражальні засоби творів мистецтва. Феномен Х. с. розглядається на різних рівнях узагальнення: історичний (епохальний) стиль, національний, стиль художнього напрямку, індивідуальний (авторський) стиль. Історичні (епохальні) Х. с. відповідають загальній періодизації в розвитку європейської художньої культури: античне мистецтво, мистецтво середньовіччя (зокрема романський і готичний стилі), мистецтво ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, сучасного періоду. У межах кожного з цих періодів можливі й деталізованіші визначення (напр.: маньєризм пізнього ренесансу, рококо ранньокласичної доби, сентименталізм ранньоромантичного періоду та ін.). У неєвропейських художніх культурах періодизація стилів інша. Навіть у країнах Східної Європи західноєвропейська періодизація досить умовна (особливо щодо готики і ренесансу). Національні Х. с. представлені в Європі у мистецтві Італії, Іспанії, Франції, Англії, Нідерландів, Німеччини, Австрії. Історично їм передували в Європі поліетнічні культури Давньої Греції, Давнього Риму, Візантії, Київської Русі. Зго-

дом окреслилися національні художні школи Росії, України, Білорусі, Польщі, Чехії, Словаччини, Болгарії, Сербії, Хорватії, Македонії, Угорщини, Скандинавських країн та ін. Формування термінологічного апарату для визначення стильових напрямів у мистецтві відбувалось по-різному. У деяких випадках термінологічне визначення нового напрямку синхронізувалось із процесом його оформлення. В. Гюго дуже чітко і своєрідно сформулював відмінність нової романтичної літератури від французького класичного галантного стилю (у формі діалогу в «Комедії з приводу трагедії», яка є вставним розділом до роману «Останній день засудженого до смерті»). З одного боку, тут підкреслено характерні ознаки нового романтичного стилю у прозі, а з іншого – висловлюється думка про неприйняття такого стилю, визнання еталонним класичний галантний стиль. Письменник чітко усвідомлює новий романтичний стиль, його відмінності від попереднього, класичного. Проте у ХХ ст. крім чітких усвідомлень нових стильових напрямів у мистецтві (часто такі усвідомлення формувались у вигляді програм, які передували їх конкретному втіленню у мистецьку практику) з'являються і такі визначення, які формуються згодом, їх змістове наповнення триває довше (так відбулось з визначенням феномена «пост-модернізму» у мистецтві другої половини ХХ ст.).

Поняття «Х. с.» часто замінюється поняттями «творчий метод»,

«напря́м», «течі́я». Така термінологічна заміна особливо характеризує художньо-стильові явища XIX–XX ст., коли одночасно співіснували різні композиційно усвідомлені та ідейно спрямовані позиції. У XIX ст. так формуються натуралізм, реалізм, критичний реалізм, у XX ст. — соціалістичний реалізм. Поняття «творчий метод» переносить увагу із стилів на ідеологічну позицію, але тим самим накладає і якісь «вето» — заборону на використання певних жанрів, стилістичних прийомів, традиційних підходів у відображенні дійсності, що свідчить про певне окреслення творчого методу як художньо-стильового явища. XX ст. ознаменувалось появою цілої низки художньо-стильових напрямів і течій, серед яких особливо виділяють імпресіонізм та експресіонізм. Термінологічно формуються і загальніші поняття — модернізм, постмодернізм, авангардизм, поставангардизм. За різних тлумачень модернізму з ним найчастіше поєднуються імпресіонізм, імажинізм, символізм, акмеїзм, фовізм, кубізм, експресіонізм. До авангардизму здебільшого відносять абстракціонізм, дадаїзм, футуризм, сюрреалізм, поп-арт, арт-дизайн, інсталяцію, хепенінг. Префікс «пост-» у термінологічних визначеннях «поставангардизм» та «постмодернізм» визначає хронологічний стан («після»). Це не завжди спадкоємне продовження попереднього етапу, а радше його заперечення, якісне переосмислення. Строкату картину художньо-сти-

льових напрямів і течій у мистецтві XX ст. доповнюють явища масової культури, яка має свої напрями і відгалуження, різні субкультурні прояви («молодіжна культура», «культура протесту», «технокультура» та ін.). Важливим аспектом у розумінні художніх стилів і напрямів є ізоморфний підхід, який виявляє спільні типологічні процеси у розвитку філософії, науки, техніки, мистецтва певної культури та певного історичного періоду. Так, в епоху готики важливою технологічною ідеєю було пропорціювання, яке застосовувалось в архітектурі та музичному мистецтві (у будівництві готичного собору — збереження числових співвідношень геометричних фігур фундаменту за змінювання масштабів, пов'язаних з нарощуванням висоти споруди; подібною до готичної споруди є багатоярусність ритмічної організації фактурних голосів ізоритмічного мотету XIV ст., де найповільніше розгортаються нижні голоси — тенор і контратенор, і жвавіше у ритмічному плані проходять верхні голоси — мотетус і тришлум). Прискіплива робота з вимірюванням часу ритмічних тривалостей в музиці XIV ст. збіглася із застосуванням в цьому ж столітті стрілкових годинників замість сонячних. Досягнення в галузі оптичних приладів (збільшуваче скло у мікроскопі) та телескопі вплинуло і на ритмо-масштабні трансформації тематичного матеріалу в поліфонії ренесансу та бароко. Математичні ідеї комбінаторики, покладені в основу пошуку універсальної мови ще у

О. Р. Луллія, а потім — у Г. В. Ляйбніца, набули найширшого відображення і в мистецтві — у пермутаційній поезії барокової доби, у комбінаториці мотивної техніки, у поліфонії ренесансу та бароко. Ідеї філософського позитивізму були близькими художньому напряму натуралізму XIX ст., а математичні ідеї теорії ймовірностей виявилися у «стохастичній музиці» Я. Ксенакіса. Існують і паралелізми між різними видами мистецтва. Так, «абстрактний живопис» В. Кандинського наслідував музичне мистецтво з його образною «неконкретністю». Водночас «музичний структуралізм» XX ст. в його абсолютній незалежності від конкретики жанрово-стильових традицій наближався до ідеї «абстрактного живопису». Окремо розглядаючи стилі в музичному мистецтві, зазначають їх аналогічність загальній класифікації художніх стилів. Так, М. Михайлов у книзі «Стиль у музиці» розглядає поняття історичних стилів, стилів художніх напрямів і національних шкіл, індивідуальних (авторських) стилів. С. Скребков у праці «Художні принципи музичних стилів» вирішує проблему їх дослідження в якійсь іншому ключі, акцентуючи на еволюційній типології стилеутворення, де на ранніх історичних етапах домінує принцип повторності, який згодом змінюється на принцип варіантності, а кульмінацією цього процесу стає принцип централізації, який збігається з формуванням тонально-функціональної системи.

Історія європейського музичного мистецтва визначається античною та ранньосередньовічною монодією, поліфонією готики і ренесансу, гомофонією і поліфонією бароко, класико-романтичною гармонією, складною ладовою системою сучасної музики. Детальніший розгляд дає змогу виділити: французьку, англійську, бургундську, франко-фламандську, нідерландську, італійську, іспанську, французьку, німецьку поліфонічні школи часів готики, ренесансу і бароко; віденський класицизм (з його найяскравішими представниками — Ф. Й. Гайдном, В. А. Моцартом, Л. ван Бетховеном); романтизм в його різних національних проявах (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс, Е. Гріг, Г. Берліоз, Р. Вагнер, П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скребін та ін.); російську школу з її особливим місцем в історії європейської та світової культури (М. Глінка, О. Даргомижський, М. Балакірев, М. Мусоргський, О. Бородін, М. Римський-Корсаков); національні школи інших європейських культур, які сформувались саме як школи у другій половині XIX ст. (українська, польська, чеська, словацька, сербська, угорська та ін.); музичний імпресіонізм (К. Дебюссі, М. Равель, М. де Фалья та ін.); «романтичний експресіонізм» (Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, О. Скребін, ранній А. Шенберг) та «антиромантичний експресіонізм» (композитори нововіденської школи — А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг); урбаністичний напрям (композитори

«французької шістки»); неокласицизм (С. Прокоф'єв, І. Стравінський, П. Хіндеміт та ін.); фольклоризм (І. Стравінський, Б. Барток, З. Кодай, К. Шимановський та ін.); «музичний структуралізм» (Я. Ксенакіс, П. Булез, К. Штокгаузен) та ін. Умовність наведених термінологічних визначень, нечітке закріплення їх за певними іменами не заперечує певної акцентуації стильової орієнтації зазначених понять.

У музиці ХХ ст., за всієї багатоманітності художніх стилів, напрямів і течій, помітне більш-менш чітко розмежування на два основні спрямування музичної творчості: 1) спрямування на конкретно-жанрову стилістику з її якісним переосмисленням і оновленням на сучасному етапі (звідси — прояв «неостилістики» — неокласицизму в його широкому значенні, у т. ч. неоготики, неоренесансу, необароко, неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, широко представлених у музиці Стравінського та його послідовників); 2) спрямування на структуралістські, конструктивістські засади формування музичного матеріалу (структурна системність гармонії пізнього Скрябіна, вільний і серійний атоналізм у музиці нововіденських композиторів, тотальний серіалізм та пуантілізм у музиці структуралістів, сонорно-кластерна та алеаторична техніка у творчості композиторів ХХ ст. та ін.). Часто ці дві основні тенденції художньо-стильового оновлення органічно поєднуються (напр., у не-

офольклоризмі — народна імпровізаційність з алеаторикою). Сюди додають і сучасні напрями стильового оновлення музичного мистецтва, пов'язані з розвитком технічних засобів звуковидобування. Йдеться про електронну, магнітофонну (її часто називають «конкретна») та комп'ютерну музику і пов'язані з ними методи обробки та синтезування звукового матеріалу. Ці методи безпосередньо впливають на стилістику музичних творів і тим самим визначають їх специфічний художній напрям. Картину музично-стильових напрямів доповнюють і основні прояви масової музичної культури — джаз, рок- і поп-музика. Утворюючи величезну кількість внутрішніх течій, вони мають якісно інші стилістичні ознаки порівняно з академічною музикою, але водночас — схожі з нею неостилістичні прояви, своєрідне пародіювання та «паразиткування» (не в негативному значенні) на тлі основної культури.

Література: *Власов В. Г., Лукіна Н. Ю.* Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм : термінологічний словник — СПб., 2005; *Гюго В.* Последний день приговоренного к смерти / Виктор Гюго. — М., 2010; *Житомирский Д.* К изучению западноевропейской музыки XX века / Д. Житомирский // Современное западное искусство. — М., 1971; *Михайлов М. К.* Стиль в музыке / М. К. Михайлов. — Л., 1981; *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М., 1973.

Г. Пяковский

Ц

Церковна музика — музика, яка звучить під час церковного (християнського) богослужіння. Започаткована духом та ідеями християнства, сакральна монодія або гімнографія, тобто церковний спів, стає важливим компонентом богослужіння. Гімнографія (загальна назва поетичних творів, пов'язаних з християнським богослужінням) вносила яскраву емоційну барву в обрядові християнські форми. На українському ґрунті візантійські церковні співи тісно переплелися з місцевими пісенно-православними жанрами (колядками, піснями-хвалами, билинами), і вже за княжої доби виникає власний музичний стиль, який став першим етапом формування національної професійної музики, писемної фіксації. Церковний спів був спершу одnogолосним. Його вчили учителі співу та співаки, які називалися «демественники». У церквах були музичні книги, в яких ноти писалися спеціальними знаками — «знаменами», тому й сам церковний спів за тими книгами називався «знаменним розспівом». Спів був декламаційного характеру, до того ж ритм слова надавав ритму музиці. Це був унісонний спів обмеженого діапазону і строгого піднесеного складу. Запозичений з Візантії, він переорієнтувався, збагатився вітчизняними народнопісенними традиціями. Крім звичайних знаменних книг в Україні вживалися ще кондакари зі спеціальним нотним письмом, що так і зветься

«кондакарним». Це був різновид культового співу, що відрізнявся виключною віртуозністю. Музичний зміст кондакарного розспіву не відтворено й до тепер. Музично-стильові нашарування княжої доби зумовили співіснування чотирьох типів нотопису: 1) псалмодична рецитация євангельських текстів записувалася екфонетичними знаками, тобто спеціальними знаками акцентуації для підвищення чи пониження голосу читця; 2) окремі, особливо мелодизовані, епізоди фіксувала тета- або фітанотація; 3) складні мелізматичні піснеспіви, переважно грецькі, нотувалися кондакарними знаками. Синтез цих запозичених типів нотопису зумовив появу кулізм'яного церковного співу.

Усі богослужбові книги української церкви були до кінця XV ст. одnogолосними. Але вже у першій половині XVI ст. в Україні набуває поширення більшоголосний спів. Це був т. зв. сročний спів, списаний трьома рядами крюків (крюкова нотація — інтерпретований варіант візантійської нотації, характерною є відсутність ліній та орієнтована визначеність висоти й тривалості звуків) над словами, до того ж середній голос, т. зв. путь, вів мелодію наспіву, а два інші, вторинні, називалися «верх» та «низ». До тих трьох голосів долучався четвертий, що був немов варіацією чи фігурою перших трьох. У цей час Львівське братство звернулося до патріарха Мелентія Пігаса із проханням завести у православній церкві т. зв. партесний (більшоголосний, гармонійний) спів, який став

пишно розвиватися у практиці церковних хорів по всій Україні. Користувався він мелодіями давніх церковних пісень київського, болгарського, грецького знаменного розспіву, згармонізованих на більшу кількість голосів. Партитури цих співів писалися т. зв. київським знаменом, що відрізняло їх від 5-ти лінійного західного письма. Лінійна система стала відомою в Україні у другій половині XVI ст. Найдавнішою пам'яткою її є Супрасльський Ірмолой у книгозбірні Почаївської лаври 1593 р. У партесній музиці яскраво виявились барокові стилеві риси, об'ємне відчуття простору. Багатохорова фактура партесних творів із колористичним зіставленням великої та малої кількості голосів, їх поступовим імітаційним залученням створювала ефект широкого різномірного простору. Помітну роль у поширенні партесного співу відігравали композитори Є. Завадовський, М. Замаревич, І. Зюска, І. Календа, К. Коньовський та ін. Із розвитком партесного співу (що поширюється до кінця XVII ст.) почали з'являтися й теоретичні посібники, які давали необхідні знання з теорії написання цієї музики та співу. Найвизначнішим теоретиком партесної музики був її творець – М. Дилецький. Він перший у Східній Європі написав теоретичний трактат «Грамматика музикальна», що став важливим посібником для композиторів, які творили партесну музику, та співаків-хористів, які її виконували. У своїх теоретичних працях Дилецький дотримувався гексахордової системи

та церковних ладів. Він радив композиторам писати музику без текстів, а потім накладати відповідний текст, взяти собі «фантазію» з церковного або світського співу та переробляти на церковні гімни. Заслугою Дилецького є впровадження до церковного співу симетричного ритму, який досі залежав від тексту.

У списках кінця XVI – початку XVII ст. утвердився український нотолінійний Ірмолой, абсолютно індивідуальний як у зовнішньому вигляді, так і внутрішньому його наповненні та музичний стилістиці. Він досить швидко набув зрілих і стабільних форм. Передусім це усталені норми нотопису, прискорений характер письма словесного тексту, досконале розташування тексту на сторінці та його композиція, система художнього декору та його стилістика. Нотолінійні Ірмолої давали змогу легко виокремлювати їх з монографічних збірників Росії чи балканських слов'ян. Кожна така книга є своєрідною антологією гімнографічних піснеспівів, поширених у богослужбовій практиці українського народу. Це ірмоси та конони, стихири і кондаки, псалми, гімни тощо. У 20-х роках XVII ст. з'являється ще один оригінальний структурний тип українського Ірмолая – гласовий. Основний репертуар піснеспівів – ірмоси та співи Октоїха – утворюють єдиний центральний розділ у системі восьми гласів. Такий тип збірника передусім мав навчально-виховний характер. Тож у період стабілізації гімногра-

фічного мистецтва в Україні (з кінця XVII ст.) цей тип Ірмолая стає переважаючим. Найважливішою подією в українській церковній музиці XVIII ст. була поява першої друкованої нотної книжки «Ірмологіон» у Львові в 1707 р. (з датою 1706 р.). Цей львівський «Ірмологіон» (перші друковані ноти в усій Україні) поширився дуже скоро не лише на всіх українських землях, а й у Московщині, Польщі тощо. У XVIII ст. осередком музичної культури стає Київ, де процвітала передусім музика вокальна, головне ж – церковна. Київ ознайомив Україну з творами Палестрини, Баха, Скарлатті. Україна перша поміж східнослов'янських націй переймає до Ц. м. форму т. зв. концертів. Настає золота доба Ц. м., яку представляють М. Березовський (1745–1777), Д. Бортнянський (1751–1825), А. Ведель (1767–1808). Вихованець Києво-Могилянської академії Максим Березовський 1758 р. переїхав до царського двору в Петербург. Він співав у трупі придворного театру, співацькій капелі, писав Ц. м. У 1769 р. переїхав до Італії, де навчався у славнозвісного педагога Болонської академії Джованні Батіста Мартіні. У 1771 р. склав іспит і одержав титул академіка, його ім'я вписане на спеціальній дошці на будівлі закладу поряд з іменем В. Моцарта – як академіків Болонської академії. У 1773 р. Березовський повернувся до Петербурга. Хоча в Італії він здобув високий титул, проте в Росії його не оцінили. Зневірений, матеріально незабезпечений, він покінчив життя само-

губством. Його твори, такі як «Вірую», «Твори́я́нги сво́я ду́хи», «Ча́шу спа́сенія при́му», «Во всю́ землю́ і́зиде», концерт «Не отвержи мене во время старости», свідчать про великий талант, силу виразу й музичну культуру та високу композиторську техніку. За короткий час свого життя він написав багато шедеврів української Ц. м. Велика сила почуттів разом із надзвичайного простотою, повна погодженість музики зі словом, ексклюзивна форма в самій побудові концертів, оригінальність і висока композиторська техніка – все це характерне для творчості М. Березовського. Не меншого таланту був і Дмитро Бортнянський. Як реформатор церковного співу в Росії, він після успішного завершення навчання за кордоном (Венеція, Болонія, Рим, Неаполь) успішно працював беззмінним директором придворної капели у Петербурзі. Його музична спадщина велика: 35 чотириголосних концертів, званих «псалмами», 21 окремий спів для служби Божої, 14 чотириголосних гімнів «Тебе Бога хвалим», 16 двохорових, триголосна літургія, «духовні тріо» на жіночий хор із рефреном мішаного хору, гармонізації церковних наспівів тощо. Всі ці твори з боку музичної техніки бездоганні, визначаються виключною чистотою голосоведіння. Церковні композиції Бортнянського невдовзі стали популярними й увійшли до церковного вжитку. Розповідають, що у Відні до уніатської церкви Св. Варвари заходив Бетховен слухати композиції Бортнянського.

Про його церковні співи збереглися сповнені захоплення рецензії суворого музичного критика Г. Берліоза. Переважна більшість творів Бортнянського була опублікована. У Ц. м. композитор досяг висот художньої та професійної майстерності. Його Ц. м. захоплює яскравою мелодійністю, ніжністю і глибиною почуттів, класичною урівноваженістю, природною простотою і величезною майстерністю. На відміну від Березовського і Бортнянського, які жили навчалися і писали Ц. м. в Росії та Італії, Артем Ведель творив її в Україні. Народився в Києві, закінчив Києво-Могилянську академію, де дістав загальну й музичну освіту. Музично обдарований, з чудовим голосом, співав у хорі академії, а в старших класах диригував ним. Добре грав на скрипці в оркестрі. Слава про Веделя як співака і диригента вийшла далеко за межі Києва. У 1788 р. він виїхав до Москви, де керував хоровою капелюю до 1792 р. Повернувшись до Києва, композитор вступив на військову службу і був призначений капелмейстером корпусного хору. Деякий час працював у Харкові, 1798 р. повернувся до Києва. Останній період його життя повний загадковості. Взимку 1799 р. короткий час був послушником у Києво-Печерській лаврі, так і не ставши ченцем. Через ці, досі не до кінця з'ясовані обставини, 1799 р. за розпорядженням губернатора був оголошений божевільним і незабаром загинув. Доробок церковних творів Веделя досить великий, досі його твори повністю не надруковані. Відомими є

«На риках Вавилонських», «Покаяння отверзи ми двері». Твори Березовського, Бортнянського і Веделя — кульмінаційний злет української Ц. м. Значні її досягнення у другій половині XVIII ст. зумовлені багатим надбанням за попередньої доби барокового партесного співу і високим рівнем хорового виконання.

Література: *Історія релігії в Україні*. — К., 1999; *Українська культура: лекції / за ред. Д. Антоновича*. — К., 1993.

А. Черній

Цивілізація (лат. *civilis* — цивільний, державний) — 1) людська спільнота, яка протягом певного періоду (процес зародження, розвиток, загибель чи перетворення Ц.) має стійкі особливі риси в соціально-політичній організації, економіці та культурі (науці, технологіях, мистецтві тощо), спільні духовні цінності та ідеали, ментальність (світогляд); 2) суспільство, засноване на засадах розуму та справедливості; 3) ступень розвитку людства, коли власні соціальні зв'язки починають домінувати над природними і суспільство розвивається та функціонує на власному ґрунті. Поняття «Ц.» виникло у французькій мові в межах теорії прогресу у XVIII ст. — твір В. Мірабо «Друг людей», хоча терміни «цивілізувати» і «цивілізований» були відомі ще наприкінці XVI ст. (М. Монтень) і позначали ідеальне суспільство, засноване на розумі та справедливості; певний етап у розвитку суспільства; цінності, спосіб

життя тощо. За первісної епохи історії людства всі народи, племена ще не виробили норми спілкування, які згодом було названо цивілізаційними. Приблизно 5 тис. років тому в деяких регіонах виникли Ц., тобто об'єднання людей – суспільства на якісно нових принципах організування та спілкування. В умовах Ц. досягається високий рівень розвитку культури, створюються найбільші цінності духовної та матеріальної культури. Термін «Ц.» часто ототожнюють з поняттям «культура» (людина культурна і цивілізована – характеристики однопорядкові) або розглядають як те, що їй протистоїть, напр., як бездушне, речове «тіло» суспільства на противагу культурі як духовній основі. Ц. є рівнем, етапом в еволюції людського суспільства, яке прийшло на зміну варварству; трактується як те, що забезпечує зручність (комфорт), надається технікою. Набула також поширення інтерпретація в негативному сенсі – як суспільного стану, ворожого гуманним, людським аспектам соціального життя.

Поняття «Ц.» багатозначне. І. Кант, виходячи із соціоетичного розуміння сутності культури, протиставив категорії «культура вміння» поняття «культура виховання», а суто зовнішній, «технічний» тип культури назвав Ц. Інші вчені вважали, що визначення Ц. можливе лише шляхом вивчення великих соціальних і культурних феноменів, що існують у вигляді цілісності, тобто шляхом макроіс-

торичного дослідження. М. Данилевський називає такі феномени культурно-історичними типами, О. Шпенглер – розвиненими культурами, А. Дж. Тойнбі – Ц., П. Сорокін – метакультурами. Всі ці соціальні та культурні суперсистеми не збігаються ні з нацією, ні з державою, ні з будь-якою соціальною групою. Вони виходять за межі географічних чи расових кордонів. Проте, подібно до глибинних течій, вони визначають ширше – цивілізаційні схеми. Шпенглер у книзі «Занепад Європи» (1918–1922) сформулював своє розуміння Ц. Для нього Ц. – це такий тип розвитку суспільства, коли на зміну доби творчості, натхнення приходить етап закостенілості суспільства, збіднення творчості, духовного спустошення. Творчий етап – це культура, яку заступає Ц. Відповідно до цієї концепції, Ц. означає по-перше, омертвіння культури, а по-друге – перехід не до кращого, а до гіршого стану суспільства. Концепція Шпенглера стала широко відомою, хоча з ним більше вчених полемізували, ніж погоджувалися. Напр., великий гуманіст А. Швейцер оцінив теорію Шпенглера як спробу узаконити право на існування Ц., вільної від моральних норм, гуманістичних духовних принципів. На думку Швейцера, поширення ідеї про неминучість бездушно механічної Ц. здатне тільки внести у суспільство песимізм і послабити роль моральних чинників культури. М. Бердяєв назвав помилкою Шпенглера те, що він вклав суто хронологічний зміст у поняття

«Ц.» і «культура» і побачив у них зміну епох. За Бердяєвим, в епоху Ц. існує культура, як і в епоху культури існує Ц. Бердяєв і Швейцер вважали розрізнення культури і Ц. досить умовним. Вони зазначали, що французькі дослідники вживають термін «Ц.» («civilisation»), а німецькі — «культура» («Hochkultur», тобто «висока культура») для позначення приблизно одних і тих самих процесів. Проте більшість фахівців не зводять відмінність між культурою і Ц. до особливостей національних мов. У більшості наукових та довідкових видань Ц. визначають як стадію розвитку суспільства, пов'язану з певною культурою, яка має низку ознак, що відрізняють Ц. від доцивілізаційної стадії розвитку суспільства.

Найчастіше вирізняють такі ознаки Ц.: 1. Наявність держави як певної організації, управлінської структури, що координує господарську, військову та деякі інші сфери життєдіяльності всього суспільства. 2. Наявність писемності, без якої ускладнені багато видів управлінської та господарської діяльності. 3. Наявність сукупності законів, правових норм, які прийшли на зміну родовим звичаям. Система законів виходить з однакової відповідальності кожного жителя цивілізаційного суспільства незалежно від його родоплемінної належності. З плином часу в Ц. приходять до письмової фіксації зведення законів. Написане право — відмітна ознака цивілізованого суспільства. Звичаї —

ознака нецивілізованого суспільства; відсутність чітких законів і норм — рудимент кланових, родових відносин. 4. Певний рівень гуманізму. Навіть у ранніх Ц., якщо там і не панують увявлення про право кожної людини на життя і гідність, то, як правило, в них не сприймають людоїдства і людських жертвопринесень. У сучасному цивілізаційному суспільстві є люди з хворою психікою або із злочинними нахилами — до канібалізму або ритуальних кривавих дій, але суспільство в цілому і закони не допускають варварських нелюдських вчинків. Недарма перехід до цивілізаційної стадії у багатьох народів був пов'язаний з поширенням релігій, які несуть гуманістичні моральні цінності, — буддизму, християнства, ісламу, іудаїзму. Ці ознаки Ц. не обов'язково виникають всі одночасно, але відсутність їх призводить до занепаду суспільства. Вони забезпечують певний мінімум захищеності людини, ефективне використання її здібностей, а отже, ефективність господарської та політичної систем, розквіт духовної культури.

Зазвичай дослідники Ц. вказують на труднощі їх тлумачення: складність внутрішнього складу кожної із Ц.; напружену внутрішню боротьбу в межах Ц. за панування над природними і людськими ресурсами; напружену боротьбу за гегемонію в символічній сфері у вигляді ідеології та релігії. В такій боротьбі ворогуючі угруповання, коаліції та кліки часто шукають зовнішньої підтримки

проти побратимів по Ц., шляхи самоствердження в субцивілізаційних розбратях. Матеріал для таких роздумів дають історія арабо-ісламської Ц., індостанська, індонезійська ХХ ст. тощо. Труднощі для дослідження Ц. становить також їх внутрішня динамічність. Їх вигляд формується не лише багатоміковими історичними передумовами, а й процесом глобалізації. Розгортається драматичний процес взаємодії європейських (західницьких) та місцевих (аборигенних) імпульсів, раціоналізму і традиціоналізму. Ця взаємодія простежується як одна з визначальних характеристик культурної динаміки в неєвропейських суспільствах. Вона протягом двох-трьох століть є лейтмотивом і у Східній Європі, зокрема в історії Російської імперії, а отже й України. Те саме стосується Туреччини, Японії, Латинської Америки, Індії та Близького Сходу. Така взаємодія протилежно спрямованих імпульсів залишається універсальною. З ХІХ ст. вона набула розвитку і утвердилася в західній культурній традиції — колізія мондіалізму (геополітична концепція повної планетарної інтеграції) та західноцентризму. Багато дослідників розглядають Ц. як щось єдине, що перебуває поза межами географічних і регіональних систем. Це пов'язано з ідеєю цілісності, єдності світу. Категорія «Ц.» охоплює природу і рівень розвитку матеріальної та духовної культури, результати діяльності людства із створення «другої природи», впровадження елемен-

тів ноосферного характеру в наявне буття сучасного людства. Термін «Ц.» використовується в широкому спектрі наук і тому вживається на різних рівнях абстракції: 1) у загальнофілософському значенні — як соціальна форма руху матерії; 2) як загальна соціально-філософська характеристика всесвітньоісторичного процесу і якісно визначених стадій його розвитку; 3) як культурно-історичний тип, що характеризує регіонально-традиційні особливості розвитку суспільства; 4) як позначення цивілізованих угруповань, що зберігають протягом тривалого часу свою життєву цілісність (маїя, шумери, інки, етруски).

Головний зміст терміна «Ц.» зводиться до різноманіття історичного процесу, який проходить шлях від локальних, регіональних стадій до загальнопланетарного рівня. Всі характеристики Ц. не є випадковими й відображають деякі реальні сторони та особливості історичного процесу, але, як правило, їх оцінюють та інтерпретують односторонньо, що дає підставу для критичного ставлення до запропонованих численних тлумачень і концепцій Ц. Водночас життя показало необхідність застосування поняття «Ц.», виявлення його реального науково-філософського змісту. Деякі підсумки праць сучасних вчених у цьому напрямі: 1. Ц. охоплює перетворення людиною, окультурену, історичну природу і засоби цього перетворення; людину, яка сприйняла культуру і здатна жити та існувати в

окультуреному середовищі, а також сукупність суспільних відносин як форми соціальної організації культури, що забезпечують її існування та продовження функціонування. 2. Суспільно-формаційне членування надає Ц. соціальної визначеності, історичної конкретності. Проте «Ц.» – поняття глобальніше, ніж громадська формація. Формаційні відмінності в суспільстві, що вийшло з первісного стану, – це відмінності всередині Ц. Тому, напр., поняття «буржуазна Ц.» означає Ц., що розвивається в буржуазних формах соціальної організації, містить свої недоліки та досягнення, свій внесок у розвиток Ц., тобто риси, які вказують на загальноцивілізаційний вимір і загальнолюдське значення. Те саме стосується і «середньовічної цивілізації» тощо. Такий підхід дає змогу точніше з'ясувати і природу багатьох глобальних проблем як суперечностей сучасної Ц. в цілому. 3. Забруднення навколишнього середовища відходами виробництва та споживання, хижацьке ставлення до природних ресурсів, нераціональне природокористування породили глибоко суперечливу екологічну ситуацію, яка стала однією з найгостріших глобальних проблем Ц., для вирішення (або хоча б пом'якшення) якої потрібне об'єднання зусиль усіх членів світового співтовариства. Виходять далеко за межі окремих соціальних систем і набувають глобального загальноцивілізаційного характеру демографічні та енергетичні проблеми, завдання

забезпечення продовольством зростаючого населення Землі. Перед усім людством стоїть спільна мета – зберегти Ц., забезпечити власне виживання. Звідси також випливає, що принципові відмінності двох світових соціальних систем не скасовують понять людської Ц., сучасної Ц., яку необхідно спільними зусиллями всіх народів вберегти від ядерного знищення. Отже, Ц. є соціокультурним явищем. Якщо поняття «культура» характеризує людину, визначає ступінь її розвитку, способи самовираження в діяльності, творчості, то поняття «Ц.» характеризує соціальне буття самої культури.

Література: *Бенвенист Э.* Глава XXXI. Цивілізація. К истории слова = Civilization. Contribution. *l'histoire du mot / Э. Бенвенист // Общяя лингвистика.* – М., 2010; *Ионов Н.* Рождение теории локальных цивилизаций и смена научных парадигм / Н. Ионов // *Образы историографии.* – СПб.; М., 2001; *Старобинский Ж.* Слово «цивилизация» / Ж. Старобинский // *Поэзия и знание. История литературы и культуры.* – М., 2002; *Февр Л.* Цивілізація: еволюція слова и группы идей / Л. Февр // *Бои за историю.* М., 1991; *Фролов Э. Д.* Проблема цивилизаций в историческом процессе / Э. Д. Фролов // *Вестн. СПб. ун-та.* – 2006.

В. Беспалий

Цінність (ціннісні орієнтації) – позитивна або негативна значущість (користь об'єктів навколишнього світу для людини, соціальної

групи, суспільства загалом, зумовлена не їхніми властивостями, а мірою їх актуалізації у життєдіяльності людини); критерій і способи оцінювання цієї значущості, виражені в етичних принципах і нормах, ідеалах, настановах, цілях. Розрізняють Ц. матеріальні, суспільно-політичні та духовні; позитивні й негативні. Вони є не властивістю речі, а сутністю і водночас умовою повноцінного буття об'єкта. Наявність безлічі людських потреб і способів відчуття породжують різноманітні оцінки: те, що для одного має велику Ц., для іншого — незначну або взагалі ніякої. З формального погляду, Ц. поділяються на позитивні та негативні (малоцінні, відсутність Ц.), на відносні та абсолютні, суб'єктивні та об'єктивні. За змістом розрізняють речові, логічні, етичні та естетичні; приємне, корисне і прийнятне; істина, добро, прекрасне. Поняття «орієнтація» вперше використав І. Кант у праці «Що означає орієнтувати себе в мисленні?» (1786). До нього М. Мендельсон застосував цей термін у дискусії, щоб примирити розбіжності у полеміці між розумом і вірою. Оскільки здавалося, що обидві сторони непримиренні у цій суперечці, орієнтація мала бути інстанцією для вирішення протиріччя між ними. Мендельсон зізнався, що спекулятивний розум легко ввести у софістику. Словосполучення «ціннісні орієнтації» мало прикладний характер і відповідало початковому значенню слова «орієнтація» (лат. *oriens, orientis* — схід) як таке, що визначало своє положення у просторі,

передусім стосовно Сходу, домінують зазначеній точці сходу Сонця, далі — перенесеному у простір логічних побудов, а за його допомогою — і в соціальне середовище. Саме в суспільстві Ц. о. є віддзеркаленням у свідомості людини того, що визнається нею як стратегічна життєва мета і загальні світоглядні орієнтири. Це те, що відчуття людей вимагають визнати таким, яке стоїть над усім і до чого можна прагнути, споглядати, ставитись з повагою, визнавати. Завдяки цьому провідному мотиву мета підноситься до істинно людського, не ізольовує людину, а поєднує її життя з життям інших людей, їхнім благом, створює життєві мотиви, здатні забезпечити внутрішнє психологічне обґрунтування її існування як сенсу життя. Ц. о. визначають загальне спрямування інтересів і прагнень особи; ієрархію індивідуальних переваг і зразків; цільову і мотиваційну програму; рівень домагань і престижних переваг; уявлення про належне і механізми селекції за критеріями значущості; міру готовності та рішучості (завдяки вольовим компонентам) до реалізації власного «проєкту» життя. Це складний соціально-психологічний феномен, який надає спрямованості та смислу активності особи, визначає загальний підхід людини до світу, до себе, надає сенсу і напрямку особистим позиціям, поведінці, вчинкам. Система Ц. о. має багаторівневу структуру. Її вершина — цінності, ідеали та життєві цілі особи. Ц. о. виявляються і розкриваються в оцінках, які людина дає собі, іншим, обставинам тощо, в її умінні

структурувати життєві ситуації, приймати рішення у проблемних ситуаціях і виходити з конфліктних, обираючи лінію поведінки в екзистенціальних і морально забарвлених ситуаціях, задаючи і змінюючи домінанти своєї життєдіяльності. Особові кризи (часто додатково провоковані кризами соціальними) зумовлюють, як правило, необхідність підтвердити або переосмислити системи Ц. о. Вони є одним із центральних утворень особи, які свідчать про її свідоме ставлення до соціальної дійсності й у цій якості визначають широку мотивацію, поведінку, істотно впливають на всі аспекти її діяльності. Особливе значення набуває зв'язок Ц. о. із спрямованістю особистості. Система Ц. о. визначає зміст спрямованості особи, становить основу її поглядів на навколишній світ, інших людей, на себе, світогляд, ядро мотивації, філософію життя. Ц. о. — це спосіб диференціювання об'єктів дійсності за їх значущістю (позитивною чи негативною). Спрямованість особи ілюструє одну з її найістотніших характеристик, яка визначає соціальну та етичну Ц. людини. Зміст спрямованості — ставлення особи до навколишнього світу. Ц. о. визначають активність діяльності людини, стають стійкими мотивами цієї діяльності, ваговою компонентою, яка характеризує особу.

Література: *Андреева Г. М.* Социальная психология / Г. М. Андреева. — М., 2006; *Головаха Е. И.* Жизненная перспектива и ценностные ориентации личности / Е. И. Головаха // Психология личности в трудах отечественных психологов. — СПб.,

2002; *Тейлор Ш. и др.* Социальная психология / Тейлор Ш. — СПб., 2004.

В. Беспалий

Цінності у соціальній політиці — цінності, які відіграють вирішальну роль у формуванні соціальної політики. Урахування або прийняття певних цінностей є основою будь-якого політичного рішення. Соціальна політика, з позицій врахування цінностей, базується на поглядах на природу людської поведінки, певних цінностях, підходах до прийняття і розуміння цінностей. Існують два протилежні погляди на людську природу, майже співзвучні з поглядами Т. Гоббса та Ж.-Ж. Руссо. За Гоббсом, людська істота ущербна, гріхозна, корислива, загребуща, антисуспільна. Отже, завдання соціальних інституцій — контролювати і придушувати негативні імпульси людської природи і спрямовувати індивідуальні бажання в суспільно прийнятні напрями. На думку Руссо, люди за своєю природою добрі, щирі, альтруїстичні. Отже, суспільні обмеження здебільшого не потрібні й навіть контрпродуктивні, оскільки блокують позитивні імпульси. Соціальна політика базується на таких загальнолюдських філософських цінностях: право на життя, свобода, рівність, недискримінація, справедливість, солідарність, соціальна відповідальність тощо. Певні цінності є базовими для пояснення будь-якої проблеми і вибору відповідної альтернативи політики. Напр., від того, яку цінність взято за основу (рівність чи справедливість),

залежатиме вибір принципу допомоги – універсального чи вибіркового. Соціальна політика розробляється з урахуванням певної ієрархії цінностей, яка визначає, на що передусім витратити кошти, як здійснювати їх перерозподіл і які групи населення матимуть переваги. Так, в Україні внаслідок інфляції у середині 90-х років ХХ ст. практично всі громадяни пенсійного віку втратили свої заощадження. Низькі пенсії не забезпечували нормальних умов життя. Постало питання про збільшення розміру пенсії за рахунок підвищення оподаткування. Спершу так і було зроблено, і відрахування до соціальних фондів з фондів оплати праці підприємств сягнули таких розмірів, що це призвело до зменшення заробітної плати і, як наслідок, – погіршення рівня життя працюючих. Ця схема спрощена, оскільки існувало ще багато інших чинників, які впливали на розмір заробітної плати. Проте цей приклад ілюструє головне питання соціальної політики: які цінності мають пріоритет – загально-економічне зростання чи індивідуалізм (кожен може розраховувати лише на те, що він заробив чи заощадив), соціальна солідарність і відповідальність за старих і немічних.

Література: М. Ф. Головатий. Соціальна політика і соціальна робота: термінол.-понятійн. словник / М. Ф. Головатий, М. Б. Панасюк. – К., 2005.

М. Головатий

Ч

Чоловіча та жіноча культура – галузь в культурі, зумовлена статевою належністю людей як психологічним, соціокультурним та екзистенційним феноменом. Одним із перших вчених у світовій інтелектуальній традиції до цієї проблеми звернувся І. Я. Бахофен, швейцарський учений, етнограф, юрист, антикознавець. Він зробив вагомий внесок у теорію соціальної еволюції, науки про родинні зв'язки, сім'ю. Теорія Баховена ґрунтується на двох взаємопов'язаних і водночас глибоко антагоністичних началах: жіночому (яке в Єгипті асоціюється з богинею Ісідою – уособленням верховної «Матері», плодоносної Землі) та чоловічому, втіленому в образі Осіріса – брата і чоловіка Ісиди, якого ототожнюють з Нілом, чоловічою запліднювальною силою води. Одне з цих двох начал (жіноче), за Бахофеном, сформувало матеріальне «вмістилище», «пасивну матерію» народження, універсальну виховательку, чистий «телуричний» (земний) елемент; інше («запліднююча мужність») становить активну, «зволюжуючу» енергію, сім'ю, яка породжує нематеріальний тілесний елемент, чисту духовність. Весь «матріархат» Бахофена – це розповідь про конфлікт між двома потужними силами, які управляють людським життям. Ісіда домінувала над Осірісом. Така парадигма переважала не лише в Єгипті, а практично в усьому архаїчному світі. Кровні,

родинні зв'язки можна було виявляти лише по материнській лінії, бо жінку-матір вважали правительською і законодавцем як в роді, племені, так і в суспільстві загалом. Це виявлялося в характері сім'ї, суспільства, в релігії. Бахофен виявив, що вірі давніх греків в олімпійських богів-чоловіків передувала віра в богинь, які символізували жіноче начало. Таким чином він обґрунтував існування матріархального типу культури, у якій провідними ціннісними орієнтирами були зв'язок із землею та родинні узи. Домінуючою характеристикою цього типу є пасивні сприйняття та ставлення до природи. Для матріархальної культури природною є рівність людей як дітей матерів і дітей Матері-Землі. Безумовна материнська любов, яка не розрізняла дітей за їхніми заслугами, досягненнями чи невдачами, є основою цього типу культури. Для неї немає нічого суттєвішого, ніж життя людини, жодної іншої мети, крім щастя людей, вважає Бахофен.

Протягом тривалого історичного періоду розвитку людства ця ціннісна парадигма змінилася: чоловіки стали правити в сім'ї та в суспільстві. Сформувався патріархальний уклад, для якого характерними є моногамна сім'я, незаперечне головування батька в сім'ї та суспільна ієрархія. У сфері релігії богиню-матір змінили боги, які символізують чоловіче начало. Вони стають і верховними божествами. Бахофен писав, що той зв'язок, який вперше підносить

людство до цивілізації є вихідною точкою в розвитку добродетельності, формуванні будь-якої благодородної риси буття, — це чари материнства; воно постає як справді божественне начало кохання, єднання і світу. Пестуючи своє дитя, плід свого тіла, жінка раніше за чоловіка знає, що її кохання і турбота можуть простягатися далі за межі власного «Я» і переходити на іншу істоту, що вся винахідливість, на яку здатен її дух, може бути спрямована на те, щоб зберегти і зробити прекраснішим її буття. Кохання, народжене материнством, є не лише сердечнішим, а й ширшим і загальнішим. Якщо в батьківському началі закладена обмеженість, то в материнському — загальність. У народжуючому материнстві бере початок загальне братерство між всіма людьми, усвідомлення і визнання якого втрачається із виникненням патріархату. Сім'я, заснована на батьківському праві, замикається в собі, стаючи відособленим організмом, а родина, заснована на материнському праві, навпаки, має той загальний характер, з якого виходить весь розвиток і який відрізняє матеріальне життя від вищого, духовного.

Німецький етнограф Л. Фробеніус також розрізняв дві первинні культури — матріархальну і патріархальну. До першої він відносив росіян, німців і африканські народи, до другої — англосаксів, арабів-берберів, романські народи та ін. Патріархальним народам властиві світогляд «з печери», ак-

тивне підкорення природи, тваринне начало, раціональність і магія. Світогляду матриархальних культур притаманні рослинне начало і єдність з природою, це світогляд просторів і емоцій. На думку Фробеніуса, в історії по черзі домінують ті чи інші. Цей процес зміни лідерства є джерелом розвитку людства. Дослідження свідчать про наявність у різних культурах двох начал — жіночого і чоловічого, нерозривно пов'язаних між собою, які змагаються і є взаємодоповнюваними. Переважання чоловічого начала в культурі зумовлює пріоритет влади, цінність речей, суверенність та незалежність, амбіції та прожекти. Жіноче начало забезпечує культурі якість життя, дбайливість, взаємозалежність, людяність. Ці культурні типи відіграють рівновелику роль у життєдіяльності людства, обертаячись зрештою двома характеристиками, іманентно властивими культурі загалом: прагненням до змін, інновацій, і прагненням до стабільності, сталості. Незвично розглядав наявність і діалектику жіночої та чоловічої культур (начал) М. Бердяєв. На зламі XIX–XX ст. російські інтелектуали шукали відповіді на запитання щодо альтернативи реформам Петра I, відмінності принципів соціального російського життя від європейських. Пошуки відповідей почали з природи. У природі більше істини і правди, більше божественного, ніж у культурі. Особливе значення у цьому відігравав ідеальний образ жіночності, який отожднювався з образом матері як

гармонійним і безумовним етичним моральним началом життя. Бердяєв вважав, що Мати-земля для російського народу — це Росія. Російська земля більше пов'язує себе із заступництвом Богородиці, ніж із Христовими пристрастями. Для Бердяєва жіноче начало є однією зі сторін трагічної антиномії, покладеної в основу «душі» Росії. На його переконання, велика біда російської душі полягає у жіночій пасивності, яка переходить у «бабине», у недолік мужності, шлюб з чужим та стороннім чоловіком. Пасивна рецептивна жіночність стосовно державної влади характерна для російського народу і російської історії. На думку Бердяєва, безвольність, пасивність, відсутність активності характерні й для російської національно стихійної релігійності, теж позбавленої мужності, а тому не здатної дисциплінувати дух. Мужність — інший бік російської антиномії. Вона прийшла з Європи, тому є не лише протилежною, а й ворожою жіночому началу. З одного боку, мужність визначається такими позитивними якостями, як активність, відважність, свобода, духовна зрілість особи. З іншого боку, в Росії чоловіче начало виявляється таким, що не звільняє, а сковує здоровий глузд і накладає на російське життя відбиток безрадісності та пригніченості. Воно втілюється в жадливій російській бюрократії. Ідеал класичної мужності, лицарський ідеал на російському національному ґрунті й під його дією перетворюється на свою протилежність і стає образом

насильства. Антиномія «жіночності» та «мужності» мала місце у всіх шуканнях творців російської ідеї. Жіночність і мужність вони розуміли як два вихідних принципи російського життя, що перебувають у постійній, непримиренній боротьбі. Конфлікт жіночності та мужності сприймається як протистояння взаємовиключних і, по суті, ворожих начал, як один з основних елементів у національному образі Росії. Антиномія жіночності та мужності є водночас ілюструванням «російської несумісності» з Європою, спотворених відносин Росії та Заходу. Проте проблема полягає не стільки в непорозумінні двох цивілізацій. Така практика призводить до того, що європейський досвід сприймається росіянами як чужий.

Література: *Белик А. А.* Культурология: Антропологические теории культур / А. А. Белик. — М., 1999; *Бердяев Н.* Судьба России / Николай Бердяев. — М., 1918; *Брокгауз Ф. А.* Россия: энцикл. словарь / Ф. А. Брокгауз, И. Л. Ефрон. — СПб., 1898; *Гульга Л.* Русская идея и ее творцы / Л. Гульга. — М., 1995; *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М., 1995; *Косвен М. О.* Матриархат. История проблемы / М. О. Косвен. — М., 1948; *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма / П. Я. Чаадаев. — М., 1989; *Bachofen J. J.* Der Mythos von Orient und Okzident / J. J. Bachofen. — Munich, 1926.

В. Беспалий

III

Шедевр (фр. *chef-d'oeuvre*, від *chef* — головний і *oeuvre* — твір) — головний, кращий твір, витвір, праця. Те що свідчить про зразковість і є проявом досягнення високого рівня мистецтва, майстерності. Вперше словосполучення «*chef-d'ouvre*» вжив у праці «*Livre des Metiers*» (між 1261 і 1271 роком) Е. Буало. У книзі, де даються юридичні обґрунтування діяльності ремісничих корпорацій, термін «Ш.» стосується праці майстрів по дереву: як тільки підмайстер здатен самостійно зробити дерев'яні рами для кінського сідла, хазяїн майстерні мав взяти іншого учня, а творця «Ш.» відпустити для створення ним власної справи. Протягом пізнього Середньовіччя та Ренесансу поняття «Ш.» трапляється дедалі частіше і завжди пов'язане зі складанням іспиту щодо володіння певним набором ремісничих навичок учня на майстра. Згідно зі статутом ремісничого цеху підмайстер, щоб отримати звання майстра, повинен був самостійно виготовити зразковий виріб — Ш. Зразки Ш. спершу створювали самі майстри, їхні витвори були «із секретами», і розібратися в них було непросто. Це був особливий конкурс, іспит не лише на вміння, а й на професійну майстерність. Згодом значення слова набуло нового відтінку: Ш. — неперевершене і неповторне, унікальний витвір мистецтва, художня цінність якого набагато перевершує його

матеріальну вартість. Це прояв художньої досконалості майстра, найвищого досягнення його майстерності. Ш. властива внутрішня гармонія и завершеність задуму. Він є взірцем для наслідування колегами по цеху та наступними поколіннями, провідником їх долучення до мистецтва і ремесла. Ш. відповідає певним канонам, демонструє володіння автором технологічними «секретами» фаху, його здібності, талант, самостійність, віртуозну майстерність. У Новий час. Ш. стали називати твори мистецтва, де його прийнято оцінювати за естетичними критеріями. Ш. у мистецтві – твір, здатний викликати захоплення у більшості людей незалежно від національності, фаху, віку, рівня освіти та інших обставин. Його сутність є інтернаціональною, він може зачарувати представників будь-яких цивілізацій, культур і народів – так було у XIX ст. XX – початок XXI ст. – період глобальних історичних, науково-технічних, соціальних потрясінь і змін. У цей час відбувся істотний злам в історії людини та її культурній діяльності. Це позначилося і на художньому досвіді культури. Поява численних напрямів у мистецтві супроводжувалася народженням нових естетичних концепцій і парадигм щодо призначення мистецтва, часто протилежних або співіснуючих паралельно. Загальною тенденцією на початку XX ст. стає не просто зміна картин світу, а глобальний розрив з попередньою класичною естетичною і худож-

ньою традицією. Естетичні цінності, на яких трималося традиційне світосприйняття, втрачає свою значущість і девальвуються. Так, не-класична естетика і постмодерністський простір культури заявили про релятивність (відносність) прекрасного, а художня практика XX ст., особливо постмодернізму, істотно похитнула (або розсунула) межі розуміння такої базової для естетики категорії, як художність. Факт наявності Ш. як естетичних феноменів художнього максимуму співіснує в сучасній естетичній думці з концептуальною невизначеністю самого поняття «Ш.». А поширене визнання релятивності прекрасного взагалі відмовляє Ш. у праві на існування, виключаючи його з естетичного дискурсу. Тому сьогодні стоїть проблема визначення критеріїв Ш., вирішення якої дало б змогу підтвердити існування універсальних естетичних цінностей. Проблема, пов'язана з Ш., має також соціокультурну актуальність. Глобалізація сучасного світу, що призводить до цивілізаційних суперечностей, створює умови для загострення світоглядного конфлікту, в якому впродовж XX – початку XXI ст. перебуває сучасна людина. Експансія світу споживання, наслідком якої стає маніпулювання свідомістю за допомогою артефактів масової культури, призвела до регресії гідності людини як носія універсальних цінностей і творця культури. В такій соціокультурній ситуації актуальною стає реабілітація справжності людського існування, одним із проявів якого є сфера художньої

творчості. Свідомість сучасної людини як цілісна структура шукає адекватних способів самовираження й інтуїтивно звертається до феномена Ш., в якому ці способи реалізовані. Потребує вирішення і теоретичний аспект проблеми. Сучасна естетична парадигма ставить під сумнів легітимність Ш. як естетичного феномена. Масова культура виключає його з поля споживання в силу його незатребуваності як естетичної цінності та ускладненості структури, а елітарна культура, квінтесенцією якої є естетика постмодернізму, піддає сумніву існування самого поняття «Ш.», оскільки відмовляється від ціннісної оцінки та структурної впорядкованості в мистецтві. Актуалізація цієї проблеми на сучасному етапі свідчить про завершення епохи постмодернізму і повернення на новому якісному рівні до відродження системних класичних підходів.

Література: *Ченских Е.* Канон и шедевр. Две модели образцового в истории эстетики / *Е. Ченских //* *Соврем. гуманитар. исслед.* — 2006. — № 4 (11); *Ченских Е.* Онтологическая и аксиологическая стратегии в определении шедевра / *Е. Ченских // Там же; Belting H.* The Invisible Masterpiece / *H. Belting.* — London, 2001; *Cahn W.* Masterpieces: Chapters on the History of an Idea / *W. Cahn.* — Princeton, 1979; *Danto A.* Masterpieces and the Museum / *A. Danto // Grand Street.* — Vol. 9, № 2.

В. Беспалий

Ю

ЮНЕСКО — Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (англ. *UNESCO — United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*); міжнародна організація, спеціалізована установа ООН, основними цілями якої є сприяння зміцненню миру і безпеки, розвитку науки і культури; забезпечення справедливості й дотримання законності, загальної поваги прав і основних свобод людини, проголошених у Статуті ООН для усіх народів незалежно від раси, статі, мови чи релігії. За співпраці держав-членів у галузі освіти, науки та культури ЮНЕСКО сприяє ліквідації неписьменності, підготовці національних кадрів, розвитку національної культури, охороні пам'яток культури тощо. Створена 1946 р.; членами Організації нині є понад 160 країн; консультативний статус при ній мають неурядові організації (прибл. 250). Головний осередок її міститься у Парижі. ЮНЕСКО має видавництво Office des Presses de l'Unesco (різними мовами), в якому видаються 26 періодичних видань, серед них «Кур'єр ЮНЕСКО» (35 мовами), «Культури», «Музеум», «Перспективи освіти» та ін. Деякий час в ЮНЕСКО мали перевагу африкансько-азійські країни, які провадили антизахідну політику, внаслідок чого

США (кін. 1984), Великобританія (кін. 1985) та інші країни тимчасово відмовилися від співпраці в Організації, зазначивши, що їх позиція залежить від змін керівної лінії ЮНЕСКО. Основою роботи Організації в галузі культури є сприяння культурному різноманіттю, заснованому на людських взаємовідносинах. Цей підхід було сформульовано 2001 р. у прийнятій Загальній декларації про культурне різноманіття, в якій підкреслюється, що Організація перейшла від охорони всесвітньої культурної та природної спадщини, що становить цінність для усього людства, до захисту різних форм нематеріальної культурної спадщини, шедеврів усної творчості. Одним із важливих аспектів у роботі ЮНЕСКО є збереження культурних об'єктів у зоні збройних конфліктів, основою цього напрямку діяльності є Гаазька конвенція 1954 р. Питаннями культури займаються регіональні бюро у Венеції та Гавані. Програми ЮНЕСКО у культурній сфері: «Всесвітня спадщина», «Нематеріальна культурна спадщина», «Підводна культурна спадщина».

Україна є членом ЮНЕСКО з 12 травня 1954 р. Координацією співпраці національних інституцій з цією Організацією покладено на Національну комісію України у справах ЮНЕСКО – міжвідомчий орган при МЗС України, створену Наказом Президента України № 212/96

від березня 1996 р. З грудня 1962 р. у Парижі функціонує Постійне представництво України при ЮНЕСКО. За період членства Україна напрацювала значний потенціал і досвід співпраці з цією Організацією у сферах її компетенції, а також багатостороннього міжнародного гуманітарного співробітництва. Україна виступила ініціатором започаткування багатьох міжнародних програм і проектів ЮНЕСКО. На 27-й сесії Генеральної конференції Організації (1993) Україна запропонувала розробити «Програму культури миру», яку було покладено в основу переорієнтації діяльності ЮНЕСКО в напрямі зміцнення її ролі у формуванні психології культури миру, клімату довіри і толерантності. На підставі цієї пропозиції розроблено міждипломатичний проєкт «На шляху до культури миру», який став складовою усіх наступних дворічних програм та стратегічних напрямів діяльності Організації до 2001 р. На 29-й сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО Україна ініціювала звернення до ООН з метою проголошення цією Організацією одного з років Міжнародним роком захисту, збереження та відродження культурної спадщини. На 56-й сесії Генеральної асамблеї ООН цю ініціативу було втілено – 2002 р. проголошено міжнародним роком захисту культурної спадщини. У жовтні 1958 р. Україна ратифікувала міжнародну «Конвенцію

про охорону культурної та природної спадщини». Важливим наслідком активної співпраці України з ЮНЕСКО у сфері збереження об'єктів культурної спадщини стало внесення історико-архітектурних об'єктів до Складу всесвітньої спадщини (архітектурний ансамбль «Софія Київська», «Києво-Печерська Лавра» та історичний центр м. Львова). Активно співпрацює Україна і з найбільшою неурядовою фундацією ЮНЕСКО – Міжнародною радою організацій фольклорних фестивалів СIOFF (КЮФФ). До її складу входять 40 країн світу. Під її егідою щорічно влаштовується до 200 міжнародних фестивалів, виставок, здійснюються інші художньо-творчі заходи. Основними завданнями КЮФФ є збереження, підтримка й розвиток фольклору, звичаїв та обрядів на засадах визнання й шанування культур різних народів та інших культурних традицій, розширення обміну досвідом та інформацією в галузі народної творчості. З кожним роком поглиблюється співпраця України з Національним музичним комітетом Європейської та Міжнародної Музичних Рад, який функціонує під егідою ЮНЕСКО. Він діє впродовж багатьох десятиліть і об'єднує представників понад 60 країн світу. Інтереси України представляє Національний музичний комітет, головними функціями якого є сприяння розвитку та зміцненню

дружніх відносин з усіма музичними культурами світу на основі їхнього абсолютного рівноправ'я та взаємоповаги. У сфері діяльності Національного комітету – питання музичної творчості, музичної освіти, представлення і поширення музики, соціальні проблеми музичних діячів, інші різноманітні аспекти музичного життя. У сфері міжнародного культурного співробітництва важливе місце посідає співпраця України з авторитетною громадською організацією – Міжнародна організація з народної творчості (IOV / ЮНЕСКО), до складу якої входять 180 країн світу, зокрема США і Канада, країни Європи, Азії, Північної та Південної Америки, африканські країни. Механізм культурного співробітництва між країнами – учасницями IOV / ЮНЕСКО реалізується організуванням виставок творів майстрів декоративно-прикладного мистецтва; участю у симпозиумах, наукових конференціях, творчих майстернях, лабораторіях та інших спільних заходах.

Література: ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/UNESCO>.

О. Антонюк

Я

Язичництво — сучасний науковий термін для позначення давніх світоглядних систем, які передавали світовим релігіям. Етимологічно термін «Я.» походить від слов'янського «язици» (народи). Спершу воно означало вірування інших народів. Визначальними ознаками Я. є: 1) політеїзм; 2) боги Я. виражають гармонію і порядок, при цьому вони практично позбавлені індивідуальної свободи, бо кожен підпорядкований певній функції для забезпечення космічного світопорядку; 3) основна моральна вимога Я. — дотримання міри: від побутової поміркованості до гідного скорення долі, не переступаючи її іманентної міри; 4) Боги Я. — не стільки персони, скільки персоніфікації, у яких особистісна складова образу відходить на другий план порівняно з компонентом втілення певної стихії (Гея — землі, Аполлон — сонця у давніх греків, Хорос — місяця, Стрибог — вітрів у русичів тощо); 5) сфера сакрального у Я. не обмежується божественним началом. Я. — неоднорідне явище, окремі його моделі вирізняються багатством структурних елементів, способами їх взаємозв'язку, роллю кожного з них. Як правило, язичницька модель має як міфологічну духовну основу космогонічні (космологічні міфи, міфи про походження світу, фауни і флори, людини тощо) і духовно-практичні форми системи

(обрядовість, комплекс табу тощо). У діахронічному аспекті Я. пройшло певні етапи як відносно самостійні історичні форми язичницького світогляду: анімізм, фетишизм, тотемізм, шаманізм, магія. Відбуваються відродження і модернізація язичницьких культів (неоязичництво). Сучасна світова статистика нараховує кілька мільйонів послідовників Я. Вони прагнуть пробуджувати національну самосвідомість, консолідувати свою націю, стимулювати соціально-культурну активність шляхом глибинного усвідомлення самотнього коріння, духовних коренів, неприйняття індустріальної цивілізації з її споживацьким ставленням до природи, людини, релігії. Найчастіше неоязичницькі культури мають чітко виражене екологічне забарвлення (єдність людини з природою, з Космосом). Неоязичництво поширене у багатьох країнах світу, зокрема в Англії (друїдизм), Німеччині (арійський рух), Греції (шанувальники різних давньогрецьких богів і богинь), США (релігії індіанців), Індії (ведизм), Україні (Рун-віра, Собор рідної української віри) тощо. Українське Я. є багатоаспектним явищем зі складною структурою. Тексти (замовляння, обрядові пісні, казки, повір'я), а також календарні й трудові обряди, звичай свідчать про наявність у системі українського Я. найархаїчніших форм свідомості: анімізму, елементів тотемізму, шаманізму, численних

табу тощо. Дослідники зазначають, що ще до середини ХХ ст. в Україні широко побутували залишки язичницької демонології. Потужний потік язичницького світогляду протягом століть струмував у весільних і поховальних обрядах, повір'ях, пов'язаних із працею у сільському господарстві, будівництві, у народній медицині. Така обрядовість найповніше збереглась на Поліссі, Волині, у Карпатському регіоні. Втілюючись у звичаях, обрядах, Я. було джерелом самоідентифікації українців та окремих етнографічних груп українського етносу. Сучасні послідовники язичницьких вірувань об'єднані у Всесвітню спілку етнічних релігій, яка провела вже кілька своїх з'їздів. Я. — важлива складова культурного надбання людства.

Література: *Носова Г. А.* Язычество в православии / Г. А. Носова. — М., 1975; *Фрезер Дж.* Золотая ветвь / Джеймс Фрезер. — М., 1983; *Ятченко В. Ф.* Про духовність українського етносу дохристиянської доби / В. Ф. Ятченко. — К., 1998.

А. Черній



Довідковий перелік понять і термінів словника

А

Абстракціонізм
Абсурд
Авангардизм
Автономія культур
Акмеїзм
Аксіологія
Актор
Акультурація етнічна
Акціонізм
Альтруїзм
Алюзія
Аматор, аматорське мистецтво
Амбівалентність
Американоцентризм
Ампір
Андеграунд
Анімізм
Античність
Антропологія культурна
Антропоцентризм
Ар деко
Ар нуво
Артефакт
Архетип
Архетип культурний
Архетипи української культури
Аудіовізуальна культура

Б

Бароко
Бікультуралізм
Буття культури

В

Варварство
Великодержавне мистецтво
Взаємодія і взаємовплив культур
Вишиванка
Відродження (Ренесанс)
Віртуальна реальність
Волонтаризм
Воля

Г

Гедонізм
Геній
Героїчний епос
Глобалізація і локалізація культури
Готика
Гуманізм

Д

Дадаїзм
Дегенеративне мистецтво
Декадентство
Декоративно-прикладне мистецтво
Дивізіонізм
Динаміка культури
Дифузія культурна
Діалог
Домінанта
Досвід
Духовні цінності
Духовність

Е

Еволюціонізм
Екзистенціалізм
Експресіонізм
Елінізм
Естетизація
Етноархетипи
Етнокультурна політика України
Етнос
Етноцентризм і культурний релятивізм

Є

Європейська культурна конвенція
Європейська хартія регіональних мов або мов меншин
Євроцентризм
Єдність мистецтв

Ж

Живопис