



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія "Культурологія"

Випуск 10

Острог – 2012

УДК 008: 001. 891

ББК 71

Н 34

*Друкується за ухвалою вченої ради
Національного університету “Острозька академія”
Протокол № 2 від 27.09.2012 року*

Редколегія збірника:

Пасічник І. Д., доктор психологічних наук, ректор Національного університету “Острозька академія” (*головний редактор*);

Кралюк П. М., доктор філософських наук, професор, проректор з навчально-наукової роботи Національного університету “Острозька академія”;

Жуковський В. М., доктор педагогічних наук, професор;

Вербець В. В., доктор педагогічних наук, професор;

Стоколос Н. Г., доктор історичних наук, професор;

Зайцев М. О., доктор філософських наук, доцент;

Янковська Ж. О., кандидат філологічних наук, доцент (*секретар*);

Шевчук Д. М., кандидат філософських наук (*відповідальний за випуск*);

Петрушкевич М. С., кандидат філософських наук, доцент.

Рецензенти:

Меднікова Г. С., доктор філософських наук, професор;

Гарасим Я. І., доктор філологічних наук.

Н 34

Наукові записки. Серія “Культурологія”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2012. – Вип. 10. – 224 с.

Збірник наукових праць присвячено осмисленню актуальних проблем культурології. Здійснено аналіз теоретичних та історичних аспектів культури, звернуто увагу на проблеми культурної ідентичності, основні феномени культури в інформаційну епоху, досліджено питання, що стосуються українського народознавства та фольклористики. Матеріали збірника можуть використовуватися для подальших досліджень окресленої проблематики та під час проведення дидактичних занять.

ISBN 978-966-2254-07-2

© Видавництво Національного університету
“Острозька академія”, 2012

УДК 17:18:008

Євгенія Більченко

ПЕРШІ СИМПТОМИ “СМЕРТІ ІСТОРІЇ” В КУЛЬТУРІ ЗАХОДУ: ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА РУХУ ХІПІ

У статті, відповідно до ідеї діалогу колективного Сходу та індивідуалістичного Заходу, здійснюється культурологічний аналіз семіосфери субкультури хіпі, атрибутами якої є діалог (обцинність), міф (подорожування-ініціація) та гра (трагічна іронія одинака). Як основа смислового топосу хіпі розглядається тотальна естетизація буття через ескапічний жест втечі у мистецтво внаслідок “смерті історії”.

Ключові слова: семіосфера, субкультура, діалог, міф, ініціація, подорож, гра, трагедія творчості, іронія, “смерть історії”.

Е. Бильченко. Первые симптомы “смерти истории” в культуре Запада: этика и эстетика движения хиппи

В статье, в соответствии с идеей диалога коллективного Востока и индивидуалистического Запада, осуществляется культурологический анализ семиосферы субкультуры хиппи, атрибутами которой являются диалог (общинность), миф (инициация-путешествие) и игра (трагическая ирония одиночки). В качестве основы смыслового топоса хиппи рассматривается тотальная эстетизация бытия через эскапический жест бегства в искусство вследствие “смерти истории”.

Ключевые слова: семиосфера, субкультура, диалог, миф, инициация, путешествие, игра, трагедия творчества, ирония, “смерть истории”.

Y. Bilchenko. The first symptoms of the “Death of History” in Western Culture: ethics and esthetics of hippy movement

The article in the response of the idea of dialogue of collective East and individualistic West deals with the culturological analysis of semiosphere of hippy subculture, which attributes are dialogue (community), mythos (initiation-travel) and play (tragic irony of

“alone man”). *Total esthetization of being is the base of semantic topos of hippy across the gesture of escape into the art as a result of the “Death of History”.*

Key words: *semiosphere, subculture, dialogue, mythos, initiation, travel, play, tragedy of creation, irony, “Death of History”.*

Актуальність теми та ступінь її наукового опрацювання.

Архетип історії завжди є культурною універсалією Заходу, який у формі циклізму або лінійності у різних версіях часовості супроводжував європейську/євроамериканську традицію від Геракліта до Анрі Бергсона. Екзистенціальність західної людини апелює до бергсонівської ідеї *історичності* людського буття – його тягlostі, *темпоральності*, тривалості, процесуальності – й одночасно кінечності, апокаліптичної завершеності, перервності, пролонгованої в тріаді “минуле – теперішнє – майбутнє”, що стає формулою існування самості суб’єкта, його трансценденції та свободи. К. Ясперс, концептуалізуючи поняття “осьового часу”, зазначав, що неповторність кожної людської долі розкривається через неповторність кожної конкретної історичної ситуації, складеній у результаті неповторної конфігурації темпоральних подій. Щоб пізнати історію, треба пізнати людину, щоб пізнати людину, треба пізнати історію [7]. Переживання історії, що становить почуття історичного, ґрунтується на архетипі *часовості*: рефлексії темпоральності соціокультурних подій.

Проблема часу та часовості як онтологічної субстанції стала була лейбмотивом західного філософування: зокрема, Анрі Бергсона, Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдеггера, Емануеля Левінаса. Завдяки зусиллям провідних естетиків авангардизму (зокрема, символізму й кубізму) рецепції бергсонізму в переживанні потоку часовості так чи інакше впливали на форми та способи художнього вираження. Починаючи від філософії життя А. Бергсона, час осмислюється як інтуїтивний живий початок тривалості, тягlostі, пролонгованої у тріаді “*минуле – теперішнє – майбутнє*”. При цьому головну роль у тривалості відіграє момент теперішнього – миті процесуального становлення у перед-очікуванні насування близького, але непередбачуваного, майбутнього, фіксованої у Гайдеггера як *Dasein*, а у Е. Левінаса – як *époistazic* – актуалізація по-

тенції часовості, перехід від знеособленого до визначеного стану речей через прорив миті у майбутнє, її перетворення в подію. Цей імпровізаційний плинний момент ідеально передає англійська дієслівна форма Present Perfect Tense – момент, завершений до певної миті, що вже не є теперішнім, оскільки відбувся, але ще не є остаточним минулим, оскільки відбувся тут і тепер у пришлому майбутньому. Continuous (“I have come”). У виразі “Я прийшов” закодована формула самості: конституювання особистістю своєї ідентичності через відновлення каузальності події від минулого через теперішнє до майбутнього.

Формулу часу “*минуле – теперішнє – майбутнє*” можна трансформувати у формулу діалогу “*самість – іншість – самість*”. В емпіричній царині іманентного теперішнього людина зустрічає Іншого. В “емпірейній” царині трансцендентних минулого та майбутнього людина зустрічає самість. Перша частина греко-латинського терміна “діалог” “*dia*” – “через” – це посередницька ланка між самістю та іншістю, минулим, теперішнім та майбутнім. “*Dasein*” теперішнього, онтичність – є точкою дотику людини до Іншого, з яким зближує емпірична реальність і за допомогою якої ця ж реальність долається шляхом виходу на онтологічні підвалини буття самості як духу (минуле та майбутнє).

Час, отже, є гарантом конституювання самості через іншість: тільки у часі людина усвідомлює і стверджує свою присутність у бутті як спів-бутті. Щоб досягнути найповнішого ствердження, час має рухатися від свого сакрального початку (Золотого віку, Творення) через історичні випробовування – до Кінця світу (або відродження Золотого віку у формі Вічного, або, словами М. Еліаде, “Великого повернення”, на важливості якого наполягає міф про Одиссея). Саме Великим поверненням завершується сценарій ритуалу ініціації героя, втілений у міфі про мандри, сюжеті чарівної казки та нарративній структурі роману.

Прихід постмодерну оголосив про себе через знамениту “смерть історії”, суть якої полягає у тому, що цінність часу у значені бергсонівської тривалості зазнає радикальної деконструкції. Буття *перестає бути нарративним буттям* – тобто тим, що оповідається, пригадується, піддається ретроспективному огляду та амнезису, подібних до перегляду старих фотоальбомів послідовного будування ідентичності (З. Бауман). На зміну стійкості поживклих

аркушів сімейного альбому приходиться плінна нестійкість відеозапису: буття набуває рис випадковості і позначене станом есхатологічного розчарування у глобальних проектах історичного.

Головним проектом історії аж до ХХ ст. був універсалізм/глобалізм, зловживання яким призвело до тотальної уніфікації світу під впливом колоніального Заходу. Незадоволення цим проектом спровокувало значні зміни у баченні історії. Лінійна модель єдиної загальнолюдської історії від минулого через сучасне до майбутнього, що найвищого вияву зазнала у модерно-просвітницькій схематиці європоцентричного панлогічного еволюціонізму, розпадається на множини локальних історичних світів, на зміну монокультурному універсалізму та трансценденталізму приходиться *партикуляристський феноменологічний мультикультуралізм* з притаманним для нього циклізмом локальних цивілізацій та воювничим націоналізмом.

Нова модель історії, репрезентує культурний плюралізм як останню мудрість Європи, яка, намагаючись зазирнути у сфінксове лице Іншого, розчинилася у його безодні. Загальна релятивація цінностей призвела до деонтологізації нашого існування, що втрапило трансцендентну глибину, до розвитку почуття онтологічної туги. Брак реальності, що відчувається як нестача онтологічно справжнього, підхльстує до компенсації дійсності через різні симулятивні “протези” – ілюзорно-іміджеві образи-аватари буття, що через амбівалентне поєднання почуттів екзистенційної нудьги та гедоністичного бажання міфологізує навколишній простір за допомогою індустрії розваг з притаманними для неї елементами кітчу, трешу, кемпу, поп-корну тощо.

Відтак, саме релятивація викликає віртуалізацію, яка, своєю чергою, підтримує процес розпаду цінностей людини, роблячи її “Я” “прозорим”, висвіченим наскрізно інформаційними системами (Ж. Бодрійяр) [1, с. 7-14]. Початок 1960-х років у Європі можна вважати першою ознакою спроби творення віртуальної реальності, що чудово ілюструє техногенна мода, у якій супер-міні в поєднанні з високими чобітьми, взуття на високій платформі, одяг з нових штучних і синтетичних матеріалів демонструють успадковані від кубофутуризму космічні ідеї та форми. Такі ідеї, будучи позбавлені традиційного пантеїзму та гілозоїзму, демонструють новоутворену ситуацію підкресленої “легкості” існування (засто-

совуємо метафору М. Кундери): тієї легкості, як обертається “тяжкістю” внаслідок втрати вагомих ціннісних орієнтирів існування в культурі. Відтак маємо взаємні звороти: легкість насправді є тяжкістю, а традиційна тяжкість модерної навантаженості культурою – легкістю, що постає механізмом психологічного та соціального захисту людини від прірви небуття за допомогою вагомих аксіологічних пластів. Навіть самі модуси модерну і постмодерну можна уявити у цих кундерівських категоріях: як “*легкість тяжкості*” (модерн) *contra* “*тяжкість легкості*” (постмодерн).

Така легкість девальвує *почуття історичної пам’яті*, наслідком чого постає *криза модерної (метафізичної) ідентичності*, що знаходить своє вираження у стані *екзистенційної нудьги* – безпричинної духовної втоми, почуття абсурду, виснаженої індіферентності. Симптомом кризи ідентичності на рівні індивідуального життєсвіту є нездатність людини продуктивно наповнити своє дозвілля, своєрідний *страх перед вільним часом*, тамувати який покликана розгалужена мережа масової культури. Недарма Валерій Подорога говорить про *розважальну культуру* як про особливий пласт сучасної культури, завданням якого є тотальне “*забуття*”, підпорядковане принципу насолоди (молодіжною жаргонною мовою: “*відірватися*”, “*відключитися*”, “*відтягнутися*”, “*отримати кайф*”).

У межах розважальної культури формується специфічний тип суб’єкта, антропологічним портретом є абсурдний образ *Одіссея без Ітаки, Улісса без Вічного повернення*, для якого минуле (як і майбутнє) втратило свій онтологічний статус, а метанаратив Великої історії змінився на “*малий наратив*”, або топос “*малої Вітчизни*”, обраної не за родоплеменним, а за особистісним критерієм індивідуального затишку (згадаємо героїв-мігрантів з роману М. Кундери “*Незнання*”, яким не хотілося повертатися в Чехію). Такий герой, відчуваючи розпад структури ініціації “*вихід – пригоди – повернення*” (Дж. Кембелл), одночасно відчуває розпад структури спілкування за схемою “*самість – іншість – самість*”, тобто він перестає усвідомлювати себе як суб’єкта історії, діалогу, буття як співбуття, соціальності, людськості. Втрачаючи час, людина втрачає тяглість, втрачає момент теперішнього, отже, втрачає обличчя Іншого і, як наслідок, власне обличчя, власну самість.

Реакцією на втрачену самість став *західний неконформістський рух молоді*, представники якої намагалися компенсувати роз-

чарування у великій історії за допомогою малих топосів субкультури. Яскравим виявом такої реальності став *рух хіпі*, що створили власний міф “дороги” та “втечі з дому” (термін Д. Мельник), протестуючи проти фланерської сталості та міщанського комфорту буржуазного суспільства. Як принципово Інші, хіпі висловлювали подвійний протест: як проти традиційно-модерного історичного суспільства з його метанаративами історії, дому, повернення, порядку, так і проти кризово-постмодерного соціуму з його смислами історичної смерті, розваги, нудотного споживання. Формулою виразу хіпі-протесту стало нове субкультурне мистецтво і, ширше, нова, протестна, радикально естетизована семіосфера, топосами якої є *діалог, міф та гра*.

Формулювання мети і завдань дослідження. *Метою* цього дослідження є *культурологічний аналіз семантичного простору хіпі як ознаки кризи історичного у західній цивілізації*.

Відповідно до поставленої мети формулюються *завдання дослідження*:

- простежити моральний кодекс руху хіпі на основі ідеї діалогу з обличчям Іншого (Сходом);
- розкрити екзистенційно-етичний сенс міфу подорожування як індивідуалістичного (західного) ядра смислового простору культури хіпі;
- виявити тенденції до естетизації дійсності в культурі хіпі через гру.

Виклад проблеми. Етика хіпі: діалог з Іншим і колективність Сходу. Номадичне покоління бебі-буму з його відвертим тяжінням до богемно-циганського патерну поведінки бродяги напівсвідомо-напівстихийно стало на шлях маргінесу та децентрації, асоціюючись в офіційній частині американського населення з суцільною аморальністю та анархізмом. Тексти пісень “San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)” (Дж. Філліпс, Ск. Маккензі) та “All You Need Is Love” й “She’s Leaving Home” (The Beatles) стали формулами сигнатурами нової семіосфери, ідейно підтриманою акутальними на той час арт-практиками з елементами нудизму (мюзикл “Волосся”) та досить потужним філософським спадком юнгіанства з його архетипами колективного безсвідомого, гуманістичної психології холізму А. Маслоу з ідеєю цілісності суб’єкта, прагматизму В. Джеймса з ідеєю “космічної свідо-

мости” людини як частини “чогось більшого”, трансперсоналізму С. Гроффа з ідеями зміненого стану свідомості та досягнення екстазу через східну йогу та рослинні галюциногени, концепцією “розширення свідомості” та ЛСД як “західної йоги” Т. Лірі. Ці ідеї апелювали до головної містичної доктрини традиційного Сходу – доктрини “занурення” та “розчинення”, досягнення “звільнення” та “просвітлення” через злиття індивідуальної свідомості мікрокосму та загальної свідомості макрокосму (наприклад, в адвайті-веданті, переломленої у містичному досвіді того ж О. Хакслі, автора тексту “Прекрасний новий світ”).

Вживання наркотиків, сексуальні експерименти, комуни, фестивалі та автостоп стали ознаками своєрідного етичного кодексу общинно-ліберального типу, у якому чисто західна ідея протестної індивідуальності еkleктично поєднувалася із східним ідеалом загального прийняття і терпимості на зразок дзенівської кшанті та джайнської ахімси. Сексуальна революція, що стала своєрідною кітчизацією містики тантри на західному ґрунті, стала своєрідним протезом втраченої історичної реальності через буйство природної вітальності. Архетип Сходу для хіпі перетворився на ескапічний жест втечі з кризового простору західної культури. Сумісне проживання в комунах за законами миру стало соціальним продовженням еротичної ідеї розкутої тілесності як метафори природності, аж до відверто кітчевих сентиментальних алюзій глобального братства у душі Ж. Ж. Руссо, Л. М. Толстого, М. Ганді (згадаймо тексти Дж. Ленона: “Уяви, що світ належить усім” та “Бродяг дхарми” Дж. Керуака).

В етичному кодексі хіпі (зважаючи на умовність цього терміна через стихійність формування їх моральнісних настанов) з’являється ідея відповідальності у вигляді екологічної свідомості неоязичницького гатунку з архетипічними для Сходу елементами ритуалізованої наготи (згадаймо дагомбарів), вегетаріанської дієти, солідарності общини та ненасилля (ахімси), містифікованої сексуальної дозволеності, толерантності і всезагальної любові при одночасній відстороненості від прихильності до конкретних об’єктів, доктрини “занурення”, “розчинення” та “звільнення” у формі вульгаризованих трактовок індо-буддійської ніврани та дзенівського саторі. Наявність цих смислів у культурі хіпі засвідчує складність діалогу: з одного боку, звернення перевтовленої ра-

ціоналізмом західної свідомості до езотеричного обличчя Сходу (хай навіть і викривленого європейськими редукціями), з іншого боку, – неможливість досягнення інтимного буберівського модусу спілкування “Я – Ти” через відсутність категорій духовного проникнення, глибинного розуміння, вірності, відданості, обраності партнерів, що, романтично вступаючи у стосунки дружби чи кохання, можуть легко їх зрадити.

Потрібно зазначити також значний момент деформації традиційної східної містики в культурі хіпі, що відбувається під впливом сцієнтистсько-технократичних тенденцій раціонально-індивідуалістичного Заходу, від впливу якого хіпі, при усьому їх бажанні, не могли позбавитися навіть з етнічнокультурної причини (переважну більшість страших хіпі склали білі американці). Йдеться про “технізацію” йоги через новітні західні психоделічні препарати, вживання яких не передбачали езотеричні практики Сходу, а також про “індивідуалізацію” процесу медитації, мета якого вбачалася західною людиною у самопізнанні та самоактуалізації, у той час як Схід прагнув до остаточного позбавлення від суб’єктності. Значені трансформації продиктовані наявністю у культурі хіпі західного екзистенціалу індивідуальної цінності суб’єкта.

Міф подорожування як формула західного персоналізму у семіосфері хіпі. Пропагуючи мандрівний спосіб життя, заснований на відриві від традиційних топосів історичності (“свого”, “дому”), хіпі в уявно-фантазійних ідеальних формах на рівні повсякденних дій та на рівні ігрових мистецьких символів, що взаємно перепліталися (наприклад, у символіці рок-фестивалю), відтворювали структуру *міфу про мандри героя (мономіфу)*, де головною цінністю постає ініційований як окремий суб’єкт із власною автентичністю. У міфологічному просторі гри індивід поринає в уявні структури перебігу подій, діючи подібно до суб’єкта ініціації. Дж. Кемпбелл уподібнює буття ініційованої людини в ігровому мистецькому світі архетипному циклу випробувань релігійно-міфологічного героя, “мандри” якого нагадують вічний коловорот – “повне коло, від гробу утроби до утроби гробу” (англ., “fool circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb”) [3]. Ключовими віхами цього циклу є “відчуження” та “преображення” – стани, для позначення яких Дж. Кемпбелл застосовує термінологію А. Тойнбі. “Відчуження” означає початок особистісної кризи ге-

роя (наприклад, як у знаменитому випадку із “чотирма зустрічами” Будди), внаслідок якої відбувається його містико-аскетичне відсторонення від детермінізму зовнішнього феноменального світу. “Преображення” символізує досягнення героєм вищого духовного виміру через розмежування істинного і хибного знання (у релігійній філософії індуїзму й буддизму – “вівека”), самозаглиблення і споглядання (наприклад, просвітлення Будди). Звідси – універсальна для всіх народів матриця “мономіфу”, структура якого передбачає наявність трьох взаємопов’язаних елементів: “вихід” героя (з профанної дійсності), “ініціація” (посвячення у дійсність сакральну – як правило, за допомогою надприродних істот-помічників) та “повернення” (до звичайного світу на новому витку духовного буття).

Архетип Великого повернення у просторі мистецької гри компенсує реальну втрату часу в повсякденному бутті людини. Він утворює той бажаний образ майбутнього, зверненого до минулого, якого не вистачає у порожньому “Dasein” сучасного існування. Позбавлена історії, особистість знаходить її образ у фантастичних подіях, які пропонує художник як ідеальні первообрази. Повертаючи собі історію, особистість реставрує у своїй свідомості модель діалогу від самоті через іншість до самоті, знаходить собі уявних співрозмовників та уявне співбуття, якими постають ігрові інтерпретативно-діалогічні стосунки Автора і Читача художнього тексту.

Відтак, через мистецтво як гру, *компенсується втрата тріадичної зв’язки часів і бінарної зв’язки самоті-іншості, що вибудовується заново, але на рівні символів, у вигаданому світі естетичної видимості.* Мистецька гра, не маючи можливості віднайти реального Іншого та реальну самість, вибудовує *ідеальний та уявний механізм їх діалогу.* Відбувається повернення до тріади темпоральності “минуле – теперішнє – майбутнє” (“самість – іншість – самість”, “вихід – ініціація – повернення”), але на рівні ілюзорної моделі, що існує у самосвідомості “Я”, Автора (гравця-митця) та Іншого, Читача (споживача мистецької гри) – Героя та його Тіні, які є учасниками естетичного діалогу навколо художнього тексту як Третього. Це підтверджується у контексті різних методологічних напрямів діалогістики та культурології. З погляду юнгіанства Тінь (трікстер) захищає топос Героя, навіть після його смерті про-

довжуючи охороняти простір свого антагоніста. З погляду пост-структуралізму Р. Барта Читач через інтертекстуальність (“смерть Автора”) повертає Авторіві його самість (“воскресіння Автора”). У герменевтичній критиці П. Рікера “Я” пізнає себе через Іншого у діалозі. Розглянемо цей механізм докладніше на основі ігрової естетики хіпі у дискурсі літератури.

Естетична гра хіпі: трагедія та іронія як екзистенціали буття творчої особистості. Простір мономіфу як індивідуальної ініціації у культурі хіпі реалізується не лише у повсякденних мандрівках, але й у мистецькій творчості, зокрема у дискурсі літератури, герої якої перетворюють буття на мистецтво, а мистецтво на буття. Тотальна естетизація дійсності, що починає функціонувати за законами макротексту, двоспрямована зверненість художнього та реальності, стають ігровими жестами втечі від світу міщанської раціональності. Доказом цього є експресивні біографії письменників, що надихали хіпі: К. Кастанеди, О. Хакслі, Дж. Керуака, Дж. Д. Селінджера, К. Кізі – з міфологемами мандрів, протесту, порушення табу, чуттєвого буйства, аскези, хвороби, смерті та досвіду естатичних переживань. Усі вони намагалися позбавитися від трагічного почуття самотності, викликаного відсутністю часу.

Як ескапічний простір, мистецтво ставало для них грою, відповідаючи своєму вихідному призначенню до творення дискурсу креативної, альтруїстичної, імпровізаційно-спонтанної та незацікавленої діяльності – “естетичної видимості” (термін Ф. Шилера), заснованої на довільному комбінуванні культурних смислів та іманентно обмеженої у уявному хронотопі. Недарма ще у класичній романтичній парадигмі Й. Гейзінга та Х. Ортега-і-Гасета мистецька гра стає способом порятунку культури від зазіхань на неї мільярдних мас обивателів, які хизуються своєю усередненістю, не даючи нікому виділитися, гальмуючи вільний потік самості [5]. У “Медитації про Дон-Кіхота” Ортега стверджує, що спосіб існування справжньої особистості полягає в трагедії [6]. Трагічний “Master Ludus” у Касталії Г. Гессе (“Гра в бісер”) або маргінал Гарі Галер (“Степовий вовк”) – це обранець, що належить духовній еліті, а його атрибутивною якістю є здатність до споглядальної, цнотливо-аскетичної та прекрасної гри. Мистецтво як концентрат гри є таргічним та екзистенційно іронічним за своєю природою і спонукає до творення фантазійної реальності рафінованої свободи.

Про те, що хіпі “грали” своє життя, тотально естетизуючи дійсність на елітарному та кітчевому рівнях, безсумнівно свідчать численні смислові атрибути їх одягу: довге волосся, джинси, максі-спідниці, східна орнаментика, “фенечки”, головні убори, специфічні знаки відмінності у спілкуванні. Але тільки у художній творчості ескапічна гра набувала вищих екзистенційних форм. Для ілюстрування проблеми трагедії творчої особистості в культурі хіпі використовуємо протестну семантику контркультурного художнього тексту – культового американського роману *К. Кізі “Політ над гніздом зозулі”* [2]. Амбівалентна єдність особистого і загального, культурного контексту й автора викликають *трагедію творчості* – конфлікт автора з соціальним стандартом, дисонанс, який виникає між індивідуальним самовираженням творця і системно-нормативними вимогами культури, що намагається детермінувати самість міметичними нормами і законами жанру, стилю, доктрини тощо. Тяжіння до самості визначає *духовний задум – творчий акт*, що є “вогнем” і “злетом”, трансцендентним поривом художника за межі повсякденного. Метафора “злету”, що присутня в екзистенційній проблематиці текстів М. О. Бердяєва, у К. Кізі виражається через дитячу пісеньку-лічилку Вождя, що, будучи травматичним дитячим спогадом, є глибинним змістом його індивідуального (“фрейдівського”) підсвідомого, а то й архетипом колективного підсвідомого К. Г. Юнга, оскільки пригадується у зміненому стані свідомості (маячня після електрошоку):

*Не зевай, не моргай,
тетка удила цыплят,
гуси по небу летят...
В целой стае три гуся...
Летят в разные края,
Кто из дому, кто в дом,
Кто над кукушкиным гнездом* [2, с. 331].

“Гніздо зозулі” – символічний образ хаосу, порожнечі, значущої відсутності, атопії, “прірви без місцевості” (Б. Вальденфельс). Це топос, який не прив’язаний до жодної з координат, не локалізований, бездомний, позбавлений мети і кордонів. Висловлюючись мовою екзистенціалізму, це царство абсурду, що відкриває абсолютну свободу ніщо, у яку злітає “божевільний” творець, коли підноситься над такою ж безглуздістю та абсурдністю “нормального”

раціоналізованого повсякдення. Норми культури визначають *матеріальний результат творчості, творчий продукт*, що є “оходженням вогню”, “осіданням”, іманентним щодо зовнішнього світу “твором”, заснованим на наслідуванні академічних зразків та відчуженні екзистенційної сутності творця. У романі Кізі такою глобальною детермінантною, своєрідним матеріалізованим втіленням Комбінату (системи), слугує металева лікарняна тумба з регуляторами, яку не зміг підняти Макмьорфі, але, зрештою, підняв Вождь, причому саме загартування до ініціації підняття (підриву системи) прописано в романі як уповільнена подія Одкровення (набуття самості і свободи через власну смерть).

Виникає, отже, *конфлікт між творчим актом і творчим продуктом* як між трансцендентним й іманентним, сакральним і профанним, свободою (духовністю) та детермінізмом (соціальністю), духовним (онтологічним) та емпіричним (онтичним) рівнями існування творця, його самістю (екзистенційністю) та світом Іншого – у семантичному сенсі – конфлікт між позначником і позначуванням, Логосом і Письмом, смыслом і символічною оболонкою тексту, яка “притягує” сакральний смисл донизу і згортає його в читабельну чуттєву форму. Водночас потрібно відрізнити трагедію творчості як вияв свободи від анархії. *Перебування над культурою* (транскультурний стан, теургія), при якому творець, протестуючи проти офіційної моралі, обмежує діапазон особистісної свободи дією внутрішнього морального імперативу, не слід ототожнювати з *перебуванням під культурою* тих “варварів”, які перетворюють свій протест в анархію, в силу нездатності опанувати стандартом культурно адекватної поведінки. Відхилення від культурної норми у вищу і нижчу сторону, свобода і всюдозволеність, варварство і геніальність як однаково антикультурні стани виявляються принципово протилежними за внутрішньою суттю, висловлюючи або перевагу над культурним стандартом (геній), або профанне, банальну заздрість до нього (варвар): згадайте концепти “дурня” і “божевільного” у Ю. М. Лотмана, які однаково відступають від побутової норми, але “божевільний” втілює ідеальну норму, абсолютний ступінь цінності, а “дурень” – її профанізований симулякр [4, с. 81].

Однак нерідко варварство і геніальність зусиллями самого художника виявляються пов’язаними відносинами “подвійного кодування” (У. Еко), вираженням якого є зворотний принцип “High

brow – Low brow” та “Low brow – High brow” – “високоброва низькобровість” та “низькоброва високобровість”. Подвійне кодування виявляється в такій особливості поведінки творця, як його *іронія*. Іронія постає формою ескапічної естетичної гри та механізмом захисту творця від спотвореної реальності. Іронізування виражається в умонастроях протесту, епатажу, гротеску, бурлескової стилізації під грубість і посередність, до яких часто вдавалися хіпі, зо що і заслужили свої численні “ярлики”. Застосовуючи у науковому контексті елементи сленгових виразів для позначення тих чи інших феноменів, позначимо цю іронію як “стьоб”, що став невід’ємним атрибутом нонконформістського мистецтва і богемного стилю життя. Іронія є навмисною примітивізацією, уподібненням профанному, імітацією вульгарності з метою її деконструкції – критичного викриття посередності в усіх її формах – від наївно-варварської до офіційно-салонної.

З іронією пов’язана проблема так званої “богемної” *поведінки митця*, характерними ознаками якої стають бунт, епатаж, бравада, позування, тяжіння до відвертого конфлікту із прошарком чужих, схильність до застосування насмішки щодо них і читачів. Поведінка Макмюрфі на початку його перебування у психлікарні (насмішки над медсестрою, “ненавмисне” розбивання вікон, удавана наївність запитань на зборах терапевтичної общини) цілком відповідає такій моделі. Сутність Макмюрфі у його інтенції страждання, прихованого за сміхом, але не нівельованого ним, помічає Вождь: *“Он знает: надо смеяться над тем, что тебя мучит, иначе не сохранит равновесия, иначе мир сведет тебя с ума. Он знает, что у жизни есть мучительная сторона... но не позволяет боли заслонить комедию, так же как комедии не позволяет заслонить боль”* [2, с. 291]. Саме цією “оголеністю” – духовною відвертістю, а не натуралізмом – епатує знесилена і залякана покараннями публіку психлікарні семантика одягу Макмюрфі: *“... угольно-черные шелковые трусы, сплошь покрытые большими белыми красными глазами китами”* [2, с. 114]. Подробиці опису білизни, що не відповідає лікарняному стандарту, як і відверта “межова”, “вільнодумна” символіка його кольорів та візерунка (червоне – чорне – біле; смерть – кров – істина; кит – море – свобода), виражає образ самості, що зберігає свою гідність навіть в умовах іронізування (яскраве підтвердження: коли Макмюрфі,

намагаючись роздратувати медсестру, ходить оголений, він не знімає білизни, чим – парадокс! – не тільки не втішає, але й ще більше сердить ханжу міс Гнусен: адже ненависть системи викликає не розпушта, а саме гідність права бути собою).

Збереження самості в трагедії творчості відбувається через гуманізацію стосунків з Іншим на оснві звичної для хіпі діалогічної комунітарності общини. Дружба Макмьорфі з пацієнтами психлікарні, бейсбол, рибалка, взаємні вилазки і розваги, є свідченням початку такого руху суб’єкта назустріч світу Іншого з одночасним відстороненням від негативних сторін цього світу у вигляді структур уніфікації (іншості). Переведення Іншого з площини емпірії у площину самості, з площини іманенції у площину трансценденції, фіксує момент переходу від трагедії до стану радіння, і цей перехід здійснюється в онтичному вимірі – через смерть (межа світів), а в онтологічному – через Істину. Тому концепт смерті, введений до роману, є одночасно концептом Істини: він віддзеркалює трагічне в оптимістичному (загибель Макмьорфі як завершення його боротьби із системою) та оптимістичне в трагічному (смерть героя як вищий вияв його творчої перемоги у змаганні за право бути собою). Знищення фізичного тіла Макмьорфі Вождем після оперування першого з видалення мозку і перетворенню суб’єкта в “овоч” (позбавлене рефлексії – самості – тіло) при усій своїй естетичній жахливості та моральній неприйнятності (!) у цьому смисловому контексті носить швидше символічний характер і постає не як вбивство, а як “воскресіння Автора” – повернення йому самості через Іншого (Читача), який слідує істині, проголошений в авторському тексті: *“Я наблюдал... и пытался сообразить, как поступил бы он на моем месте. Одно я знал твердо: он бы не допустил, чтобы такое вот, с припиленной фамилией, двадцать или тридцать лет сидело в дневной комнате и сестра показывала бы: так будет со всяким, кто пойдет против системы”* [2, с. 372]. Отже, в процесі інтертекстуального тлумачення Автор (суб’єкт) не лише не втрачає своєї самості, але й набуває її через Читача, що змушує сумніватися в однозначності тези про смерть суб’єкта на основі застосування до постструктуралізму теорії діалогістики і, пройшовши методологічну спокусу постмодерністською деконструкцією, повернути західній ліберальній думці її головну домінанту – антропоцентричну цінність.

Висновки. Субкультура хіпі містить у своїй семіосфері взаємно виключні жести східного колективізму (символіка общини, ненасилля та сексуальності) та західного індивідуалізму (символіка мандрів героя та іронічної трагедії творчості). Завдяки цьому поєднанню й утворюється складний поліфонічний смисловий простір, атрибутами якого є діалог (солідарність), міф (подорожування та ініціація) та гра (іронізування творчої особистості як романтичного одинака – героя-трагіка). Спільним знаменником цих атрибутів є тотальна естетизація дійсності, що починає функціонувати за законами мистецтва як відповіді з боку нонконформістського покоління на західну “смерть історії”. Як принципово Інші, хіпі висловлювали подвійний протест: як проти традиційно-модерного історичного суспільства з його метанаративами дому, повернення, порядку, так і проти кризово-постмодерного соціуму з його смислами фланерства, розваги, нудотного споживання.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр ; [пер. с франц. Л. Любарской и Е. Марковской]. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Кизи К. Пролетая над гнездом кукушки / Кен Кизи. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 378 с.
3. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: миф. Архетип. Бессознательное / Джозеф Кэмпбелл ; [пер. с англ. А.П. Хомик]. – К. : “София”, Ltd., 1997. – 336 с.
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Гнозис, Издательская группа “Прогресс”, 1992. – 271 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. А. М. Гелескула]. – Режим доступа до ресурсу: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt>.
6. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о “Дон Кихоте” [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. О. В. Журавлева, А. Б. Матвеева]. – Режим доступа до ресурсу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gasset/raz_don.php.
7. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М. И. Левиной]. – М. : Республика, 1994. – 527 с.

УДК 130.2 : 316.723

Наталя Зражевська

КУЛЬТУРА І СУБКУЛЬТУРА: СТОСУНКИ ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ

У статті осмислюється проблема діалогу культури і субкультур у сучасному мультикультурному суспільстві. Аналізується вплив субкультурності на процес поступу культури, розглядаються субкультури як зони накопичення культурних потенцій, що надалі актуалізуються у культурному просторі.

Ключові слова: культура, субкультура, мультикультурне суспільство, глобалізація, духовність.

N. Zrazhevskaya. O dialoge kultury i subkultur

Данная статья посвящена осмыслению проблемы диалога культуры и субкультур в современном мультикультурном обществе. Автор анализирует влияние субкультурности на процесс развития культуры, рассматривает субкультуры как зоны накопления культурных потенций, которые далее актуализируются в поле культуры.

Ключевые слова: культура, субкультура, мультикультурное общество, глобализация, духовность.

N. Zrazhevskaya. About dialogue of the culture and subcultures

The article is dedicated to the problem of the dialogue of the culture and subcultures in modern multicultural society. The author analyses the influence of subcultures on process of the development of the culture, considers subcultures as zones of the accumulation cultural potencies, which hereinafter become actual in field of the culture.

Key words: culture, subculture, multicultural society, globalization, spiritual.

XXI століття не зробило проблематику субкультурності менш актуальною, чого можна було б чекати від сучасного культурного релятивізму. Не в останню чергу це пов'язано з суто людським

інтересом до всього, що заряджено вірусом опозиційності: хто спростує той факт, що процес натуралізації субкультури у соціумі здебільшого супроводжується її демонстративним протиставленням устояному і звичному, починаючи з форми пред'явлення. Вже перше знайомство з нею волає про відмінність від встановленої у суспільстві норми. Її сприйняття викликає занепокоєння, налаштовує на критику аж до намагання загалом її заборонити, збуджує дискусійний запал у з'ясуванні доцільності та безпечності подібних утворень.

Сам термін “субкультура” розпочав своє життя у біології, де вона визначалась як “культура клітин, отримана шляхом пересіву частини клітин із вихідної культури на свіже живильне середовище” [1, с. 235]. Коли ми сьогодні розглядаємо субкультуру як явище соціальне, не можна не побачити тут прямої аналогії: у сучасному суспільстві, як і в усі часи, вона завжди зберігає зв'язок з домінуючою культурою, актуалізуючи ті її смисли, що знаходяться поза межами основних векторів її розвитку. Водночас, поняття субкультури асоціюється з деякою локальністю, яка певним чином протистоїть загальному живильному началу. Щобільше, ця локальність нерідко сприймається як провокативна і навіть підривна. Представлена вона об'єднанням людей, які мають схоже світовідчуття, поділяють одні й ті ж цінності, що завжди відмінні від загальноприйнятих. Цим зумовлюється стиль їхньої поведінки, спілкування, зовнішнього пред'явлення. Нарощування змістового масиву протистояння офіційній культурі здійснюється, передусім, в аксіологічній сфері: навіть відомі людству духовні цінності, їхні знаки, відновлюючи своє життя в тілі сучасної субкультури, обов'язково вступають у внутрішній конфлікт з офіційною культурною політикою, навіть якщо не мають принципових приводів для нього.

У просторі культури, яка постійно розвивається, субкультура стає зоною її своєрідного “оживлення” та динамізації, віднайдення та апробації нових векторів її подальшого руху. Різноманіття субкультур, безумовно, зумовлено розмаїттям людської практики, а також процесом життєвого вибору, зумовленого прагненням людини до самореалізації. Не полишаючи загального поля культури, субкультура у своїх адептах мобілізує ті інтенції, цінності та смисли, що дозволяють виокремитись в автономну групу, де “працюють” відмінні від звичних та апробованих форми духовної

ідентифікації. Таким чином, існування субкультур є явищем закономірним, викликаним складними процесами самоздійснення людини.

Як було вже зазначено, субкультури існували здавна. Саме потреба у їх вивченні викликала у свій час інтерес до такого утворення, яким була субкультура денді. Дендизм, як відомо, “виникає в Англії ... як форма боротьби аристократії з буржуазією, яка енергійно наступає на арені побуту, форм життєвого устрою й побутового ладу” [10]. Денді – це чоловіки, які уважно стежать за своїм зовнішнім виглядом, у такий спосіб протиставляючи себе загальній культурі: зовнішня форма, таким чином, бере на себе роль антагоніста пануючим настроям.

Відмінні від звичних поведінки і погляди на життя, зовнішній вигляд супроводжують практично всі субкультури. Стосується це і субкультурного утворення хіпі, що виникло на початку 60-х років ХХ століття. Хіпі – “діти квітів” – негативно ставилися до цінностей, що панували на той час у суспільстві, і, залишаючись принциповими прихильниками лібералізації та демократизації суспільства, виступали проти війни у В’єтнамі. Їхній зовнішній бренд: довге волосся, різноманітні браслети та буси, використання етнічних елементів у костюмі тощо. Важливість зовнішніх форм вияву для представника подібної субкультури визначається здатністю опосередковувати стосунки духовної складової індивіда з суспільством в умовах, коли її пряма трансляція в ньому ускладнена.

Будь-яка субкультура завжди є реакцією на стан суспільства, що за своїм ціннісно-смісловим наповненням стає “неорганічним” для сприйняття й подальшого розвитку певної частини спільноти, яка не може знайти в ньому векторів самоідентифікації. В цих умовах людина, що прагне реалізувати себе в навколишньому світі, шукає для цього культурних форм, які б це уможливили, свідомо чи неусвідомлено йдучи на конфлікт з уже легітимованими цінностями та нормами. Звідси й недовіра до субкультур (надто – на етапі їх становлення) з боку офіційних інститутів та “унормованого” загалу, аж до прагнення їх відторгнення як чогось чужорідного та загрозового.

Як протилежність нормі розглядав субкультури британський соціолог Дік Хебдідж, акцентуючи увагу на критиці та демонстративному неприйнятті їх прибічниками соціальних стандартів.

Підставою для вживання поняття “субкультура”, на думку американського соціолога Девіда Райзмена, є саме наявність відмінності між культурним загалом, що пасивно прийняв комерційно впроваджені концепти, і субкультурою, яка активно створює стиль меншості, тобто інші цінності, поведінку, одяг тощо.

Труднощі суспільної натуралізації субкультурних утворень були у свій час розглянуті відомим американським соціологом Т. Парсонсом, що вбачав їх причину у побоюванні їх можливого розриву із загальнокультурною основою. Розглядаючи субкультури як добровільні виокремлення в тілі культури, що протистоять їй як цілому, однак при цьому не відриваються від неї генетично, вчений підкреслював, що легітимація культурного явища можлива тільки за умови наявності в ньому “ціннісних схильностей” загальної культури [9, с. 28], інакше реакція на них суспільства буде лише негативною.

У деяких випадках для такого ставлення є прями підстави: цілком природним є негативне сприйняття пересічним громадянином будь-яких криміногенних угруповань, однак детальне вивчення кримінологами у ХХ столітті особливостей вуличних банд та девіантних груп стало не тільки продуктивним кроком у досягненні суспільної безпеки, але й вагомим внеском у розвиток соціологічної складової теорії субкультур.

У вітчизняній науці радянських часів інтерес до субкультур виник у зв’язку з появою неофіційних молодіжних культурних утворень та необхідністю їх вивчення з ідеологічно зважених позицій. Саме з цим пов’язані й перші спроби їх типологізації, що, за свідченням російської дослідниці Т. В. Латишевої, здійснювалися “ще в 70-р. ХХ ст., але до середини 1980-х років... проводилися вкрай рідко” [6, с. 94]. Однією із спроб, як зазначає теоретик, було таке ранжирування субкультур: “Субкультури минулого (40-80 рр. ХХ ст.), (що не існують сьогодні: моди, тедді-бойз, стиляги, битники, митьки, любери та ін.). Реанімовані субкультури (що відтворюють стилістику субкультур 60-90-х рр. ХХ ст.: хіпі, готи старої школи, гранджери, глем-рокери та ін.). Сучасні субкультури (які зародилися багато десятиліть тому і зараз не втрачають популярності)” [6, с. 94].

З того часу феномен субкультури розглядався дослідниками в різних аспектах, та головним залишалось переконання – субкульту-

тура як явище виникає і розвивається в “тілі” офіційної культури. Як стверджує російська дослідниця О. В. Чібісова, процес експлікації поняття “субкультура” неможливий без орієнтації на більш широке поняття “культура” [11, с. 17].

Проблема субкультур актуалізується сьогодні у межах концепту мультикультурності як обличчя сучасного глобалізованого світу: людині, носію певної ментальності та культурної визначеності, пропонується багатоманіття інших культурних орієнтирів, відкриваючи перед нею більш широкі можливості особистісної духовної реалізації, створюючи умови для поліваріативного культурного вибору. Нерідко незвичні та екзотичні, обрані таким чином шляхи викликають спротив загалу, критику, багато суперечок, адже сприймаються як суспільно небезпечне.

А справді, чи є субкультурне утворення, що апелює до іншої духовної моделі, загрозою домінуючій культурі чи, навпаки, здатне вступати з нею у продуктивний “діалог”? За своєю головною ознакою – іншістю – субкультура є явищем локальним, що потребує “альтер его” для свого розвитку та кристалізації. Залишаючись продовженням культури у напрямі її інноваційних змін, вона падає у межах культурної локальності, створюючи ґрунт для загальнокультурних перемін. Образно кажучи, субкультура є своєрідним перехрестям, де обирається шлях подальшої культурної ходи.

Незгасний інтерес сучасної молоді до можливості “інакшої” культурної ідентифікації не є випадковим, маючи під собою об’єктивні підстави – наявність у культурі імпульса оновлення. Живе утворення – віддзеркалення людини, вона не може не змінюватись. Субкультурні ж рухи стоять у ряду провідників її змін, надзвичайно чутливі до соціокультурного клімату у суспільстві. Завдяки своїй полістилістичності та мультисимволічності, вони здатні задовольнити більший спектр духовних потреб та інтенцій молоді.

Взагалі, за словниковим поясненням, префікс “суб” надає словам таке значення – “розташований поблизу, нижче або під чим-небудь, підпорядкований, підлеглий” [2, с. 1211]. Таким чином, слово “субкультура” вказує на зв’язок явища, що воно його позначає, з культурою, на їх складну взаємодію у реальному бутті людини. Субкультура стає тим резервуаром, де культура черпає “сили” для свого подальшого розвитку, несучи у собі нові тенден-

ції. Водночас, препарування будь-якої з субкультур здатне виявити справжній стан сучасної їм культури.

Вивчення субкультур, як видно із зазначеного, є шляхом поглибленого вивчення діалектики розвитку культури. Створювана індивідами, що знаходяться у постійному процесі розвитку, живуть у певному часі й просторі, у мінливих історичних обставинах, несуть у собі розмаїття типів світовідчуття та сенсожиттєвих позицій, вона не може залишатися сталою.

Субкультура, ставлячи себе у позицію культурного протиставлення, бере на себе функцію виключності. Своєю чергою, індивід, обираючи її як межі власної культурної ідентифікації, виявляється позначеним цією її рисою як особистою. Оскільки ж субкультурне так чи інакше залишається явленням культури, представник субкультурного концепту не стає культурно аморфним, зважаючи на позицію своєрідного культурного критицизму, спровокованого природою субкультурності – неприйняття передбачає попереднє ознайомлення, аналіз, а зважаючи на духовний характер культури, – переживання відкинутих чи відсунутих у низку ординарних цінностей.

Культурний центр і субкультурна периферія знаходяться у постійній динаміці взаємозалежності. Розвиток культури, а з нею і соціальний прогрес передбачають її взаємодію із субкультурними утвореннями, її мінливими й зазвичай швидкоплинними складовими. Відповідно, все, що відбувається з культурою, позначається на її здатності продукувати субкультурні вектори по-справжньому духовного масштабу.

Соціокультурний розвиток підкорюється загальним законам розвитку суспільства, зокрема наявності в ньому поряд зі стабільними та статичними факторів динамічних. На це звертав увагу А. Моль у своїх дослідженнях соціодинаміки культури, акцентуючи увагу на постійному збільшенні у сучасній культурі частки новаційних ідей щодо “доктринального” масиву культури. Потік різноманітних, не схожих між собою культурних концептів, пройшовши крізь людське сприйняття, стає основою для появи й утворення нових культурних явищ. Процес цей відкритий, як і сама діалектика людського саморозвитку. Тут – джерело культуротворення, можливість для культури “не згаснути і не закаменіти” (П. Сорокін), адже інертність і викликана нею культурна непродуктивність зумовлені саме нездатністю активізувати такі сили.

Серед багатьох наявних рушіїв культуротворення одним з найбільш потужних є субкультурність, що у загальній діалектиці розвитку виконує специфічну функцію – забезпечує культурі саморефлексію з приводу її самодостатності. Попри те, на жаль, не існує серйозних теоретичних праць, що давали б цілісний аналіз цьому феномену як гаранту саморозвитку культури. Натомість існує інтернет-простір, де явище субкультури розглядаються хаотично, різновекторно, у ключі різноманітних мотивацій, через що унеможлиблюється рішення зазначеного питання.

Феномен субкультури вкорінений у тло культури, актуалізується в ньому, впливає на культурне ядро і через це не може бути вилученим з неї, що підтверджує культурно-історичний поступ людства: фактично, кожна культурна доба несе в собі певну сукупність субкультур і, таким чином, має додаткові шляхи її самопізнання. За словами ж П. С. Гуревича, будь-яка культурна доба “постає перед нами у вигляді складного спектру культурних тенденцій, стилів, традицій і маніфестацій людського духу” [3, с. 451]. У різноманітті цих проявів саме і розкривається багата палітра людського буття. Таким чином, існування будь-якої субкультури передбачає наявність культури панівної. Водночас, вивчення субкультурних утворень надає багатий матеріал для розуміння усього культурного простору людського буття.

Одним із аспектів сучасного розгляду субкультур є спроба розглянути їх як соціальне замовлення молоді. Юнацтво як носій нової історичної реальності створює своє світосприйняття, власний життєвий стиль, нові моделі спілкування в загальному соціально-культурному контексті. Таке його бачення близьке спробі німецького філософа й соціолога К. Манхейма пов’язувати цикли розвитку культури з біологічними: для нього молодь як біологічно ще недостатньо стала складова, завжди є нестабільною. Це одна з причин обережного, досить критичного ставлення до неї, хоча в кожному суспільстві це відбувається по-своєму залежно від його традиційних культурних пріоритетів. На думку К. Манхейма, динамічні суспільства, які прагнуть до нових стартових можливостей, незалежно від пануючої в них соціальної чи політичної філософії, на противагу статичним, що повільно змінюються, спираються насамперед на співпрацю з молоддю [7, с. 442-444]. Загалом, за ставленням до молодіжних субкультур можна судити про ступінь консервативності

суспільства. З приводу цього теоретик наголошував: "... статичні або традиційні суспільства, що повільно змінюються, обходяться без мобілізації та інтеграції цих ресурсів, навіть пригнічують їх, в той час як динамічні суспільства рано чи пізно повинні активізувати і навіть організувати їх" [7, с. 446].

Внутрішній супротив будь-якому зовнішньому контролю, притаманний молодим, – для суспільства є чинником ризику. Як слушно зазначає російська дослідниця А.Л. Корженко, співтовариства, в яких поведінка регулюється нормами, відмінними від загальноприйнятих і які засновані молодими людьми, виглядають в очах "дорослого" суспільства є девіантними. Ось чому молодіжні субкультури на початку їх вивчення розглядались у контексті кримінології, соціології та етнографії девіантної поведінки [5, с. 81]. Результати подібних досліджень зробили це ще однією з причин критичного ставлення соціуму до субкультур. У сучасному постіндустріальному суспільстві в ситуації полікультуралізму і мультисимволічності, за спостереженням російського дослідника Л. Г. Іоніна, все частіше і частіше "з'являються езотеричні групи із власною сакральною доктриною та свідомістю, зі своєю символікою та внутрішньою ієрархією, заперечується наявний соціально-культурний порядок та будь-яка мета розвитку культури, суспільства, мета життя, людського існування взагалі" [4, с. 43-44]. Виглядаючи як виклик перевіреному, субкультури сприймаються переважно як заклик до руйнації встановлених у суспільстві норм, які у просторі глобалізації стають розмитими і ніби необов'язковими для перейняття. У такому випадку субкультура позивається до загальної культури як чогось штучного та немотивованого внутрішньо, далекого від справжніх інтенцій сучасника. Певний супротив у неї викликає те, що офіційна культура найчастіше орієнтована на традиційний пласт, свідомо і демонстративно відгороджуючись від субкультурних новацій, що сприймаються як неперспективні й загрозливі.

Збереження чи "консервація" культури стає домінантними у її офіційних параметрах. Орієнтоване на них суспільство найчастіше намагається відгороджуватись від молодіжних субкультурних тенденцій. Зокрема підліток як людина, що ще не визначилася у своїх життєвих настановах, є суспільною силою, яка "може здійснити різні починання". Молодь, носій духовного інтелектуаль-

ного, фізичного потенціалу культури, є суспільною силою, здатною вдосконалювати всі сфери життя. Безумовним позитивом є її внутрішня свобода і значна незаангажованість політико-економічними пріоритетами. Її здатність швидко оволодівати новими знаннями та ефективніше, на відміну від інших соціальних груп, пристосовуватись до реалій сучасного світу, що постійно змінюється, свідчить про велику культурну мобільність і відкритість до сприйняття культурних інновацій, їх подальшу трансляцію та поширення. Молодь завжди є відкритою до взаємодії і через неї та свою соціалізацію вносить у суспільство нові елементи та уможливорює нові вектори культурного розвитку, одним із яких і виступає субкультура. Відомо, що для людей старшого віку більш поширеною є орієнтація на “соціальний спокій”, коли все незвичне сприймається зі значною часткою недовіри і подекуди ворожо.

Однак викликана глобалізацією різновекторність культурного пошуку робить обов’язковим врахування та прийняття як законмірного будь-які новації та зміни у культурі. Щобільше, здатність суспільства до такого ставлення засвідчує його соціокультурну продуктивність, яка, своєю чергою, стає гарантом збереження його культурної специфіки в умовах мультикультурності. Нарощування культурних “потужностей” неможливе при консервації культури, коли традиційні культурні моделі й цінності видаються за аксіоматичні, в той час коли вони насправді далеко не завжди можуть задовольнити духовні запити сучасної людини: таке перенесення “картини” минулого у сучасне стає неефективною спробою утримати культуру на рівні високої духовної стабільності попри нові можливості її розвитку, які створює реальне життя.

Субкультури, що спроможні відкрити культурі ці можливості, щодо неї залишаються лакунами рефлексії культури: вона знаходить у них нові ідеї, концепти, елементи для подальшого розвитку. Таким чином, відбувається циркуляція між культурним центром та субкультурною периферією, що є актуалізацією культурної динаміки у сучасному суспільстві.

Вони є вкоріненою складовою культури і суспільства в цілому. Їх вивчення може надати багатий матеріал не лише про самі субкультури, але й про суспільство в цілому. У неоднорідному, строкатому суспільстві існування відмінностей є звичним явищем. Вивчення проблематики субкультур актуальне сьогодні тому, що

взаємовідношення у суспільстві носять яскраво виражений, гранично індивідуалістичний характер. Людина втрачає зв'язок з іншою людиною, здібність до комунікації, відчуває себе самотньою, не знаходить духовної підтримки, можливості реалізувати себе в межах офіціозу, чим і зумовлений інтерес до субкультурних ніш, де вона могла б реалізувати себе без значних духовних втрат. У них не нав'язуються моделі світосприйняття, поведінки тощо, там людина знаходить однодумців та залишається собою. У межах субкультури її не травмують тим, що вона інакша та через це не є органічною складовою соціуму.

Таким чином, субкультура є невід'ємною частиною культури, несучи в собі імпульс до її змін та розвитку. У просторі субкультури апробуються шляхи подальшого культурного розвитку. Можна погодитись з С. Я. Матвеевою, що культура, врешті, є сумою субкультур, які, власне, і створюють її обличчя [8, с. 19], через вивчення взаємозв'язку культури і субкультурних утворень можливо, на наш погляд, подальше дослідження розвитку людського буття у його культурному вимірі; із думкою О. В. Чібісової про те, що “масова культура черпає в субкультурі нові елементи... які на певному етапі стають загальним надбанням [11, с. 20]. Вивчення субкультури в такому ракурсі унеможливило її розгляд як випадкового явища в культурі та виявляє некоректність її огульної критики як соціального негативу. Насправді субкультура прокладає шляхи подальшого можливого розвитку суспільства, виступає одним з чинників забезпечення його соціодинаміки. Вивчення світу субкультур є важливою складовою культурознавства і, водночас, кроком до формування теоретичної бази прогнозування подальшого розвитку культури.

Література:

1. Арефьев В. А., Лисовенко Л. А. Англо-русский толковый словарь генетических терминов. – М. : Изд-во ВНИРО, 1995. – 407 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 170 000 / уклад, і головний ред. В. Т. Бусел. – Ірпінь : Перун, 2001. – 1440 с.

3. Гуревич П. С. Субкультура. Культурология. XX век: Словарь / ред. кол. : Ж. М. Арутюнова, В. Н. Басилов, И. С. Вдовина. Гл. ред., сост. А. Я. Левит. Отв. ред. Л. Т. Мильская и др. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. – 640 с. – (Культурология. XX век.).

4. Ионин Л. Г. Культура на переломе (механизмы и направление со-

временного культурного развития в России) / Л. Г. Ионин // Социологические исследования. – 1995. – № 2. – С. 41-48.

5. Корженко А. Л. Молодёжная субкультура как альтернативная форма социализации личности в юношеском возрасте // Вопросы психологии. – 2010. – № 2. – С. 80-89.

6. Латышева Т. В. Феномен молодежной субкультуры : сущность, типы // Социологические исследования: научный и общественно-политический журнал / Российская академия наук. – Москва, 2010. – № 6 (314). – С. 93-101.

7. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм. – М., 1994. – 700 с.

8. Матвеева С. Я. Субкультуры в динамике / С. Я. Матвеева // Субкультурные объединения молодёжи: критический анализ. – М. : Наука, 1987. – С. 16-28.

9. Парсонс Толкотт. Система современных обществ=The System of Modern Societies / Т. Parsons / Л. А. Седова (пер. с англ.), А. Д. Ковалева (пер. с англ.). – М. : Аспект Пресс, 1998. – 270с.

10. Фундаментальная Электронная Библиотека <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le3/le3-2002.htm>.

11. Чибисова О. В. Субкультура : подходы к определению понятия // Вопросы культурологи. – Москва, 2010. – № 5. – С. 16-20.

УДК 7.097

Діна Колос**УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ПРОРИВ**

У статті зазначається про різножанровість, тематику та специфіку манери втілення задуму режисерами українського кіно в ХХІ столітті. Розглядається постмодерністська естетика творчого доробку молодого покоління режисерів і режисерів, які мають усталену манеру кінописма.

Ключові слова: авторський світ, гіперреальність, гра, деконструкція, інтертекст, іронія, колаж, об'єкт, постмодернізм.

Д. Колос. Украинский кинематограф XXI века: постмодернистский прорыв

В статье идет речь о разнообразии жанров, тематики и специфике манеры воплощения замысла режиссерами украинского кино в XXI веке. Рассматривается постмодернистская эстетика творческих работ молодой генерации режиссеров и режиссеров, которые обладают сложившейся манерой кинописма.

Ключевые слова: авторский мир, гиперреальность, игра, деконструкция, интертекст, ирония, коллаж, объект, постмодернизм.

D. Kolos. Ukrainian cinema in the twenty-first century: the postmodern break

The article deals with the diversity of genres, themes and specific manner of translating design directors of Ukrainian cinema in the twenty-first century. We consider the postmodern aesthetics of creative works of the young generation of filmmakers and directors, which have established movie-style.

Key words: author's world, hyperreality, game, deconstruction, intertext, irony, collage, object, post-modernism.

В останнє десятиліття відбувається активне проникнення постмодерністських ідей у творчість українських кінорежисерів. Голо-

вними історичними подіями, поряд з якими варто говорити про початок становлення постмодерністської культури – це зміни, що відбулися в економічно розвинутих державах у другій половині 60-х рр., які в загальному вигляді можна охарактеризувати як початок переходу від індустріального суспільства до постіндустріального, або інформаційного.

Постмодернізм говорить про запрограмованість людських фантазій, які утворюють віртуальну реальність. Люди лише сприймають реальність, яка створена безособовим соціальним інститутом, отже, розум починає працювати за готовими зразками. Суттєвою особливістю постмодернізму є також естетизація зла і потворності, герої, які наділені людськими вадами, подаються в привабливому й героїчному світлі.

Практика постмодерністського мистецтва довела, що митець тяжіє до контрастного поєднання елементів різних естетичних систем минулого та сучасного, до використання традиційно несумісних матеріалів, барв, звуків заради створення нової художньої цілісності. Все це зумовлено інтенціями сучасного мистецтва до інтеграції, до створення єдності зі збереженням множинності, що до нього входить.

Постмодернізм варто розуміти як безпосереднє відображення реальних, суперечливих, що іноді не вписуються в раціональне мислення, процесів, які відбуваються в складній організації сучасного суспільства.

Проаналізувавши доробок провідних філософів постмодернізму: Ж. Дерріди, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Р. Барта, наукові розвідки мистецтвознавців та культурологів, які займаються дослідженням постмодерністичної думки на тлі мистецтва: І. Зубавіної, О. Мусієнко, Л. Брюховецької та інших, можемо визначити такі характерні риси постмодернізму: 1) *ацентризм* – відмова від уяви про жорстко сконструйований з видимим центром та периферією світом, пропонує відмовитись від структурної уяви про буття (з логосом – центром), що переважала в західноєвропейській філософії; 2) *гіперреальність* – відмова від лінійного сприйняття простору на користь його багатомірності, не лінійності, включає до свого складу багато реальностей, які не зобов'язані відповідати дійсності. Згідно з висловом У. Еко: “Гіперреальність – це світ абсолютної, ідеальної підробки, в якому

імітація не просто відтворює реальність, а намагається навіть поліпшити її” [10]; 3) *гра* – скрізь присутня в постмодерністському світосприйнятті, вона допомагає досягнути та подолати реальність, дійсність. Постмодерністське мистецтво діє за принципом Аристотеля: “Якщо хочеш бути серйозним – грай”. Гра – це структурна основа людських дій: “феномен суперечливої (ігрової) належності пронизує всі віхи людської культури” [8, с. 165]; *деконструкція* – її можна зарахувати як до певного методу прочитання тексту, твору, так і до категорії постмодерністської філософії, введено до наукового вжитку Ж. Дерридом у його роботі “Про граматологію” [4], позначає одночасну деструкцію (руйнування), що позначає демонтаж смислу, та реконструкцію (відновлення) слів-понять, що становлять основу для онтології західноєвропейської культури (“Бог”, “істина”, “присутність”, “тотожність”); 4) *інтертекст, інтертекстуальність* – є поняттям, яке визначає світосприйняття сучасної людини; будь-який текст є інтертекстом або “полем дискурсів, що перетинаються”; 5) *іронія* – приховане глузування, деякий завуальований зміст тексту, що проявляється в зазорі між змістом, який об’єктивно присутній у творі, так і змістом як задумом. Постмодерністська іронія покликана зняти відчуття роздвоєння людської свідомості, в ній пригадується античне “називати речі протилежними іменами”. Під “іронією” розуміється іронічне переосмислення всього минулого досвіду попередніх епох [8, с. 225-226]; 6) *колажність* – спосіб організації цілого за допомогою поєднання різнорідних частин є синтетичною формою, що відображає лоскутність, фрагментарність, мозаїчність свідомості постсучасної людини; 7) *подвійне кодування* – вказує на подвійну апеляцію митця – до маси та до еліти, а також на потенційну можливість створення й присутності тексту одночасно, тут і зараз. Вперше проблема зняття меж між елітарною і масовою культурою, між реальним та ірреальним була розглянута американським дослідником постмодернізму Л. Фідлером в роботі “Перетинайте рви, засипайте кордони” в 1969 році [9]; 8) *постмодерністська чуттєвість* – постмодерністська настанова на сприйняття світу як децентрованого хаосу, який в уявленні постмодерністської людини є фрагментарним внаслідок втрати людиною властивості сприймати світ (космос) як єдиний, наповнений розмаїттям, потенційними можливостями просторів [8, с. 234].

Постмодернізм як система координат, яка конструє сприйняття й встановлення змістовних кодів, демонстративно проявляє себе в кіномистецтві, де режисери прокладають шлях до глядачів між цитатою та ремінісценцією, майстерно володіючи навичками гри при дозованому змішуванні елементів чужого та власного мистецтва [5]. До представників постмодернізму в українському кінематографі можна зарахувати таких режисерів, як Кіра Муратова, Юрій Ільєнко, Роман Балаян, Олесь Санін, Олександр Шапіро, Сергій Лозниця, Єва Нейман, Алан Бадоев, Іван Кравчишин, Олександр Кириєнко. Це режисери, різні за своїми мистецькими уподобаннями, з різним стилістичним, мистецько-ідейним спрямуванням творів.

Серед них є режисери, які тільки починають роботу над формуванням свого авторського світу, а також ті, чії роботи вже позначені авторським світосприйняттям кінодійності. Українські режисери ігрового кіно сучасності розробляють у своїх творах різноманітні теми – історія українського народу, любов та зрада, життя та смерть, відчайдушність та карколомність, які “об’єднані єдиним “програмним” розривом з раціональним мисленням”.

У своїх стрічках “Другорядні люди” (2001 р.), “Чеховські мотиви” (2002 р.), “Настроювач” (2004 р.), “Два в одному” (2007 р.), “Мелодія для шарманки” (2009 р.) режисер К. Муратова особливу увагу приділяє індивідуальності людини, її самотності. У центрі дослідження режисера знаходиться маленький ззовні та великий насправді світ “другорядних” людей. Варто зазначити, що “в постмодерністських стрічках режисера герої перебувають у дивному, похмурому, хворобливому світі, де не можна зустріти жодного світлого кадру, жодного приємного обличчя, в її стрічках люди не говорять, а бурмочуть, в їх очах порожнеча і сум” [3].

У художній стрічці “Мамай” (2003 р.) режисер О. Санін вибудував кіносвіт, який складається з міфів, що є не тільки логічним продовженням один одного, а й миттєвим спростованням самих себе, й натомість народжується щось нове, замішане на фольклорі, малярстві та індивідуальних фантазіях героя [2].

Справжнім “постмодерністичним бунтом” на українському кінопросторі стала стрічка режисера Юрія Ільєнка “Молитва за гетьмана Мазепу” (2002 р.) [5, с. 193]. Взаємини між історичними персонами – гетьманом Іваном Мазепою та імператором Петром І – головний об’єкт режисерського дослідження в цій стрічці. Ко-

лажність побудови твору, тяжіння до кітч, зображення “розколо-тої персони” Мазепи, яка є уособленням “людини шизоїдної цивілізації доби постмодернізму, з її схильністю до деконструювання” [5, с. 199] – засоби, до яких звертається режисер під час авторської побудови твору.

Метафорична стрічка “Біля річки” (2007 р.) режисера Є. Нейман розповідає про один день з життя двох літніх жінок – матері та доньки. У цій стрічці режисер звертається до питання зв’язку поколінь, філософії та буденності життя.

Режисер Р. Балаян у своїй стрічці “Райські птахи” (2008 р.) крізь форму, зміст, задум фільму розповів, перш за все, про свій власний внутрішній світ – світ митця. Цим фільмом він продовжує тему, яку розпочав у “Польотах уві сні та наяву” – тему самотності й відчуття не потрібності людиною, та висловлює психологічну суть творчості як явища. Божевіллям головного героя стрічки – письменника, режисер говорить про відірваність його свідомості від реальності й, відповідно, неможливість адекватно оцінювати навколишній світ через превалювання штучно створених свідомістю образів [6].

Такі фільми, як “Цикута” (2002 р.), “Путівник” (2004 р.), “Нарруреорле” (2005 р.), “Беспорно” (2007 р.), “Зйом” (2008 р.), “Кастинг” (2008 р.), “Дніпро” (2009 р.) режисера О. Шапіро, є авторським трактуванням дійсності українських вулиць. Головні персонажі у фільмах режисера – алкоголіки, наркомани, безхатьки, відвідувачі нічних клубів, актори, повії – надзвичайно енергійні та харизматичні люди, які весь час йдуть, біжать у заданих режисером напрямках. Своєрідному сприйняттю авторських проєктів Шапіро сприяє відеоряд з довільно склеєними монтажними стилями, безліч роздумів у кадрі і за ним, а також прийом з повторенням кількох дублів однієї і тієї ж сцени [7].

Фільм режисера Сергія Лозниці “Щастя моє” (2010 р.) є своєрідним епілогом першого десятиріччя XXI сторіччя в ігровому повнометражному українському кіно. Головний герой цього роудмуві [1] – одинока людина, яка загубилась, не тільки в прямому, а й в переносному сенсі, у світі розпусти, бруду та смертей.

Сучасний український кінематограф має низку режисерів, які за допомогою художніх засобів розкривають глибинні образи у своїх стрічках, знятих за всіма традиціями постмодерного мистецтва.

Література:

1. Бондар-Терещенко І. “Щастя моє”: антиросійський фільм українського режисера [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://culture.unian.net/ukr/detail/188993>.
2. Брюховецька О. Фільм Саніна “Мамай” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: http://mamayfest.at.ua/publ/film_sanina_mamaj/1-1-0-20.
3. Воронкова Л. Кіра Муратова – впізнана з першого кадру і непередбачувана завжди [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://www.viche.info/journal/519/>.
4. Деррида Ж. О грамматології / Ж. Деррида. – М. : AdMarginem, 2000. – 512 с.
5. Зубавіна І. Б. Час і простір в кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К. : Інтертехнологія, 2008. – 448 с.
6. Іванова М. Роман Балаян. Райські птахи [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=848.
7. Купінська А. Режисер-філософ Олександр Шапіро: “Фаллоцентризму бій!” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://life.pravda.com.ua/cinema/49180d89b8b41/>.
8. Усовская Э. А. Постмодернизм: учебное пособие / Э. А. Усовская. – Мн. : “Тетра Системс”, 2006. – 256 с.
9. Фидлер Л. Пересекайте границі, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993. – С. 462-518.
10. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. – Минск: “Красико”–принт, 1996. – С. 48-73.

УДК 130.2:791.3

Максим Карповець

ПАРАДОКСИ СІНЕФІЛІЇ: КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА

У статті аналізується феномен синефілії крізь призму семіотики та феноменології. Розкривається парадоксальний зміст феномену, який полягає у спробі побудувати ідеального глядача, залишаючись у межах власного наївного сприйняття кінотексту.

Ключові слова: філософія кіно, семіотика, феноменологія, синефілія, інтертекст.

М. Карповець. Парадоксы синефилии: конструирование идеального зрителя

В статье анализируется феномен синефилии сквозь призму семиотики и феноменологии. Раскрывается парадоксальный смысл феномена, который заключается в попытке построить идеального зрителя, оставаясь в пределах собственного наивного восприятия кинотекста.

Ключевые слова: философия кино, семиотика, феноменология, синефилия, интертекст.

M. Karpovets. The Paradoxes of Cinephilia: Constructing an Ideal Viewer

The phenomenon of cinephilia is analyzed with helping of semiotics and phenomenology in this article. It is disclosed the paradoxical meaning of this phenomenon which means the attempt of building the ideal viewer, who is standing at the same time on the position of naïve perception.

Key words: philosophy of cinema, semiotics, phenomenology, cinephilia, intertextuality.

Вихідна теза нашої статті полягає у дивному, хоча й для когось вже звичному симбіозі кіно й літератури, а точніше, теорії літератури. В Умберто Еко є поняття ідеального читача, яке може бути застосоване і до синефіла, тільки вже як ідеального глядача. Відштовхуючись від цього припущення, ми спробуємо розгорну-

ти невеликий спектр часто суперечливих між собою інтерпретацій щодо самого феномену сінєфілії, що й зумовлює основну тезу цього тексту. Відтак, припускаємо, що сінєфілія як *виняткова естетика сприйняття, переживання і розуміння кінотексту*¹ окремим суб’єктом завжди є внутрішньо суперечливою, парадоксальною практикою конструювання як ідеального відчитування смислів кіно, так й ідеального глядача.

Феномен сінєфілії виникає у другій половині ХХ ст, а саме із французької нової хвилі. Мас Дженеріс, наприклад, об’єднує феномен сінєфілії із культурною течією французької “зграї аутсайдерів” (мається на увазі передусім Жан-Люк Годар, Франуса Трюффо, Жак Ріветт), називаючи її “снобістським способом сприйняття кіно” [8]. Ми також дотримуємось такого міркування і пов’язуємо появу сінєфілії як розгорнутого дискурсу соціального й культурного буття саме із французькою *Nouvelle Vague*. Проте до цього списку можна додати й інших великих французьких режисерів – Жана Кокто і Робера Брессона, яких об’єднувала не лише любов до кіно, але й до інших форм мистецтва, особливо літератури². У той же час можна назвати ще одного великого сінєфіла – Орсона Уеллса, без якого складно уявити не тільки історію кіно, але й у цілому міфологізацію кінематографа і культури.

Однак існує складність визначення історичної траскторії сінєфілії, бо про саме явище написано зовсім мало праць, а у вітчизняному гуманітарному середовищі єдиною ластівкою хоча б оглядового огляду є поява тематичного номера інтернет-видання *Cineticle*. Що ми можемо методологічно чи хоча б якось сказати про сінєфілію, міркує Крістіан Кітлі, на превеликий жаль, нічого [9, р. 2]. Справді, складається враження дивовижної змови академічної спільноти в межах *Film Studies*, критиків та оглядачів, що

¹ Наше визначення частково збігається із розумінням сінєфілії кіно-критиків та істориків кіно Антуана де Беко та Тьєррі Фремо, які визначали феномен перш за все як “спосіб перегляду фільмів”, а тоді вже “спосіб обговорення і потім оформлення їх у дискурс” [6, р. 134].

² Безумовно, значення літератури для сінєфілського культу складно переоцінити. Тут можна згадати хоча б Алана Роба-Гріє (блискуча екранізація Алена Рене “Минулим літом у Марієнбаді”), Хуліо Кортасара (ключовий фільм Мікеланджело Антоніоні “Фотозбільшення”, вільна варіація оповідання “Слина диявола” Кортасара), без яких не було б багатьох інтертекстуальних шедеврів світової культури.

послідовно ігнорували цю тему. Попри це, фрагментарно можна зафіксувати низку колоквіумів, конференцій та збірників, де б розглядалась сінефілія із різних аналітичних кутів та методологічних перспектив. Перш за все, варто вказати на діяльність *Cahiers du Cinéma*, автори якого не тільки були невинними фанатами кіно, але й водночас намагались відрефлексувати цей фанатизм у писемній формі (не рідко й у візуальній теж). Що стосується обговорень, то найбільш знаковою подією була конференція “Винайдення культури: історія сінефілії”, організована Антуаном де Беко і Тьєррі Фремо 5 березня 1995 року у Парижі. Вже через десять років помітною була поява збірника “Сінефілія: фільми, любов і пам’ять” [7], упорядниками якого були Марейке де Фолк та Мальте Хагенера. Зрозуміло, що між цими подіями є безліч невідомих і невидимих розмов, дискусій, чернеток і есе, оформлюючись у цілісний корпус досліджень сінефілії, яка на сьогодні поступово перебирається в епіцентр гуманітарного інтересу.

Прикріплення сінефілії до діяльності французької “Нової хвилі” є певною історичною умовністю, проте вона має свою чітку логіку, адже сінефілія без традиції або напрацьованого контексту практично неможлива. Важко уявити, що Жан Ренуар міг би бути сінефілом, оскільки він навіть фізично не мав з чим полемізувати, що неминуче присутнє у будь-якому “ідеальному” знанні чи “інтертекстуальній компетенції” глядача. Саме представники “нової хвилі” сприяли як теоретично, так і емпірично зародженню сінефілії (йдеться не тільки про наївну любов до кіно, але й про його ідеальне розуміння, тобто той унікальний *досвід візуального*, який доступний небагатьом). І тут знову ж таки має рацію Мас Джеріс, пишучи, що “якщо сінефілія є пошуком насолоди в кіно... тоді ті, хто її віднайшов, повинні нею поділитися” [8]. Такі істинні любителі кіно, як П’єр Паоло Пазоліні, Жак Даніель-Валькрос, Франсуа Трюффо або Пітера Богданович, рано чи пізно візьмуть ручку або камеру (часто те й інше), щоб поділитися своїм досвідом з іншими, наївними глядачами.

З іншого боку, працює й інше узагальнення: як тільки глядач опиняється віч-на-віч із екраном, то він вже є сінефілом, бо перебуває в конкретних межах функціонування семіотичного простору. Саме введення топологічного виміру взаємодії глядача й образу наближує нас до розуміння дивного, містичного зв’язку сінефіла

із позаекранним світом. У цій взаємодії, динамічному середовищі продукуванні нових значень і емоцій, поступово породжується і виховується сінєфіл як ідеальний глядач.

Однак повернемося до Умберто Еко і його ідеального читача – практичного вихідного поняття для постмодерного дискурсу. Найбільш цілісно і послідовно дослідник висвітлив це поняття у працях “Відкритий твір” і “Роль читача”. Нагадаємо, що основна презумпція теорії Умберто Еко в тому, що текст відкритий до інтерпретаційних зусиль читача, хоча й ці зусилля чітко задані структурними лабіринтами тексту. Провокація семіотика в тому, що такі зусилля можуть тривати безкінечно, але провідна роль у цьому належить читачеві. Цікаво, що семіотик наводить зовсім не літературний приклад, а тогочасні авангардні тенденції у музиці, зокрема у творчості Карлхайнца Штокхаузена і Лучано Беріо [3, с. 24-25]. Саме в останній тезі Умберто Еко пориває зі структуралістським поглядом, де все ж таки домінуючим лишається об’єкт, смислове поле якого чітко закріплене в історичному й культурному контексті. Підтримуючи цю думку, Клод Леві-Строс в одному із інтерв’ю наголосив, що він не може прийняти таку перспективу (йдеться про теорію відкритого твору), бо для нього твір мистецтва – об’єкт із певними властивостями, що повинні бути аналітично виведені.

Для Умберто Еко ж нема жодних меж між контекстами – ідеальний читач легко маневрує між ними, конструює які завгодно світи й системи. Цікаво, що буквально через рік після “Відкритого твору” вийшла інша, не менш провокаційна робота Сьюзен Зонтаг – “Проти інтерпретації”, де та у зовсім протилежному настрої закликала припинити свавілля інтерпретацій, яке спостерігала щодо тогочасного концептуального мистецтва. Зокрема вона зазначала, що “під інтерпретацією я маю на увазі розсудливу діяльність розуму/свідомості, що ілюструє певний код, певні “правила” інтерпретації” [10, р. 5]. Інша річ, що концептуальне мистецтво провокувало таке свавілля, проголошувало у своїх маніфестах, але це вже була другорядна справа, адже Сьюзен Зонтаг пішла далі у своєму доволі радикальному і великою мірою позитивістському маніфесті, забуваючи, що її позиція теж є не що інше, як *чергова інтерпретація* культурного поля, де об’єктивна “розсудливість” часто є суб’єктивним баченням реальності.

Тоді на якому березі опиняється сінєфіл? Будучи обізнаним у багатьох контекстах, інтертекстах і традиціях, переглянувши тисячі стрічок, переосмисливши не менш теорій, для сінєфіла відкриваються два шляхи: шлях автора і шлях кінознавця. У своєму есе кінокритик Ніко Баумбах вказує на внутрішнє розривання сінєфілії в різні напрями, які також у культурологічному зрізі можна позначити традицією та інновацією: “Сінєфілія, так само як кінознавство і кінокритика, розривається між двома протилежними цілями: руйнування бар’єрів між дисциплінами і традиційними концепціями мистецтва, та підтримка власної легітимності через звернення до тих самих категорій, які вона намагалась зруйнувати” [5]. Перед цим зробимо ремарку. Перш ніж ступити на якусь стежку, сінєфіл неминуче стає *диктатором* власної ситуації. У якийсь момент він усвідомлює, що не заслуговує відокремленого ставлення, а тому обирає зверхній, загрозливий погляд над Іншим. Доказом настання такого етапу слугує хоча б переконлива арабеска Мішеля Фуко про знання і владу, які так чи інакше супроводжують один одного. Чим більше контролюєш знання, тим більше пануєш – чим більше пануєш, тим більше контролюєш знання. Знання немов саме притягує владу, яка поглинає наївного глядача, лишаючи лише ідеального *споглядача* у своєму царстві знаків і кодів. На якомусь відрізьку часу сінєфіл зі своїм знанням втомлюється від нарцисизму, але не позбавляється його остаточно. Яку б програму не обрав сінєфіл, відчуття винятковості та унікальності розуміння не покидає його. Втім у цьому нічого поганого нема – здорова самооцінка ніколи не була зайвою для жодної людини.

Одним із видів ідеального глядача є така ситуація, коли сінєфіл *вирішує сам знімати* кіно. Це змушує нас дати певне уточнення, яке полягає у спробі сінєфіла порозумітись зі світом, поділитись своїми знаннями, але, так чи інакше, не відректись від своєї позиції. Так, сінєфіл стає автором (у французькій мові є поширений відповідник *grand auteur*, що мимоволі перегукується із відомим *grand dictator*). Алюзія цілком виправдана: автор конструює ідеальний світ зі своїми межами і законами, для якого, своєю чергою, конструюється ідеальний глядач. Тут доречно згадати Жана Есташа, якому належить такий антивізуальний шедевр, як “Матуся й повія” (1973). Цей фільм помилково на перший погляд видається реалістичним. У ньому “Есташ відмовляється продукувати “знаки

реальності” як проєкції життя в сирому вигляді” [1]. Тобто це той світ, у якому режисер міг би жити і творити; світ, який для нього був недосяжний у дійсності. Подібний конфлікт реального й вигаданого присутній і в іншому сінєфільському шедеві – “Брудна історія” (1977). Так чи інакше, Жан Есташ ускладнював свої фільми ремінісценціями, алюзіями і прихованими підтекстами – всім тим, що максимально актуалізує інтелектуальний і естетичний досвід автора та, відповідно, сінєфіла. Не випадково творчість Жана Есташа спонукала Джима Джармуша зняти “Зламани квіти” (2005) – можливо, не найкращу його стрічку, але однозначно оригінальний за формою сінєфільський проєкт.

У свій час існував жарт щодо ідеального читача Умберто Еко, якого насправді не існувало, крім однієї людини – самого Умберто Еко. Доля правди є у жарті, адже автор нав’язує систему знаків глядачеві, скріплює і закріплює траєкторію інтерпретації. Справді, авторський задум свого твору ставить суперечливе питання: чи потрібно ідеальному читачу/глядачу прочитувати текст лише в заданих межах? чи може він *щось* додавати, розширювати контекст?

Це не що інше, як перетворення закритого, герметичного авторського тексту у відкритий полісемантичний текст, адже “є тексти, що можуть не тільки вільно, по-різному інтерпретуватись, але й навіть створюватись (сотворюяться, породжаються) у співавторстві із їх адресатом” [3, С. 12]. Така ситуація простежується більшою мірою в авангардному кіно, але й також присутня у таких відомих роботах, як “Кріт” (1970) Алехандро Ходоровські, “Небезпечні ігри” (1993) Абеля Феррари, “Приховане” (2005) Міхаеля Ханеке. Автор, здається, лишає підказки для поверхневого, першого прочитання тексту, але підтекстом йдуть безліч прихованих способів розуміння, що вказує на відкритість твору для інтерпретацій адресата, який і актуалізує “істинний” зміст посилання.

Попри абстрактну передумову наявності ідеального читача, насправді як закритий, так і відкритий фільм інтерпретується із “використанням кодів, відмінних від тих, що мав на увазі автор” [3, с. 20]. Для Умберто Еко закритий текст – це той, що відкритий до хибних інтерпретацій, а для нас у розумінні кіно важлива швидше послідовність, *процесуальність* інтерпретації, що для закритих фільмів відіграє першочергове значення. Натомість відкриті фільми не настільки переймаються лінійністю, а швидше свободою

інтерпретації (для італійського філософа знову ж таки навпаки – “відкритий текст, наскільки б він не був “відкритим”, не дозволяє довільної інтерпретації” [3, с. 22]). Напевно, для останньої категорії ідеальний глядач це той, що вільний від жодних програм (марксистизм, психоаналіз, рецептивна естетика, православна філософія, неокантіанство, екофілософія тощо), а тому продукує *свій унікальний словник*, не подібний на жоден відомий чи сконструйований. Інша річ, що такий словник часто зрозумілий тільки сінефілу, а тому жодна комунікація із іншими суб’єктами неможлива.

На противагу або швидше на додачу цього існує інший шлях сінефіла – кінознавство. Ми зумисне уникли поняття кінокритики, оскільки даємо собі чітке розрізнення, що у першому випадку йдеться про певне гносеологічне завдання, яке не має ні початку, ні завершення, що ідеально вписується у концепцію відкритого твору. Натомість випадок кінокритика неминуче пов’язаний із вердиктом, остаточним приписом оцінки – тут нема сірого поля, а лише чорно-біла шахівниця. Кожен по-своєму виконує свою соціокультурну місію, але для сінефіла важливіше розібратись зі всіма “кротовими норами” (відома метафора Джона Фаулза), пройти всіма борхесівськими стежками у саду і, знову ж таки, виховувати ідеального глядача. Як писав Михайло Ямпольський, “чим відрізняється точка зору сінефіла від погляду традиційного критика чи звичайного глядача? Критик перебуває на дистанції у своєму ставленні до кіно. Його точка зору – це точка зору суб’єкта, про який стільки писали “Кайе” структуралістського періоду. Реакція “звичайного глядача”, навпаки, повністю програмується фільмом і не спонукає до критичного дистанціювання” [4].

Сінефіл, який умовно трансформувався із ідеального глядача у кінознавця, принципово тримає у полі зору свою аудиторію. Він не може виробляти власний словник понять, хизуватись придуманими неологізмами і концептами, оскільки налаштований на *діалог* (хоча й у більшості випадків транслює знання монологічно, не чекаючи відповідної реакції в аудиторії); він переконаний, що існує об’єктивне пояснення як внутрішньому семіотичному ладу в конкретному кінотексті, так і зовнішній тканині кінопроцесу (не важливо, чи він розуміється як ризома, дерево або потік). Справді, тіло сінефіла у цьому разі не зливається із екраном, воно максимально дистанціюється від випадкових емоцій чи рефлексій. На

відміну від критика, кінознавець не розламує текст, а потім збирає. Навпаки, для нього важливіша *цілісність* фільму – як речі-в-собі, так і феномену культурної реальності. Така настанова допомагає налаштуватись на відповідну інтелектуальну “медитацію” глядача, показати йому семантичні координати, в яких функціонує вже не відкритий/закритий твір, а просто безцінний артефакт культури.

Стає зрозумілим, що сінефіл перебуває далекого від тієї практики, що зветься наївним глядачем і, відтак, наївним переглядом. Так само як для ідеального читача існує роман Джеймса Джойса “Улісс” чи Джона Барта “Плавуча опера”, так само для ідеального глядача існують такі прекрасні фільми, як “Сидіння Альказара” (1990) Люка Мулле, “Обличчя, яке ти заслуговуєш” (2004) Мігеля Гомеша чи тонке мереживо кінематографічних ремінісценцій “Франція” (2007) Сержа Бозона. Хіба можна уявити наївне задоволення від сюжету, пейзажів у Джеймса Джойса? Таке враження, що читач отримує справжню насолоду на маргіналіях тексту, тобто читаючи коментарі і приховані алюзії, захоплюючись геніальністю інтертекстуальних зв’язків. Текст сам пручається сприйняттю його лише як пейзажної чи наративної структури – можливість катарсису перебуває у зовсім іншому полі. Аналогічно і названі фільми (до яких можна додати безліч інших) немов чекають свого глядача, який впізнає відсилання то до одного, то до іншого контексту. Крім того, часто такі контексти виходять поза межі історії кіно, як це буває у Мігеля Гомеша, а тому вимагають особливого *досвіду* від прочитання кіно. Відповідно, наївний глядач не знає, що робити із такими фільмами – як їх вписати у *стереотипну* схему розуміння. Такі фільми вимагають особливої напруги, “ідеального читача, який страждає ідеальним безсонням” [11], здатного не тільки сприймати текст як складний світ, але й самому конструювати закони функціонування цього світу. Практично, ідеальний читач мимоволі *переймає* функції деміурга у автора чи об’єкта, перетворюючись у процесі інтерпретації на творця нового тексту.

Справді, “сінефільський досвід, без сумніву, тяжіє до феноменології як способу описання” [4], – міркує сучасний філософ Михайло Ямпольський. Феноменологія перегляду нагадує систему коментарів, що мимоволі становлять окремий інтертекст, який, в цьому є певна небезпека, часто відмежовується від оригінального тексту. Хоча для сінефіла нема оригінального тексту – для нього

всі тексти рівні, самотутні й улюблені. Можливо, у цьому ліберальному прийнятті всього горизонту кіно реальності, сінєфіл і зберіг у собі наївного глядача, який вірить у реальність потяга, що летить на нас із глибини екрана. Однак інтертекстуальне добудовування відкритого твору, яким і є кіно (і не тільки авангардне), недоступне ні для критика, ні для кінознавця. Коли перший змушений поставити крапку в інтерпретації, зробити вердикт, а тому обмежений або темпоральністю (виділеним часом для оцінки), або простором (існуючою дистанцією між власним етичним блоком і професійним обов'язком, що й зумовлює в цілому дистанцію до картини), то другий обмежений іншими чинниками – законами онтології аналізованого тексту, тобто історичними потоками подій, конкретними втіленими смислами відповідної течії чи школи тощо. Натомість автор у більшості випадків немає такого жорсткого контролю, якщо не брати до уваги різноманітні маніфести, з якими, що симптоматично, після певного часу поривали самі ж зачинателі¹. Лише автор може домислити, добудувати і взагалі перекреслити онтологічний каркас фільму, збудувавши на його руїнах зовсім інше полотно.

Не повинна складатись омана, що відкритим твором є лише задалегідь продумані фільми чи окремі сінєфільські проекти, які звернені до обраних глядачів. Насправді для сінєфіла відкритим текстом є будь-який фільм, що розглядається ним як “пучок різновекторних смислів”. Умберто Еко фіксує цю “різновекторність” навіть у формі твору, а тому сміливо зазначає, що “форма є естетично важливою тому, що її можна розглядати й осмислювати у різних векторах, коли вона, не перестаючи бути собою, є все багатство аспектів і відлунь” [3, с. 28]. Відповідно, для сінєфіла навіть найбільш бездарне кіно є далеким відголоском шедеврів, а що вже говорити про “вдалі” тексти, які розбиваються на численні взаємопов'язані семіотичні світи.

Небезпека сприйняття фільмів як відкритого твору у тому, що сінєфіл сприймає їх *незавершеними* текстами, а тому має повне право домислювати і додавати значення, що, за його логікою,

¹ Тут можна згадати хоча б Ларса фон Трієра і маніфест “Догми 95”, який з часом став не актуальним не тільки для Трієра, але й для Томаса Вінтерберга, співавтора маніфесту і загалом автора першого фільму у цьому русі “Урочистість” (1998).

не руйнує онтологічні основи оригіналу. Не йдеться про зухвалу деконструкцію тексту, а швидше про ідеалістичне прагнення реанімувати істину у банальному питанні: що ж мається на увазі? Невинне питання нестримно дратує не тільки таких культових і міфологізованих режисерів, як Бела Тарр, але й інших авторів, хоча б того ж таки Гаса ван Сента. Напевно, важко придумати більш ідеальний фільм для герменевтичних процедур аніж “Джеррі” (2002) або “Малхолланд Драйв” (2001) Девіда Лінча. Такі стрічки безкінечно дратують Сьюзен Зонтаг та її послідовниць/послідовників, але й водночас додають запалу для сінефіла.

Річ у тому, що коли Бела Тарр запевняє про “нульове письмо” своїх фільмів і марну справу пошуку додаткових значень, то Девід Лінч дратується не тому, що його дістає нестерпний сінефіл, а дратує неспроможність самому дати раду своїм кінотекстам. Простіше кажучи, автори не знають, що вони мали на увазі. Як писав Кріс Родлі, “Лінч не хоче і не може (і в якій саме пропорції поєднуються ці “не хоче” і “не може”, залишається лише здогадуватись) аналізувати фільм, бо переконаний: якщо таємниця буде розкрита, ми прокинемося від сну із назвою “Малхолланд-драйв” [2, с. 385]. Відкритий твір мимоволі дає гарантію безкінечного не пробудження, блаженного стану ейфорії і захоплення магією кіно. Однак основне, що дає відкритий твір, так це можливість ідеального глядача, який знає всі потаємні стежки ідеального світу кінематографу.

Таким чином, сінефілія як специфічна практика сприйняття і розуміння кінематографу поєднує у собі низку антиномічних особливостей. По-перше, герменевтичне сприйняття візуальних текстів завжди прагне порушити свої межі, а тому потребує колективного обговорення, дискусії чи розгляду. Тобто елітна форма культивування обраних фільмів і режисерів завжди опирається на так звану “ширшу аудиторію”, без якої сінефілія вироджується як замкнений клуб обраних цінителів кіно. По-друге, сінефілія як принципово індивідуально-особистісна стратегія формування власного естетичного смаку та світогляду водночас містить інтенцію до формування об’єктивного розуміння кінотекстів, носієм якого є ідеальний глядач. Водночас інший висновок: сінефілія хоч і є інтертекстом, однак також претендує на унікальний погляд на відомі чи, як часто буває, невідомі зразки кінематографу. Саме такі видимі й невидимі

суперечності становлять парадоксальну сутність феномену синефілії, яка із простої любові до кіно перетворюється на складне явище культури, що потребує уважного й послідовного осмислення.

Література:

1. Кушнарева И. У Деда Мороза глаза Доктора Мабузе [Електронний ресурс] / И. Кушнарева. – Режим доступу до статті: <http://kinoart.ru/2010/n5-article11.html>. – Назва з екрана.

2. Линч Д. Интервью: Беседы с К. Родли / Д. Линч. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 480 с. – (Арт-хаус).

3. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

4. Ямпольский М. Синефилия как эстетика. Заметки читателя книги Сержа Данея “Упражнение пошло на пользу, сударь” [Електронний ресурс] / М. Ямпольский. – Режим доступу до статті: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/740/>. – Назва з екрана.

5. Baumbach N. All That Heaven Allows: What Is, or Was, Cinephilia? (Part One) [Електронний ресурс] / N. Baumbach. – Режим доступу до статті: <http://www.filmcomment.com/entry/all-that-heaven-allows-what-is-or-was-cinephilia-part-one/site-specifics-gravity-hill-newsreels>. – Назва з екрана.

6. De Baecque A., Frémaux T. La Cinéphilie ou L’Invention d’Une Culture / A. De Baecque, T. Frémaux // Vingtième Siècle. Revue d’histoire. – Année 1995. – Volume 46, Numéro 46. – P. 133-142.

7. De Valck M., Hagener M. Cinephilia: Movies, Love and Memory / M. De Valck, M. Hagener. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 240 p. – (Film Culture in Transition)

8. Generis M. Cinephilia: movies, love and memory [Електронний ресурс] / M. Genesis. – Режим доступу до статті: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/cinephilia-movies-love-memory>. – Назва з екрана.

9. Keathley C. Cinephilia and History, or the Wind in the Trees / C. Keathley. – Bloomington: Indiana University Press, 2005. – 232 p.

10. Sontag S. Against Interpretation: And Other Essays / S. Sontag. – N.Y.: Picador, 2001. – 336 p.

11. Joyce J. Finnegans Wake / J. Joyce. – N.Y.: Viking, 1945. – 628 p.

УДК 124.5 + 130.2 + 141.319.8

Игорь Сухина

КУЛЬТУРА ИНФОРМАЦИОННОГО ТИПА: КОНТУРЫ ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ

В статье представлены философский анализ и осмысление феномена культуры информационного типа, содержащие его понятийное определение, рассмотрение его сущности и специфики, тенденций и перспектив. Анализ культуры информационного типа осуществляется с учетом основных положений теорий постиндустриального и информационного общества, а также общей теории информации и информационного понимания культуры.

Ключевые слова: культура, культура информационного типа, информация, информационное общество, социокультурная коммуникация, компьютерные технологии, средства массовой информации.

I. Suhina. Culture of information type: contours of the philosophical conceptual analysis

In article are presented the philosophical analysis and judgment of a phenomenon of culture of the information type, containing its conceptual definition, consideration of its essence and specificity, tendencies and prospects. The analysis of culture of information type is carried out taking into account substantive provisions of theories of a postindustrial and information society, and also the general theory of the information and information understanding of culture.

Keywords: culture, culture of information type, the information, information society, social and cultural communications, computer technologies, mass media.

I. Сухина. Культура інформаційного типу: контури філософської концептуалізації

У статті представлені філософський аналіз і осмислення феномену культури інформаційного типу, що містять його понятийне визначення, розгляд його сутності й специфіки, тенденцій і перспектив. Аналіз культури інформаційного типу здійснюється з урахуванням основних положень теорій постін-

дустріального й інформаційного суспільства, а також загальної теорії інформації й інформаційного розуміння культури.

Ключові слова: *культура, культура інформаційного типу, інформація, інформаційне суспільство, соціокультурна комунікація, комп'ютерні технології, засоби масової інформації.*

Вторая половина XX века, связанная с интенсификацией выпестованного новоевропейской культурой научно-технического прогресса, оказалась отмеченной информационной революцией (60 – 80-е гг.), на основе которой сформировался феномен современной модернизированной культуры и в наиболее высокоразвитых странах (США, Евросоюз, Япония) вызрел новый исторический тип социокультурной реальности – информационное общество.

Научно-техническим основанием информатизации стало создание в 50-х гг. XX столетия (на базе научных разработок в области радиотехники и электроники) и широкое применение в исследованиях, производстве и управлении новых электронно-вычислительных машин. Это было началом передачи технике логических функций человеческого мышления. С появлением ЭВМ (ставших технической подоплекой кибернетики) начинается история технических средств, выполняющих наиболее сложные функции производительной деятельности человека – функции принятия решений. На базе программно-управляемых ЭВМ в 70-х гг. XX века были созданы компьютерно-информационные (микропроцессорные) технологии, оказавшие революционное влияние на социокультурную жизнь, причем в глобальном масштабе. Информатизация современного общества как раз и оказалась связанной с широким внедрением компьютеров и компьютерных сетей в соединении с технически совершенными средствами связи или коммуникации.

В наиболее технически и экономически высокоразвитых странах мира был создан новый – информационно-индустриальный комплекс, который включает: электронно-вычислительное машиностроение, микроэлектронную промышленность, массовое производство электронных средств связи и самого разнообразного бытового оборудования; этот современный комплекс отраслей промышленности и сервисной сферы услуг ориентирован на ин-

формационное обслуживание как общественного производства, так и личного потребителя.

Компьютерно-информационные технологии, которые американский социолог А. Тоффлер номинировал “интеллектуальными”, стали уникальным средством автоматизации интеллектуальной деятельности человека. Если связанные с НТП средства механизации и автоматизации производительной деятельности касались сферы материального труда человека, заменяя работу его рук, то информатизация (на основе ЭВМ и компьютеров) затронула сферу человеческого мышления, интеллекта; так, начинаются научные разработки в области “искусственного интеллекта”, рассматривающиеся как возможность информационной трактовки самого человека и его деятельности. Вследствие информационно-компьютерной революции информационные возможности современной социокультурной жизни не только возросли многократно, но стали просто несопоставимыми с “до-компьютерной эрой”. Как отмечает канадский философ М. Мак-Люэн “в современную электронную эпоху мы видим себя существующими таким образом, что нам приходится переводить все больше и больше всего, связанного с нашим существованием, в форму информации, движущейся к технологическому расширению сознания” [4, с. 64]. При этом, по словам немецкого философа Ю. Хабермаса, “информация расширяет могущество человека в техническом управлении миром” [10, с. 313].

В процессе информационной революции, активизировавшейся в 70-х – 80-х гг. XX века (в связи с компьютеризацией, появлением разветвленных информационных систем и т. д.), в ареале западной модернизированной культуры произошел переход к новой – постиндустриальной эпохе, к новому типу социокультурной реальности, который американский социолог Д. Белл назвал “постиндустриальным обществом”, а японский социолог И. Масуда – “информационным обществом”; само понятие “информационного общества” Масуды указывает на основной стратегический ресурс современного и грядущего общества – информацию. При этом идущую на смену развитому индустриальному обществу, новую постиндустриальную социокультурную реальность отличает: 1) комплексная автоматизация и информатизация производства и управления (связанная с развитием ЭВМ, микропроцессоров, информатики, робототехники); 2) рост производительности труда,

решение на базе высокотехнологического арсенала наукоёмкой экономики проблемы массового производства товаров широкого потребления, переход от товаропроизводящей – к сервисной экономике; 3) децентрализация и деконцентрация в производстве, сочетающиеся с сегментацией и разнообразием рынка товаров и услуг (что предоставляет возможность быстрого реагирования на изменение рыночной ситуации); 4) становление “общества изобилия” с преобладанием в нем третичного сектора экономической деятельности – сервисной сферы обслуживания; 5) рост значения информации и постепенное утверждение нового информационного сектора экономики, следующего за сельским хозяйством, промышленностью и экономикой обслуживания (возникает целая инфраструктура по переработке, хранению и передаче информации); 6) рост значения интеллектуальной деятельности, направленной на переработку информации; 7) широкое/массовое использование электроники и компьютерных технологий, их проникновение практически во все сферы социокультурной жизни; 8) бурное развитие технических средств массовой коммуникации (масс-медиа); 9) рост значения образования, знания и социальной роли университетов как “индустрии знаний”, центров развития науки, социального планирования и инноватики; 10) рост социального влияния ученых, специалистов, высококвалифицированных менеджеров, и структурирование общества по профессиональному признаку (возникновение нового лидерства, основанного на интеллектуальных талантах, специальной подготовке, научных знаниях); 11) дальнейшая демократизация социокультурной жизни на основе либеральных ценностей и широкого доступа к информации; 12) превращение прогрессирующих новейших (компьютерных) технологий в главный инструмент принятия управленческих решений; 13) всемерная поддержка обществом НТП, его апология в сфере общественного мнения, и соответствующая этому – сциентистская парадигма культуры.

В социально-экономическом плане постиндустриализм обнаруживает тенденцию перехода от доминирования сферы обслуживания (ранняя стадия, связанная с комплексной автоматизацией производства и управления) к преобладанию информационно-перерабатывающей деятельности (зрелая или развитая стадия, связанная с тотальной компьютеризацией производства и управ-

ления, с информатизацией общественного производства и общественной жизни, со становлением глобального киберпространства компьютерных сетей, пользователями которых являются сегодня уже более миллиарда человек).

Учитывая всеохватывающий, всепроникающий характер влияния современного этапа НТП на социокультурную жизнь в целом (особенно – в плане ее информатизации), радикальные изменения в ней происходящие, можно говорить о становлении нового варианта модернизированной культуры – культуры постиндустриального типа; во всяком случае, такое наименование вполне адекватно по отношению к особенностям и тенденциям развития современной культуры в условиях НТП. А принимая во внимание возможности и перспективы развития современной культуры (в условиях информатизации социокультурной жизни) следует говорить о культуре информационного типа.

Культуру информационного типа надо понимать как информационно-коммуникативную сторону жизнедеятельности современного общества, его функций, которая выступает базовым механизмом и определяющим фактором присущих обществу социальных связей, отношений и взаимодействий. Культура информационного типа является сердцевинной информационного общества как иницируемого современными компьютерно-информационными технологиями социального пространства интересубъективных коммуникаций. В широком смысле она представляет собой воплощающуюся в социокультурных процессах совокупность всех видов информационно-коммуникативной деятельности; при этом она опирается на массовое привлечение человека к наиболее эффективным и совершенным средствам информации, коммуникации, к новым информационным технологиям, что становится неременным условием социализации личности как субъекта культуры и социальной жизни. В предельном своем выражении культура данного типа осуществляет репрезентацию человеку действительности как информационного процесса. Ее типичным продуктом является интернет – глобализирующаяся международная компьютерная сеть электронной связи-коммуникации, которая объединяет и инкорпорирует в себя региональные, национальные, локальные и др. сети, обеспечивая постоянное увеличение и улучшение обмена информацией.

В узком смысле культура информационного типа является собой систему информационного воспитания и образования как способ эффективного усвоения присущего обществу культурного наследия и достижений с целью оптимальной социализации или инкультурации человека как личности и его специальной или профессиональной подготовки. Основой информационной культуры личности (как пролонгации данной культуры на индивидуально-личностном уровне человеческого бытия) являются знания об информационной среде в ее социокультурном содержании, о ее возможностях, принципах и закономерностях ее функционирования, перспективах развития, а главное – умение ориентироваться в “расширяющемся мире” современной информации.

В материально-технологической модальности культура информационного типа удостоверяет информационную инфраструктуру современного общества, с технико-технологическим арсеналом ее коммуникативных средств (технико-технологических средств массовой коммуникации). В содержательном плане она представляет собой актуальную или значимую, обладающую определенной ценностью, информацию, которая выступает предметом и содержанием социокультурной коммуникации. При этом основной содержательной единицей социокультурной коммуникации является сообщение – моноаспектная информация о чем-либо или текст – комплексная информация о многих или нескольких существенных аспектах чего-либо. С семантической точки зрения (от греч. “*semantikos*” – означающий) любой культурный артефакт как объект или процесс искусственного происхождения обладает значением или спектром значений и соответственно – символическими свойствами, и в силу этого выступает в качестве культурного текста (несущего информацию о себе и своем социокультурном контексте). Потому вся культура как системная совокупность артефактов, образующих предметный мир человеческого бытия, и каждый ее артефакт в отдельности, выступает средством социокультурной коммуникации. По словам М. Мак-Люэна “культурная среда сама представляет собой информационное послание” [5, с. 26]. Вместе с тем культура (информационного типа) как особое, корреспондентное творческому и человекотворческому содержанию самого этого понятия качество транслируемой информации и информационной репрезентации всей доступной человеку дей-

ствительности, выступает также и целью социокультурной коммуникации, через которую она обретает свое адекватное – конструктивное, творчески-предметное выражение.

Инспирируемая культурой информационного типа социокультурная коммуникация обретает признаки явления системного порядка с определенной иерархией средств информационного коммуницирования: культурная форма артефактов, выражающая их значения; сообщение; текст; специализированная культурно-семантическая информационная подсистема (сфера опыта, отрасль знаний или деятельности в ее информационном аспекте); локальная культурно-семантическая информационная подсистема (этническая культура, национальный язык); международная или глобальная культурно-семантическая система (интернациональный специализированный язык обмена информацией). Причем эта социокультурная коммуникация в условиях информационного общества выступает не только средством социокультурного взаимодействия, но и самой его действительностью, имеющей процессуальный характер.

В содержательном плане инспирируемая культурой информационного типа социокультурная коммуникация может быть дифференцирована на следующие четыре основных информационных направления:

– *ориентационное* (помогающее человеку как пользователю информации ориентироваться в мире информации, в структуре социокультурного топоса, социализирующее индивида в сообществе его жизнедействий, формирующее его ценностно-мировоззренческие ориентации, критерии оценочных суждений);

– *мотивационное* (воздействующее на мотивационные основания и начала социально-культурной активности людей, актуализирующее знания человека об окружающей действительности и их современную интерпретацию, знания о технологиях и нормах деятельности, стремление к получению новых знаний для удовлетворения его притязаний и для социокультурной субъектности);

– *инновационное* (приобщающее человека как пользователя информации к новым знаниям о явлениях природной и социокультурной действительности, о технологиях осуществления какой-либо деятельности, актов поведения и взаимодействия, о языках и средствах социокультурной коммуникации, обучающая его социокультурному опыту сообщества или человечества и т. д.; сам

инновационный характер культуры информационного типа требует постоянного повышения квалификации, обновления знаний, освоения новых видов деятельности и реформатирования имеющихся, – в этой связи особенно важна идея постоянного образования, обучения в течение всей жизни);

– *коррекционное* (производящее необходимую коррекцию, корригирующее, уточняющее и обновляющее отдельные параметры обозначенных выше видов ориентиров, мотивационных детерминант, инновационных знаний и тем самым осуществляющее их адаптацию к конкретным целям и условиям применения).

Причем подлинно культурную специфику (если понимать культуру в традиционном, а точнее – все-временном смысле) данная информационная социокультурная коммуникация приобретает постольку, поскольку регулирует ценностно-мировоззренческие представления людей об уровне и критериях социально-нравственной приемлемости тех или иных способов осуществления любого вида деятельности, оценок и смысложизненных позиций, чем и определяется функциональная нагрузка этих знаний и представлений в обеспечении социально-коммуникативного взаимодействия людей в обществе. Так, само понятие “информация” (лат. “informatio” – разъяснение, изложение, осведомление) как термин обыденного языка, относящийся к познавательной и собственно коммуникативной сферам человеческой жизнедеятельности, обозначает совокупность актуальных сведений о каких-либо событиях, фактах. Однако если говорить об информации в культурном смысле, то на первый план выходит ее содержание, и эта содержательная сторона здесь наиболее важна.

Трансляционные возможности культуры информационного типа, которые определяются ее материально-технологической модальностью, номинируются массовой коммуникацией. Массовая коммуникация может быть определена как культурная инфосфера, состоящая из открытых, упорядоченных процессов трансляции культурно – и социально-значимой информации, которая целенаправленным образом продуцируется и регулируется посредством СМИ; при этом массовая коммуникация отождествляется со СМИ, с масс-медиа.

Благодаря развитию средств массовой информации на основе научно-технических достижений (цифровые технологии, волокон-

ная оптика, спутниковая связь, Интернет, наконец) социокультурная коммуникация приобрела поистине глобальный масштаб своего распространения и влияния. Ныне посредством технических средств массовой коммуникации, т. е. СМИ, огромные массивы информации могут быть переданы практически в любую точку земного шара, что революционным образом воздействует на все стороны жизнедеятельности общества. Современное развитое общество потому и именуют информационным, поскольку информация как массово тиражируемый коммуникативный процесс обеспечивает в нем связь всех уровней его жизни и составляет основу функционирования всех его систем, подсистем и элементов.

Новые технологии сделали присущие культуре информационного типа (и выступающие ее, своего рода, квинтэссенцией) СМИ настолько влиятельными и всеохватывающими, что они начинают оказывать определяющее влияние на современную социокультурную жизнь, формировать облик социокультурной среды человеческого жизнедействия. Глобально-всеохватывающее влияние трансляционных возможностей СМИ воссоздает современный мир в образе “глобальной деревни” (понятие М. Мак-Люэна), где меняются масштабы событийности, стираются пространственно-временные границы, возникает состояние всеобщей включенности, меняются масштабы человеческого интереса, деятельности и влияния. Как отмечает американский культуролог К. Додд, “международное использование “масс-медиа” открывают просто захватывающие новые перспективы глобальной деревни. Телевизионные, спутниковые тарелки, видео, компьютерное использование сбора и распространения новостей, факсы, волоконно-оптические кабельные системы и другие технологии повсеместно открывают новые границы” [3, с. 271]. По его словам, “масс-медиа” становятся доминирующей характеристикой культуры, определяющей поведение и межличностные отношения людей” [3, с. 266].

Современные информационно-коммуникативные системы становятся основоположным, базисным средством и способом накопления, сохранения, возобновления и передачи/трансляции коллективного социокультурного опыта и знания – главного человеческого фактора в развитии культуры и общества.

Можно говорить о взаимосвязанной с развитием современной культуры информационной типа “информационной глобализа-

ции”, развертывающий коммуникативный, по своей сути, процесс формирования нового типа социокультурной реальности, причем в глобальном масштабе. Этот глобальный социокультурный процесс идет одновременно в трех основных направлениях:

1) становление информационного общества в наиболее развитых странах мира, характеризующегося всесторонней информатизацией своих структур;

2) образование глобального, охватывающего весь цивилизованный мир социокультурного порядка (так называемой “глобальной деревни”);

3) актуализация в масштабах глобализирующейся инфосферы феномена глобального сознания, к которому можно применить термин “ноосфера”.

Этот, радикально меняющий сам образ культурной жизни и деятельности человека (причем на всех ее уровнях) процесс знаменует собой начало (хронологически – на стыке II и III тысячелетий) принципиально нового “мегацикла” культурно-исторического развития человечества. Во всяком случае, исторической эпохе самозамкнутого, изолированного, информационно “закрытого” существования культур/культурно-исторических типов, народов и стран пришел конец. Наступает новая – информационная эпоха сотрудничества и объединения во всемирном масштабе, эпоха глобального полилога культур.

В сущности, лишь в современную эпоху информационной глобализации человечество в истории обретает единство не только сугубо *антропологическое* – как биологический вид, но и *социальное* – объединяясь в целостную всемирную социальную систему или “мир-систему” (термин И. Валлерстайна), с присущими ей международными институтами, и *культурное* – поскольку во взаимообмене достижениями различных культур, их многомерном глобальном полилоге образуются основы мировой общечеловеческой мета-культуры; так, в новую “информационную эру” взаимодействие культур в рамках глобального информационного пространства становится неперенным условием развития каждой из них. При этом глобальный социокультурный коммуникативный процесс создает основу для согласования и унификации различных культурных форм, в которых проявляются в разных культурах общечеловеческие ценности.

С развитием глобальных компьютерных сетей (типа редком или Интернет – с многомиллионной аудиторией в развитых странах с различными порталами, сайтами, анонсами и объявлениями, электронной почтой, журналами, конференциями, дискуссиями и т. п. внутри сети Интернет) и другой техники, способной аккумулировать и транслировать огромные объемы информации, доступ к ней демонстрирует возможности ее использования. Примером того, как формируется и действует глобальная информационная структура, могут быть: система взаимосвязей в рамках ЮНЕСКО, глобальные СМИ типа Евровидения или Национальная Информационная Инфраструктура США.

Новая культура информационного типа предполагает, что ведущей творческой формой человеческой деятельности становится именно ментальная активность, связанная с инициированием, производством и использованием информации как главного фактора и движущей силы социокультурного развития. При этом источник информации, принимая во внимание творческий потенциал человеческого воображения, ментальный потенциал человеческого сознания и мышления в целом – неисчерпаем. Это значит, что культура данного типа с ее технико-технологическим арсеналом способна оптимальным образом реализовывать творческое призвание человека как культурогенного субъекта, что и требует значительных перемен в современном воспитании и образовании.

И что крайне важно, требуется концептуальное философское осмысление феномена культуры информационного типа, удостоверение его в виде понятия, определение его содержания, специфики, а также уяснение тенденций и перспектив данного феномена, его технико-технологических, социальных, культурогенных и, что самое главное, – человекотворческих возможностей.

Во всяком случае, осмысление феномена культуры информационного типа выявляет то, что человеческая культура как таковая представляет собой особый тип информационного процесса, которого природа не знает. Благодаря культуре у человека имеется особая надбиологическая форма хранения, воспроизводства, передачи и использования информации в целенаправленной творчески-преобразующей действительности деятельности. И в культуре информация кодируется не в генах, а в знаковых системах (языках), которые в своем современном технико-техническом

оснащении способны осваивать огромные, постоянно растущие объемы информации. И от того, каким образом человечество сможет воспользоваться этим накапливаемым посредством культуры своим информационным достоянием, и будет зависеть его судьба.

Литература:

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования: пер. с англ. / Д. Белл. – М. : Академия, 2004. – 783 с.

2. Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века: пер. с англ. / И. Валлерстайн. – М. : Логос, 2003. – 368 с.

3. Dodd C.H. Dynamics of Intercultural Communication / C. H. Dodd. – Madison etc. : Brown & Benchmark, 1995. – 333 p.

4. McLuhan M. Understanding Media: the extensions of man / M. McLuhan. – New York : The New American Library, Inc., 1964. – 318 p.

5. McLuhan M., Fiore Q. The Medium is the message / M. McLuhan. – New York : Bantam Books, 1967. – 160 p.

6. Сухина И. Г. Аксиология культуры: философско-антропологические основания: монография / И. Г. Сухина. – Донецк : Донбасс, 2011. – 560 с.

7. Тоффлер Э. Метаморфозы власти: знание, богатство и сила на пороге XXI века: пер. с англ. / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 2002. – 669 с.

8. Тоффлер Э. Третья волна: пер. с англ. / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 1999. – 784 с.

9. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие / А. Я. Флиер. – М. : Академический Проект, 2000. – 496 с.

10. Habermas J. Knowledge and human interests / J. Habermas. – Boston : Beacon Press, 1972. – 356 p.

11. Чумаков А. Н. Глобализация. Контуры целостного мира: монография / А. Н. Чумаков. – М. : Проспект, 2005. – 428 с.

УДК 32:008

Ewelina Kancik

POLITICS AND NETWORK SOCIETY

Internet as a new source of communication is widely used in politics. Along with its development we are dealing with a new image of the network policy, which I will try to show in this work. The article aims to show the dynamics of the information society. It contains terms and definitions which apply to politics in the network. The development of a new form of civilization – the information society – is an important issue which is touched in the article. I will also focus on the of network society, explaining and analyzing the phenomenon and I will show the impact of information technology on its development.

Key words: politics, information society, network society, internet.

Е. Канцік. Політика і інформаційне суспільство

Інтернет як нове джерело комунікації широко використовується в політиці. Разом із його розвитком ми зустрічаємося із новим, мережевим образом політики, що автор намагається продемонструвати в цій статті. Автор ставить собі за мету продемонструвати динаміку розвитку інформаційного суспільства. Поняття та дефініції, що тут представлені стосуються політики в мережі. Суттєвою проблемою є розвиток нової цивілізаційної форми – інформаційного суспільства. Автор звертає увагу на феномен мережевого суспільства, пояснює та аналізує це явище, прагнучи показати вплив інформаційних технологій на його розвиток.

Ключові слова: політика, інформаційне суспільство, Інтернет.

Э. Канцик. Политика и информационное общество

Интернет как новый источник коммуникации широко используется в политике. Вместе с его развитием мы встречаемся с новым, сетевым образом политики, что автор старается продемонстрировать в этой статье. Автор ставит перед собой цель продемонстрировать динамику развития информационного общества. Понятия и дефиниции, которые здесь представлены, касаются политики в сети. Существенной проблемой является развитие новой цивили-

зационной формы – информационного общества. Автор обращает внимание на феномен сетевого общества, объясняет и анализирует это явление, стараясь показать влияние информационных технологий на его развитие.

Ключевые слова: политика, информационное общество, Интернет.

In the 90s of the twentieth century a wave of social and political transformations started off. Parallel to it the information revolution has taken place, which was already known as a sign of “civilization of the third wave” – a new civilization, which was so called by American sociologist Alvin Toffler. Toffler reveals in his book the processes taking place as a result of following one after another waves of changes. The first was the dominance of agriculture, then the industrial revolution – now we have a third wave of change that defines the IT revolution [1, p. 17-24]. The changes taking place in the current world of politics, economics, technology are caused by multiple determinants, but there is also a factor linking them, namely, it is globalization.

Now we can watch the process of transformation of societies, the transition from industrial to postindustrial society. The new pattern of civilization – the network society– is coming into being. A new era -“ information era “ is dawning, which is dominated by the modern media on the top with the Internet, and it is slowly becoming an integral part of contemporary reality [2, p. 5-8]. Politics is an ambiguous term and there is no uniform definition of it. The science of politics is distinguished by many different ways of understanding the concept. The term – policy is derived from the Greek “polis, “ which meant “the city – state”. The origins of its functioning are associated with ancient Greece. Philosophy from the beginning of time involved in politics. Aristotle, for example, saw politics as statecraft, with the aim of “common good”. Understanding the policy in every period of history has evolved, now we are dealing with the modern definition of the policy. Political power is a heterogeneous phenomenon, trying to determine it one should take into account issues relating to understanding the power and its variety – political power, legitimacy, the legitimacy of power, but also the functions which are to perform in the political system [3, p. 77]. Political scientists. M. Chmaj and M. Żmigrodzka understand political power as a “mechanism taking place between certain entities of social relations

involving the possible use of sustainable and institutional coercion to compel the others for a specific make" [4, p 131-137].

In modern times democratic processes are taken place and they objectify views on the origins, function and role of politics. This may be a reflection of contemporary policy definition of Mariusz Gulczyński, political scientist who assumes that politics is the coordination of behavior of interdependent communities with conflicting interests. A broader definition of the author explains to us that "politics is the business of overcoming the conflict of interests and reconciliation of interdependent behavior of social groups by persuasion, manipulation, coercion and violence, contestation, negotiation and compromise, that serve to shaping and protecting the social order favorable to the groups according to the strength of their economic position and political influence. The realities of human history and the present show that there is no policy which is equally favorable to all"[5, p. 26].

We often come across with the modern definition of policies that theories of Max Weber present; he says that politics is "striving for a share of power or to influence the distribution of power, whether between countries or within the state, by groups of people that create a state "[6, p. 9]. Weber accepts the definition of two planes of policy: intra and interstate.

A political scientist Leszek Sobkowiak represents interesting ways of policy definition on the basis of political science and he divides it into five orientations: formally – legal, behavioral, functional, rational and postbehavioral [7, p. 59-68]. The formally – legal inclusion says that politics is an activity of state institutions. The behavioral approach takes place in the system of social relations where impacts of the ruling groups and the control of power are perceived. This policy area is closest to the citizens and it is in the media spotlight. Ambitions and desires of the key figures of the policy are watched in public life. The functional orientation consists of solving conflicts, deciding on problematic issues and distribution of goods, indicating the importance of the position of the judiciary. The rational definition means making decisions in the area of holding power (eg, government social policy), the game for power.

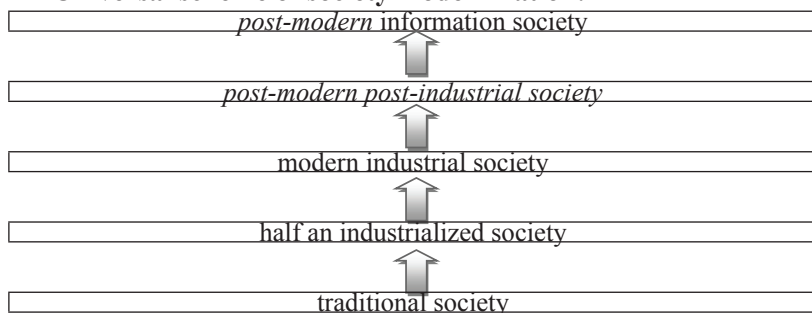
Looking at the fast-growing effects of the scientific and technological revolution in the sphere of politics and social and political life [8, p. 67] policy has changed in every respect. Forms of political participation in new media are also being developed. Practical use of the Internet in various activities of a political nature seems to be almost limitless and

extremely diverse [9, p. 49]. The new medium offers a variety of modern methods and ways that are used on a political level. The Internet plays an increasingly important role in politics, as a new way of the mass media and communication with citizens. Network electoral campaigns, information campaigns, virtual forms of meetings, electronic democracy, civil and political blogs, the formation of social movements based on the network, and all other forms of Internet communication based on the exchange of information between citizens and politicians and the civil service should be considered as new kinds of phenomenon on the ground of politics.

Contemporary social dynamics of changes caused that scientists began to seek new possibilities for describing and naming of these phenomena. Rapid growth of the mass media, IT development and progress of civilization is characterized by a new type of society that we can call the information society. There are many definitions of the term *information society* depending on the approach of the author. Society is evolving – moving through various stages of its development. Now we have to deal with the third stage – the information society, the previous stages were preindustrial and industrial ones.

It is easy to see that modern theorists noticed the next stage of social development in the information revolution. The process of modernization is sometimes identified with the changes resulting in more modern and higher forms of organization of a particular society, its economy, politics and culture [10, p. 32]. The authors of the theory write about modernization that can be a sequence of code and evolutionary changes in the traditional society, and it is transformed into a modern society.

Universal scheme of society modernization:



Source: K. Krzysztofek, M. Szczepanski, *Understanding the development of traditional societies to information ones*, Katowice 2002, p. 36.

Many scholars have studied the new social phenomena. They variously called educated society of the second half of the twentieth century – which appears in the table below.

Year	Name of Society	Author
1950	The lonely crowd	Reisman
1959	The post-capitalist society	Dahrendorf
1962	The computer revolution	Berkeley
1964	The global village	McLunhan
	Post-civilization Era	Boulding
1967	Information society	Koyama
1968	Post-modern society	Etzioni
	Technocracy	Meynaud
1972	Post-traditional society	Eisenstat
1975	Media coverage	Philips
1978	Wired society	Martin
1980	The Third Wave	Toffler
1983	Age of genes	Sylvester i Klotz
1984	Turing’s Man	Bolter
1996	Network society	Castells

Source.: T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz, *Information society: opportunities, threats, challenges*, Warsaw 1996, p. 36-38.

The above statements represent the multiplicity of names and terms of the names of the new society, and they also show us how many researchers dealt with this issue. Certainly, we recognize that the term “information society” is the most accurate because modern society is the most saturated with technology – as never before, and at the same time it is totally dependent on it. But today it is often said that it is a “network society”.

There are plenty of new phenomena and problems arising with the change of civilization and they are relating to the emerging information society. *Information Society* – in the meaning of definition which is commonly used today in the circles of people going into the development of new areas connecting with data collection, transmission and processing of information-is a society with technical and legal instruments, but first of all the relations with the knowledge allow to use these instruments ;the society in which it is generally believed that

modern technology will not only make life easier but it makes our work more efficient [11, p. 21].

Kazimierz Krzysztofek and Marek Szczepanski define the Information Society as “a society where information is heavily educated in economical, social, cultural and political life; it is a society which has extensive mass media and information processing, forming the basis for creating the majority of the national income and provide a source of income for most people “[10, p. 170]. Information is the basic element of social life in the information society.

More complex vision of social changes is emerging in the work of the Spanish researcher Manuel Castells. He described fundamentals of network society in a monumental trilogy, “The Age of Information”, which consists of *Network society*, *Power of identity*, *End of millennium*. The sociologist fully recognized and then analyzed the modern world. His concept of “network society” is an attempt to multidimensional analysis of contemporary changes taking place in the global world. In the last years of the twentieth century three processes collided that gave a rise to a new social structure based on networks [12, p. 12]. The overlapping of the evolution of new technologies, social movements in the 60s and 70s in the twentieth century, the economic crisis and recovery attempts of capitalist economy created the network society. Under these conditions the Internet becomes a key that gives new meaning to the network that unlocked the door to a new form of society [12, p. 12]. Networks are the social bases of societies and the spread of the network is fundamentally changing the functioning and results in economical, executive and cultural processes[13, p. 467]. The network is a set of linked nodes, the node is the point at which the curve intersects itself [12, p. 12]. In this approach, the network society is interlinked nodes, the dynamic, global and open structure that is capable of infinite expansion. The Internet is its “material base” and a vehicle of changes”. Castells writes :”Although you do not care about the network, it will take care of you. In fact, as long as you want to live in society, you will have to deal with the public network. We live in the galaxy of the Internet” [12, p. 12].

“Information Age” – in Castells’s understanding – is the development of Internet, telecommunications, information technology, genetic engineering. As the starting point of his deliberations he makes the transformation of material culture, which is influenced by the

development of information technology. Spanish sociologist shows the breakthrough that was the discovery of the Internet and the jumping social development. The definition of *society* is also changing. After the transition from industrial society, a new information society is emerging, whose basic structure is network. Occurring in the network society the phenomenon also takes on a new meaning – we are dealing with the information economy, the constant flow of information, business network and network staff. Castells describes the new meaning of time and space, where space is a space of flows, the time, in turn, is often timeless. Communication between the points is a condition of manufacture, the existence and development of opportunities of individual networks. A dynamic social structure makes that cessation of communication can lead to alienation of units. The development of information technology has also impact on the policy, where the political scene is the space of the media because the information gets into the circulation through them. Castells writes that the new stage is the “information age” and the network society is a new experience. Catalan sociologist finds that violence is less important aspect of power because it is not effective and destructive for human relations that are the essence of communication. The power cannot be impossible without the communication. The researcher informs us that power and its holding consists in the ability to influence the minds of the public. Castells has no doubts that this situation has always been the same, he is intrigued what is the power in the network society, hypercommunicative one, where the phenomenon of mass communications takes place, when an individual with the help of the Internet can be not only a recipient but also the sender of the information [14]. This book is the key to understanding that contemporary politics are media politics and they aim not to the physical control of the media but the ability to use the media to direct the political agenda.

Manuel Castells is not the only researcher of the network society. Darin Barney is also dealing with this issue, sometimes on the basis of the works of Castells. *Network Society* by Barney shows the influence of technologies on politics, sociology, economics and its application in other areas. A researcher is dealing with the communications network society issues, he often cites quotations from books of Castells, sometimes he takes issue with him. Network technologies provide excellent tools with which persistently active minority of politically

engaged citizens in western liberal democracies can continue and even expand their actions; the same technologies also provide the tools by which equally stubborn majority may continue its lack of involvement in political life [15, p. 153]. Power, as the ability to dictate their behavior, is in the networks of information exchange and symbolic manipulation, which relate to the social actors, institutions, cultural movements, which is possible through idols, spokespersons and various intellectual reinforcement [16, p. 340].

Nowadays it is much said about a crisis of democracy, where the old forms of policy are being replaced by newly created forms of the public policy networks. New forms of policies are the same – politicians are fighting for the management of information and controls in the “space” dominated by the media communication, as a necessary pre-conditions for access to more tangible forms of power [15, p. 144]. No doubt today we have to deal with the society in which information plays a primary role. The development of new information technology dominated the world. The creation and the revolution of the Internet make that the network is global. The new society is based on the network. The importance of the Internet in social, economic, political and cultural life is growing and becoming stronger. Currently the network is being in one of the stages of its development which is certainly not the last. The network is a huge space, which is used by the policy to its expansion. Political space is adjusting, even following the development of technology that has affects on the communication processes. Network revolution makes that the policy is evolving, changing, trying to learn a new platform of the Internet; the tools and forms it uses are changing too. In many cases Internet is the space of representation of political parties, government institutions: parliament, the senate, the president and politicians. Network society is almost dependent on the Internet in every area of life.

Bibliography:

1. A. Toffler, H Toffler, Budowa nowej cywilizacji. Polityka trzeciej fali, Poznań 1999. – S. 17-24.
2. M. Sokołowski, Navigare necesse est? Internet a przemiany cywilizacyjne, [w:] Oblicza Internetu, (red.) M. Sokołowski, Elbląg 2004. – S. 5-8.
3. M. Chmaj, M. Żmigrodzki, O funkcjach władzy politycznej, [w:]

Społeczeństwo, państwo, władza, (red.) M. Żmigrodzki, M. Chmaj, Lublin 1995. – S. 77.

4. M. Chmaj, M. Żmigrodzki, Wprowadzenie do teorii polityki, Lublin 1995 – S. 131-137.

5. M. Gulczyński, Nauka o polityce, Warszawa 2007. – S. 26.

6. M. Weber, Polityka jako zawód i powołanie, Kraków 1998. – S. 9.

7. L. Sobkowiak, Leksykon politologii, (red.) A. Antoszewski, R. Herbut, Wrocław 1999. – S. 59-68.

8. E. Polak, Przemiany cywilizacji współczesnej w sferze kultury materialnej, Gdańsk 1996. – S. 67.

9. P. Gulda, Polityczny wymiar internetu, [w:] Oblicza Internatu, (red.) M. Sokołowski, Elbląg 2004. – S. 49.

10. K. Krzysztofek, M. S. Szczepański, Zrozumieć rozwój od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych, Katowice 2002. – S. 32, s. 172.

11. K. Złotowski, Sejm a społeczeństwo informacyjne, [w:] Internet. Fenomen społeczeństwa informacyjnego, (red.) T. Zastępa, R. Chmura, Częstochowa 2001. – S. 21.

12. M. Castells, Galaktyka internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem, Poznań 2003. – S. 12.

13. M. Castells, Społeczeństwo sieci, Warszawa 2007. – S. 467.

14. E. Bendyk, Manuel Castells. Władza sieci, <http://www.polityka.pl/nauka/1501867,1,manuel-castells-wladza-sieci.read>, [stan na 01.06.2010].

15. D. Barney, Społeczeństwo sieci, Warszawa 2008. – S. 153, s. 144.

16. M. Castells, Koniec tysiąclecia. Warszawa 2009. – S. 340.

УДК 0.70(075.8)

Оксана Косюк

ПУБЛІЦИСТИКА Й ПУБЛІЦИСТИЧНІСТЬ ЯК ДИСКУРС ТА ІНТЕРКУРС У ЦАРИНАХ КУЛЬТУРИ І МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті розмежовуються публіцистика та публіцистичність як вагомі дискурси у контексті явищ комунікації та культури. Специфічним чинником, який об'єднує ці дискурси та надає їм особливої гостроти, постає цензура. Спільним виявляється також предмет вивчення. Розмежовується публіцистика та публіцистичність – об'єкт дослідження.

Ключові слова: публіцистика, публіцистичність, цензура, предмет, об'єкт, дискурс, культура, комунікація.

О. Косюк. Публицистика и публицистичность как дискурс и интеркурс в сфере культуры и массовой коммуникации

В статье разграничиваются публицистика и публицистичность как весомые дискурсы в контексте явлений коммуникации и культуры. Специфический фактор, который объединяет эти дискурсы и придает им особой остроты, – цензура. Общим оказывается также предмет изучения. Разграничивает публицистику и публицистичность – объект исследования.

Ключевые слова: публицистика, публицистичность, цензура, предмет, объект, дискурс, культура, коммуникация.

O. Kosiuk. Publicistic as discourse and intercourse in sphere of culture and mass-media

The article and delineated journalism publicistic as important discourses in the context of the phenomena of communication and culture. A specific factor that unites these discourses and provides them with special severity, there is censorship. The common is also the subject of study. Separates journalism and publicistic – the object of study.

Key words: journalism, publicistic, censorship, subject, object, discourse, culture and communication.

У царині масової комунікації не варто ідентифікувати спільнокореневі поняття “публіцистика” та “публіцистичність”. Якщо звернутися до найдавнішої (латинської) традиції, то побачимо, що тоді слово “publicus” означало суспільний, або народний. Першими речниками публіцистичного дискурсу вважаються сатири та міми, згодом їх замінили оратори та проповідники, далі – вістовники, квестори, глашатаї, кедді, новелісти і нарешті – журналісти. Система масової комунікації постійно ускладнювалася. Першою сферою її втілення стало усне мовлення (фольклорні тексти, публічні промови), згодом – твори художньої літератури, насамкінець – власне журналістські або ж – публіцистичні тексти.

Отже, публіцистичність і професія публіциста набагато давніше, аніж власне публіцистика (в розумінні – журналістика). У словнику В. Даля подається таке визначення публіциста: “письменник більш газетний, який займається проблемами народного права” [1]. В Америці спершу публіцистами також називали не журналістів, а юристів. Отже, публіцистичність – це, вочевидь, ширше поняття, аніж публіцистика. Спробуємо дати визначення цим термінам. Публіцистичність, у нашій інтерпретації, – це наскрізний інтеркурс, який наділяє інші дискурси і тексти аспектом суспільної важливості та актуальності. Публіцистика ж – то синонім журналістики, що означає власне медіатекст (журналістський твір). У зазначеному потрактуванні публіцистичними є вистави Фрініха, історія Геродота та Флавія, філософія Аристотеля, Платона, Макіавеллі, романи М. Хвильового та уся художня література радянського часу, а також наукові праці А. Ейнштейна, В. Вернадського, Д. Сахарова тощо. Можна зазначити, що будь-який твір/дискурс/текст може бути публіцистичним, якщо він стає більш критичним, аніж естетичним (у сфері художньої творчості), пекучо теперішнім, тобто – оперативним та насущним, або ж – наповнюється певними політичними поглядами та симпатіями, стаючи заідеологізованим. У такому розумінні публіцистичними можна вважати тенденційну художню літературу, популяризовані наукові тексти та ін. І. Михайлин у підручнику з “Історії української журналістики” подає такі ознаки публіцистичності [2, с. 4-28] (доповнимо їх власними поясненнями):

Оперативне інформування (коли театральна вистава (подібно до драматургії Фрініха) перетворюється у новини про чи репортаж);

Тлумачення подій і фактів (як у художній літературі на кшталт “Війни і миру” Л. Толстого);

Вираження і формування громадської думки (для прикладу, можемо навести “Вчення про сфери” В. Вернадського, яке сформувало метод дослідження для усіх наук XXI століття);

Фактичність (коли, приміром, особи у художньому творі не видумані й події реальні);

Практична цілеспрямованість (примус “шукати істину”, як у нашумілому романі Д. Брауна “Код да Вінчі”);

Ораторський стиль (у кіноповістях О. Довженка, поезії М. Рильського періоду Великої Вітчизняної війни (наприклад, його вірші “Слово про рідну матір”: “Благословен той день і час,/ Коли прослалась килимами/ Земля, яку сходив Тарас/ Малими босими ногами,/ Земля, яку скропив Тарас/ Дрібними росами-сльозами” тощо).

Публіцистичним вважається твір, у якому присутня хоча б одна з перерахованих ознак. Чим більше таких ознак, тим менше твір є “собою”: оповіданням, картиною, театральною виставою тощо і більше нарисом, плакатом, репортажем. Підґрунтям таких змодифікованих текстів стає об’єктивна дійсність, а матеріалом для їх написання – інформація, зібрана за допомогою трьох універсальних “журналістських” методів: спостереження, вивчення документів і джерел, інтерв’ю. Аби написати свою славетну “історію”, Геродот розпитував очевидців та подорожніх, ретельно вивчав зібрання пророцтв у храмах і праці Фалеса й Анаксагора, зрештою – сам стежив за окремими діями. Тому його твір можна вважати витоковим підручником не лише для істориків, а й для журналістів. У передмові до “Історії” автор власне й зазначив: “Геродот з Гелікарнасу зібрав і записав ці повідомлення, щоб минулі події з течією часу не прийшли до забуття і великі й гідні подиву діяння не лишились у невідомості” [2, с. 13-14].

Специфічним чинником, який об’єднує різні дискурси та надає їм публіцистичної гостроти, є цензура (контроль над змістом і поширенням інформації). Публіцистичний дискурс в усі часи найбільше потерпав від заборон. У первісних суспільствах це було табу – обмеження різних дій учасників спільноти, порушення яких повинно було спричинити жорстокі санкції. Табу накладалися жерцями та вождями на слова, імена, тіло людини, сексуальні й шлюбні стосунки, різноманітні форми поведінки, відвідування тих

чи інших місць. Тобто – на все, що ми зараз називаємо комунікацією? Відповідно до традиційних забобонів, порушення заборон передбачало кару спільноти (найчастіше – вбивство) й надприродних сил (нешастя, хвороби, смерті тощо). Після трансформації ритуального дискурсу в інші системи комунікації цензура почала існувати в двох модифікаціях: власне як цензура (заборона і знищення продуктів людської діяльності) та як інквізиція (вбивство, тобто – знищення людини як тексту). Яким чином це впливало на процес комунікації та історичну пам’ять? Сказати однозначно, що негативно, – не можна. Чому? Давайте спробуємо розібратися, відштовхуючись від фактів. Відомо, що час від часу в історії цензурування досягало свого апогею, як-от у Єгипті в 1375 р. д. н. е., коли проводилася релігійна реформа і, як вислід, – було стерто імена цілого пантеону попередніх богів та знищено всіх священників; у Китаї, в 213 р. д. н. е., (тоді в результаті зміни ідеологічної системи було спалено усі книги та їх власників і читачів); в Александрії – у 391 році, коли всесвітньовідому бібліотеку спалили християни, і в 642, коли її спопелили мусульмани. Чи перестало існувати те і ті, що/кого знищили? Звісно – ні! Воно почало відтворюватися в різних інтерпретаціях та “обростати легендами” і, як результат, – міцніше закарбувалося й закріпилося в часі (подібно до імені Герострата). Рукописи, як відомо, не горять, палаючи, вони лишень підігрують до себе цікавість і розпалюють у відповідь вогнища нових дискурсів. Не відомо, чи залишив би по собі такий ментальний (власноруч не зафіксований) слід Сократ, якби його не страшили, звинувативши у нешанобливому ставленні до богів та популяризації псевдонауки, і чи продовжувала б існувати українська мова, якби не заборонялася чотири рази поспіль протягом одного лиш XIX століття... Звісно, усі наші роздуми – не істина в останній інстанції, а швидше – запрошення до дискусії. Зримою і незаперечною є лиш те, що заборона чогось – то маркер його некомфортності для панівної системи мислення та ідеологічного панування. А отже – усе заборонене табується тому, що стає публіцистичним (виразником і творцем нової громадської позиції).

Аби остаточно “поставити крапку” у розмежуванні публіцистичності та публіцистики, сформулюємо об’єкт та предмет їхніх досліджень. Об’єкт публіцистичного – мистецтво, наука, релігія тощо, тобто – усі наявні дискурси/сфери культури. Об’єкт пу-

бліцстики – виключно так звані “медіадискурси”: газети, радіо, телебачення, Інтернет. А от предмет дослідження у публіцистичності та публіцистики один – аспект оперативного, соціального та фактичного. Можна сказати, що публіцистичними стають явища, у які якимось чином потрапляє журналістика із властивими їй критичними функціями та образні мистецькі факти робить дійсними, а “голі наукові” – морально та етично обрамленими. Насамкінець варто зазначити, що на рівні філософського узагальнення публіцистичність – це дискурс (інтеркурс), а публіцистика – текст.

У розуміння публіцистики традиційно “вкладаються” друковані газетні видання/періодика та аудіовізуальні тексти. Однак їх еквівалентами можна вважати і рукописи/літописи Сократа, Лісія, Ісократ, Демосфена тощо. Нічим не відрізняються від сучасної публіцистики й найдавніші ораторські та судові промови і проповіді Цицерона, Августина Блаженного, Іоана Златоуста, Кирила та Мефодія тощо. У пантеоні язичницьких божеств стародавнього світу навіть була патронеса масової комунікації – Молва, яка мала 100 вух та очей і ніколи не спала, оскільки змушена була постійно розголошувати (що цікаво, як зазначають стародавні джерела, – правду й неправду).

Прототипом сучасних газет вважаються “Acta diurnal senates as populi” (“Щоденні протоколи сенату і римського народу”), у яких на глиняних дошках діурналісти (звідси назва – журналісти) публікували міські новини: світську хроніку, передбачення, прогнози погоди (як теперішні “бульварні” видання) і виступи у Сенаті (своєрідні репортажі “з перших рук”). Чинником масової комунікації для письменних вчені вважають також численні бібліотеки, що існували при монастирях, а для “homo idioticus” (неграмотних) – стіни соборів, за якими можна було “відчитати” події та настанови християнського життя. Така комунікація була великою мірою однобічною й розрахованою на пропагандистське сприймання у штучно створеній ситуації абсолютної довіри, а не на мислення та певні дискусійні моменти.

Світовий розквіт газетного дискурсу – XIX століття. Тоді на їх шпальти змістився центр політичного та суспільного життя усіх європейських держав. У XX столітті періодика продовжувала успішно розвиватися, але поступово видозмінювалася, оскільки з’являлися нові електронні ЗМІ (радіо, телебачення, Інтернет). Не

будучи здатною конкурувати з найновішими мас-медіа в оперативності передачі інформації та емоційності, преса зробила ставку на коментарі, докладний аналіз подій, висвітлення місцевих новин, рекламу та оголошення. А на початку XXI століття Інтернет “відібрав” у неї останню палму першості – імідж найефективнішого поширювача реклами.

Останнім часом преса переживає справжню кризу. Деякі видання трансформуються в таблоїдний формат, що дозволяє економити папір та залучати більше молодих реципієнтів (“людей ока”, як назвав їх Маршал МакЛюен), які ніколи не були палкими прихильниками звичайних паперових газет. Однак перехід в електронний формат не є для друкованих ЗМІ панацеєю і не завжди приносить очікуваний економічний ефект. Зрештою... можна навіть посперечатися, чи то є газети, чи вже якісь інші мас-медіа. Адже вони, по-перше, “не беруться в руки”, по-друге, проходять не лише через візуальний канал (усі частіше містять відеосюжети та рекламу), по-третє, на думку читачів, не заслуговують на таку міру довіри (адже інтернет-матеріали не контролювані законодавством, можуть легко “стиратися” та коригуватися тощо). Можна ще перераховувати відмінності. Але на загал справді складається враження, що то якась інша естетико-комунікативна система.

З приводу того, чи є давні та сучасні видання газетами, чи – ні, можна довго сперечатися. Однак існують критерії, які об’єднують цю медіа-категорію в одну більш-менш однорідну дискурсивну комунікативну систему. Ця система в інформаційному форматі вибудовується за моделлю трансмісії, в аналітичному – рецепції, а, якщо видання бульварне, – за моделлю привернення уваги. Інформація у пресі в будь-яких випадках проходить через зоровий канал, частково задіюючи тактильний та нюховий (якщо газета паперова). Цей дискурс є порушенням законів звичної комунікації, оскільки передає повідомлення на відстані. На рівні стратегій подачі фактів та аналітики у пресову комунікацію вмонтовано механізм довіри, адже друковане слово передбачає велику міру відповідальності (хоча інколи, за аналогією до розважальних ЗМІ, воно також лише сенсаційно вводить в оману). На рівні стратегій сприймання інформації усе розголошене в пресі здебільшого сприймається та осмислюється аудиторією (тобто – розраховане на реакцію у відповідь) і дуже рідко лише фіксується як подраз-

нення (наприклад, у розважальних виданнях). Комунікатор тут, як правило, – автор. Однак у газетах наявне також і фатичне спілкування “ні про що”, а отже: мовець може бути й контактером (хоча в сенсі символізації інформації газета значно поступається іншим ЗМК). На жаль, інколи автор статей – символізатор (як правило – це підкуплений журналіст). Публіцистичний дискурс має основний і постивий. Посткомунікація – свідчення популярності та аналітизму видання (адже “пост-” – це те надзвичайно актуальне, що потрапляє в ситуацію повторного обговорення).

Порівнюючи з іншими ЗМІ, І. Михайлин називає такі атрибутивні особливості преси:

- Інформація фіксується в друкованому тексті, отже, слово здатне не тільки передавати відомості про факти, але й бути носієм думок, фантазій та художніх образів.

- Преса сприймається без додаткових технічних засобів. Це означає, що де і в яких умовах ми б не були – газета завжди доступна.

- Періодика дає читачеві можливість оглядовості й вибіркової в ознайомленні зі своїми матеріалами, які існують одночасно, хронологічно та паралельно (а в електронних ЗМІ – послідовно).

- Газета забезпечує можливість різних ступенів сприймання матеріалу (можна лише переглянути назви та ліди, ознайомитись з окремими публікаціями або ж прочитати все уважно та детально).

- Преса дозволяє відкладати читання “на потім”, що поки що важко зробити на рівні електронних ЗМІ (хоча окремі програми вже зараз допустимо переглянути в Інтернеті).

- Друковані видання психологічно зручні й комфортні.

- Газети загальнодоступні (для попередників, сучасників та наступних поколінь), адже десятиліттями/століттями лежать в бібліотеках [3, с. 80-83].

Однак преса не бездоганна. Серед її основних вад – неоперативність. Порівняно з іншими ЗМК, газети не встигають швидко подавати новини. Окрім того, періодика розрахована виключно на освічених людей. Тобто – вона доволі елітарний медіум (хоча не настільки, як мистецтво чи література).

Отже, ознайомившись з історією виникнення та розвитку публіцистичного дискурсу та власне публіцистики, пропонуємо погляд на публіцистичність як на явище, необмежене простором і часом,

таке, що стосується усіх культурних сфер, а на публіцистику, як на один із виявів журналістики.

Література:

1. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://slovardalja.net/dal.php>

2. Михайлин І. Л. Історія української журналістики: підручник для вищої школи. – Вид. 3-тє, доповнене і поліпшене / І. Л. Михайлин. – Харків, 2005. – 320 с.

3. Михайлин І. Л. Основи журналістики: підручник. – Вид. 5-е доп. і поліпшене / І. Л. Михайлин. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 496 с.

УДК 7.01:18

Катерина Шевчук

МАТЕРІАЛЬНЕ/ІММАТЕРІАЛЬНЕ БУТТЯ ТВОРІВ ЕЛЕКТРОННОГО МИСТЕЦТВА

У статті аналізується сучасне електронне мистецтво в аспекті його матеріального (іматеріального) виміру. Розглядаються основні підходи до розуміння поняття “матерія” у філософській традиції. Особливу увагу звернено на результати формально-онтологічного аналізу терміна у працях Романа Ингардена, який у своїх естетичних роботах прагнув визначити матерію твору мистецтва. Проаналізовано також низку сучасних концепцій, пов’язаних з розумінням матерії електронного мистецтва.

Ключові слова: *твір мистецтва, матерія, медіа, електронне мистецтво, віртуальність, інтерактивність, інтерфейс*

К. Шевчук. Материальное/имматериальное бытие произведений электронного искусства

В статье анализируется современное электронное искусство в аспекте его материального (имматериального) измерения. Рассматриваются основные подходы к пониманию понятия “материя” в философской традиции. Особое внимание обращено на результаты формально-онтологического анализа данного термина в работах Романа Ингардена, который в своих эстетических трудах стремился определить материю произведения искусства. Проанализировано также ряд современных концепций, связанных с понятием материи электронного искусства.

Ключевые слова: *произведение искусства, материя, медіа, электронное искусство, виртуальность, интерактивность, интерфейс.*

K. Shevchuk. Substantial/insubstantial being of the electronic art

In the present article it's investigated the contemporary electronic art in aspect of its substantial (insubstantial) dimension. Author analyzes the main approaches of understanding the concept “substance” in philosophical tradition. In the article it is also paid attention to the ontological analysis of substance in works of

Roman Ingarden, who had investigated the “substance” of work of the art. Author recognizes the concepts of modern aesthetics concerning the substance of electronic art.

Ключові слова: *work of art, substance, media, electronic art, virtuality, interaction, interface.*

Ключовою проблемою, пов’язаною з формально-онтологічним аналізом твору мистецтва, є визначення його матерії. Значно більшою є проблема визначення матерії сучасних творів мистецтва, зокрема, творів віртуального мистецтва, яке часто називають ім-матеріальним.

Для проведення аналізу матерії творів електронного мистецтва, спочатку варто визначити, що означає термін матерія. У пер. з лат. “матерія” (від матер – матір) означає творення всіх речей, елемент субстанції або буття; тілесна субстанція чи загал тіл. В історії філософії знаходимо декілька різних трактувань поняття “матерія”. В іонічній філософії “матерія” є здатністю рухатися, тобто є оживленим творенням світу. У Платона “матерія” є хаотично рухливою тілесністю, причиною світу явищ, що є об’єктом ілюзорного мислення. Щодо незмінного і досконалого буття – ідеї, матерія є небуттям.

За визначенням Аристотеля, “матерія” – це потенційне джерело змін, що піддається впливу форми і внаслідок цього є підґрунтям субстанційних змін: те, що змінюється, є матерією, а те, у що матерія змінюється, – є формою [1, с. 321]. Матерія поділяється на першу (загальну) та спеціальну (окрему для кожного предмета): “що стосується матеріальної сутності, не слід забувати, що, навіть якщо всі речі походять з тієї ж першооснови або мають ті самі елементи як першої причини, і якщо та сама матерія є причиною їхнього виникнення, то все ж існує матерія, притаманна кожному предметові” [1, с. 220]. Середньовічний аристотелізм чітко розрізняв “першу матерію” (як чисту потенційність) та “вторинну матерію”, яка є носієм властивостей речей. У І. Канта матерія означає зібрання того, що суб’єкт отримує в результаті діяльності зовнішніх чуттів.

Ґрунтовне дослідження поняття “матерія” здійснив відомий польський філософ Роман Інгарден. Окрім формально-онтологічних міркувань, пов’язаних з окресленням терміна “матерія”, у сво-

їх естетичних дослідженнях Інгарден, зокрема, прагне визначити, що є матерією твору мистецтва, а тому результати його аналізу є для нас надзвичайно важливими. В результаті проведеного історико-філософського дослідження Р. Інгарден дійшов таких висновків: у контексті формальної онтології, матерія є тим, "... що якісне в найширшому значенні цього слова (чиста якість), як заповнення певної форми" [7, с. 31]. "Матерія об'єкта (те, що чисто якісне в об'єкті) є тим, що одночасно змінне і що становить його "що" в широкому значенні слова", тоді як форма становить його "як" (наприклад, щось нам дане) [7, с. 36]. Таким чином, матерія стосується сутності об'єкта, натомість форма визначає загал його характеристик.

Поняття матриці, яке найчастіше використовують для аналізу творів електронного мистецтва, або віддаляє ідею фізичності взагалі, або гіпотетично приймає припущення про існування відокремленої від віртуальності сфери буття – реального світу [11, с. 146]. Очевидно, що при дослідженні онтологічного виміру віртуального мистецтва, з яким складно пов'язати поняття "фізичності", більш продуктивним, принаймні на перший погляд, здається перше твердження. Оскільки становище матерії твору мистецтва передбачає або існування матерії, спосіб існування якої відрізняється від матриці, яка є основою віртуального мистецтва, а тому в творчому процесі відбувається перенесення того, що належить дійсності, з-поза віртуальної сфери до матриці; або те, що митець має справу з різними сторонами матриць і в творчому процесі зв'язує її, творячи, таким чином, художню матрицю. Остаточне вирішення цієї проблеми є, однак, досить складною справою.

Становище фізичної складової твору мистецтва в онтологічній перспективі виникає з метафізичних розв'язань, пов'язаних з існуванням фізичності. Проблема фізичності як основи буття твору мистецтва найповніше досліджена й описана на ґрунті феноменології Романа Інгардена. Твір мистецтва як чисто інтенціональне буття ґрунтується на фізичній буттєвій основі, яка відкриває можливість існування твору мистецтва в реальному світі, втілює в собі творчі акти. Твір також ґрунтується на буттєвій основі як інтенціональні акти суб'єкта (суб'єктний фундамент), які гарантують твору існування як естетичного об'єкта. Це загальна ідея будови твору мистецтва, що стосується твору як такого, незалежно

від його виду, при цьому ступінь використання фізичної буттєвої основи є різним залежно від виду твору: найменшим є він у творах літератури, ніж у творах пластичних, сценічних чи архітектурних.

Твір літератури взагалі є чисто інтенціональним твором, джерелом його існування є творчі акти свідомості автора, а його фізичним фундаментом є текст, збережений на письмі чи за допомогою іншого фізичного посередника можливого відтворення (напр., на магнетофоні) [5, с. 21]. Натомість “малюнок підтримує в бутті образ, творить його фізичну буттєву основу як твору мистецтва” [8, с. 70].

“Малюнок є реальною річчю, створеною у тому чи іншому матеріалі (дерево, полотно, скло). Коли воно готове, то складається з різних частин (пігмент, фарби, що покривають полотно) і характеристик, які створені художником у первинному матеріалі і за деякий час зазнають відносно незначних змін, оскільки малюнок як цілісність постійно перебуває у каузальних зв’язках зі своїм фізичним оточенням і природньо постійно зазнає його впливів” [8, с. 69]. Загалом, для естетичних положень Р. Ингарден використовує розуміння матерії як “матеріалу, сировини, з якої має бути створений певний твір” [7, с. 32].

З приводу матерії твору музичного мистецтва Р. Ингарден зазначає, що музичні твори існують гетерономічно, адже існують якісь буттєво автономні об’єкти, а саме реальні: автор цього твору і його психофізичні дії, завдяки яким виник цей твір. Крім цього, філософ зауважує, що “музичний твір існує як чисто інтенціональний об’єкт, але інтерсуб’єктивно доступний для різних психофізичних суб’єктів (авторів і слухачів), разом з тим, має існувати осереддя його збереження і одночасно доступу багатьом суб’єктам, – наприклад, партитура і конкретні виконання твору” [8, с. 275].

Про матерію архітектурного твору Р. Ингарден зазначає, що його буттєвою основою є певний будинок, який використовується для проживання, і саме це його призначення краще визначає композицію твору архітектури, в самій своїй конструкції виявляє тісний зв’язок з реальним простором (таким, в якому існує гравітаційне, електромагнітне поле, а також поле світлових напруг тощо), у якому має проявитись [8, с. 156].

Незалежно від ступеня використання фізичної буттєвої основи для реалізації твору і подальшого його поділу на види, залишається воно вибудованим у матеріальному об’єкті, втіленим, викона-

ним у реальному об'єкті або ж таким, що робить реальною ідею свого творця і уяву, пов'язану з творенням і подальшим сприйняттям твору [8, с. 69-80].

Про спосіб існування суто інтенціональних об'єктів, Р. Інгарден зазначає, що, по суті, існування чисто інтенціональних об'єктів передбачає існування певних реальних об'єктів.

Без матеріальної основи, певного реального об'єкта, чуттєво пізнаного та сприйнятого, твір мистецтва не існував би для реципієнта. Стан зв'язку твору мистецтва з реальністю може викликати міркування про необхідність здійснення онтологічного дослідження з метою з'ясувати можливість існування реального світу, що, як відомо, у Інгардена залишилося невирішеним питанням. Онтологічні дослідження не закладають жодного об'єктивного факту, ані існування реального світу, ані об'єктів у ньому, ані існування будь-якої об'єктивної сфери, визначеної на рівні аксіом [6, с. 45].

Твір мистецтва як об'єкт, що існує у чисто інтенціональний спосіб, відрізняється від фізичної буттєвої основи як об'єкта дійсності, однак, втілений у процесі творення у матеріальному об'єкті, викликає, здається, певну неоднозначність в ідеї твору мистецтва. У зв'язку з цим, досить перспективним є вивчення своєрідної ролі твору мистецтва для онтологічних досліджень у сфері реальності. Дихотомія того, що фізичне, і того, що інтенціональне, поставала б як один зі способів опису твору мистецтва, який є, по суті, інтенціональним буттям, але через зв'язок з буттєвою основою скеровує у сферу онтології реального світу.

Твори мистецтва, створені людиною, є нічим іншим, як певна тінь дійсності, оскільки є вони творами чисто інтенціональними. Як і всі духовні творіння людини, лише здається, що вони реально існують. Виростають вони на ґрунті речей і процесів природного світу за посередництвом людини, в результаті чого їхні характеристики перетинають межі наповнення матеріальних речей, при цьому покривають їх новим шаром сенсу і нових явищ [4, с. 16-17].

Положення твору мистецтва віртуальної сфери пов'язане з структурним описом матриці. У зв'язку з цим, з'являється певна проблема для прийняття ідеї твору мистецтва, який має фізичний фундамент. Як зауважує М. Островіцький, завдяки цьому відкривається своєрідна роль твору мистецтва, опис якого, зважаючи на фізичний вимір, має враховувати зв'язок з можливим реальним світом [11, с. 148].

Для кращого розуміння твору інтерактивного мистецтва варто звернутись до теоретичних спостережень Кристини Вількошевської. Естетик використовує поняття медіум як загальне для мистецтва [13, с. 8-10].

Використання поняття “медіум” поряд з введеним Аристотелем поняттям “техне” на ґрунті аналізу сучасних змін у мистецтві показує історичну тяглість, виявляє походження сучасних явищ у мистецтві й естетиці, підтверджує зв’язок з традиційними естетичними дослідженнями, а також робить це дослідження цілісним. На думку К. Вількошевської, завдяки поняттям “медіум” і “техне” виявляється філософське коріння тих змін, що відбуваються у сучасному мистецтві.

Важливим моментом дослідження К. Вількошевської є визначення іммітеріального способу існування творів електронного мистецтва. Поняття “медіум” дослідниця розглядає як джерело чи осередок художніх експресій; зазначає, що воно є абстрактним поняттям, пов’язаним з творчим процесом. Матерія натомість розуміється як онтологічне поняття, яке має стосунок до світу людини і має (як вже зазначалось) історико-філософську конотацію. Медіум, що є більш абстрактним поняттям у порівнянні з матерією, є ближчим до естетичної категорії, пов’язаний зі сферою мистецтва як домоною творчої діяльності, стосується художньої інспірації, а також вибору матерії для твору мистецтва. Матерія своєрідним чином служить творцеві і є фізичною основою твору. Не кожна матерія може стати підґрунтям твору мистецтва, медіум натомість завжди знаходиться на початку творчого процесу, посвячує і приймає вибрану художником матерію, визначає її. Крім того, медіум є джерелом змінюваного в ході історії художнього засобу вираження і прямує у сферу онтології мистецтва, створюючи об’єктивно-історичну перспективу для опису мистецтва у зв’язку з матерією твору.

Поняття медіум, або ширше – медіальність, К. Вількошевська, таким чином, розглядає в еволюційному аспекті – від старовини аж до виникнення сучасного мистецтва електронних медіа. Дослідниця прагне, щоб естетика охоплювала цілий свій досвід, пов’язаний з поняттям історично змінюваних медіа, а також визначала б наступні етапи творення мистецтва [13, с. 8].

Медійна естетика, описана К. Вількошевською, визначає загальну перспективу у мистецтві, оскільки медіум виявляє історичну змінність матерії, від фізичної до електронної.

Цікаво, що саме поняття “електронне мистецтво” походить від терміна “digital medium”, введений до обігу Христіан Поль. Термін пов’язаний з мовою програмування і можливостями перетворення твору в інтерактивному сприйнятті, і в цьому сенсі наближається до змінної форми електронного мистецтва [12, с. 68].

Поняття медійного мистецтва, що включає твори електронного мистецтва, наголошує на зв’язку мистецтва з цифровою технологією, відкриває нові можливості для розвитку і творення мистецтва. Як зауважує К. Вількошевська, твір медіа-мистецтва веде до розладу в традиції мистецтва, адже започатковує новий спосіб творення людиною артефактів. “... якісний стрибок у мистецтві відбувається лише з появою електронного медіа-мистецтва, найважливішою властивістю якого є не так відтворення, як генерування творів, що веде до перетину матеріальної сфери” [13, с. 16].

Електронне мистецтво визначає естетику електронних медіа (відеомистецтво, мистецтво мультимедіа, мистецтво моніторингу) і дігiтальну (від “digital” – цифровий) естетику (інтерактивні інсталяції, мережеві твори). Перша творить образи дійсності, а друга творить інтерактивний простір [13, с. 8-9]. Таким чином, електронне мистецтво частково відсилає до образу, а частково до процесу генерування цифрового середовища, при цьому й електронні медіа, і дігiтальне мистецтво використовуює електронну матерію.

Здійснений поділ у мистецтві, що виокремлює техно-естетику і дігiтальну естетику, веде до розрізнення між мультимедійними і інтерактивними творами, де перші швидше творять образ (екран, монітор), а другі генерують самоорганізовану в процесі інтерактивного сприйняття дійсність, що відкривається реципієнтові через твір. Медіа-естетика відкриває простір для аналізу матерії твору мистецтва, техно-естетика вводить аспект виникнення мистецтва в результаті застосування пристроїв, а дігiтальна естетика відкриває можливість аналізу сучасного інтерактивного мистецтва.

Дослідження, здійснені на ґрунті медіа-естетики, дозволяють врахувати різниці в межах історичного розвитку медіум і вносять пропозиції щодо опису електронного твору в категоріях іматерії.

Твір електронних медіа є найчастіше твором мультимедійним. Завдяки медіа однорідними стали технічні норми і системи підключення, в результаті чого барви, образи, тони і слова є імплементацією однорідних цифрових програм, а це означає, що вони можуть вільно з'єднуватись і пересуватись. Медіа-твір існує як збережена завдяки електроніці та здатна щоразу бути покликаною процесуальна інформаційна структура, яка характеризується передусім імматеріальністю, оскільки його джерелом, на думку одних є світло, на думку інших – інформація [13, с. 19].

Положення матерії твору мистецтва в контексті ідеї концептуалізму аналізує Рішард Ключинський. Запропонований ним концептуальний устрій виникає з трьох варіантів, які формують мистецтво: 1) варіант початковий – “концептуальний”, який ініціює парадигму; 2) постконцептуальний варіант – постає у різних мутаціях і модифікує весь попередній устрій розвитку мистецтва; 3) гіпермедійний – впроваджує цілісний устрій мистецтва в контекст кіберкультури. “В результаті ініційованих перетворень, глибокої трансформації зазнала вся система мистецтва, а художні твори втратили конкретність і предметність, все більше перетворюючись на семантичні об'єкти, стали продуктом активності, що відсилається до знаків і значень” [9, с. 78].

На ґрунті аналізу поняття концептуалізму можна описати характеристики твору і зв'язки перетворення між артефактом (тим, що матеріальне) і тим, що надбудовується над ним (концептуальне), при цьому все менше акцентувати увагу на фізичності твору, водночас підкреслити його концептуальне значення.

Походження концептуального мистецтва пов'язують з діяльністю М. Дюшампа, який був більше зацікавлений ідеєю (задумом), ніж фінаотним продуктом. Саме ця зміна – від вигляду до концепції – стала початком сучасного мистецтва. Дослідник концептуального мистецтва, Соль ЛеВіт зазначає, що в концептуальному мистецтві ідея є найважливішим аспектом твору. Ідея стає машиною до творення мистецтва. “Мистецтво є силою ідеї, а не матеріалу, воно має стосуватись лише мистецтва і тягне за собою очищення від непотрібних речей, таких як фізична сфера” [11, с. 152].

Концептуальна будова виявляє поділ твору на рівні. У творі, таким чином, можна виявити матеріальний елемент і елемент інтенціональний, пов'язаний з семантикою. У ході естетичного

досвіду між елементами зароджується дискурс, комунікація між значенням і артефактом. Артефакт веде до проявлення твору у бутті, але при цьому не належить до твору, по суті, є лише певним контекстом твору, абстракцією. На відміну від матеріального артефакту, твір має нематеріальний характер і у своєму бутті залежить від творчої активності реципієнта. Таким чином, твір мистецтва отримує класичний для естетичної ситуації статус чисто інтенціонального предмета [9, с. 81].

Перші два варіанти (концептуальний і постконцептуальний) враховують реляційність артефакту щодо твору, сприйнятого в загальному сенсі, але різною є роль артефакту. У концептуальному варіанті артефакт більше підпорядкований твору, у постконцептуальному варіанті – виконує ініціативну роль.

Описаний Р. Ключинським гіпермедійний варіант виявляє еволюцію твору, що виникає з використання електроніки та враховує значення інтерфейсу. Інтерфейс є джерелом інтерактивного сприйняття, своєрідною брамою для естетичного досвіду, початком розвитку твору в процесі інтерактивного естетичного сприйняття. Твір електронного мистецтва, що відсилає реципієнта до інтерфейсу, позбавлений атрибуту фізичності [9, с. 84].

Завдяки інтерфейсу, електронний твір, як незавершений, піддається впливу реципієнта під час кожного акту естетичного сприйняття, тому можна зазначити, що інтерактивний твір здійснюється кожного разу в естетичному сприйнятті.

Онтична нетривалість інтерактивного твору схиляє до думки, що він має процесуальний, а не предметний характер. Він є комунікаційним процесом особливого типу, таким, що у крайньому випадку може остаточно вести до ототожнення твору з процесом інтеракції [10, с. 99].

Здається, що поняття фізичності завжди було своєрідним обмеженням мистецтва. Прагнення до вираження емоцій, цінностей, відчуттів, наближення до ідеалу веде до того, що мистецтво ніби “відривається” чи маніфестує відрив від фізичності.

У світлі описної концепції віртуальної сфери, що має іматеріальний спосіб існування, стає зрозумілим, що аспект фізичності зникає. Запропонована ідея віртуальної сфери як зібрання матриць відповідає цілісному розумінню світу людини як віртуальної реальності, яка не має екзистенційного підґрунтя у фізичності [11, с. 156].

Якщо припустити, що існує відірвана від віртуальної сфери дійсність, яка б мала фізичний вимір, то її генеза стосовно людини мала б швидше не-людський вигляд – переможена в процесі творення на ґрунті мистецтва, на відміну від віртуальної сфери, яка є генетично похідною від людини. Електронна матерія, пов’язана з діяльністю людини (оскільки генетично походить від людини) і виникла в результаті розвитку людини, виявляється ближчою суб’єкту і не створює таких обмежень, як фізичність.

Електронна матерія не підлягає втягненню до віртуальної сфери, як це було б у випадку використання митцем художньої фізичної матерії, що є історичним медіумом для мистецтва, яке зав’язане на фізичність, але завдяки якому можливим стало творення художніх матриць і розширення віртуальної сфери. Електронне мистецтво редукує фізичну матерію, позбавляючи твір мистецтва фізичного елементу, що стримує твір у гіпотетичній дійсності реального світу.

Фізичний момент, якщо й проявляється у творі мистецтва, то є настільки іншим, що, здається, не існує взагалі або постає чужим твору елементом, ніби належить до іншої онтологічної сфери. Здається, що митець прагне перемогти дуалізм фізичного й інтенціонального у творі на користь останнього. Прикладом, зауважує М. Островіцький, може бути “Герніка” Пікассо. Експресія твору є такою значною, що твір міг бути наочною відповіддю на питання: що таке війна, чим є страждання, материнство, поразка тощо. Історичне знання чи документальна фотографія у цьому випадку була б менш експресивною. Важливими є художні цінності, які пов’язані з використанням у цьому творі кубістичної геометрії, яка підкреслює чистоту форм, створює багатовимірність, динамізм, акцентує увагу на суттєвих для образу елементах тощо [11, с. 158].

Електронна матерія володіє більшим потенціалом для творця і виявляє іматеріальну суть мистецтва. Як зазначає А. Гвездзь, “... йдеться кожного разу не про формування визначеного об’єкта, але про проектування (в широкому значенні) оптичного, акустичного, аудіовізуального середовища, про поворот матерії в сферу невидимого, іматеріального, медіального” [3, с. 185].

Електронне мистецтво відкриває перспективу для опису мистецтва в категоріях іматерії. З’являється переконання, що природа мистецтва криється в його іматеріальності. Положення матерії

в мистецтві натомість відображає його історичний розвиток, при цьому електронна матерія була б його наступною еманациєю.

Література:

1. Аристотель. Метафизика, пер. А. В. Кубицкого. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 608 с.
2. Кант И. Критика чистого разума / пер. Н. Лосского. – М. : Мысль, 1994. – 591 с.
3. Gwóźdź A. Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu // Kultura współczesna. – 2000. – № 2. – С. 174-189.
4. Ingarden R. Książeczka o człowieku. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972. – 189 s.
5. Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – Warszawa: PWN. – 1976. – 468 s.
6. Ingarden R. Spór o istnienie świata. – Т. 1. – Warszawa: PWN, 1987. – 256 s.
7. Ingarden R. Spór o istnienie świata. – Т. 2. – Cz. 2. – Warszawa: PWN, 1987. – 271 s.
8. Ingarden R. Studia z estetyki. – Т. 2. – Warszawa: PWN, 1966. – 531 с.
9. Kluszczyński R. Od konceptualizmu do sztuki intermedii // Piękno w sieci. Estetyka a nowe media, ред. K. Wilkoszewska. – Kraków: Universitas, 1999. – S. 77-86.
10. Kluszczyński R. Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediiów. – Kraków: Rabid, 2001. – 219 s.
11. Ostrowicki M. Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki. – Kraków: Universitas, 2006. – 252 s.
12. Paul Ch. Digital Art. – London: Thames & Hudson, 2003. – 142 p.
13. Wilkoszewska K. Estetyka nowych mediów // Piękno w sieci. Estetyka a nowe media, ред. K. Wilkoszewska. – Kraków: Universitas, 1999. – S. 8-19.

УДК 111.852

Людмила Чабак

ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

У статті аналізується ситуація, що склалася в сучасному інформаційному суспільстві щодо сприйняття та взаємодії з творами мистецтва. Звертається увага на проблеми у цій сфері, пов'язані з соціальними, історичними чинниками, розвитком сучасних інформаційних технологій, збільшенням загального обсягу інформації, зростанням ритму життя у суспільстві.

Ключові слова: сприйняття, твір мистецтва, віртуалізація, інформаційне суспільство.

Л. Чабак. Проблемы восприятия произведений искусства в информационном обществе

В статье анализируется ситуация, которая сложилась в современном информационном обществе относительно восприятия и взаимодействия с произведениями искусства. Обращается внимание на проблемы в этой сфере, связанные с социальными, историческими факторами, развитием современных информационных технологий, увеличением общего объема информации, ростом ритма жизни в обществе.

Ключевые слова: восприятие, произведение искусства, виртуализация, информационное общество.

L. Chabak. The problems of perception of art in informational society

The article is devoted to the analysis of situation which was folded in modern Informative Society in relation to perception and co-operating with works of art. Attention is accented on problems in this sphere, which are related to the social, historical factors, development of modern information technologies, increase of general volume of information, increase tempo of life in society.

Keywords: perception, work of art, virtualization, Information Society.

Художнє сприйняття як конкретно-чуттєвий, емоційно забарвлений процес осягнення твору мистецтва, завжди опосередковане соціальним та естетичним досвідом людини. Воно залежить від багатьох чинників, зокрема, психологічних та фізіологічних особливостей реципієнтів, їхнього загального культурного рівня, естетичного досвіду, глибини та обсягу знань, навичок спілкування з творами мистецтва. Важливе місце належить історичній ситуації, традиціям національної культури тощо, тобто соціально-культурним передумовам. Відповідно, на сприйняття значний вплив здійснюють процеси, що відбуваються у суспільстві, включаючи, опосередковано, навіть економічні, соціальні, політичні перетворення. Значну роль у цьому відіграє також розвиток науково-технічного прогресу, поширення інформаційних технологій, що надають широку можливість для тиражування, копіювання, розповсюдження різних артефактів. Загалом, у житті сучасного суспільства значно зростає роль інформації, збільшується вплив інформаційних комунікацій, які сприяють створенню глобального інформаційного простору з відкритим доступом до величезної кількості інформаційних ресурсів. Під впливом цих чинників у так званому “інформаційному суспільстві” простежуються зміни й у художньому сприйнятті творів мистецтва.

Отже, на часі є актуальним звернення уваги на тенденції, що відбуваються у сфері рецепції мистецьких творів, з’ясування проблем у цій сфері.

Зокрема, один із аспектів, пов’язаних зі змінами в естетичному сприйнятті, стосується можливості безпосереднього ознайомлення особи з творами мистецтва. Як зазначає Л. Левчук, “найвищим і найдосконалішим є саме той рівень спілкування і сприйняття, коли реципієнт залишається з твором мистецтва наодинці без будь-яких опосередкувань” [1, с. 184]. Але сучасне інформаційне суспільство надає безліч можливостей для опосередкованого пізнання мистецьких творів. Найчастіше, знайомство з ними відбувається через посередництво мережі Інтернет, кіно, телебачення, різноманітних макетів та моделей. Вони дозволяють наблизити, збільшити, виокремити, твір мистецтва чи його частину, зробити їх більш зручними для ознайомлення та налізу. Отже, необхідність безпосереднього споглядання пам’яток культури та мистецтва в оригіналі відходить на другий план, надаючи перевагу копіям.

Твори мистецтва є одними з артефактів культури. Водночас для сучасної художньої культури характерна ситуація багаторазового сприйняття – кількаразового переходу від знайомства з твором через посередництво репродукцій, цифрових, графічних зображень до безпосереднього спілкування з оригіналом. Тобто спілкування з ним втрачає властивість первинності, воно нашаровується на образ твору, що вже сформувався у свідомості реципієнта. Хоча такий образ, як правило, має попередній, ознайомчий характер.

Процес тиражування наближує твір мистецтва до мас, але водночас спрощує, змінює його сутність.

В. Беньямін ще в першій половині ХХ ст. у своїй праці “Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності” зазначав, що “уся сфера справжності не піддається технічному відтворенню”, водночас “технічна відтворюваність мистецького твору змінює ставлення мас до мистецтва”, тобто змінюється спосіб участі реципієнта у сприйнятті твору. На думку дослідника, рецепція мистецьких творів відбувається з різноманітними акцентами, зокрема: 1) з наголосом на культовій цінності; 2) з наголосом на експонувальній цінності мистецького твору. І в нашу добу з появою методів машинного репродукування зростає саме остання [2, с. 152]. Отже, перефразовуючи його думки, сучасний реципієнт все більше звертає увагу на форму, яскраву упаковку тексту та все менше у нього з’являється прагнень схопити його глибинну естетичну сутність. Тобто навіть якщо процедура тиражування майже не змінює фактури твору, все одно відбуваються значні зміни у процесі його сприйняття: масово тиражований твір зумовлює звикання до нього у суспільстві і, як наслідок, спрощення, схематизацію у сприйнятті образу, а далі – стандартизацію смаків, поверховість естетичних вражень, уніфікацію художнього досвіду та ін. На цій проблемі у свій час наголошував Є. Маланюк, зазначаючи, що “мистецтво не предмет для домашнього вжитку, тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його” [3, с. 301].

Наприклад, поява масових видань, модної белетристики зі стандартним набором сюжетів, тиражованих накладом у сотні тисяч екземплярів, зумовила значну поверховість сприйняття: читання такого тексту відбувається майже блискавично, у режимі “поглинання”, художні образи сприймаються загалом як стандартні, стереотипні. Процес сприйняття масового твору найчастіше не

вимагає літературного досвіду та естетичних знань реципієнта, не передбачає глибоких роздумів та розмірковування над текстом. Естетичне переживання масового твору, як і власне пам'ятання його змісту, є досить нетривалим. Цікаво, що люди, які прочитали кілька масових літературних творів поспіль, не здатні правильно переказати сюжет жодного з них. Наслідком сприйняття таких творів постає лише загальна, спільна для певного літературного жанру схема, літературне кліше. Поверховості сприйняття тексту сприяє й екранізація творів, подання їх основного сюжету у вигляді дайджестів, коміксів, що знайомить реципієнта з загальним змістом і звільняє від необхідності ознайомлення з самим оригіналом.

Масове тиражування та копіювання мистецьких творів пов'язане з процесом їх віртуалізації, що відбувається завдяки розвитку комп'ютерних, цифрових технологій. Але твори мистецтва у віртуальному вимірі сприймаються у відірваності від контексту, спеціально обладнаного для їх кращого сприйняття середовища. Взаємодія з творами мистецтва фактично вичерпується знайомством з їх копіями.

Здійснює вплив на процес рецепції й величезна маса побутових, соціальних проблем, зумовлюючи трансформацію здатності до художнього сприйняття, переміщення на другий план самої необхідності взаємодії з творами мистецтва.

Доволі показовим у цьому плані є соціальний експеримент, проведений газетою "Вашингтон Пост" щодо сприйняття музичного твору у виконанні відомого музиканта Джошуа Белла, Скрипаль протягом 45 хвилин у Вашингтонському метро виконав низку видатних музичних творів. За цей час повз нього пройшло більше тисячі людей, не знаючи, що перед ними один з найкращих музикантів світу. Лише 6 чоловік ненадовго зупинилися і послушали, ще 20, не зупиняючись, кинули гроші. Заробіток музиканта становив всього 32\$. Водночас за два дні до виступу в метро, на його концерті в Бостоні був аншлаг, а середня вартість квитка сягала 100\$ [4]. Інформація про цей соціальний експеримент та відеосюжет облетіла тисячі інтернет-сайтів, зокрема й українських, викликавши здивування й водночас розгубленість від усвідомлення ситуації. Байдужість до прекрасного, зумовлена щоденною метушнею й заклопотаністю буденними справами, заважає помічати навколо себе прекрасне, захоплюватись творами мистецтва.

Крім того, у сучасному суспільстві домінує прагматизм з його спрямованістю на практично корисний результат та задоволення людських потреб. Тож ознайомлення з творами мистецтва теж часто набуває утилітарного характеру. Поряд з цим знижується ефективність системи естетичного виховання протягом всього життя, втрачаються нахили до спілкування з мистецтвом.

Загалом, для інформаційного суспільства характерне швидке зростання щоденного обсягу спрямованої на людину різнопланової інформації, яка надається через посередництво різних електронних, друкованих засобів масової інформації. Невпинно зростає кількість культурних артефактів, з якими людина знайомиться кожного дня. Крім того, сьогодні суттєво змінився ритм життя, зумовлюючи постійний рух та не залишаючи часу на роздуми, споглядання. Це призводить до дефіциту часу, який відводиться на сприйняття чи навіть ознайомлення з кожним твором мистецтва, естетичним об'єктом. Відповідно, обмежена кількість часу є недостатньою для формування повного уявлення про об'єкт, й зумовлює поверховість сприйняття, нерозуміння всієї глибини твору мистецтва, його художніх образів.

Але естетичне сприйняття постає складним процесом, який не обмежується утворенням чуттєвого образу в свідомості реципієнта. Адже свій прояв тут також знаходять оцінка, уява, естетична емоція. Передбачає процес рецепції й розуміння та подальшу інтерпретацію твору. Як правило, мала кількість часу, витрачена на спілкування з твором мистецтва, не дозволяє активізуватися цим процесам, а отже, не призводить до емоційного переживання, осягнення глибини й сутності твору. Не виникає в свідомості реципієнта художній образ та естетична оцінка твору.

Сприйняття є активним процесом, що вимагає співучасті реципієнта. Завдяки цьому, за визначенням Д. Кучерюка, утворюється поняття про естетичну цінність речей, визначається характер і спрямування естетичних емоцій, виробляються естетичні потреби і смаки [5, с. 7]. Але сучасні засоби масової інформації, нав'язуючи свої цінності й образи, перетворюють сприйняття у процес пасивний. Людина звільняється від необхідності активних дій для ознайомлення з твором мистецтва. Вже в “готовому вигляді” інформація про нього подається через посередництво всіх доступних засобів комунікації безпосередньо додому. Отже, на художне

сприйняття починає здійснювати вплив вже домашня атмосфера, що має низку додаткових чинників для сприйняття, а отже й зумовлює на нього додатковий вплив, “розчинює” твір мистецтва у звичному середовищі, серед інших предметів домашнього вжитку. Але такий “домашній” спосіб ознайомлення є доволі зручним. Це призводить до того, що значна кількість громадян протягом 10-20 років жодного разу не відвідала звичайний музей, театр, мистецьку виставку. Найбільшої гостроти така проблема набуває на рівні невеликих, віддалених населених пунктів.

Кіно, телебачення, окрім того, що є засобами трансляції творів мистецтва, водночас і самі постають складними синтетичними видами мистецтва, сприйняття яких ускладнюється налаштованістю на масового глядача, слухача. Такі види мистецтва розраховані на безпосередній і одночасний вплив на колектив, а отже, виникає проблема колективного сприйняття мистецтва, відмінна від індивідуального сприйняття.

Отже, з процесом сприйняття мистецтва в сучасному інформаційному суспільстві пов’язані такі проблеми: зменшення часу на ознайомлення з мистецькими творами, розвиток технологій копіювання, тиражування та, досить часто, підміна необхідності ознайомлення з оригіналами оглядом їх копій, поява можливості “домашнього”, віртуального ознайомлення з мистецтвом (посередництвом телебачення, мережі Інтернет та ін.) у відірваності від контексту та реальних умов їх розміщення, втрата нахилу до спілкування з мистецтвом за величезною масою соціальних, побутових проблем, відсутність чинників естетичного виховання протягом всього життя та ін. Перелік цих проблем не є вичерпним. Адже вони зазнають постійної трансформації й впливають як на митців, так і на реципієнтів творів.

Відповідно, процес сприйняття не є сталим. Адже він здійснюється в певних культурно-історичних та ситуативних умовах, дещо змінюється й трансформується залежно від епохи, світогляду індивіда, соціальної ситуації та багатьох інших, вищезазначених чинників. Будь-які зміни не відбуваються безболісно. Тож у наш час можна констатувати наявність як втрат, так і здобутків у сфері сприйняття мистецтва. Низка розглянутих проблем у цій сфері потребує детального вивчення та подальшого аналізу, накреслення шляхів для їх подолання.

Література:

1. Естетика : [підручник] / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. [2-ге вид.]. – К. : Вища школа, 2006. – 431 с.;

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – 1989. – Вып. 2. – С. 151-167.

3. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Є. Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.

4. Мы теряем главное в суете повседневности... [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=89EJPe5-vuKw>.

5. Кучерюк Д. Ю. Естетичне сприйняття предметного середовища / Д. Ю. Кучерюк. – К. : Наукова думка, 1973. – 144 с.

УДК 7.038.3"312"

Анна Єфімова

ПРАКТИКИ “ПУБЛІЧНОГО МИСТЕЦТВА” ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРИ

У статті розглянуто особливості віртуалізації сучасних мистецьких феноменів в Інтернет-просторі на прикладі “публічного мистецтва”, проведено аналіз основних веб-сторінок, що репрезентують вказане явище.

Ключові слова: публічне мистецтво, електронний ресурс, Інтернет, інформація, веб-сторінки.

A. Efimova. Художественные практики “публичного искусства” и отображение их в Интернет-пространстве

В статье рассмотрены особенности виртуализации современных художественных феноменов в Интернет-пространстве на примере “публичного искусства”, проведен анализ основных веб-страниц, представляющих указанное явление.

Ключевые слова: публичное искусство, электронный ресурс, Интернет, информация, веб-страницы.

A. Yefimova. The public art practices and its virtualization in the Internet space

The article reviews the peculiarities of virtualization of modern art practices in the Internet space on the example of “public art”, and analyzed the basic Web-pages that represent this phenomenon.

Key words: public art, electronic resources, Internet, Web page, information.

На сучасному етапі всесвітня мережа Інтернет пропонує широкий спектр інформаційних послуг, без яких практично не можливо уявити сучасні наукові дослідження, зокрема у сфері культури. Актуальність Інтернет-джерел полягає не тільки у наявності самої інформації, а й у швидкості її отримання (як, наприклад, у доступі до електронних версій відомих бібліотек чи спеціально сформованих online-бібліотек, спеціалізованих Інтернет-видань тощо). Досить широко можливості Інтернету використовуються при дослідженнях

сучасної культурно-мистецької проблематики, оскільки широкий спектр культурних феноменів представлено у глобальній мережі не лише у текстовому, але й в ілюстративному та мультимедійному форматі, що є важливим чинником для цієї сфери досліджень.

Специфіка сучасної художньої культури, на відміну від художніх культур попередніх історичних періодів, полягає в її перехідному характері, що пов’язано з істотними змінами в культурі рубежу ХХ – ХХІ століть, і формуванням глобалізованого інформаційного суспільства [5]. Багато зарубіжних авторів, зокрема Я. Іоскевич, інтерпретують Інтернет як нове середовище художньої культури, досліджуючи як його можливості, так і механізми впливу на споживачів; алгоритми програмних продуктів; мережеву специфіку функціонування окремих видів мистецтва [4]. Окремі дослідники вважають, що надмірність інформації в Інтернеті веде користувачів до втрати уваги та зацікавленості предметом, відучує від самостійного мислення і пошуків альтернативної думки. Проте, порівняно з паперовими носіями, Інтернет, без сумніву, має значні переваги в швидкості, оновленні інформації. Натомість, інші дослідники акцентують на ролі електронних бібліотек та актуальності використання інформаційних електронних науково-освітніх ресурсів [6]. Також існує значна кількість досліджень, орієнтована на вивчення взаємодії сучасної комунікаційної сфери зі сферою культури та мистецтва. Зокрема, це питання висвітлено у працях В. Борєєва, А. Коваленко, О. Берегової, Лазаревої та ін. [2; 3; 5].

Однак, незважаючи на кількість напрацювань, орієнтованих на вивчення проблем інформатизації культурного та мистецького простору, все ще недостатньо дослідженими залишаються основні аспекти віртуалізації сучасних мистецьких практик в Інтернет-просторі.

Використання електронних інформаційних ресурсів особливо актуальне в Україні при вивченні сучасних культурних феноменів, оскільки ця сфера ще не досліджена і немає достатньої кількості друкованих джерел. Тому, значний об’єм необхідної інформації черпається з іноземних електронних ресурсів, доступ до яких ми отримуємо завдяки Інтернету. Домінуюча роль глобальної мережі підкреслена також тим, що як українське, так і світове сучасне мистецтво більшою мірою репрезентоване у віртуальному інформаційному просторі, аніж у друкованих виданнях.

Особливості використання електронних ресурсів при дослідженні сучасних мистецьких практик ми розглянули на прикладі конкретного феномену, а саме “публічного мистецтва” (public art), що і визначає *актуальність цього дослідження*.

Відповідно, *метою статті* став аналіз провідних Інтернет-ресурсів, що репрезентують віртуальний зріз практик публічного мистецтва в Україні та за кордоном.

Публічне мистецтво – “public art” – вважається одним із головних феноменів у культурі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., який багато в чому сформував сприйняття сучасного мистецтва широкою аудиторією, визначивши його роль в оформленні нового “суспільного простору” і місце в соціумі в цілому. Це своєрідна форма існування сучасного мистецтва поза художніми інституціями, у відкритому суспільному просторі. Воно розраховане на комунікацію з глядачем та проблематизацію різних питань як сучасного мистецтва, так і простору, в якому воно репрезентовано. Для “public art” характерною є постмодерністична стратегія “вбудови” в різні контексти з урахуванням різних чинників (просторових, соціальних, історико-політичних, культурно-ідеологічних та ін.). Першими формами офіційно санкціонованого “public art” вважається абстрактна модерністична скульптура, інсталювана в конкретному місці, враховуючи не лише архітектурно-просторовий, а й культурно-ідеологічний контекст цього місця. Оскільки відбулися значні зрушення від традиції використання скульптурного об’єкта як головного засобу художнього вираження у відкритому публічному просторі до більш широкого діапазону художніх практик, “public art” як дефініція передбачає об’єкти візуального мистецтва, інтерактивні проекти, дизайн міського середовища, перфоменси, інсталяції та будь-які інші форми [7].

Якщо детальніше звернутись до класифікації цього мистецького напрямку, то сьогодні “public art” хронологічно поділяють на такі основні категорії: – “art in public places” (мистецтво в публічних місцях); – “art as public spaces” (твори мистецтва як публічні місця); – “art in the public interest” або “новий жанр public art” (мистецтво в громадських інтересах) [8].

Мистецтво в громадських місцях (art in public places) – це зазвичай модерністська абстрактна скульптура, розміщена під відкритим небом з метою прикрасити або збагатити міські простори. Цей

підхід домінував до початку 1970-х рр. та визначав, насамперед, естетичну функцію мистецтва в громадських місцях. Окрім естетизації міського простору, важливим завданням стала актуалізація сучасного мистецтва у широких масах незацікавленої аудиторії.

“Art as public spaces” – мистецтво, орієнтоване на особливості місця. Цей концепт передбачав відповідність між мистецтвом, архітектурою і ландшафтом: кожен твір тісно взаємодіє з місцем інсталяції, однак не може трактуватись завершеним і відкритим для сприйняття без урахування контексту простору. Своєю чергою, простір завдяки твору трансформується: “public art” підкреслює або доповнює його культурний, соціальний чи історичний сенс [8]. У цьому контексті можна розглядати також “site-specific art” (мистецтво, орієнтоване на специфіку місця) та “street art” (“мистецтво вулиці”). Зокрема, щодо останнього, то саме “street art” є невід’ємною складовою публічного мистецтва.

У 1995 р. американські художники та критики об’єднались, щоб проаналізувати спектр соціально-активних практик у сфері публічного мистецтва, що розвиваються та актуалізуються у пост-модерністичному суспільстві. Ці практики суттєво відрізнялися від панівної раніше ідеї “public art” як мистецтва, втіленого в матеріальних об’єктах, і були визначені як “новий жанр public art” [7]. Цей термін дозволяє провести межу між нерухомим об’єктом та колом практик, що передбачають вирішення соціальних цілей та скеровані на ескалацію суспільної свідомості. До таких практик належать флеш-моби, хепенінги, “community art” тощо. Саме тому “art in the public interest”, або “новий жанр public art”, варто трактувати як соціально-орієнтоване мистецтво.

Практики публічного мистецтва посідають важливе місце в сучасній культурі, і поступово актуалізуються в Україні. Однак тут цей напрям ще не має належної теоретичної та практичної бази, що, своєю чергою, підкреслює необхідність його подальшого дослідження. Як вже зазначалось, вивчення цієї проблематики в Україні ґрунтується переважно на теорії зарубіжних дослідників, доступ до якої надає саме Інтернет.

Серед Інтернет-джерел першочергово потрібно відзначити спеціалізовані веб-сторінки, присвячені феномену “публічного мистецтва”, в яких найповніше відображена його специфіка, розкрито основні аспекти та виявлено останні світові тенденції цього мис-

тецького явища, подано якісний візуальний матеріал, проаналізовано знакові проекти тощо. На таких порталах також розміщено низку наукових досліджень, що в комплексі формують деякі теоретичні основи “public art”. До цих ресурсів можна зарахувати такі веб-сторінки:

<http://www.publicartonline.org.uk/>;

<http://www.publicartaroundtheworld.com/>;

http://nnpaf.org/what_is_art.html;

<http://www.forecastpublicart.org>;

<http://www.zpub.com>;

<http://publicart.shu.ac.uk>; <http://www.arttec.net/>;

<http://www.cabq.gov/publicart/public-art-handbook>;

<http://www.publicart.at/> <http://www.davidharding.net>;

<http://www.woostercollective.com>; <http://www.art-omma.org>.

Актуальним у цьому контексті Інтернет-ресурсом є російський веб-сайт www.rgorpublicart.ru, який характеризується потужним інформаційним наповненням та відображає різнобічні аспекти публічного мистецтва. Зокрема, цей електронний ресурс варто відзначити через те, що він містить низку наукових статей західних авторів – теоретиків “public art”, перекладених російською мовою, що, своєю чергою, полегшує завдання при дослідженні цього явища в Україні. Також вказаний сайт відображає широкий спектр інформації про міжнародний досвід “public art” у найбільших центрах його розвитку, а саме – США, Канаді, Австрії, Великобританії, Нідерландах, Скандинавії, Франції. Здійснено історичний огляд становлення цього напрямку у кожній із країн та виявлено специфіку застосування терміна, проаналізовано наймасштабніші проекти і провідні інституції, що займаються розвитком “public art”, а також проаналізовано особливості його регламентації та фінансування. На сайті розміщено архіви наукових публікацій та проектів публічного мистецтва в Росії, які супроводжуються якісним візуальним матеріалом. Цей Інтернет-портал також систематично оновлює інформацію та відображає останні тенденції, дослідження та проекти “public art”, тому, з огляду на цей факт, його можна вважати найзначнішим електронним ресурсом при дослідженні практик публічного мистецтва.

У віртуальному інформаційному просторі України проблематика публічного мистецтва відображена дещо меншою мірою, ніж

на Заході та у Росії, однак вже існують електронні ресурси, які репрезентують останні українські дослідження цього явища. Серед них варто відзначити сайт Інституту проблем сучасного мистецтва <http://www.magi.kiev.ua/>. Цей портал надає доступ до електронних версій індивідуальних та колективних монографій, збірників наукових праць, таких як “Художня культура. Актуальні проблеми”, “Міст”, “Сучасне мистецтво”, “Мистецтвознавство України”; наукового журналу “Арт-курсив”, у якому висвітлено багатоаспектні явища сучасного мистецтва. Цей Інтернет-ресурс репрезентує ґрунтовні наукові дослідження, які аналізують найрізноманітніші аспекти публічного мистецтва.

Важливим джерелом інформації щодо проєктів публічного мистецтва в Україні став сайт Фонду розвитку сучасного мистецтва “Ейдос” – <http://www.eidosfund.org/>. Варто зазначити, що мистецьким фондом “Ейдос” було започатковано спеціалізовану програму розвитку публічного мистецтва в Україні та реалізовано масштабні проєкти, такі як “Місто – територія мистецтва”, “Сучасне мистецтво у публічному просторі”, інформація про які відображена на веб-сторінці фонду. Окрім того, цей портал репрезентує останні новини у світі сучасного мистецтва, публікації, фото- та відеоматеріали визначних проєктів і мистецьких заходів, біографічні довідки про художників тощо. Проте найбільш визначальною рисою цієї веб-сторінки є електронна бібліотека, яка містить найавторитетніші у світі видання з сучасного мистецтва, серед яких “Flash Art”, “Art Review”, “Parkett Art”, “frieze”, “CIRCA”, “Art Monthly”, “Art Investor”, “Art.es”, “ХЖ”, “Артхроника” та інші, а також каталоги, монографії, збірки статей українських та зарубіжних авторів. Окрім того, можна ознайомитись з медіа-архівом: відео- та фотодокументаціями акцій, відео- та медіа-артом. До фонду бібліотеки постійно надходять нові джерела, доступ до яких мають усі бажаючі. Деякі видання можна абсолютно вільно й безкоштовно завантажити у цифровому форматі. Цей електронний ресурс відіграє провідну роль у дослідженнях сучасних мистецьких практик і, зокрема, публічного мистецтва, оскільки це єдиний в Україні Інтернет-портал, який надає настільки широкий доступ до інформації про сучасне мистецтво.

Потрібно зазначити, що електронні бібліотеки займають важливе місце у наукових дослідженнях, і зокрема у сфері сучасного мистецтва. Це один із популярних та перспективних напрямів ор-

ганізації електронних інформаційних ресурсів. Вони функціонують як розподілені інформаційні системи, які дозволяють надійно нагромаджувати, зберігати й ефективно використовувати інформаційні ресурси, що надаються в цифрових форматах та доступні через глобальні мережі передачі даних у зручному для користувача форматі [6]. Серед таких електронних ресурсів є сайт Національної бібліотеки України ім. Вернадського – www.nbuv.gov.ua, який надає найширший доступ до останніх наукових публікацій, програм конференцій, збірників статей та окремих монографій, а також містить каталог авторефератів та дисертаційних досліджень, який постійно оновлюється. Сайт Національної бібліотеки ім. Вернадського вважається наймасштабнішим освітньо-науковим Інтернет-порталом в Україні.

Важливі довідки щодо проблематики публічного мистецтва можна отримати на сторінках віртуальних енциклопедій, таких як Wikipedia – www.Wikipedia (The free encyclopedia) та мистецька енциклопедія www.artprojekt.ru. Тут розміщено інформацію про найбільш знакові проекти, їх авторів, провідних науковців цього напрямку та їх дослідження. Вікіпедії також містять бібліографію та дотичні посилання за темою. При дослідженні практик публічного мистецтва актуальним електронним ресурсом є спеціалізовані Інтернет-видання, що охоплюють сучасну культурно-мистецьку проблематику. У цьому контексті варто зазначити такі: арт-журнал “Аж” – <http://www.azh.com.ua/>; критичний онлайн – журнал, присвячений сучасному мистецтву і сучасній культурі, “KORYDOR” – <http://korydor.in.ua/>; щоденний електронний журнал про дизайн, сучасне мистецтво і архітектуру “SHNICK” – <http://shnick.com.ua>.

Особливе місце посідають електронні версії друкованих періодичних видань, які доступні одночасно набагато більшій кількості споживачів, ніж паперовий варіант та мають здатність миттєво переходити до архівів користувачів. Зокрема, актуальним для цього дослідження є електронна версія найпопулярнішого в Україні журналу про мистецтво “Art-Ukraine” – <http://www.artukraine.com.ua>. Своєрідними джерелами інформації при дослідженні практик публічного мистецтва в Україні також можуть слугувати різного роду публіцистичні інформаційні портали, аналітичні ресурси, як, наприклад: <http://zaxid.net>, веб-сторінки регіональних мистецьких організацій: <http://dzyga.com.ua>, інформативні арт-блоги –

artoteka.com.ua/blog/, форуми та навіть соціальні мережі. Звичайно, подібні інформаційні ресурси не можна приймати як єдині у наукових дослідженнях певної проблематики, однак вони часто містять важливий фактологічний та ілюстративний матеріал. Проаналізувавши особливості відображення сучасних мистецьких практик в Інтернет-просторі, можемо стверджувати, що суттєвим джерелом дослідження феномену публічного мистецтва в Україні стали саме електронні ресурси, які поступово становлять альтернативу друкованим виданням. Для систематизації доцільно буде сформулювати типологічну модель та поділити ці електронні ресурси на:

- спеціалізовані Інтернет-портали, присвячені безпосередньо публічному мистецтву;
- веб-сторінки мистецьких інституцій, що відображають останні наукові дослідження з цієї проблематики;
- електронні бібліотеки;
- спеціалізовані Інтернет-видання, що охоплюють проблематику сучасного мистецтва.
- публіцистичні інформаційні портали, веб-сторінки регіональних мистецьких організацій; блоги, соціальні мережі, форуми.

Вищезазначене дозволяє констатувати той факт, що сьогодні Інтернет є найбільшим джерелом отримання інформації, що висвітлює різнобічні аспекти досліджуваного нами явища. Аналіз веб-сторінок, що найповніше репрезентують віртуальний зріз практик публічного мистецтва, продемонстрував наявність широкого спектру інформаційних ресурсів та ще раз підкреслив, що в умовах глобалізованого інформаційного суспільства дослідження сучасної культурно-мистецької проблематики без використання електронних ресурсів є практично неможливими.

Література:

1. Баркова О. Електронні ресурси: аспекти типології. Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: Проблеми науки, освіти, практики: Зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 травня 2004 р. – К., 2004. – С. 147–149.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О. Берегова. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. – 388 с.
3. Бореев В., Коваленко А. Культура и массовая коммуникация / В. Бореев, А. Коваленко. – М. : Наука, 1986. – 303 с.

4. Иоскевич Я. Интернет как новая среда художественной культуры / Я. Иоскевич. – СПб. : РИИИ, 2006. – 168 с.

5. Лазарева Л. Моделі художньої комунікації у сучасному інформаційному просторі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_2/29.pd.

6. СавченкоЗ. Формування і використання інформаційних електронних науково-освітніх ресурсів. Інформаційні технології і засоби навчання. 2010.№4 (18) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ime.edu-ua.net/em.html>.

7. Harding D. Public art – contentious term and contested practice/ D. Harding [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.davidharding.net/article07/article0701.php>.

8. Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities / M. Kwon [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm.

УДК 069.1, 94. 930.85.

Ірина Нікітіна

ВПЛИВ ЗВУКОВИХ РЯДКІВ НА ВІДВІДУВАЧА МУЗЕЮ

У статті розглянуто у теоретичному виміру вплив звукових рядків на відвідувача музею у разі використання звукових ефектів у музейних експозиціях. З'ясовано, що рівень такого впливу на емоційне сприйняття людей залежить від добре підібраної фонограми та правильного методичного її використання. Розглянуто методичні рекомендації щодо використання звукового оформлення музейного простору для чіткого сприйняття його суспільством.

Ключові слова: музей, відвідувач, експозиція.

И. Никитина. Влияние звуковых рядов на музейного посетителя

В статье рассмотрено в теоретическом измерении влияние звуковых рядов на музейного посетителя в деле использования звуковых эффектов в музейных экспозициях. Выявлено, что уровень такого влияния на эмоциональное восприятие людей зависит от хорошо подобранной фонограммы и правильного методического ее использования. Рассмотрены методические рекомендации об использовании звуковых оформлений музейного пространства для хорошего восприятия его обществом.

Ключевые слова: музей, посетитель, экспозиция.

I. Nikitina. The influence of sound effects on museum visitor

In article influence sound on the museum visitor in business of use of sound effects in a museum's expositions is considered in theoretical measurement. It is revealed, that the level of such influence on emotional perception of people depends on well picked up soundtrack and proper its methodical use. Methodical recommendations for use of sound registrations of museum space for good perception are considered by its society.

Keywords: a museum, the visitor, an exposition.

Розвиток сучасних інформаційних технологій в Україні сприяв появі у багатьох сферах нашого життя різноманітних технічних засобів, використання яких цілком змінює уявлення суспільства про вплив техніки на світогляд людини. Ми вже розглядали яким чином у музейний вітчизняний простір входять нові мультимедійні технології у справі введення до музейних експозицій звукових образів з метою їх вдосконалення. Ми встановили декілька видів таких насичень звуками музейних експозицій. З'ясовано, що всі вони становлять важливий культурний феномен у сучасній музейній справі України. Але важливою частиною питання залишається таке, як використання таких засобів у музеях впливає на відвідувача музею. У цій статті ми розглядаємо це питання на теоретичному рівні з наданням деяких методичних рекомендацій щодо правильного використання звуків у музеї. Дослідження ґрунтується на наукових розробках однієї з провідних музейних установ України, Національного музею героїчної оборони й визволення Севастополя.

Мета нашого дослідження – з'ясувати, які чинники є основними у справі впливу звуків у музеї на його відвідувачів, та зрозуміти, яким чином їх треба використовувати, щоб це залишалось справжнім культурним феноменом.

Основними джерелами дослідження стали відомості НМГО і ВС, довідкова література та особисті наукові спостереження.

Національний музей героїчної оборони і визволення Севастополя (НМГО і ВС) – музей історико-мистецького профілю, провідна музейна установа міста. Музей створено у 1960 р. Його об'єкти – панорама “Оборона Севастополя 1854 – 1855 рр.” і діорама “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.”, Оборонна вежа Малахового кургану, Собор Святого Рівноапостольного князя Володимира – усипальниця видатних російських адміралів, Будинок-музей севастопольських підпільників, музейна кімната О. С. Грина, російського письменника у будівлі колишньої севастопольської в'язниці. Музей проводить значну науково-дослідницьку роботу з вивчення історії Севастополя з 1783 р., моменту заснування міста, і до сьогодні, наукового комплектування фондів, здійснює експозиційну діяльність, роботу з постійного удосконалення екскурсійного обслуговування відвідувачів своїх об'єктів, проводить різно-

манітні масові заходи. Активно розвивається також і видавнича діяльність музею.

Нагадаємо умовні групи звукового насичення музейного простору на підставі досвіду НМГО і ВС: 1) озвучення великих частин об’єкта; 2) включення до основних експозицій та екскурсій більш дрібних звукових рядків; 3) використання невеликих за обсягом звукових фонограм як фону при виставковому експонуванні; 4) застосування електронних видів екскурсій.

Розглядаючи можливості впливу будь-якого звукового рядка у музеї на відвідувача, зазначимо таке: напруженість емоційної складової не залежить від обсягу такого рядка. Основними ознаками для гарного використання звуків у музеї є: включення фонограми до експозиційного простору за тематичним принципом, підбір такого рядка максимально близько до епохи, яку він буде відображати, включення самої фонограми у хід екскурсії шляхом логічного переходу до самого факту включення.

Так, якщо озвучується будь-яка частина військово-історичного об’єкта, присвяченого Великій Вітчизняній війні, то, безперечно, основними видами такої фонограми будуть записи або “звуків бою”, або реконструкції повідомлень Совінформбюро. У першому випадку, фонограма вводиться до прослуховування відвідувачів як емоційний підсумок екскурсійної розповіді щодо музейного об’єкта. Так, “звуки бою” у діорамі “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.” вводяться при огляді її полотна або перед початком, або після завершення екскурсоводом розповіді про хід штурму висоти та характеристики героїв штурму. Під час екскурсії наголошується на героїчній складовій цієї події, на бажанні учасників штурму до самопожертви заради Вітчизни. Коли включення фонограми планується наприкінці екскурсії, то до її фізичного вмикання робиться перехід – словесний “мостик”, наприклад, “учасники цього штурму запам’ятали його як день, що перетворювався на ніч від чорного диму, а потужність вибухів надавала почуття, що земля має розійтися, щоб почалося виверження вулкану” [1, арк. 10]. Початок одразу після цього звучання “канонади”, як ми вже вказували у минулому дослідженні, є тим кроком, який створює образ занурення до запеклого бою. Польові дослідження екскурсійних сезонів 2010 – 2011 рр. дають нам такі результати впливу цього прикладу використання звукового насичення експозиційного про-

стору: приблизно 60-70% відвідувачів під звуковий супровід уважніше повторно оглядають живописне полотно діорами та дійсно більш емоційно сприймають побачені події, про це свідчить рівень запитань після завершення звучання фонограми та екскурсії [2].

Якщо маємо справу з дрібними рядками, то емоційний вплив тут цілком залежить від того наскільки логічно екскурсивод зробить той словесний “мостик”, про який вже зазначалося. Так, якщо включення дрібної фонограми робиться після слів, а “зараз ви прослухаєте” або “я вам включу”, то в такому випадку складно очікувати від людей гарного сприйняття поданої інформації за рахунок звукового образу [3]. Головне, що не завжди мете посилення емоційного сприйняття експозиційного простору служить й фонове звучання якогось хоч й гарно підібраного тематично звукового рядка. Так, коли влітку із-за великих груп у діорамі немає можливості розміщення їх у першому залі, фактично немає і можливості включення фонограми з реконструйованим записом оголошення початку Великої Вітчизняної війни. У 2008 р. було зроблено такий невеликий експеримент, фонограму включали заздалегідь і люди прослуховували її у фоновому режимі під час входу до залу музею. Не можна зауважити, що такий шлях використання звукового насичення експозиції зовсім не досяг своєї мети – допомогти зануренню відвідувачів у події під Севастополем у 1941–1944 рр., але ефективність його за результатами експерименту була низькою, добре таке включення цієї фонограми сприймалося приблизно 1/3 частиною кожної групи [4]. Цей факт дозволив дійти висновку, що фонове використання звукового супроводу експозиційного простору можливе тільки у випадку озвучення невеликих експонувальних та індивідуального відвідування такого музейного проекту.

Якщо озвучення проходить при насиченні звуками експонувальних, які не пов’язані з військовою тематикою, то тут основними труднощами, на наш погляд, виступають проблеми підбору звуків гармонічних до відображеного часу та методи презентації їх відвідувачам. У таких випадках фонове звучання може і підійде, але його використання в процесі переміщення людей експозицією може не спрацювати. Озвучення великого обсягу експонування перш за все підходить для насичення звуками або великих живописних полотен, або архітектурного середовища, або великого фортифікаційного об’єкта. Саме в таких випадках насичення му-

зейного простору звуковими рядками справді занурює відвідувача до тих подій, які йому репрезентує музей.

Щодо електронних екскурсій, то, як ми вже зазначили у попередньому дослідженні, вони мають на мету перш за все надати інформаційне наповнення знайомства людей з експонуванням, емоційне наповнення дещо на другому плані. Тому вплив їх на сприйняття музею відвідувачем складний для повної характеристики. Але все ж пояснимо деякі положення й у цьому випадку. Такий вид екскурсії може виконати роль підсилювача емоційної складової експозиції в тому випадку, якщо текст записаний дещо в театральному звучанні, якщо під час звичайної екскурсії голос екскурсовода надає емоційного образу музею за рахунок “живого” спілкування, то електронна форма вимагає чіткого розташування голосових акцентів на фонограмних рядках. Тут потрібен більш повільний темп мовлення, спеціальні паузи та голосові абзаци, бажано, щоб при запису такого тексту використовувалися послуги театральних акторів. Так, електронні екскурсії у панорамі “Оборона Севастополя 1854–1855 рр.” та діорамі “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.” записані голосом актора Севастопольського академічного руського драматичного театру ім. О. В. Луначарського Є. Журавкіна [5].

Щодо загальних методичних порад для гарного впливу звукової фонограми в музеї на відвідувачів, то тут можна сформулювати такі основні тези: фонограма своїм змістом повинна бути максимально наближена до часу, який вона ілюструє, її включення до екскурсії повинно відбуватися шляхом з’єднання розповіді та фонограми за рахунок словесного “містка” (логічного переходу), використання звукового рядка у фоновому режимі може відбуватися досить дозовано. Крім того, якість впливу на відвідувача звукового насичення експозиції залежить і від технічної якості фонограми, її безперебійної роботи тощо.

Таким чином, основні показники впливу звукового насичення музейного простору на відвідувачів музею такі: якщо за рахунок включення фонограми після її звучання у відвідувача виникає потреба ще раз передивитися частку експозиції чи уточнити більш повно деякі питання прослуханої екскурсії, ми можемо говорити про те, що цей звуковий рядок досяг своєї основної культурної мети, він допоміг людині зануритися до історичного минулого та глибоко приєднатися до культурної спадщини своєї батьківщини.

Література:

1. Особистий архів автора (Никитина И. В. Текст екскурсії на тему: “Севастополь в годы Великой Отечественной войны” / И. В. Никитина. – Севастополь : НМГО и ОС, 2000.) – 20 арк.
2. Аналіз сприйняття групами у діорамі озвучення її оглядового майданчика.
3. З аналізу досвіду екскурсійного обслуговування відвідувачів в НМГО і ВС.
4. Польові дослідження червень-жовтень 2008 р.
5. Консультація з Дудніковою З.М., зав. відділу науково-методичної і екскурсійної роботи НМГО і ВС.

УДК 75.01+929 Кікіньов

Олександра Каспарі

ХУДОЖНІЙ ПАНТЕЇЗМ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КІКІНЬОВА

У статті досліджується еволюція творчої спадщини заслуженого художника України Василя Кікіньова. Звертається увага на проблему наслідування художніх традицій і формування власної концепції світобачення митця – своєрідного “художнього пантеїзму”.

Ключові слова: В. Кікіньов, пейзаж, натюрморт, художній пантеїзм.

А. Каспарі. Художественный пантеизм в творчестве Василия Кикинева

В статье исследуется творческое наследие заслуженного художника Украины Василия Кикинева. Обращается внимание на проблему наследования художественных традиций и формирования собственной концепции мировосприятия художника – своеобразного “художественного пантеизма”.

Ключевые слова: В. Кикинев, пейзаж, натюрморт, художественный пантеизм.

A. Kaspari. Art of pantheism in the creation of Vasyl Kikinev

The article investigates the creative heritage of Honored Artist of Ukraine Vasyl Kikinev. The author draws attention to the problem of inheritance of artistic traditions and forming their own conception of the artist’s perception of the world – a kind of “artistic pantheism”.

Key words: V. Kikinev, landscape, still life, artistic pantheism.

В умовах незалежності нашої держави одним із основних завдань сучасної культурології є збереження історико-культурної спадщини українського народу, що потребує ретельного аналізу культурних процесів України, залучення до національної художньої скарбниці кращих зразків мистецтва з різних куточків країни.

У зв’язку з цим виникає необхідність дослідження творчості сучасних художників, яка виступає яскравим засобом художньо-

го відображення і образного трактування навколишньої дійсності, суспільно-історичних подій, внутрішнього стану людини тощо. Серед самобутніх і найцікавіших сучасних митців, на нашу думку, відзначається постать Василя Кікіньова (1930 р. н.), заслуженого художника України.

Творчість В. Кікіньова цікава, самобутня, різнопланова і цілком заслужено приваблює шанувальників живопису з усього світу, про що свідчить виставкова діяльність в Україні, Європі, США. Але йому, як і багатьом художникам Луганщини, не присвячено жодного ґрунтовного дослідження. З окремих статей, відгуків щодо ювілейної виставкової діяльності митця, ми виділили наукову статтю О. В'ячеславової “З душею поетичною і щирою. Василь Кікіньов” [1], що являє собою естетико-мистецтвознавчий аналіз пейзажної творчості художника 1960-2000 рр.

Також ми звернули увагу на дві статті Л. Гурської: “Утаємниченість творення” [2] і “Дерева і квіти Божого саду”, які є розгорнутими й цікавими відгуками на виставки В. Кікіньова у Києві відповідно 2005-го і 2011-го рр.

Мета статті – простежити еволюцію художньої творчості заслуженого художника України Василя Кікіньова.

Відповідно, дослідження потребує вирішення таких завдань: розглянути етапи творчої біографії В. Кікіньова, виявити своєрідні мотиви його творчості, через аналіз живопису В. Кікіньова відтворити духовно-естетичні ідеали художника, розкрити смисл поняття “художній пантеїзм” стосовно художньої творчості митця тощо.

Щоб визначити особливості художнього світобачення і творчої манери В. Кікіньова, доречно буде звернутися до ситуації художнього середовища на Луганщині у часи, коли саме відбувалося формування молодого художника.

Міцний кістяк творчої інтелігенції Луганщини 1930-1950-х рр. складала такі художники, як М. Вольштейн, Т. Капканець, Ф. Ковальов, В. Козодоев, Ф. Костенко, В. Мухін, М. Левченко, І. Панич, П. Тищенко, В. Федченко, О. Фільберт, Н. Яблонський (батько славнозвісної художниці Т. Яблонської) та ін. Усі вони (назвемо їх художниками старшого покоління) виховувалися у видатних живописців і педагогів минулого століття – П. Волокидіна, С. Григор'єва, Ф. Кричевського, О. Шовкуненка й ін. Таким чином, можна зазна-

чити, що луганська школа живопису сформувалась під впливом кращих традицій українського та російського образотворчого мистецтва, зокрема реалізму, творчості художників-передвижників та імпресіонізму (в його українському варіанті).

Оцінюючи стан художнього середовища тих років, заслужений художник України Н. Монастирська зазначає, що луганська школа живопису славилася не соціалістичним реалізмом, як було прийнято вважати, а саме реалізмом, пленеристикою, спадкоємністю кращого. Крім того, як продовжує Н. Монастирська, реалізм “певною мірою дотепер визначає своєрідність луганської образотворчості”, і “різноманітність, що стала можливою на цій творчій основі, завжди вражає” [3, с. 13]. Як згадували художники В. Кошовий, О. Фільберт та ін., взірцем для їхньої творчості завжди були французькі імпресіоністи й художники-передвижники.

Отже, до такого колективу в 1949 р. потрапив молодий художник, студент Луганського художнього училища В. Кікіньов. Його учителями і добрими наставниками були Т. Капканець і О. Фільберт, які сприяли активному творчому зростанню художника на реалістичних засадах українського живопису. Учениця О. Фільберта, Н. Монастирська згадує: “Вчителі від Бога, вони добре усвідомлювали свою місію, мистецьку й виховну, і гідно несли її в своєму житті й творчості. Усе в них було втіленням справжньої культури... не лише праця пензля й олівця, а й думки, вчинки і навіть зовнішність були одухотвореними й значущими” [3, с. 7]. Усі студенти, у тому числі В. Кікіньов, намагалися їм наслідувати і переймати високу культуру, наполегливість і відданість роботі тощо.

Творча біографія В. Кікіньова така: у 1960-х рр. він почав виставкову діяльність, у 1980 р. став членом Спілки художників України, у 2007 р. отримав звання заслуженого художника України, у 2010 р. був нагороджений медаллю “За заслуги перед Луганщиною” III ступеня.

Художня спадщина В. Кікіньова вагома й різнопланова – це тематичні картини, портрети, натюрморти, пейзажі, іконопис. Ознайомившись з його творчою спадщиною, бачимо, що протягом понад 50-річної творчої діяльності художника в ній пройшли цілком закономірні перетворення, що зумовлено як суспільно-політичними змінами в Україні, так і особистісною еволюцією й постійним творчим зростанням художника.

Отже, спробуємо простежити еволюцію художньої творчості В. Кікіньова, виділити основні мотиви та жанрово-тематичні уподобання художника різних років, висвітлити естетичні ідеали, які він прагнув відтворити у своїх творах тощо.

Для раннього періоду творчості В. Кікіньова (1960-1970-ті рр.) характерне звертання до традиційних тем радянського живопису, наприклад, шахтарської праці. Картини “У глибоких шахтах” (1969), “Проходчики бригади Кочергіна” (1978), “Олексій Стаханов” (1980) та ін. несуть елемент автобіографічності (В. Кікіньов багато років працював шахтарем) і відображають щиру повагу автора до людей цієї мужньої професії.

Більшість портретів і картин на шахтарську тематику, що традиційно як для луганської, так і для донецької художніх шкіл, зображені у темних тонах. Це символізує темні, непривітні та небезпечні для людського життя глибини підземних надр, де працюють відважні, мужні люди. Шахтарі постають з портретів серйозними, трохи замисленими і сумними – це відбиток їхньої нелегкої праці, з індивідуальними рисами обличчя, що яскраво відображає внутрішній стан і характер портретованих. Отже, полотна на шахтарську тематику є одним з основних мотивів художньої творчості В. Кікіньова й останніми творами, написаними у реалістичній манері. Він повертається до цієї тематики також у зрілому періоді творчості (“Небо плаче – шахтаря несуть”, 2004), але вже на іншій філософській основі.

Переломним моментом у творчості В. Кікіньова, за словами самого художника, були роки перебудови 80-х рр. ХХ ст. У цей час у творчості багатьох художників з’являються нові мотиви, що є відгуком на злободенність, несприятливі сторони життя суспільства тощо. Дещо інше споглядаємо у живописі В. Кікіньова тих часів.

По-перше, це філософські роздуми щодо співіснування людини і природи, що охарактеризувалося увагою художника до зображення селянських пейзажів (“Селище у Карпатах”, “Дош”, “Мрії”, “Вечір”, “Захід сонця”). Таким чином, художник доходить висновку, що гармонія між людиною і природою можлива тільки поза межами міста, на лоні природи, у селянській праці, простих радощах життя, споконвічно притаманних українському народові. Уродженець села, він глибоко відчуває зв’язок із народом, землею, природою, який зберігав упродовж усього життя.

По-друге, занурення у глибини своєї душі й осмислення своїх духовних потреб та ідеалів призвело художника до необхідності виразити їх пластичними засобами. Так, В. Кікіньов – один із перших художників на Луганщині, який почав писати ікони. Автор подарував їх церквам і храмам по всій Україні (Київська, Львівська, Харківська, Луганська області). Але сакральна тематика у творчості В. Кікіньова не вичерпується тільки іконами.

Цікавими є живописні полотна, у яких автор зображає Христа на тлі української природи, серед селян. Так, полотно “Христос в Україні” (1996) дуже символічне: пейзаж у картині символізує державний прапор (так зобразив художник насичено-синє українське небо з маленькими хмаринками і яскраво-жовте пшеничне поле). У центрі картини – постать Христа, який лагідно розмовляє з селянином. Таким чином, В. Кікіньов намагається передати свою упевненість про те, що Бог не є десь у Всесвіті, він – поруч, серед нас, злитий з природою. На нашу думку, ці полотна є предтечею того дивосвіту пейзажів художника, який мистецтвознавці згодом назвуть “художнім пантеїзмом” [2; 3].

Серія пейзажів, що зображають старі церкви (“Неділя”, “Жовтень”, “Стара церква” та ін.), незважаючи на скромні та невибагливі сюжети, вражає глибиною і щирістю почуттів автора. У 1980-1990-х рр. духовний ідеал художника втілювався у зображенні патріархальних дерев’яних храмів. Із картини у картину сюжет повторюється: над невеликими дерев’яними церквами обережно схиляються старі дерева, і створюється враження, що вони навмисне обгортають, наче захищають собою та утаємнюють місце поклоніння й особистого спілкування з Христом (“Жовтень”, “Стара церква”). В. Кікіньов свідомо обирає такі сюжети, тому що, як вважає художник, тільки старі храми сповнені особливої енергетики та особливо шановані людьми.

Але автор намагається не просто передати органічний зв’язок старих храмів з навколишньою природою. Він проводить цікаві паралелі між старінням, завершенням природного циклу (осінь) і православ’ям, яке ще недавно вважалося анахронізмом. Відчувається закономірна циклічність у відродженні природи, і художник сподівається, що православна віра теж відродиться. А поки що він, подібно до Ф. Тютчева, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка, наділяє природу душею. Так, природа на полотнах В. Кікіньова

набуває якогось магічного значення, стає сакральним простором, сховищем Духа. Таким чином, творчі пошуки художника привели його до відкриття власної концепції художнього освоєння світу – так званого “художнього пантеїзму”, як пишуть дослідники творчості В. Кікіньова [2, с. 110; 3, с. 12]. Підставою для такого твердження є також знайомство з творчістю В. Кікіньова 1990-2010-х рр., представлену зокрема жанрами пейзажу і натюрморту.

Для того, щоб розуміти смисл поняття “пантеїзм”, звернемося до його тлумачення і походження. Сучасний словник образотворчого мистецтва подає таке визначення пантеїзму – “это философское учение о том, что все сущее есть Бог, отождествляющее Вселенную, природу и абсолютное начало бытия” [4, с. 129]. Цей термін був уведений до наукового обігу англійським філософом Дж. Толандом (у 1705 р.) і голландським теологом І. Фаєм (у 1709 р.) та призначався для позначення низку натурфілософських вчень, що заперечують Бога як такого або ототожнюють його з природою.

Пантеїстичні ідеї пронизують філософію М. Кузанського, Дж. Бруно, Т. Кампанелли та багатьох інших вчених і гуманістів XVI – XVII ст., а тому мали неабиякий вплив на розвиток літератури й мистецтва, які завжди були віддзеркаленням нових прогресивних думок. Особливо філософія пантеїзму вплинула на образотворче мистецтво Відродження і голландський живопис XVII ст., що сприяло зародженню і бурхливому розвитку пейзажного жанру.

Філософські системи В. Гете, Г. Гердера, Ф. В. Шеллінга, Г. Гегеля, які пронизані пантеїстичними мотивами, так само як східні натурфілософські вчення, своєю чергою, вплинули на створення нетлінних зразків світового пейзажного живопису й літератури XIX – XX ст. (варто згадати хоч би полотна М. Реріха або поезії Ф. Тютчева).

Своє образне відбиття філософія пантеїзму знайшла у творчості В. Кікіньова, який, подібно до великих пейзажистів XIX ст., зміг надати буденному мотиву справді високого звучання. Кожен куточок природи, чи то річка з миловидними берегами, купа дерев чи букет квітів, достойні захоплення, милування, творчого відображення, упевнює глядача художник В. Кікіньов. Так, його камерні етюди-натюрморти вчать нас убачати у рідній природі мале,

непомітне, плинне (“Півонії у моєму садочку”, “Півонії”, “Квіти”, “Бузок”, “Троянди і гладіолуси”, “Ромашки” та ін.). Ці квіти свіжі, виписані на тлі живої природи у пору свого пишного розквіту, омиті росою та освітлені грайливими сонячними променями.

За словами В. Кікіньова, він завжди сприймав натюрморт як пейзаж, тобто наділяв жанр натюрморту тими ж властивостями, що притаманні пейзажному жанрові. Так, творчим відкриттям художника є синтез цих двох жанрів, своєрідний “натюрморт у пейзажі” [1, с. 59]. Полотно “Онукам моїм гарбузи, чорнобривці й яблука” (2000) є яскравим прикладом авторського відкриття. Горбаті яскраві гарбузи, пишні чорнобривці, зрілі яблука – наче живі персонажі твору, увічнені на тлі дачного садка. Вони є уособленням світу малих речей у безмежному світі космосу.

Якщо ранній період творчості В. Кікіньова був позначений реалістичним відображенням навколишньої дійсності, то приблизно з кінця 1990-х рр. творча манера художника набуває все більш імпресіоністичного спрямування. У пейзажах етюдного характеру він несподівано по-новому розкриває поезію буденного мотиву через удосконалення колористичних, світлотіньових прийомів живопису. Так, О. В’ячеславова справедливо зазначає, що “мистець прагне певного синтезу, а не лише бездумного “віддзеркалення” природного фрагмента” [1, с. 58].

Письменник К. Паустовський писав про художників-імпресіоністів, що вони майже “залили світлом свої полотна” та іноді навіть “нарочито підсилювали кольори”, що привело до враження, ніби природа на цих полотнах постає у святковому освітленні. Саме таку імпресіоністичну гру сонячних променів ми бачимо у творах В. Кікіньова “Весна почалася”, “Ліс вже зелений”, “Луг біля Дінця”, “Сонечко за скелями”, “Бухта Чехова”, “Сонячне море”, “Свіжий вітер” (усі – 2000-х рр.). “Ці етюди імпресіоністичні, – зазначає Л. Гурська, – в них ми бачимо прагнення художника передати вразливу і примарну миттєвість: подих прозорого повітря, пробіск сяючого світла, стрімкий рух вітру...” [2, с. 110].

Найулюбленишими персонажами пейзажів В. Кікіньова є дерева – струнки або розлогі, одягнені у золоті прикраси осені або покриті молодою зеленню (“Морозний вечір. Старі яблуні”, “Молоді берізки”, “Напровесні”, “Ліс вже зелений”, “Початок весни”, “Молодий дубочок”, “Галявина”, “Полудень біля Дінця” та багато ін.).

Одним із ранніх подібних творів є “Сріблясті берези” (1988), які певною мірою нагадують “Березовий гай” І. Левітана. Ці два твори об’єднує не тільки мотив зображення, але й спроба проникнути у таємне життя природи, передати її живий подих, ототожнити малювальний куточок ландшафту з величним світом природи.

Міркуючи про сутність мистецтва, В. Кікіньов цілком законно доходить висновку, що пейзаж як жанр живопису беззмістовний лише на перший погляд. Художник сподівається, що йому вдалося через зображення образів природи виразити думки і почуття, що хвилюють його. Як висловилася Л. Гурська: “Споглядаючи твори художника, ми сприймаємо його світогляд, приєднуємося до втаємниченого акту живописного творення, глибше пізнаємо світ і самих себе” [2, с. 110].

В. Кікіньов не тільки художник, але й поет, тонкий цінитель класичної музики. Силу впливу пейзажного живопису на глядача він порівнює зі здатністю музики впливати на людину і зачаровувати її. Справді, розглядаючи пейзажі художника, дедалі більше впевнюємося у схожості музичної мелодії з тремтливою вібрацією мазка, грайливістю сонячних променів, тонкими переходами між насиченістю і прозорістю живописної фактури, півприхованим ритмом зображуваних дерев тощо. Природа на полотнах В. Кікіньова, подібно до музики, пробуджує у душі ліричні почуття, любов до прекрасного.

Пейзажі В. Кікіньова присвячені виключно зображенню української землі: вони передають чарівну природу Карпат, сонячний Крим, мальовничу Чернігівщину, рідну Луганщину. Таким чином, художник прагне передати сучасникам і нащадкам свою палку любов до України, створити нетлінну пісню про унікальну красу та щедрість рідної природи.

Отже, творчість В. Кікіньова – це результат багаторічних художніх пошуків і постійного самовдосконалення. Аналіз творчої спадщини художника дає змогу дійти таких висновків:

– творча манера художника сформувалась під впливом реалістичної школи вітчизняного образотворчого мистецтва, але протягом десятиліть реалістична манера письма збагатилася імпресіоністичним світосприйняттям і характерними для нього засобами, як то колористичне різноманіття пленерного живопису, прихильність до етюду тощо;

– для живописного мислення художника властивий певний синтез, що позначилося на ототоженні задуму пейзажу і натюр-морту, а також до власного відкриття – своєрідного жанру “натюр-морту в пейзажі”;

– у пейзажах В. Кікіньов виразив власну концепцію світобачення – так званий “художній пантеїзм”, який можна охарактеризувати як наближення художника до утаємниченого світу живої природи, надання образам природи статусів повноправних і живих персонажів живописних полотен, одухотвореність природи, яка є втіленням Божого задуму й наповнена присутністю Бога.

У цій статті було окреслено основні характеристики творчої спадщини В. Кікіньова, за межами нашої розвідки залишився багатий матеріал для подальшого дослідження.

Подальші наукові розвідки будуть присвячені більш глибокому вивченню та аналізу творчої спадщини В. Кікіньова, а також дослідженню творчості сучасних художників Луганщини.

Література:

1. З душею поетичною і щирою. Василь Кікіньов / Олена В'ячеслава // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 58-59.
2. Утаємниченість творення / Лідія Гурська // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 3. – С. 110.
3. Луганська обласна організація Співки художників України. Художники Луганщини. Живопис. Графіка. Скульптура. Декоративне мистецтво : каталог / за заг. ред. Н. О. Монастирської. – Луганськ : ТОВ “Віртуальна реальність”, 2008. – 178 с.
4. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительно-го искусства : В 10 т. – Т. 7 : П / Виктор Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 912 с.

УДК 7.07:75.03

Валентина Левицька

ПРОБЛЕМА ПОЗАШКІЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У статті розкрито навчально-розвивальний та виховний вплив позашкільного художнього виховання на процес формування гармонійно розвинутої особистості. Висвітлюється проблема формування почуття краси в учнів в умовах сучасного українського суспільства.

Ключові слова: художнє виховання, художні школи, здібності, художня освіта, творчість, образотворче мистецтво, національна позашкільна освіта, виховна, організаційна та методична робота, соціально-педагогічна проблема.

V. Levičkaja. Художественное воспитание учащихся в внешкольных учебных заведений

В статье раскрыто учебно-развивающее и воспитательное влияния внешкольного художественного заведения в системе формирования гармонично развитой личности. Освещается проблема формирования чувства красоты у учащихся посредством художественного воспитания в условиях современного состояния украинского общества.

Ключевые слова: художественное воспитание, художественные школы, способности, художественное образование, творчество, изобразительное искусство, национальная внешкольное образование, воспитательная, организационная и методическая работа, социально-педагогическая проблема.

V. Levitcka. The problem of student's extracurricular (out-of-school) Art Education in culturological scientific establishments

In the article investigated educational-developmental and bringing-up influence of extracurricular (out-of-school) Art Education for the formation of a harmoniously developed personality. The article highlights the problem of forming a sense of beauty in students in modern Ukrainian society.

Key words: aesthetic education, art schools, skills, art education, creativity, art, national extracurricular education, educational, organizational and methodological work, social and educational problem.

Художнє виховання посідає важливе місце у духовному розвитку людини. Воно впливає на гуманізацію її свідомості, активізацію культуротворчої функції, підвищення оптимістичного світосприйняття.

Доцільність дослідження зумовлена необхідністю узагальнити досвід художнього виховання дітей у позашкільних художніх закладах освіти України сучасного періоду, виявити провідні тенденції цього процесу, форми й методи художнього впливу на формування особистості.

У численних публікаціях українських дослідників обговорюються і пропонуються різні підходи до цієї проблеми. Однак, незважаючи на те, що ця проблема досліджується вже давно, в багатьох аспектах вона залишається нерозкритою. Зокрема, вимагають наукового вирішення питання:

- реформування позашкільного художнього виховання на основі використання спадщини минулого,
- розробки єдиної навчальної програми для всіх художньо-культурних закладів,
- фінансування, підсилення кадрового забезпечення та матеріально-технічної бази.

Фактом є те, що багато заходів, здійснюваних у системі художнього виховання, проводяться за власні кошти учасників та кошти батьків. Нерідко талановиті, здібні діти із малозабезпечених сімей залишаються без уваги. Конституція декларує рівний доступ до позашкільної освіти. Проте, як стверджують науковці, експерти й самі працівники позашкільних закладів, найчастіше в країні немає або рівного доступу, або тієї ж таки якісної позашкільної освіти з мережею закладів, які можуть зацікавити сучасну дитину. Проблемність ситуації підсилюється з нестачею приміщень, які могли б використовуватися для освітніх і в тому числі художньо-виховних цілей.

Мета статті – висвітлення проблемного стану художнього виховання дітей у позашкільних художніх закладах освіти України на основі аналізу наукових публікацій з цієї тематики.

Кінець ХХ ст. став періодом становлення української державності, переосмислення досягнутих завдань розвитку соціокультурної сфери в цілому і системи художньої освіти зокрема. Новим у підходах до проблем стали настанови на: утвердження духовних основ художнього виховання, звернення до художньо-естетичних традицій, національного переосмислення сутності освіти як духовної діяльності, яка формує образ людини певного історичного часу.

Художнє виховання у будь-якому суспільстві не може здійснюватись без урахування контексту політичних, економічних та соціокультурних ситуацій. В Україні, як і в інших пострадянських країнах, проблеми художнього виховання молоді набули особливої гостроти в зв'язку з переходом до ринкових відносин. За умов соціально-економічної трансформації суспільства виникла загроза втрати духовності. Тому система освіти покликана зберегти у дітей повагу до загальнолюдських цінностей. У зв'язку з цим у системі освіти автоматично зростає роль мистецтва. Отже, йдеться про необхідність посилення на сучасному етапі уваги до формування художньої свідомості, естетичної культури, моральних ідеалів українського суспільства. Насамперед це стосується молодіжного середовища.

Ця проблема привертає увагу багатьох дослідників. Тією чи іншою мірою вона розкрита у працях Т. Суцєнко, В. Патрушева, М. Фібула, С. Кучер, В. Берека, Л. Боровікова, Г. Шевченко, В. Петрушин та інших авторів. Обґрунтуванню ефективних форм і методів розвитку творчих здібностей приділяють увагу педагогіфахівці. Зокрема, Б. Лихачов, М. Кияшко, Є. Язовицький. Вони вважають, що способи організації творчості учнів зумовлені формою суспільного життя, але вимагають індивідуальних підходів.

М. Бердяєв сформулював найважливіший принцип індивідуального існування, суть якого полягає в тому, що краса є кінцева мета світового і людського життя [1]. Однак бачення краси, на його думку, неможливе без художнього та естетичного смаку, який у дитини розвивається засобами образотворчого мистецтва. Отже, згідно з Бердяєвим, метою художнього виховання є розвиток у дітей естетичних ідеалів, формування здібностей до образотворчого мистецтва.

В. Петрушин вважає: "Творчість – одне з широко вживаних понять і одна з улюблених тем психологічних і філософських до-

сліджень. Поняття творчості ґрунтується на його визначенні як діяльності людини, спрямованої на “створення будь-якого нового й оригінального продукту у сфері ідей, науки, мистецтва, а також у сфері виробництва та організації” [7, с. 160].

Художнє виховання, на думку М. М. Берляничик та Л. І. Боровікова – це багатовекторний вплив на особистість учня на підставі цілеспрямованого розвитку здібності його адекватно розуміти й творити самому. Таким чином, з погляду цих авторів, залучення молоді до мистецтва набуває статусу своєрідного енергетичного його культурно-естетичного розвитку [3, с. 39].

Б. Т. Лихачов, М. І. Кияшко, Є. В. Язовицький [11, с. 39] вбачають звернення художнього виховання у необхідності: навчити дітей відчувати, переживати, розуміти художні цінності й творити за законами краси. Можливість творити прекрасне завжди ґрунтується на спеціальних здібностях. Опорою для художньої творчості виступають розвинені здібності до художнього сприймання та оцінювання. Згідно з думками висловлюваних авторів, важливими умовами для художнього виховання підростаючого покоління є: звернення до національних витоків, до джерел народної культури. Разом з тим, вважають вони, важливе значення має відкритість суспільства і пов’язане з ним виховання у дітей інтерактивної свідомості, розуміння художньої творчості; свобода думки; альтернативна система освіти.

Заслуговує всебічного аналізу ідея застосування в школах розробленої Г. Шевченко методики використання різних видів мистецтва у їх взаємодії з художньо-естетичним вихованням і загальнокультурним розвитком учнів старших класів. Г. Шевченко доводить, що вплив різних видів мистецтва в їх органічній єдності на учнів забезпечується цілісністю і гармонійністю розвитку їх особистості [12]. Вона звертає увагу на те, що визнані твори світового та національного мистецтва є носіями духовності, тому виховання культурної людини засобами мистецтва не втрачає актуальності.

У її праці висвітлюється думка, що інтерес до мистецтва органічно пов’язаний зі структурними компонентами світогляду особистості учня. Він завжди особистісний та індивідуалізований і визначається рівнем культурності, освіченості, активністю у спілкуванні з художніми цінностями. Широта інтересів до різних видів мистецтва є показником рівня художньо-естетичної культури, здатності до сприйняття та естетичної оцінки художніх явищ [13].

Г. Шевченко вважає, що ознайомлення дітей із народною культурою, художньою творчістю найбільш повнокровно відбувається саме у закладах позашкільної освіти, де створено умови для практичного засвоєння учнями народного образотворчого мистецтва та національної культури.

М. Фібула зазначає, що позашкільні навчально-виховні заклади визначаються як “широкодоступні заклади освіти, які дають дітям та юнацтву додаткову освіту, спрямовану на здобуття знань, умінь і навичок за інтересами, забезпечують потреби особистості у творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля” [10, с. 35].

За визначенням Т. Сущенко, освітньо-виховний процес у позашкільному закладі – це спільна діяльність педагога і вихованця. Позашкільне заняття – це “вільне об’єднання дітей і педагогів на основі їх спільної захопленості конкретним видом творчої діяльності і комфортності спілкування”, яке за своєю формою більш схоже на розв’язання важливих для дитини і педагога життєвих ситуацій самовдосконалення і оновлення [9, с. 220]. Зовнішній бік цієї діяльності регламентований кількістю дітей, часом і місцем їх занять творчістю, передбачуваною мірою активності в ній, співвідношенням індивідуального й колективного в процесі творення, порядком його здійснення. Дослідниця звертає увагу на те, що групові форми позашкільної діяльності охоплюють гуртки, секції, клуби, бригади, студії, товариства, різні творчі об’єднання. Гуртки – одна з основних, традиційних форм позашкільної діяльності. Гурток, за визначенням Т. Сущенко, – “це вільне об’єднання дітей і педагогів на основі спільної захопленості конкретним видом діяльності, мета якого – задоволення і розвиток творчих здібностей дітей, їх духовно-моральне збагачення” [9, с. 221]. У гуртки, як правило, об’єднуються діти одного віку, хоч і з різним рівнем підготовки, з настановою на конкретні творчі досягнення у спільній з педагогом діяльності.

Чимало позашкільного часу діти проводять у сфері дозвілля. Проте сьогодні це не є пасивним відпочинком, а, навпаки: дозвілля варто розглядати як спосіб формування найважливіших якостей і здібностей особистості. Саме у позашкільній діяльності приховані потенційні можливості для розв’язання проблеми інтеграції названих суспільних інститутів.

Проаналізувавши проблему розвитку позашкільної освіти в

Україні у другій половині ХХ ст., В. Є. Берека пропонує створювати на базі кращих позашкільних закладів “творчі осередки нового покоління”, наприклад, “Національна художня академія”, “Молодіжний комп’ютерний центр”, “Школа майбутніх професій”, Мала академія наук, “Школа народних ремесел”, різноманітні студії, комплекси та клубні об’єднання [2, с. 26]. Завданнями роботи закладів позашкільної освіти, на його думку, є, насамперед, орієнтація на забезпечення потреб особистості у творчому самовираженні, здобуття додаткової освіти (художньої та ін.). Щобільше, В. Є. Берека вважає, що сучасна організація художньої діяльності учнів у позашкільних закладах потребує впровадження якісно нових форм, методів, засобів навчання і виховання, задоволення потреб дітей та молоді відповідно до їх інтересів та здібностей.

Отже, проаналізувавши культурологічні праці дослідників щодо сучасного стану позашкільної освіти можна дійти висновку, що для вирішення наявних проблем необхідно розробити програму реформування цієї галузі освіти. Передусім – створити координаційну раду з позашкільної освіти (яка, до речі, передбачена Програмою розвитку позашкільних навчальних закладів на 2002-2008 роки). Усунути проблеми, що виникли після того, як позашкільні заклади виявилися розкиданими по різних міністерствах і відомствах. Далі, як вважають науковці, неодмінно варто поновити збір статистики на належному рівні. Створити бази даних по кожному місту – з’ясувати важливу інформацію щодо художньо-освітньої діяльності. Ця інформація має бути доступна для батьків і дітей через інформаційні центри. Від держави слід вимагати конкретних дій із сприяння такій діяльності та ініціативи щодо залучення меценатів до сфери розвитку позашкільного художнього виховання.

Література:

1. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 14-228.

2. Берека В. Є. Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошук : зб. наук. праць / гол. ред. Т. І. Сущенко. – Запоріжжя, 2007. – Вип. 41. – С. 22-27.

3. Берлянич М. М. Боровиков Л. И. О художественном воспитании детей и юношества в микросоциальной среде / Эстетическое воспитание на современном этапе: теория, методология, практика : сб. ст. – М. : ВНИИИ, 1990. – С. 38-46.

4. Державна національна програма “Освіта” (Україна ХХІ століття). – К. : Освіта, 1992. – 40 с.
5. Джола Д. М. Щербо А. Б. Теорія і методика естетичного виховання школярів: Навч.-метод. посібник. – К.: ІЗМН, 1998. – 392 с.
6. Закон України “Про позашкільну освіту” // Освіта України. – 2000. – 2 серпня (№ 31). – С. 8.
7. Петрушин В. І. Психологічні аспекти діяльності вчителя і класного керівника. – М., 2001. – 160 с.
8. Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян України. Указ Президента України від 27.04. 99 року // Урядовий кур’єр. – 1999. – 6 травня.
9. Сущенко Т. І. Основи позашкільної педагогіки : [посібник для класних керівників, педагогів позашкільних закладів] / Т. І. Сущенко. – Мн. : Бел. наука, 2000. – 221 с.
10. Фібула М. М. Посібник. – Київ: Видавничий центр “Академія”, 2000.
11. Художественная культура и гармоническое развитие личности. – К.: Наукова думка, 1982. – 239 с.
12. Шевченко Г. П. Эстетическое воспитание в школе: учебное пособие. – К.: Радянська школа, 1985. – 144 с.
13. Шевченко Г. П. Джабер Х. М. Естетичне виховання у вищих навчальних закладах України у сучасний період. – Луганськ: Видавництво СНУ імені В. Даля, 2004 – 208 с.

УДК 008

Олександр Шевчук

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН КОРДОНУ, ЙОГО ВИДИ І СПОСОБИ ПОДОЛАННЯ

У статті описується кордон як соціальне, історичне та культурне явище. Виокремлюються види та форми існування кордону. Намагаючись знайти способи подолання кордону, автор статті показує значення людини та її вплив на розвиток культури сучасних країн. У статті також здійснюється спроба означити майбутні культурні процеси і роль кордону у цих процесах.

Ключові слова: кордон, культура, розвиток, суверенність, держава, людина.

А. Шевчук. Социокультурный феномен границы, его виды и способы преодоления

В данной статье описывается граница как социальное, историческое и культурное явление. Выделяются виды и формы существования границы. Пытаясь найти способы преодоления границы, автор статьи показывает значение человека и его влияние на развитие культуры современных стран. В статье также делается попытка определить будущие культурные процессы и роль границы в этих процессах.

Ключевые слова: граница, культура, развитие, суверенитет, государство, человек.

O. Shevchuk. The sociocultural phenomenon of the border, the types and ways to overcome

This article describes the border as a social, historical and cultural phenomenon. Stand types and forms of existence of the border. Trying to find ways to overcome border, the article shows the importance of human rights and its impact on the cultural development of modern countries. The article also attempts to define the future role of cultural processes and boundaries in these processes.

Keywords: border, culture, development, sovereignty, state, people.

Кордони завжди мали вагоме значення у житті людей і країн. Споруджуючи кордони, означаючи межі власних територій, людина тим самим допомагала собі краще розуміти світ, адже мала цілком чітке уявлення про дозволені межі пересування, про благодатну та табуовану територію: світ розділений на географічні сектори, країни, суверенність яких потрібно шанувати, ставав більш безпечним і зручним для сприйняття.

Особливо актуальною проблема кордонів постає в контексті культурологічного вивчення феномену європейського Пограниччя. Ця проблематика безпосередньо торкається теми соціокультурних кордонів Європи та особливостей вибудовування європейської ідентичності. Одним із способів культурологічного осмислення цієї проблеми є аналіз соціокультурного смислу кордонів через призму окреслення “видимих” і “невидимих” меж Європи. Український дослідник Д. Шевчук зазначає: “Часом складається враження, що Європою можна робити що завгодно. Її можна винаходити й віднаходити, реконструювати, конструювати чи деконструювати. Інтелектуали погоджуються із її невизначеністю, що закономірно впливає із різноманітності визначень меж, сутності, ідентичності” [8, с. 70]. Кордони та межі відіграють значущу роль для конструювання ідентичності. У випадку Європи маємо особливу ситуацію, оскільки особливістю європейської культури, яка ґрунтується на прагненні впорядкування соціокультурного простору, а також агонічності, ідентичність є “завжди-ще-не-готова” [8, с. 75]. “Невидимість” кордонів і меж виявляє їх відкритість на співробітництво і закладає передумови для міжкультурного діалогу. Проявляючись у горизонті Пограниччя, “невидимість” меж дає можливість перетворитися йому на соціокультурний феномен реалізації особливого типу культурної ідентичності. При цьому така ідентичність виявляє задіяння механізму постійної готовності на зустріч з Іншим. Присутність кордону (хоч невидимість, але наявність) не дозволяє зустрічі з Іншим баналізуватися, ми повинні докласти зусиль, щоб культурний діалог відбувся, а співпраця була збудована. Можна навіть ствердити, що в час культури споживачтва, яка погоджується на мозаїчність ідентичності, розмивання меж і не спонукає до рефлексії над цим, саме Пограниччя із його відчуттям перманентної присутності культурної межі є смисловим топосом піклування про свою ідентичність та ідентичність Іншого.

Окреслення кордонів є процесом, який займає своє, цілком специфічне значення у культурі кожного народу. Усвідомлення своєї власності приходить з відділенням свого від чужого, відділення за допомогою межі чи роздільної лінії. І своя власність, і власність сусіда сприймалися як святиня і мали сакральне значення. У Древній Греції кордони між одним та іншим маєтком вважалися священними й уявлялося, що їх охороняє сам Зевс [2, с. 39]. До цього часу перетин кордону є певним ритуальним дійством, яке містить у собі низку дій. Дозвіл на заступання за межу, за лінію кордону означає жест довіри і прийняття.

Кордони певною мірою консервують свою знаковість, ритуали, традиції. Водночас, наявність кордонів означає можливість їх перетину та налагодження співпраці, саме тому жоден кордон не можна вважати не цілком замкнутими і не цілком відкритим [3, с. 213]. Можливість перетнути кордон означає отримати шанс на пізнання нового, долучення до іншої культури, можливість розвитку і прийняття Іншого. Перетинання кордону втілює певний перехід, мандрівка відкриває новий соціокультурний простір, перейти кордон буквально означає наблизитися до зміни світогляду, адже вихід за географічні межі є виходом із рамок власних стереотипів, традицій та переконань. Загалом, будь-яка людська діяльність є виходом за власні межі, крім того, перетин кордону, який обіцяє особистісне відкриття нових земель. При чому абсолютно неважливо, наскільки успішним буде мандрівка, відкриття неодмінно буде, адже навіть невдала подорож Колумба в Індію завершилася відкриттям Америки.

Кордони чужих країн завжди обіцяють нове. Культура і цивілізація вибудовується навколо подорожі, подолання ліній і обмежень, розширення поля взаємодії і створення можливості міжкультурного діалогу. Кордон, з одного боку, абсолютний і ґрунтовний, з іншого – умовний та ілюзорний. Він проявляється у своїй двоякості. Чим же є кордон? Як можна його визначити? Кордон можна охарактеризувати як “терен між прилеглим простором” [10, с. 143]. На такому просторі розміщуються знаки влади, він огорожується, на ньому встановлюються оглядові вишки, дислокуються спеціальні війська, розміщується техніка. Постійний, безперервний рух військової техніки та людей на кордоні символізує могутність держави [9, с. 15], яка нею підтримується, розвивається і модернізується.

Кордони надають форму географічному просторові й перетворюють його на економічний, політичний і культурний осередок. Тобто будь-яке наше уявлення про країну має стосунок до її меж чи межі: розташування, сама візуальна форма, політичне життя всередині країни ототожнюється з існуванням кордону, кордон є невід'ємною, а часом і основоположною частиною існування країни як географічної, культурної і політичної одиниці.

Ідея політичного кордону почала народжуватися після Вестфальського миру 1648 року, коли виникла концепція суверенної держави, умовою існування якої є контроль над своєю територією, що однозначно окреслена чіткими межами. Однак не варто говорити про кордон, виражений виключно у реальній лінії, що відмежовує. Як зазначає Паоло Кутітта, посилаючись на погляди і концепції дослідника Люсьєн Фебра, в давнину кордони ніколи не були лініями, а в більшості являли собою зони і, згідно з давніми звичаями (і це знаходимо на певному етапі розвитку практично в усіх народів) ліси навколо поселень слугували межовими територіями, часом ліси навіть створювали “певні територіальні об'єднання, що мали окремі назви [5]. Можна зазначити, що поява кордонів стала процесом освоєння чи завоювання нових територій після остаточного політичного формування держави як певного самостійного гравця на політичній арені. Однак це не єдине визначення кордону.

Кордон завжди постає соціокультурним феноменом, який можна назвати феноменом, оскільки його існування асоціюється з багатьма складними процесами, що властиві тільки або на кордоні, або лише для кордону, або під час перетину кордону. Одним із таких складних явищ є існування двох різних форм кордону: зовнішній (розуміння якого суцільно асоціюється з “межею”, “роздільною лінією”) і внутрішній – культурний (сформований власними поглядами, вироблений внаслідок залучення, включення індивіда до соціального простору, отримання ним досвіду і практики соціальної взаємодії). Якщо зовнішній кордон проявляється фізичними знаками влади, то кордони внутрішні виражаються в певних життєвих принципах і бажанні обмежити власний особистісний простір, зберегти свій світогляд. Огороджуючи, наприклад, власний простір стінами, людина тим самим створює власний кордон, який також свято оберігається від несанкціонованого втручання.

Як приклад можемо згадати хвилю обурення мусульман, яка була виникла в 60-х роках ХХ століття в Югославії через акцію нищення мурів, що, згідно з мусульманською традицією, охороняли сім'ї від надто зацікавлених поглядів [11, с. 179]. Внутрішні кордони кожної країни проявляються у традиційному соціальному укладі, усталених традиціях і матриці соціальної взаємодії. Певний народ може не мати фізичних кордонів, так само як і держави, але обов'язково матиме чіткі культурні обмеження: скажімо, роми не мають власної визначеної держави, але володіють доволі сильною і сталою ідентичністю, яка розвивалася протягом століть і спрямована на відмежування себе від інших.

Можемо припустити, що обидва види кордонів, фізичний і культурний, пов'язані і мають вплив один на одного. Протягом двох століть у Японії проводилася політика, яка мала назву “Сакоку” і втілювала самоізоляцію країни від будь-яких зовнішніх впливів. Закриття кордонів було зумовлене прагненням уберегти культуру і саму країну від будь-якого впливу європейської цивілізації, яку на той час втілювали християнські місіонери. Замкнутість стала єдиним варіантом збереження усталеної культури. Однак сьогодні подібна політика є швидше регресивною і щоразу гостріше постає проблема відкриття та подолання кордонів,

Отож, чи існує можливість нівеляції межі? Мабуть, так. Власне одним із таких втілень подолання кордону є простір пограниччя. Сам термін “Пограниччя”, за словами В. Міньоли, вказує на простір “між”, на “буття і процес на кордоні” як лінії, що розмежовує, смугі. Тут варто говорити не про ізоляцію, а про потенційний діалог між соціальними, культурними, економічними та політичними партнерами “кордону”, тобто пограниччя [1, с. 59]. Пограниччя наділене здатністю не тільки до нівеляції кордону, але і до деякого власного, особливого культурного процесу. Дослідниця І. Олюніна у своїй роботі “Досвід вивчення Білоруського Полісся у польській історіографії” слушно зазначає: “Прикордонні регіони з часом акумулюють культурний і соціальний досвід декількох традицій. Вони консервують цей досвід і формують манеру взаємин з навколишнім світом. Будь-які зміни соціального, економічного, культурного плану відбуваються тут із великими труднощами, набуваючи неповторної специфіки, коли вже до наявних традицій додаються нові, неспроможні цілком витіснити або замінити ста-

рі” [6, с. 145]. Тобто пограниччя певним чином, з одного боку, консервують власні традиції, з іншого – акумулюють нові культурні процеси, які властиві сусідній культурі, що знаходиться по той бік подоланого кордону.

Щобільше, важливу функцію виконує саме мешканець пограниччя, який є чи не найголовнішою дійовою особою над кордонами. На думку польської письменниці О. Токарчук, мешканець Пограниччя виконує креативну функцію: “Людина пограниччя мала б свідомо розуміти відносність певних понять, які поза пограниччями нерідко витлумачуються буквально і смертельно по-важно. Пограниччя є тим районом, що ставить під сумнів нашу належність до чогось сталого. Ця людина здатна змінити думку, дивитися з різних перспектив, відкрита до чогось нового, що поза межами пограниччя, у сталих соціумах, може видаватися дивним і недобрим. Людина пограниччя ліберальна, що в Польщі трактують із негативним підтекстом. Людина пограниччя покликана навчати інших розуміти те, що реальність різнорідна” [4]. І тут ми можемо говорити про ще один важливий чинник, який завжди долає і руйнує будь-які межі, кордони та обмеження, а саме – людина.

Сучасна людина прагне до знань і постійного та безперервного відкриття нового. Як колись влучно охарактеризував Елвін Тоффлер, знання є рушієм для перемін і паливом у побудові майбутнього [7]. Розширюючи власні світоглядні кордони, людина починає поступово руйнувати кордони сучасних держав. Не бажаючи залишатися у сталій окресленій системі замкнутої держави, вона стає вічним кочівником, приреченим постійно шукати чогось нового. І для цього змушена вирушати в мандри.

Можна зазначити, що сучасний світ стає світом постійних мандрівників, які увесь час переміщуються у просторі. Сучасні культурологи та соціологи визначають ідентичність сучасної людини як номадичну. Бажання зберегти сталість власної самості нині символізує не консервацію, а постійний пошук нового. Відкриваючи нове, ми можемо зберегти усталене. Подібно до пограниччя, кожна країна так чи інакше намагається існувати “над кордоном”, відкриває власну територію для отримання нових візій світу, нового культурного впливу. Як зазначає Паоло Кутітта, сучасний світ поступово перетворюється на суцільну буферну зону, в якій можливий вплив різних процесів і розвиток багатьох сценаріїв поступу

вперед [5]. Кордон сьогодні не обмежує, а переважною символізує, він не може розділяти, а тільки вказувати. Він демонструє існування певної держави, чи вказує на існування певної народності, якщо ми говоримо не стільки про фізичні, скільки про культурні кордони. І тут виникає певна парадоксальність, яка полягає у тому, що кожна народність, з одного боку, свято оберігає суверенність усіх своїх кордонів, з іншого – нівелює їх, щоб не задихнутися в середовищі власного незмінного середовища. Світ, щоб вижити, приречений з кожним разом все більше ставати пограничним і антропоцентричним: відкриватися і акцентуватися на людині, яка постійно розвивається і шукає чогось нового. Сучасна культурна дійсність, на наше переконання, стає пограниччям, яке акумулює свою культурну унікальність і водночас намагається віднайти нові процеси, які стануть потужним імпульсом для розвитку.

Підсумовуючи вищезазначене, можна ствердити, що кордон є не стільки географічним, скільки антропологічним явищем: він є не безумовною фізичною даниною, а швидше винаходом людства, а точніше кожного окремого народу, який таким чином намагався уберегтися, самоорганізуватися, окреслити власні межі і тим самим заявити про право на власне існування. Спорудивши кордони, людина тим самим ознаменувала власну владу над територією.

З плином часу кордон почав розмиватися, сучасна культура намагається бути найбільш відкритою і пограничною, щоб забезпечити свою подальшу життєдіяльність. Кордони поступово руйнуються відкриваючи простір до народження нових форм життя і співіснування, руху і розвитку, в яких щоразу менше місця для будь-яких обмежень.

Література:

1. Адвилонене Ж. Проблематика и возможности понятия “Пограничье” // Перекрестки. – № 2-4. – 2008. – С. 57-89.
2. Арендт Х. Становище людини / Переклад з англійської М. Зубицької. – Львів: Літопис, 1999. – 255 с.
3. Бреский О., Бреская О. От транзитологии к теории Пограничья. Очерки деконструкции концепта “Восточная Европа”. – Вильнюс: Изд. ЕГУ, 2008. – 336 с.
4. Кабачій Р. Людина пограниччя [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ut.net.ua/art/166/0/3059> (04.08.2010).
5. Куттітта П. Точки та лінії: топографія кордонів у глобальному

просторі. / Переклад Гриценко О. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dialogs.org.ua/ru/cross/page7194.html> (19.08.2012).

6. Олюніна І. Досвід вивчення Білоруського Полісся в польській історіографії // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. – Випуск 8. – 2006. – С. 145-152.

7. Тоффлер Э. Знание как топливо / Э. Тоффлер // Шок будущего: пер. с англ. – М. : ООО “Издательство АСТ”, 2002. – 557 с.

8. Шевчук Д. “Видимі” й “невидимі” межі Європи: соціокультурний та політичний аспекти / Д. Шевчук // Наукові записки. Серія: Політичні науки. – Острог : Вид. НаУОА, 2010. – С. 69-78.

9. Donnan H., Wilson T. M. Granice tożsamości, narodu, państwa / Przekład Małgorzata Głowacka – Grajper, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. – 236 s.

10. Kowalski P. Granica próba uporządkowania kategorii antropologicznych // Pogranicze jako problem kultury. Materiały konferencji naukowej Opole 13-14.12.1993 r. – Opole, 1993. – S. 143-151.

11. Wrocławski K. Granica realna – granica symboliczna (na przykładzie Macedonii i Bośni) // Pogranicze jako problem kultury. Materiały konferencji naukowej Opole 13-14.12.1993 r. – Opole, 1993. – S. 175-181.

УДК 304.4 “18” (477)

Тетяна Ємець

ВНЕСОК КИЇВСЬКОЇ СТАРОЇ ГРОМАДИ В УКРАЇНСЬКЕ НАЦІЄТВОРЕННЯ

Громадівський рух значно вплинув на формування української культури та національної ідентичності у XIX столітті як через діяльність окремих своїх представників, так і створення українофільського руху.

Ключові слова: український рух, українофільство, громада.

T. Emetz. Вклад Киевской старой громады в формирование украинской нации

Громадівське рухання мав значительное влияние на формирование украинской культуры и национальной идентичности в XIX в. как через деятельность отдельных своих представителей, так и создание украинофильского движения.

Ключевые слова: украинское движение, украинофильство, община.

T. Iemets. Contribution of the Kiev Old Community in the formation of the Ukrainian nation

Community's movement had a significant influence on the Ukrainian culture and national identity in the XIX century through a separate activity of their representatives and the creation of ukrainophile movement.

Key words: Ukrainian movement, ukrainophile, Community.

Суперечливу епоху бездержавності української нації після поразки гетьманщини науковці почали досліджувати з українознавчих позицій лише після здобуття Україною незалежності. Обсяг непроаналізованого матеріалу ще великий. Однією із найактуальніших залишається проблематика українського націєтворення у XIX ст., яке не дарма називають добою романтичного відродження. Як зазначає В. Горський, “рубіж XVIII-XIX ст. позначає межу, на якій скінчилась самостійна політична історія України козацької доби. Але національна енергія не зникає” [2, с. 126], вона реалізу-

ється через розвиток національної культури, через започаткування осмислення національної ідеї як синтетичного погляду на власну націю, “етнічну спільність як коло, що визначає обрїї світу, в межах якого здійснюється самовизначення людини... Національна ідея виникає тоді, коли народ помічає свою єдність, свої традиції, власну історію, розглядаючи їх як ґрунт для самовизначення. Щодо українського народу, то глибинний ґрунт цієї ідеї було закладено ще в культурі Київської Русі, але теоретично усвідомлення й розробка національної ідеї, як і взагалі національної ідеї в історії європейських народів, розпочинаються, по суті, у XIX ст.” [2, с. 128].

В умовах постійних утисків української культури з боку царської влади український рух XIX ст. започатковувався та розвивався, передусім, у різноманітних товариствах, гуртках, аматорських організаціях літературно-мистецького, релігійного, народознавчого характеру серед нащадків козацької старшини, які чули спогади про гетьманщину від своїх дідусів та бабусь.

Першою організацією українського руху стало Кирило-Мефодіївське братство, ліквідоване самодержавною владою у березні 1847 р. Та згодом, у процесі недовгої лібералізації суспільного життя, що припала на початок царювання Олександра II, кирило-мефодіївці відразу ж відновили свою співпрацю на ниві розбудови національної культури. У 1859 р. М. Костомаров, В. Білозерський, Т. Шевченко та П. Куліш заснували першу українську громаду у Петербурзі, до якої крім них увійшли правник О. Кістяківський, Д. Каменецький (завідувач друкарні П. Куліша, видавець популярних книжок-“метеликів”), письменник М. Стороженко, історик О. Лазаревський та інші [1].

В. Білозерський та М. Костомаров у 1960 р. заснували журнал “Основа”, де друкувались українознавчі матеріали українською та російською мовами. У 1861 р. було видано 12 номерів, у 1862 р. – 10 номерів. Як зазначає М. Попович, “незважаючи на короткочасність життя, часопис справляв величезний вплив на громадську свідомість. Він наочно показав, що існування української нації, культури, літератури є незаперечним фактом” [5, с. 433]. Крім ствердження самобутності української культури та впливу на формування національної ідентичності, журнал “Основа” сприяв своїм існуванням згуртуванню національно свідомої інтелігенції. Безперечно, в такому форматі періодичне видання не мало жодних

шансів на існування у столиці Російської імперії. Постійні переслідування цензурою та фінансові труднощі змусили видавців припинити видання журналу.

Але український рух продовжував розвиватись. Центр його діяльності перемістився в Південно-Західний край імперії, де Петербурзька громада започаткувала появу численних громад – напівлегальних об’єднань української інтелігенції, куди входили студенти, викладачі університетів, гімназій, письменники, лікарі, а також і ліберально налаштовані поміщики. Вони займалися переважно просвітницькою діяльністю, одночасно із ліквідацією неграмотності намагались також пропагувати національну культуру, співпрацювали із владою у культурницьких проектах, розвивали українську видавничу справу.

Сприяло розгортанню українського руху розширення в 1856 р. царською владою компетенції місцевої адміністрації в освітніх питаннях. Піклувальник Київського освітнього округу М. Пирогов дозволив відкрити в Києві першу в імперії недільну школу для дорослих, де була організована освіта рідною мовою. Недільні школи функціонували з жовтня 1859 р. до липня 1863 р., до Валуєвського циркуляра. “З 362 шкіл, які було відкрито в Російській імперії у 1859-1861 рр., більше сотні припадало на українські губернії” [3, с. 66]. Підручники для недільних шкіл писали Т. Шевченко та П. Куліш, учителями ставали члени українських громад.

У 1861 р. своя громада була створена в Києві. Більшість членів громади становили студенти Київського університету св. Володимира, які активно долучались до викладання у недільних школах. Були серед них вихідці із польської шляхти, які оголосили про свою українськість: історик В. Антонович, філолог П. Житецький, мовознавець К. Михальчук, етнограф Б. Познанський, фольклорист Т. Рильський. Громадівцями були етнографи П. Чубинський та О. Стоянов, статистик О. Русов та багато інших молодих інтелігентів, небайдужих до становища української культури. Їх називали “українофілами”. Основним завданням громадівці вважали просвітництво та розвиток національної культури. Київська громада, яка у 1862 р. нарахувала вже понад 200 членів, тісно співпрацювала із Петербурзькою та іншими громадами, які були засновані у Харкові (П. Лобко, О. Потєбня, А. Шиманов, В. Гнилосиров, В. Мова, Ф. Павловський, Д. Оробченко та ін.); в Полтаві (Д. Пиль-

чиків, В. Кулик, О. Кониський, М. Жученко, Є. Милорадович та ін.); у Чернігові, де 1861-63 рр. виходив “Черниговский Листок”, громадівську діяльність проводили О. Тищинський, О. Маркович, Л. Глібов, Ст. Ніс, Д. Лавріненко, П. Борсук і інші [1]. Члени громад, які переважно мали вищу освіту, вважали за свій обов’язок просвітити український народ, дати йому знання для усвідомлення та відстоювання своїх прав, роз’яснювали селянам земельну реформу, організовували недільні школи із спробами викладання українською мовою, видавали підручники та літературні твори, проводили концерти, ставили вистави на українську тематику.

Таке потужне піднесення українського руху не могло залишитись без уваги самодержавства. Незабаром, 20 липня 1863 р., міністром внутрішніх справ П. Валуєвим було видано циркуляр про заборону друкувати українською мовою шкільну та релігійну літературу зі зловісною великодержавною тезою – “малороссийского языка не было, нет и быть не может”. “Валуєвський циркуляр був спрямований на те, аби перешкодити українському рухові перетворитися з заняття вузького кола інтелектуалів на масове явище” [3, с. 67], – пише сучасний український історик Я. Грицак.

Було закрито недільні школи. Засуджено до заслання П. Чубинського, П. Єфименка, О. Кониського, Ст. Носа та багатьох інших.

Український рух зазнав репресій, але не був знищений. З 1869 р. починається відродження діяльності Київської громади. Брали у її роботі участь переважно ті ж київські студенти, які подорослішали та стали професорами своєї “alma mater”. Змінились засади діяльності організації – громада стала таємною, вступ до неї був жорстко регламентованим: приймали до членів Громади кандидатів із закінченою вищою освітою за рекомендаціями та після ретельного обговорення, і лише одноголосно. Відновлена Київська громада була не чисельною, але складалась із національної еліти – людей не лише високоосвічених, але й з незаперечним моральним авторитетом. Основну роботу виконували загалом близько 20 осіб. Найактивнішою була їхня діяльність у першій половині 1870-х рр., коли кількість постійних членів збільшилась до 70-ти осіб.

У громадівському русі брали участь не лише українці, а також росіяни, поляки, євреї та представники інших національностей. Одним із таких громадівців був М. Зібер – видатний економіст і соціолог, доцент кафедри політичної економії Київського універ-

ситету св. Володимира зі швейцарсько-українського роду. Громадівець О. Русов був росіянином. Його дружина, діячка українського руху С. Русова, була шведкою.

Громадівська молодь гуртувалася навколо М. Драгоманова та Ф. Вовка, поступово студенти почали організовувати свої гуртки в Києві та інших містах, вони проводили активну пропагандистську, освітню роботу, поширювали популярну літературу, яку отримували від Ф. Вовка (наприклад, “Про хліборобство”, “Хитрая механіка”, “Про хвороби” тощо). Ці студентські організації здобули назву “Молода громада”, а Київську громаду стали називати “Старою громадою” [1].

Хоча Стара громада й декларувала свою відстороненість від політичної діяльності, але не була осторонь тодішнього суспільного життя. Багато громадівців були причетні до діяльності земств та міського самоврядування, де активно відстоювали інтереси українства. Наприклад, член Старої громади В. Беренштам, єврей, учитель Кадетського корпусу, приятель сім’ї Драгоманових, у 1879 р. узяв участь у місцевих виборах і був обраний гласним Київської думи.

Найпотужнішою була українознавча діяльність старогромадівців. Вони долучались до роботи легальних наукових інституцій та спрямовували їх діяльність до вивчення українознавчої тематики. У січні 1873 р. частина старогромадівців увійшла до утвореного на базі історико-філологічного факультету Київського університету Історичного товариства Нестора Літописця. 13 лютого 1873 р. у Києві було відкрито Південно-Західний відділ Імператорського російського географічного товариства, який фактично працював над вивченням історії, економіки та фольклору України і став легальним осередком київської Старої громади. Головою наукового товариства було обрано землевласника, відомого мецената та громадського діяча Г. Галагана. Ідеологом і координатором діяльності Південно-Західного відділу був П. Чубинський, який на відкритті виголосив наукову програму діяльності відділу. Метою проголошувалось наукове дослідження етнографії та статистики населення Південно-Західного краю, зокрема, української, польської та єврейської спільнот. Десять членів Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства були водночас членами Старої громади. Серед них: В. Антонович, М. Максимович, М. Драгоманов, П. Житецький, К. Михальчук та інші.

Активна участь старогромадівців у діяльності Південно-Західного відділу давала можливість проводити українознавчі дослідження легально. Крім того, суттєво збільшились видавничі можливості Старої громади за рахунок коштів Імператорського російського географічного товариства. Не менш суттєвим було також і розширення участі в українознавчих дослідженнях не лише науковців, але й широкого кола аматорів. У травні 1875 р. Південно-Західний відділ очолив В. Антонович.

Серед численних заходів, організованих старогромадівцями у Південно-Західному відділі, які суттєво вплинули на формування української національної свідомості та активізацію українського руху, варто назвати, наприклад, проведений у Києві в 1874 р. одинденний перепис населення, який засвідчив, що більшість киян є українцями. Також члени відділу взяли участь у роботі III Археологічного з'їзду у Києві, який був форумом наукових сил у галузі історії, археології, етнографії, мовознавства усєї імперії. "Влаштовувало цей з'їзд Московське археологічне товариство під головуванням відомого археолога графа О. Уварова, але до його організації притягнуто місцевих учених. На з'їзді була багата виставка української археології, влаштована В. Антоновичем, а також виставка українських мап та гравюр. У з'їзді взяли участь 86 професорів та археологів Києва і 35 з інших міст України" [4, с. 319], як зазначає Н. Полонська-Василенко.

Видавнича діяльність Старої громади на початку 70-х років XIX ст. значно активізувалась. Було видано два випуски "Народных южнорусских сказок" (1869–1870); "Чумацкие народные песни" (1874), упорядковані І. Рудченком; "Исторические песни малорусского народа" в 2 томах (1874-1875), зібрані В. Антоновичем і М. Драгомановим. Також видано "Опыт русско-украинского словаря" М. Левченка. Громадівці багато зробили в підготовці та поширенні популярних видань для дітей і дорослих. У першій половині 1870-х рр. видали серію популярних книжок, присвячених історії, природі, господарству, культурі України: "Про українських козаків, татар та турків" М. Драгоманова; "Унія Петра Могили", "Перші київські князі", "Татари і Литва на Україні" І. Левицького; "Розмова про небо і землю", "Розмова про земні сили" О. Іванова (укр. переклад М. Комарова); "Що робиться у воздуху і що з того треба знати хліборобу" М. Горбунова (укр.

переклад І. Рєви); “Ліки своє народні”, “Про хвороби і як їм запо-
могти”, “Про холеру” Ст. Носа; “Про звірів” Ф. Вовка; “Дітські
пісні, казки і загадки” М. Лободовського та інші [6]. Найгранді-
ознішим науковим здобутком громадівців стало видання “Трудов
этнографическо-статической экспедиции” П. Чубинського в 7 то-
мах у 1872–1878 рр.

Значення недовгого існування Південно-західного відділу Імпе-
раторського російського географічного товариства (припинив своє
існування після виходу Емського указу) неможливо переоцінити.
Легалізація наукової українознавчої діяльності дозволила створи-
ти широку українознавчу фактажеву базу. Було значно посилено
видавничу діяльність. Зрештою, чи не найголовніше, завдяки ко-
роткому існуванню Південно-західного відділу Імператорського
російського географічного товариства встигла народитись спіль-
нота національно свідомої інтелігенції, яка, змінюючи форми своєї
діяльності (чи започатковуючи “Просвіти”, чи засновуючи Науко-
ве товариство імені Т. Шевченка у Львові та Українське наукове
товариство у Києві, а пізніше і Всеукраїнську академію наук) не
полишала цілеспрямованої роботи з формування української нації.

Досягненням, хоча й на короткий термін, для українського
руху другої половини ХІХ ст. стало також і видання газети “Киев-
ский Телеграф”, яку Стара громада придбала у 1875 р. Громадів-
ці М. Драгоманов, О. Русов, Ф. Вовк, С. Подолінський, М. Зібер,
Ю. Цвітковський увійшли до редакції газети, і таким чином змо-
гли визначати редакційну політику видання. На шпальтах газети
стали проголошуватись українофільські та народницькі гасла, по-
рушуватись економічні та соціальні проблеми, які цікавили біль-
шість читачів. Тому “Киевский Телеграф” швидко перетворився
на популярне видання, де друкувались серед іншого й матеріали з
української старовини, були публікації українською мовою.

Але, як і в 60-х роках, піднесення українського руху незаба-
ром спричинило посилення репресій з боку самодержавства. По-
штовхом до репресій став так званий “Меморандум”, а фактично
донос, що надійшов з Києва до Петербурга наприкінці 1874 р., де
писалось, що українці хочуть вільної України у формі республіки
“з гетьманом на чолі”. У серпні 1875 р. за наказом Олександра ІІ
було створено спеціальну комісію, завданням якої стала боротьба
з українофільством. За рекомендацією комісії було вжито репресій

проти окремих українських діячів. Звільнено без права викладання М. Драгоманова. На знак протесту проти цього пішов з університету М. Зібер. У 1876 р., разом із Ф. Вовком та С. Подолинським, вони були змушені виїхати за кордон.

18 травня 1876 р. – видано Емський указ (що діяв до 1905 р., майже тридцять років) про заборону діяльності українських товариств, видання літератури, театральних постановок українською мовою. Припинялось видання газети “Киевский Телеграф”, було закрито Південно-Західний відділ Імператорського російського географічного товариства. В указі, серед іншого, заборонялось друкування та навчання українською мовою, навіть вчителів для південно-західних областей Російської імперії рекомендувалось набирати із росіян. У 1895 р. Емський указ було доповнено заборонаю дитячих видань українською мовою.

Стара громада була позбавлена можливості розбудовувати націєтворення в попередніх масштабах, але, попри репресії, діяльності своєї не припиняла. З огляду на жорстоке переслідування політичної діяльності, Стара громада цього періоду зосередилась на розбудові української культури. Один із активних старогромадівців композитор М. Лисенко став засновником національної опери, а його двоюрідний брат, письменник і театральний діяч М. Старицький – засновником національного театру. Громадівці влаштовували театральні вистави, концерти, літературні вечори. Також Стара громада доглядала могилу Т. Шевченка, видавала його твори. Не припинялась українознавча діяльність. Виданням, що продовжило традиції “Основи”, став журнал “Киевская Старина”, який багато зробив для збереження та популяризації пам’яток української культури. З 1893 р. журнал став власністю Старої громади, редагувався В. Науменком. Протягом 25 років був єдиним українознавчим виданням на території Російської імперії. У російськомовному журналі друкувались і україномовні матеріали.

Стара громада прагнула перенести видавничу та наукову діяльність за межі Російської імперії через великодержавну шовіністичну політику царської влади. За ініціативою громадівців на кошти полтавської поміщиці Є. Милорадович-Скоропадської у 1873 р. у Львові було утворене Літературне товариство ім. Шевченка із друкарнею. Крім того, було створено “комітет дванадцяти”, який займався організацією видання безцензурного українського

періодичного видання за кордоном. Кошти (12 тис. крб) на цей видавничий проект пожертвував старогромадivecь Я. Шульгин. Редагування закордонного друкованого органу Старої громади було доручено М. Драгоманову, який у Швейцарії організував видання україномовного збірника “Громада”. “Женевський гурток”, що сформувався навколо збірника, дав початок українському соціалістичному рухові. У 1886 р. через ідейні розбіжності з поміркованими громадивцями М. Драгоманов втратив фінансову підтримку і не міг продовжувати видання “Громади”.

Поміркована позиція Старої громади була вимушеною через репресії самодержавства. Але українофільство старогромадивців не стало перешкодою до зародження та формування політичних націоналістичних організацій, започаткованих у подальшому молодим поколінням, серед якого були й прямі нащадки старогромадивців. У 1900 р. в Харкові студентська громада, куди входили Д. Антонович (син В. Антоновича) та М. Русов (син О. Русова), заснувала Революційну Українську Партію, яка висунула гасло “Самостійної України”.

Через багатолітнє замовчування в радянські часи спадок Київської старої громади потребує подальшого глибокого та системного вивчення. Адже старогромадивці не лише змогли зберегти досягнення українофільського періоду українського руху, але й дали можливість новому поколінню українських патріотів формуватись у середовищі української культури. Загалом, внесок Київської Старої громади в українське націєтворення був надзвичайно вагомим. Було засновано українську історію та етнографію, з’явилась українська опера, театр почав показувати на сцені українське життя. Але найсуттєвішим є формування завдяки громадивському руху все більш чисельної спільноти українських патріотів.

Література:

1. Глобенко М. Громади / М. Глобенко // Енциклопедія українознавства. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://movahistory.org.ua/wiki/Громади>.

2. Горський В.С. Історія української філософії. – К.: Наукова думка, 2001. – 376 с.

3. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX-XX ст.: [навч. посібник для учнів гуманіт. гімназій,

ліцеїв, студентів іст. фак. вузів, вчителів] / Я. Й. Грицак. – К. : Генеза, 2000. – 360 с.

4. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року. – 4-е вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002. – 608 с.

5. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998. – 728 с.

6. Українські Громади [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://histua.com/knigi/narisi-z-istorii-ukraini/ukrainski-gromadi>.

УДК 008

Людмила Сорочук

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ ІДЕЇ КИРИЛО-МЕФОДІЇВСЬКОГО ТОВАРИСТВА

У статті розглядаються соціально-політичні передумови виникнення Кирило-Мефодіївського товариства та його місце і роль у національному відродженні українців. Подаються основні положення культурно-просвітницьких ідей і програмних документів товариства.

Ключові слова: Кирило-Мефодіївське товариство, культурно-просвітницькі ідеї, українське національне відродження.

Л. Сорочук. Культурно-просветительские идеи Кирило-Мефодиевского братства

В статье рассматриваются социально-политические условия возникновения Кирило-Мефодиевского братства, его места и роли в национальном возрождении украинцев. Подаются основные положения культурно-просветительских идей и программных документов братства.

Ключевые слова: Кирило-Мефодиевское братство, культурно-просветительские идеи, украинское национальное возрождение.

L. Sorochuk. Cultural and educational ideas of the Brotherhood of Cyril and Methodius

The article examines the socio-political conditions of the Brotherhood of Cyril and Methodius and its place and role in the Ukrainian national revival. Main provisions cultural and educational ideas and policy documents of the company are also present.

Keywords: Cyril and Methodius, cultural and educational ideas, Ukrainian national revival.

У наш час, коли Україна здобула незалежність, і пробуджується інтерес до свого історичного минулого, актуальним залишається наукове вивчення діяльності суспільно-політичних товариств та організацій, що виникли у різні історичні періоди на території

нашої держави. Одним із яскравих прикладів є відоме українське політичне товариство кінця 40-х років XIX ст. – Слов'янське товариство св. Кирила і Мефодія, більш відомого в науковій думці й літературі як Кирило-Мефодіївське товариство.

Товариство виникло наприкінці 1845 р. – на початку 1846 р. і проіснувало, за оцінками істориків, не більше п'ятнадцяти місяців. Його засновниками були, як прийнято вважати, чиновник канцелярії генерал-губернатора М. Гулак, ад'юнкт Київського університету М. Костомаров та студент цього ж університету М. Білозерський. До товариства також приєдналися поет Т. Шевченко, вчителі П. Куліш і Д. Пильчиков, студенти університету О. Навроцький, О. Маркович, І. Посяда, Г. Андрузький і О. Тулуб, поміщик М. Савич. За оцінками дослідників, близько 100 осіб підтримували зв'язки та дружні стосунки з членами товариства. Серед членів товариства не було представників великої родової аристократії, його основу складали вчені, письменники, діти середніх чи дрібних землевласників. Кирило-Мефодіївське товариство було об'єднанням романтиків, натхненних національною культурною ідеєю. Як і члени подібних гуртків в інших країнах, вони шукали історичну місію власного народу у світовій історії – і знаходили її в особливому демократизмі українців як носіїв ідеалу свободи. Українство, на думку кирило-мефодіївців, мало консолідувати слов'янські народи в боротьбі проти деспотизму, насильства, нерівності й приниження народу. Отже, таємне товариство, засноване з ініціативи М. Костомарова в грудні 1845 р. – січні 1846 р., проіснувало недовго (розгромлено навесні 1847 р.), але результати його діяльності суттєво вплинули на українське національне відродження і політичні настрої у Європі.

Як свідчать вітчизняні науковці, зокрема, О. Салтовський, досліджуючи діяльність Кирило-Мефодіївського товариства та політичні погляди його учасників, зазначив, що Кирило-Мефодіївське товариство, фактично, не встигло розпочати активної роботи, підготувавши лише низку програмних документів і визначивши основні цілі й завдання своєї діяльності, оскільки було викрито внаслідок доносу студента Київського університету Петрова [6].

Однією з передумов виникнення товариства було те, що період його створення був пов'язаний з епохою революційного пробудження народів Росії під впливом повстання декабристів і заро-

дження як у країні, так і в Європі національно-визвольних рухів, що вилилися в буржуазно-демократичні революції 1848–1849-х років у Франції, Німеччині, Австрії, Угорщині й Італії, а пізніше хвиля ідей докотилася і до Польщі (повстання 1861 р., 1863 р.).

У той час у стінах Київського університету серед молоді й викладачів формується нова українська національно-політична думка під впливом “Енеїди” І. Котляревського та “Історії Русі”. Організують таємний гурток “Київська молодь”. Цей гурток став ідейним поштовхом для створення Кирило-Мефодіївського товариства (Слов’янського товариства св. Кирила і Мефодія).

Кирило-Мефодіївське товариство у своїй програмі передбачало глибокі соціальні, політичні та культурні перетворення в масштабах усього слов’янського світу, спрямовані на об’єднання усіх слов’янських народів у єдину федеративну державу та знищення самодержавно-кріпосницького ладу.

Товариство ставило своїм завданням перебудову суспільства на засадах християнського вчення про свободу, справедливість, рівність і братерство шляхом здійснення низки реформ:

- 1) соціальні (ліквідація кріпосництва і зрівняння у правах усіх станів);
- 2) національне зрівняння у правах усіх слов’янських народів щодо розвитку національної мови й культури;
- 3) поширення освіти в народних масах;
- 4) об’єднання всіх слов’ян у душі слов’янофільства у федеративній державі, провідну роль у якій мала відігравати Україна.

Важливе значення мала і культурно-просвітницька діяльність. Діячі Кирило-Мефодіївського товариства виступали активними борцями за розвиток і утвердження національної мови і культури; пропагували просвітницькі ідеї і досвід інших слов’янських народів; сприяли державному єднанню народів і взаємозбагаченню культур.

Сучасні історики виділяють у розвитку національних рухів Східної Європи три етапи, які умовно можна назвати фольклорно-етнографічним, літературним (або культурницьким) та політичним. На першому, фольклорно-етнографічному, етапі невеличкі групи вчених з метою підтвердження самобутності власного народу збирають та вивчають історичні документи, етнографічні експонати, фольклорні пам’ятки. Змістом другого, літературного, або

ж культурницького, етапу є відродження мови народу, боротьба за розширення сфери її застосування, особливо в літературі та освіті. Третій, політичний, етап характеризується більшим організаційним згуртуванням національних сил, появою та зміцненням їхніх політичних організацій, усвідомленням національних інтересів, активною боротьбою за національне визволення. Варто наголосити, що національно-культурні процеси в Україні вписуються до цієї схеми.

Кінець XVIII – початок XIX ст. в Україні прийнято вважати початком національно-культурного відродження. Суть цього процесу полягає у відновленні різних сфер (національної, духовної, культурної, мовної тощо) буття народу після їхнього занепаду. Відродження пов'язано зі значним зростанням уваги до проблем, явищ та процесів, які є національно значущими.

У цьому аспекті й варто оцінювати умови й факт заснування у Києві української політичної організації – Кирило-Мефодіївського товариства (братства). Слушно зауважує з цього приводу О. Бойко, що це об'єднання, з одного боку, стало яскравим свідченням невмирущості політичної традиції обстоювання українського автономізму, з іншого – закономірним виявом загальноєвропейських тенденцій та процесів [4]. Своєю активною пропагандою ідей слов'янської єдності та прагненнями до створення загальнослов'янської демократичної федерації кирило-мефодіївці сприяли утвердженню націоналістичної та інтернаціональної свідомості народів.

Члени таємного братства у своїх програмних документах ставили завдання перебудувати суспільство на засадах християнства, ліквідувати кріпацтво, стани, поширювати освіту й об'єднати всі слов'янські народи в одну федерацію, в якій кожний народ зберігав би свою внутрішню свободу. Провідну роль відводилося Україні: Київ мав бути столицею федерації, де збирався б загальний сейм. Усі слов'янські народи мали б право вільно розвивати свою культуру. Але братство не включало в програму питання повної незалежності України.

Можна констатувати той факт, що від заснування Кирило-Мефодіївського товариства започатковує свою історію новий етап українського політичного руху. Хоча братство, на жаль, існувало недовго.

Ідеї братства поширювалися серед тогочасної інтелігенції. Кирило-Мефодіївське братство було першою в історії України не-легальною антикріпацькою політичною організацією, яка ставила за мету національне й соціальне визволення українського народу, возз’єднання його в єдиній соборній державі з одночасним створенням федерації слов’янських країн.

Одним із активних учасників товариства був Микола Гулак. М. Гулака прийнято вважати лідером радикального крила Кирило-Мефодіївського товариства, яке виступало за рішучі дії у справі ліквідації російського самодержавства та кріпосництва. Після викриття товариства на слідстві він намагався взяти на себе максимальну відповідальність. За вироком отримав найважче покарання – три роки ув’язнення в одиночній камері Шліссельбурзької фортеці й подальше заслання на п’ять років у Перм. Після відбуття заслання працював певний час на півдні України, а з 60-х років XIX сторіччя – на Кавказі. Займався педагогічною діяльністю, автор низки праць з історії, філології, філософії, математики, історії літератури, перекладів з грузинської та азербайджанської мов. Автор праці “Юридичний побут поморських слов’ян”, яку було знайдено під час обшуку й додано до карної справи. Значну увагу в цій роботі приділено питання політичного життя давніх слов’ян та їх прав.

М. Гулак плідно працював, його дослідження є цікавими, а висновки знайшли своє відображення у програмних документах Кирило-Мефодіївського товариства – Статуті, відозвах і Книзі буття українського народу (“Законі Божому”).

Варто згадати і про Георгія Андрузького. У 1846 р. вступив до таємного товариства. Після арешту та дізнання його вислано в Казань під нагляд поліції, потім – до Петрозаводська. Під час одного з обшуків у Г. Андрузького було знайдено підготовлений вже на заслання третій проект конституції, що носив виразно антиурядовий характер. За це він був знову заарештований та висланий до Соловецького монастиря. Під час Кримської війни Г. Андрузький виявив героїзм при захисті Соловецьких островів від англо-французького десанту, за що був звільнений та переведений до Архангельська. Рідні Г. Андрузького клопотали про звільнення з-під нагляду, але все було марним. Його подальша доля невідома.

Г. Андрузький був автором багатьох проектів майбутньої так званої “республіки”. Він багато писав про соціально-психологічні

чинники та їх роль у реформі з покращання суспільного життя. Особливу увагу приділяв духовності громадян вільних республік.

Видатним діячем, талановитим істориком і вченим зарекомендував себе і Микола Костомаров. Він був активним учасником розробки та підготовки базових документів Кирило-Мефодіївського товариства. Багато науковців вважають його автором основних програмних документів Кирило-Мефодіївського товариства, передусім “Закону Божого” (“Книги буття українського народу”). Ця робота є унікальною за змістом, де автор викладає програмні положення Українсько-слов’янського товариства св. Кирила і Мефодія. За участь в Кирило-Мефодіївському товаристві він був засуджений на один рік ув’язнення в Петропавлівській фортеці та заслання до Саратова. Він 1859 р. повертається із заслання до Санкт-Петербурга відомим вченим і обирається професором тамтешнього університету. З 1862 р. М. Костомаров залишає викладання і повністю присвячує себе науковій та організаційно-просвітницькій діяльності.

Своєрідним ідейним антиподом поміркованій позиції М. Костомарова у Кирило-Мефодіївському товаристві були погляди Тараса Шевченка, якого дослідники традиційно, разом з М. Гулаком та В. Андрузьким, зараховують до так званого “радикального крила” організації.

Тарас Шевченко багато часу й сил приділяв роботі Кирило-Мефодіївського товариства. За активну участь й прогресивні ідеї засуджений на 25 років солдатчини у зв’язку з викриттям діяльності Кирило-Мефодіївського товариства. О. Павелко, досліджуючи спогади сучасників про діяльність Т. Шевченка та його зв’язки з Кирило-Мефодіївським товариством, звертає увагу на те, що в оповідях одного з тодішніх студентів Київського університету, активного діяча польського революційно-визвольного руху Ю. Канджинського, чітко вказується знайомство Т. Шевченка з програмними документами товариства та пропаганду його ідей.

Водночас сама по собі цілком слушною є думка про певні розходження Т. Шевченка з поміркованими авторами програмних документів Кирило-Мефодіївського товариства. Один із чільних діячів Центральної Ради С. Петлюра звертав увагу на те, що національно-політичні ідеали, втілені в програмі Кирило-Мефодіївського братства і в головному документі товариства “Книзі буття українського народу”, та позиції Т. Шевченка, висвітлені у “Кобзарі”,

мають значні відмінності. Поет прагне до духовного об’єднання всіх слов’ян, значно випереджає прагнення Кирило-Мефодіївського братства. Ідеї Кирило-Мефодіївського товариства поширювалися серед тогочасної інтелігенції, особливо завдячуючи генію та далекоглядності й авторитетові Т. Шевченка серед простого народу. Те, що інші намагалися вкласти в параграфи статутів, він висловлював поетичними образами. Обурення Т. Шевченка соціальною несправедливістю переплітається з його ненавистю денационального гноблення України. Він закликав до самовизначення України, змусив своїх колег побачити не лише барвистість звичаїв народу, а і його страждання.

Поряд із творчістю Т. Шевченка великий вплив на розвиток політичної думки України, на становлення національної свідомості, формування орієнтирів розвитку та політичних ідеалів мали ідеї ще одного діяча Кирило-Мефодіївського товариства – П. Куліша. У 1843–1844 роках він знайомиться з В. Білозерським, М. Костомаровим, М. Гулаком, Т. Шевченком та стає одним з учасників Кирило-Мефодіївського товариства. За участь у таємному товаристві П. Куліш був ув’язнений на чотири місяці до Петропавлівської фортеці, а пізніше засланий спочатку до Вологди, а потім до Тули.

Після повернення із заслання П. Куліш активно включився в громадсько-культурну, літературну та наукову роботу: організував вихід альманаху “Хата”, спільно з В. Білозерським – журналу “Основа”, опублікував низку наукових розвідок та літературних творів, здійснив спільно з І. Пулюєм переклад Святого Письма українською мовою.

Наступним активним діячем Кирило-Мефодіївського товариства був Василь Білозерський – український громадсько-політичний і культурний діяч, журналіст. Один з організаторів Кирило-Мефодіївського братства. У 1847 р. заарештований. В організації Кирило-Мефодіївського братства дотримувався поміркованої позиції: був противником застосування насильницьких методів боротьби, вважав за можливе через пропаганду ідей слов’янської єдності та братерської любові серед широких верств населення об’єднати слов’янські народи у федеративну державу. Автор “Записки” (пояснення до Статуту Кирило-Мефодіївського братства), в якій змалював тяжке становище слов’янських народів, зокрема українського.

Головні ідеї Кирило-Мефодіївського товариства було викладено в його програмних документах. Крім основних документів (“Статут Слов’янського товариства Св. Кирила і Мефодія”, “Книга буття українського народу” та пояснення В. Білозерського до Статуту), програмні положення були також викладені у відозвах “Брати українці” та “Братья великороссияне и поляки”, у працях окремих його членів: “Записках...” В. Білозерського про народну освіту, М. Костомарова про панславізм та М. Савича про емансипацію жінок у суспільстві; у конституційних проектах Г. Андрузького “Досягнення можливого ступеня рівності і свободи переважно в слов’янських землях”, “Ідеалі держави” та нарисах конституції республіки, а також листуванні членів Кирило-Мефодіївського товариства; художніх, наукових і публіцистичних творах.

Найважливіші положення програми “братчики” виклали у творі під назвою “Книга буття українського народу”. Вони закликали до перебудови суспільства на засадах справедливості, рівності, свободи, братства, мріяли, що прийде час, коли усі слов’янські народи повстануть і “не залишаться в державі ні царя, ні царевича..., ні князя, ні графа, ні герцога..., ні пана, ні боярина, ні холопа...”.

Члени Кирило-Мефодіївського товариства мали за мету впровадити в суспільне життя цінності християнства, ліквідувати кріпацтво, поширювати освіту серед простих людей. Вони прагнули об’єднати всі слов’янські народи в одну федерацію, в якій кожний народ зберігав би свою внутрішню свободу й незалежність. Очолувати цю федерацію мала Україна: Усі слов’янські народи мали б право вільно розвивати свою культуру й бути незалежними.

Загалом на поглядах Кирило-Мефодіївського братства позначилася програма Товариства об’єднаних слов’ян, проте було й нове – ідея месіанізму українського народу. М. Костомаров у “Книзі буття українського народу” писав, що голос України “звав усю Слов’янщину на свободу і братство, розійшовся по світі слов’янському... і встане Україна з своєї могили й знову озветься до своїх братів... І встане Слов’янщина... І Україна буде непідлеглою Річчю Посполитою в Союзі Слов’янським...” [3].

Серед членів товариства не було єдності думок. Більшість із них, за винятком Т. Шевченка та ще кількох “братчиків”, мала сумнів у здатності своїх “м’яких” і “поетичних” співвітчизників існувати незалежно.

Погоджуючись щодо загальних напрямів, учасники товариства розходилися в питанні про те, що вважати першочерговим і головнішим. Для М. Костомарова це були єдність і братерство слов'ян, Т. Шевченко палко обстоював соціальне та національне звільнення українців, П. Куліш наголошував на важливості розвитку української культури. Більшість висловлювалася за еволюційні методи досягнення поставленої мети. Т. Шевченко і М. Гулак вважали, що лише шляхом революційних змін можна здійснити задумане. Загалом, членів братства об'єднувала ідея боротьби за долю України та її народу.

Аналіз праць дає можливість з'ясувати ідейні переконання кирило-мефодіївців та їхні плани щодо побудови майбутньої держави шляхом об'єднання слов'янських народів. Відозви “Брати українці” та “Братья великороссияне и поляки” були написані рукою М. І. Костомарова. У них викладено низку положень, які впливають із програми товариства, де, зокрема, йдеться, що “всі слов'яни повинні з собою поєднатися” та утворити “свою Річ Посполиту”, але щоб при цьому кожний народ був незалежною республікою, мав свою мову й літературу, і навіть створити загальний Сейм або Раду слов'янську, куди з'їжджалися б депутати з усіх республік.

Організації шкіл та поширенню освіти як серед простого люду, так і серед поміщиків у програмі кирило-мефодіївців приділялася велика увага. Освітній напрям очолили В. Білозерський та П. Куліш. Для поширення освіти серед поміщиків та їх “перевиховання” Кулішем підготовлено брошуру під назвою “Карманная книга для помещиков и лучший, извлеченный из опыта способ управления имением” (1846 р.).

Варто зазначити, що В. Білозерський розробив проект створення сільських шкіл, складений у вигляді чернетки офіційної заяви, яку планували подати до палати державних маєтків. У ній йшлося про заснування шкіл для дітей козаків. Метою цього заходу було поступове введення в “побут нижчого класу народу” освіти, корисної для нього в “домашньому й сільському житті”. На думку автора, до програми навчання повинні входити “найголовніші основи землеробства, садівництва й лісництва, огородництва й найнеобхідніші господарські пізнання”, навчання столярському й токарному ремеслам, засобам лікування хвороб і арифметиці. Планувалося, що здійснення цього проекту принесе в життя “істинну просвіту, на якій єдино ґрунтується народний добробут”.

Статутні положення товариства були гуманістичними і не революційними: “Як все суспільство в сукупності, так і кожен член його повинні свої дії узгоджувати з євангельськими правилами любові, кротості і терпіння: правило ж “Мета виправдовує засоби” товариство визнає безбожним” [2, с. 152].

Кирило-мефодіївці та їхня активна позиція, плідна, хоча і коротка діяльність засвідчила політичні погляди тогочасної демократичної прогресивної організації, яка виступила з програмою ліквідації самодержавства. Кирило-Мефодіївське товариство несло головну ідею – об’єднання слов’янських народів та будівництво демократичної вільної федерації. Підкреслюючи надзвичайне значення громад для національного відродження, В. Горський зазначав: “Продовжуючи справу Кирило-Мефодіївського товариства, громадівці здійснюють на рівні філософської рефлексії виокремлення України як суб’єкта історичного процесу із суверенними культурними запитами [1, с. 250].

Таким чином, діяльність й програма першої організації українського руху модерної доби була утопічною, але, попри це, внесок її у процес сучасного українського націєтворення виявився вагомим. І насамперед тому, що (за висловом філософа М. Поповича), проголошуючи єднання з сербським, болгарським, чеським, хорватським, російським й польським патріотами, “українська нація цим заявляла про свою рівність серед рівних”. Розроблені документи й закладені в них ідеї Кирило-Мефодіївського товариства продовжили традицію політичного мислення відповідно до тогочасного рівня політичної думки Західної Європи, а сама програма стала платформою українського руху впродовж десятиліть. Масштаби впливу і моральна підтримка кирило-мефодіївців справді поширились серед інтелігенції та простих людей і набрали великого розмаху. Про значущість роботи товариства й подальшої боротьби його членів після заслання пише Мирослав Попович, аналізуючи класицизм і романтизм в українській культурі. Філософ зазначає: “Після повернення з заслань, утворивши ядро міцно організованих Громад, колишні кирило-мефодіївці заклали основу для українського національно-культурного руху, традиції якого не переривалися до 1917. Такі особистості, як Микола Костомаров, Микола Гулак, Пантелеймон Куліш і, звичайно, Тарас Шевченко справили

величезний вплив на подальший всебічний розвиток політичної думки й культури України та Росії [5, с. 91].

Література:

1. Горський В. С., Кислюк К. В. Історія української філософії: Підручник. – К.: Либідь, 2004. – 488 с.
2. Кирило-Мефодіївське товариство / Упоряд. М. І. Бутич, І. І. Глизь, О. О. Франко – К., 1990. – Т. 1.
3. Костомаров М. Книги буття українського народу. “Закон Божий”. – К., 1991. – 40 с.
4. Національне відродження в Україні. Кирило-Мефодіївське товариство // Історія України. Посібник. – Київ, 2002.
5. Попович М. В. Культура: ілюстр. енцикл. України. – К.: Балтія-Друк, 2009. – 184 с.
6. Салтовський О. І. Концепції української державності в історії вітчизняної політичної думки. – К., 2002. – 396 с.

УДК 398.3

Жанна Янковська

СИМВОЛІКА ВОРИТ ЯК МЕЖОВОЇ ЗОНИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ

Один із найдавніших культів у традиційній культурі українців – це культ предків, який в обрядовості великою мірою зберігся до сьогодні. У його контексті можемо простежити лімінальні зони, межі між “тим” і “цим” світом, що акумулюють у собі символічні смисли. Одним із таких полісемантичних символів міжсвіття у народній свідомості є символ воріт, аналіз якого і є метою цієї розвідки.

Ключові слова: ворота, символ, семантика, полісемантичність, родинна обрядовість, народження, весільний обряд, поховання, календарна обрядовість, прихід весни.

Ж. Янковская. Символика ворот как линальной зоны в украинской культурной традиции

Один из самых древних культов в традиционной культуре украинцев – это культ предков, который в обрядности большей частью сохранился до наших дней. В его контексте можем проследить лиминальные зоны, границы между “тем” и “этим” миром, которые аккумулируют в себе символические смыслы. Одним из таких полисемантических символов такой границы в народном сознании есть символ ворот, анализ которого и является целью этого исследования.

Ключевые слова: ворота, символ, семантика, полисемантичность, семейная обрядность, рождение, свадебный обряд, похороны, календарная обрядность, приход весны.

Zh. Yankovska. The symbolism of the gate as limitation zone in Ukrainian cultural tradition

One of the most ancient cults in traditional Ukrainian culture – a cult of ancestors, which is in ritualism largely preserved until the present time. In its context, we can trace the liminal zone, the boundaries between “that” and “this” world, which accumulate in a symbolic meaning. One such polysemantic characters of this “between-two-worlds” in the popular mind a symbol of the gate, an analysis which is the purpose of this article.

Key words: gates, symbol, semantics, polysemantic, family traditions, birth, ritual of wedding, burying, calendar rituals, the beginning of spring.

Як відомо, культ предків в українській культурній традиції – один із найдавніших і такий, що чи не найкраще зберігся у народній обрядовості, фольклорі та побутових реаліях. Досліджували різні аспекти культу предків такі науковці, як Л. Ф. Дунаєвська, В. Ф. Давидюк, М. К. Дмитренко, В. Сокіл, О. Шалак, Л. Іваннікова та багато інших вчених сучасності. Проте ця тема надзвичайно багатопланова, тому до неї не згасає науковий інтерес, і, зважаючи на різні підходи, вона не втрачає своєї актуальності.

Власне, мета статті – проаналізувати один із аспектів культу предків в українській народній традиції, а саме – символіку воріт як межової зони.

Вшанування померлих родичів у традиційній культурі українців, безумовно, передбачає певний контакт із потойбіччям, “тим” світом, який в уяві наших предків виступав таким самим реальним, як і “цей”. Тому вважається, що при народженні, смерті, а також під час ініціальних моментів у житті (особливо це стосується весільного обряду, що означає зміну соціального статусу) людина так чи інакше переходить зони міжсвіття (лімінальні, переходу, межі). У дослідженні “Життя після життя” американський лікар Р. Моуді аналізує свідчення багатьох людей, які пережили стан клінічної смерті. Автор пише: “Під час цього стану з’являється відчуття руху із дуже великою швидкістю через якийсь простір (поле, печеру, вакуум). У деяких випадках йдеться про межу, що виникає у вигляді води, туману, огорожі чи просто лінії” [13, с. 89]. При цьому автором зазначено, що ті пацієнти, які повернулися до життя, ніколи не переступали цієї межі.

Якщо простежити детальніше, то можна помітити, що уявлення про лімінальні зони у багатьох народів світу подібні, звичайно, із певними відмінностями стосовно вироблених сталих етнічно-культурних архетипів. В українців зонами міжсвіття є власне межа (навіть між землями), річка, ліс, дорога, замкнуте коло і як похідна – огорожа, ворота, що є своєрідним комплексом як за практичним, так і за семантично-символічним навантаженням. Звернемося до останнього символу детальніше, оскільки у різноматичних фоль-

кlorистичних працях про нього маємо достатньо фрагментарної інформації, проте окремого, узагальненого, порівняльно-аналітичного, цілісного дослідження бракує. Окрім того, побіжні, принагідні судження окремих дослідників щодо трактування цього символу уже самі по собі потребують сучасного аналізу та порівнянь.

Ворота (ширше двері) є отвором у замкненому колі (квадраті, огорожі), який можна відчиняти і зачиняти у потрібний момент. Зокрема, таким замкненим простором є житло, хата, її підмурок, стіни, якими людина фактично відмежовувалася від світу “чужого” і створювала світ “свій”. Двері разом з порогом виступають тут зоною переходу, через яку може приходити добро, а може і зло, це і лімінальна символічна зона між “тим” і “цим” світом. Через це, коли народжувалась дитина, відмикали усі замки, щоб полегшити її перехід, а при складних пологах у деяких місцевостях просили священника відчинити “царські врата” у церкві. Саме тому під час поховального обряду при винесенні померлого із хати тричі стукали об поріг – таким чином сповіщали померлих родичів про те, що до них іде ще одна душа. Ці обрядодії рефлексують до “будівничої жертви”, яка, на думку багатьох дослідників, у найдавніші часи була людською.

Пізніше, із розвитком культури, людина розширила сферу свого побутування. Біля житла з’явилися господарські будівлі, подвір’я, яке знову ж таки обгородили, і не лише з практичних міркувань, але й символічно, щоб захистити себе, рідних, тварин від впливу “чужого” світу. Єдиним отвором, де порушувалась цілісність цієї межі, були ворота, хвіртка. Як зазначає з цього приводу Г. Лозко, “за давніх язичницьких часів огорожа виконувала насамперед роль магічного оберерега – це було замкнуте коло, куди не могла проникнути зла сила. Тому в деяких регіонах і до сьогодні зберігся звичай не тримати довго відчиненими ворота чи хвіртку, а зачиняти їх швидко, як тільки увійдеш чи в’їдеш у двір” [11, с. 429]. Якщо хата протягом віків була простором жіночої турботи, тому за її виглядом судили про господиню, то подвір’я, огорожа, ворота – це сфера діяльності чоловіка. Тому в народі побутує прислів’я: “Які ворота – такий господар”. Проте навантаження воріт як символу насправді набагато ширше.

О. Потапенко у “Словнику символів української культури” зазначає: “Ворота – символ входу в рай (пекло); місце, через яке про-

ходить сонце, весна, щастя, радість, душі померлих та ін.; початку шляху (чужого світу), де чекає горе, біда; входу на небеса і земний світ; доброго господаря; оберіг; минулого-майбутнього; початку чогось” [16, с. 51]. Подібне трактування символу воріт подає і О. Шалак у колективній довідниковій праці “100 найвідоміших образів слов’янської міфології”: “Щось схоже на мур відділяє світ земний і світ небесний один від одного. Але в мурі є ворота, через які відбувається сполучення між світами. Через міфічні небесні ворота на землю приходять весна, дощ, прилітають птахи. З потойбіччя прибувають душі і йдуть у вирій також через ворота. Так само, через ворота, наближаються одне до одного наречені” [17, с. 57].

Ілюстрацію такого трактування символу воріт знаходимо у карпатській колядці, яку подає у своїй монографії “Слов’янська міфологія” М. Костомаров:

Ой вирле, вирле,
Сивий соколе!
Високо сидиш, далеко видиш,
Сідай ти собі на синім морі:
На синім морі корабель в воді.
В тім кораблику троє воротци:
В перших воротейках місячок світить,
В других воротойках – сонейко зходить,
Сам Господь ходит, ключі тримає,
Ключі тримає – рай одмикає,
Рай одмикає – душі випускає (і т. д.) [9, с. 74].

Далі автор коментує, що завдяки християнським впливам до цього тексту додалися слова про те, що не впускали до раю ті душі, які не поважали батьків, ображали старших братів та сестер. Господь, який відчиняє ворота до раю, очевидно, той, який у веснянках “відмикає небо” [9, с. 75]. Космогонічні символи місяця і сонця, які “стоять” кожен у своїх воротях, рефлектують до календарно-часових змін, ворота ж до раю мисляться як межева точка міжсвіття, їх, за колядкою, відмикає Господь. Хоча це вже пізніше трактування особи, яка відчиняє ворота. Вчені у судженнях з цього приводу не одностайні. Тому повернемося до цього питання нижче.

Професор С. Килимник у своїй праці “Український рік у народних звичаях в історичному освітленні” стосовно уявлень про “Небесні ворота” зазначив: “Пращури вірили, що є з Неба на Зем-

лю щаслива дорога – міст, що замикається “Небесними ворітьми”. Ці ворота відкриваються на магичні дії і з Неба приходять новонароджені душі; цими ворітьми приходять і богиня весни Лада; цими ворітьми приходять і урожай, щастя й добро; цими ворітьми приходять-повертаються і душі “дідів”, опікунів роду-родини, для догляду за урожаєм... Але цим мостом, через ці ворота, і відходять душі померлих на Небо – у Вирій” [6, I, с. 161].

“Рай”, “вирій”, “ірій”, а пізніше – ще й “пекло” – це світ “той”, “чужий”, куди переселяється душа після смерті. Тому в багатьох регіонах України, зокрема й на Західній, побутує звичай відчиняти навстіж ворота, коли народжується дитина і коли людина помирає, щоб полегшити перехід душі у “цей” світ і на “той”. На самих воротах найчастіше зав’язують рушник (або жіночу намітку, яку зараз замінила хустка) – символ дороги, в тому числі й життєвої. А от після того, як покійника виносять із подвір’я, ворота чимшвидше зачиняють, “щоби смерть не поверталася”. Тому при переході до іншого світу існує й поняття “воріт до Раю”, які мають відчинятися перед душею. За уявленнями, вони відчинялися перед тими, хто праведно жив на цьому світі. М. Чумарна в останніх поетичних рядках до своєї книги “Тройдереву” пише: “Бо лиш тут, на землі, відкриваються Раю ворота...” [20, с. 102]. Ворота у цьому випадку – чітка, “дволика” межа не лише між світами, але і як просторово-часова. У “Словнику символів культури України” О. Потапенко зазначив стосовно цього: “Чи не найкологічнішим є римський бог входів та виходів Янус, ім’я якого в перекладі означало “ворота”, “двері”. Це був бог початку життя, року, місяця. Зображувався з ключами, 365-ма пальцями (стільки днів у році), двома обличчями, які дивилися назад і вперед. Ця дволикість мала глибоке символічне значення. Ворота можна розглядати як точку на безкінечній лінії часу життя, по обох боках якої минуле чи майбутнє” [16, с. 52].

Лише одна огорожа у давнину робилася повністю замкнута, найчастіше у вигляді правильного кола, без воріт чи взагалі будь-якого отвору. Йдеться про кремацію (трупоспалення). У багатьох дослідженнях знаходимо свідчення про те, що із дров викладалося вогнище, “велика крада”, на яке ставили домовину чи човен із покійником. Зовні вогнище обкопували хоча б неглибоким, імпровізованим ровом чи огороджували таким же символічним час-

токолом (парканом). Таким чином покійник відмежовувався від “цього” світу, а душа його разом з вогнем і димом переселялася на “той”.

Символ воріт як лімінальної зони в українській культурній традиції використовувався не лише в обрядах, приурочених народженню та смерті, але й у весільному обряді та тих, що означали готовність до одруження – ініціаційних обрядах переходу із однієї вікової групи в іншу, які означали й зміну соціального статусу. До речі, на Україні дівчата “на порі”, тобто готові до одруження, часто розмальовували ворота півниками, калиною, квітами та іншими візерунками, що символізувало ще й чесність дівчини. Натомість дівчатам, які не вберегли цноту, хлопці вимашували ворота дьогтем. У смислового полі шлюбних обрядів ворота – ще й символ незайманості дівчини та “свого” і “чужого” роду.

Публікуючи записи весільного обряду в с. Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії (використано матеріали П. Чубинського), Катерина Борисенко цитує, як мати згадує про сватання старшої дочки: “Так вражі люди мене подбили: одчиняй, кажуть, ворота, як одчиняються, да так і дочку, як ягодочку, оддавай. Як поспіває, кажуть, то й рви її, бо як поспіє, то й сама опадє. А тепер, сама бачу, утопила я її голівоньку” [18, с. 146]. Відчиняння воріт тут має значення приневолення до заміжжя з нелюбом, доки дочка не перестаріла та не втратила честі. Звідси як антонімія, очевидно, й фразеологізми “Зачинити (перед кимось) ворота” чи “Показати на двері” – відмовити.

У цьому ж збірнику, де К. Борисенко приводить, окрім опублікованих фольклорних записів П. Чубинського, ще і записи від вчительки П. Т. Белінської, знаходимо матеріал, за яким можна потрактувати семантику символу воріт як прилучення до іншого роду. Після згоди дівчини на шлюб у Борисполі молоді разом ішли запрошувати на сватання: “Тим часом молодий, молода і товариш ходять по селу і просять сусід і знайомих. Як прийдуть до кого, молода входить в хату, а ті стоять за ворітьми. Як молода увійде, стане коло порога, поклониться всім і каже: – Просив батько й мати, і я прошу на хліб, на сіль, на сватанне” [18, с. 151]. Те, що молодий із товаришем залишається за ворітьми, – ознака того, що його ще не прийнято до родинної общини дівчини, він ще “чужий”. А рідня, розпитуючи, хто її наречений, радіє за неї, схвалює

її вибір, таким чином благословляючи шлюб, або й може відмовляти від нього.

Авторка зазначеного видання, апелюючи до запису весільного обряду в с. Михайлівка-Льовшина Олександрівського повіту Катеринославської губернії, пише і про можливу відмову (“гарбуз”) під час сватання, що було соромом для хлопця, і він міг помститися дівчині – “потай то вимастить їй дьогтем ворота, то на білих стінах її хати намалює щось непристойне, то колесо від воза витаскає на димар... Це було великою неславою для дівчини” [18, с. 190].

Після повернення з вінчання, коли молоді підходять до двору молодої, то дружки у Борисполі співали:

Другая квітка – то ж Маруся.

Розкотітеся, колісця,

Одчинітеся, ворітця,

Іде наша Маруся од вінця,

Веде собі Івашка-молодця [18, с. 164].

У цьому випадку відчинення воріт перед молодою та молодим означає прилучення його до її роду. Але остаточно таке входження відбувається, коли наречений приводить із собою свій весільний поїзд: “Коло двора молодої на воротях стоять парубки і не пускають у двір ні молодого, ні його поїзда, тоді молодий дає їм викуп – пляшку горілки і верч” [18, с. 167]. І лише після цього весільяни заходять на подвір’я та відбувається викуп молодої.

Л. Клейн зазначає, що архетип межі між світами сягає своїм корінням світогляду первісної людини, яка вірить, що “при переході з одного вікового періоду в інший, особливо у шлюбний, тобто при різкій зміні способу життя, її підстерігають смертельні небезпеки. Уникнути їх на таких переходах можна було лише за допомогою складних обрядів” [7, с. 350]. Під час проходження ініціаційних випробувань людина “помирала” в попередній іпостасі (дитини) і народжувалася як доросла, таким чином знову ж рефлектуючи до символіки міжсвіття.

У весільному обряді окремих регіонів України у фольклорі й досі знаходимо мотив викрадення або завоювання дівчини, де ворота виступають своєрідним символічним “бастіоном”, взявши який, вважали дівчину своєю. При цьому у воротях іноді починалася далеко не символічна бійка, яку з часом залагоджували тим

же могоричем або відкупом. Приклади таких обрядових весільних пісень знаходимо у праці Хв. Вовка “Студії з української етнографії та антропології”:

Скриплять-риплять воротечка тисовії,
Іржуть, іржуть конеченьки воронії.
Сховай мене, матінко, у комору,
Щоб не взяли сеї гостоньки мене із собою.
Не з тим вони, моя донечко, приїхали,
Щоб без тебе, моя донечко, поїхали,
Щоб без тебе, моя донечко, поїхали [4, с. 242].

Весільну пісню із подібним мотивом завоювання молодої приведено і в підручнику М. та З. Лановик:

Намова, Ганусю, намова,
Поставила сторіженьку край двора,
А ми цієї сторіженьки не боїмось,
Ми до цієї сторіженьки становимось,
А ми цюю сторіженьку розженемо,
Таки тебе молодую візьмемо [10, с. 208].

Як зазначає З. Марчук, войовничі дії у весільному обряді, пов’язані із викраденням дівчини, простежуються в традиціях та фольклорі Підляшшя, їх відголоски знаходимо також на Поліссі. Як приклад, дослідниця приводить весільну пісню, опубліковану у двотомному виданні “Весільні пісні” (упоряд. О. Дей) [3]:

Бережіться – ворітечка упали,
Ми у свата дочку украли,
Не кажіть нікому,
Повезем додому [12, с. 42].

Падіння воріт символізує відвоювання дівчини та перехід її до іншого роду.

У словнику-довіднику “Українська фольклористика” подано класифікацію весільних пісень, укладену Ф. Колессою, де другою за порядком групою названі пісні, “що заворожують щастя-долю... з апострофами (звертаннями до космічних сил – сонця, місяця, зорі)” і як зразок приведені слова із весільної пісні (“Світи, місяцю, в вулицю, а ти, зірнице, в ворота, бо йде до шлюбу сирота...”) [19, с. 48]. Космогонічні образи місяця та зорі тут символічно заміняють сироті рідних батьків, а освітлення зорею воріт – як

материнське благословення на щасливе заміжжя та входження до чужого роду.

Сьогодні на весіллях часто можна побачити завітчані аркою імпровізовані ворота, крізь які проходять молоді після шлюбу, йдучи на посад. Сприймаються вони перед входом (найчастіше до ресторану) не більше, як красива деталь. Разом з тим для окремих регіонів є традиційним “замаювати” ворота для зустрічі молодих. Мабуть, такими уявлялися й ворота до Раю. Проходження через них символізувало не лише зміну соціального статусу самих наречених та їх об’єднання у сім’ю, але й об’єднання двох родин, які після молодих заходять також цими ворітьми для спільної гостини. Фото таких весільних воріт 1980-го року із смт. Олишівка подає В. Борисенко у праці “Весільні звичаї та обряди на Україні” [1, с. 13].

Стосовно використання символу воріт у весільному обряді О. Потапенко у “Словнику символів...” пише, що перед молодими “запалювали вогнище із соломи (цей звичай зберігся на Київщині) для “очищення” молодих. Існував також “воротній могорич”. Місцеві парубки не пропускали весільний поїзд, доки їх не пригощали могоричем” [16, с. 52]. Стосовно першого (запалювання у воротях вогню), то хотілося б доповнити, що подекуди молодий переносив молоду через це символічне вогнище, що означало не лише її очищення (адже вона прийшла із “чужого” світу і чужого роду), але й безперешкодне, легке входження у нову родину. Таким чином вона не ступала, ніби оминала зону переходу, відразу ставала “своєю”. До такої ж символіки тяжіє обряд, коли, повертаючись із церкви, охрещену дитину не переносили через поріг, а подавали рідним батькам чи бабі через вікно.

В одній із весільних пісень (Де б я не ходила, де б я не була...) є слова:

...Дякую вам, ворота,
Де стояла хлопців рота.
Більше не будуть, не будуть...

Отже, до заміжжя хлопцям (“чужим”) був доступ лише “до воріт”, а після одруження дівчина уже як заміжня жінка (“перероджена”) входила в “інші ворота” – світ “чужого” роду, який мав стати “своїм”. Цікаво, що під час весільного обряду при виході дівчини із “своїх” воріт, їх швидко зачиняли, “аби не поверталася”, легко прижилася у родині чоловіка (аналогічні дії виконуються і

під час поховального обряду – ворота зачиняють відразу ж після винесення покійника із подвір’я, “аби смерть не поверталася”). На Бориспільщині після розподілу короваю у молодій мати сама виводить дочку до свекрів. Важливим є сам момент випровадин у цій місцевості: “Як посідають усі на вози, тоді мати молодій бере за поводи коні молодого, виводить за ворота й каже: “Щасливая тобі, донечко, доріженька і цяя ніченька” [18, с. 178]. Звичай має матриархальну мотивацію. Таким чином, саме мати, вивівши коня за ворота, відлучає її від свого роду і благословляє на життя у роді чужому. Ворота після цього зачиняють, але відчиняють, зустрічаючи молодих, ворота на подвір’ї молодого: “В воротях запалюють куль соломи. Молодий і увесь поїзд його переїжджають через вогонь...” [18, с. 178]. Як бачимо, ворота відіграють тут роль межового ініціаційного об’єкта.

Окрім того, після шлюбу у воротях молодих із хлібом-сіллю (символом достатку, життя) зустрічали батьки. При цьому саме тут, уже в статусі одружених вони відламували і (за ритуалом) з’їдали перший спільний шматок хліба із сіллю (подекуди – з медом), тим самим засвідчуючи перед предками, що вони – одна родина.

Символ “небесних воріт” наявний і у календарній обрядовості українців. Ними приходить весна, літо, (пори року), сонце, а з ними – щастя, кохання, новий хліб, достаток. О. Потапенко з цього приводу, апелюючи до думок інших дослідників, зазначає: “На думку О. Потебні, їх (ворота) відчиняє зоря, а небо дає живильну воду. М. Костомаров вважав, що це символічні ворота, крізь які приходить новий хліборобський рік. За даними С.Килимника, через ці магичні ворота іде “і радість-весна, і всетворяще Сонце, і тепло, і урожай, і щастя, здоров’я й добро...” [16, с. 52].

Здійснюючи текстологічний аналіз веснянок та гаївок, С. Килимник у праці “Український рік у народних звичаях в історичному освітленні” неодноразово звертається до осмислення символу “небесних воріт”, де акцентує: “Цікаво те, що у веснянках-гаївках подані питання, над якими людський розум працює тисячоліття: космічні питання, – віковічні прагнення людини відкрити “Небесні ворота” – таємницю народження, життя й смерті; таємниці природи: дізнатися, як і коли та ким створений світ, які його початки” [6, I, с. 174]. Нижче, описуючи та класифікуючи “основні фігури”, властиві різним типам веснянок, дослідник виокремлює й ті, які

використовуються у народних творах “Ворота”, “Воротар”, “Мости”, знову повертаючись до символу “Небесних воріт” [6, I, с. 185]. А самі гаївки цього типу він відносить до класу “філософічних” [6, I, с. 192].

Гра-веснянка “Воротар” символізує весняне “відмикання” тепла, землі, сонця, кохання і є досить поширеною у різних регіонах України:

Воротаре, воротарчику,
Відчини воротонька.
А хто то воріт кличе?
Князеві та служеньки!
А що то за дар везут?
Ярії та пчілоньки.
А ще ж бо нам мало!
А ми вам ще додамо:
Молодую дівоньку
У рутянім віноньку.

(Текст записано В. Гнатюком, Городниця, пов. Копиченці) [18, с. 85]. Аналогічний текст використано й у праці О. Воропая “Звичаї нашого народу” [5, с. 313]. Схожу веснянку “Воротар” знаходимо також у “Слов’янській міфології” М. Костомарова, лише з тією різницею, що “служечка” до воріт принесла “мізільнеє дитя” “в золотім креслі”, яке “цятається” “срібними орішками”, а “підкидається” – “золотим яблучком” [9, с. 111], де символіка “золотого яблучка” означає воскресаючу весну, силу сонця, для яких потрібно “відчинити ворота” і таким чином впустити їх.

Досить цікавий варіант гаївок із кодовим символом воріт подано у підручнику М. та З. Лановик “Українська усна народна творчість”. Одна із них діалогічного формату:

- Воротарі, воротарі, втворіть нам ворітонька.
- Ми воріт не втворимо, замки си поломимо.
- Ми замки направимо, скоро сі спровадимо.
- Чим же ви направите, чим же ви направите?
- Золотими ключиками, срібними шелюстками.
- А з чим же ви їдете? Що нам за дар везете?
- З ярими пчолоньками, з красними панянками.
- Ми того не беремо, то й за дар не приймемо.
- А що ж ви беретоньки та й за дар прийметоньки?

– Макове зернятонько, крайне дитятонько [10, с. 143].

Стосовно цього тексту, очевидно, слушною є думка авторів підручника, що “незважаючи на пізніші нашарування, цей текст зберігає натяки на жертвоприношення, пов’язані з приходом весни, – мак (елемент жертвовної каші-куті, “їжі покійників”) та дитини (що згодом було замінено на пташенят – звідси й мотиви похорону пташки на зразок гаївки “Воробєєчко” [10, с. 143].

Друга гаївка, подана у цьому ж посібнику, рефлексує до міфологічних уявлень про прихід весни:

Ой ти, соловейку,
Ти ранній пташку,
Ой чого так рано
Із вир’їчка вийшов?
“Не сам же я вийшов,
Дажбог мене вислав.
З правої ручейки
І ключики видав.
З правої ручейки
Літо відмикати,
З лівої ручейки
Зиму замикати...” [10, с. 142]

Гаївка передає віру наших предків у те, що саме цими ключами із вирію відмикаються небесні ворота, якими весна і весняні боги сходять на землю. Як зазначають дослідниці, за уявленнями наших пращурів, саме через цей небесний отвір “начебто відходять душі померлих та приходять душі новонароджених” [10, с. 142].

Варто зазначити, що С. Килимник аналізує символ “Небесних воріт” не лише з погляду текстологічних особливостей веснянок, але і враховуючи регіональні особливості самих ігор та хоровадів, які під їх супровід виконувалися молоддю [6, I, с. 241-248]. Він пише й про те, що “Небесні ворота” відчиняються на Великдень. При цьому дослідник не зосереджується лише на власних спостереженнях, часто звертаючись до думок інших вчених: О. Потебні, М. Костомарова, Фаміцина. Наведемо один із прикладів такого посилання: “... Хто ті ворота саме відкриває? Цей образ так і не розкритий остаточно. О. Потебня пов’язує це питання з мітологією (взагалі він великий прихильник і послідовник мітологічної теорії) – він уявляє собі зорю – вона відчиняє небесні ворота

та відкриває мости, а небо подає животворну воду в образі дощу та роси, і цю воду утотожнює з медом” [6, I, с. 242].

Стосовно особи весняного “воротаря” С. Килимник, посилаючись на записи П. Чубинського (“... Та Юрай мати кличе, Та подай, матко, ключа Одімкнути небо, випустити росу”) та думки М. Грушевського (“Перед тим тільки й викликали, виглядали, зустрічали, тепер вона вже тут. Юрій або Юрай, Урай, Рай – це той воротар, що відмикає небо і дощ”), говорить про те, що за окремими народними текстами це міг бути саме св.Юрій (Урай, Рай) [6, II, с. 305]. Через це й росу на Юрія вважають цілющою. Про те, що це межова міфологічна істота, можемо судити вже з етимологічного аналізу імені (Юрій – Урай – Рай – Вирій – Ірій). Багато що із святкування цього дня забулося. Але можна припустити, що Юрій – “воротар” весни-літа (у дуалістичному поділі календарного року на зиму та літо), бо після “відпущеної” роси-води-дощу крізь “небесні ворота” починалося буюння зела.

Не випадково саме до дня Юрія (“воротаря”) на Поліссі та й загалом у західних регіонах України приурочували перший вигін худоби на випас, бо “юр’ївська роса краща од вівса”, тобто цілюща. Окрім того, св. Юрій (Юрай – Урай – Рай – “воротар”) у народній традиції вважається покровителем домашніх тварин. За поведінкою тварин під час переходу через ворота (лімінальну зону) у цей день завбачували їх майбутнє, або й майбутнє людей. В одній із народних пісень є слова: “... А в воротях кінь спіткнеться – син додому не вернеться”, які символізують загибель козака. А В. Скуратівський описує обряд першого вигону весною корів на пасовища, коли у воротях застеляли “червону крайку” (подекуди білий рушник), через який переганяли тварину. Якщо вона вільно проходила чи перестрибувала через нього – літування буде вдалим і сама тварина буде здоровою; якщо зачепилася – погана прикмета – могла захворіти чи дикі звірі напасти. “Дехто перегонить тварин через замкнутий замок, тоді “ні звір, ні дурне око не одніме корови” [15, с. 48].

І. Є. Руснак у посібнику “Український фольклор” приводить подільський варіант веснянки, записаної 1962 року фольклористкою Настею Присяжнюк:

Одчиняймо ворота, ворота,
Ой дід-Ладо! ворота, ворота.

Забираймо дівчину, дівчину,
Ой дід-Ладо! дівчину, дівчину [14, с. 72].

Рефрен “дід-Ладо” свідчить про давність самого тексту, а слова “одчиняймо ворота” та “забираймо дівчину” чи не про викрадення (умикання) її до іншого роду. Мабуть, такі “умикання” у слов’ян відбувалися саме весною. Дід-Ладо, очевидно, тут – дух-предок, покровитель родини, злагоди, щасливого сімейного життя. У цьому тексті простежується синтез календарних (прихід весни) та шлюбних мотивів.

Поглиблюючи дослідження з локальними варіантами текстів веснянок-гаївок, С. Килимник приводить дуже оригінальний текст “Воротаря” із посиланням на “Русалку Дністрову”, записаний Іваном Колесою, який виконується діалогічно у супроводі обрядодій. Цей текст дослідник виключає із групи дохристиянських “філософічних”, оскільки зустрічається він лише на Волині та у Галичині, і йдеться у ньому вже про місто Львів та прозоро натякається на конкретних історичних осіб, хоч і з зміщенням часу реальних подій:

Гр. “А”: Воротай, воротайчики,

Й отвориць нам воротойка!

Гр. “В”: А ми воріт не втворимо,

Нема нашого пана вдома

Пан поїхав аж до Львова... [6, I, с. 311]

Як припускає вчений, йдеться, очевидно, про князя Данила, який закликав з різних країн майстрів “мур мурувати” – Львів зводити, а сам буде “сукню набирати, свою паню прибирати” – одружуватися [6, I, с. 313].

Досить широко використовувалися ворота як символ межі між світами (“тим” і “цим”, “своїм” і “чужим”) під час ворожінь та інших магичних обрядів протягом календарного року в періоди та свята, коли активізувалася “нечиста сила”, відьми та ін. Скажімо, під час Зелених свят клечання (“маєво”) – гілки клена, липи та інших дерев, які чіплялися над вікнами та дверима хати, у воротях були оберегом від нечистої сили, а у деяких місцевостях у ворота забивали осикові кілочки, щепки, які також захищали від відьом. З цією ж метою, як зазначає О. Ковальчук, і на Зелені свята, і раніше – на свято Юрія “чіпляли на воротях, парканах, стайнях гілки свяченої верби, обсипали обійстя і корів маком, малювали дьогтем хрести на воротях, дверях тощо” [8, с. 44].

На Івана Купала оберегом від відьом були жарини чи й попіл від купальського вогнища, який “може служити і доброю охороною від чарівниць, якщо його закопати під воротами огорожі” [8, с. 107].

Мотив відчиняння воріт перед обжинковим вінком, що простежується у відповідних піснях, символізує вітання та шанування нового хліба, урожаю та женців як найкращих гостей, які приносять у дім достаток, життя, а також завершення у календарному циклі часу збору врожаю:

Ой котився віночок
з широкої ниви
з женцями молодими.
Підкотився під ворота:
– Вийди, пане, за ворота,
Викуп вінка із золота!.. [18, с. 125]
Або:

... Ой одчиняй, наш паночку, ворота,
Несем тобі віночка краще злота [18, с. 125].

Викуп за обжинкового вінка, який давався женцям при зустрічі їх у воротях, можна вважати жертвою духам поля за врожай, а не лише вдячністю жнивварям.

М. та З. Лановик у підручнику “Українська усна народна творчість” окрему групу обжинкових пісень називають “величальними”, де господині “звучить мотив подяки за те, що в час жнив вона турбувалася за робітників, виглядала їх з поля, вчасно давала обід та вечерю”:

Добродійка пишна за ворітонька вийшла,
Стала си у воротях у червоних чоботях.
Тарілочку тримає, женчиків вітає,
Віночка виглядає... [10, с. 178]

Напередодні св. Катерини (7 грудня) на Україні побутувало дівоче ворожіння “на долю”, коли дівчата варили горщечок каші та, коли зійде зоря, йшли із нею до воріт закликати Долю (тобто судженого, який мав бути “із-за воріт”, із світу чужого), після чого кашу закопували під ворітьми як жертву духам (предкам), які мали сприяти вдалому майбутньому заміжжю дівчини.

Отже, взявши до уваги все вищезазначене, можна стверджувати, що ворота в українській культурній традиції є полісемантичним та поліфункціональним символічним об’єктом (у значно більшій

мірі, ніж утилітарним). Якщо йти за системою “універсалізації смислу в триаді “слово-образ-символ””, яку використовує у своєму дослідженні “Символіка фольклорного образу” З. Василько [2, с. 56], то стосовно аналізованого символу варто означити багатовекторність розвитку як самого поняття, так і його символічних кодів. При цьому сам образ залишається хоч і багатоліким, проте функціонально однаковим. Це можна простежити за міфологічними уявленнями наших предків, а також спираючись на конкретні вияви символу у календарній і родинній обрядовості та фольклорі.

Література:

1. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні. – К.: Наукова думка, 1988. – 192 с.
2. Василько З. Символіка фольклорного образу. – Львів: “ДПА Друк”, 2004. – 392 с.
3. Весільні пісні: У 2-х томах / Упорядник О. Дей. – К.: Наукова думка, 1982-1983. – Кн. 1. – 871 с., Кн. 2. – 679 с.
4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. У двох книгах. – Кн.1. – Мюнхен, 1958. – 456 с., Кн. 2. – Мюнхен, 1966. – 448 с. – Репринт. – К.: Оберіг, 1991.
6. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: Обереги, 1994. – Кн. 1. – 400 с., Кн. 2. – 528 с.
7. Клейн Л. Анатомія “Илиады”. – СПб.: Изд-во С-Петербурзького ун-та, 1998. – 560 с.
8. Ковальчук О. В. Українське народознавство. – К.: Освіта, 1992. – 176 с.
9. Костомаров Н. Славянская мифология. – М.: “Чарли”, 1994. – 688 с.
10. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – К.: Знання-Прес, 2005. – 591 с.
11. Лозко Г. Українське народознавство. – Харків: Вид-во “Див”, 2005. – 472 с.
12. Марчук З. Українське весілля: генеалогія обряду. – Рівне: Волинські обереги, 2004. – 84 с.
13. Моуди Р. Жизнь после жизни. Исследование феномена продолжения жизни после смерти / С предисловием д-ра Кублер-Россе. Перевод с английского, 1976 // lib.ru/МОУДИ/ moudi.txt/.
14. Руснак І.Є. Український фольклор. – к.: Академія, 2010. – 304 с.
15. Скуратівський В. Місяцелік. Український народний календар. – К.: Мистецтво, 1993. – 208 с.

16. Словник символів культури України / За заг. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.

17. 100 найвідоміших образів української міфології / За заг. редакцією д-ра філологічних наук Олени Таланчук. – К. : Книжковий дім “Орфей”, 2002. – 448 с.

18. Українська народна обрядова поезія: збірник / упорядкув. текстів, передмова, підготовка навчально-методичних матеріалів К. Г. Борисенко. – К. : Школа, 2006. – 272 с.

19. Українська фольклористика : словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

20. Чумарна М. Тройдереву. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 104 с.

УДК 008

Ольга Мікула

ГУМОРИСТИЧНІ КОЛЯДКИ У ДОСЛІДЖЕННІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ (НА ОСНОВІ РОЗВІДКИ “УКРАИНСКИЕ КОЛЯДКИ. ТЕКСТ ВОЛЫНСКИЙ”)

У статті розглядається спроба Олени Пчілки дослідити гумористичні колядки на матеріалі волинського різдвяного репертуару. Аналізуються актуальні думки та висновки дослідниці.

Ключові слова: гумористичні колядки, колядки-жарти, колядки-пародії, гумористичні вірші, віншівки, середовище побутування, генезис.

О. Микюла. Юмористические колядки в исследовании Олены Пчилки (на основании исследования “Украинские колядки. Текст волынский”)

В статье рассматривается попытка Олены Пчилки исследовать юмористические колядки на материале волынского рождественского репертуара. Анализируются актуальные мысли и выводы исследовательницы.

Ключевые слова: юмористические колядки, колядки-шутки, колядки-пародии, юмористические вирши, поздравления, среда бытования, генезис.

O. Mikula. Humour Christmas carols in Olena Pchilka's investigations (on the basis of research paper “Ukrainskie koladki. Tekst Volynski”)

The article examines Olena Pchilka's attempt to discover humour Christmas carols based on Volyn Christmas repertoire. Actual ideas and the researcher's conclusions are analysed here.

Key words: humour Christmas carols, Christmas jokes, Christmas parody, humour poems, vinshivky, the way of life, the genesis.

Олена Пчілка належить до числа тих сподвижників, які залишили свій слід у багатьох сферах національної науки та культури. В українській фольклористиці вона відома перш за все своєю

цікавою та неординарною працею “Украинские колядки. Текст волынский” (1903). У цій роботі дослідниця подала та проаналізувала колядки, зібрані на Волині. При цьому Олена Пчілка торкнулася актуальних питань вивчення цього жанру, серед яких проблема походження назви “коляда”, класифікація пісень різдвяного циклу, їх мотиви, образна система, мелодійні особливості.

Особливістю студії Олени Пчілки є нетипова авторська класифікація колядок. Бажаючи показати, що “представляют наши колядки сами по себе, какие их типические черты” [6, Т. 80 /январь/, с. 160], дослідниця виділила такі три типи: колядки-веснянки, колядки-легенди та колядки-вірші. Основою цієї класифікації є типові риси обрядових пісень та їх еволюційний процес. Ця система певною мірою не досконала й недостатньо обґрунтована, однак має свою внутрішню логіку.

Виділивши колядки-вірші в окрему групу, дослідниця поділила їх на два типи – колядки “божественні” та гумористичні. Олена Пчілка, як і її попередники, перш за все приділяла увагу “процесові поставання тих пісень, джерелам, з котрих черпали вони свій зміст, традиціям літературним, які в них находили більше або менше ясний відгомін...” [7, с. 10].

Оскільки до Олени Пчілки практично ніхто з науковців не торкався питання різдвяного гумористичного репертуару, можна зауважити, що вперше в історії фольклористики дослідниця спробувала проаналізувати надзвичайно цікавий розділ колядкових пісень – гумористичні колядки. До неї про це явище лише побіжно згадав О. Потебня. Вчений вказав загалом на пародіювання народних творів: “Слідом за поважним словом йде і жарт. Пародіюються казки, думи, колядки, веснянки, купальські” [5, Т. 2, с. 241]. Водночас дослідник навів приклади гумористичних строф із колядок, веснянок і купальських пісень [5, Т. 2, с. 241-243]. Прикметно, що це питання і надалі залишається актуальним, а думки і висновки Олени Пчілки щодо цієї проблеми можуть бути корисними для молодих дослідників.

Олена Пчілка поділила гумористичні колядки-вірші на три види – *колядки-жарту*, *колядки-пародії* та *гумористичні вірші*. Основою для такого поділу стало походження цих творів. Свою думку Ольга Петрівна аргументовано прокоментувала: “Споры о том, откуда пошли юмористические вирши-колядки и вирши

воскресенские, а также пародии, – от драм, от школы или от народа – упрощается, если не соединять их все, или хотя бы юмористические вирши-колядки, в один разряд. Юмористические колядки очень разнообразны по своему составу и, когда ближе и подробнее присмотреться к ним, тогда видно, что одни чисто народные, сочиненные простейшими колядниками, другие могли быть произведениями школьников, а третьи м[ожет] б[ыть] и совсем уж “письменных” людей” [6, Т. 81 /июнь/, с. 371].

Преший тип – колядки-жарти – за своєю віршованою будовою і декламативним характером близький до віншівок:

*Ми колядували,
Ми вас вінушували, –
Нам ні пиріжечка,
Нам ні шеляжечка,
Нічого не дали:
Посунемо далі, –
Де періг почуєм,
Там заколядуєм* [6, Т. 81 /июнь/, с. 371].

Основна риса віншівки – це побажання добра та щастя господарям і прохання винагороди для колядників. Колядки-жарти, як бачимо, висміювали негречних господарів, що не віддячили колядникам.

Колядки-пародії пародіювали такі відомі поважні коляди, як “Нова рада стала”, “Ой на річці на Ордані” та інші. Щоправда, пародіювання, за словами авторки, обмежувалося лише згадкою першої строфи з серйозної колядки і використанням мелодійного супроводу [6, Т. 81 /июнь/, с. 373]:

*Ой на річці на Ордані,
Нема хліба, ходім далі,
Нема хліба ні кавалка,
Ходім, ходім до Михалка;
Нема хліба ні скоринки,
Ходім, ходім до Маринки* [6, Т. 81 /июнь/, с. 372].

Решта тексту, як бачимо, була цілком самостійним гумористичним твором. При цьому дослідниця точно зауважила, що ці пародії “выражают всего лишь невинный юмор” [6, Т. 81 /июнь/, с. 373].

Олена Пчілка вказала на ще одну особливість колядок-пародій – середовище їх виконання. На відміну від колядок-жартів, які

могли виконуватися під вікнами невдячних господарів, колядки-пародії ніколи не співалися в чужих людей при ходінні з колядою. Їх співали дома як дитячий чи домашній жарт [6, Т. 81 /июнь/, с. 373]. Колядки-жарти й колядки-пародії, на думку дослідниці, є цілком народними творами [6, Т. 81 /июнь/, с. 372].

Третю особливу групу гумористичних колядок-віршів склали гумористичні вірші. Розглядаючи особливості їх походження, дослідниця зауважила: “Это уже произведения, требующие некоторых книжных знаний... Вероятно, эти вирши сочинены “полуинтеллигентами” из народа: “подканцеляристами”, или-же духовными лицами низшего ранга” [6, Т. 81 /июнь/, с. 373].

Цікаво, що В. Гнатюк, який так гостро критикував Олену Пчілку за цю роботу, згодом, практично, повторив її думку: “Про пародії та жартовливі колядки треба пам’ятати, що їх не співають нікому; вони служать тільки для розвеселювання. Між ними є твори народнього, але є і штучного походження” [1, Т. 36, с. XIV].

Аналізуючи гумористичні колядки-вірші, Олена Пчілка торкнулася основної проблеми їх вивчення – питання генезису цих творів. Свого часу П. Житецький у праці “Мысли о малорусских народных думах” (1893) вказав на взаємовпливи віршів-колядок та віршів-ораций. Учений зазначив: “Але помітно, що частіше підпадали під ці відхилення в бік віршів-ораций вірші-колядки. Рішучою ознакою переважного впливу перших на останні служить зміна їх тону – важного на жартівливий, котрий панує у віршах-орациях” [3, с. 60].

Ольга Петрівна категорично не погодилася з таким висновком: “... Перемена тона из серьезного на шуточный не составляет, по-моему, коренного отличия виршей от колядок, а также не может быть признана “решительным признаком преобладающего влияния вершей-ораций на вирши-колядки”, а скорее наоборот” [6, Т. 81 /июнь/, с. 377].

Своє твердження дослідниця підкріпила аналізом польських народних колядок. Вона зауважила, що в польських пасторалках поруч із комічним елементом добре вживається елемент божественний [6, Т. 81 /июнь/, с. 379-380]. Окрім того, на думку дослідниці, різдвяна вірша-орация не завжди була гумористичною, й жартівливий тон у ній швидше був винятком, ніж правилом [6, Т. 81 /июнь/, с. 377]. Отже, Олена Пчілка дійшла висновку, що “юмористический элемент в народных колядках-шутках существовал в них

независимо от ораций” [6, Т. 81 /июнь/, с. 377]. Саме тому такі гумористичні колядки-вірші, як “Христос народився, Весь мир звеселився”, “Вставай-но, Микито, Бери кобеняк”, дослідниця вважала народними [6, Т. 81 /июнь/, с. 381].

Значно пізніше подібну думку висловив сучасний український фольклорист О. Мишанич: “Порівняння народного гумору з гумором мандрівних дяків свідчить, що народний гумор мав вирішальний вплив на гумористичну творчість недоучених студентів, власне в народному гуморі слід шукати витoki гумору мандрівних дяків” [4, с. 163].

Основним джерелом походження гумористичних колядок-віршів Ольга Петрівна вважала вертеп. “Очень вероятно, – писала дослідниця, – что и юмористические вирши с Рождественскими мотивами и такие же колядки (польские и наши) имеют общим источником вертепные и всякого рода иные действия, для которых послужили образцом западноевропейские средневековые мистерии и другие представления” [6, Т. 81 /июнь/, с. 381]. Аналогічного висновку у наш час дійшов О. Мишанич: “Різдвяні вірші у своєму історичному розвитку пов’язані також із розвитком народної вертепної драми: автори їх використали зміст вертепного дійства, перейняли його веселий життєрадісний настрій, нахил до гумору, створення дотепних комічних ситуацій” [4, с. 168].

Як бачимо, Олена Пчілка вперше в українській фольклористиці спробувала простежити характер походження і джерела українських гумористичних колядок, зробила при цьому багато цікавих висновків і зауважень. До неї ніхто не досліджував цей новий тип у розвитку колядкового жанру. Шкода, що як радянська, так і сучасна українська фольклористика практично не торкалися питання вивчення колядок-жартів. Окремі міркування щодо цього розряду колядок у свій час висловив лише В. Чічеров. Учений зарахував колядку-жарт до дитячого репертуару [8, с. 140], при цьому зауваживши: “Пісні такого типу є новотворами у святковій обрядовій поезії, вони свідчать про поступове перетворення поважного обряду магічного характеру на гру, на розвагу” [8, с. 142].

Українська дослідниця дитячого фольклору Г. Довженок також віднесла жартівливі колядки до дитячого репертуару [2, с. 104-108]. Вона зазначала: “У більшості дитячих колядок та щедрівок величання набрало жартівливого відтінку, і залежно від

стосунків з господарями, їх реакції на поздоровлення або залишалося добродушним та доброзичливим, або ставало колючим та на-смішкуватим...” [2, с. 105].

Розвідка Олени Пчілки “Украинские колядки” є унікальним дослідженням, яке, на жаль, пройшло повз увагу як сучасників дослідниці, так і наступних поколінь фольклористів. Водночас, на мою думку, варто відзначити її важливе значення для вивчення основних проблем колядкового жанру, а її наукові висновки не втратили своєї актуальності й сьогодні. Окремі міркування та припущення дослідниці є справді цінними і можуть бути використані при вивченні зокрема такого малодослідженого питання, як гумористичні колядки.

Література:

1. Гнатюк В. [Переднє слово до:] Колядки і щедрівки // Етнографічний вісник. – 1916. – Т. 35. – С. III-XIV. – Т. 36. – С. III-XV.
2. Довженок Г. Український дитячий фольклор. Віршовані жанри. – К.: Наукова думка, 1981. – 253 с.
3. Житецький П. Про українські народні думи. – К.: Всеукраїнський Кооперативний Видавничий Союз, 1919. – 119 с.
4. Мишанич О. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. – К.: Наукова думка, 1980. – 343 с.
5. Потєбня А. Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2-х т. – Варшава, 1883. – Т. 1. – 268 с. – 1887. – Т. 2. – 809 с.
6. Пчилка Олена. Украинские колядки. (Текст волянский) // Киевская старина. – 1903. – Т. 80 /январь/. – С. 152-175. – Т. 81 /апрель/. – С. 124-160; /май/. – С. 192-230; /июнь/. – С. 347-394.
7. Франко І. Наші коляди / І. Франко // Франко І. Твори: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 7-41.
8. Чичеров В. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI – XIX веков. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. – 236 с.

УДК 32:141.4

Дмитро Шевчук

ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ ПОЛІТИЧНОЇ ТЕОЛОГІЇ

У статті аналізується феномен політичної теології та її вплив на формування уявлень про політичний світ. Звертається увага на історичні трансформації політичної теології під впливом християнства та новочасного процесу секуляризації. Також розглянуто сучасні концепції політичної теології, які представлені в працях К. Шміта, Й. Метца, Я. Ассмана та ін.

Ключові слова: політична теологія, політична філософія, трансценденція, іманенція, секуляризація.

Д. Шевчук. Исторические трансформации и современные концепции политической теологии

В статье анализируется феномен политической теологии и ее влияние на формирование представлений о политическом мире. Обращается внимание на исторические трансформации политической теологии под влиянием христианства и процесса секуляризации в Новое время. Также рассмотрены современные концепции политической теологии, которые представлены в работах К. Шмитта, И. Метца, Я. Ассмана и др.

Ключевые слова: политическая теология, политическая философия, трансценденция, имманенция, секуляризация.

D. Shevchuk. Historical transformations and contemporary conceptions of political theology.

The article is devoted to analysis of the phenomenon of political theology and its influence on imaginations about political world. Author pays attention to the historical transformations of political theology that had been influenced by Christianity, and process of secularization in modern times. It's also investigated the contemporary conceptions of political theology in works of Carl Schmitt, J. Metz, J. Assmann and others.

Key words: political theology, political philosophy, transcendence, immanence, secularization.

Проблема трансценденції та іманенції в політичній сфері відсилає до смислового розгортання сакрального та профанного як онтологічних відношень політичного світу. Досвід трансценденції – один із фундаментальних досвідів людини і сягає найдавніших часів. У ньому відображається прагнення людини пізнати найглибші й найфундаментальніші основи світобудови. Це тяжіння пережити “миттєвість екстазу, що торкає в нас певні глибинні струни” [1, с. 16]. Людина прагне піднятися над собою, знайти фундамент буттєвості у вищому началі. Досвід іманенції натомість відображає прагнення злитися зі світом, знайти в самому собі сили діяти в ньому; це покладання на внутрішнє відчуття буття. Цей досвід також сягає глибинних основ людської екзистенції.

Прояви трансценденції та іманенції у світі політики стають передумовами витворення політичної теології, аналіз історичних та сучасних трансформацій якої дозволяє зрозуміти як особливості відношення між політикою та релігією, так і більш фундаментальні онтологічні засади політичного світу. Загалом такий аналіз дає можливість проявити зв'язок між політичним і сакральним. У широкому сенсі політичну теологію визначають як одну із універсальних політичного світу. Наприклад, Меріо Скаттола зазначає, що усі людські спільноти мають власну політичну теологію, оскільки встановлюють зв'язок між спеціалізацією соціальних ролей та певними містичними й обрядовими формами соціального життя, а також співвідносять свою сучасність із сакральним виміром вічності [14, с. 9]. Крім того, політична теологія є одним із засобів для розуміння соціокультурних механізмів формування політичного світу та легітиматії влади. Політично-теологічні проекти демонструють особливості історіософської інтерпретації політики, оскільки тісно пов'язані із розумінням здійснення есхатологічного проекту в історії, що має відображення в політиці. З огляду на розвиток політично-теологічних проектів історію європейського людства поділяють на дві основних епохи – епоху трансценденції (умовно можна окреслити від стародавніх часів до Нового часу) та епоху секуляризації (від Нового часу до сучасності). Актуальність розгляду політичної теології в її історичному розвитку та сучасних трансформаціях зумовлена також необхідністю філософського осмислення проблеми розділення політичної та релігійної сфери (відділення Церкви від держави) в сучасних демократичних

суспільствах. Сучасність демонструє, з одного боку, падіння авторитету релігійних інституцій, які традиційно пов’язувалися із політичним життям суспільства; з іншого боку, релігійність насичує приватну сферу й виступає одним із засобів самовизначення індивіда в епоху глобальної “плинності” ідентифікацій. Усе це відбувається на тлі своєрідного “розмивання” релігійної фундаментальності під впливом утвердження демократичного плюралізму, який на перший план висуває індивідуальну автономію.

В умовах секуляризації проблема відношення між політикою та релігією становить одну із значущих дискусійних тем у межах політичної філософії. Центральною постаттю, починаючи з середини ХХ століття і до сьогодні, є К. Шміт. Саме його праця “Політична теологія”, яка є відповіддю на виклик секуляризації в політичному світі, зумовлює чималі суперечності та спонукає до обговорень між прихильниками й супротивниками ідей німецького мислителя.

“Політична теологія” – це термін, який не має одного чіткого визначення. Його дефініції часто є діаметрально протилежними, виявляючи позицію їх авторів у дискусіях щодо суті політичної теології та її значення в контексті сучасних політичних і релігійних процесів. Так, наприклад, одне із найбільш значущих визначень дає К. Шміт, згідно з яким політична теологія виявляє зміст переходу того, що сакральне, в те, що є світським. Відповідно до цього сучасна дискусія про суть політичної теології – це насправді обговорення смислу і наслідків секуляризації, прагнення визначити, що її зумовлює – штучне впровадження іманенції в політичний світ чи закономірне здійснення телеологічного задуму. У цьому контексті варто згадати найбільш цитоване в літературі твердження К. Шміта, що має значення передусім для правової та політичної теорії: “усі точні поняття сучасного вчення про державу є секуляризованими теологічними поняттями” [6, с. 57]. Політична теологія К. Шміта ставить питання про наслідки секуляризації для нашого розуміння суті політичного.

У межах сучасного культурологічного підходу до політично-теологічних проблем потрібно згадати Яна Ассмана, який висловлює дещо протилежну до Шміта тезу: усі суттєві поняття теології – це поняття політичні, які було піддано теологізації [9]. Відповідно до цього, змінюється перспектива розуміння політичної теології. Воно досягається через відмову визнавати домінування політи-

ки чи теології щодо один до одного. У праці Я. Ассмана, по суті, витворюється проект своєрідної “археології політичної теології”, що має також антифундаменталістський характер та протиставляється європоцентризму. Політична теологія найчастіше виявляє свою вкоріненість у європейську культуру; щобільше, вона постає передусім як феномен, витворений у межах католицизму. У розумінні Я. Ассмана теологія – це лише одним із способів вираження людської культури. Таким чином, політичну теологію можемо визначити лише як засіб (однак не універсальний) розуміння трансценденції та іманенції в політичному світі.

Разом з тим твердження про багатозначність терміна “політична теологія” вимагає узагальнити різні його значення. Німецький теолог Ернст-Вольфганг Бекенферде виокремив три види політичної теології, що виявляють різне семантичне значення терміна – юридична, інституційна та апеляційна [11]. Юридична політична теологія передбачає перенесення теологічних понять до сфери держави і права (про що ми згадували вище у зв’язку з К. Шмітом). Через призму політично-теологічної проблематики розглядається, зокрема, питання суверенітету. У концепціях, які презентують інституційну політичну теологію, йдеться про обґрунтування статусу, легітимації і сенсу політичного порядку. Крім того, репрезентанти цього виду (як наприклад, Ерик Петерсон у праці “Монотеїзм як політична проблема”) звертають увагу на відношення між релігійними та політичними інституціями, зокрема порушують проблему цезаропапізму та папоцезаризму. Нарешті, третій вид політичної теології – апеляційна, згідно із Е.-В. Бекенферде, відображає інтерпретацію християнського откровення з погляду мотивованого вірою ангажування християн і Церкви в політичні справи, їх сприяння утвердженню політичного порядку, який би відповідав ідеалам людської екзистенції на християнських засадах.

Узагальненим визначенням політичної теології може бути таке: політична теологія – це форма осмислення політичного світу, яка спирається на інтерпретацію феноменів політики, відсилаючись до смислового горизонту Божественного Откровення. Таке визначення ставить питання про співвідношення між політичною теорією (загалом, політичною філософією) та політичною теологією. У межах сучасної політичної філософії ми натрапляємо на декілька методологічно та метафілософськи значущих відповідей на це питання.

По-перше, варто згадати Лео Штрауса, який здійснює принципове розрізнення між політичною теологією та філософією. Суть цього розрізнення полягає в тому, що теологія є політичним вченням, яке спирається на Божественне Откровення, в той час як філософія принципово обмежується лиш тим, що доступне людському розуму [8, с. 12]. Філософ не визнає абсолютної святості і прагне раціонального пояснення, тоді як теологія визнає чудо як спосіб проявлення Божественного в історії. Проте для Л. Штрауса характерне переконання про взаємовплив між теологією та філософією. Своєрідна інтелектуальна напруга між ними визначає характер західної цивілізації. Конфлікт між теологією і філософією визначається їх взаємовиключенням: “Ніхто не може бути одночасно і філософом, і богословом, або, якщо вже на те пішло, кимось третім, хто перебуває “над сутичкою”, над конфліктом філософії і богослів’я, або синтезувати їх. Але кожен з нас може і повинен бути або одним, або іншим – або філософом, відкритим викликам богослів’я, або теологом, відкритим викликам філософії” [7, с. 294]. Можемо додати до цього, що філософія не обмежує політичний порядок здійснення у ньому божественного закону; політична філософія налаштована на вільний пошук першоначала і не закладає божественне як апіорне архе політичного. Щобільше, філософія, володіючи лише раціональними засобами осягнення пізнання дійсності, не здатна осягнути надраціональне. Своєрідною архетипною постаттю вважається Сократ, який твердив, що він займається людською мудрістю, а надлюдської (божественної) мудрості просто не розуміє (“Апологія Сократа”, 20d-e). Згідно із Л. Штраусом, позиція Сократа щодо божественної мудрості – це утримання від судження. При цьому таке утримання означає лише відкидання, а не спростування. Теологія, що займається Откровенням і його здійсненням в історії (в політичному світі), так само як і філософія, займається екзистенційно важливими феноменами (наприклад, питаннями життя і смерті).

Спільне між політичною теологією та політичною філософією можемо вбачати у їх взаємному налаштуванні на критику неавтентичних форм політичного буття. Таке розуміння дотичності між собою цих двох сфер у контексті здійснення соціально-політичної критики ми знаходимо у Платона, коли він стверджує, що “... бог творить лише справедливе і блага” (“Держава”, 380 с.). Відтак

критика політичного порядку, який негативно впливає на людську душу, повинна починатися зі встановлення відношення між людиною і богом.

Політичну теологію можна розуміти також як певну стратегію самопізнання політичної філософії, яка прагне здійснити самоокреслення власної позиції. Таке розуміння відношення між теологією та філософією зустрічаємо в працях Г. Мейєра. Зокрема, він пише: "...Лише тоді, коли політична філософія визнає... силу політичної теології, або, що рівнозначне, сама буде про неї розмірковувати, здобуде в полеміці з політичною теологією ясне бачення власного предмета і може пізнати, чим вона не є, чим не може і не хоче бути" [12, с. 183-184].

Феномен політичної теології має давню історію й сягає елінської та римської філософії. Античний феномен політичної теології виростає на ґрунті органічної єдності політики та релігії, коли не відділялася світська влада від влади релігійної. "Були часи, – зазначає Дж. Мілбанк, – коли ніякого "світського" (секулярного) не існувало. І світське не було чимось латентним, таким, що чекає свого часу, щоб у той момент, коли сакральне послабило свою хватку, заповнити все більше простору парою "чисто людського". Замість цього існував єдиний простір християнського світу з його подвійним виміром: *sacerdotium* (священство) і *regnum* (царство)" [5, с. 33]. Політична спільнота повністю ототожнюється із релігійною спільнотою. Поліс, певною мірою, уособлював церкву; деякі філософи навіть використовують термін для позначення цього ототожнення – "муніципальна релігія" або "громадянська релігія" (наприклад, А. де Токвіль).

Християнство дещо змінює відношення релігії і політики. Нове, що привноситься християнством, – це його квазіполітичність. Впливає вона із декларативного розділення релігійної і політичної сфер: "кесарю – кесарево, а Богу – боже". Саме цей принцип у межах політичної філософії визначається як висхідний для розвитку сучасної демократії, оскільки стає передумовою для утвердженні суверенності індивіда у творенні політичного порядку (зокрема, на це звертають увагу французькі дослідники М. Гоше, П. Манан). На наш погляд, утвердження квазіполітичності релігійної сфери витворює передумови здійснення іманентизації політичного, що в Новий час доповнюється процесом секуляризації. Тобто сфера по-

літики регулюється ідеєю досконалої політичної спільноти, в якій реалізовано ідеал блага, але поступово вона починає втрачати свій трансцендентний характер й стає наслідком не зовнішньої причини, а вимагає пошуку внутрішніх закономірностей, що обґрунтовують можливість її реалізації.

Квазіполітичність християнства вимагає більш детального розуміння. Йдеться про те, що, здійснюючи відділення релігійної сфери від політичної, християнство являє свою аполітичність. Але тим самим воно започатковує свою власну політику, яка виявляється через проголошення нового типу людської спільноти. Ця спільнота є досконалою, вона не є абсолютно трансцендентною, оскільки вже проявилася в історії як Церква. Французький дослідник П. Манан називає Церкву “реальною універсальною спільнотою”. Пише про це, зокрема, таке: “...Ця [християнська – Д. Ш.] неполітична спільнота неминуче вступає в контакт і відносини конкуренції з усіма політичними спільнотами, не прямо, не тому, що вона хотіла б встановити політичний закон, але непрямо, оскільки вона звертається до кожного чоловіка і кожної жінки й закликає їх приєднатися до ідеальної спільноти, Церкви, яка являє собою *respublica perfecta*, тому що *respublica christiana*” [4, с. 47-48]. Політична теологія піддається суттєвим змінам, оскільки повинна звернути увагу не на благо, яке є трансцендентним і регулює політичний світ зовні, але на механізми внутрішнього управління спільнотою.

До цього додається також те, що християнство привносить есхатологічний вимір історії. Есхатон – це не просто закінчення, кінець історії, а навпаки історичний процес досягає свого найвищого смислу. Іншими словами, закладається ідея граничного здійснення, своєрідної розв’язки всього того, що відбувалося до цього часу. Есхатон свідчить про завершення періоду відчуження від Бога і початок нового віку і нового світу. Згідно з християнським віровченням ця нова епоха розпочинається із приходом Христа і здобуде свою смислову повноту в події Другого Пришестя. Ідея есхатону значною мірою пояснює подальший розвиток політичної теології та політичного месіанства як проєктів утвердження нового порядку політичного світу.

Найбільш значущою концепцією політичної теології, витвореною в межах християнського світогляду, є концепція Августина

Блаженного, що розроблена у творі “Град Божий”. Августин детально аналізує три види теології, які були характерні для античності, звертаючи особливу увагу на теологію громадянську (політичну). Концепція двох градусів виявляє політичний сенс та антропологічний горизонт поняттєвої асиметрії “християнин” – “нехристиянин”. При цьому ці поняття мають надзвичайно важливе значення для людського буття, оскільки є екзистенційними ідентифікаціями. Згадана асиметрія не виявляє антагоністичного протиставлення цих двох ідентифікаційних категорій, а швидше передбачає їх співвіднесеність між собою. Така співвіднесеність екзистенційних ідентифікацій проектується на політичний світ, виявляючи асиметричне співвіднесення двох градусів. Німецький історик Р. Козеллек так характеризує поняттєву асиметрію у творі Августина: “Обидва царства асиметрично співвіднесені між собою. Вони не є маніхейськими протилежними царствами, а творять, вплітаючись в ієрархічні закони створеного космічного устрою, процесуальне дійство, певним, проте невідомим у часі результатом якого стане перемога *civitas Dei*” [3, с. 259]. Асиметричність, яка тут згадана, виявляє відношення між теологією і політикою. Теологічні категорії постають засобом для діагностики політичного світу та забезпечують чи, навпаки, піддають сумніву легітимність влади. У подальшому розвитку політична теологія, по суті, набуває характеру концепції християнської держави, в рамках якої джерелом влади є утвердження блага, прагнення людиною Бога. Монарх, державець є намісником Бога на землі, а відтак, сила влади уособлює силу Бога.

Християнська парадигма політичної теології зазнає суттєвих трансформацій в епоху Нового часу. Новочасна політична теологія може бути визначена як “негативна теологія”, оскільки прагне витіснити сакральне із політичного світу. Здійснюється процес нейтралізації християнського есхатологічного проекту, “відбожествлення публічного життя” (якщо скористатися окресленням К. Шміта). Негативна теологія набуває форми “політичної теології відсутності”: “...в нігілістичній перспективі божественний порядок наявний лише як абсолютна відсутність, а єдиним можливим способом об’явлення Бога є його зникнення” [14, с. 124]. Людський досвід політичного світу проявляє лише іманентний вимір. Проявляється це, зокрема, у тому, що Суверен повністю розпоряджається релігійними справами. Таке право Суверен здобуває в

результаті отождоження держави і Церкви. У Новий час витворюється концепція політичної теології цілком відмінна від Августинівської, яка допускала трансцендентний характер Граду Божого і неможливість підпорядкування його граду земному. Прикладом може бути політична філософія Т. Гоббса, який у праці “Філософські основи вчення про громадянина” пише таке: “...Християнська держава і церква є одним і тим самим, цілком одна і та сама річ, що називається двома іменами через дві її основи, оскільки матерія держави і церкви одна і та сама – ті самі християни і форма, що полягає в законній владі скликати їх...” [2, с. 268].

Наслідком новочасної секуляризації є утвердження чистої процедурної раціональності, що, своєю чергою, зумовлює спрвадження легітимності до технік легальності. Цю проблему порушив К. Шміт у доповненій версії своєї праці “Політична теологія”. Зокрема, він стверджував, що політична система, яка проектується в дусу чистої процедурної раціональності, замикається сама в собі. Тобто можемо додати від себе, що в такому політичному світі панує тотальна іманенція. Така система не має можливості набути повної легітимності, оскільки політична воля тут відсилається лише до самої себе. У результаті така система потрапляє в ситуацію нігілізму, витворюється ніцшеанський світ, де “Бог помер”.

Варто також зазначити, що долання трансценденції зумовлює абстрагування. Людина як *bios politikos* репрезентується як індивід – абстрактна одиниця політичного світу, що позбавлена екзистенційних ідентифікацій. Згідно із П. Мананом, політична спільнота описується абстрактною мовою і, відповідно, людина, щоб бути добрим громадянином, змушена себе описувати за допомогою абстракцій [4, с. 50]. Потрібно згадати, що панування “дусу абстракцій” – це одна із парадигмальних тем у межах філософії культури, що продемонстровано, зокрема, філософією життя (Ф. Ніцше, Г. Зіммель та ін.) та екзистенціалізмом (Г. Марсель, А. Камю). Панування абстракцій розуміється як причина кризи культури. У контексті осмислення політично-теологічної проблематики можна проінтерпретувати таке бачення кризового стану, як витворення штучних теологічних та месіанських проєктів, які претендують на смислову репрезентацію політичного.

Сучасна політична теологія прагне подолати загрозу її спотворень. Одним із таких проєктів є політична теологія Йогана Метца.

Його політична теологія має виразний месіанський вимір, ознакою чого є її визначення як “слова Божого, що виголошене в цей час”. Поозиціонуючи політичну теологію Й. Метца в спектрі різних політично-теологічних проєктів сучасності, можемо передусім визначити її як протиставлення децизіонізму К. Шміту, який здійснює політизацію християнства, в результаті чого воно втрачає свій есхатологічний вимір. Обмеженням політично-теологічного проєкту Й. Метца є його вкорінення в католицизмі. Реалізатором цієї версії політичної теології є Церква, що має перетворитися на інституцію критичної свободи віри, відмовитися використовувати політичні засоби для досягнення власних цілей. Церква, як зауважує Й. Метц, не повинна “... реалізувати свої цілі за допомогою методів і засобів, що пов’язані із політичною владою. Її завданням є не підтвердження власного існування, а свідчення протягом всієї історії святості, що відкрита для усіх людей” [13, с. 28]. У результаті цього мають бути створені нові відносини між суспільством і релігією, що відобразатимуть відношення між есхатологічною вірою та соціальною практикою.

Політична теологія Й. Метца через виразну насиченість месіанством перетворюється на теологію революції, передбачаючи месіанську “антропологічну революцію”. Цей месіанський проєкт набуває антропологічного виміру, оскільки має інтенції перетворитися на соціально-політичну критику, вразливу на дегуманізаційні тенденції в сучасному світі, що провадять до інструменталізації людського буття. Революційне налаштування політичної теології Й. Метца допускає критику та ототожнення його із рухом лівиці. Підставою для цього може слугувати твердження Й. Метца про те, що ця революція повинна здійснюватися не згори – церковною ієрархією, а знизу – як революція “навернення сердець”, що призведе до перебудови Церкви як форми спільнотного буття. В результаті цього має здійснитися перехід від трансценденції до “теології містики”, яка актуалізує есхатологічний вимір християнства. Як бачимо, в межах цього політично-теологічного проєкту здійснюється реінтерпретація поняття революції, яке вписується в месіанський проєкт. Відповідно, політично-теологічний проєкт Й. Метца має намір стати герменевтичною основою кожної теології, закладаючи передумови для їх розуміння.

Загалом варто зазначити, що теологія революції – це один із різновидів сучасної політичної теології. Значною мірою вона набуває

характеру емансипативної програми. Визначається така теологія емансипації (трапляються також назви “теологія визволення”, “теологія миру”, “феміністична теологія”) як спосіб використання Христового вчення в практиці визволення гноблених та бідних через заангажування в громадські рухи [14, с. 233]. Емансипація в цьому випадку поєднується із есхатологією, складаючи проблему, що вимагає осмислення засобами політичної теології.

Проблеми та спотворення політичної теології пов’язані із відривом від традиції. Політична теологія починає шукати собі обґрунтування лише за допомогою філософських засобів (починає домінувати погляд, що “...в кожній справжній проблемі політичної теології ховається якесь питання політичної філософії” [14, с. 238]). Забувається при цьому, що, як свого часу зауважив Ганс Блюменберг, якщо теологічний абсолютизм застосувати до політичного абсолютизму, ми отримаємо форми політичного буття, які будуть взаємно нищитися [10]. Відділена від практики релігійного життя теологія втрачає свою сутність, відбувається відхід від життєвої традиції. Теологія замінює поняття, які походять з практики літургійного життя, символічними структурами, що пізніше використовуються також для осмислення політичного. Найбільшою загрозою спотворень політично-теологічних проєктів є витворення політичних релігій, які презентують своїм adeptам міфологічну реальність, підкорюють маси за допомогою символів.

Література:

1. Армстронг К. Краткая история мифа. – М.: Открытый мир, 2005. – 160 с.
2. Гоббс Т. Философские основания учения о гражданине. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 304 с.
3. Козеллек Р. Историко-политична семантика асиметричних протилежних понять / Р. Козеллек // Козеллек Р. Минуле майбутнє. – К. : Дух і літера, 2005. – С. 215-263.
4. Манан П. Общедоступный курс политической философии. – М.: Московская школа политических исследований, 2004. – 336 с.
5. Милбанк Дж. Политическая теология и новая наука политики // Логос. – 2008. – № 4 (67). – С. 33-54.
6. Шмитт К. Политическая теология. Сборник. – М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. – 336 с.

7. Штраус Л. Взаимное влияние философии и теологии / Л. Штраус // Введение в политическую философию. – М. : Логос, Праксис, 2000. – С. 294-309.
8. Штраус Л. Что такое политическая философия / Л. Штраус // Введение в политическую философию. – М. : Логос, Праксис, 2000. – С. 9-50.
9. Assmann J. Herrschaft und Heil. Politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa. – München: Carl Hanser Verlag, 2000. – 344 s.
10. Blumenberg H. Die Legitimität der Neuzeit. – Berlin: Suhrkamp, 1988. – 707 s.
11. Bökenförde E.-W. Politische Theorie und politische Theologie: Bemerkungen zu ihrem gegensietigen Verhältnis // Der Fürst dieser Welt: Carl Schmitt und die Folgen. – München, Paderborn, Wien, Zürich: Wilhelm Fink Verlag und Verlag Ferdinand Schöningh. – S. 16-25.
12. Meier H. Czym jest teologia polityczna? // Teologia polityczna. – 2003-2004. – Nr 1. – S. 178-184.
13. Metz J. B. Teologia polityczna. – Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 2000. – 344 s.
14. Scattola M. Teologia polityczna. – Warszawa: IW PAX, 2011. – 254 s.

УДК 371.322

Владислав Вербець

ПРОБЛЕМИ ДІАГНОСТИКИ ЖИТТЄВИХ ОРІЄНТИРІВ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

У статті аналізуються теоретико-методологічні та організаційно-методичні проблеми створення та впровадження соціально-педагогічного моніторингу в навчально-виховний процес ВНЗ. Репрезентуються основні тенденції освітнього процесу, аналізуються проблеми, бар'єри та негаразди щодо реалізації інтелектуального потенціалу особистості в складних умовах сьогодення.

Ключові слова: освіта, моніторинг, студентська молодь, професійно-кваліфікаційний портрет викладача, показники, параметри.

V. Verbec. Проблемы диагностики жизненных ориентиров студенческой молодежи

В статье анализируются теоретические, методологические, организационные и методические проблемы создания и внедрения социально-педагогического мониторинга в учебно-воспитательный процесс ВУЗ. Представляются основные тенденции образовательного процесса, анализируются проблемы, барьеры и трудности реализации интеллектуального потенциала индивида в сложных условиях действительности.

Ключевые слова: образование, мониторинг, студенческая молодежь, профессионально-квалификационный портрет преподавателя, показатели, параметры.

V. Verbec'. The problems of diagnostic of student's life-orientations

Theoretical and methodological as well as organizational problems of creating and implementing socio-pedagogical monitoring in the educational process of higher educational institutions have been analyzed in the article. The major trends of educational process are represented; the main problems, obstacles and difficulties in order to implement the intellectual

potential of the personality in difficult conditions nowadays have been analyzed.

Key words: *education, monitoring, students, professional and qualification portrait of a teacher, parameters, options.*

Освіта – найвагоміший чинник становлення та розвитку інтелектуального потенціалу молодого покоління, один із найбільш ефективних соціальних інститутів, який органічно пов'язаний із фундаментальними основами суспільного устрою, його соціально-економічною та політичною організацією.

Вивчення освіти як важливої соціальної галузі – надзвичайно актуальна проблема сьогодення. Адже освіта має самодостатній, водночас повною мірою нереалізований потенціал у справі забезпечення підготовки висококваліфікованих спеціалістів для соціальної практики.

Існує широка джерельна база, яка розкриває напрямки пошуків щодо діагностики актуальних проблем у галузях політики, екології, економіки, соціології, педагогіки тощо. У цілому з проблемою впровадження моніторингу якості освіти можна ознайомитися у працях Н. Балакіревої, М. Барни, Б. Бодрякової, Т. Борової, С. Братченко, Н. Вербицької, В. Гузеєвої, Н. Дерзкової, Г. Єльнікової, Е. Заїки, А. Зубка, В. Лізинського, Т. Лукіної, О. Морева, С. Подмазіна, В. Репкіна, Г. Репкіної, Н. Товстухи, Д. Уїлмса, С. Щудло, О. Яременка [1].

Мета наукової статті – визначити умови ефективної самореалізації студентської молоді в контексті трансформації освітнього процесу вищого навчального закладу та окреслити шляхи актуалізації життєвих орієнтирів особистості.

Як свідчать результати досліджень, проведених нами, серед студентської молоді набувають поширення такі явища: зростає загальна невпевненість у майбутньому; поглиблюється соціально-психологічна напруженість; відбувається ескалація агресивності та девіації; виникають складнощі працевлаштування за фахом; відбувається падіння престижу професії; руйнується мотивації навчання; здійснюється переорієнтація з усталених традиційних на сурогатні цінності; з метою удосконалення фахового рівня та відповідного працевлаштування відбувається виїзд за межі держави найбільш кваліфікованих та компетентних випускників освітніх закладів.

У зв’язку з цим особливої актуальності набувають конкретні соціологічні дослідження, які дозволяють не лише вивчати громадську думку та визначати болючі проблеми сучасної молоді, але й здійснювати наукові розвідки у царині державотворення й подальшого розвитку освіти, науки, культури, а також здійснювати глибокий аналіз проблем формування і реалізації невичерпного соціального, інтелектуального, духовно-творчого й професійно-кваліфікаційного потенціалу студентської молоді. Зокрема, як свідчать результати соціологічних досліджень, проведених колективом інституту імені Горшеніна, понад 40% випускників інститутів, університетів і академій працюють не за фахом: менеджерами з продажу, секретарями, консультантами. Тим часом вищу освіту в Україні здобули 25,1% жінок і 22,6% чоловіків. Нині у ВНЗ навчаються понад 2,5 мільйона студентів. Такої величезної кількості ВНЗ, як Україна, не має жодна країна світу [2, с. 18]. Відтак важлива проблема сьогодення – налагодження систематичного й оперативного аналізу наявних об’єктивних бар’єрів та негараздів соціально-економічного, психолого-педагогічного та інформаційного характеру, які тримають у полоні невичерпний та нереалізований потенціал молоді, що відповідно дозволяє унеможливити руйнівну дію негативних чинників.

Зазначимо, що в освітніх закладах існують проблеми не лише “зовнішнього” характеру – невідповідність рівня фахової підготовки спеціалістів для соціальної практики й відсутність науково обґрунтованого прогнозу потреб у фахівцях для конкретного регіону, але й “внутрішні” специфічні негаразди – нестача інноваційних методик та технологій навчання, домінування вузькопрофесійних інтересів професорсько-викладацького корпусу, обмежена кількість методичного обладнання навчального процесу, відсутність налагодженого постійного “зворотного” зв’язку між рівнем репрезентації знань та їх відповідним засвоєнням і використанням студентами у повсякденній практиці. Зазначимо, що у життєдіяльності студентської молоді проявляються такі тенденції: 1) простежується низька адаптивність молоді до соціокультурних зрушень і неготовність її діяти більш самостійно щодо облаштування власної долі на сформованих та задекларованих засадах впродовж попереднього періоду стереотипів соціальних орієнтацій та очікувань щодо “стабільності” й належної “турботи” держави про молоде

покоління (домінують настрої апатії, розчарованості, пасивності, байдужості, інертності); 2) здійснюється ескалація патерналістських очікувань молоді в нових ринкових умовах і простежується динаміка надій та сподівань молодої особи на відповідну допомогу батьків, родини та знайомих у вирішенні власних проблем. Відтак уповільнюється процес прийняття адекватних прагматичних рішень. Тим часом домінує романтизм, мрійливість, розбіжність в очікуваннях та реаліях практики за відсутності належного прагматизму; 3) в молодіжному середовищі зростають розбіжності щодо можливостей досягнення відповідного економічного та соціального статусів (“залежних від підтримки держави” і “залежних від ринкових трансформацій”, а також наявності віртуальних очікувань щодо “високої зарплати” та “престижної роботи” відповідно до феномену Еріха Фромма – “мати чи бути?” – здобувати чи віддавати, привласнювати чи здійснювати жертвовність?); 4) ініціюються різні за наслідками процеси: відпливають найкомпетентніші та найкваліфікованіші фахівці з державного сектора в ринковий, динамізується вплив висококваліфікованих спеціалістів за кордон; 5) руйнується система мотивації особистості у професійній зорієнтованості на підґрунті відсутності ресурсів професійної ідентифікації (що краще? – престижна професія, кваліфікація, яка потребує значних витрат та ресурсів, чи надії на “везіння” в контексті “феномена Попелюшки”, зменшення соціального престижу та затребуваності певних професій у нових соціально-економічних умовах); 6) зменшується рівень професійної компетентності та кваліфікованості, водночас збільшується індивідуальне пристосування особистості до жорстких ринкових трансформацій, і, як наслідок, послаблюється соціальний престиж освіти як умови суспільної диференціації.

Звичайно, наявні бар’єри ускладнюють процеси реалізації потенціалу особистості у виробничій, соціальній, духовній та інтелектуальній сфері і провокують елементи девіації: поглиблюється соціальна аномія в суспільстві, зростає ескалація соціально-психологічного напруження, динамізуються вчинки бездуховності, аморальності, збільшуються психічні розлади на засадах заміщення загальнолюдських сурогатними цінностями.

Тим часом надзвичайної важливості набуває проблема формування освіченої, конкурентоспроможної, мобільної на ринку праці

молоді з глибокими та сильними мотивами, раціональною поведінкою, почуттям відповідальності, високою адаптивністю, готовністю призвичаїтися, опанувати і сприйняти зміни пріоритетів у виробленні нової системи цінностей та орієнтацій у складних ринкових умовах сьогодення. Внаслідок виникає необхідність надзвичайно потужної роботи щодо переорієнтації молоді з традиційних цінностей на вартості ініціативно-творчого, соціально-активного та відповідального типу майбутнього працівника для ринкової економіки. Зазначимо про те, що зростання безробіття на тлі невідповідного рівня життя широких верств населення, зокрема молоді, як найбільш мобільної частини українського суспільства, породжує латентні, але соціально небезпечні соціально-психологічні явища – напруженість, агресивність та інші девіантні процеси. Молодь змушена здійснювати інтенсивний виїзд за кордон з метою працевлаштування й здобуття коштів. Відповідно виникає необхідність оперативної розробки тактики та стратегії професійної та психологічної підготовки особистості, адекватної сучасним вимогам, і вирішення завдань ефективного працевлаштування випускників вищих навчальних закладів різного рівня акредитації та форм власності – державних, приватних, муніципальних тощо. Так, як свідчать результати досліджень Науково-дослідного інституту соціально-трудових відносин, молодь обирає насамперед такі спеціальності, як правознавство, економіка, бухгалтерський облік та аудит, менеджмент (17 напрямів), маркетинг, дизайн (7 напрямів), IT-технології (5 напрямів), туристична діяльність.

Водночас у найближчі 4-5 років соціально важливими будуть спеціальності сфери IT, фармацевтичної галузі та сфери продажів. Прогнозується, що в найближчі 5-10 років скорочуватиметься кількість посад та попит на відповідні кадри у державному управлінні, сфері юриспруденції, освіті, науці, атомній енергетиці, будівництві, банківській сфері, транспорті, у легкій та харчовій промисловості.

Тим часом відчувається дефіцит у туристичній, рекреаційній, санаторно-курортній справі. Буде попит на актуаріїв, професіоналів з профорієнтації, аналізу ринку праці, питань зайнятості (хедхантерів), соціальних аудиторів, експертів з регулювання соціально-трудових відносин. До речі, серед фахівців цінуватимуться ті, хто, крім основного фаху, матиме ще й додаткові знання та на-

вички – володітиме іноземною мовою, керуватиме автомобілем, вмітиме працювати з новими програмами на ПК.

Для бізнесу будуть актуальними професії оптимізаторів і контролінтів – людей, які повинні оцінити й спрогнозувати ефективність виробництва, маючи глибокі знання з маркетингу, бухгалтерії та продажів [3, с. 14].

Зважаючи на складність і багатовекторність діяльності вищого навчального закладу в реальному соціальному часі та просторі та наявні власні суперечливі намагання входження у Болонський процес, діагностика проблем якості освіти набуває надзвичайно актуального значення та перспективи їх вирішення кваліфіковано й професійно [4].

Важливою умовою в науковому аналізі соціальних проблем молоді виступає необхідність проведення систематичних та широкомасштабних соціологічних, соціально-педагогічних та психологічних досліджень мотивації навчання, професійної спрямованості, психологічної готовності до ринкових перетворень, а також вивчення глибинних, історико-ментальних, генетико-біологічних, інформаційно-культурологічних, соціоніко-енергетичних та інших характеристик потенціалу особистості нової формації в незалежній Українській державі.

У такому випадку виникає запитання, що, зокрема, аналізувати в широкому спектрі проблем молоді, **явленені** чи **латентні** елементи функціонування соціального об'єкта – студентської молоді?

Аналізуючи специфіку життєдіяльності студентської молоді, її динамізм, певну амбівалентність дій та вчинків, виникає необхідність охопити широкий спектр проблем не тільки “внутрішнього”, суто вікового та психологічного характеру, але й “зовнішнього” – побутування молодіжної спільноти в соціальному контексті.

Зазвичай конкретний соціальний об'єкт має дві форми життєдіяльності:

- 1) латентну (приховану);
- 2) явленеву (явну).

Така багатовекторність життєдіяльності молоді як соціального об'єкта, на думку соціолога В. І. Тарасенка, вимагає, поза сумнівом, діагностики “внутрішнього” стану об'єкта, тобто способу його іманентного існування (латентної форми). Однак, “прямо це діагностування вчинити неможливо, а тільки через спосіб явлено-

го існування. Тому діагностика має пройти той самий шлях, що його проходить соціальне, а відтак, і соціологічне пізнання – від явленої до латентної форми об’єкта”. Соціолог пропонує технологічну схему соціального пізнання в такій послідовності: 1) явлена форма фіксується й аналізується за певними кількісними і якісними параметрами; 2) результати аналізу інтерпретуються “углиб”, тобто у напрямі латентної форми існування об’єкта, яка, звісно, спочатку не є конституційованою, а тому залишається невідомою; 3) інтерпретація конститує (встановлює) тип латентного буття (форму існування) об’єкта і термінологічно чи поняттєво позначає її; 4) пояснення встановленої форми (уточнення, характеристика тощо) на основі певної концепції чи теорії; 5) на підставі пояснення встановлюється діагноз об’єкта, тобто оцінка його стану у тій конкретній латентній формі, яку попередніми процедурами конституційовано і пояснено. Така методологія пізнання та діагностування соціального об’єкта має постати як “певна інтелектуально-технологічна цілісність” [5, с. 20-21].

Звичайно, всі елементи такої технологічної схеми взаємопов’язані та мають чітку ієрархічну підпорядкованість для наступного теоретизування, зокрема концептуалізації об’єкта, створення нової теорії та технологічного образу для практичного перетворення й узагальнення з можливістю екстраполяції в інші галузі життєдіяльності студентської молоді. Існують різні підходи (статистичний, структурно-функціональний, соціально-педагогічний, системний, соціологічний тощо) щодо оцінок досягнень колективної діяльності й результативності особистості у навчальній, науково-дослідній, творчій та організаційно-виховній роботі. Разом з тим методика аналізу загальноновизнаних результатів діяльності особистості – навчальної, організаційної, методичної та наукової роботи, динаміки службової кар’єри і зростання економічного й соціального статусу – повинна враховувати також й інші додаткові параметри:

1. Оцінки за об’єктивними показниками, які репрезентують результати діяльності та досягнутого статусу (професійно-кваліфікаційні досягнення, фахова мобільність, кар’єрне зростання тощо).

2. Аналіз результатів ситуативної діяльності на основі об’єктивного відображення та визначення динаміки досягнень наукової, методичної, організаційно-навчальної та виховної роботи (наприклад, ефективність виконання індивідуального плану викладачем);

3. Експертні оцінки – групова оцінка незалежної експертної колегії результатів фахової діяльності особистості (в групу експертів варто включати як незалежних, не заангажованих фахівців з різних структурних підрозділів навчального закладу, так і з інших установ освітнього профілю).

4. Оцінка студентами процесу реалізації інтелектуально-професійних та особистісних характеристик викладача за допомогою тестування та анкетування.

5. Самооцінка ефективності праці викладача щодо результативності керівництва навчальною, науково-дослідною та творчою діяльністю студентів на основі методик, які мають варіативний та креативний характер.

Отже, реформування освіти в країні залежить від активної модернізації та вдосконалення державних стандартів освіти й оптимізації системи моніторингу обсягу та рівня знань, умінь і навичок студентів та запровадження новітніх морально-етичних засад процесу освіти. Тому важливий напрям здійснення освітніх реформ полягає в глибокому та тісному поєднанні фахової підготовки з урахуванням регіональних особливостей і можливостей розширення в реалізації ресурсного потенціалу суб'єктів навчально-виховного процесу.

Надзвичайно важливо запроваджувати в діяльність освітніх закладів моніторинг як метод (систему, методіку, технологію) постійного вивчення навчально-виховного процесу та аналізу емпіричної інформації з метою порівняння базових і нормативних показників і попередження небажаних відхилень у процесах пізнання, спілкування та дозвілля студентської молоді. Зазначимо про те, що моніторинг набуває поширення в екології, економіці, політології, соціології, педагогіці та інших наукових галузях. Він зумовлює відстеження динаміки прояву соціальних орієнтацій та настанов різних соціально-демографічних груп населення, уможливорює здійснення діагностики політичної активності електорату, дозволяє здійснити вимірювання ступеня соціально-психологічної напруженості в різних регіонах країни. За допомогою методики соціально-педагогічного моніторингу можна визначити ефективність функціонування різних компонентів навчально-виховного процесу та результативності педагогічних дій. При цьому налагоджується зворотний зв'язок між педагогічною системою та ін-

шими елементами соціальної структури суспільства, між рівнем презентації навчального матеріалу викладачами та його засвоєнням студентами. Соціально-педагогічний моніторинг сприяє визначенню ступеня дисперсії (відхилення) між запланованими параметрами навчально-виховної моделі та реально отриманими результатами успішності, мотивації, професійної спрямованості суб'єктів навчально-виховного процесу. Універсальність методики моніторингу проявляється в можливостях його впровадження в діяльність загальноосвітньої школи, ВНЗ та інших соціальних інститутів освіти й виховання з метою наступної діагностики розвитку здібностей студентської молоді, здобуття умінь займатися самоосвітою та самовдосконаленням і розбудовувати інноваційні морально-етичні моделі соціальної взаємодії. При здійсненні соціально-педагогічного моніторингу реалізується методика, яка передбачає різні етапи, рівні та елементи.

Варто зазначити, що система моніторингу уможлиблює діагностику таких компонентів навчального процесу: змісту навчальних планів та освітньо-професійних програм; професійно-кваліфікаційний рівень науково-педагогічного колективу; інформаційне та навчально-методичне супроводження; рівень підготовки абітурієнтів; рівень знань, умінь та навичок студентів; якість навчально-виховного процесу; систему менеджменту освітнього процесу; експертні оцінки якості підготовки фахівців; експертизу рівня відповідності фахової підготовки студентів “соціальному замовленню” на ринку праці.

Також надзвичайно важливого значення набуває проблема вивчення умов стимуляції навчальної мотивації та розвитку навчальної активності, аналізу особливостей формування тактичних та стратегічних цілей навчання, спілкування та майбутньої успішної професійної діяльності в царині соціальної практики, визначення рівня задоволеності сумісною комунікативною діяльністю суб'єктів навчально-виховного процесу ВНЗ та можливостями підвищення комфортності особистості в диспозиції взаємозв'язків у навчальному колективі на засадах адекватного сприйняття інших і самооцінки себе. Вивчення взаємозалежності впливу на особистість соціальних, психологічних, інтелектуальних та моральних чинників потрібно здійснювати в комплексній конфігурації різних стилів, поглядів споріднених наукових галузей – акмеології, філо-

софії, соціології, загальної, соціальної та диференційної психології, культурології, соціальної педагогіки та соціальної роботи. Прогнозування та оцінка перспективних шляхів формування та реалізації потенціалу студентської молоді можливе за умови застосування ситуаційного аналізу імітаційних моделей та сценаріїв розвитку ресурсного потенціалу особистості. Основним підходом до верифікації і об'єктивації результатів соціально-педагогічного моніторингу є їх зіставлення з результатами даних у часі й просторі інших парадигм діагностики в різних навчальних закладах регіону. Головним чинником, який стримує запровадження соціально-педагогічного моніторингу у ВНЗ, є не лише відсутність надійних та апробованих методик діагностики рівня сформованого потенціалу, але й брак соціального замовлення на спеціаліста зі сформованим “соціально-професійним портретом”, який має широкий набір соціально-професійних знань, умінь і навичок фахового спрямування на засадах високоморальної поведінки та з визначеним прогнозом подальшого розвитку особистості. Процеси становлення, функціонування та розвитку студентської молоді підлягають аналізу насамперед тому, що вона є суб'єктом різних соціальних формувань, володіє інваріантними властивостями, має досить складну структуру й перебуває під дією ентропійних процесів соціуму.

У сучасному молодіжному середовищі інтенсивно відбуваються процеси створення, функціонування, розподілення та розповсюдження цінностей духовної культури. Разом з тим молодь як специфічна соціально-демографічна група виконує функцію координації діяльності різних соціальних інститутів у формуванні багатоканальної системи потреб, інтересів та цінностей особистості та їх задоволення. Тому важлива вимога сьогодення – цілеспрямоване формування та задоволення потреб молоді в пізнанні, спілкуванні та морально-етичній діяльності, що може здійснюватися в міжособистісних, групових та масових формах прямого й опосередкованого характеру. Практика підтверджує, що необхідною умовою у процесі здобуття студентами навичок та умінь є інтелектуально-пізнавальна діяльність та активна участь молоді в соціально-політичній, економічній та соціокультурній діяльності. Досить результативний напрям, за твердженням Артура Шопенгавера, здобувати освіту на засадах “самомислення”. Можна вважати, що “самопродумане набагато краще зрозуміле, ніж ви-

вчене... Ти набуваєш впевненості й непохитно захищаєш те самопродумане супроти кожного заперечення” [6, с. 127]. Адже шкала цінностей, оцінок, спостережень, визначень та пам’ятних дат соціально-психологічного поля особистості залишається впродовж життя для інших партнерів у колах обопільної соціальної взаємодії (інтерації) майже повною таємницею. Тому процес формування адекватної моделі уявлень щодо соціального довкілля в студентів розглядається в динамічному розвитку уявлень про розбіжність тлумачень подій та процесів як об’єктивного, так і суб’єктивного, внутрішнього світу. Це дозволяє певною мірою досягти посилення концентрації найважливішої потенції молоді – її самоактуалізації, “збуджуючи” її невичерпні ресурси до розвитку з вимогами об’єктивної реальності сьогодення. Така діяльність молоді особистості повинна бути спрямована на задоволення життєвих потреб, формуючи їх у чітку ієрархію в контексті вимог макро- та мікросередовища особистості [7].

У колі молодіжного покоління можна зафіксувати ефективність процесу створення морально-етичного поля власних цінностей, які мають динамічний, прагматичний та цілеспрямований характер. Водночас унаслідок відсутності належного соціального досвіду та диференційованої й структурованої суспільно-політичної і соціально-економічної ситуації серед студентського середовища набувають поширення настрої “емігрантського” характеру щодо виїзду за кордон та поглиблення почуття “меншовартості” себе як соціально-демографічної групи сьогодення [8, с. 9]. Результати діяльності особистості, набуті нею суспільні стосунки та морально-етичні цінності виступають як “предметні цінності” та об’єкти ціннісних відносин, тобто оцінюються в сенсі добра та зла, істини або хибного знання, справедливого чи несправедливого. Способи та критерії оцінювання закріплюються в молодіжній свідомості та її субкультурі як “суб’єктивні цінності” (настанови та оцінки, імперативи та заботони, цілі та проекти), які виступають у формі нормативних уявлень та які є орієнтирами діяльності особистості, спільноти й суспільства.

Враховуючи поліфункціональний характер феномена ціннісних орієнтацій, студентська молодь, вступаючи в соціальну взаємодію, змушена звертатися до системи наявних критеріїв та стандартів, які визнаються більшістю у спільноті і вважаються непорушними

та стійкими впродовж тривалого часу. Разом з тим досягти досить тісного кореляційного зв'язку між критеріями та стандартами стабільних цінностей молоді майже неможливо. Тому, на наш погляд, такий динамічний чинник формування особистості має надзвичайно варіативний характер, який набуває значень, узагальнень відповідно до історичних обставин, домінуючих суспільних стосунків та стандартів й затверджених інституційно нормативних критеріїв, досягнутих соціальним статусом та соціальними ролями, і потребує подальших досліджень.

Запровадження соціально-педагогічного моніторингу морально-етичних проблем сьогодення дозволяє виявляти тенденції до змін, привернути увагу фахівців до найбільш вразливих проблем пізнання, спілкування, творчості та дозвілля студентської молоді в різних регіонах держави. Зокрема, можна запропонувати оперативний аналіз отриманих емпіричних даних досліджень і за допомогою Інтернету розв'язувати такі завдання: здійснювати систематичне спостереження за морально-етичною атмосферою в студентському середовищі, основними проблемними галузями (вживання тютюну, алкоголю та інших шкідливих речовин тощо), а також відстежувати тенденції до змін в окремих регіонах України; створити і надалі поповнювати електронний банк даних стосовно проблем конкурсної ситуації, мотивації навчання в різних ВНЗ на відповідних факультетах, спеціальностях та спеціалізаціях, з якими пов'язаний найбільший ризик щодо здобуття належного рівня освіти, працевлаштування та соціально-професійної мобільності студентської молоді; поглибити та поповнити електронну базу навчально-виховних проблем ВНЗ у різних регіонах країни, що дозволить оперативно запроваджувати методики та технології виходу із кризового стану, здійснювати превентивні заходи та проводити обмін досвідом у вирішенні соціально-виховних проблем; створити регіональний **“кліматометр”** для діагностики морально-етичного комфорту (дискомфорту) в студентському середовищі та кваліфіковано розробити і впровадити заходи щодо поліпшення соціально-педагогічної роботи в регіонах; оперативно оцінювати в часі й просторі рівень позитивної морально-психологічної атмосфери студентства та здійснювати прогноз можливих змін і трансформацій; визначити за участю освітянської громадськості в Інтернеті рейтинг найбільш важливих та дієвих соціальних про-

грам для студентської молоді з наступним запозиченням та впровадженням.

Таким чином, система соціально-педагогічного моніторингу сприяє запровадженню інформаційно-аналітичних та соціально-педагогічних технологій, методик та інструментарію діагностики проблем молоді, здійсненню громадського моніторингу стану морально-етичної атмосфери в колі студентів із залученням експертних оцінок та громадської думки для формування нової життєвої стратегії розвитку особистості.

Література:

1. Сидоренко О. П., Раков С. А., Русанова Н. О. Міжнародні порівняльні дослідження як інструмент вдосконалення національних систем математичної освіти // *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Збірник наук. праць.* – Харків: Видавничий відділ ХДУ, 2008. – С. 514-519; Вербець В. В. Соціально-педагогічний моніторинг у ВНЗ: методологія, методика, організація: Монографія. – Рівне: РДГУ, 2002. – 309 с.; Наводнов В., Масленіков О. Федеральний Інтернет-екзамен у системі вищої освіти Російської Федерації // *Вісник ТІМО: Тестування і моніторинг в освіті.* – 2007. – № 12. – С. 12-15; Щудло С. А. Моніторингові дослідження якості освіти // *Молодіжна політика: Збірник матер. VI Міжнар. Наук.-практ. конфер.* – Дрогобич, 2009. – С. 193-197.
2. Львова І. А ти б у токарі пішов // *Експрес.* – 5-12 квітня 2012 р. – С. 18.
3. Леся Ясинчук. Тепер потрібні менеджери // *Експрес.* – 10-17 травня 2012. – С. 14.
4. Вербець В. В. Педагогічна діагностика формування духовно-творчого потенціалу студентської молоді: Монографія. – Рівне: РДГУ, 2005. – 383 с.
5. Аграрна реформа в Україні (соціологічна діагностика) / за ред. В. Тарасенка. – К. : Інститут соціології НАН України, 2007. – 576 с.
6. Животенко-Піанків А. Педагогічні концепції Артура Шопенгауера. – Київ-Мюнхен, 2000. – 184 с.
7. Подгурецки Ю., Щудло С. Образование как информационно-коммуникативная система. – Москва-Сосновец-Дрогобич, 2010. – 166 с.
8. Тарасенко В. І. Соціологічна діагностика молодіжної політики: теоретико-прикладний аспект // *Молодіжна політика: проблеми та перспективи.* Вип 3: [збірник наукових праць / наук. ред. С. А. Щудло]. – Дрогобич, 2012. – С. 6-10.

УДК 111.852: 303.4

Сергій Морозов

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ НОВОЇ ПАРАДИГМИ ОСВІТИ

У статті розглядається проблема фундаментальних змін у структурі цивілізованого розвитку та окреслення контурів нової гуманістичної культуроцентричної парадигми освіти та фіксації змін освітнього ідеалу та змісту освіти наприкінці ХХ століття.

Ключові слова: освіта, освітній ідеал.

С. Морозов. Философские основания новой парадигмы образования

Статья посвящена проблеме фундаментальных изменений в структуре цивилизованого развития и выявления границ новой гуманистической культуроцентрической парадигмы образования и функций изменения образовательного идеала и содержания образования в конце ХХ столетия.

Ключевые слова: образование, образовательный идеал.

S. Morozov. The Philosophical Principles of New Educational Paradigm

The article is devoted to the problem of fundamental changes in the structure of the civilized development and outlining of contours of a new humanism cultouro-tsentrchnoi paradigm of education and fixing of changes of educational ideal and maintenance of education at the end of XX age.

Key words: education, the educational ideal.

Сьогодні український світ переживає епоху повороту до нових життєвих цінностей, епоху зміни типу цивілізації. Сьогодні змінюється сама парадигма структурування суспільства. У сфері духовного виробництва цей цивілізаційний зсув виявляється у формі переходу від принципів та ідеалів “класичного” світогляду та “класичної” науки до “некласичної” і “постнекласичної” стадії розвитку мислення та культури. Як зазначав В. Г. Нестеренко: “Смисловим стрижнем нового світорозуміння, що устанавлюється

в сучасній науці, є нелінійне мислення. Воно найперше означає відмову мислити все наявне згідно з логікою прямої, не порушеної причинно-наслідкової послідовності” [1, с. 322]. Класичний об’єкт характеризується такими рисами: а) являють собою рівноважну систему, що ґрунтується на певній основі (певний тип економіки, релігії і т. ін.); б) містить стійкий центр (ядро) і більш динамічну периферію, відношення яких описується в термінах зв’язки “сутність – явище”; в) достатньо автономний щодо впливів навколишнього середовища (постулат про примат “внутрішніх закономірностей”). Сучасне суспільство не відповідає ознакам класичного “об’єкта”. Навіть невинуватий економічний моніст – прихильник базисно надбудовного детермінізму змушений визнати, що такі чинники, як наука, освіта, менталітет, впливають на економіку не менше, ніж чинники індустріальні. “Базис” все більше залежить від надбудови; економіка в цілому перетворюється на сильно нерівноважну систему, що активно реагує на сторонні збурення. Нестійкість системи відкриває перед нами спектр можливих змін, можливість змінюватися тим чи іншим шляхом. У межах неklasичних уявлень про світ та суспільство одиницею цивілізованого аналізу стає культура, що втілює синкретичний образ взаємодії таких однопорядкових чинників, як політика, економіка, наука, менталітет та ін.

“Духовний фундамент “альтернативної цивілізації” становить система “постматеріальних” цінностей. Серед них такі: самореалізація, взаємність, толерантність, консенсус, соціальна відповідальність. Звідси випливає, що політика має бути підпорядкована моралі, масова культура з притаманною їй примусовістю почуття повинна бути замінена багатоманітністю культурної творчості” [1, с. 236].

Виявлення фундаментальних змін у структурі цивілізаційного розвитку дозволяє окреслити контури нової гуманістичної – культуроцентричної парадигми освіти, яка фіксує також зміни освітнього ідеалу та змісту освіти наприкінці ХХ ст., сьогодні настає сриженевий час. Тільки зараз це будуть не сторіччя, а десятиріччя, бо людство мусить творити нові соціокультурні засади свого буття за умов ліміту часу, як зазначав Владислав Григорович. Ця парадигма передбачає кардинальну зміну духовних орієнтирів освіти: на зміну пануючому в межах класичної парадигми освіти ідеалу “гуманітарного” розуму, що містить у “згорнутому” вигляді всю культуру.

Першість “гуманітарного” розуму у сфері освіти забезпечується не лише висуванням до центру духовних пошуків гуманістичної перспективи, але й певним вичерпанням постанов класичної парадигми освіти й, відповідно, освітнього потенціалу “природничонаукового” розуму. Останні негласно виходили з передбачень, що знання про себе людина повинна виводити із знання про світ. Крім того, просвітницькі настанови класичної парадигми освіти мали на увазі існування клану вибраних – посвячених – знаючих, які повинні навчати тих, хто не знає. Сучасна людина живе в повністю інших культурно-історичних умовах, у контексті яких вона просто змушена брати на себе всю відповідальність за долю людства. Таким чином, “людина відповідальна” стає освітнім ідеалом. І згадаємо один із культурних імперативів: “Все, що здійснюється людиною, повинно здійснюватися вільно, розумно, якісно, гідно, солідарно й відповідально” [1, с. 327].

Наведемо зіставлення двох парадигм.

Класична парадигма освіти	Некласична гуманістична парадигма освіти
1. Панування природного – наукового розуму, який проявляється як у просвітницькому ідеалі людини “всезнаючої”, так і в рухові змісту від знань про світ до знань про людину (звідси 95% накопичених людством знань – про неживу речовину і 5% про живу речовину, і серед них приблизно 1% знань про людину) (дані В. П. Казнажева).	1. Ведуче положення “гуманітарного” розуму з його настановами на переважний розвиток особистості людини та її культури, що проявляється в гуманізації суспільства та освіти, у “педоцентризмі” та педагогізації суспільства.
2. Представлення людини як принципово простої системи, що описується сукупністю лінійних рівнянь (вплив сигналу або імпульсу на вході прямо і безпосередньо визначає сигнал – результат на	2. Уявлення про людину, як про принципово складну, внутрішню – змістовну, самобутню сутність. Людина – це таємниця, її дії містять е собі як раціональні, так і іраціональні, поза раціональні елементи.

<p>вході системи). Ця “лінійна” логіка задає можливість повного програмування (людина як біокомпютер), абсолютної вихованості, формування наперед заданих якостей особистості.</p>	<p>У Владислава Григоровича: “будемо пам'ятати про її відкритість до проблем буття, невідповідність щодо однобічного розгляду і впливу; при розв'язанні всіх проблем людського життя скеровуймося і дією про складність, суперечливість, принципову непрограмованість людини”.</p>
<p>3. Бюрократичний тип управління суспільними процесами, авторитарна педагогіка виходять з уявлень про людину як про об'єкт та засіб. Головна настанова: керувати складним так само, як і простим.</p>	<p>3. Не авторитарний тип управління, а гуманістична педагогіка, яка відштовхується від понять співробітництва, діалогу, розвитку людини як мети освітнього процесу. Домінування “суб'єкт – суб'єктних” відносин.</p>
<p>4. Традиціоналістський тип соціокультурного успадкування від минулого до теперішнього. Репродукція знань і традицій. Образ науки як зберігача та примножувача корпусу знань.</p>	<p>4. Нетрадиціоналістський тип соціокультурного успадкування від майбутнього до теперішнього. Активне конструювання, породження нових знань у процесі творчості. Образ науки як безперервного творення.</p>

Останні десятиріччя позначені помітними зрушеннями в освіті, у самому способі наукового мислення. Передусім це пов'язано з розгортанням широкого фронту досліджень процесів самоорганізації і пошуків ефективних засобів їх осмислення. У світовій науці й освіті набирає інтенсивності процес відходу від усталених пояснювальних моделей і принципів та розбудови нової гуманістичної культурноцентричної парадигми освіти.

Література:

1. Нестеренко В. Г. Вступ до філософії. Онтологія людини / В. Г. Нестеренко. – К. : Абрис, 1995.
2. Державна національна програма “Освіта” (Україна ХХІ століття). – К. : Радуга, 1994.
3. Закон України “Про освіту”. – К. : Парламентське видавництво, 1998.

УДК 008

Владислав Нестеренко, Микола Зайцев**КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР У СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ:
ДО МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У статті зроблена спроба розглянути методологію дослідження таких важливих для аналізу культурно-історичного розвитку того чи іншого культурного регіону культурних феноменів, як “культурний центр” та “культурна периферія”.

Ключові слова: культура, культурний центр, культурна периферія, культурний простір, культурна реальність, культурний потенціал.

V. Nesterenko, M. Zaycev. Культурный центр в системе культуры: к методологии исследования

В статье сделана попытка рассмотреть методологию исследования таких важных для анализа культурно-исторического развития того или иного культурного региона культурных феноменов, как “культурный центр” и “культурная периферия”.

Ключевые слова: культура, культурный центр, культурная периферия, культурное пространство, культурная реальность, культурный потенциал.

V. Nesterenko, M. Zaycev. The cultural center in system of culture: the methodology of investigation

In the article it is analyzed the methodology of investigation the important phenomena of cultural region's development. Here is paid attention to the such concepts as “cultural center” and “cultural periphery”.

Key words: culture, cultural center, cultural periphery, cultural space, cultural reality, cultural potential.

Ця стаття писалася нами ще в далекі 80-ті роки ХХ ст. Російськомовний її варіант подавався до друку, проте, наскільки мені відомо, не був надрукований. Доопрацьований україномовний варіант статті так і залишився в моїх архівах, оскільки я був останній, хто працював з Владиславом Нестеренком. Пе-

редчасна смерть Владислава Григоровича, шалені 90-ті, коли наукових доробків дуже мало... Тому й полишили цю статтю в тіні життєвих процесів. Та якось перебираючи свої архіви, я натрапив на цей текст. Він ніс на собі відбиток того часу, і для того, щоб друкувати, його необхідно було переробити. Проте поміркувавши, я вирішив нічого не змінювати, адже в тексті відчувався стиль мислення мого друга, філософа від Бога – Владислава Григоровича Нестеренка. Як пам’ять про нього, ця стаття повинна вийти в тому вигляді, в якому він долучався до неї в останнє.

Отже, ця стаття не стільки науковий доробок, скільки пам’ять про непересічну людину, з якою мені довелося працювати та занурюватись у багатогодинні філософські бесіди, на-снагу від якої я відчуваю донині як відчуваю і невіднову втрапу.

Микола Зайцев

Становлення культурології як інтегративної дисципліни породило значний обсяг літератури стосовно суті, характеристик та соціально-історичної ролі культури як того предмета, на досягнення якого і спрямована культурологія.

Усе це значно поглибило наше розуміння культури, а сама вона усе більше усвідомлюється не стільки як сукупність культурних феноменів, а розглядає її як певний онтологічний об’єкт, який підпорядкований своїм внутрішнім закономірностям розвитку.

Становлення будь-якої наукової теорії завжди пов’язане з відпрацюванням власного понятійного апарату, який дозволив би адекватно описувати досліджуваний об’єкт. Така проблема стоїть і перед культурологією.

Звичайно, окреслити обриси цієї проблеми, не завдання однієї статті. Мета, яку ми перед собою ставимо, більш скромна – розглянути методологію дослідження таких культурних феноменів, як “культурний центр” та “культурна периферія”, досить важливих для аналізу культурно-історичного розвитку того чи іншого культурного регіону.

Поняття “культурний центр” тісно пов’язане з поняттям культурного простору. А це вказує на те, що воно повинно розглядатися в широкому теоретичному й методологічному контексті. До цього

зобов'язує і сам стан культурології як особливої сфери наукового знання, яка покликана синтезувати в собі (своїх методологічних засадах та в своєму понятійному апараті) основні тенденції розвитку соціально-історичної реальності та сучасної науки.

Мабуть, краще за інших сутність змін, що відбуваються, виразив В. С. Біблер. На його думку, наша доба характеризується власне тим, що заявив про себе та все більше набирає сили процес формування нового інтерсоціуму – соціуму культури. Культура з явища маргінального щодо всього соціального життя все більше перетворюється в епіцентр соціального буття.

Ми не ставимо своїм завданням змістовну інтерпретацію цієї ідеї в усій її повноті. Воно може бути поставлене та вирішене лише в рамках масштабного дослідження. Спробуємо прояснити зміст лише одного використаного В. С. Біблером поняття – поняття “центр” у його співвідношенні з поняттям “культура”. Щобільше, обмежимося аналізом лише того аспекту зазначеного понятійного сполучення, що фіксується терміном “культурний центр”

Якщо виникнення та розвиток індустріальної цивілізації пов'язані зі зміцненням і розвитком тенденції до централізації в усіх сферах суспільного життя, то перехід до нового типу цивілізації позначений тенденцією до децентралізації, яка все виразніше виявляє свою соціальну та культуротворчу значимість. Перш за все, це знайшло своє відображення в політичному житті – як розпад світової колоніальної системи, як розгортання суспільних рухів на підтримку створення чи подальшого зміцнення органів місцевої влади на противагу центральній тощо. В економіці поряд зі створенням транснаціональних структур різко зросла роль середніх та малих підприємств як носіїв інноваційних змін у суспільному виробництві. Створення і поширення сітки телекомунікацій стало матеріальною базою різкого посилення процесу децентралізації в духовному житті, що призвело до небувалого зростання суб'єктивності в духовних процесах. Намітився поворот до того, щоб учасники духовних комунікацій – як окремі люди, так і групи людей – виступали в ролі суб'єктів, а не лише як адресати, реципієнти або звичайна публіка. Характерно при цьому, що зростаюча децентралізація, а отже, і посилення інтересу до локальних проблем не призвели, в будь-якому випадку в результуючих моментах до “феодалізації” людства. Навпаки, усвідомлення цілісності люд-

ського роду як ніколи зміцніло.

Звичайно, все, про що йшла мова, стосується в першу чергу найбільш розвинених країн світу, проте і в цьому випадку йдеться лише про тенденцію. Одначе її загальний характер та глобальний масштаб проглядаються досить чітко. Крім того, досягнення науки останніх двох десятиріч та новітні філософські пошуки вказують на те, що ми повинні розглядати зазначену тенденцію як вияв дії однієї з універсальних закономірностей соціокультурного процесу.

У межах загальної теорії систем та в низці теорій, що виростили на її підвалинах, з успіхом діє концептуальна схема, побудована на поняттях “центр” та “периферія”. Іноді замість терміна “центр” використовується термін “ядро”. Проте суть полягає в тому, що будь-яка система має певний “фокус стабільності”, який втілює у собі цілісність системи, ніби стягує до себе всі її системоутворюючі зв’язки. Власне, в “класичній” теорії систем, як вона репрезентована в нашій філософській літературі і як вона присутня в наших уявленнях, система і є не що інше, як центр, поширений на увесь “об’єкт” системи. Адже з самого визначення системи випливає, що всі її елементи слугують утвердженню цілісності системи, підтримують її існування та нормальне функціонування. Включення в понятійний апарат загальної теорії систем поняття “периферія” допомогло відобразити неоднорідність елементів системи, усвідомити багатомірність такого атрибута системи, який ми називаємо “функціональним простором” системи. Йдеться про те, щоб понятійно закріпити різноплановість функціонування окремих “блоків” та елементів системи. Поняття “периферія” охоплює далеко не все з цілого спектра функціональних відмінностей, а лише ті зміни “функціонального простору”, які безпосередньо корелюються з центром. Разом з тим вона не є абсолютно протилежною центру, як не є вона зоною постійної нестабільності. Якісні зміни системного цілого існують тут лише в потенційній формі. Їх актуалізація, перехід у форму реального процесу залежать від низки умов. Однією з найважливіших – контакт з іншою системою або системами. Саме це і не враховувалось у діалектичній концепції розвитку, що ґрунтується на ідеї іманентності саморозгортання суперечності.

Таким чином, загальна теорія систем, теорія самоорганізації та низка інших галузей сучасного наукового знання недвозначно підводять нас до того, щоб визнати не абсолютне, а відносне значення

центру в процесі функціонування будь-якої системи, а щобільше, в процесі її динаміки. У цьому ж напрямі йдуть філософські пошуки останніх двох десятиріч. Орієнтація на більш-менш жорсткі схеми мислення і моделювання дійсності, пов'язані з домінуванням одного певного принципу, все більше зміцнюється прихильністю ідеї рівноправності декількох “точок відліку”.

Різними шляхами ідуть до цього представники різноманітних філософських шкіл і течій, проте найбільш виразно ця тенденція визначилась у Франції в рамках так званого “пост структуралізму”. Вона усвідомлена тут як ідея децентрування, якій надається принципове значення.

Інтерес до проблеми децентрування визначився ще серед представників класичного французького структуралізму 50-60-х років. Інтерес, який здавався спочатку парадоксальним. Адже він, на перший погляд, суперечив вихідній методологічній настанові – ідеї первинності структури. А що більш пов'язане зі стабільністю, ніж структура? Здавалося б, у межах системного цілого структура та центр неподільні. Проте поглиблений аналіз найбільш стійких структур соціальної реальності – мови та системи кривності – довів, що вони самим своїм існуванням та функціонуванням втілюють відносність ролі центру в системі.

Найбільш послідовно ідея децентрованого погляду на історію і культуру розроблялася в роботах Мішеля Фуко і Жака Дерріда. В останні роки вони самі іменують свою позицію філософією відмінності та переривчатості. У контексті цих ідей проблематизуються поняття на зразок: “культурний центр”, “політичний цент”, “науковий центр” тощо. Це допомагає усвідомити явища в теорії і практиці, які до цих пір не стали предметом серйозного дослідження в нашій науці.

Вихідні інтенції, що живлять поняття “центр”, мають просторовий характер. Воно виникло в античній науці для позначення деякої точки, домінантної щодо певного обмеженого геометричного та фізичного простору. Зазначений центр мислився не як певне “місце”, а як зосередження організованого простору, наділене деякою мірою ознаками абсолютності. Мислення стародавніх греків, які моделювали світ, як органічно цілісний космос, було в основі своїй центрованим, що знайшло своє теоретичне відображення в самому способі категоризації дійсності, який усталився в античній

філософії. Все це досить переконливо показано в роботах М. О. Булатова.

Разом з тим характерна для античної думки безумовна повага до центру, визнання його однією з форм буття абсолютності поєднувалося з принциповою прихильністю до демократичних інститутів та політеїзму в релігії. Ієрархічна модель світу, характерна для середньовіччя, корелювалася з соціальною ієрархією феодального суспільства, проте погано ув’язувалася зі способами структурування його культури. Відповідні труднощі виникають і в зв’язку зіставлення структур рефлектуючої думки та реально наявної культури в Нові часи, крім того, в XX столітті. Усе це лише говорить про те, що структурні зв’язки, характерні для соціальної організації суспільного життя набагато складніші, ніж вони постають з позицій соціального, а щобільше, економічного детермінізму. Вважаємо, що для їх адекватного розуміння необхідно, як найбільш змістовне, брати поняття “людське світовідношення” (або – “людське світоосвоєння”). Тоді найближчими до цього поняттями, що відображають загальні форми об’єктивації людського співвідношення, будуть: соціальна реальність, духовна реальність і культурна реальність.

Зазначене показує, що, попри всю свою важливість та відносно генетичну безумовність, просторові інтенції, які спонукають мислити поняття “центр” як певний модус простору, не розкривають ідеї всієї його суті. Повсякденна практика теж переконує в цьому. Відомо, що економічний центр – далеко не завжди центр політичний, а крім того, культурний. Те, що вони не збігаються, досить часто призводило до колізій у суспільному житті. Іноді це знаходить своє відображення у своєрідному розшаруванні духовного життя народу, як це було в Росії у XVIII-XIX ст. Той факт, що Москва і Петербург стали центрами не лише різних способів життя, але й суттєво відмінних “потоків” духовного життя країни, було достатньо очевидним для сучасників, на що вказував Ф. М. Достоевський у своєму “Щоденнику письменника”. Проте, незважаючи на загальновідомість цього факту, він до сьогодні достатньо не вивчений. Щоб зробити це, необхідно вийти на той рівень дослідження, на якому доведеться говорити не про літературні гуртки чи художні течії, а про різні модуси культурної реальності та культурного простору.

Хоча просторові інтенції не вичерпують всього змісту поняття “культурний центр”, вони все ж є для нього безумовно суттєвими. Вся справа в тому, щоб, по-перше, не обмежуватися ними і, по-друге, адекватно інтерпретувати поняття “культурний простір”.

Використання поняття “культурний простір” може здатися дивним та невиправданим, якщо залишатися в межах тієї концептуальної схеми, яка упродовж часу була домінуючою в колах філософської громадськості.

Сьогодні простір вивчається не лише фізикою, математикою та космологією, як це було в епоху класичної науки. У багатьох галузях сучасного наукового знання вивчаються різні аспекти простору, зроблені висновки про існування його особливих форм. Немає потреби підкреслювати, наприклад, “просторову зацікавленість” географії чи архітектури. У сучасній геології розрізняють простір гравітаційний (характерний для рівня міжмолекулярної взаємодії). Цілий спектр просторових характеристик живого виявлений у біології. Утверджується ідея, що саме здатність структурувати речовину природи та енергію в особливому просторі становить характерну рису життя. У зв'язку з цим виявлена специфічність простору як форми буття живого у сфері фізіології, екології, нейрофізіології тощо. Крім того, в низці випадків саме дослідження модусів біологічного простору сприяло значному приросту наукового знання. У галузі нейрофізіології відкриття функціональної асиметрії мозку революціонізувало психофізіологію, а разом з нею і чимало сфер психології. Саме відмова від механістичних схем тлумачення категорій простору і часу дозволили висунути ідею, що вихідною “клітиною” психіки, “елементом” психічної реальності є живий рух, який являє собою неперервність простору та часу, крім того, виступає засобом їх взаємної трансформації.

Уже багато років проблема художнього простору плідно розробляється вітчизняною та зарубіжною естетикою.

Особливий інтерес викликає проблема співвідношення культурного простору і соціального простору.

Справа в тому, що найбільш серйозним запереченням проти виділення культурного простору як форми буття культури, як необхідного моменту культурної реальності може бути твердження, що воно не є самостійним модусом простору, навпаки, є лише однією з характеристик соціального простору.

Розробка проблеми соціального простору має недовгу історію, проте означена досить чітко. Маємо чимало змістовних робіт, у яких безпосередньо чи “побіжно” обґрунтовується значимість цієї проблеми для соціальної теорії і практики та пропонуються свої рішення. Та все ж доводиться визнати, що ця проблема, на противагу, наприклад, проблемі соціального часу, не знайшла широкого відгуку серед філософської громадськості. Не готові до її сприйняття та осмислення також публіцисти, письменники та інші діячі культури. І все це, незважаючи на те, що багато животрепетних проблем сьогодення потребують чітких понять і концепцій, які виводили б за межі старих схем пояснення дійсності. Таким, наприклад, є проблеми соціальної структури нашого суспільства, міжетнічних взаємин, проблема цінностей тощо. Та чи можливо, будучи схильним до авторитету вільної та суворой думки, успішно вирішувати питання про те, яким повинен бути характер системи цінностей, адекватної запитам часу, без опори на чіткі уявлення про сутність та модуси соціального простору? Повинна бути ієрархія цінностей чи щось централізоване? А може це бути якесь утворення з декількома центрами?

Наукова та громадська індіферентність до проблеми соціального простору тим більш дивна, що різні аспекти проблеми психологічного і навіть психофізіологічного простору стримали широкий резонанс. Особливо широко обговорюються та популяризуються ідеї асиметрії півкуль головного мозку, статевого біморфізму тощо. Гадаємо, що однією з причин, яка призвела до “не везіння” проблему соціального простору, в плані її своєчасного усвідомлення, є недостатня фіксованість змісту цього поняття. Один автор визначає його як простір діяльності, другий – як поле спілкування, третій – як співіснування соціальних утворень і процесів. Разом з тим у кожного автора помітна тенденція, конкретизуючи поняття “соціальний простір”: обмежитися аналізом якогось одного боку відображуваної ним реальності. Це може бути соціальна організація суспільства, способи його упорядкування або спосіб розташування людей у їх межуванні з природною реальністю (типи людських поселень), або способи організації змісту свідомості тощо. Все це зрозуміло і навіть закономірно. Конкретизація змісту категорії “простір”, стосовно форм та способів буття людини в світі, звичайно ж, повинна іти по лінії виявлення різних параметрів соціального простору. Але при цьому треба чітко відокремлювати

характеристику останніх від аналізу специфіки власне соціального простору. Наприклад, моральний простір, безумовно наділений загальними рисами соціального простору, зокрема субстанційною обумовленістю його людською діяльністю тощо. Проте поза цим він наділений своїми специфічними властивостями. Місце людини в моральному просторі визначають: координата вибору (суб'єкт моральної діяльності в полі можливостей), координата висоти (ієрархія норм, цінностей мотивів), координата цілі (відношення до морального ідеалу) тощо. Точнісінько так визначаємось із художнім простором та іншими параметрами соціального простору.

Значна кількість труднощів при розробці соціального простору може бути подолана, якщо спочатку чітко зафіксувати подвійне значення поняття “соціальне”. Ним означається специфічно людський спосіб буття, вищий рівень організації і руху матерії та особливий “шар” суспільного життя, співвідносний з економічним та політичним життям. Варто розрізнити власне соціальний простір та простір як спосіб існування соціальної реальності в її відмінності від реальності економічної, духовної, культурної.

Мабуть, першим, хто звернув увагу на простір як один з суттєвих модусів культури, був Освальд Шпенглер. Характеризуючи кожен з виділених ним типів культури, він обов'язково зупинявся на просторових мистецтвах, їх стані та розташуванні в загальному культурному комплексі. Шукаючи узагальнюючу характеристику європейської культури та цивілізації, дослідник зосереджував увагу саме на просторі. На його думку, прасимволом фастівської душі є власне чистий безмежний простір.

Культура як особливий вимір буття людини в світі є специфічною реальністю. Як така вона наділена певними просторовими характеристиками.

Характерною рисою культурного простору, як і будь-якого іншого типу простору, є його континуальність, необхідна, безперервна сполученість його утворюючих. Саме цим зумовлене те, що в просторі культури складові її елементи не просто взаємодіють, але й взаємозалежні. Звідси така невід'ємна характеристика, як комунікативність, яку дехто з культурологів, наприклад, К. Л. Строс, вважають власне визначеністю культури.

Разом з тим культурний простір наділений і властивістю, яка здається не сумісною з континуальністю, а саме дискретністю,

що проявляється в автономному існуванні певних структурних утворень як складників культури, а також наявності різних рівнів її організації. Як це не здається дивним, саме тому, що культура включає в себе утворення позначення самоцінності, вона і стверджується як особлива реальність.

Таким чином, сам характер культурного простору вказує на структурованість культури. Проблема полягає лише в тому, яка це структура, які її параметри та як підійти до опису усєї її багатогранності.

Багатомірність культурного простору відбиває її співіснування та співвідносність усіх структурних утворень культурної реальності. Можна було б, як це роблять деякі автори, пов’язувати культурний простір з таким утворенням культури, як культурний центр. Тоді б у просторовому відношенні культура являла систему культурних центрів та зв’язків між ними. Проте в такому випадку залишалася б не зрозумілою динаміка культури. Важно було б зрозуміти не лише виникнення та занепад культурних центрів, але і їх переміщення в межах одного культурного регіону. Адже загальновідомі факти, коли одне й те ж місто ставало культурним центром, а згодом втрачало й своє культурне значення.

Специфіка культурної реальності полягає ще й у тому, що для характеристики її просторової структури необхідно вдаватися до понять принципово не просторового характеру. Таким, наприклад, є поняття культурний потенціал. На нашу думку, включення його в понятійний апарат культурології є принципово важливим.

У широкому розумінні слово “потенціал” це реально наявна можливість змін. Крім того, це інтеграція таких можливостей, які не завжди підлягають безпосередній реалізації. І які ніби “забігаючи наперед” втілюють майбутню перспективу розвитку. Потенціал – це функціональна характеристика тої чи іншої системи, яка втілює її можливість до подальшого функціонування в просторі і часі на засадах здатності до саморегулювання.

Стосовно культури, це означає, що саме потенціал втілює єдність дискретності та континуальності культурної реальності. Її неоднорідність саме і зумовлена різницею культурних потенціалів, локалізованих в тій чи іншій формі у культурному просторі. У структурі культури це закріплюється як поділ її на культурний центр та культурну периферію.

Підкреслимо, що треба чітко розмежовувати поняття “культурний центр” і “місто”.

З розвитком суспільного розподілу праці місто утворюється як місце концентрації ремесел, торгівлі, влади та релігійно-культурної діяльності. Відбувається поділ суспільства на міський центр і сільську периферію. Надалі місто стає місцем концентрації людських потреб, засобів їх задоволення, капіталів тощо. В певні періоди історії міста стають і центрами культури. Проте історія знає і періоди, коли місто і культурний центр просторово не збігалися. Так було в епоху раннього середньовіччя в Західній Європі, коли центрами культурного життя були монастирі, розташовані, як правило, за межами міст.

Зазначене дозволяє дійти висновку, що культурний центр – це не стільки місце, чітко фіксоване в просторі, скільки функціональна характеристика певного структурного утворення культури, яка має свою визначеність у культурному просторі та часі.

Що ж спричиняє такі утворення? Головне – це потреба культури в саморозвитку та реалізації закладених у ній можливостей, що штовхає її до предметного втілення наявного потенціалу та на пошуки умов його реалізації. Так з’являються особливі типи особистостей, носіїв, характерних для певної культури форм людинотворення, відповідні стилі життя, способи виробництва, зосередження та функціонування культурних цінностей тощо. Інтегративним результатом цих процесів і виступає формування культурного центру. Таким чином, є адекватна природі культури форма організації умов реалізації її потенціалу.

Становлення культурного центру починається з налагодження горизонтальних зв’язків у просторі культури, детермінованої зовнішніми імпульсами, а саме активізацією економічного й політичного розвитку.

Детермінуюча взаємодія позакультурних чинників з культурною реальністю пов’язана з особистим началом. Це може бути як окрема особистість, так і група людей, об’єднаних спільними ідеями, спільним баченням світу, більш-менш ясним розумінням своїх завдань та свого покликання. Сам цей чинник не обов’язково знаходиться на гребені політичного та економічного життя. Цим він опосередковує взаємодію соціальної та культурної реальності.

Пригадаємо роль правителів Північної Італії в розвитку італійського Ренесансу.

Яскравим прикладом такої діяльності у вітчизняній історії може бути роль К. Острозького в формуванні Острозького культурного центру, а також діяльність гетьмана Сагайдачного та митрополита П. Могили в перетворенні Києва у власне культурний центр.

Утворення культурного центру закріплює певну “щільність” міжособового спілкування в полі культури й одночасно стимулює зростання інтенсивності такого спілкування. Це забезпечується шляхом створення певних інститутів (навчальних закладів, бібліотек тощо), які здійснюють накопичення, збереження, передачу, поширення і врешті-решт продукування культурних цінностей.

Культурний центр як певна форма організації умов реалізації культурного потенціалу співвідноситься з культурною периферією як сферою культурного простору, де культурний потенціал не знаходить ще свого закріплення в культурних зв’язках та культурних предметностях.

Культурна периферія потенційно багатша за культурний центр, проте в реальному житті вона не відіграє відчутної ролі. На боці центру переваги вже реалізованих творчих можливостей, введених у певне русло, в результаті чого вони збільшили силу свого впливу за рахунок сили, створеної ними, або запозиченої традиції. На його боці переваги інституційної організації діяльності та спілкування в полі культури, можливість відтворення типу особистості та стилю життя відповідно до загальної спрямованості культурного життя.

Проте в цьому закладений і негативний момент, який актуалізує діалектичний характер взаємодії центру та периферії.

Центр більш уніфікований у порівнянні з периферією. Все, що не вписується у сформовані парадигми мислення і бачення світу, все “єретичне” витискається на периферію, при несприятливих умовах може дати свою прорість. Таки чином, центр може стимулювати виникнення новацій на периферії.

Периферія менш уніфікована і більше розмаїта, проте це різномайття не завжди має достатньо життєвих сил. Воно потребує підтримки та певного дієвого стимулу для свого розвитку. Цю роль досить часто виконують ті елементи культури, які були витіснені з культурного центру, як такі, що не вписувалися в систему притаманних для нього взаємин та інститутів. Ними можуть

бути особистості пасіонарного типу, ті чи інші ідеї матеріалізовані в продуктах культури (книги, картини тощо). Попадаючи в поле дії прихованого і не актуалізованого культурного потенціалу, вони стають точками “кристалізації” нових культурних епіфеноменів. Своєю чергою, оформляючись та розповсюджуючись, вони можуть здійснювати значний вплив на стан культурного життя в центрі, а то й взагалі змінити вектор його культурного життя, шляхом привнесення нових культурних орієнтирів.

У пресі та науковій літературі замість поняття “культурна периферія” використовується поняття “провінція”, а також похідне від нього “провінціалізм”. Спробуємо пояснити зміст цих понять, оскільки вважаємо їх менш важливими для аналізу культурної реальності.

У соціально-економічному та політичному значенні провінція – це територія, яка знаходиться за межами центру економічного та політичного життя. Проте не лише це. Суттєвим є те, що провінція очевидно чи приховано є об’єктом експлуатації з боку центру, поставляючи йому матеріал та людські ресурси. Культурна провінція ще більшою мірою може бути охарактеризована через негативні ознаки: вона не відзначається властивою культурному центру інтенсивністю культурного життя, динамікою та наявністю культурних авторитетів (діячів культури), а також відсутністю налагоджених міжкультурних зв’язків тощо. Разом з тим їй притаманні та позитивні характеристики: вона є осередком “грунтового” шару культури, гарантом адекватності культурного життя народу його первинним витокам. Ця її властивість стала підставою для ідеї Г. Гессе про особливу духовну провінцію як хранительку культурних надбань людства. Цьому присвячена його всесвітньо відома книга “Гра в бісер”.

Таким чином, спираючись на все зазначене, можна дійти таких висновків:

– культурний центр – це адекватна природі культури форма організації умов реалізації потенціалу певної системи культури;

– культурний центр – це не стільки місце географічного простору, скільки функціональна характеристика певного елемента системи культури, в тій чи іншій формі фіксованого в культурному просторі і часі;

– культурний центр завжди співвідноситься з культурною периферією, тобто з такою сферою культурного простору, де культур-

ний потенціал не знаходить свого втілення в культурних зв'язках та культурних предметностях;

– культурний центр є модусом культурного простору, і його вивчення вимагає досить широкого культурного та методологічного контексту;

– таке “просторове” розуміння світової культури дає можливість бачити її певну структурну упорядкованість, законом якої є поліцентричність. Самоцінність кожної культури та кожного культурного феномену закладені в самій структурі культурної реальності.

Література:

1. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.

2. Булатов М. А. Диалектика и культура. – К.: Наукова думка, 1984. – 236 с.

3. Доброхотова Т. А., Брагина Н. Н. Пространственно-временные факторы организации нервно-психической деятельности // Вопросы философии. – 1975. – № 5. – С. 133–145.

4. Доброхотова Т. А., Брагина Н. Н. Функциональная асимметрия мозга и индивидуальное пространство и время человека // Вопросы философии. – 1978. – № 3. – С. 137–149.

5. Роботи Давидова В. В., Заинченко В. П., Яценко А. И. Целеполагание и идеалы. – К.: Наукова думка, 1975. – 275 с. Лой А. Н. Социально-историческое содержание категории “время” и “пространство”. – К.: Наукова думка, 1978. – 135 с.

6. Черников В. Г. Общественное пространство. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1984. – 195 с.

7. Виноградский В. Г. Социальная организация пространства: Философско-социологический анализ. – М.: Наука, 1988. – 187 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Більченко Євгенія – доктор культурології, доцент кафедри культурології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Вербець Владислав – доктор педагогічних наук, професор, декан художньо-педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету.

Ємець Тетяна – кандидат філософських наук, співробітник Центру українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Єфімова Анна – аспірант Львівської національної академії мистецтв.

Зайцев Микола – доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології і філософії Національного університету “Острозька академія”.

Зражевська Наталя – аспірант Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Канцік Євеліна – аспірант політології Університету Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща).

Карповець Максим – аспірант кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету “Києво-Могилянська академія”, викладач кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

Каспарі Олександра – аспірант II курсу спеціальності “Теорія та історія культури” Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Колос Діна – викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв, здобувач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Косюк Оксана – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології та журналістики Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Левицька Валентина – аспірант Львівської національної академії мистецтв.

Мікула Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Закарпатської філії Київського славістичного університету.

Морозов Сергій – старший викладач кафедри українознавства, педагогіки і психології Національного університету водного господарства та природокористування.

Нестеренко Владислав – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Українського інституту інженерів водного господарства.

Нікітіна Ірина – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник Національного музею героїчної оборони і визволення Севастополя (м. Севастополь).

Сорочук Людмила – кандидат філологічних наук, співробітник Центру українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сухіна Ігор – кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри культурології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

Чабак Людмила – кандидат філософських наук, учений секретар Чернігівського центру перепідготовки та підвищення кваліфікації.

Шевчук Дмитро – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

Шевчук Катерина – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Рівненського державного гуманітарного університету.

Шевчук Олександр – аспірант Інституту культурознавства Університету М. Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща).

Янковська Жанна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

ЗМІСТ

<i>Євгенія Більченко</i> ПЕРШІ СИМПТОМИ “СМЕРТІ ІСТОРІЇ” В КУЛЬТУРІ ЗАХОДУ: ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА РУХУ ХІПІ	3
<i>Наталя Зражевська</i> КУЛЬТУРА І СУБКУЛЬТУРА: СТОСУНКИ ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ	18
<i>Діна Колос</i> УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ХХІ СТОЛІТТЯ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ПРОРИВ	29
<i>Максим Карповець</i> ПАРАДОКСИ СІНЕФІЛІЇ: КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА	35
<i>Ігорь Сухина</i> КУЛЬТУРА ІНФОРМАЦІОННОГО ТИПА: КОНТУРИ ФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ	46
<i>Ewelina Kancik</i> POLITICS AND NETWORK SOCIETY	58
<i>Оксана Косяк</i> ПУБЛІЦИСТИКА Й ПУБЛІЦИСТИЧНІСТЬ ЯК ДИСКУРС ТА ІНТЕРКУРС У ЦАРИНАХ КУЛЬТУРИ І МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ	67
<i>Катерина Шевчук</i> МАТЕРІАЛЬНЕ/ІММАТЕРІАЛЬНЕ БУТТЯ ТВОРІВ ЕЛЕКТРОННОГО МИСТЕЦТВА	75
<i>Людмила Чабак</i> ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	86
<i>Анна Єфімова</i> ПРАКТИКИ “ПУБЛІЧНОГО МИСТЕЦТВА” ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРІ	93

<i>Ірина Нікітіна</i> ВПЛИВ ЗВУКОВИХ РЯДКІВ НА ВІДВІДУВАЧА МУЗЕЮ	102
<i>Олександра Каспарі</i> ХУДОЖНІЙ ПАНТЕЇЗМ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КІКІНЬОВА	108
<i>Валентина Левицька</i> ПРОБЛЕМА ПОЗАШКІЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	117
<i>Олександр Шевчук</i> СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН КОРДОНУ, ЙОГО ВИДИ І СПОСОБИ ПОДОЛАННЯ	124
<i>Тетяна Ємець</i> ВНЕСОК КИЇВСЬКОЇ СТАРОЇ ГРОМАДИ В УКРАЇНСЬКЕ НАЦІЄТВОРЕННЯ	132
<i>Людмила Сорочук</i> КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ ІДЕЇ КИРИЛО-МЕФОДІЇВСЬКОГО ТОВАРИСТВА	142
<i>Жанна Янковська</i> СИМВОЛІКА ВОРІТ ЯК МЕЖОВОЇ ЗОНИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ	153
<i>Ольга Мікула</i> ГУМОРИСТИЧНІ КОЛЯДКИ У ДОСЛІДЖЕННІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ (НА ОСНОВІ РОЗВІДКИ “УКРАИНСКИЕ КОЛЯДКИ. ТЕКСТ ВОЛЫНСКИЙ”)	170
<i>Дмитро Шевчук</i> ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ ПОЛІТИЧНОЇ ТЕОЛОГІЇ	176
<i>Владислав Вербець</i> ПРОБЛЕМИ ДІАГНОСТИКИ ЖИТТЄВИХ ОРІЄНТИРІВ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ	188
<i>Сергій Морозов</i> ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ НОВОЇ ПАРАДИГМИ ОСВІТИ	201

<i>Владислав Нестеренко, Микола Зайцев</i>	
КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР У СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ: ДО МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ	205
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	219

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Серія “Культурологія”

Випуск 10

Головний редактор *Ігор Пасічник*

Відповідальний за випуск *Дмитро Шевчук*

Технічний редактор *Роман Свинарчук*

Комп’ютерна верстка *Наталії Крушинської*

Художнє оформлення обкладинки *Катерини Олексійчук*

Коректор *Світлана Федорчук*

Формат 42x30/8.

Папір офсетний. Друк різнографія.

Ум. друк. арк. 13,25. Гарнітура “TimesNewRoman”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”

Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво про державну реєстрацію

РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.