

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: АКТУАЛІЗАЦІЯ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИХ ВИМІРІВ

**Колективна монографія
За загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш**

Київ
Видавництво Ліра-К
2019

УДК: 130.2:316.7
C916

***Рекомендована до друку Вченою радою
Маріупольського державного університету
(протокол № 11 від «27» червня 2019 р.)***

Рецензенти:

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв.

Кікоть Антоніна Андріївна – доктор культурології, професор,
Харківська державна академія культури.

**C916 Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних
вимірів:** колективна монографія. / За загал. ред.
проф. Ю. С. Сабадаш; редактори-укладачі: проф. Ю. С. Сабадаш,
проф. І. В. Петрова. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. – 308 с.

ISBN 978-617-7748-77-8

Матеріал, поданий на сторінках колективної монографії, відбиває основні тенденції, властиві культурології, – структурному елементу сучасної української гуманістики. Підкреслено динамічність розвитку культурології, міжнауковий характер культурологічного знання, притаманне йому органічне поєднання теоретичного аспекту з практикою культуротворення та відбиття принципу спадкоємності, де історичні традиції спонукають науковців до творчої пошукової роботи на теренах, передусім, дискусійних проблем щодо перспектив розвитку української культури. Показано шляхи виявлення творчої активності людини в процесі розбудови незалежної української держави.

Для фахівців у галузі культурології, теорії та історії культури, проблем сучасної гуманістики, викладачів та студентів гуманітарних вузів.

УДК: 130.2:316.7

ISBN 978-617-7748-77-8

© Колектив авторів, 2019
© Видавництво Ліра-К, 2019

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА (<i>Сабадаш Ю. С.</i>)	5
--	---

РОЗДІЛ І КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ТВОРЧО-ПОШУКОВИЙ ХАРАКТЕР ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

1.1. Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу (<i>Кислюк К. В.</i>)	8
1.2. Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні (<i>Кравченко О. В.</i>)	30
1.3. Дослідження чуттєвої культури в категоріях сучасної гуманітаристики: методологічні принципи (<i>Кривошея Т. О.</i>)	65
1.4. Основи культурологічної інтерпретології (<i>Колесник О. С.</i>)	88
1.5. Феномен українського космізму в контексті культури модерну: філософсько-культурологічні аспекти (<i>Щедрін А. Т.</i>)	109

РОЗДІЛ ІІ ГУМАНІСТИЧНІ ОРІЄНТАЦІЇ УКРАЇНСТВА: ІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

2.1. Українська ментальність у контексті розбудови національного культурного простору (<i>Степанова О. А.</i>)	138
2.2. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми (<i>Сабадаш Ю. С.</i>)	164
2.3. Володимир Винниченко: морально-етичні розмисли як об'єкт теоретичного аналізу (<i>Жукова Н. А.</i>)	184
2.4. Парадокси темпорально-історичних уявлень ортодоксальної християнської традиції в контексті культурологічного аналізу (<i>Смоліна О. О.</i>)	204

РОЗДІЛ III

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

3.1. Культурно-дозвіллеві практики в системі державного управління (<i>Петрова І. В.</i>).....	225
3.2. Комунікативні практики у функціонуванні аксіосфери суспільства (<i>Денисюк Ж. З.</i>).....	248
3.3. Реконструкція культуротворчого потенціалу мистецьких практик (досвід Донецчини) (<i>Волков С. М.</i>).....	270
AFTERWARDS	296
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	299
ПОКАЖЧИК ІМЕН	303
ПОКАЖЧИК ПОНЯТЬ	306

ПЕРЕДМОВА

Колективна монографія «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» створена провідними українськими культурологами, котрі протягом останніх трьох десятиліть послідовно розробляють саме ту проблематику, яка формує та аргументує таке принципово важливе поняття як «культурологічне знання». Представлений матеріал позначений науковою новизною, основні тези якої спираються на потужну джерелознавчу базу, що – своєю чергою – підтверджує творчо-пошуковий характер сучасної української гуманістики.

Загальновідомо, що культурологія – наука молода, а це означає, що її дослідницький простір повинен динамічно «заповнюватися» проблематикою, яка остаточно не осмислена і вимагає подальшої копіткої роботи. За останні роки увага українських науковців була спрямована на обґрунтування, по-перше, міжнаукового характеру культурології, по-друге – на вироблення нового та систематизацію існуючого понятійно-категоріального апарату, а, по-третє – на розкриття ролі як біографічного методу, так і його структурної складової – персоналізації – у відтворенні власне «персоналізованих» історико-культурних етапів формування, становлення та утвердження засадничих принципів духовного розвитку українства.

Слід зазначити, що протягом 2000–2018 років до сфери уваги фахівців потрапили непересічні постаті О. Потебні, І. Франка, В. Винниченка, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, Д. Овсянико-Куликовського, О. Довженка, Л. Курбаса, М. Зерова, М. Семенка, М. Вороного, Г. Шкурупія, І. Кавалерідзе, О. Архипенка, О. Богомазова, Б. Лятошинського, Й. Тимченка, Ю. Яновського, Ю. Шпола, життєво-творчий шлях котрих вперше в українській гуманістиці аналізується у контексті не лише філософсько-естетичних пошуків тогочасної української інтелігенції, а й тих гостро полемічних, суперечливих політико-ідеологічних процесів, якими була позначена культура кінця XIX та перші десятиліття XX століття.

Науковцям, котрі долучилися до відтворення реальної ситуації, що існувала на теренах української культури, вдалося органічно

поєднати індивідуальні пошуки кожного з названих нами письменників, митців, учених та винахідників із логікою розвитку конкретного історико-культурного періоду. А це – своєю чергою – яскраво продемонструвало потенціал культурологічного аналізу, котрий значно розширює теоретико-методологічні чинники: окреслення регіональної специфіки культурного розвитку, діалогізм як фактор активізації творчого процесу та персоналізація, що допомагає виявити самоцінність та самобутність тієї творчопошукової моделі, що створюється у процесі естетико-художнього пізнання навколишньої дійсності, – сукупність яких відповідає вимогам поняття «цілісність». На нашу думку, власне цілісне відтворення практики українського культуротворення дозволить об'єктивно поцінувати надбання сучасної культурології.

Відштовхуючись від уже існуючих напрацювань, автори колективної монографії «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» продовжують розробляти проблеми або їхні окремі аспекти, які окреслюються ними як наріжні. Це стосується, передовсім, як подальшого виявлення та обґрунтування чинників культурологічного аналізу, так і визначення методів соціокультурної детермінації. Потужне теоретичне навантаження має і проблема «чуттєвої культури», подана в «категоріях сучасної гуманітаристики». Цей зріз піднятих у монографії проблем підтверджує як міжнауковий характер культурології, так і визначний потенціал її активної співпраці з традиційними гуманітарними науками, зокрема, філософією, естетикою та психологією. У означеному контексті цілком слушною є увага до з'ясування співвідношення культурології та мистецтвознавства, оскільки – з огляду на історію питання – дослідницькі інтереси цих наук мають досить виразні «перетинання».

Слід підтримати і той інтерес до подальшого опрацювання понятійно-категоріального апарату культурології, який продемонстровано в логіці «побудови» змісту монографії. Це стосується уведення до широкого теоретичного ужитку поняття «інтерпретологія», яке має всі підстави стати базовим у процесі формування «окремого напрямку всередині сучасної теоретичної культурології». Активне використання означеного поняття на

теренах «культурологічного знання» потребуватиме подальшої аргументації специфіки саме «культурологічної інтерпретології», оскільки осмислення «інтерпретації» в естетико-мистецтвознавчому контексті має як сталі традиції, так і очевидні нові теоретичні здобутки.

На думку авторів монографії, задля подальшого продуктивного розвитку сучасної культурології, вкрай важливим є фактор «спадкоємності» – або його відсутності – в логіці руху історико-культурних періодів. Прикладом руйнування «спадкоємності» можуть слугувати перші десятиліття ХХ століття, коли засади традиційної української культури «розмивалися» символічними, футуристичними чи кубістичними експериментами, що деформували органічність творчо-пошукових ланок, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». У цьому контексті особливої ваги набуває теоретичне обґрунтування значення «мистецьких практик», що здатні активно впливати на майбутню модель українського культуротворення.

Матеріал, викладений на сторінках колективної монографії «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів», відтворюючи авторські точки зору, водночас, – відповідно до піднятих питань – із усією можливою коректністю реконструює вже напрацьовані ідеї та визнані концепції, намагаючись неупереджено відтворити дослідницький простір української гуманістики.

Автори висловлюють щирі подяку рецензентам, котрі підтримали рукопис колективної монографії та об'єктивно поцінували його.

Розділ І.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ТВОРЧО-ПОШУКОВИЙ ХАРАКТЕР ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

1.1. МЕТОДИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДЕТЕРМІНАЦІЇ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КАУЗАЛЬНОСТІ ЯК ОСНОВА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

Дотепер українська громадськість (і наукова, і навколонаукова), сприймає методологічні проблеми в більшості галузей знань, особливо гуманітарних, як другорядні питання. Утім, в епоху своєрідної «методологічної конкуренції» початку ХХІ ст., яка змінила епоху «методологічного анархізму» (П. Фейєрабенд) кінця ХХ ст., оригінальність теоретико-методологічної основи стає запорукою успішності й ефективності наукового дослідження, суспільного зацікавлення його результатами, збільшення рівня державного та недержавного фінансування, зміцнення авторитету авторів. Навпаки, недостатня увага до методології, острах «методологічних крайнощів» часто знижують і наукові, і суспільно-політичні результати будь-якої наукової роботи. Скажімо, академічна п'ятитомна «Історія української культури» 2000-х рр., занотувавши (цілком закономірно у дусі тогочасної «багатовекторності» зовнішньої та внутрішньої політики України) «методологічний плюралізм», коли кожен автор керувався у своїй ділянці роботи зручними для себе філософсько-методологічними настановами [18, с. 19–20], зрештою, не спромоглася на бажаний теоретико-методологічний прорив у царині «загальних проблем теорії нації та національної культури» [18, с. 19], співмірний із масштабом залученого фактичного матеріалу.

Тим-то, до революційно-військових викликів останніх років II Українська республіка підійшла із застарілим духовним

підмурівком, зокрема, примордіалістською концепцією України-Руси, з якою складно поєднати сучасну громадянсько-політичну концепцію української нації; культом козацтва, яке продемонструвало не так розпропаговану оборонно-державотворчу силу, як повну неміч у військово-революційних подіях 2013/2014–2017/2018 рр.; інтелігентським ядром культурної пам'яті, в яке з величезними труднощами нині втискується адекватніший сучасним визвольним потребам С. Бандера.

Відколи культурологію введено як навчальну дисципліну до програм українських навчальних закладів (2003) і формалізовано як окрему галузь знань у Переліку наукових спеціальностей (2007), минуло більш ніж десятиліття. Ретроспективний погляд на її становлення дозволяє нам виокремити в цьому процесі два етапи. До початку 2010-х рр. помітно переважали розлогі інституційні практики – викладалися культурологічні дисципліни, створювалися кафедри і цілі факультети, виникали науково-дослідні колективи і навіть центри, масово видавалася навчальна література, реєструвалися періодичні видання, проводилися конференції, зрештою, почали випускатися фахові кадри, що дедалі частіше професійно влаштовувалися не тільки в заклади культури, а й у медіа, соціальні комунікації, органи державної влади тощо. Натомість у теоретичному плані переважав скептичний підхід – у вигляді розмов «про дифузність статусу культурології» в Україні [8, с. 29] або ж тверджень російських учених: «культуролог – це той, хто щось пише про культуру... культурологія – не окрема наука зі своїм предметом, методом, метою, а просто сумарне позначення найрізноманітніших областей наукового знання про культуру» [13, с. 6], у кращому разі, визнання за нею статусу особливої («координаційної») форми отримання й інтерпретації знання про культуру, переважно, з метою його долучення до вирішення актуальних суспільних проблем [13, с. 27].

Другий етап (2010-х рр.) відзначився виходом доволі претензійних науково-теоретичних праць, спершу російських [25–26], потім українських авторів, присвячених теоретико-методологічним проблемам сучасного культурологічного знання в Україні [14; 16; 28]. Подібні напрацювання трапляються і в західній науковій літературі [32–33]. Вітчизняні дослідники, по-перше, заявили про суттєве розширення предметно-тематичного поля

культурології (культурологія освіти, культурологія релігії, культурні студії візуальності, студії пам'яті, гендерні студії, культурологія міста); по-друге, зафіксували «обопільний рух від теорії до аудиторії та назад від аудиторії до дослідження» [14, с. 5], покликаний виправити первинну диспропорцію з упровадження культурології не як академічної, а суто навчальної дисципліни; по-третє, відзначили, що нині культурологія не лише здолала власну методологічну обмеженість, запозичуючи підходи і методи споріднених дисциплін [28, с. 59], але саме стає продуцентом загальнонаукової методології – культурологічного підходу [28, с. 107].

Спостерігаємо також відхід від простого протиставлення культурології Cultural Studies як прикладним і локальним дослідженням сучасних феноменів, практик і субкультур переважно в межах популярної та масової культури, тотальна множинність яких і складає власне культуру [20]. У сучасніших тлумаченнях вітчизняних науковців, у трикутнику Anthropology /Humanitaria/ Cultural research-Cultural studies культурологія представлена «абсолютно унікальним інтелектуальним продуктом, що з одного боку відповідає міжнародним науковим тенденціям, а з іншого – є втіленням російської (пострадянської, а також будь-якої національної з числа колишніх радянських республік) наукової традиції» [11, с. 22]. На наш погляд, ця точка зору узгоджується із розглядом української культури як «межової», зі все помітнішими пост- і домодерними нашаруваннями на дедалі вужчому модерному фундаменті. У рецепціях же західних фахівців останнього десятиліття, поряд із пересторогами щодо надмірної «універсальності» культурології, пострадянська інституційналізація питома культурологічних студій почала розглядатися як свідчення їх міжнародних успіхів [2, с. 11].

Фундаменталізація пострадянської культурології є доволі об'єктивним явищем, що має доволі розлогу систему причин. Зовнішнім сприятливим фактором поступу культурології, на нашу думку, слід вважати найприкметніший соціокультурний тренд сучасної світової цивілізації – розширення сфери дозвілля та можливостей для духовного самовираження людей. Його очевидним наслідком є бурхливе зростання інтересу до культури і «культурних досліджень» в останні десятиліття XX століття, яке на

початку століття теперішнього призвело до «культурної історії всього на світі» [1], а також зростання популярності культуроорієнтованих парадигм інших гуманітарних дисциплінах. Далі, розвиток культурології симулюється її спізнілою формалізацією, що дозволяє вийти за межі модерної сцієнтоцентричної науково-філософської парадигми, яка у класичному виді ще кілька десятиліть тому все ж таки добігла свого «кінця» [4, с. 8]. Хоча, у цьому сенсі не можемо не пригадати – в історії новочасної науки відбулося достатньо парадигмальних революцій, гносеологічних «переворотів» і методологічних зсувів (пригадаймо лише захоплення методами «науки історії» ХІХ ст. і математичними кількісними методами у сторіччі ХХ), аби упевнитись у відносності подібних тлумачень у широкій часовій перспективі. Нарешті, як кон'юнктурні стимули на національних теренах можемо розглядати розрив комунікаційних зв'язків із російською гуманітаристикою, де формалізація й теоретизація культурологічного знання у 1990–2000-і рр. відбувалася значно системніше, та загальним вектором реформування всієї освітянської системи України в її загальновизнаному напрямку єдності освіти та науки, який надиктовує нагальну потребу одночасно в подальшій сасєнтифікації й якомога ширшій репрезентації власної академічної діяльності.

На наш погляд, існує ще одна відповідь на питання «Як можлива українська культурологія як наука?». Вона можлива як неопатрімоналістський проект, маючи на увазі специфіку політичних режимів, що від 1990-х рр. запанували в деяких країнах Центрально-Східної Європи і колишніх республіках Радянського Союзу. Подібна інтерпретація, з одного боку, повинна застерегти від некритичного порівняння культурології з реінкарнованим ідеологічним монстром «марксизму-ленізму», оскільки природа сучасного неопатрімоналізму є, так би мовити, значно м'якшою й децентралізованою, ніж класичні тоталітарні/авторитарні режими. З іншого боку, вона пояснює особливості буття культурології по-українськи – у формі створених навколо університетських викладачів київського, львівського, харківського, одеського, донедавна, донецького осередків із доволі герметичним теоретико-методологічним умістом і дуже опосередкованими інструментами інтеркомунікації [16, с. 167–169]. Недарма, навіть у назвах

нещодавніх культурологічних монографій («Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology», Київ, 2015) уїдливо відзначають поєднання «різних, а часом протилежних, взаємопоборюваних напрямів наукового вивчення культури, її сучасних інтерпретацій на основі дуже різних історіософських і методологічних підходів» [15, с. 59]. Авжеж, у цьому разі маємо справу з типовою для неопатрімональних інституцій горизонтальною організацією з переважанням неофіційних зв'язків. Саме тому зростає цементуюча роль певного «символічного центру» (МОНУ), яка вможливорює збирання ним постійної зовсім не символічної ренти (у механізмах ліцензування /акредитації/ грифування /атестації). Навіть концептуальна й організаційна відкритість культурології може розглядатися як оманливий бонус для розширення кола її потенційних платників.

Хай там що, а в прикінцевому підсумку добра задіяльність української культурології як суспільно-політичного проекту й її задовільна скоординованість як гібридної теоретичної парадигми продовжує дисонувати у 2010-х рр. з незадовільною неквапливістю її методологічного поступу. Особливо помітною вона є при аналізі відповідної складової дисертацій. У базах даних НБУ ім. В. І. Вернадського ми не знайшли жодної спеціально-методологічної дисертації культурологічного спрямування. Попри статус культурології як «університетської науки», в Україні дотепер фактично відсутня «нормальна» триступенева система культурологічної освіти в рамках одного навчального закладу, спостерігається повсюдне суміщення культурологічних спеціальностей із більш ринково затребуваними. Замість компенсувати ці недоліки через «дисертаційну науку» з наступним практично миттєвим впровадженням отриманих результатів у навчальний процес, маємо в абсолютній більшості методологічних розділів культурологічних (sic!) дисертацій лишень посилання на фундаментальну філософську і загальнонаукову методологію (історичний, системний, структурно-функціональний методи тощо), чим спричиняється «замкнене коло». У цих самих базах, але у статтях з наукової періодики, «культура» завжди постає об'єктом методологічних розвідок різноманітних гуманітарних дисциплін, лише в поодиноких випадках – суб'єктом методологічної активності. Між тим, згідно із загальнопоширеною точкою зору, наявність

специфічного теоретико-методологічного підґрунтя – невід’ємна ознака будь-якої науки. Відсутність загальновизнаних результатів у цьому напрямку – привід відновити у будь-яку мить дискусії про право культурології на самостійне існування. У підсумку, можемо зафіксувати триваючий історіографічний парадокс, коли за обговоренням формального статусу культурології напівзабутими виявляються студії її теоретичного, особливо методологічного, змісту. Це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Наголосимо, культурологічну методологію неприйнятно тлумачити як питому розуміючу й інтерпретативну [12, с. 18], оскільки у такий спосіб фактично лише відтворюється давня неокантіанська ідея про принципові відмінності між «науками про природу» та «науками про культуру». Застарілим є обстоюваний деякими російським авторами від початку 2000-х рр. культурологічний підхід як опис, узагальнення й систематизація емпіричних досліджень різних періодів в історії тієї чи іншої культури [17, с. 65–66], що споріднює його з універсальнішою за сферою застосування феноменологічною роботою.

Із українською версією культурології як неопатрімональної науки, радше, узгоджується її тлумачення як інтегративної області знання, яка завдяки відомому «ефекту кооперації» набуває значно більших можливостей у дослідженні культури як цілісної системи. У цьому контексті синкретичність культурологічної методології прирівнюється до типової для сучасного стану науки «трансдисциплінарності», покликаної за допомогою методів суміжних наук вирішувати «гібридну» пізнавальну ситуацію, вивчати об’єкт, апріорно багатобічний.

На нашу думку, вдосконалення теоретико-методологічної бази культурології є складним багатовекторним процесом, який має включати і подальшу розробку спеціально-наукової методології культурологічних досліджень, і конкретизацію власне культурологічного підходу, який вони мають пропонувати іншим гуманітарним дисциплінам. Авжеж, тільки одночасно комплексне і глибинне знання об’єкту може надати культурології переваги над тими численними галузями знань, які теж вивчають культуру, але більш диференційовано.

Вважаємо, що найголовнішими у напрямі напрацювання спеціалізованої культурологічної методології є два моменти.

Перший момент – прискорення переходу від механічної рецепції загальнонаукових методів до їх творчої адаптації до специфіки культурологічного дослідження як такого на основі встановлення умов *не тільки можливостей, але доповнюваності* для кожної конкретної студії. Візьмемо до прикладу доволі поширений історичний метод, заснований на вивченні виникнення, формування та розвитку об'єктів у хронологічній послідовності. Із сучасної точки зору, самі лише напрям траєкторії, її геометрія і тривалість (коротка, середня, довга) надає про досліджуваний об'єкт нові знання.

На відміну від інших наук, культурологія за допомогою *історико-культурного методу* має вивчати об'єкт не за соціально-економічними чи суспільно-політичними критеріями, а питома культурницькими. При цьому слід зауважити, що часто отримані результати є хоча розбіжними, але не конфронтуючими, радше взаємодоповнюваними. Скажімо, у нещодавно виданій фундаментальній праці А. Л. Щербаня здійснено спробу відслідкувати трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України від кінця VII тис. до н.е. до XIX ст. Виокремленні автором чотири стадії історико-культурних змін в орнаментативі [31, с. 292–293] виявилися занадто тривалими, щоби зіставити їх з більш традиційними періодизаціями. У третю керамологічну стадію (III ст. – третя чверть XVI ст.) вповні вміщуються і ранньослов'янські культури, і племені об'єднання, і Київська Русь, і Галицько-Волинське королівство, і зародок ранньомодерної української спільноти в політико-територіальних рамках Речі Посполитої. Проте урахування геополітичних факторів (серед інших) часто допомагає пояснити певні зміни в орнаментуванні, морфології та технологіях виготовлення кераміки, і навпаки. Саме після ліквідації у середині X ст. Хазарського каганату в гончарів на всій території України поширилися вдосконалення у виготовленні кухонного посуду [31, с. 191], тоді як ареал поширення характерних для періоду розквіту цього політичного утворення керамологічних традицій чітко окреслював межі його політико-територіального впливу.

По-друге. Вважаємо, що у процесі розбудови спеціально-культурологічної методології недооціненими залишаються евристичні можливості, пов'язані із розширенням кола наукових

дисциплін, чийми методами має послуговуватися культурологія. Остання, яка відомо, переважно користувалась методологічним доробком філософії, філології й історичної науки. Наприклад, для своїх досліджень історії та сучасного стану меморіального ландшафту української культури ми адаптували методи політології та психоаналізу.

Меморіальна політологія – вивчення усього спектру офіційних і неофіційних, загальнонаціональних і регіональних політик пам'яті. Нагадаємо, спершу, в ХІХ-ХХ ст., в епоху становлення національних держав замість багатоетнічних імперій, культурна пам'ять стає об'єктом централізованого формування (найпоширеніші практики якого часто передають формулою Б. Андерсона – «карта, перепис, музей»), надалі, на стику ХХ–ХХІ ст., у період повсюдного піднесення «емансипаційних рухів», вона обертається на основний маркер самоідентифікації новопосталих спільнот і суб'єктів, відтак, – провідний інструмент їх чорного/сірого/білого піару. Запропонований метод не тільки допомагає краще зрозуміти наявну структуру та чинні правила функціонування меморіального простору, але й може відсилати до глибинних соціокультурних і суспільно-політичних трендів у його формуванні.

Метод меморіальної психоаналітики виходить із уявлення про спорідненість функціонування індивідуальної та колективної пам'яті та ґрунтується на фрейдівському психоаналізові. Основою цього методу є реконструкція первинної меморіальної «травми» через аналіз тієї меморіальної традиції, яку вона породила й яка її приховала в різноманітних формах замісних меморіальних фігур та особливих символічних «місць». Меморіальний психоаналіз допомагає диференціювати ставлення суспільства до власних «родових травм», яке дуже часто активно впливає на сучасний стан його свідомості [7].

Плідним є запозичення картографічного методу з географії. Щодо досліджень культурної пам'яті він полягає у створенні своєрідної мапи «пам'ятних місць» для певної культури. Завдяки цьому, з одного боку, можна урізноманітнити бачення її конкретних складників. З іншого боку, така мапа дасть змогу краще зрозуміти її історичну варіативність. За доступну, репрезентативну й актуальну точку опертя для складання «карт пам'яті» можна

обрати музеї, кількість яких за останні 20 років в Україні збільшилася втричі, сягнувши 2013 року, за даними Державної служби статистики, максимального показника у 608.

В іншому випадку картографуванню підлягають топоси поширення на пострадянському просторі глобальних культурних парадигм, зокрема постмодернізму, постколоніалізму, гендерних теорій. Завдяки цьому автор сподівається надати мапі сучасного світу доби глобалізації ще більшої розмаїтості [27].

Від часів «візуального повороту» в культурі значний потенціал має адаптація методів *візуальних досліджень*. На нашу думку, він полягає не тільки в тому, що нині спектр художніх/нехудожніх, медійних/немедійних візуальних об'єктів корелює зі структурою конкретної культурної системи. Принципово важливим є те, що будь-який з цих об'єктів (скажімо, зображення на персональних аккаунтах в Інстаграмі) одночасно унаочнює як свідомий особистісний досвід, так і підсвідомі уявлення про культуру, до якої належить автор. І цим «візуальна культурологія» відрізняється від все більш популярної візуальної соціології, яка орієнтується на масовий візуальний матеріал, як-от фотографію [29]. Сказане не виключає використання нею статистичних підрахунків, однак у менших розмірах і з меншим рівнем точності, оскільки візуальну культурологію цікавить не так «репрезентативність», як «характерність» предмету свого дослідження. У цьому нас переконують відомості, надані в магістерській роботі А. Скриннікової, виконаній під нашим керівництвом. Зокрема, визначено особливості візуалізації «місць пам'яті» Харкова і Мюнхена у понад 100 їх фотографій за тегами #kharkiv і #munchen в Instagram. Найчастіше в зображеннях Харкова трапляються знімки Успенського та Благовіщенського соборів, Центрального парку культури, площі Свободи, пам'ятки радянської монументальної архітектури, зображення яких є типовими для радянської візуальної репрезентації Харкова як індустріального мегаполіса. Мюнхен – схожий на Харків за чисельністю населення індустріальний мегаполіс і адміністративний центр, але зі значно старовиннішою історією. Мобілографи Мюнхена поважають як історичний вигляд міста, так і його модернову складову, тому світлини історичних будівель і сучасних об'єктів (передусім, Альянц арени, де часто грає «Баварія») займають приблизно

однакові частки. Не дивно, що Харків перетворився на один із епіцентрів «русской весны» з її ідеологією рівня модерніті. Хоча за підрахунками деяких економістів, за формальними показниками постіндустріалізації, в загальноукраїнському масштабі Харків поступався лише Києву.

Джерела культурологічного підходу, на нашу думку, слід шукати в творчості німецького філософа-неокантіанця В. Віндельбанда, який пов'язував стан філософської думки із суспільними потребами і суспільними ж можливостями [3, с. 20–24], і англійського філософа-неопозитивіста Б. Рассела, який у знаменитій «Історії західної філософії» репрезентував її «як невід'ємну частину суспільного й політичного життя; не як ізольовані розважання визначних особистостей» [19, с. 3].

Спроби обґрунтування культурологічного підходу до вивчення історії філософії помічено й у київських академічних істориків філософії кінця XIX – початку XX ст. [23]. У наш час вони знайшли подальший розвиток серед представників київського наукового осередку, що успішно використовують його рівною мірою для встановлення специфіки вітчизняної інтелектуальної спадщини – як «української філософської культури» (В. Горський), і для аналізу історії світової філософської думки (І. Бичко, В. Ярошевець) – як констеляції національних філософських думок, чия своєрідність сформована соціокультурними, історичними, духовними особливостями середовища побутування [6, с. 3]. Про «культуралістичний переворот» у філософії розмірковують і сучасні дослідники (М. Савельєва). Згідно з її тезою, «культура» – це не що інше як засаднича підвалина світу людини, синонім її «буття». «Культуралістичний поворот» розглядається як питомо дискурсивний і до певної міри міфологічний, коли певна соціальна група лише тоталізує свій особистий соціокультурний світ [22].

У пострадянських країнах культурологічний підхід, переважний чином, використовується в історичних дослідженнях (Л. Ястребицька), коли факти чи події не ранжуються у певному порядку, а розглядаються під кутом зору їхнього впливу на соціокультурне й ментальне середовище. Він також уважається дотичним до успіхів і класичного російського літературознавства та філософії в особі таких його метрів як М. Бахтін, В. Біблер, В. Іванов, В. Топоров, Ю. Лотман, і сучасних постмодерністських

студій власне культури (М. Ямпольский, О. Еткінд, М. Епштейн та ін.).

Відзначимо спробу використання культурологічного підходу у педагогічній культурології як новітньому відгалуженні педагогіки [21]. У Росії вона активно пропагується санкт-петербурзькою школою М. О. Аріарського, в Україні йдеться про «культурологічну парадигму освіти» І. А. Зязюна. Представники цього напрямку правомірно наголошують на формуванні «людини культури» як стратегічній меті трансформації освіти ХХ ст. На відміну від вузького фахівця як продукту загальної масової освіти індустріальної доби, вона має володіти передусім загальнокультурними компетентностями, що дозволять їй швидко й успішно адаптуватися до мінливого культурного середовища. Культурологічні теорії, знання, методи уявляються важливими, але все ж таки прикладними інструментами досягнення цієї мети.

І. Колесник намагалась адаптувати культурологічний підхід до практики досліджень з української історіографії, акцентуючи увагу на його антропологізованому змісті – висвітленні психологічно-особистісних, аксеологічних і естетичних засад творчості діячів української культури [10, с. 33].

Одним із новітніх напрямів реплікації культурологічного підходу вважаємо також гуманітарну танатологію, яка вже остаточно відокремилася від танатології медико-біологічної [9]. Епоха «Прирученої Смерті» потребує не тільки медичних технологій довголіття і технік збереження фізичного тіла, але й усе розгалуженіших культурно-мистецьких практик граничної естетизації смерті. Предметом культурологічного аналізу постають у цьому випадку структури/коди/форми іморталізації. Наприклад, на думку авторки, в найтанатичнішому з мистецтв – мистецтві кіно – постійно відбувається зміщення події екранної смерті з головного героя на Іншого/двійника, роль якого часто відіграє об'єкт мистецтва («ефект портрета Доріана Грея»).

Цариною дедалі зростаючого впливу культурологічної складової в західній інтелектуальній традиції є теорії неомодернізації (Р. Дарендорф та ін.). На відміну від класичних теорій модернізації, які від середини ХХ ст. розглядали відповідні процеси у тогочасних країнах «третього світу», вони висвітлюють особливості оновлення посткомуністичних країн. Якщо раніше

ефективність модернізації виводилася майже виключно з економічного зростання, то тепер визнається важлива роль цінностей, відносин, символічних смислів і культурних кодів; акцентується увага на творчому використанні місцевих, навіть архаїзованих, традицій, замість повної відмови від них, підкреслюється важливість не так лідерської активності політичної еліти, як широкої суспільної мобілізації прихильників реформ завдяки їх широкому медійному супроводу [30, с. 182–183]. Як нині з'ясовується, зазначена специфіка виявляється також спорідненою із сучасними траєкторіями «другої» модернізації для величезної кількості країн Азії, Африки, Центральної та Південної Америки, які, нехай із численними «зривами» (Ш. Ейзенштадт), але здолали у другій половині минулого століття шлях «першої» модернізації.

У процесі інституціоналізації культурології як самостійної галузі знань і навчально-наукової дисципліни подальша розбудова культурологічного підходу вже не обмежується філософією, історією чи будь-якою іншою гуманітарною наукою. Саме таке, універсалізоване, бачення *культурологічного підходу – як розуміння вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини і суспільства*, пропонується авторським колективом В. М. Шейка. Його основні принципи можна звести до трьох основних: а) використання для досягнення мети і завдань дослідження найточнішого визначення культури; б) розгляду процесів і явищ як феноменів культури; в) використання найсуттєвіших ознак культури [28, с. 107].

Насправді перший принцип є значною мірою загальнометодологічним. Інша справа, що його значущість для розглядуваного підходу є дійсно найнагальнішою, адже, зважаючи на сотні визначень *поняття* культури, відповідний *термін* постійно вживається одночасно в декількох і загальнонаукових, і спеціальнонаукових, і повсякденно-розмовних значеннях. А обраний кут зору, навіть у рамках загального уявлення, безпосередньо впливатиме на спрямування наукового аналізу. Зокрема, як зазначають західні фахівці в контексті антропологічного розуміння культури, ідеальне визначення культури – як стану або процесу людського вдосконалення в системі універсальних цінностей – вимагатиме окреслення

відповідних ціннісних конфігурацій; документальне визначення культури як системи духовних практик, в яких самовиражається людина, має бути спрямоване на відтворення механізмів такої репрезентації; соціальне визначення культури як унормованої людської поведінки потребує концептуалізації відповідних соціальних матриць та інституцій [33, р. 32].

Решта принципів, на нашу думку, потребують конкретизації в методах соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності.

Сутність методу соціокультурної детермінації – *не реконструкція культури, а пояснення через культуру*. Іншими словами в рамках культурологічного підходу *метод соціокультурної детермінації – це встановлення культурних особливостей як провідних* в поясненні будь-яких досліджуваних історичних, соціологічних, філософських, мистецтвознавчих явищ тощо. Тільки в цьому випадку це буде дійсно активним *методом культурології*, а не пасивним *методом у культурології*. Відомий у літературі приклад – багатий супровідний інвентар, який трапляється у похованнях найрізноманітніших за географічним розташуванням культур від пізньої первісності до розвинутого Середньовіччя. Згідно з марксистською теорією, у цьому випадку ми маємо справу із соціально-економічним явищем, соціальною диференціацією та майновим розшаруванням, як одним із показників переходу від архаїчних суспільств до суспільств класових. Натомість, відповідно до теорії «дарування» М. Мосса, це саме явище може бути потрактоване як обов'язковий елемент тогочасної системи дарувань. В обмін на «удачу», яку надприродні сили дарували небіжчикові, той мав повернути їм частину отриманих за допомогою цього дару статків.

Встановлюємо три основні умови щодо застосування методу соціокультурної детермінації. Перша умова. Він не може бути обмеженим місцем, часом або рівнем розвитку досліджуваного об'єкта. Хоча дотепер акцент на культурницьких поясненнях ставився переважно у студіях архаїчних або ранньокласових суспільств, де економічні, політичні, соціальні інститути не набули такої ваги, аби відігравати роль системоутворювального чинника. Але у суспільствах (у хронологічному сенсі) сучасних значну роль відіграють глобальні соціокультурні тренди. Відтак, відкривається нагода не тільки

визначити соціокультурну специфіку досліджуваного об'єкта, але й показати його місце в сучасному глобалізованому світі. Скажімо, однією з найпоширеніших історичних ідеологем в Україні в 1990—2010-і рр. є ідеологема «визвольних змагань». Між тим, за своєю сутністю ця ідеологема корелює з доволі відомим «антиколоніальним дискурсом», який трактує історію колишньої колонії не як історію залежності від метрополії, а як історію безперервної національно-визвольної боротьби, яка переможно завершується здобуттям незалежності. Інший приклад, дедалі помітніша тенденція до «руралізації», яка зовсім не означає повну протилежність добре відомій «урбанізації». У різних країнах вона набуває різної форми, часто відмінної від її наочного визначення «бути сільським за характером або зовнішнім виглядом» (<https://en.oxforddictionaries.com>). У Китаї – це дійсно відтворення, навіть, елементів сільського побуту в хаотично урбанізованих містах. У країнах Центрально-Східної Європи руалізація полягає в зростанні елементів громадянської свідомості у населення, яке зберігає традиційно сільський спосіб життя. В Україні, припускаємо, відбувається домодернізація сільського простору, удосконалення закладеної ще за часів «першої» індустріалізації інфраструктури, передусім, інформаційно-комунікаційної, тоді як рівень його економічної активності (а разом і свідомості) залишається доіндустріальним. Недарма, згідно з даними затвердженої восени 2017 року Кабінетом Міністрів України «Концепції розвитку фермерських господарств...» серед понад 4 млн. приватних сільських господарств лише 33,7 тис. займаються товарним фермерським виробництвом і забезпечують 6–8% валової сільськогосподарської продукції.

Умова друга. Ми не вбачаємо суттєвих обмежень у визначенні тих факторів, які використовуватимуться методом соціокультурної детермінації. Рівною мірою, тут можуть застосовуватися як типові чинники зі сфери духовної культури, так і вказівки на інституційні або ментальні особливості, притаманні конкретній локальній культурі. Це, на наш погляд, робить метод соціокультурної детермінації значно ширшим за доволі популярний культурно-антропологічний метод.

Наприклад, увагу вітчизняних дослідників привертає зв'язок філософії та освіти [5, с. 6–7]. Дійсно, зміст освіти у вітчизняних навчальних закладах безпосередньо віддзеркалювався, наприклад, на

теоретико-методологічному інструментарії української історіософії. Це переконливо доводить приклад т. зв. «військових канцеляристів», авторів знаменитих козацьких історико-літературних пам'яток XVII–XVIII ст. Очевидно, що освіта в Києво-Могилянській академії сприяла розширенню джерельної бази їхніх праць за рахунок польських і німецьких публікацій, методологізації процесу укладання створюваних ними історико-літературних творів, раціоналізації концептуальної бази, запозиченої з історичної традиції минулого. Водночас значно вищим, ніж у західноєвропейській «філософській історії», залишався рівень теологічності в інтерпретації історико-культурного процесу, довільної некритичності в упорядкуванні історичного матеріалу, й значно локальнішим – предмет історичних досліджень. На наш погляд, тут далися взнаки не тільки елементи барокової схоластики, але й загальна неінфраструктуризованість системи освіти, високохудожньо описана в автобіографії сина козацького сотника Іллі Турчинського: навчання «граматиці, часловцю і псалтирю» у місцевих дяка та священника, штудіювання «книжного чтенія і пінія» при церкві іншого сотенного містечка разом із посадами домашнього писаря й учителя в родині місцевого сотника, три роки перебування в одному з київських монастирів, відвідування класів Києво-Могилянської академії, освітня мандрівка до Могильова з нетривалими учнівством в «латинській язовитській школі» і т. ін.[24, с. 572–576].

Умова третя. Культурні чинники слід визнавати провідними для *конкретних* досліджуваних об'єктів і *конкретних контекстів*, позаяк у ширшому (або вужчому) огляді вони правомірно можуть вважатись наслідком кумулятивної дії некультурницьких факторів. У щойно наведеному нами прикладі освітньо-культурний вплив є первинним фактором у визначенні особливостей вітчизняної інтелектуальної традиції Нового часу. Зокрема, освітянська недорозвинутість тогочасної України є наслідком сповільнених темпів первинної модернізації, спричинених її становищем аграрної напівпериферії у рамках західної економічної світ-системи, якою вона позбулася (ненадовго, як з'ясовується) лише у середині XX ст.

Інше спрямування демонструє *метод соціокультурної каузальності*, встановлення причинно-наслідкового зв'язку між досліджуваним об'єктом і тією культурною системою (ієрархією систем), в якій він перебуває. Яскравим прикладом є Академія

Платона, яка стала не тільки фактом творчої біографії великого філософа або новою організацією філософського товариства, але новою формою трансляції знань в межах світової цивілізації.

Розглянемо основні умови застосування методу соціокультурної каузальності. Перше. На відміну від методу соціокультурної детермінації, метод соціокультурної каузальності не передбачає визнання культурних наслідків певної події, явища, діяльності особистості їх вирішальною ознакою. Однак слід зважити на те, що значення подібних наслідків зростає з розвитком світової цивілізації. У «післяпостмодерній» ситуації першої чверті ХХІ ст. воно стає дуже знаковим і для певних складників «постнедоморнізованих» культурних систем.

Якщо до прикладу розглянути результати нової хвилі (пост)модернізації, яка перебігає в країні після Революції Гідності, можна помітити такий парадокс. За останні роки природа політичного режиму України не змінилася докорінно, відбувся лише перехід від «жорсткого неопатріоналізму» В. Януковича до «м'якого неопатріоналізму» П. Порошенка. У виробничій сфері економіки взагалі спостерігалися демодернізаційні процеси випереджального заміщення модерних секторів (передусім, промисловості) не стільки інноваційними укладами (ІТ-індустрія, альтернативна енергетика), скільки доіндустріальними (сільське господарство). Натомість помітно постмодернізувалася соціокультурна сфера, підвищилися її мобільність (завдяки безвізу з ЄС і десятками нових країн світу) і відкритість (у формі вільного доступу до різноманітних баз даних і розвитку електронної торгівлі із зарубіжними онлайн-майданчиками); з'явилися впливові неолігархічні медійні агенти (передусім, блоги та сайти); здійснено небезуспішні спроби налагодження виробництва сучасних конкурентоспроможних культурних продуктів (фільми «Кіборги», «Сторожова застава»).

Умова друга. Культурні наслідки досліджуваних подій, явищ і персоналій мають бути ранжовані в часово-просторовій перспективі різної довжини та тривалості. У вищенаведеному випадку постреволюційної України 2014–2018 рр. співвідношення культурних «перемог» і політико-економічних «зрад» буде не на користь перших. Аналогічну ситуацію можна побачити і на прикладі І Української республіки (1917–1922). Але, попри свою політичну нетривалість, вона спромоглася зробити незворотні кроки на шляху

інституціоналізації й масовізації до того «низької», народної культури, яка наступні 60 років залишалася стрижнем національної ідентичності і національного проекту. Щойно склалися сприятливі внутрішні та зовнішні умови, вони швидко відновилися.

Підкреслимо, обидва методи у рамках культурологічного підходу можуть дати науковий результат у дослідженні самої культури. Головним наслідком застосування методу соціокультурної детермінації ми вважаємо те, що він постає своєрідним «мультиплікатором» для подальшої диференціації у баченні культури, причому як у синхронному, так і діахронному вимірі, царинах як матеріальної, так і духовної культури. Простіше кажучи, культура (або якась з її сторін) постає переплетенням конкретних проявів, унікальних у просторі та часі. Наприклад, тривалий час розвиток історичного знання розглядали за започаткованою ще Г. Гегелем лінійно-прогресивною схемою становлення історичної науки та філософії історії: емпірична історіографія/рефлексивна історіографія/філософська історія. Між тим, у результаті застосування методу соціокультурної детермінації можемо (тільки побіжно!) відсепарувати в історії світової культури: ранні міфолого-теократичні «протоісторії»; давньосхідну історіографію з другої половини II-I тис. до н. е. та сучасну їй «єврейську історіософію», модернізовану в середньовічній і новочасній єврейській діаспорі у каббалістичну, хасидиську, зрештою, сіоністичну історіософію; античні емпіричну й рефлексивну історіографії, на рівні яких залишилися історіографія китайська; християнську теологію історії західноєвропейського зразку й візантійський «відносний провіденціалізм»; ісламську і буддійську версії історіописання; ренесансну історіографію, «філософську історію» XVII-XVIII ст., класичну філософію історії XX ст., мікροісторії XX ст.; українську історіософію; метафізичний, логічний і «практичний» різновиди історіософії російської історіософії. У контексті продемонстрованого переважання в світовій культурі неповторних образів історії над формальною лінійною єдністю філософсько-історичного поступу принципово нового пояснення набуває активно обговорювана наприкінці минулого століття ситуація «історії в уламках» й бурхливі успіхи у цій царині дослідницьких практик «історичної культурології», а також оформлення концепції

«культурної пам'яті» (М. Гальбвас, П. Нора, Я. Ассман) як своєрідної альтернативи формалізованому історіописанню.

Подібне бачення вкрай важливе для після-постмодерних умонастроїв у значній кількості країн світу вже на початку століття нинішнього, яким властиве еклектичне поєднання різнорівневих і різноякісних традицій і явищ. Авжеж, темпи суспільного поступу прискорилися настільки, що «сучасність» вже ніколи не встигає, так би мовити «стати сама собою», поволі змиряючись із природністю сусідства із широким спектром «досучасного», «несучасного», «хибно сучасного» тощо.

Метод соціокультурної каузальності, у свою чергу, відкриває індуктивний шлях складання наслідків окремих феноменів у різних сферах у глобальні культурні тренди. Наприклад, доволі добре спеціалізовано досліджені явища «електронної демократії» та «електронного управління» засвідчують занепад традиційної від часів цивілізаційної революції IV–I тис. до н. е. вертикально організованої структури держави як такої; поширення «фрілансу» демонструє занепад класичних виробничих відносин; аналіз впливу медіа на соціальну сферу доводить їх інституціоналізацію як одного з 5–7 відомих в історії світової культури «ліфтів» соціальної мобільності; нарешті, чіткі прояви зміни віртуальної реальності на «реальну віртуальність» (М. Кастельс) у своїй сукупності означають системну трансформацію медіа в провідний фактор соціокультурної динаміки XXI ст.

Насамкінець, визнаємо – культурологічний підхід не можна обмежувати лише двома наведеними методами. У дослідницькому арсеналі культуролога знаходиться й чимало інших методологічних інструментів – від популярних за часів К. Леві-Строса крос-культурних студій до новітніх реконструкцій культурних полів. Проте ми розглядаємо метод соціокультурної детермінації та метод соціокультурної каузальності як «полюсні», які дозволяють опукліше підкреслити первинність культури, ніж звичайне дослідження у «культурологічному контексті / аспекті» тощо.

Таким чином, доходимо до таких висновків. Попри визнання академічного статусу і претензії на методологічну експансію культурологія дотепер не завершила процес розробки власної методології і формалізацію культурологічного підходу для суміжних наукових дисциплін, що залишає щойно набуту «науковість» у відкритому для поновлення дискусій стані.

Магістральний шлях подальшої розробки спеціально-наукової культурологічної методології ми вбачаємо, по-перше, у творчій адаптації загальнонаукових методів до специфіки культурологічного дослідження як такого і встановлення умов не тільки можливостей, але доповнюваності для кожної конкретної студії; по-друге, у розширенні кола наукових дисциплін, чиїми методами має послуговуватися культурологія (зокрема, географії, політології, психоаналізу, візуальних досліджень).

Системне дослідження феномену культури дозволяє культурології сформулювати власний підхід до його вивчення, який може розглядатися як загальнонауковий. Культурологічний підхід (у гранично широкому розумінні вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини і суспільства) може бути конкретизований у взаємопов'язаних методах соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності.

Метод соціокультурної детермінації – це встановлення культурних особливостей як провідних в поясненні будь-яких досліджуваних історичних, соціологічних, філософських, мистецтвознавчих явищ тощо. Він не може бути обмеженим місцем, часом або рівнем розвитку досліджуваного об'єкта, хоча дотепер аналогічні методологічні інструменти частіше використовувалися для аналізу архаїчних суспільств. Рівною мірою, можуть застосовуватися як типові чинники зі сфери духовної культури, так і вказівки на інституційні або ментальні особливості, притаманні конкретній локальній культурі. Це робить метод соціокультурної детермінації значно ширшим за доволі популярний культурно-антропологічний метод. Культурні чинники слід визнавати провідними для конкретних досліджуваних об'єктів і конкретному контексті, позаяк у ширшому (або вужчому) огляді вони правомірно можуть вважатися наслідком кумулятивної дії некультурницьких факторів.

Метод соціокультурної каузальності – виявлення причинно-наслідкового зв'язку між досліджуваним об'єктом і тією культурною системою (ієрархією систем), в якому він перебуває. При цьому культурні наслідки досліджуваних подій, явищ і персоналій мають бути ранжовані в часово-просторовій перспективі різної довжини і тривалості. Метод не передбачає визнання культурних наслідків певної події, явища, діяльності особистості їх вирішальною ознакою. Однак значення подібних

наслідків зростає з розвитком світової цивілізації. У дослідженні безпосередньо культури метод соціокультурної каузальності відкриває індуктивний шлях складання наслідкових окремих феноменів у різних сферах у глобальні культурні тренди.

Обидва методи у рамках культурологічного підходу можуть дати науковий результат у дослідженні самої культури. Метод соціокультурної детермінації постає своєрідним «мультиплікатором» для подальшої диференціації у баченні культури, причому як у синхронному, так і діахронному вимірі, царинах як матеріальної, так і духовної культури. Метод соціокультурної каузальності відкриває індуктивний шлях складання наслідкових окремих феноменів у різних сферах у глобальні культурні тренди. У сукупності поширення розглянутих методів зміцнює особливий епістемологічний статус культурології (принаймні, у її пострадянській версії) як інтегральної науки про культуру.

Нарешті, одним із перспективних напрямів зміни недостатньо задовільної методологічної ситуації в культурології вважаємо подальше опрацювання методів, застосованих в окремих галузях знання про культуру (онтології, гносеології, морфології, семантики культури тощо). Утім, це варто проаналізувати детальніше у наступних дослідженнях.

Список використаних джерел:

1. Берк П. Историческая антропология и новая культурная история [Электронный ресурс] / П. Берк // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/ne5.html> (дата звернення: 21.09.2018).
2. Берк П. Что такое культуральная история? / П. Берк ; пер. с англ. И. Полонской ; под науч. ред. А. Лазарева. – Москва : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2015. – 240 с.
3. Виндельбанд В. История философии / В. Виндельбанд ; пер. с нем. П. Рудина – Киев : Ника-центр, 1997. – 553 с.
4. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах XX–XXI ст. : монографія / П. Е. Герчанівська. – Київ : НАКККиМ, 2017. – 378 с.
5. Історія філософії в її зв'язку з освітою : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / Г. І. Волинка, В. І. Гусєв, Н. Г. Мозгова та ін. ; за ред. Г. І. Волинка. – Київ : Каравела, 2006. – 479 с.

6. Історія філософії : підручник / В. І. Ярошевець, І. В. Бичко, В. А. Бугров та ін. ; за ред. В. І. Ярошевеця. – Київ : ПАРАПАН, 2002. – 774 с.
7. Кислюк К. В. Меморіальний ландшафт української культури: минуле та сучасність / К. В. Кислюк // Філософська думка. – 2016. – № 3. – С. 90–105.
8. Кирилова О. Українська культурологія у східно-західних контекстах / О. Кирилова // Критика. – 2011. – Лип.-серп. (№ 7–8). – С. 29–35.
9. Кирилова О. О. Декадентський кінематограф у вимірах культурології й філософської танатології / О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 280 с.
10. Колесник І. І. Українська історіографія (XVIII – початок XX ст.) : навч. посіб. / І. І. Колесник. – Київ : Генеза, 2000. – 356 с.
11. Кравченко О. В. Контраверсійність наукової репрезентації ідеї культурології / О. В. Кравченко // Вісник ХДАК. – 2010. – Вип. 30. – С. 15–25.
12. Культурологія : навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін. ; за ред. М. М. Заковича. – 4-те вид., випр. і доп. – Київ : Знання, 2009. – 589 с.
13. Культурология как наука: за и против // Вопросы философии. – 2008. – № 11. – С. 3–32.
14. Культурологія: Могилянська школа : кол. моногр. / під ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. – Київ : Вид. Олег Філюк, 2018. – 297 с.
15. Маланчук-Рибак О. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи / О. Маланчук-Рибак // Вісник ЛНАМ. Серія : Культурологія. 2016. – Вип. 29. – С. 58–70.
16. Наука про культуру: kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : [кол. моногр.] / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 338 с.
17. Оганов А. А. Теория культуры : учеб. пособие для вузов / А. А. Оганов, И. Г. Хангельдтева. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 384 с.
18. Передмова до п'ятитомника // Історія української культури : у 5 т. / гол. редкол. : Б. С. Патон (гол. ред.) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 2001. – Т. 1 : Історія культури давнього населення України. – С. 7–35.
19. Рассел Б. Історія західної філософії / Б. Рассел ; пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Тарашука. – Київ : Основи, 1995. – 759 с.
20. Русаков С. С. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз / С. С. Русаков, Н. М. Ткачук // Гілея: Науковий вісник : зб. наук. пр. – 2016. – Вип. 115. – С. 157–162.

21. Рябцев В. П. Теоретические основы культурологического подхода к профессиональному педагогическому образованию : дис. ... д-ра культурологии: спец. 24.00.01 Теория и история культуры / В. П. Рябцев ; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2006. – 288 с.
22. Савельева М. Ю. К вопросу о сущности так называемого «культуралистического поворота» в философии / М. Ю. Савельева // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – Т. 1 : Теория культуры. – С. 47–54.
23. Ткачук М. Л. Київська академічна філософія ХІХ – початку ХХ ст. і становлення історико-філософської науки : автореф. дис. ... д-ра філос. наук: спец. 09.00.05 Історія філософії / М. Л. Ткачук ; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. – Київ, 2001. – 36 с.
24. Українська література ХVІІІ ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вступ. ст., упоряд., приміт. О. В. Мишанича. – Київ : Наук. думка, 1983. – 608 с.
25. Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008.
26. Чебанюк Т. А. Методы изучения культуры : учеб. пособие / Т. А. Чебанюк. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 350 с.
27. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації : авториз. пер. з англ. / В. Чернецький ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. т-во ім. Шевченка в Америці. – Київ : Критика, 2013. – 430 с.
28. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарченко. – Харків : ХДАК, 2016. – 330 с.
29. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / П. Штомпка ; пер. с пол. Н. В. Морозовой. – Москва : Логос, 2007. – 168 с.
30. Штомпка П. Социология социальных изменений / П. Штомпка ; пер. с англ. под ред. В. А. Ядова. – Москва : Аспект Пресс, 1996. – 416 с.
31. Щербань А. Л. Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н.е. – ХІХ століття) : монографія / А. Л. Щербань. – Харків : Вид. Олександр Савчук, 2017. – 328 с.
32. Concepts of Culture: Art, Politics, and Society / ed. by A. Muller. – Calgary : University of Calgary Press, 2006. – 330 p.
33. Storey J. Cultural Theory and Popular Culture: A Reader / J. Storey. – Third edition. – Pearson Prentice Hall, 2006. – 659 p.

1.2. КОНТРАВЕРСІЙНІСТЬ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАЄКТОРІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ В УКРАЇНІ

Звернення до предмету нашого дослідження визначається потребою в осмисленні культурології у контексті публічних дискусій про статус гуманітарних наук в Україні, що є ознакою сучасного етапу трансформації академічної культури. В українській Вікіпедії культурологія охарактеризована як «...порівняно молода наука», що «...відома під такою назвою передусім у Східній Європі» [19]. Стверджується, що «...в англomовних країнах відповідна дисципліна називається Cultural studies, а в німецькомовних – Kulturwissenschaft» [19]. Квінтесенцією цього опусу є твердження про те, що «...культурологія належить до соціогуманітарних наук, хоча активно використовує як методи природничих наук, так і спеціальні методи дослідження в соціальній сфері» [19]. Її історія представлена калейдоскопом з імен відомих антропологів, істориків, філософів, соціологів, психологів, різних часів, яких не пов'яже між собою нічого, крім звернення до культури як предмету дослідження. Подібна заплутаність у популярному варіанті визначення культурології відображає ситуацію й у її професійному середовищі, що позначається на скептичному ставленні до академічної номінації цієї сфери знання з боку представників гуманітарних, соціальних і природознавчих наук. До сьогодні сюжет її започаткування в Україні є предметом дискусій, оскільки його історіографічна версія та фактична дещо відрізняються.

Протягом першого десятиліття своєї історії культурологія в Україні існувала інкогніто – як складова комплексу мистецтвознавчих спеціальностей. Це уповільнювало її дисциплінарне самовизначення. Проте саме у цей час з'являються перші підручники та посібники з того комплексу навчальних дисциплін, які асоціювалися з культурологією. Здебільшого це – мікс з компіляції монографій та статей з історії, філософії, мистецтвознавства, літературознавства, що належали інтелектуальним кумирам радянських часів.

Усвідомлення культурології в контексті української гуманітаристики розпочалося на межі XX-XXI ст. Чи не першими спробами критичного осмислення методологічної специфіки сучасних українських культурологічних наративів, зокрема

навчального спрямування, є статті М. Кушнарської [22] та Л. Довгої [5] в «Українському гуманітарному огляді» на початку 2000-х. Системне дослідження витоків та особливостей формування культурології в Україні у її академічних вимірах розпочато автором цих рядків наприкінці першого десятиліття ХХІ ст. [15; 16; 17]. Його результати засвідчили неусталеність культурології в її освітньому та науковому аспектах [12; 13; 14;]. Здійснений К. В. Кислюком аналіз нормативної основи інституціалізації культурології в Україні відповідно до принципів класичної моделі університету, «унаочнив системність накопичуваних тут ...проблем» [11].

Культурологія й сьогодні існує у контексті радянської наукової традиції, де культура є кодовим словом, яким визначається претензія науковця на інтерпретацію будь-яких соціальних явищ сучасності і минулого із застосуванням некласичних пояснювальних моделей. Часто-густо культурологія скидається на інтелектуальну провокацію, спрямовану на критичне переосмислення дидактичних схем культури та історії. Подекуди вона асоціюється з пошуком методологічних альтернатив у конструюванні смислів культури у відповідності до існуючих академічних вимог щодо теорії науки. Це підтверджується змістом дискусій під час І міжнародної науково-практичної конференції «Культурологія в просторі гуманітарної комунікації», що відбулася у 2010 р. у м. Києві, яка виявилася важливим епізодом актуалізації практичних та теоретичних аспектів цієї сфери знання. Ключові тези спікерів цього форуму заклали підвалини критичного дискурсу культурології у наступний історіографічний період.

У другому десятилітті ХХІ ст. в українській науці розпочалася змістова культурологічна саморефлексія, що призвела до переходу від наслідування та відтворення російської (радянської) гуманітарної традиції до діалогу з нею. Зокрема, висвітлюючи специфіку цієї системи знання у контексті зарубіжних концепцій дослідження культури О. Кирилова доходить висновку про недооцінку вітчизняними науковцями проблеми інституціалізації, що позначається на теоретичній залежності української культурології від більш впливових гуманітарних центрів [9]. Ретроспективний аналіз підручників та посібників з історії української культури з точки зору утвердження ідеї національної

ідентичності, здійснений С. Єсельчиком, актуалізував проблеми взаємоузгодження історій української та зарубіжної культури, зокрема російської [7]. Нагальність дискусії щодо методологічної специфічності культурології підтверджує й колективна монографія, яка видана Національним педагогічним університетом імені М. П. Драгоманова: «Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology» [26]. Широкий спектр підходів щодо предмету, методів та принципів дослідження культури, яких дотримуються автори з Росії, України, Білорусі (загалом 26!) відображають теоретико-методологічну строкатість тих дисциплін, які зазначені у її назві, що не зовсім відповідає намірам засвідчити «...особливий дисциплінарний статус» культурології «...і вже тим більше не сумніватися в її самодостатності...» [26, с. 336]. І хоча представлений у монографії перелік сформованих в Україні тематичних напрямів дослідження культури не є достатньо репрезентативним, усе ж він засвідчує зростаючу потребу в усвідомленні культурології у контексті академічних традицій. Зокрема аналіз внутрішньої суперечливості культурології як університетської науки в Україні, здійснений у статті О. Кирилової, є деталізацією попередніх спостережень дослідниці щодо теоретичної строкатості та розрізненості відповідних наукових практик [10]. Викладені у цій же монографії ідеї Є. Більченко щодо феноменології української культурології як форми культурної свідомості у контексті російської та ширше – слов'янської гуманітарної традиції [2] знайшли продовження в її оригінальному дослідженні «Людина без історії». Зокрема авторка дійшла висновку про те, що у цій системі знання «...зустрічаються і приходять у взаємодію дві духовні традиції: західна раціональності та східна традиція духовності, що породжує соціальну та філософську версії культурології» [1, с. 240].

Наскільки невизначеною є освітня перспектива культурології засвідчує різнобій думок щодо її функцій та змісту. Доволі парадоксальною, зокрема, є позиція представників того ж НПУ імені М. П. Драгоманова Д. І. Малежика та Г. В. Хоменка, які, з одного боку – зафіксували незаангажованість культурології, а з іншого – зацентрували увагу на потребі актуалізувати саме її виховний потенціал у національній розбудові [25]. Критичному

висвітленню перипетій впровадження курсу «Історія української культури» та змістових неузгоджень у його дидактичному супроводі присвячено дослідження Л. Довгої, яке продовжує розпочату нею ж дискусію щодо актуальності змісту гуманітарної складової вищої освіти та її ефективності [6]. Серед інших спеціальних досліджень сучасної культурології можна згадати розвідку О. Маланчук-Рибак щодо порівняльного аналізу дисциплінарних статусів культурології та мистецтвознавства в сучасних наукових контекстах [24]. Цікавим за задумом варіантом усвідомлення вітчизняної версії науки про культуру як університетської практики є монографія, яка підготовлена колективом кафедри культурології НаУКМА [20]. Автори презентували доволі різноманітну палітру наукових інтересів, уподобань, методів, які в них асоціюються з культурологією. Проте особливості тлумачення цієї дисципліни кожним з них дещо заважає сприйняттю цих текстів як таких, що засвідчують наявність певної наукової школи культурології. Утім саморефлексія колективного досвіду конструювання дидактичної та евристичної систем, спрямованих на опанування знання про культуру є, безперечно, цікавим варіантом апологетики культурології. Загалом в історіографії останніх років простежується сюжет конкуренції між освітніми закладами України за символічну позицію засновників української культурології, при тому, що вона є предметом дискусії як у середовищі самих культурологів, так і з боку представників інших гуманітарних наук.

У фокусі нашої уваги – інституціональний аспект генезису української культурології від початку від ідеї – на початку 90-х ХХ ст., до сьогодні, коли вона набула рис системної освітньої та наукової практики. Поява культурології у пострадянський період збіглася в часі з декількома кризами: з методологічною у гуманітарних науках, що призвело до ревізії їх аналітичного інструментарію – з одного боку, та, з іншого боку, – з ідеологічною в СРСР, що стимулювала критичне переосмислення доробку радянської науки. Культурологія не була ані «репресованою» наукою, що підлягала «відродженню», ані «революційною» теоретичною та методологічною альтернативою існуючим на той час науковим практикам усвідомлення культури. Вона легалізувала

науковий андеграунд – декілька інтелектуальних течій, які збігалися у своєму несприйнятті ортодоксального марксизму. Ідеться про радянських істориків, етнологів, соціологів, мистецтвознавців, філософів, які впродовж 60–80-х років у формі перекладів, цитування, коментарів та критики «буржуазних теорій» культури стали їх популяризаторами, а також прихильників «відродження» вітчизняних традицій гуманітаристики, які дотримувалися опозиційних настанов щодо офіційного наукового дискурсу.

Формування концептуальних підвалин нової дисципліни відбувалося на теоретичному та символічному ґрунті радянської гуманітарної традиції. Концепція «національної за формою – соціалістичної за змістом» культури передбачала, зокрема й певну підтримку наукових осередків з її вивчення у колишніх республіках СРСР. Схоластичність офіційного дискурсу культури – з одного боку, консервація етнічної проблематики у дослідженнях культури національними академічними інститутами – з іншого боку, а також детермінація ідеї культури історичними, мистецтвознавчими, літературознавчими сюжетами – зумовили академічну периферійність теорії культури загалом в пізньорадянський період. Девальвація радянського науково-ідеологічного канону міксувалася створенням калейдоскопу з фактів та сюжетів, які не мали перспективи їх політизації. Екзотичність культурологічної проблематики в науці припускала певне вільнодумство з боку її adeptів. Вихід чималої їх кількості з академічного підпілля визначив культурний стиль доби перебудови – останньої спроби реабілітації радянської цивілізації.

Номінально культурологія була презентована у вигляді ідеї на загальносоюзній навчально-методичній нараді Міністерства освіти СРСР у 1989 р., присвяченій питанням трансформації гуманітарних дисциплін та розробці перспективних стандартів вищої освіти, у якій брали участь й українські, освітяни та науковці, зокрема представники Харківського державного інституту культури. Проте з'явилася нова дисципліна у переліку нормативних дисциплін вузів Росії, Україні, Білорусі лише у 1992–1993 рр., Тоді ж в інститутах культури Москви, Ленінграду, Києва та Харкова започатковано нову спеціальність – «Культурологію». Відтак траєкторія культурологічної освіти впродовж останніх десятиліть реалізується

у двох паралельних варіантах: як загальногуманітарної дисципліни у вищій школі і як окремої спеціальності.

За радянських часів культурологія – це, швидше, певний стиль, своєрідна езопова мова науки, яка дозволяла уникати догматичності марксизму в дослідженні будь-якої соціальної або гуманітарної проблеми. Але в наступний період її ідеологічна альтернативність виявилась досить зручною для офіційного проекту деідеологізації наукової й освітньої сфери. У навчальних планах закладів вищої освіти вона посіла місце, яке звільнилося після скасування таких одіозних ідеологічних дисциплін як: «Науковий комунізм», «Історія КППС», «Діалектичний та історичний матеріалізм». Офіційний статус зумовив і її структуру, і на концепції, адже вона сприймалася як «римейк» радянських гуманітарних концептів за нових політичних умов. Тобто наука про культуру, вочевидь, мала б відігравати роль своєрідної академічної «подушки безпеки» в умовах ідеологічної невизначеності. «Пострадянська думка породила досить нову, досить своєрідну «культурологію», котра конститується як філософська дисципліна зі схильністю до трансісторичних узагальнень і з особливим інтересом до геополітики» [34, с. 14].

Поява культурології в системі освіти та науки України, так само як і у Росії спровокувала широкий спектр думок щодо її відповідності критеріям науковості. Зокрема поширене на початку 2000-х р. скептичне ставлення до культурології як до любительства висловив фізик М. Стріха у своїй статті з красномовною назвою «Чому я не культуролог». «Під «культурологом» у нас (принаймні, в навкологуманітарному колі) розуміють здебільшого «фахівця широкого профілю», що потроху тямиться на різних речах, якось дотичних до культури. Це той, хто наділений умінням легко писати статті, не обтяжені ані суворою доказовістю, ані надмірною увагою до фактів, – словом, писати в жанрі, який у московських академічних колах колись називали «взгляд и нечто» [30]. Десять років по тому наче підтверджуючи позанауковість культурології Т. Березонець виходячи з інших світоглядних настанов став автором анти-культурологічного маніфесту, який за іронією долі з'явився у виданні Інституту культурології. Зокрема, він стверджує (мовою оригіналу): «Главная функция культурологии не познавательная (она у нее отсутствует по определению), но

ідеологічна і соціалізаторська. С допомогою культурології здійснюється масирована пропаганда західних культурних цінностей і підходів, проісходить насадження нового культурного кода замість традиційного, що призводить до трансформації масового свідомості поствоєтського населення, до перевосвітанню в західному дусі» [3, с. 39]. Або таке: «Успішно насаждаючи ліберальний плюралізм, культурологія бореться проти фундаментальної складової нашої культури – проти стремління до Істини, до певної універсальної Правди. Таким чином, з допомогою культурологічної проповіді цінностей всезагальності планово і систематично здійснюється західнізація поствоєтського населення, його ментально-культурне порабощення і експлуатація» [3, с. 40]. Звісно ж можна поставитися до авторських ескапад іронічно або як вияву світогляду. Але ж ці твердження ілюструють певний стиль пострадянської академічної культури, а також ті методологічні настанови, що давали привід для скептичної оцінки глибини змін в пострадянській гуманітаристиці.

«Спекулятивність» нової системи знань є очевидною для більшості зарубіжних науковців. Так, наприклад, М. Ларюель, враховуючи досвід російської науки, фактично заперечує об'єктивні передумови для виникнення культурології, доводячи, що за цією назвою приховується лише переображення тих самих принципів, які складали специфіку наукового комунізму [23]. Французька дослідниця привертає увагу до символічності такої заміни, що виявляється у демонстративному ігноруванні методології нещодавнього минулого пострадянської науки в культурологічних дидактичних текстах та намаганні їх авторів показово деполізувати цю систему знання. М. Ларюель вважає, що культурологія є есенціалістським вченням, більш схильним до вивчення нації, ніж до вивчення культури і насправді є формою «націології», але цей факт ще не дуже ясний і для самих її розробників. Суто ідеологічним вважає дискурс культурології й німецька дослідниця Ю. Шерер. Вона зауважує, що «...політика й ідеологія в пострадянській Росії зробилися частиною культури на протигагу попередньому періоду, коли культура була частиною політики й ідеології, і пояснює яким чином це відбулося» [37, с. 95]. І хоча вона не сприймає культурологію як предмет критичного дискурсу, усе ж не відмовляє

їй у певній перспективі. Водночас Ю. Шерер заперечує ефективність запозичення культурознавчих концепцій західної науки. На приховану ідеологічність культурології також звертає увагу Б. Хюбнер, який вважає, що сталося перейменування предмету, але не методу аналізу культури. За сукупністю характеристик культурології він намагається знайти їй відповідник в німецькому варіанті регіоназнавства [36]. Знаходячи позитивні риси культурології як способи подолання культурної некомпетентності та міжкультурних бар'єрів шляхом виходу за межі вузьких спеціалізацій та звернення до вивчення інших культур, Б. Хюбнер визначає її перспективу як перехід від КУЛЬТУРО-логії до Культуро-ЛОГІЇ [36, с. 13]. Спостереження зарубіжних науковців зроблені на основі дослідження російської культурології, як наймасштабнішої презентації нової системи знання в пострадянському просторі. Проте їхні висновки, на нашу думку, відповідають реаліям існування культурології у кожній з країн СНД.

Культурологи, тобто пострадянські дослідники культури, прагнули до конструювання нової сфери знання, але не дійшли згоди щодо її основних теоретичних та методологічних основ. До сьогодні сформувалося декілька уявних моделей цієї науки: як певної метатеорії культури, як інтегративної науки, як системи знань про культуру, як міждисциплінарної наукової сфери, як окремої наукової дисципліни про культуру, як своєрідної інтелектуальної течії тощо. Прихильники академічної інституціалізації культурології розійшлися у думках щодо її приналежності до певної сфери знання: чи гуманітарної, чи соціальної або ж філософської. У пострадянському контексті ідеться про культурологію як науку, яка «...формується на стику соціального і гуманітарного знання про людину й суспільство і вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію та модальність людського буття» [18, с. 9]. Наголошується, що це цілком самостійна академічна галузь знань, яка ще не сформована, але має перспективи синтезувати декілька дослідницьких традицій, щоб сформувати уявлення про культуру як феномен, який органічно поєднує індивідуальний і суспільний виміри існування та адекватно відображає їх розмаїття. Тобто культурологію пропонується розглядати як теоретичне узагальнення способів усвідомлення культури з претензією на певну методологію. Проблемаю стає не лише визначення самого явища «культура», а й

теоретико-методологічна строкатість дослідницьких підходів та практик, на яких базується культурологія. Правомірним є питання щодо співставності культурологічних досліджень з філософськими та антропологічними. Наскільки предмет культурології відрізняється від предмету історії? Де та методологічна межа, що відрізняє культурологію від психології або соціології? Наскільки різняться знання про культуру, що представлені культурологами від тих, які презентують, наприклад, мистецтвознавці або літературознавці? Усе це є предметом дискусії, яка супроводжує формування культурології у пострадянському академічному середовищі.

Суто формально культурологію пов'язують з концепцією «culturology» Л. Вайта, який упродовж декількох десятиліть, починаючи з 30-х років XX ст. намагався її впроваджувати у своїй науковій та освітній практиці у Мічиганському університеті. Принаймні йому належить системне обґрунтування потреби у зміні методології дослідження культури [31]. Культурологія як наука про культуру виокремлювалася Л. Вайтом з соціальних антропоцентричних наук. Утім, його ідея не вплинула на академічну систематику знань про культуру, залишившись епізодом історії антропології. Звернення пострадянських культурологів до теоретичного спадку Л. Вайта, вочевидь, зумовлено кризою довіри до марксистської спадщини загалом та пошуком більш авторитетних ніж вітчизняні науковці родоначальників нової науки. Упродовж 80-х р. XX ст. його ім'я було відоме здебільшого у контексті критики «буржуазних концепцій зарубіжної етнографії». Навіть після появи російськомовних перекладів основних праць Л. Вайта його концепція культури не набула подальшого розвитку серед пострадянських дослідників культури. Проте ідея культурології як мета-наукової системи яка б була конкурентною або співставною з філософією набула чимало прихильників. Її ре-актуалізація в пострадянському соціокультурному контексті, вочевидь, забезпечувала потребу у трансформації зкомпроментованої ідеологічної концепції науки про культуру в таку, яка б, з одного боку, спиралася на певну академічну традицію, а з іншого – не була фундаментально укорінена у зарубіжній науковій практиці.

Інший варіант сучасної науки про культуру, який є надзвичайно поширеним в англо-саксонському академічному середовищі і мав

би бути ідейно ближчим вітчизняним науковцям за його ідейною спрямованістю, серед культурологів викликає лише спорадичний інтерес. Ідеться про «cultural studies» («культурні дослідження») – специфічний напрям в соціальних дослідженнях масової культури, який сформувався у Бірмінгемі (Великобратанія) у другій половині 60-х р. ХХ ст. навколо методології вивчення медіа та повсякденності, впровадженій Р. Хоггартом та С. Голлом. У цьому контексті культура є комунікативним ядром соціальних відносин, яке дозволяє зрозуміти «структуру думки», властиву конкретному суспільству. Культурні дослідження сформувалися як критична інтелектуальна практика неомарксистського спрямування. Попри ігнорування засновниками цього напрямку будь-яких його форм універсалізму, зокрема й академічної, «cultural studies» увійшли в комплекс університетської освіти у багатьох країнах світу. Ідеться не про окрему соціальну або гуманітарну дисципліну, а про мультидисциплінарну сферу, у межах якої застосовуються методи і соціології, етнографії, мистецької та літературної критики [38]. Вочевидь для культурологів соціально-критичний потенціал культурних досліджень виявився неактуальним. Культурологія стала легітимним інваріантним тієї моделі науки про культуру, яку вона мала замістити.

«Відзначаючи складність верифікації культурології, А. Флієр у 90-х р. ст. вважав, що культурологія ширше західної Anthropology, але не повною мірою охоплює Humanitaria. Cultural research або Cultural studies – ближче за формою, але не відповідають змісту культурології у тлумаченні вітчизняних науковців [33, с. 371–372]. Виявляється, що культурологія претендує на унікальність серед наук про культуру. Спробою нівелювання дещо штучного поєднання в одній теоретичній площині різних за своєю спрямованістю академічних традицій є презентація «культурології» як інтегративної сфери пізнання, спрямованої на формування цілісного бачення культури у соціально-історичному контексті і диференціація її від «культурознавства» як системи окремих наукових дисциплін, що орієнтовані на дослідження спеціалізованих сфер культурної діяльності. Інший варіант усунення суперечності фундаментальних основ культурологічного знання – виділення в ньому соціального (раціонально-пояснювального за методологією) та гуманітарного (описово-

інтерпретативного) напрямів, які передбачають різний ступінь абстрактності в моделюванні культури. У 90-х р. XX ст. А. Флієр доводив, що культурологія має належати до групи емпіричних наук, які претендують на дослідження будь-яких видів людської практики, але в певних її аспектах так само як історія, психологія, соціологія [33, с. 372–373]. Проте у середині другого десятиліття XXI ст. він вважав ймовірним інституційне поглинання культурології філософією, зважаючи на змістовну близькість обох дисциплін та схожість соціальних функцій обох областей знання [32]. Однак зауважує дослідник, «...перспективи культурології як науки і як напряму освіти більшою мірою будуть залежати не від її змістовної специфіки, а від того, який компроміс буде досягнутий між Міністерством освіти і науки та Міністерством культури, що мають власні несхожі інтереси у використанні знання про культуру»[35]. Ця репліка одного з провідних культурологів Росії змушує звернутися не так до дискусій щодо атрибутивних ознак культурології, як до сюжету її появи та впровадження в освіті, який дозволяє більш рельєфно представити соціокультурну місію цієї системи знання та перипетії її методологічного структурування.

Номенклатурний статус культурології зумовив й її нормативний зміст. Красномовною є трансформація змісту культурології в українських освітніх стандартах: від початкової редакції – «Українська та зарубіжна культура» у 90-х р. XX ст. – до «Історії української культури» на початку XXI ст., «Культурології» – упродовж першого десятиліття XX ст. та «Української культури» – з 2015–2016 рр. Лейтмотивом цих змін на початку 90-х XX ст. була ревізія освітніх нормативів з метою дистанціювання від радянської ідеологічної спадщини; на зламі 2000-х років – ствердження самобутності української державності в умовах політичної «багатовекторності», у 2009–2017 рр. – визначення європейських перспектив України. У своїх роздумах про вільну траєкторію студента міністр освіти і науки І. Вакарчук визначив, що нормативні дисципліни мають «гуманітарний характер, але разом з тим вони є необхідними для будь-якого фаху» [4]. «Доцільно, на наш погляд, замінити у вищій школі вузько спрямований обов'язковий курс «Історія України», який безпосередньо дублює шкільний, на більш фундаментальний курс «Історія української культури», де під словом «культура» слід розуміти не лише мистецьку діяльність чи

літературну творчість, а весь спосіб життя української спільноти, включно з культурою політичною, релігійною, військовою, науковою. Саме такий курс дасть можливість побачити історію української культури у всій її багатобарвності та звивистості, окреслить зв'язки з європейським і світовим контекстом» [4] – так коментувався перший варіант оновленого переліку гуманітарних дисциплін. Тобто курс «Історія української культури» розглядався як такий, що більш відповідає сучасному стану «світоглядних» дисциплін і мав би замінити соціально-політичну «історію України». Отже, поняття культура, як виявилось, можливо наповнювати будь-яким політично актуальним змістом безвідносно до наукової практики її осмислення.

Так само, але вже під гаслами подолання етноцентризму на користь антропоцентризму черговий міністр освіти Д. Табачник вважав за необхідне «деполітизувати і зробити підручники об'єктивними, гуманними». Нарешті з новим регламентом діяльності ВНЗ України, запропонованим МОН України у 2014–2015 р., українська культура поряд з українською мовою, історією України та філософією увійшла до обов'язкового «гуманітарно-українознавчого» блоку дисциплін. Щоправда, користуючись правами автономії, вузи отримали право самі пропонувати та впроваджувати моделі його забезпечення. Наприклад, читати історію України в межах єдиного курсу разом з історією української культури. «ВНЗ може пропонувати на вибір не чотири, а хоч і десять курсів у межах заданих тематичних напрямів. Головна вимога – щоб студенти прослухали загальний обсяг у 12 кредитів. Завдання вишів у цьому разі – зацікавити студентів, продемонструвати наявність належних академічних сил» – коментував цю ідею міністр освіти і науки С. М. Квіт [8]. Вочевидь, отождолення культурології з українською культурою зумовлене специфікою суспільно-політичної ситуації, проте ніяк не логікою змін в науковому дискурсі щодо культури. Така інтерпретація культурології співпала в часі зі скасуванням окремої спеціальності в реєстрі галузей знань – «Українознавства», яка упродовж свого недовгого існування так і залишилась на маргінесі академічної практики.

І у першому (2009 р.) і у другому (2015 р.) варіанті запропонованих МОН України переліків обов'язкових дисциплін,

культурологія під різними назвами віднесена до тих, які б мали давати «світоглядні знання та уявлення». У 2009 р. передбачалося, що решту дисциплін «за вибором студента», які мали б охоплювати «усю гуманітарну складову» пропонуватиме вуз. У другому варіанті запропоновано взагалі відмовитися від принципу змістової відповідності дисципліни її назві. Позбавляючись обов'язковості історичного контексту, а разом із ним – штучності та ортодоксальності офіційного наративу історії українська культура мала б набути методологічної варіативності. Проте, якщо в історичному дисциплінарному контексті українська культура відтворювала вади канону, що сформувався на «державне замовлення» з його апологетичною спрямованістю на існуючу політичну реальність, то у новій редакції вона опиняється у досить специфічному з погляду культурної толерантності контексті. Навіть у назві очевидною є преференція для титульної нації, оскільки українська культура не дорівнює культурі України. Поряд з філософією, українською історією і мовою культура набуває виразно етнічного чи національного контексту, що передбачає визнання культурної «іншості» соціальних спільнот. У практиці викладання історії української культури останніх десятиліть склався певний шаблон етнічного маркування, згідно з яким усі народи, що населяли територію України, проживають на ній дотепер, визначаються за їх роллю у процесі державотворення: вони є або сусідами, або союзниками, або суперниками, або ворогами у самовизначенні українців. З іншого боку, українська історія в її етнічному вимірі зазвичай передбачає наголос на історичній усталеності українців. Це збігається з практикою формування національного наративу, який, також спрямований на обґрунтування ексклюзивності титульного етносу. Але чи відповідає фольклорно-етнографічна версія культури з наголосом на традиційності української культури асоціаціям сучасного студента з культурою загалом? Чи сприяє етнокультурний парафраз національної історії з його драматичними колізіями втрат та поразок піднесенню «національної самосвідомості»? Отже, неконформістський потенціал культурології поки що ігнорується реформаторами освіти. Зважаючи на обсяг культурологічної складової у нових освітніх стандартах можна говорити хіба що про просвітницьку, а не системоутворюючу дисципліну. Кон'юктурне

звуження проблематики культурології підтверджує її функціональну ритуальність в освіті. Ця ж тенденція з кінця 90-х р. ХХ ст. є провідною для гуманітарних складових нормативного циклу російської вищої освіти.

Зважаючи на те, що саме дидактична література впродовж останніх двадцяти років презентує концептуальний рельєф та теоретичний арсенал пострадянської культурології, її можна було б вважати «нормальною наукою» за Т. Куном. У його розумінні «нормальна наука» є системою наукових знань, що спирається на досягнення, які визнаються науковою спільнотою, і які є основою легітимації його діяльності. «У наші дні, – зауважує дослідник, – такі досягнення викладаються, хоча й зрідка у їх оригінальній формі, у підручниках – елементарних або підвищеного типу» [21, с. 34]. Варто взяти до уваги те, що йдеться про «science», а не про «humanities». Відмінність між ними полягає у пояснювальному потенціалі: якщо наука у своїй основі передбачає експеримент і дозволяє раціонально пояснювати факти, то гуманітарне знання є інтерпретативним і не передбачає завершеності, яку б можна було асоціювати з науковими законами. Проте навряд чи варто наполягати на «нормальності» культурології, оскільки в Україні, так само, як і в інших пострадянських країнах вона віднесена або до мистецьких дисциплін, або до сфери гуманітарних знань. До того ж в освітній сфері культурологія сформувалася раніше, ніж набула свого наукового обґрунтування. Принаймні кількість підручників та посібників з культурології (історії та/або теорії культури), значно перевищує кількість змістових дисертацій та монографічних робіт щодо її методологічних основ.

Навіть поверхове ознайомлення з концепціями найпопулярніших підручників Росії та України з культурології переконує в тому, що в них закладені хоча і різні за спрямуванням, але подібні за методологією моделі. Незалежно від назви вони змістовно розділяються на теорію та історію культури. На наш погляд, саме така послідовність викладу матеріалу нагадує про методи опанування гуманітарним знанням, які напрацьовані в радянській освіті. Прагнення теоретичної цілісності у розумінні культури, намагання надати завершену систему знань, пошук закономірностей та всеохоплюючий детермінізм, особлива увага до категорій заради винайдення універсального змісту – усе це притаманне як російським, так й українським підручникам.

Виклад історії культури в підручниках з культурології за принципом організації матеріалу мало чим відрізняється від звичних викладів соціально-політичної історії, проте виглядає дещо спрощеним, менш доказовим і часто-густо суб'єктивним. У підручниках обох країн історія світової або зарубіжної культури за обсягом майже дорівнює або є ненабагато більшою ніж історія вітчизняної культури. Доволі схематично викладені сюжети світового культурного процесу, вочевидь, мають лише підкреслити значущість національних культурних надбань. Проте, теоретичні настанови дещо відрізняються: російські автори здебільшого співставляють світову та вітчизняну культури, українські ж – прагнуть їх об'єднати в контексті національної історії. Це певною мірою відображає культурно-ідеологічні стратегії обох держав. Російська ідеологема передбачає утвердження російської цивілізаційної самобутності шляхом створення росієцентричної моделі культурної історії. Історико-ідеологічне самоутвердження української державності відбувається на основі порівняльної характеристики вітчизняних традицій з європейськими з наголосом на єдності культурно-історичних потоків. Отже, в обох випадках ідеться про своєрідну дидактичну апологетику ідеї культурно-історичної самобутності Росії на тлі Європи, а України на тлі Росії. Проте якщо зміст історичних складових культурологічних дисциплін є відмінним, то сама логіка побудови відповідних розділів підручників, спосіб аргументації та їхня медологічна основа виявляються дуже схожими.

Теоретична складова підручників та посібників є також доволі схожою і вибудовується на концептуальному міксі, який утворився на початку 90-х рр. ХХ ст. Відправними сюжетами історіографії культурології стали ідеї західноєвропейських теоретиків та дослідників культури, які за радянських часів підлягали критиці. Водночас згадки про радянську теорію культури майже зникають за виключенням ідей тих вчених, чия наукова репутація не підлягає сумніву і праці яких набули визнання закордоном. В обіг увійшло специфічне словосполучення «зарубіжна культурологія» до якої віднесені ті науковці, з якими пов'язують витoki ідеї та методології культурології. Такими виявляються представники культурної антропології, історії, соціології та філософії культури, етнології, лінгвістики, психології, теології, що у різні часи та у

різний спосіб виказували свій інтерес до культури. Тому «пантеон» класиків культурології виявився доволі строкатим і варіативним. Зазвичай до нього включають імена О. Шпенглера, А. Тойнбі, В. Данилевського, П. Сорокіна, Л. Вайта. Автори підручників найчастіше апелюють до концепцій та підходів, які увійшли в арсенал пострадянської гуманітаристики. Зокрема: «текстологічної» версії М. М. Бахтіна, «семіотичної» версії культури Ю. М. Лотмана, «культурної антропології» Вяч. В. Іванова, «історичного літературознавства» – С. С. Аверінцева або Д. С. Ліхачова, «концепції діалогу культур» – В. С. Біблера, «історичної антропології» Л. Н. Баткіна або А. Я. Гуревича тощо. Ця практика згодом стає звичною і в науковій практиці, зокрема й в Україні, де звернення до імен «класиків» культурології стало вже обов'язково-символічним, як і свого часу до імен класиків марксизму-ленінізму. Ідеться не лише про збереження історіографічної традиції, а й самого підходу до культури. Привертає увагу надзвичайна увага авторів до викладу та коментування теорії та методології дослідження культури. Іноді підручники з культурології по-суті є історією теорії культури, де основна увага приділяється тлумаченню поняття «культура», а також історії її дослідження. «У більшості підручників замість короткої дефініції, яку пропонували б як «робочу», подано розлогі теоретичні розділи із довгим переліком визначень «культури» (які зазвичай суперечать одне одному), а також її типів та функцій, різноманітність яких здатна остаточно збити з пантелику студента, який спробує розібратися, про що ж таки йтиметься у навчальному курсі» [6, с. 75].

Попри поширення нової термінології щодо характеристики культури на кшталт таких формул, як: «ментальність», «картина світу», «артефакт», «феномен», «текст», «парадигма», «структура», «ідентичність», «несвідоме», «гендер», «симулякр», «деконструкція», «репрезентація» тощо, – розбіжності між вітчизняними та західноєвропейськими культурними студіями виявляються у практиці їх використання. Для більшості українських авторів підручників – це лише привід для оновлення стилю викладу матеріалу, а не інструмент використання певної концепції. Згадування про різноманітні дослідницькі стратегії: герменевтику, семіотику, структуралізм, постструктуралізм, гендерні дослі-

дження, дискурс-аналіз тощо, у більшості дидактичних видань з культурології має інформативний характер. Звичне посилання на складність наукової диференціації культури є лише виправданням відсутності авторської позиції, яка підміняється викладом тих підходів, що є найбільш поширеними у вітчизняному науковому дискурсі культури.

Теоретичні матриці навчальних видань залишаються незмінними упродовж десятиліть. У більшості підручників культура описується як явище, що має певну онтологічну сутність, як самостійний об'єкт з чітко визначеними і обов'язковими характеристиками. Найпоширенішими формулами, у яких конститується специфічність культури є фіксація її надприродності та аналіз її складових у вигляді опозиції «матеріальне-духовне». Намагаючись пояснити нероздільність культури в її основних проявах, автори часто несвідомо моделюють її як гомогенне явище. Це є підґрунтям обґрунтування унікальності національних культур. З радянських часів в підручниках зберігається асоціативний зв'язок культури з «високим» мистецтвом, світовими релігіями, класичними науками. Водночас масова та популярна культура зазвичай виявляється предметом критики. Складається враження, що увага вітчизняних культурологів зосереджена на ідеї, а не реальному об'єкті культури. Тому студентам пропонується компендіум знань щодо культури, а не її предметне усвідомлення. Отже, відбулася специфічна методологічна інверсія: риторично долаючи історичний матеріалізм культурологічна думка спирається на радянські традиції моделювання системи знань про культуру. Очевидний теоретичний еклектизм з опорою на формаційні теорії, які претендували на синтетичний виклад культурних проблем історії суспільства можна вважати спадком радянської науки про культуру з її орієнтованістю на філософські проблеми та зневагою до конкретних практик дослідження.

Паралельно з історіографічними «війнами» в українському освітньому дискурсі конструюється й альтернативна російській (проте дзеркально подібна до неї) міфологія вітчизняної культурології. Символічне змагання академічних кіл країн СНД навколо національного підґрунтя нової галузі знання здебільшого зводиться до наведення переліку імен представників різних галузей

вітчизняної науки XIX–XX ст., яких об'єднує хіба що приналежність до кола неформальних інтелектуальних лідерів свого часу. Незалежно до реальної причетності до науки про культуру вони представляють її «національний пантеон». Так само, як попередниками російської культурології вважають філософів «срібного віку», часто згадуваними «стовпами» української культурології є, наприклад, Г. Сковорода, Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, «літературні романтики», етнографи, історики, фольклористи XIX ст. – початку XX ст., класики літератури. Цей сюжет наслідує притаманну радянській історії науки апологетику винятковості «свої» інтелектуальної традиції заради збільшення символічного капіталу держави, але не має ніякого стосунку до науки. проте номенклатурний канон підручників з культурології в Україні не склався, оскільки викладацька спільнота не сформувала професійних вимог щодо науково-виваженої академічної презентації знань про культуру в освіті.

Не менш парадоксальною є траєкторія впровадження спеціалізованої вищої культурологічної освіти. О. Кирилова вважає особливістю української культурології те, «...що вона від початку формувалася як університетська наука» [10, с. 160]. Вочевидь у такому разі варто було б переосмислити поняття «університет» у контексті освітньої системи України часів незалежності. Упродовж минулих двох десятиліть чимало вищих закладів освіти змінили свою назву за формальним критерієм – багаторівневістю освітньої діяльності, а не за фактичною наявністю певної інтелектуальної спільноти, що генерує нові знання. Маємо зазначити, що на початку 90-х р. XX ст. пілотні освітні проекти офіційно заявлені саме галузевими закладами вищої освіти: Харківським, Київським, Рівненським інститутами культури (який згодом інкорпорований у Рівненський державний гуманітарний університет (РДГУ), для яких актуальною була трансформації радянської системи підготовки культурно-освітньої роботи у відповідності до уявних перспектив розвитку культури. Можливо, що саме завдяки їх відомчій підпорядкованості Міністерству культури до 2015 р. культурологія ідентифікувалася як одна зі спеціальностей галузі знань «Культура та мистецтво», поряд з мистецькими професіями, музеєзнавством, діловодством, бібліотечною справою тощо. Проте «професіоналізація» культурології відбувалася в умовах

конкуренції освітніх концепцій, які продемонстрували відсутність чітких уявлень про те, ким же має бути культуролог.

Серед перших закладів вищої освіти культурологію запровадили, зокрема, й «відроджені» національні університети: «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), згодом – «Острозька академія» (НУОА), що відповідало їх стратегії трансформації освітніх традицій відповідно до сучасного формату гуманітарних знань. Розширення академічного простру цієї спеціальності в Україні впродовж 90-х р. XX ст.-поч. XXI ст. відбувалося повільно, але невпинно аж до 2015–2016 р. унаслідок чого культурологія набула ще декілька професійних контекстів. По-перше – мистецького: в Одеській національній музичній академії ім. А. В. Нежданової (ОНМА), Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (НМАУ), Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва (НАККіМ). По-друге – педагогічного: у Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова (НПУ), Сумському державному педагогічному університеті ім. А. С. Макаренка (СДПУ ім. А. С. Макаренка), Полтавському національному педагогічному університеті ім. В. Г. Короленка (ПНПУ), Південноукраїнському національному педагогічному університеті ім. К. Д. Ушинського (ПіНПУ), Уманському державному педагогічному університеті імені Павла Тичини (УДПУ), Державному вищому навчальному закладі «Донбаський державний педагогічний університет» (ДДПУ), Комунальному закладі «Харківська гуманітарно-педагогічна академія «КЗ ХГПА». По-третє – класичного гуманітарного: у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (КНУШ), Таврійському національному університеті імені В. І. Вернадського (ТНУ імені В. І. Вернадського), Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка (ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»), Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна (ХНУ), Одеському національному університеті імені І. І. Мечникова (ОНУ імені І. І. Мечникова), Львівському національному університеті ім. І. Франка (ЛНУ ім. І. Франка), Херсонському державному університеті (ХДУ), Східноукраїнському національному університеті імені Лесі Українки (СхНУ імені Лесі Українки), Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича (ЧНУ імені

Юрія Федьковича), Донецькому національному університеті імені Василя Стуса (ДонНУ), Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії (ХГПА), Ужгородському державному університеті (УжГУ), Маріупольському державному університеті (МДУ). У вищих технічних закладах освіти культурологія представлена в Одеському національному політехнічному університеті (ОНПУ), Національному технічному університеті «Дніпровська політехніка» НТУ «ДП», Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного (НАСВ). У кожному з цих закладів освіти культурологія виявилася придатною для адаптації у певному предметному контексті, що визначає їх специфіку. Більшість недержавних освітніх ініціатив з підготовки культурологів виявилися не надто результативними. У 90-х р. ХХ ст. навчання за цією спеціальністю розпочали Краматорський економіко-гуманітарний інститут, Донецький гуманітарний інститут, Київський інститут соціальних та культурних зв'язків імені святої княгині Ольги. Але станом на сьогодні освітні програми за цим фахом мають лише Київський інститут культури (КУК) – бакалаврат, магістратура, Український католицький університет (УКУ) – бакалаврат, Міжнародний гуманітарний університет (МГУ) – докторантура.

Загалом у 2018 р. навчання за спеціальністю «Культурологія» здійснювали 42 заклади вищої освіти, які мають ліцензію на підготовку фахівців різного рівня: 33 – бакалавра, 27 – магістра, 15 – доктора наук. У 26 з них цей фах акредитовано за освітнім ступенем магістр, у 22 – бакалавр, тобто їхні програми вже пройшли апробацію і можуть бути оціненими за їх результативністю. Решта закладів відкрили цю спеціальність в останні три-чотири роки. Більше половини з них зосереджено у великих містах: Києві (7), Одесі (3), Львові (3), Харкові (3). Відкриття спеціальності культурологія у вузах різного спрямування пов'язано з розширенням сфери функціонування самого поняття культурологія в академічному середовищі, а також ступенем готовності закладів освіти до використання потенціалу гуманітарних кафедр в опануванні нової спеціальності. Культурологія стала у нагоді у зв'язку з нівелюванням освітньої профілізації навчальних закладів та формуванням конкурентних стратегій їх розвитку. Для колишніх інститутів культури вона

виявилася способом академічного ребрендингу відповідно до нових суспільних реалій. Для закладів мистецького спрямування – приводом для розширення теоретичного контексту мистецтвознавства. Для педагогічних інститутів та університетів культурологія – прийнятним варіантом урізноманітнення каліфікаційних характеристик вже існуючих у них спеціальностей. Для класичних університетів, вочевидь, найважливішим було використання символічного ресурсу спеціальності. За браком університетських наукових традицій досліджень культури в Україні нова спеціальність виявилася зручним приводом для кооперації представників різних галузей знань у їх протистоянні змістової ангажованості та консерватизму гуманітарної освіти. Важливим є й суб'єктивний чинник, адже інтеграція культурології в освітню систему відбувалася за відсутності стандартів та чітких уявлень щодо професійних вимог випускників. Проте від початку 90-х у Харківському та Київському інститутах культури сформовано два основні вектори професійної профілізації, які умовно можна зазначити як теоретичний (педагогічний) та практичний (дозвіллєвий).

Педагогічна профілізація зорієнтована на викладання історії та теорії культури і вибудовувалася здебільшого на синтезі історичних, мистецтвознавчих, філософських, літературознавчих, мовознавчих дисциплін, а також передбачала забезпечення освітніх, експертних, аналітичних та наукових потреб держави. Крім ХДАК, цей напрям підтримувався класичними університетами: КНУ, НаУКМА, ХНУ, ЛНУ, ОНУ, СНУ, УжНУ, ЧНУ, НУОА, а також ХНПУ, УКУ, НПУ, ОНПУ, НТУ «ДП». Проте ця концепція передбачала модернізацію й переліку професій відповідно до змін, що відбувалися у соціокультурній сфері, якої так і не сталося. Упродовж 90-х – поч. 2000-х років профільною для культурологів вважалася лише професія культорганізатора. Власне практична підготовка фахівців для забезпечення дозвіллєвої діяльності й зорієнтована на опанування прикладних методик організації та проведення «культурно-масових заходів». Цей профіль представлений у навчальних концепціях та програмах КНУКіМ, КУК, НАККіМ, РДГУ, ХДУ, МДУ, НАСВ, КЗ «ХГПА», ХГПА, ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». Окрему позицію обіймають програми мистецьких закладів. Зокрема, вже багато

років реалізують проект «музичної культурології» ОНМА, НМАУ; у ЛНАМ – здійснюється підготовка за спеціалізаціями з арт-критики та арт-еспертизи, на рівні магістра – мистецтвознавства. Ідеться про прагнення урізноманітнити перелік фахових компетентностей за рахунок просвітницької складової. Отже, заклади освіти виробляють власну візію ринку праці у сфері культури, яка здебільшого визначається кон'юнктурою соціальних та бізнес-процесів. Не в останню чергу траєкторія формування професійного профілю спеціальності зумовлена й змінами інфраструктури соціокультурної діяльності. Її основою є традиційні форми просвітницької та мистецької діяльності, що утримуються за рахунок державного бюджету: бібліотеки, музеї, театри. Уведенням до навчальних програм середніх та вищих навчальних закладів дисциплін культурологічного спрямування на початку 90-х років ХХ ст. мало би завершити формування багаторівневої системи естетичної освіти. Проте професійна кон'юнктура змінилася у другій половині десятиліття, коли у школах, а з середини 2000-х в університетах та академіях культурологічна складова навчання стає факультативною. Корегування змісту професійної підготовки стимулювала поява різноманітних громадських ініціатив та інноваційних практик, спрямованих на розвиток культурних індустрій. Парадокс полягає у тому, що й до сьогодні культурологія відсутня у переліку спеціальностей в Україні, що робить цей фах «тіньовим» у соціальному сенсі. «Слово «культуролог», – як зауважує Є. Більченко, – нерідко викликає подив також і на масовому, профанному рівні сприйняття, оскільки ще не володіє достатнім потенціалом соціального престижу. Чужість, відтак, змушує культурологів мімікувати, часто приховуючи свою професію, маскуючи її прикладними гранями культурно-просвітницької діяльності, що, звісно, не йде на користь культурологічній теорії» [2, с. 25].

Освітні програми, які запропоновані різними вищими закладами виявили надзвичайно широку варіативність методологічних основ підготовки культурологів. Проекти практичного спрямування дрейфують у бік концепції арт-освіти, яка спрямована на сервісну практику у сфері культури та мистецтва. Показовими є, наприклад, пропозиції випускової за цим

фахом кафедри «Івент-менеджменту та індустрії дозвілля» КНУКіМ, яка пропонує такі спеціалізації: івент-менеджмент, менеджмент індустрії дозвілля, режисура івент-проектів. Педагогічні спеціалізації тяжіють до «cultural studies». Зокрема, у ХДАК кафедра теорії та історії культури на початку 2000-х трансформувалася у кафедру культурології, згодом – у кафедру культурології та медіа-комунікацій. Сьогодні в академії на рівні бакалаврату реалізується освітня програма з фундаментальної та прикладної культурології, а на рівні магістратури – з культурних досліджень. У поєднанні вони передбачають поглиблене вивчення проблем теорії та практики дослідження у сферах візуальної антропології, повсякденної культури, культурної урбаністики.

Вже зазначена особливість репрезентації культурології позначилася також і на структуризації відповідного напрямку освіти у вищій школі. За винятком ХДАК та НАККіМ в освітніх закладах відсутні факультети культурології. Зокрема, у КНУКіМ культурологів готують на факультеті івент-менеджменту, фешн ті шоу-бізнесу; у ХДУ, ХГПА, ЛНУ – факультети (інститути) культури і (або) мистецтв; у ХНУ ім. В. Н. Каразіна, ЛНУ імені І. Франка, КНУ ім. Т. Шевченка – на філософських факультетах; в ОНУ – факультеті історії та філософії; у ЧНУ – філософсько-теологічному факультеті; у НПУ – факультеті філософії та суспільства, у НТУ «ДП» – інституті гуманітарних і соціальних наук. Факультетами гуманітарного спрямування цей фах презентовано в ОНПУ, НаУКМА, НаУОА, ТНУ, УКУ, НТУ «ДП». Низка університетів започаткували культурологію на факультетах історичного спрямування. Зокрема: у МДУ – історичному факультеті, в УжГУ – на факультеті історії та міжнародних відносин; у ЛНАМ – факультеті історії та теорії мистецтв. Є також практика наближення культурології до професійного профілю навчального закладу. Так у РДГУ культурологів навчають на психолого-педагогічному факультеті, у НАСВ імені гетьмана Петра Сагайдачного – в інституті морально-психологічного забезпечення, ПНПУ – факультеті технологій та дизайну, у НМАУ – теоретичному, композиторському та іноземних студентів, ОНМА – фортепіанно-теоретичному, у ДонНУ – філологічному, у СхНУ – на двох факультетах: соціальних наук та культури і мистецтв, у ПіНПУ – за кафедрою філософії, соціології та менеджменту

соціокультурної діяльності. Такий широкий спектр можна оцінити як «дитячу хворобу» становлення культурології та свідченням невизначеності її академічного статусу. Проте проблема полягає й у тому, що держзамовлення за цією спеціальністю у середньому складає 10–15 місць. За існуючих норм організації навчального процесу у вищій школі це ніяк не сприяє виділенню культурології в окремі підрозділи. Частіш за все фахова культурологічна освіта поєднується у факультетських структурах з урахуванням можливостей суміщення освітніх програм з іншими спеціальностями напряму «Культура» або з урахуванням змістової близькості в межах певного спектру вже існуючих у вузах спеціальностей. Подібне «(роз)дисциплінування» (за Кириловою) насправді є ознакою не її недосконалості, а принципової академічної неусталеності.

Певним підтвердженням тому стало перенесення у 2015 р. культурології з галузі «Культура та мистецтво» до гуманітарної галузі поряд з філософією, філологією, історією та археологією, релігієзнавством. Подібна трансформація, вочевидь, зумовлена зацікавленістю її ініціаторів в оптимізації можливостей використання кадрового потенціалу закладу. По-суті таке рішення суперечить стратегії модернізації вищої освіти, яка передбачає поглиблення професійної диференціації. Змістовий контент культурології цілком міг бути скорегований за наявності чітко усвідомленої потреби держави у фахівцях такого спрямування та кваліфікаційних вимог до них і без зміни її галузевої приналежності. У разі, якщо б на меті була міжнародна кооперація цієї спеціальності та наближення до «культурних досліджень», то логічним виглядало би віднесення її до соціальних наук поряд з соціологією та політологією, або виокремленням у певну галузь, як це, наприклад, відбулося з богослов'ям. Проте, вочевидь, такі новації, мабуть зруйнували би той «status quo» між освітніми традиціями, бюрократичними вимогами щодо кадрового забезпечення навчального процесу, корпоративними інтересами науковців та суттєво змінило би її академічний профіль і проблематику культурологічних досліджень в Україні, яка до сьогодні існує на маргінесі філософії та мистецтвознавства. Отже, будучи чужою серед «своїх» мистецьких спеціальностей культурологія опинилася перед необхідністю ставати своєю серед

«чужих» її гуманітарних наук. Перспектива гуманітаризації культурології віддаляє її від соціально-антропологічних джерел та позбавляє «сильної позиції» у конкуренції «наук про культуру».

Суперечливість наукової репрезентації культурології в Україні чималою мірою зумовлена тим, що вона тривалий час пов'язана з успадкованою від радянських часів інфраструктурою досліджень культури. Це – наукові центри НАНУ (Інститут мистецтвознавства, етнології та фольклористики, Інститут літератури та Інститут археології). Іншу групу складають наукові структури, які підпорядковані Міністерству культури: Український центр культурних досліджень, Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень, Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Для розуміння дослідницької траєкторії культурології в Україні показовою є трансформація Українського центру народної творчості, який упродовж майже п'яти з половиною десятиліть координував роботу обласних відділів культури із забезпечення художньої самодіяльності та організації дозвілля в його організованих формах, – в Український центр культурних досліджень у 1994 р. Це відбилося на його структурі: інститут культурної політики, інститут проблем народної культури, інститут норми та права у сфері культури. Назва закладу апелює до досвіду англосаксонських «культурних досліджень», що частково підтверджується результатами реалізованих проєктів. Упродовж двох десятиліть УЦКД здійснював аналітичну підтримку міністерських проєктів у сфері культурної політики, зокрема, забезпечив підготовку фундаментального звіту про культурну політику України для Ради Європи у 2007 р. Саме УЦКД з 2001 р. став чи не єдиним в Україні медіатором між методичними та аналітичними центрами з питань культури у регіонах, академічними осередками культурології, практиками культурно-просвітницької, професійної мистецької діяльності та медіа, започаткувавши щорічні наукові конференції. З 2016 р. відповідно до змін у концепції діяльності Міністерства культури центр позиціонує себе як організацію, що займається культурно-просвітницькою діяльністю. Судячи з тематики конференцій та інших заходів основна увага приділяється інформаційному супроводу політики децентралізації та прикладним аспектам розвитку культурних індустрій в регіонах України.

Спеціалізований академічний осередок «Інститут культурології», створений під егідою Національної академії мистецтв України лише у 2007 р. Напрями його діяльності визначаються як науково-практичними аспектами культурної діяльності (соціологічні дослідження та аналіз проблем української культури, музеєзнавства та пам'яткознавства, культурних практик, науково-творчі розробки), так і дослідженнями теорії та історії культури, світової культури і міжнародних культурних зв'язків, етнокультурології та культурної антропології. Зважаючи на те, що інститут з'явився у той час, коли культурологія в Україні вже пройшла певний шлях інституціоналізації, не варто перебільшувати його вплив на структурування відповідної галузі науки. Її проблемне розмаїття визначається здебільшого вузівськими осередками. Проте твердження О. Кирилової про те, що «...тривалий час (упродовж 1990-х рр.) Києво-Могилянська Академія залишалася єдиним ВНЗ України, у якому культурологія існувала як область університетських досліджень» [10, с. 166] – також є перебільшенням. Ініціатива формалізації культурології як окремої наукової галузі у 2007 р. належить Харківській державній академії культури, у якій з початку 90-х років ХХ ст. сформувалася цілісна багаторівнева освітня система та напрацьований дослідницький досвід, який, власне і було використано у процесі розробки фахівцями цього закладу паспортів відповідних наукових спеціальностей. Станом на 2019 р. навчання докторів культурології здійснюється у двох академічних закладах: інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН та інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтва України. Крім того – у 13 вузівських центрах: КНУТШ, КНУКіМ, НАКККіМ, НМАУ, НПУ ім. М. П. Драгоманова, НаУКМА, СХУ ім. Лесі Українки, ПНУ, МГУ, ОНМА ім. А. В. Нежданової, ХДАК, СХУ ім. В. Даля, НДУ ім. М. Гоголя.

Сама концепція наукового осмислення культури в Україні тривалий час не мала адекватного втілення. У 1997 р. спеціальність «Теорія та історія культури» затверджена у переліку наукових спеціальностей ВАК України у галузі «Мистецтвознавство». Алогічність такого поєднання культури та мистецтва засвідчує відсутність на той час стратегії формування методологічних основ

культурології та усвідомлення її тематичної специфіки. Постановою Кабінету Міністрів від 13 грудня 2006 р. затверджена наукова галузь «Культурологія» [28]. Її змістове наповнення розкрито у назвах наукових спеціальностей: «Теорія та історія культури», «Світова культура і міжнародні культурні зв'язки», «Українська культура», «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», «Прикладна культурологія. Культурні практики». Така модель відображає класичну концепцію структурування наукового знання: у контексті історії його формування, з відповідною теорією та перспективою практичного використання. Очевидно, що це є певним компромісом між сталою системою організації науки й дослідницькими перспективами культурології, оскільки зазначені спеціальності цілком співвідносні як із традиціями радянських досліджень культури, так і з зарубіжними культурними дослідженнями. Із запропонованих у початковому варіанті переліку спеціальностей в остаточний варіант не увійшли етнокulturологія та культурна антропологія, що з огляду на походження самої науки було б цілком природним. Окреслена предметна сфера загалом відображає існуючий у вітчизняних дослідженнях культури тематичний та методологічний компроміс.

За час існування культурології як самостійної науки усе очевиднішою стає її дисциплінарна гібридність. За цією галуззю можливе присудження наукового ступеню не лише з культурології, а й мистецтвознавства, філософських та історичних наук. Проте ні у філософії, ні у мистецтвознавстві, ні в інших галузях присудження ступеню з культурології не передбачено. До певної міри це пов'язано з консервативністю наукового етосу гуманітаріїв, з його пієтетом щодо традицій та підозрілим ставленням до новачків. Водночас цей порядок засвідчив неможливість інструменталізації того методологічного хаосу, який спричинив «культурний поворот» 60-х років ХХ ст. в гуманітарних та соціальних науках і виявив певну розгубленість дослідників перед розмаїттям проявів та мінливістю культури.

Але найбільшою проблемою, вочевидь, є неузгодженість критеріїв пізнавальної ефективності культурології. Попри очікуване визначення її предметних кордонів шляхом встановлення відповідності результатів досліджень паспортам спеціальностей (за предметом, об'єктом, методами), майже кожен захист викликає

дискусію щодо наукової ідентифікації дисертацій. Очевидною є диспропорція за спрямуванням робіт у цій галузі. У 2012 р. в електронній базі даних авторефератів дисертацій Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського налічувалося 159 дисертацій виконаних за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури», 18 – зі спеціальності 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», 7 – зі спеціальності 26.00.04 «Українська культура», 3 – зі спеціальності 26.00.02 «Світова культура і міжнародні культурні зв'язки», 2 – зі спеціальності 26.00.06 «Прикладна культурологія. Культурні практики». Упродовж останніх п'яти років кількість культурологів з науковими ступенями збільшилася у декілька разів, проте зазначені пропорції суттєво не змінилися. Можливо цю ситуацію спричинила дисциплінарна кон'юнктура: спеціальність «Теорія та історія культури» на той час є ліцензованою в усіх спеціалізованих учених радах із захисту кандидатських та докторських робіт, зокрема – у ХДАК, КНУКіМ, НМА, ДАККіМ, ТНУ ім. В. Вернадського, де пройшли апробацію більшість згадуваних дисертацій. Це дещо спрощувало вирішення організаційних та процедурних питань, проте ніяк не сприяло структуруванню наукового середовища культурологів і не стимулювало появі наукових шкіл. Адже пошукачі ладні підлаштовуватися під формальні вимоги рад заради подолання бюрократичних перешкод та максимального скорочення терміну від захисту до затвердження результатів в існуючому на той час ВАКу. Інтенсивність діяльності деяких спеціалізованих рад викликає запитання щодо можливостей забезпечення якісної наукової експертизи поданих до них робіт. Якщо протягом 2018 – початку 2019 р. у ХДАК відбулося 6 захистів дисертацій з культурології, КНУКіМ – 9, у НМА ім. П. Чайковського – 16, то у НАККіМ – 30!

Дедалі більш очевидним є те, що відповідність змісту дисертаційних робіт паспорту спеціальності сприймається авторами як формальна вимога, яка передбачає лише використання певних лексичних формул. Зокрема, у багатьох роботах специфіка методології дослідження розкривається через поняття «міждисциплінарність». Часто-густо цим поняттям автор визначає лише сукупність використаних ним спеціальних методів, а не їх інтеграцію. У такий спосіб здебільшого обґрунтовується фактична

невідповідність змісту дослідження тій спеціальності, за якою дисертація подана до захисту. Внаслідок цього розминаються професійні вимоги щодо результатів дослідження, а подекуди – й принципи науковості, що уможливило появу таких абсурдних у культурологічних роботах методів як «квантово-орбітальний підхід» (Говеля О. М.). «фрактальний підхід» (Яковець І. О.). Отже, під гаслом модернізації методологічного апарату дослідження відбувається девальвується сенс культурології як системи знання та дискредитується практика досліджень в цій галузі.

Теоретичний та тематичний діапазон дисертацій є настільки широким, що загалом виникає питання щодо їх приналежності до однієї науки. У музичній більшості робіт поняття «культура» визначається лише контекстуально – відповідно до настанов інших галузей знань або мистецтв, які представляють автори. Найчастіше культурологія розчиняється у калейдоскопі сюжетів за спеціальністю «Мистецтвознавство». Важко пояснити, зокрема, яким чином дотичні до культурології дисертації з колекції захищених у НАККіМ за такими темами: «Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття», «Баянно-ансамблеве мистецтво в культурі України ХХ – початку ХХІ ст.: теорія, історія, практики», «Джаз як мистецтво діалогу», «Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття», «Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ – початку ХХІ століття», «Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського». Загальною рисою цих та багатьох інших робіт є те, що поняття «культура» здебільшого використовується суто формально як частина формули на кшталт «музична культура», «хореографічна культура», «художня культура», які не знаходять бодай якоїсь інтерпретації у текстах дисертацій. Автори ритуально апелюють до культурології, застосовуючи доволі розмиті за змістом формулювання об'єктів своєї уваги: «культурно-мистецький процес», «культурно-мистецький феномен», «культурно-мистецький простір», «мистецтвознавчо-культурологічні виміри» тощо. Проте цим лише засвідчується та утверджується відсутність понятійно-категоріальної формалізації культурологічних досліджень, що заважає оцінити їхню

результативність в академічних характеристиках. Зростаюча кількість дисертацій з культурології має наслідком появу неформальних суб-культурологічних академічних середовищ, у яких культивуються фантомні уявлення щодо культурології, яка дедалі більше «... виступає як сукупність тверджень, що не становлять єдиного дискурсу і мовчазно передбачають згоду з приводу обговорюваних явищ» [23].

Певним чином такий науковий мікс легітимізується тематичною строкатістю наукових видань, рекомендованих МОН України в якості фахових. Їх перелік не один раз змінювався: станом на 2011 р. налічувалося 12 видань, що майже впововину менше ніж було в попередньому списку [13, с. 19]; у 2015–2016 р. було зареєстровано 25 збірок та журналів [27], а у 2019 у реєстрі наукових видань зазначено – 13 одиниць [29]. За рідкісним винятком вони мають подвійну, потрійну і більше наукових специфікацій: культурологія поєднується з філософією, мистецтвознавством, історією, архітектурою, політологією, соціологією і, навіть, географією. Проте проблематизація наукових публікацій за «галузевим» принципом не стільки підтверджує їхню культурологічну специфіку, скільки засвідчує культурознавчу спеціалізацію досліджень культури. Отже, відсутність сформованої академічної спільноти, багатомірність підходів у її визначенні, множинність проблемних полів стимулюють сприйняття культурології у контексті класичних гуманітарних та соціальних наук як маргінальної, а-системної, спекулятивної сфери знання. Характеризуючи ситуацію в академічному середовищі культурологів в Україні О. Кирилова вказує на його «ізоляціонізм» та «шизофренічну розірваність», що є підґрунтям своєрідного «формаційного підходу», коли «...культурологічний дискурс підмінюється на субкультурне арго, коли стає звичним транслювати навіть не дискурси конкретних наукових шкіл, а поодиноких викладачів, теми, думки та знаки яких є пізнаваними «між своїми» [9].

Таким чином, на відміну від «culturology» культурологія не претендує на методологічну оригінальність у межах окремої наукової традиції. На відміну від «cultural studies» культурологія презентується як дослідження актуальних культурних явищ та процесів. Маючи дещо спільне з ідеєю «humanities-to-come»

Ж. Дерріди від початку свого офіційного існування культурологія не стала деконструктивістською альтернативою в системі гуманітарних наук. Отже, вона не є безпосереднім наслідком парадигмальних зрушень у «науках про культуру», що відбулися наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. Це схоже на вияв локального академічного бунту у пострадянському інтелектуальному просторі, де культура виявилася зручним приводом для ідеологічного розкріпачення гуманітарного знання. Будучи одним з останніх радянських освітніх проєктів, який реалізовано у пострадянських реаліях, вона акумулює низку амбівалентних характеристик, які дають підстави для котраверсійних інтерпретацій її змістової та інституціональної специфіки. Затребувана свого часу як альтернатива догматичній гуманітарній складовій радянської вищої освіти, культурологія залишається ідеологічно вразливою і подекуди залежною від політичної кон'юнктури. До сьогодні культурологія передбачає широкий діапазон для професійної ідентифікації академічної спільноти: як тих її представників, хто дотримується охоронної позиції щодо наукових традицій; так і тих, хто відчуває необхідність конвертації історії вітчизняної науки в перспективу міжнародного визнання своїх проєктів. Культурологія перебуває в епіцентрі конфлікту інтерпретацій сенсу освіти, який виявляється у варіативності спеціалізованої підготовки культурологів – з одного боку, а також у визначенні змісту та функцій культурології як загальнонаукової нормативної дисципліни – з іншого. Зростаюча кількість дисертацій у цій галузі мала би засвідчити формування культурологічного наукового дискурсу. Проте це схоже на прояв «пандемії академічного графоманства» (за висловом О. Івашини), прагнення авторів надати статус науковості власним не завжди належним чином рефлексованим уявленням. Очевидний методологічний релятивізм культурології уповільнює її соціальну легітимацію та замасковує тенденцію теоретичної архаїзації. Поки що затребуваним залишається не так її науковий потенціал, як освітня та просвітницька проєкція.

Отже, академічна траєкторія культурології позначилася зміною її соціальної функції: на початку 90-х рр. ХХ ст. вона є політико-ідеологічним проєктом модернізації змісту гуманітарної складової вищої освіти, реалізація якого сприяла формалізації ідеї

культурології відповідно до вимог освіти та науки. На межі XX-XXI ст. це вже інтелектуальна практика з пошуку альтернативи пануючому в освіті та науці партикуляризму, яка позначилася концептуалізацією різноманітних варіантів її академічної «іншості». Наприкінці першого десятиліття XXI ст. культурологія набуває рис унормованої системи, що загалом відповідає традиціям освіти і науки, проте зберігає інтенцію до автономізації як неklasичної моделі пізнання та навчання. Упродовж останніх років вона все більше стає академічним простором професійної самоідентифікації науковців за схожістю та відмінністю способів актуалізації культури. Дискусії щодо методологічних джерел й теоретичних основ культурології надають підстави для висновку про її неповну інтегрованість у сталу систему наук, причому як вітчизняну, так і зарубіжну. Її інституціональна респектабельність не виключає можливості маргіналізації. Притаманна цій системі знань трансдисциплінарність зумовлює її академічну факультативність. Проте культурологічний дискурс стимулює появу нових варіантів репрезентації науки про культуру та уможливлює формування культурологічної освітньо-наукової парадигми.

Список використаних джерел:

1. Більченко Є. Людина без історії: монографія / Є. Більченко. – Київ: Вид. Білявський, 2015. – 371 с.
2. Більченко Є. В. Феноменологія науки: культурологія як культурний смисл / Є. В. Більченко // Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology: [кол. моногр.] / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – С. 13–26.
3. Борозенец Т. А. Культурология как самоопределение глобального сверхобщества / Т. А. Борозенец // Культурологічна думка: щоріч. наук. пр. – Київ, 2011. – № 4. – С. 34–41.
4. Вакарчук І. Якість освіти і вільна траєкторія студента [Електронний ресурс] / І. Вакарчук // Укр. правда: веб-сайт. – Опубл. 28.04.2009. – : <https://www.pravda.com.ua/articles/2009/04/28/3910314/> (дата звернення: 21.03.2019).
5. Довга Л. «Культура всеосяжна» – культура не досягнута / Л. Довга // Український гуманітарний огляд. – 2000. – Вип. 3. – С. 131–161.

6. Довга Л. Посібник із курсу «Історія української культури»: питання до дискусії / Л. Довга // Філософська думка. – 2016. – № 3. – С. 74–89.

7. Єсельчик С. Українські культури на усі часи / С. Єсельчик // Критика. – 2011. – № 7–8 (165–166). – С. 23–29.

8. Квіт С. Завдання Міністерства – виконувати «обслуговуючу» роль, а не видавати «циркуляри» [Електронний ресурс] : інтерв'ю газеті «День», 29.01.2016 р. / С. Квіт ; бес. Р. Гривінський // М-во освіти і науки України : офіц. сайт. – Опубл. 29.01.2016, 14:47. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/news/usi-novivni-interview-2016-01-29-interv'yu-ministra-osviti-i-nauki-ukrayini-sergiya-kvita-gazeti-«den»,-29.01.2016-rokut> (дата звернення: 02.03.2019).

9. Кирилова О. Українська культурологія у східно-західних контекстах / О. Кирилова // Критика. – 2011. – № 7–8 (165–166). – С. 29–35.

10. Кирилова О. А. Культурология Украины как университетская наука / О. Кирилова // Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : [кол. моногр.] / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – С. 160–171.

11. Кислюк К. В. Культурологічна освіта в Україні: сучасний стан, проблеми і перспективи / К. В. Кислюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту : у 2 т. : зб. наук. пр. – Рівне, 2010. – Вип. 16, т. 2. – С. 174–180.

12. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації / О. В. Кравченко. – Харків : ХДАК, 2011. – 288 с.

13. Кравченко О. В. Культурологія в пострадянському освітньому дискурсі / О. В. Кравченко // Дриновський збірник : наук. вид. – Софія ; Харків, 2018. – Т. 11. – С. 440–449.

14. Кравченко О. В. Культурологія у вимірах традицій академічної культури / О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. – Харків, 2013. – Вип. 42. – С. 59–69.

15. Кравченко О. В. Проблеми наукової інституалізації культурології / О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. – Харків, 2009. – Вип. 27. – С. 48–63.

16. Кравченко О. В. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі / О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. – Харків, 2010. – Вип. 30. – С. 38–47.

17. Кравченко О. В. Транзитарна парадигма культурології / О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. – Харків, 2009. – Вип. 26. – С. 96–10.

18. Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Унив. кн. : Алетея, 1998. – Т. 1 : А–Л. – 447 с.
19. Культурологія [Електронний ресурс] // Вікіпедія : веб-сайт. – Оновл. 7.02.2019, 07:00. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурологія> (дата звернення: 02.03.2019).
20. Культурологія: Могилянська школа: кол. моногр. / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. – Київ : ФОП Філюк О., 2018. – 298 с.
21. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. – Москва : АСТ, 2001. – 608 с.
22. Кушнарьова М. Українська культурологія: *festina lente* / М. Кушнарьова // Український гуманітарний огляд. – 2000. – Вип. 4. – С. 178–185.
23. Ларюэль М. О «культурологии», или Разработка «национальной» науки / М. О. Ларюэль // Франко-российский научный альманах. – 2007. – № 1. – С. 1–9.
24. Маланчук-Рибак О. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи / О. Маланчук-Рибак // Вісник ЛНАМ. Серія : Культурологія. – 2016. – Вип. 29. – С. 58–70.
25. Малежик Д. І. Гуманізація пострадянської культурології у вищій школі України / Д. І. Малежик, Г. В. Хоменко // Гілея: Науковий вісник : зб. наук. пр. – 2016. – Вип. 106. – С. 270–273.
26. Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : [кол. моногр.] / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 338 с.
27. Перелік наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (станом на 15 берез. 2019 р.) [Електронний ресурс] // М-во освіти і науки України : офіц. сайт. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/nauka/nauka/atestaciya-kadriv-vishoyi-kvalifikaciyi/naukovi-fahovi-vidannya> (дата звернення: 12.04.2019).
28. Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь : постанова Каб. Міністрів України від 13 груд. 2006 р. № 1718 // Офіційний вісник України. – 2006. – № 50. – С. 159.
29. Реєстр наукових фахових видань України [Електронний ресурс] : веб-сайт. – Режим доступу: [http://resources.ukrintei.ua/refer/search?sortOrder=title&galuzSearch\[\]=культурологія&](http://resources.ukrintei.ua/refer/search?sortOrder=title&galuzSearch[]=культурологія&) (дата звернення: 11.04.2019).
30. Стріха М. Чому я не культуролог / М. Стріха // Критика. – 2002. – № 12 (62). – С. 27.
31. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / Л. Уайт. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 440 с.

32. Флиер А. Я. Академизм культурологии – свидетельство ее зрелости / А. Я. Флиер // Культура культуры. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/academicism-of-cultural-studies-is-an-evidence-of-their-maturity/> (дата звернення: 15.03.2019).

33. Флиер А. Я. Культурология / А. Я. Флиер // Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Унив. кн. : Алетей, 1998. – Т. 1 : А–Л. – С. 371–374.

34. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие / А. Я. Флиер. – Москва : Академ. проект, 2000. – 496 с.

35. Флиер А. Я. Культурология: прогноз погоды на завтра / А. Я. Флиер // Культура культуры. – 2015. – № 4. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/cultural-studies-weather-report-for-tomorrow/> (дата звернення: 19.04.2019).

36. Хюбнер Б. Моя чужість/нездування щодо культурології / Б. Хюбнер // Культурологічна думка: щоріч. наук. пр. Ін-ту культурології Нац. акад. мистец. України. – 2011. – № 4. – С. 11.

37. Шерер Ю. Культурологія як ідеологічний дискурс / Ю. Шерер // Історичні пошуки ідентичності. – Київ : Дух і літера, 2004. – С. 74–106.

38. Hartle J. A Short History of Cultural Studies / J. F. Hartle. – London : SAGE Publications Ltd, 2009. – 190 p.

1.3. ДОСЛІДЖЕННЯ ЧУТТЄВОЇ КУЛЬТУРИ В КАТЕГОРІЯХ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ

Гуманітарні науки, включаючи чуттєве у свій теоретичний обіг, уникали дослідження культурно зумовлених чинників як окремого предмету. Наприклад, найбільш консервативні галузі академічної частини філософії культури традиційно залишались відстороненими від «чуттєвого» ракурсу в характеристиках культури та культур. Таке ускладнення полягає у тому, що чуттєвість як історико-культурна проблема та суспільна техніка не може бути «реставрована» та артикульована в усталених методах дослідження та теоретичних підходах. Як зазначав Мерло-Понті: «Двом суб'єктам недостатньо мати ті ж самі органи, ту ж саму нервову систему, аби однакові емоції втілювались в тотожні знаки» [17, с. 246]. Так само й «культурні» відчуття не можна звести до суми почування окремих індивідів.

Відповідно «теорія чуттєвості» шукала інші адекватні предмету методологічні лакуни. Один із варіантів такої доречності демонструє культурологічна поліметодологія, яка в межах власних предметних сполук пунктирно прокреслює декілька підходів та принципів щодо дослідження «культурних» чуттів, відкриваючи «нову сторінку в історії пізнання та в історії взаємовідносин між філософією, наукою та мистецтвом» [25]. Інструментарій культурологічної науки у її міждисциплінарній варіативності та міжгалузевих сполуках дозволив поставити цю проблему на новий методологічний каркас та подивитись на неї, враховуючи нові культурні та антропологічні (у широкому сенсі) характеристики.

Також необхідно враховувати й різні наукові конотації для самого словосполучення «чуттєва культура». Відповідно є незайвим узагальнити різні смислові інтенції цього поняття, які, відповідно, екстраполюються різними проявами означеного феномену¹. Для цього ми застосовуємо визначення, представлене в

¹ Дослідження кореляту понять «чуттєва культура» та «естетична культура» присвячені окремі генеральні положення дисертаційного дослідження (див. Кривошея Т.О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: дис. д-ра культурології: 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2014. – 400 с.)

колективній монографії українських філософів та культурологів: «Чуттєві форми – інтуїція, пам'ять, емпатія і т. ін. відрізняються від розумових рефлексивних форм тим, що вони діють несвідомо або на межі свідомості. У цих формах себе проявляє культурна, зміцнена традицією, колективна свідомість. Функціонування мови представляє класичний приклад роботи такого роду механізмів <...> Чуттєве в складі раціональності функціонує на конкретно-історичній основі» [13, с. 10].

Дослідницька хвиля артикуляції «нової чуттєвості» стала результатом осмислення проблеми втрати «цілісного» знання про людину, яка, за великим рахунком, і є «надзавданням» гуманітаристики. Отже, необхідність нових методологічних засад дослідження «нової чуттєвості» також має декілька причин. По перше, класична естетика, яка позиціонувалась як наука про людську чуттєвість протягом всього ХХ сторіччя осмислювала проблему невідповідності актуального мистецтва доби сталій парадигмальній концепції мімесису як наслідування предметно-чуттєвого світу. Криза класичного естетичного знання як філософії мистецтва підсилювалась також дисонансом між мистецтвознавчими розвідками (які спирались на факти самого мистецтва) та часто спекулятивними узагальненнями щодо мистецтва, які мали ілюструвати досконалість та завершеність певної філософської системи. Або, як дотепно іронізує з цього приводу Р. Рорті: Кант та Гегель занадто серйозно сприймали філософію, натомість вона (філософія) – це «один із способів згладжування протиріччя між різними сферами культури, доводячи, що ця напруга менш значна, ніж вважалося раніше» [21, с. 10]. Наукова розгалуженість помножена на сциєнтичні принципи роботи із будь-якою альтернативою розумово-раціонального визначення людини викликали зворотну реакцію «антропологічного зсуву». У словнику нового культурно-антропологічного мислення ключову роль починають відігравати такі поняття, як менталітет, свідомість та позасвідоме культури, психологія культури, культурні автоматизми, культурна уява епохи, історія суб'єктивності тощо. У цьому контексті вкрай необхідним є й осмислення наступних питань: із якого періоду в культурі починається процес нівелювання чуттєвості, який позначається на тенденціях «розриву» із тілесністю, чому раціоналізм та

інтелектуалізм витісняють чуттєво-тілесний досвід, порушуючи тим самим первинну гармонію людської єдності? Така дослідницька стратегія актуалізує й потенціал неklasичної естетики, яка, розпочавшись із вивчення повсякденного чуттєвого досвіду сприймання, становлення та розвитку чуттєвої культури, і, пізніше, продовживши спеціалізуватись на мистецтві, сьогодні, на думку Т. Іглтона «пройшла повне коло і повернулась до своїх витоків» [12, с. 50].

У сучасній гуманітаристиці виникає також рубрика «Історія емоцій», представлена роботами Барбари Розенвейн [29] – дослідниця методологічних засад історії емоцій; Кейт Отлі [28], яка аналізувала вплив емоцій на формування спільнот; Редді Вільям – емоції в нараціях, риториці, зокрема періоду Великої французької революції [30]. Загальна тенденція у дослідженні історичних емоцій-чуттів перелічених дослідників – це розуміння виражальних форм їх побутування в конкретно-історичний період. Спираючись на метод контент-аналізу вони використовують якісно-кількісний підхід для диференціації певних емоцій, які нормуються та регламентуються певною культурою. Також важливо уявляти категорію-групу (соціальне середовище), в якому досліджується емоційний шар: культурна модель вираження емоцій стає стійким маркером певних соціальних верств – еліти, богеми, корпорації, дитячої субкультури, «уявних» спільнот тощо.

Отже, культурологічні шляхи дослідження чуттєвої культури йшли за загальним принципом нового антропологічно орієнтованого людинознавства (соціальної антропології, структурної антропології, філософської антропології, гуманістичної психології тощо). Означена лінія характеризується розумінням людини з позиції цінності справжності, автентичності у вираженні себе, своїх емоцій та почуттів. Якщо класична традиція протиставляла почуття діям (наприклад, в літературознавстві по такому ж принципу лірика протиставляється епосу – в ліриці «працюють» не дії, а почуття), то сучасна гуманітаристика позиціонує цю проблему інакше – будь-яке почуття процесуально, у ньому акумулюється дія, почуття спрямовують дію. Почуття без дії – це фальшива обгортка, яка приховує невиражені емоційні стани. Відповідно ця процесуальність має чітко артикульовані культурні параметри та маркери. Таким чином, історичність

чуттєвості формує один із методологічних векторів культурологічно орієнтованих досліджень, залучаючи принципи та підходи різних гуманітарних наук.

Для окреслення перспективного шляху культурологічного опрацювання чуттєвості як визначального маркера культурно-історичної доби є доцільним пригадати та актуалізувати методологічний конструкт А. Канарського, видатного українського філософа-естетика, спираючись на його працю «Діалектика естетичного процесу: генеза чуттєвої культури» [14]. Таке звернення дозволяє накреслити генеалогічну лінію нарощування українського культурологічного знання, його інтегрованість у вже сформовану парадигму вітчизняної гуманітаристики.

Канарський позиціонує чуттєву культуру як чинник ціннісного означення «міри небайдужості». Причому і естетичне, і творче, і художнє естетик розглядає синонімічно чуттєвому. Аби виокремити чуттєве як предмет теоретичного розгляду, Канарський вводить поняття «не-байдуже» як діаду, пару категорій – «не-байдуже»/«байдуже». Характерною ознакою не-байдужого виступає «безпосереднє». Тобто безпосереднє – це така небайдужість в діяльності людини, яка, з одного боку, характеризує її позитивне самовідчуття (не-«посереднє»), а з іншого – виокремлює предмет такої діяльності не як засіб, а як самоціль [14, с. 143]. Таке окреслення чуттєвого як безпосереднього та небайдужого методологічно збігається з апологією присутності Г. У. Гумбрехта [8]. І Канарський, і Гумбрехт (кожний у свій спосіб) репрезентували ідею чуттєвого як необхідної форми самовизначення людини, можливості зацікавленого безпосереднього «контакту» із оточуючим світом. Подібне звернення до чуттєвого стало також необхідним моментом для окреслення меж та предметності гуманітарного знання. Якщо Канарський через категоризацію чуттєвого-естетичного впроваджував нові засади філософської естетики, які б мали протистояти більш традиційній калістиці та розширити вузькі нометодологічні рамки марксистської естетики, то Гумбрехт позиціонує концепцію чуттєвої присутності як спосіб радикального парадигмального зсуву у стратегіях гуманітарних наук та гуманітарної освіти взагалі. Методологічний розподіл культур на «культури значення» та «культури присутності», у яких чинник

чуттєвості і є визначальним показником, – тому підтвердження. У такому ж методологічному ключі проблема присутності як залучення вирішується американським естетиком Арнольдом Берлеантом. Залучення – це «сучасний спосіб відчуження», який допомагає відновити контакт з минулим мистецтвом, перетворюючи його не на зібрання пам'яток, а на «активну життєву силу сьогодення» [2, с. 261].

Дотично цей принцип обґрунтовує український естетик О. Воеводін, який запропонував розуміти систему категорій естетики як моделей почуттів. В контексті формування предметного поля «естетичної антропології» дослідник аналізує, яким чином емоційні узагальнення доцільних структур практики перетворюються на естетичні категорії. Він доводить, що сутнісні засади категорій естетики необхідно виводити із культивованої в суспільстві системи естетичних почуттів, а їхня типологізація має співвідноситись із моделями культурного почуття: «Проголошуючи естетику наукою про становлення та закони розвитку чуттєвої культури людини, одразу забувають, що необхідно весь час триматись цієї думки і будувати адекватний предмету метод та спосіб теоретико-естетичного дослідження людського буття-у-почутті» [5, с. 134–135].

Необхідно наголосити, що культурологічний вектор методологічного опрацювання поняття «чуттєва культура» у порівнянні з аналогом в естетичній науці (у варіанті Канарського) ставить акцент у цьому словосполученні на слові культура і у такій дослідницькій площині розгортає власну міжгалузеву стратегію у визначенні її (чуттєвої культури) суті та змісту.

В межах наук культурологічного спрямування історія чуттєвості представлена, все ж таки, фрагментарно (обмежуючись окремими подіями та феноменами), то методологічний конструкт Канарського послуговує міцним остовом, на який можуть спиратись всі, хто бажає вибудовувати культурну історію чуттєвості в моделі «великого» культурного часу.

Якщо цей принцип застосувати по відношенню до історії європейської культури, то можна виокремити декілька парадигмальних змін у розумінні сутності та змісту «культурних почуттів». Спираючись на дослідницьку модель Канарського, в якій чуттєвість «вписана» у культурні контексти, виокремимо певні

історичні форми естетичного як типологізації «людської безпосередності» (тобто чуттєвості). Дотримуючись історичної послідовності «розгортання» чуттєвої культури Канарського як 1) афектованої чуттєвості (архаїка), 2) утилітарної чуттєвості (Античність), 3) безпосередньо духовної чуттєвості (Середньовіччя) та 4) моральної чуттєвості (Новий час) спробуємо зрозуміти в який спосіб окреслений підхід можна використовувати для подальших досліджень, присвячених різним історико-культурним моделям чуттєвості. Адже способи та моделі естетизувати чуття та культурно передавати-виховувати їх змінюються протягом всієї історії людської спільноти; цей процес продовжується і в наш час.

Початком естетизації чуттів став практичний досвід людини. Першим щаблем втілення естетичного є міфологічна чуттєва форма. Реконструкція емоційної складової життя первісної людини стала можливою завдячуючи антропологічно спрямованій традиції вивчення архаїки через міф, магію, ритуал, залучаючи археологічні знахідки, антропологічні артефакти. Серед класичних концепцій цього спрямування можна пригадати декілька ключових: це й ідея про «колективне почуття» (Дюркгейм), теорія культурного невротизму (З. Фрейд), теорія афектації колективних уявлень та магічного світовідчуття (Л. Леві-Брюль, Дж. Фрезер). Всі вони доводять, що первинним естетизованим переживанням можна вважати переживання співпричетності – це чуттєве переживання зв'язку всього із всім, яке втілюється у міфології будь-якої архаїчної культури і чудово відтворюється у сучасності, скажімо, в межах так званого дитячого анімізму.

Другий етап естетизації чуттєвості за Канарським є втіленням утилітарної чуттєвості. У контексті розгляду генеалогії модусів чуттєвої культури античність можна розглядати як одну із перших комплексних культурно означених спроб «приборкування» чуттєвості та втілення її у культурно значущих формах.

Межа між культурою та не-культурою в античності пролягала через людину, яка уявлялась передусім як тілесна модальність. Саме тому О. Лосев зазначав, що у давньогрецькій античній традиції естетичне виховання не могло бути *тільки* естетичним. Воно мусило створювати та перероблювати цільну людину, з її душею та тілом.

Пластичність, скульптурність античного (передусім грецького) антропоморфізму як принцип світовідчуття та смислотворення уособлювала необхідну ланку між прадавнім полісемантизмом, переважно наочно-чуттєвим, і максимально «очищеним» від тілесності духовним Абсолютом епохи зрілого логоцентризму. «Закономірність виникнення філософського стилю мислення, а, особливо, антропологічного повороту – софістичної школи і філософії Сократа – якраз і слугує способам логоцентричного пояснення та раціональної спроби реставрації загальносуспільних цінностей», – зауважує О. Павлова [19, с. 96].

Як зазначав О. Лосєв, у давньогрецькій мові не було терміна «чуття». Давньогрецьке «ἡ αἰσθησις» треба перекладати не як «чуття», а як «чуттєве сприйняття». Така ж проблема виникає із латиною. Латинське «sensus» – це не тільки чуттєве сприйняття, а й відчуття дотику (у слові є корінь, відповідний значенню «торкатись»). Така сама невизначеність розповсюджується й на слово «емоція». Та ж «фантазія» – це не фантазія у новоєвропейському сенсі, а чуттєвий образ як відображення чуттєвої речі. Тілесність чуттєвості – ознака та суть античного космологізму, межа, яка відділяє античний індивідуалізм від абсолютної особистості, породженої середньовічним монотеїзмом. Арістотель писав: «Чуттєве сприйняття схоже на просте висловлювання та мислення. Коли воно дає задоволення або незадоволення (душа), начебто стверджуючи або заперечуючи, починає до чогось прагнути або чогось уникати. І це випробування задоволення або незадоволення є діяльність зосередженості чуттів (aisthetike mesotes), спрямована на благо або зло як такі» [1, с. 438]. У трактаті «Про душу» Арістотель описує типові категорії людей, які, наприклад, схильні до екзальтації, бояться життя або потерпають від пригнічення настрою. Грек античної епохи завжди відчував, що пристрасть це щось жахливе та загадкове, що це сила, яка оволодіває їм, а не навпаки – сила, якою він володіє².

² Зенон визначав пристрасть (патос) як ірраціональне та неприродне порушення розуму; лікар Гален – як короткочасне безумство. За Арістотелем «Іліаду» можна трактувати як розгорнутий жаль за героями. Екстатичними фігурами були головні герої Гомера – Ахілл та Одиссей.

Найвиразніше втілення та «окультурення» давньогрецької афективності можна прослідкувати на прикладі трагедії, її теорії та практики. Як один із варіантів існування чуттєвої афективності, театр у давньогрецькій традиції посідав важливе місце, органічно об'єднуючи у собі різні сфери (від політики до мистецтва) та створивши естетично закріпленні форми чуттєвої культури. Такий стан речей дозволив французькому філософу Ж. Ранс'єру говорити про «чуттєву політику» античного грека, яка тісно сполучалась із театром.

Сутність третьої форми естетичного – «безпосередньо духовного» (А. Канарський) пов'язана із відкриттям нових меж поняття особистості, що призвело до оформлення відчуття ускладненості та виключності людського «я». Такий особистісний характер діалогу «Людина-Бог» змушував конструювати нові способи втілення чуттєвості.

Початок відліку культурологічної історії чуттєвої культури можна віднайти в роботах «Осінь Середньовіччя» та «Номо Ludens» Й. Гейзінги, Норбера Еліаса «Процес цивілізації», представників французької школи аналіз (Л. Февр, М. Блох, Ж. Ле Гофф). Так, досліджуючи повсякдення середньовічної людини Гейзінга підкреслював, що особливість переживання світу в цю добу позначалась радикальними, майже антиномічними контрастами між стражданням та радістю, між негараздами та піднесенням. Тобто унікальність експресивного переживання світу людиною середньовіччя полягала у контрастному амбівалентному протиставленні станів ейфорійного підйому та пригнічення чуттів, позбавлена досвіду чуттєвих переходів, нюансів. Вирішальну роль у формуванні культурних моделей чуттєвості бере на себе церква та пов'язана із нею релігійна сфера. Якщо по відношенню до середньовічної культури враховувати фактор «суспільної техніки чуттів», то в усьому – моральних приписах, звичаях та способі життя, структурі свідомості, музиці, архітектурі та скульптурі, філософії та літературі – превалував пієтет божественного та формувалось категоричне відсторонення від чуттєвого світу людини, її тіла, життєвих цінностей тощо. Але, як неодноразово зазначав У. Еко, думати про Середньовіччя як добу моралістичного заперечення чуттєвого та прекрасного – це невігластво тих, хто не розуміється на середньовічному менталітеті.

Звісно, відкриття нових меж поняття особистості призвело до відчуття ускладненості та виключності людського «я», і у такій проекції внутрішній особистісний характер віри змушував відшукувати інші способи втілення чуттєвості. Християнська культура Середньовіччя відкрила особистий внутрішній простір, який став частиною всезагальних культурних форм. Але необхідно зробити зауваження – власний простір вивільняється для присутності у ньому Бога.

Антропологічні та культурологічні чинники сенсорики та чуттєвості релігійного світовідчуття були досліджені М. Еліаде. «Релігійне використання чуттів» можна розуміти і як аспект культури відчуження, властивий релігійному досвіду [26, с. 80]. Священне у Еліаде завжди репрезентоване й у чуттєвості людини: він вводить в обіг термін «*ієрофанія*», який й має визначити чуттєвий аспект релігійних переживань. Звичайно, предметна природа відчуттів та почуттів (інтенціональність) спонукає віруючу людину в уяві достворювати для чуття тілесний дійсний об'єкт. Цим частково пояснюється різноманітність та велич творів мистецтва на релігійні сюжети: мистецтво допомагає зробити відчутними та зримими Бога та людську душу.

З одного боку, релігійна регламентація всіх аспектів людського буття, а з іншого – індивідуальне прагнення звернення до трансцендентного приводять до того, що релігійно-етичні категорії набувають психологічного сенсу та чуттєвої забарвленості. Індивідуальна сповідь, внутрішнє каяття у релігійній культурі та культ любові, відродження мистецтва портрета в культурі світській свідчать про значний інтерес до індивідуально чуттєвого, афективного, емоційного станів людини.

Покажемо для вивчення чуттєвої культури доби є феномен куртуазної культури. Так у куртуазній поезії (за допомогою якої історики культури відтворювали модель куртуазної любові та придворного етикету її вираження) відкривається інтроспекція переживання людини середньовіччя. Але, що важливо, у мові продовжує панувати характерна для культури пізнього середньовіччя абстрактно-метафорична та алегорична образність. А сама куртуазна лірика, на думку Дюбі, використовується для закріплення васальної етики та громадянських почуттів, на яких базувався соціальний устрій середньовічних держав [9, с. 94]. Цей

приклад свідчить, що мова чуттєвих переживань може стати показником чуттєвої культури. Але можна побачити у куртуазній літературі зародок складного та більш тривалого у часі процесу інтеріоризації особистості, який стає важливим культуротворчим чинником новоєвропейської чуттєвості.

З іншого боку, у Середньовіччі закріплюється дисциплінарна парадигма виховання, яка працює на пригнічення чуттєвості: вважається, що емоції виникають внаслідок «нестриманості», коли людина (дитина) перестає контролювати ситуацію. Тобто цінність емоційності, з одного боку, репресується «суспільною механікою» (Н. Еліас), а з іншого – незворушність ціниться вище, що вчить ту ж саму дитину хоча б не бути, а здаватись спокійною та стриманою. Прояв емоцій «допустимий» лише «у спеціально відведених» для цього місцях. Норберт Еліас проаналізував культурний механізм «ускладнення» почуттів того ж періоду (пізніє Середньовіччя) внаслідок етичної регламентації почування як процесу набуття цивілізованих (в новоєвропейському сенсі) маркерів-меж. Історія чуттєвої культури означеного періоду повставала як дослідження моделі контролю та регламентації тілесних практик: як споживати їжу, як сякатися, плюватися, витиратися хусткою тощо, всього того інструментарію «цивілізованого» європейця, який має достойно поводитись (і не тільки на публіці). У психології вже давно точаться дискусії навколо «репресивної функції» культури, яка, крім іншого, спрямовує виховання на формування навичок контролю, самоконтролю та пристосування. Тим закономірнішим є висунування нового ідеалу виховання – гнучкості (емоційної та соціальної).

Своєрідною енциклопедією чуттєвої культури доби можна вважати символічне втілення п'яти відчуттів на шпалерах-гобеленах, поєднаних однією назвою – «Дама з єдинорогом» (створені приблизно у 1500 роках у Франції). Зміст цієї серії, яка складається із шести композицій, полягає в алегоричному відображенні відчуттів людини: зору, слуху, смаку, нюху та дотику. Кожний сюжет супроводжують два постійних персонажа – єдиноріг як середньовічний символ духовної сутності речей, шляху до піднесеного, та лев, що уособлює матерію та матеріальну силу. Скажімо, на гобелені «Зір» єдиноріг дивиться у дзеркало, яке подає йому дівчина, «Слух» символізує граюча на клавирі дама, «Смак» –

дама, яка дістає із бонбоньєрки солодощі, у «Нюсі» дівчина плете вінок із квітів гвоздики, а поряд із нею мавпа, яка вдихає їх аромат, і остання, п'ята алегорія – «Дотик» – зображає даму, що тримає у руці ріг єдиногого. Самі сюжети, якщо розглядати їх у кінематографічній проекції як кадри-послідовності, унаочнюють історію подолання чуттєвості як відмови від «згубних» пристрастей, гріховних неконтрольованих відчуттів. Цікаво, що останній, шостий, фрагмент зображає дівчину, яка кладе у скриньку колье і тим самим символізує остаточну відмову від чуттєвих насолод, коли всі бажання матерії подолані, а єдиногог та лев відкривають запону шатра, аби Дама могла увійти у покої перетворення.

З точки зору дослідження проблеми культурної артикуляції чуттєвості Середньовіччя «Дама з єдиногогом» представляє інтерес не тільки як її алегорична ілюстрація, а ще й як культурну ієрархію чуттів, що вибудовується в окреслений період. У мистецтвознавстві донині точаться суперечки стосовно послідовності розташування гобеленів, які, по суті, дублюють і нашу проблематику. Щаблі подолання чуттєвості як показники піднесення над матеріальним створюють етичну ієрархію чуттів. Така ієрархічна проекція красномовно свідчить, що чуттєвість як культурна константа доби є неможливою поза етичними рамками – всі відомі Середньовіччю чуттєві прояви умовно розподілились на пороки та чесноти, які свідчили про здоров'я або хворобу душі. Тому контроль над чуттєвістю у широкому розумінні і складав основу виховних практик на всіх рівнях соціальної ієрархії.

Четверта. Чуттєвість, починаючи із доби Відродження, формується внаслідок «психологізації» особистості, коли замість ідеї, яка відсилала до трансцендентного, людина все частіше покладається на уявлення безпосереднього, яке нікуди не відсилає, збігаючись із власним смислом. Інтроекція чуттєвого слугувала розробці нового внутрішнього особистісного локусу – свободи та відповідної принципово нової «механіки» її обмеження. Такий поворот у світовідчуванні на межі епох і дозволив Канарському виокремити новий тип в історичній генезі естетичного – моральний. Для Канарського нова чуттєвість розпочинається із спроби провести межу між внутрішнім та зовнішнім в людині, покладаючись лише на власні внутрішні орієнтири: «Для цього

історичного часу саме мораль виділяється абсолютністю свого історичного значення» [14, с. 346].

Вважається, що поняття «моральне почуття» (moral sense) вперше у науковий вжиток вводить Шефтсбері, представник англійської моральної філософії. Саме новоєвропейська культурна модель запропонувала моралізацію чуттів, які раніше сакралізувались або набували субстанційних якостей. Хатчесон, наприклад, пояснював існування моральних відчуттів саме у такій спосіб: як п'ять відчуттів сприймають зовнішній світ, так само існують два внутрішніх чуття – моральне та естетичне, на яких базуються відчуття на кшталт морального схвалення та естетичного задоволення.

На думку російської дослідниці І. Сироткиної, «категорія емоцій виникла на межі XVIII–XIX ст. унаслідок секуляризації знання та розповсюдження погляду на людину як машину» [23, с. 148]. І тому стає зрозумілим, чому Д. Юм вважав, що моральна оцінка зумовлена відчуттями, які є похідними від простих емоцій, приємних та неприємних. Відповідно емоції – це відчуття, а оцінка – це здатність людини ці відчуття мати та виходячи із них робити висновки про моральні та естетичні цінності.

Просвітництво вже без будь-якого застереження називає почуття моральними почуттями, а те що належить «нерациональним», негативним почуттям позначається як «пристрасті», почуття непристойні, тваринні, або відчуття-враження, якими на думку Д. Юма, мають займатись анатоми. Як зазначав Р. Рорті, заміна кантіанського морально-належного на концепцію симпатії Юма нівелювала категоричний розподіл між пізнанням, моральністю та естетикою, який чітко окреслив Кант. [21, с. 8]. Цю колізію пояснює і П. Рікер у поняттях етики: він вважає, що людина культури більш уважно поставилась до кантового ствердження моралі як приборкування бажань і таким чином відсторонилась від підходу Арістотеля, який вбачав в етиці інструмент практичного вирішення життєвих проблем. Тобто у Новий час окреслюється проблема розриву між ідеалом та дійсністю, мистецтвом та природою, культурою та життям і, відповідно, між розумом та чуттями. Новоєвропейська світонастанова вимагає «виводити чуття із розуму, який представляє їх як доказ...» [24, с. 421]. З іншого боку структури

суспільства достатньо жорстко проникають у внутрішній світ людини. Такий мікросоціум у світовідчутті кожної людини відкриває структуру всередині самої себе. Внутрішній соціальний простір стає простором і для її розвитку; сфери впливу на людину «вкладаються» не лише із-зовні – людині є куди «рухатись» в середині самої себе. Виникає особистісна форма суспільних взаємин, а разом із нею – культурно-історична ситуація, коли людина не тільки включається у культуру своєї доби, а коли і соціальність набуває інтеріоризованої форми. Фуко додає до цієї логіки ще один цікавий нюанс. Суспільство не лише інтегрує свої структури в людину, а і у формі влади (у її неполітичному контексті) «обіймає» різні сторони людського життя, природи та сутності.

Відомо, що Канарський, завершуючи власну реконструкцію історії чуттєвості, зупиняється на моральному безпосередньому (Новий час), залишаючи власний проект незавершеним. Відповідно з позиції цієї методологічної конструкції можна продовжити цю реконструкцію та виокремити й обґрунтувати актуальні означення безпосередньо-чуттєвого, спрямовуючи дослідницький вектор у бік так званої «нової» чуттєвості.

Таким чином, дотримуючись цієї логіки наступний етап естетизації почуттєвого відбувається у зв'язку із парадигмальною зміною доктрини людини на межі XIX-XX сторіч. Ф. Ніцше вважав, що у XIX ст. формується новий тип людини – *homo aestheticus*. Німецький філософ не ставив за мету створення естетичної системи як окремої сфери розгортання його теоретичних рефлексій. Та не можна не враховувати міру впливу ніцшеанського світогляду на некласичний гуманітарний дискурс, у якому окремі галузі наукового пізнання об'єднались не за «предметною вертикаллю», а за «методологічною горизонталлю». Слідом за Руссо, німецькими романтиками та Шопенгауером (які поставили під сумнів цінності культури) філософія Ніцше ознаменувала остаточний перехід до некласичності, а темою чуттєвих альтернатив розуму було покладено початок дискурсу «нової чуттєвості». Принаймні німецький філософ звертається до проблеми «культурного безпосереднього» європейця, яке втілюється у центральному для його «естетичної» концепції питанні про сутність ресентименту (*ressentiment*). Інший вектор,

який докорінно вплинув на доктрину людини культури був накреслений психоаналітичною методологією. Зокрема, класичний психоаналіз, який, за влучним висловом М. Фуко дозволив божевільному говорити і бути почутим, здійснив прорив у розробці концепції несвідомого. Відтоді внутрішній «Інший» стає необхідною умовою розуміння людської сутності та культури з позиції «іншого».

За Ніцше, ресентимент виступав ознакою психологічного самоотруєння європейців, розглядався як основний чуттєвий чинник довгого шляху європейської культури у напрямку до «хибних» цінностей та зразків. Ресентимент – це складна, внутрішньо суперечлива чуттєва модальність, яку можна зрозуміти як певний межовий стан між озлобленістю, ворожістю, гіркотою, вдячністю, відчуттям помсти та безсиллям. Ресентимент виникає внаслідок відмежовування почуттів від безпосереднього досвіду, коли будь-яка чуттєва реакція помирає для дії. Також Ніцше накреслив зміст «травматичних» вад, які активно розробляються у сучасному гуманітарному дискурсі як один із головних принципів розуміння буття людини в культури. Травматичні почуття виконують функцію складного соціального оптичного приладдя, аби допомогти «розгледіти» приховані завуальовані, часто пошкодженні та трансформовані онтологічні джерела людської природи. Ніцше описував вади людей, яким не вистачає всього, крім надміру їх самих, про людей, «які ніщо інше, як одне велике око, або один великий рот, або єдине велике черево, або взагалі будь-що одне велике, – каліками навиворіт називаю я їх» [18, с. 100].

У некласичному гуманітарному дискурсі проблема «антирозуму» у той чи інший спосіб постає як симптоматична. Виходячи із надр «фаустівської» культури, напруга протистояння «розум-чуття» створила потужні механізми колективного пригнічення почуттів, що, в свою чергу, викликало ефект «протидії». Починаючи від ідей «філософії життя» реалізується стратегія реабілітації почуттів. З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Ж.-П. Сартр, Ж. Батай, М. Фуко, С. Зонтаг, Ж. Дельоз у різних варіаціях продемонстрували причини та наслідки «чуттєвої недостатності» для людини культури.

Концептуалізацією культурно зумовленої чуттєвості у формі чуттєвих концептів в сучасній культурі є, наприклад, теорія кемпу

С. Зонтаг. Кемп як певна модель сучасної техніки відчущання є «чуттєвою» протидією серйозності ідеалам «високої» класичної та авангардної культур, із відповідними варіантами «чуттєвої техніки». Висока серйозність класичних ідеалів за своєю сутністю є моралістичною (що вписується в проаналізовану раніше парадигму Канарського), авангардна чуттєвість характеризується перебільшенням афектації та граничною напругою, у якій вирішується конфлікт між моральною та естетичною пристрастю. А кемп – суто естетична чуттєвість. Причому серйозність у кемпі не протиставляється несерйозності (або різним її художнім адекватностям, таким як гумор, іронія, гег тощо). Сутність кемпу полягає у вираженні «нової» серйозності, яка, усвідомлюючи свою серйозність, шукає парадоксальні способи її втілення. На думку Зонтаг, існує ще й інша чуттєвість: «Відгукуватись лише на стиль високої культури, залишаючи всі інші дії або почуття в тайні, означає обманути себе як людську істоту» [11, с. 59]. Тому Зонтаг шукала альтернативи, відповідники неприрученої емоційності та чуттєвості. Кемп як наскрізна характеристика сучасної чуттєвої культури та метод естетизації життя, на думку Зонтаг, складно піддається теоретичному опрацюванню в силу того, що класичний дискурс краси по відношенню до нього не спрацьовує: «Твори в старому сенсі цього слова (знов-таки в мистецтві, а також і в житті) неможливі. Здійсненими є лише «фрагменти» [11, с. 59]. Кемп починає актуалізуватись у ситуації, коли мистецтву все складніше відвойовувати право не тільки на піднесення, а хоча б на прекрасне. Кемп спрацьовує як єдина можливість виразити відчуття того, що значить бути людиною зараз (Зонтаг називає цей варіант «дієвою» чуттєвістю, яка протиставляється стандартам класичної культури, коли взірцевість художнього досягнення повністю відірвана від актуальних запитів).

У Е. Хюбнера чуттєвість виступає як «компенсація нестачі етосу». Це вже не подолання «естетичної людини» (С. Кьєркегор) засобами етики, а зворотний процес – естетизована чуттєвість, яка має «відтягнути» етику із рамок належного. Така «вторинна» естетика формується «після етики», внаслідок етики та над нею. Важливо, що вибір етосу, за Хюбнером, є справою смаку, вільною та незацікавленою дією (і через це – також естетичною).

Суспільні механізми чуттєвої культури побіжно можна віднайти в дослідженнях Е. Гідденса. Він вводить поняття

«демократизація емоцій», аналізуючи сучасні форми довіри, відкритості та рівності у сім'ях західного світу [6]. Трансформація інтимності у Гідденса – це процес змін в психологічній та культурній сферах, які впливають на всі суспільні інституції (широкомасштабна реорганізація соціального життя, яку він показав на прикладі чуттєвості як важливого маркера роботи соціолога). У Р. Рорті ідея чуттєвості як формування відчуття солідарності: потрібно формувати почуттєвість, яка налаштовує на підвищену вразливість до болю іншого. Причому виховання чуттів не можливо як акт теоретизування над ними, вибудовування системи естетичного виховання та педагогічних практик. Як можна розповісти про відчуття людей певних епох, якщо тому, хто позбавлений здатності співчувати та співпереживати? – риторично зауважував Б. Кроче [16, с. 177].

Важливим сегментом розробки чуттєвої проблематики як феномену культури є так звана історія тіла та тілесності. Так, зрозуміло, що «відкриваючи» тіла для зображення та споглядання певна культурно-історична епоха або певна соціальна група маніфестує чуттєвість як важливу складову антропологічної характеристики. Вивільнення тіла (її певних частин – пригадаємо, хоча б щиколотки спокусниць пуританський спільнот) – важливий маркер зміни чуттєвих орієнтирів культури. Або, наприклад, ісламський хіджаб (паранджа, чадра), який в сучасному світі якраз і маркує жінку як таку, що ставить релігійно-моральні якості понад усе. Звідси і заборона зображення людини взагалі (в релігійній традиції) породжує амбівалентність чуттєвого в арабській культурі з тілесно-чуттєвою складовою (танок живота, мініатюри-зображення любовних сцен, еротична поезія, тощо).

Або приклад де Сада, який, по суті, доводить логоцентристську настанову Просвітництва до логічного завершення – до зняття табу із вербального опису будь-яких феноменів та явищ, включаючи насильство та статеву фізіологію. Де Сад якраз і є найпоказовим представником Просвітництва, оскільки апробує логоценризм на фізіології. Відповідно проблема маркування «порнографічності» вирішується не на рівні «до яких меж можна зображувати-фіксувати-переповідати (виражати), з якого ракурсу, до яких подробиць», а (в методології Коллінгвуда) наскільки це естетично виправдано, аби висловити певні емоційні стани.

Чуттєво-травматична концепція сучасного культурного зору в аспекті тілесності представлена у роботі французького мислителя, письменника та архітектора Поля Вірільйо «Машина зору». Починаючи із епохи Відродження культура, на думку Вірільйо, поступово «долає інтервали», тому людина сучасної візуальної культури, не фокусуючись ні на чому, «ковзає» зором по поверхні так само, як це робить об'єктив кінокамери, застосовуючи прицільне бачення за допомогою об'єктива. І справа полягає не в опосередкуванні зору технічними засобами (про це говорилося із часів виникнення лінз та окулярів): йдеться про швидкість візуального сприйняття, «швидкість технік зорової та мовної комунікацій» [4, с. 32]. Проблемним проявом такого зорового налаштування у Вірільйо стає дислексія зору – втрата здатності уявляти та самостійно репрезентувати дійсність в образах.

Можна визначити цей процес як перехід мови із сфери екзистенції у сферу інформації, наочності. На думку Вірільйо, слова вже не викликають образів, «на зміну словам, як вважали фотографи, режисери німого кіно, пропагандисти та публіцисти початку ХХ сторіччя, мають прийти зображення, що сприймаються швидше; але сьогодні цим зображенням заміняти нема чого, і кількість зорових неграмотних, дислексиків зору, безперервно зростає» [4, с. 20]. Нова візуальна чуттєвість, яка підсилюється нездатністю уявляти та репрезентувати образи, стає благодатною мішенню для всіляких маніпулювань із сприйняттям людини: прикладом даного типу маніпуляцій для Вірільйо стає так званий «синдром медузи Горгони»: дивлячись на щось, бачити власне відображення і від нього ціпеніти. Можливо, більш «прихований» симптом медузи можна побачити у природі всіх сучасних реаліті-шоу («За склом», «Дім»), у яких підглядання стає «дозованою» зустріччю із власним зображенням крізь «горгонний» об'єктив-зір. Отже, вирок, який виносить Вірільйо сучасній візуальній культурі, невтішний: «Сприйняття видимості стрімко втрачає статус духовної діяльності» [4, с. 79].

Найбільш цікаві дослідження чуттєвості відбуваються на рівні розуміння мистецтва, музичної культури певної епохи. Наразі такий підхід опрацьовується в межах музичної культурології, як полівекторного підходу. Музична культурологія з'являється внаслідок формування вітчизняної гуманітаристики останніх двох

десятиріч у напрямі дослідження нових параметрів музичної творчості та музичної культури³. Як зазначає О.Самойленко «культура й музика, знаходячи принципово нові форми свого здійснення, виявляють якийсь зустрічний рух, що змушує й музикознавця поспішати до місця їхньої зустрічі, щоб «застати», засвідчити історичний момент їхнього взаємно якісного перетворення як момент народження нового типу музичної культури» [22].

У всіх роботах, присвячених культурі чуттєвості мистецтво відіграє роль легітимізованої моделі вираження (або приховування) почуттів. Скажімо роль музики у механізмі легітимізації та ритуалізації вираження почуттів також можна вписати в методологію історичності чуттєвої культури. В поліпредметності музичної культурології музика розглядається та тлумачиться як маркер чуттєвої культури доби, «емоційний документ епохи». Недаремно динамічний розвиток європейської музики відбувався на хвилі формування барокової чуттєвості. Саме музика найбільш адекватно втілювала ідею про цінність та різноманітність людських почуттів, виражаючи їх, архівуючи та «документуючи». Відповідно почуття людини перетворювались на «матеріал», який в художній спосіб та художніми засобами намагались підвести, підійняти на рівень культурної цінності, культурної «огранки». І тут важливо розуміти цінність повноти такого вираження: музика фокусується на досвід, що охоплює всі відчуття, а не тільки слухову перцепцію.

Арнольд Берлеант, висуваючи концепцію «музичного середовища», заперечує підхід розуміння музики як особливої мови, яку необхідно досліджувати за аналогією розуміння структури мови. На відміну від логоцентристської настанови музична картина світу охоплює різнорівневі зв'язки у взаємодії «людина-світ». За Берлеантом музика – це не лінгвістично структурована емоція (Берлеант пригадає відомий вислів Стравінського про те, що музика нічого не виражає, тільки саму себе). Що перетворює будь-яке звукове вираження на естетичне? – це те, що ми

³ Цей дослідницький напрямок і спеціалізація підготовки музичних культурологів розвивається в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського на кафедрі теорії та історії культури, що заснована С. Тишком та Т. Гуменюк двадцять років тому.

називаємо культурним оформленням чуттів. І в такому оформленні важливо враховувати весь перцептивний досвід сприйняття, всі емоції-відчуття (чуттєвість), а не тільки слуховий.

Український естетик Н. Яранцева звертає увагу на важливий момент традиції – традиції сприйняття: «Чим далі відходить мистецтво від фольклорного типу творчості, тим більшого значення набуває традиція сприйняття» [27, с. 27]. Традиція сприйняття – це по суті культурно зумовлений механізм ретрансляції чуттєвості. Крім природно заданих параметрів сприйняття людиною оточуючого світу – всього того комплексу рефлексів, які традиційно вивчає психологія (у рубриці «психологія сприйняття»), – існують культурно задані моделі вираження емоцій та, відповідно, механізми їх передачі. Звісно, чуттєва культура формується у «живій» традиції, коли від батьків до дітей безпосередньо передається модель сприйняття світу (радіти, гніваться тощо). Але існують й групові емоції та чуття, на які можна впливати, які можна контролювати або блокувати.

Отже мистецтво щільно пов'язано із процесом вираження чуттєвої культури. У Коллінгвуда є цікаве розрізнення між сутністю «виражати» емоції та «викликати» їх. Якраз «вираженням» й займається мистецтво, а викликає їх – техноремесло. По суті – в цьому і виявляється діалектичний зв'язок між естетизацією емоцій-почуттів та художніми формами їх втілення (о-формлення). Наприклад А. Канарський вирішував проблему співставлення естетичного та мистецтва, розглядаючи мистецтво як «історично викристалізований «еталон» чуттєвої сприйнятливості людини» [14, с. 218]. Відповідно логіка викладення історії мистецтв має корелюватись із історією ідей щодо способів та механізмів вираження та естетизації чуттєвості (пластики, поезису вербального, музичного, зображувального, тактильного, ольфакторного, смакового тощо). Саме тоді, коли чуттєвість естетизується, перетворюючись на загальнозначущі естетичні чуття, відбувається її культурна фіксація та культурне опосередкування. «Доки такі варіанти поведінки залишаються соціально визначеними, кодуються в компетенції суб'єкта як тематичні ролі, доти ми продовжуємо знаходитись в межах колективного контракту та звичайної модельної компетенції. Однак як тільки ця кодифікація та супровід норм будуть забуті, ті ж самі

варіанти поведінки відсилатимуть не до ізотопної модальної структури, подібної до того, що має бути або що має діятись, а до складної модальної диспозиції, що не регулюється жодним контрактом із власним автономним синтаксисом» [7, с. 101]. Тобто здатність до взаємодії та порозуміння між окремими індивідами залежить від наявності у них подібних емоційних структур, спільного емоційного досвіду та емоційної єдності спільноти. Емоційно-чуттєва складова формує систему ціннісних смислів в картині світу, структурує досвід окремої людини та впливає на її соціально-культурне відтворення. Відсутність такої єдності унеможливорює порозуміння та комунікації, руйнуючи будь-яку культурну цілісність та соціальність.

Отже, онтологічність людської чуттєвості та її культурні означення дозволяють виокремити поняття чуттєвої культури в якості культурної константи та у такому ракурсі виявити його методологічний потенціал. Принаймні це поняття, в якому одночасно збігаються дослідницькі вектори культурології, філософії, естетики, психології, мистецтвознавства, набуває метакатегоріальних ознак, що, знов-таки, підвищує його евристичний потенціал, як теоретичний, так і практичний.

Розуміння чуттєвості як культурного феномену знаходиться в площині тлумачення людської природи та ідеї про міру включеності природного в культурне, про можливість одиничних психічних проявів, як модель, яка виникає як альтернатива субстанційності душі. Відповідно історія чуттєвої культури – це історія ідей про форми інтер'єрного досвіду світу.

Потужним інструментом підвищення чуттєвості є механізм заборони, який з позиції впливу на інтер'єрність (психіку, інстинкти, безсвідоме) активно розроблялись психоаналітиками, гуманістичними психологами. Причому механізм табування не в останню чергу ініціював процеси пригнічення почуттів або їх «стерилізації» за Р. Коллінгвудом [15, с. 153]. Цим принципом можна пояснити особливості тих культур, в яких за нарочитою стриманістю та атараксією як легітимною моделлю суспільної поведінки амбівалентно формуються моделі гіперчутливості (пристрасність, емоційність, схильність до швидкої та інтенсивної афектації). Культурна техніка відчуттів полягає у напрацьованих інструментах їх вираження або приховування – те що має назву

«естетизація». Необхідно зазначити, що субкультурні неофіційні (часто маргінальні) групи часто беруть на себе функцію більш довільно-ненормативного та нестриманого вираження емоцій. Відповідно необхідно вирізняти два модуси культури емоцій – емоції що виражені, емоції, що приховані.

Різні за змістом концепти, такі як ресентимент, чуттєве одкровення, чуттєва культура, революція чуттів, кемп формують проблемне та дискурсивне поле для дослідження чуттєвих параметрів культури (чуттєвої культури). Їхній евристичний потенціал та подальша концептуалізація розширює можливі підходи вивчення чуттєвості та сприяє формуванню категоріального апарату культурології за рахунок так званих концептів чуттєвої культури.

Список використаних джерел:

1. Аристотель. О душе / Аристотель // Аристотель Соч.: в 4 т. – Москва: Мысль, 1976. – Т. 1. – С. 369–448.
2. Берлеант А. Историчность эстетики / А. Берлеант // Феноменология искусства / под ред. К. Долгова. – Москва: Ин-т философии РАН, 1996. – С. 241–262.
3. Брюкнер П. Тирания покаяния. Эссе о западном мазохизме / П. Брюкнер. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 239 с.
4. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. А. Шестаков. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – 143 с.
5. Воеводин А. П. Эстетическая антропология : монография / А. П. Воеводин. – Луганск: РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
6. Гидденс Э. Трансформация интимности / Э. Гидденс. – Санкт-Петербург: Питер, 2004. – 208 с.
7. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души: пер. с фр. / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний ; предисл. К. Зильберберга. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. – 336 с.
8. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт ; пер. с англ. С. Зенкина. – Москва: Новое лит. обозрение, 2006. – 184 с.
9. Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. / Ж. Дюби // Одиссей. Человек в истории. 1990. – Москва : Наука, 1990. – С. 90–96.

10. Еліас Н. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження / Н. Еліас. – Київ : Альтернативи, 2003. – 672 с.
11. Зонтаг С. Заметки о кэмпе / С. Зонтаг // Мысль как страсть. – Москва: Русское феноменологическое о-во, 1997. – С. 48–64.
12. Иглтон Т. Идея культуры / Т. Иглтон. – Москва: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2012. – 192 с.
13. Йолон П. Ф. Рациональность в науке и культуре / П. Ф. Йолон, С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский. – Киев: Наук. думка, 1989. – 288 с.
14. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – Киев : Мироновская тип., 2008. – 378 с.
15. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд. – Москва: Яз. русской культуры, 1999. – 326 с.
16. Кроче Б. Антология сочинений по философии / Б. Кроче. – Санкт-Петербург: Пневма, 1999. – 480 с.
17. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – Санкт-Петербург: Ювента : Наука, 1999. – 608 с.
18. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше; сост., ред. и авт. прим. К. Свасьян. – Москва: Мысль, 1996. – Т. 2. – 829 с.
19. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – Київ : ПАРАПАН, 2008. – 262 с.
20. Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса / М. Т. Петров. – Ленинград : Наука, 1982. – 217 с.
21. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – Москва: Русское феноменологическое о-во, 1996. – 282 с.
22. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства / О. Самойленко // Мистецтвознавство України. – 2010. – Вип. 11. – С. 38–45.
23. Сироткина И. Е. Из истории одной психологической категории: музыкальные аффекты, чувства, эмоции / И. Е. Сироткина // Методология и история психологии. – 2009. – Т. 4, вып. 2. – С. 146–159.
24. Теоретическая культурология. – Москва : Акад. Проект ; Екатеринбург: Деловая книга: РИК, 2005. – 624 с. – (Энциклопедия культурологии).
25. Хренов Н. А. От эстетики эпохи Модерна к философии искусства в ее актуальной форме. Очерк первый [Электронный ресурс] / Н. А. Хренов // Художественная культура: история и современность. – 2011. – № 1. – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru> (дата звернення: 18.09.2018).
26. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – Москва : Релф-бук: Ваклер, 1996. – 288 с.
27. Яранцева Н. А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества / Н. А. Яранцева. – Киев : Наук. думка, 1990. – 160 с.

28. Oatley K. Emotions: A Brief History / K. Oatley. – Oxford: WileyBlackwell, 2004. – XII, 190 p.

29. Rosenwein B. Histoire de l'émotion : méthodes et approches / B. Rosenwein // Cahiers de Civilisation Médiévale. – 2006. – No 49 (193). – P. 33–48.

30. William R. Sentimentalism and its erasure: The role of emotions in the era of the French Revolution / R. William // The Journal of Modern History. The University of Chicago Press. – 2000. – No 3. – P. 109–152.

1.4. ОСНОВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

В сучасній культурології інтерпретаційна проблематика набуває особливого значення. Художня культура ХХ – початку ХХІ ст. визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій, що вимагає комплексного, системного дослідження на стику різних гуманітарних наук. Такий новий підхід можна позначити як *культурологічну інтерпретологію*, поширивши термін, відомий в основному, в музикознавстві, на весь світ культури, який являє собою суцільне переплетення інтерпретацій різних типів та ступенів. Цей напрям спрямований на досягнення сутності культурних універсалій, їхніх індивідуальних, етнонаціональних та історичних художніх інтерпретацій, а також подальших переінтерпретацій, які роблять твір розімкнутим і здатним долати часові та просторові межі.

Досі в численних гуманітарних дослідженнях різні типи художньої інтерпретації здебільшого розглядаються окремо, без наскрізної системи інтерпретаційної проблематики. Узагальнюючий характер з питання мають праці М. Алексеєнко, Є. Гуренко, Н. Корихалової, О. Ляшенко та ін. Однак у контексті теоретичної культурології мало вивчені загальні закономірності, видові й жанрові особливості, а також функції художньої інтерпретації як цілісного феномену.

У результаті дискретного підходу до різних проявів інтерпретації, відмінні її форми та види можуть змішуватися, оцінюватися за неспівмірними критеріями, або й взагалі ігноруватися. Це призводить до викривлень у рецепції творів мистецтва, а інколи і до суттєвих міжкультурних комунікативних збоїв. Цілісна концепція інтерпретації в художній культурі допоможе не лише зберегти традиції розуміння класики, а й відкрити шляхи до побудови нових моделей неklasичного мистецтва. У кінцевому підсумку саме від цього залежить принципова можливість розуміння і діалогу як всередині однієї традиції, так і при контакті відмінних за своїми засадами цивілізацій, які, тим не менш, мають спільні універсальні структури, що й уможливорює діалогічне подолання їхньої герметичності.

Теоретичною базою нашого дослідження стали праці представників герменевтичної традиції та сумісних з нею напрямів (М. Адлер, М. Бахтін, Г. Блум, Г. Гачев, К. Гірц, Я. Голосовкер, Е. Гуссерль, У. Еко, Х. Зедльмайр, Е. Касіер, К. Кларк, К. Леві-Строс, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, О. Потебня, П. Флоренський, М. Фуко, В. Шкловський, О. Шпенглер та ін.); теоретичне значення для побудови культурологічної інтерпретології має доробок таких українських дослідників, як: Н. Бардіна, Є. Бистрицький, П. Герчанівська, В. Горський, Т. Гуменюк, Н. Жукова, О. Забужко, М. Зубрицька, Н. Іванова-Георгієвська, П. Іванішин, Л. Корній, О. Кравченко, Ю. Легенький, І. Лімборський, О. Олексюк, Л. Плющ, С. Пролеєв, В. Рожок, Ю. Сабадаш, О. Самойленко, С. Тишко, Л. Шаповалова, О. Юркевич, Л. Ярош та інші.

Художня культура безпосереднім чином пов'язана з усіма сферами культурного буття – філософією, релігією, наукою, системами соціально-політичних стосунків тощо. Таким чином, саме культурологія як наукова дисципліна має особливий потенціал для досягнення сутності людського буття в усіх її проявах. Надалі ми будемо розглядати культуру як цілісне синергетичне явище, а інтерпретацію – як феномен, який пронизує її товщу, проявляючись в усіх її сферах та інтегруючи їх між собою.

В межах культурології можна виділити наступні типи інтерпретації, взявши за основний критерій кінцевий *результат* процесу:

1) *повсякденна* (побутова, звичайна), ситуативним синонімом якої може виступати *комунікативна*, суттю якої є осмислення людиною нових життєвих явищ та інтеграція їхніх сенсів в наявну картину світу з одночасним розширенням та коригуванням цієї картини;

2) *теоретична*, результатом якої стає нова наукова, філософська, культурологічна концепція;

3) *художня*, в процесі якої виникає новий мистецький твір; її окремими випадками є виконавське прочитання, інтерлінгвістичний або інтерсеміотичний переклад тощо.

Всі вони відрізняються за об'єктами та методами, але водночас є щільно взаємопов'язаними.

Культурологічна інтерпретологія може спиратися на методологічні досягнення відмінних, але внутрішньо сумісних підходів до інтерпретації. Це, перш за все, герменевтика як теорія розуміння. Виникає можливість постулювати існування *культурологічної герменевтики* як єдиної методології аналізу людської культури та її конкретних проявів, яка синтезує досягнення окремих герменевтичних дисциплін, а також інших, сумісних з ними підходів. Запровадження нового терміну здається доцільним з двох причин. По-перше, передбачається синтез «окремих» різновидів герменевтичного підходу (релігійознавчого, філософського, літературознавчого тощо) заради осмислення людської культури як цілісної системи. По-друге, культурологічна герменевтика позиціонується як відмінна від герменевтики методологічної (класичної) та онтологічної (філософської).

Історія герменевтики починається в Давній Греції. Згодом в християнській традиції методи герменевтики застосовувалися при прочитанні Священного писання, причому передбачалося, що метою інтерпретатора є осягнення *вже даної* в тексті Істини.

У Новий час герменевтика була теоретично обґрунтована Ф. Шлейєрмахером, а також І. М. Хладеніусом, Т. Ф. Майєром, А. Беком, Ф. Астом, Х. Вольфом. Концепції цих мислителів радикально відрізнялися від середньовічної герменевтики тим, що тлумачення в них поставало як досягнення людського міжособистісного розуміння.

Принципи філософської герменевтики, яка корениться у вченні М. Гайдеггера, повністю відмінні. За Гайдеггером, завданням герменевтики є осягнення «здійснення Буття», яке промовляє через твори митців, передусім – поетів. Така позиція може розглядатися як повернення від просвітницької та романтичної до середньовічної герменевтики, завданням якої було розуміння вже наявної божественної істини. «Герменевтичним» за суттю тут постає саме людське буття. Онтологічну герменевтику ми знаходимо також у К. Апеля, Ю. Габермаса, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера. Паралелі можна знайти у працях С. Аверинцева, М. Бахтіна, Є. Бистрицького, В. Бичкова, О. Босенка, С. Лишаєва, О. Лосєва, В. Малахова, М. Мамардашвілі, О. Павлової, В. Подороги, С. Хоружого та ін. Герменевтичні тенденції та інтенції є суголосними із загальною «розуміючою» настановою української філософії та культурології.

Так, С. Квіт розглядає в герменевтичному контексті доробки Сковороди та Чижевського [9, с. 94–119], Т. Гундорова пише про герменевтичний дискурс, розгорнутий Лесею Українкою [6, с. 377–411].

На думку Ю. Борєва, який присвятив значну увагу «герменевтиці мистецтва», недоліками герменевтики є небезпека релятивізації смислу, художнього рівня та аксіології твору, в той час як основним позитивним моментом є цілісний, системний, концептуально-філософський характер розуміння [4, с. 440].

Безпосереднім є зв'язок інтерпретативної проблематики з глибинною психологією. Одним із важливих методологічних висновків, є обґрунтування К. Г. Юнгом паралельного існування двох типів художньої творчості – психологічного та візіонерського, які мають різний культуротворчий потенціал і повинні досліджуватися різними методами. «Так званий психологічний роман пояснює сам себе, психологу залишається лише погодитися чи критикувати» [14, с. 104–105], в той час як роман «непсихологічний» є цікавішим для аналізу через свою архетипову основу. При дослідженні творчості митців-«психологів» важливо звертати увагу на зовнішній контекст – біографічний, соціокультурний, художній, науковий і філософський. При інтерпретації спадщини «візіонерів» на перший план виходять поняття світовідношення, моделі світу, універсалій культури.

Здається можливим зв'язати протилежність настанов і методів герменевтики та *філософій пост-* з глибинними основами національного менталітету. Безумовно, серед герменевтів можуть бути французи (П. Рікер), а серед постмодерністів – німці. Однак загалом етнокультурний поділ філософсько-культурологічних течій є достатньо помітним.

Сам принцип *недовіри* виникнув в XIX ст. в німецькомовній традиції, причому до нього великою мірою незалежно прийшли такі не схожі один на одного мислителі як Л. Фейєрбах, К. Маркс, Ф. Ніцше та З. Фрейд. Проте у них недовіра до провідних дискурсів виступає засобом очищення психіки, культури, суспільства від фальші заради знаходження справжніх сенсів, в той час як їхні французькі спадкоємці не шукають нові значення, а послідовно доводять деструкцію до повного знищення об'єкта, а можливо і суб'єкта – згадаймо «зникнення інтерпретатора».

На наш погляд, принципово відмінні за своїми принципами та настановою методології можуть бути використані на різних етапах дослідження художнього тексту. Наприклад, прийнято вважати, що герменевтика та структуралізм протилежні за своїми інтерпретативними настановами, оскільки перша прагне до розуміння конкретної людини – автора, в той час як другий шукає безособистісні структури тексту. Як зазначає Н. Іванова-Георгієвська, структуралізм і постструктуралізм ведуть *від твору до тексту*, в той час як герменевтика – *від тексту до твору* [8].

Цей протилежний рух може бути використаним у межах єдиного процесу, спрямованого на подолання класичного герменевтичного кола шляхом перетворення його на «спіраль». Аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин. Адже структуралізм і виник як напрям, який обмежує довільність інтерпретації.

Як влучно зазначає У. Еко, «Критику-структуралісту прекрасно відомо, що художній твір не зводиться до схеми, ані до низки схем, видобутих із нього, але він заганяє його в схему для того, щоб розібратися в механізмах, які забезпечують багатство прочитань, і таким чином, безперервне наділення смислом твору-повідомлення» [12, с. 362–363]. Отже, ми можемо розглядати окремі частини тексту, схематизувати його форму та зміст, порівнювати елементи між собою та з аналогічними елементами інших текстів. Однак при цьому не слід забувати, що такий аналіз не повинен робити розчленування самоціллю та вбивати «живий» твір.

Завершивши «виток» аналізу, можна переходити до *герменевтичного синтезу*, який дозволить повернутися від тексту до твору й осягнути всю його неповторність. Таким чином, принципово відмінні «технології» інтерпретації виявляються сумісними за умови їхнього використання на відповідному етапі дослідження твору та за наявності єдиної методологічної домінанти.

Визначення герменевтичних смислів культури неможливе без осягнення *контекстів*, які стоять за певним артефактом. Існує кілька варіантів розуміння сутності герменевтичного кола. З точки зору культурології, його можна сформулювати так: *розуміння тексту неможливе без розуміння його контексту, а розуміння контексту неможливе без розуміння окремого тексту*.

У найзагальнішому сенсі, можна виділити три рівні культурного контексту:

1) *персональний* – на цьому рівні доцільно застосовувати біографічні та психологічні методики дослідження;

2) *соціальний*, який передбачає належність автора до певних фактичних чи віртуальних мікро- та макроспільнот;

3) *загальнолюдський*, оскільки в житті та творчості кожного автора так чи інакше відображається його належність до людського роду і відповідна універсальна проблематика.

Усі ці рівні не існують окремо один від одного. Через комплексність поняття «контекст», який формується перетином концентричних «культурних кіл» та діахроністичних стадій розвитку, осягнення специфіки парадигмальної культуротворчості можливе лише завдяки синтезу різних методологічних підходів.

Для позначення макрокультурного духовного комплексу нерідко використовується запропонований Т. Куном термін *парадигма*. В «розуміючій» гуманітаристиці вона може набувати форму *символічної парадигми культури* (М. Еліаде), або *культурно-філософської парадигми* (Г. Меднікова).

Побутова та художня інтерпретація відіграє значну роль у збереженні традиції через «пристосування» нового досвіду до наявної світоглядної матриці. Інтерпретація виступає конкретним інструментом трансляції культурної спадщини. За формулюванням П. Рікера, «Традиція залишається мертвою традицією, якщо вона не є безперервною інтерпретацією» [11, с. 38].

Для з'ясування специфіки певної цивілізаційної парадигми, необхідно звернення до *універсальї культури*. Це – духовні інваріанти, спільні для всього людства, які, проте, мають цілий спектр конкретних форм, залежно від епохи, етносу й особистості інтерпретатора. Важливим моментом є те, що ці інваріанти виявляються не лише в художній культурі, але й в інших її формах. Тому їхнє дослідження дає можливість охопити *прафеномен* як символічний образ етнонаціональної чи епохальної культури в її цілісності.

Визнання поліцентризму розвитку людства та важливості різних культурних форм є значним досягненням ХХ ст. Однак його зворотним боком є розповсюдження настрою, який Г. Блум, слідом за Ф. Ніцше, назвав ресентиментом – самовизначенням через

заперечення. Ресентимент виступає крайньою формою ревізійонізму, радикальною, але не завжди виправданою зміною ціннісних орієнтирів з переосмисленням історичної та культурної спадщини.

З одного боку, ресентимент можна розглядати в контексті пошуків повернення до традиції, разом із *трансмисією* – прагненням реактуалізації історичної спадщини, та *ревайвалізмом* – відновленням не лише позитивних моментів культурної спадщини, але й морально амбівалентних, або й відверто віджилих.

Із іншого боку, ресентимент як переосмислення/ре-інтерпретація, є співзвучним із самими основами Постмодерну. Адже, як констатує С. Пролєєв, ситуація пост- – це «не змістовна позиція, а лише опозиція до модерних дискурсів» [10, с. 199]. Давно відмічено, що постмодерн вичерпав себе, хоча ніяк не зійде зі сцени, що й викликає виникнення все нових термінів, які відштовхуються вже від нього: пост-постмодерн, after-постмодерн тощо. Не дивно, що в такій ситуації поняття інтерпретації виходить на перший план, набуваючи форми переінтерпретації, або навіть пере-переінтерпретації. Створити щось принципово нове стає все важче, отже, новизну шукають у нетрадиційній подачі вже відомого.

Оглянувши основні методологічні підходи, ми можемо перейти до визначення сутності інтерпретації та її місця в художній культурі.

Етимологічно слово *інтерпретація* походить від лат. “*interpretes*” – «той, хто пояснює, витлумачує». Семантика цього значення залишається провідною до нашого часу. Інтерпретація не є повним синонімом ані розуміння, ані тлумачення. Це особливо стосується художньої інтерпретації, сутність якої передбачає не лише осягнення самим інтерпретатором сенсів якогось культурного явища, але й донесення цих сенсів до реципієнта, що змушує враховувати також поняття *вираження* та *репрезентації*.

Проблема *розуміння* посідає важливе місце в різних галузях сучасної гуманітаристики, причому вона має безпосереднє практичне значення для побудови адекватного міжособистісного та міжкультурного діалогу, який вимагає спроби осягнути суб'єктивну істину іншої людини та/або цивілізації.

Будь-яке розуміння є складним багаторівневим процесом. М. Бахтін виділяв чотири його моменти: 1) психофізіологічне

сприйняття знаку, 2) його впізнавання, 3) розуміння значення знаку в контексті, 4) активно-діалогічне розуміння [2, с. 364]. Останній рівень розуміння – не лише семантичного, а й ціннісно-сислового – може бути доступним лише за умови спільності екзистенційного досвіду.

За Е. Бетті, розуміння тексту включає три етапи: рекогнітивний (впізнавання), репродуктивний (відтворення) і нормативний (застосування). Їм відповідають правила (канони): 1) автономії смислу від суб'єктивності інтерпретатора, 2) смислового контексту або цілісності, 3) актуальності розуміння як включення смислу в життєвий контекст інтерпретатора, 4) герменевтичної смислової відповідності як здатності відмовитися від власних упереджень [3, с. 365].

Для розуміння тексту є важливим гайдеггерівське положення про «передрозуміння» та «передсуди», яке було розвинуто Г.-Г. Гадамером. На його думку, інтерпретатор, який прагне осягнути традицію, і сам знаходиться всередині неї. А отже, ані об'єктивність, ані «злиття з автором», яке постулювали представники класичної герменевтики, недосяжні. Замість намагання перенестися в минуле, – до автора тексту, – слід переорієнтуватися на актуалізацію сенсів, які мають відношення до ситуації, сучасної самому інтерпретатору.

Головним принципом тут постає не «реконструкція», а «конструкція» смислу в результаті «бесіди» тексту, інтерпретатора і часу. Тому інтерпретація завжди є поліваріантною і принципово «безкінечною», а історія інтерпретацій певного тексту постулюється такою само важливою, як і він сам. Наприклад, сенс шекспірівського «Гамлета» включає в себе всі ті значення, які надавалися твору протягом всього його культурного існування.

На думку П. Рікера, перехід від розуміння до інтерпретації пов'язаний із наявністю матеріальної основи знаків. Зразком такого матеріального носія смислу є писемність. Метою інтерпретації для Рікера є подолання констатованої Г.-Г. Гадамером відстані між інтерпретатором і минулою епохою. При цьому «істина» та «метод» інтерпретації не повинні протиставлятися один одному, а завданням філософської герменевтики є з'ясування сфер застосування різних «герменевтичних систем».

Коли йдеться про інтерпретацію художнього твору, можна виділити два основні підходи до феномену розуміння: 1) осягнення

вже закладеного в творі змісту, аж до злиття з його автором, 2) оцінка, тлумачення, приписування змістів. До першого підходу тяжіє класична герменевтика, до другого – філософська.

Культурологічна інтерпретологія, на нашу думку, намагається синтезувати ці підходи, відкидаючи крайнощі кожного з них. З одного боку, ми не можемо претендувати на розуміння мистецького твору, не маючи уявлення про те, що він означав для митця та його «первинних» реципієнтів; інакше «приписування сенсів» стає безмежним і безвідповідальним. З іншого боку, художній твір має власне життя, яке виявляється в розмаїтті його інтерпретацій. Відмовитися від цього «прирошення сенсів» заради досить-таки сумнівного злиття з автором означає неоправно збіднити розуміння твору. Тому осягнення мистецького артефакту передбачає знання сутності як його інваріантного «центру» так і розмаїття тлумачень.

На наш погляд, специфіка культурологічної інтерпретології полягає, по-перше, у поєднанні досягнень різних методологічних підходів, об'єднаних настановою на довіру до тексту та його автора і намаганням знайти сутнісне значення цього тексту (в чому полягає принципова відмінність від постмодерністських прочитань з їхньою презумпцією недовіри).

По-друге, в застосуванні цих принципів до текстологічного аналізу-синтезу (як *повного циклу* вивчення, без акцентування лише першої частини) не тільки тексту, але і його культурного контексту.

Зазначимо, що представники герменевтики та інших напрямів «розуміючої» гуманітаристики не так часто виходили на проблеми *художньої* інтерпретації. Навіть там, де вони наводять приклади із царини мистецтва, здебільшого йдеться про теоретичну інтерпретацію художнього твору, в якій розуміння та тлумачення дійсно можуть зливатися в єдиний процес. Отже, одним із наших завдань є з'ясування можливості застосування методологічних принципів, розроблених переважно для теоретичної інтерпретації, до інтерпретації художньої.

Ю. Борєв пише: «музикант інтерпретує твір, який виконує, літературний критик – твір літератури, перекладач – думки, висловлені мовою оригіналу, мистецтвознавець – картину, математик – формулу» [4, с. 426]. Але ж, по суті, в контексті

культури це абсолютно різні процеси, які ведуть до принципово різних результатів.

У випадку музиканта йдеться про відтворення, яке надає онтологічне буття потенційно присутній музиці, яка поки що існує у вигляді нот на аркуші паперу. Перекладач перестворює оригінал для тих, хто інакше був би позбавлений контакту з першотвором.

На відміну від них, математик не є митцем у власному сенсі слова, оскільки його думки не є нерозривно пов'язаними з формою, яку вони приймають. Наукова інтерпретація тяжіє до об'єктивності та однозначності, в той час як інші види мають значний суб'єктивний елемент. Слід врахувати також відмінність настанови інтерпретатора-дослідника, який тяжіє до відтворення «первісної» значущості твору, та інтерпретатора-виконавця, який прагне актуалізації позачасових сенсів.

Приклад з літературним критиком та мистецтвознавцем дещо складніший. Філософське, культурологічне, мистецтвознавче дослідження може наближуватися до одного з двох полюсів – наукової «об'єктивності» чи мистецької «суб'єктивності» як у відборі та оцінці фактів, так і у стилі викладу матеріалу. В другому випадку відбувається розмивання межі теоретичної та художньої інтерпретації: критик водночас викладає певну концепцію та виражає власну емоційну реакцію на мистецький твір.

В ідеалі інтелектуальний конструкт та безпосереднє почуття зливаються. Однак на практиці цілком можливе виникнення конфлікту цих складових, адже критик з різних причин може вважати себе зобов'язаним обґрунтовувати позицію, яка суперечить його особистим естетичним (а інколи і етичним) вподобанням. При наявності гармонії між думкою та почуттям та при здатності автора надати цій «ідеї-переживанню» досконалу форму, відбувається вихід критичного дослідження на рівень самостійного мистецького твору. Подібних прикладів в художній критиці XIX та XX століть чимало; зокрема, есе Г. К. Честертона в певному плані можуть вважатися більш емоційно виразними та літературно вишуканими, а отже – художніми, ніж оповідання цього самого автора.

Теоретична та художня інтерпретації не протистоять одна одній: відомо, що літератор може викласти в творі власні міркування, а для філософських романів такі відступи є нормою. Історію постанов театрального спектаклю важко розглядати окремо

від теоретичних інтерпретацій того самого твору, які знаходяться в одному смисловому полі та мають спільний горизонт очікування. Але все ж таки, художня та теоретична інтерпретації – це відмінні культурні форми, хоча б тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої – теорія.

На думку представників методологічної герменевтики, інтерпретація має бути метою розуміння. Однак філософська герменевтика розуміє співвідношення цих понять принципово інакше: розуміння постає онтологічним феноменом, який є не результатом, а передумовою інтерпретації. Близьке формулювання надає Є. Бистрицький: «Інтерпретація виступає як експліцитне вираження попереднього, неявного розуміння і водночас спосіб його трансформації» [5, с. 120].

Саме такий підхід є релевантним у нашому випадку, оскільки в *художній* інтерпретації – на відміну від побутової та теоретичної – митець-інтерпретатор має спочатку зрозуміти першотвір, а потім створювати свою версію оригіналу, через його тлумачення. Розуміння перебуває з інтерпретацією у герменевтичному колі: вони взаємно обумовлені. Проте в різних видах інтерпретації їх співвідношення виступає відмінним.

Художня інтерпретація передбачає наявність реципієнта, а отже, розуміння постає невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання наявного, або створення нового художнього твору.

У зв'язку з цим слід звернути увагу також на принципово протилежні підходи до співвідношення *розуміння* та *тлумачення*. Класична (методологічна) герменевтика їх «розводить»: за Ф. Шлейєрмахером, тлумачення співвідноситься з розумінням приблизно так, як зовнішнє та внутрішнє мовлення. В онтологічній герменевтиці, зокрема, у Г.-Г. Гадамера, постулюється тотожність цих понять.

У нашому контексті, розуміння та тлумачення не тотожні, а шлейєрмахерівська аналогія може бути прийнята за основу їхнього подальшого розмежування. При розгляді явищ художньої інтерпретації, *розуміння* є суб'єктивним, психологічним явищем, а *тлумачення* – його об'єктивацією, яка має виразну комунікативну мету.

У цьому сенсі тлумачення є близьким до *пояснення*, однак, на відміну від останнього, може бути не лише теоретичним, але й

художнім. Тому можна говорити про режисерське тлумачення п'єси та її ж критичне пояснення. Крім того, тлумачення можливе і без повного розуміння – в такому випадку воно буде засноване на гіпотезі, або й на ідеологічному замовленні.

Художня інтерпретація постає діалогічною єдністю розуміння та тлумачення, розуміння та вираження. Ще одним терміном, який має безпосереднє відношення до художньої інтерпретації, є *співтворчість*. Перше значення співтворчості – колективна творча діяльність – представляє для нас лише опосередкований інтерес. Натомість друге – це «індивідуальна художня творчість на основі художнього образу – першоджерела» [1, с. 15]. В найширшому сенсі як таке може розглядатися копіювання, реставрація, реплікація, проте у більш специфічному сенсі тут передбачається створення нового, оригінального художнього образу.

Із точки зору Є. Гуренко, умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор та 3) продукт виконавської діяльності [7, с. 83]. З цим можна повністю погодитися, додавши, що цим трьома умовам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння), 3) створення мистецького твору «другого порядку» (тлумачення).

Однак спірним здається подальше твердження цього самого дослідника щодо відсутності художньої інтерпретації у випадках, коли основним джерелом формування образу є життєвий досвід, або ж історичні чи наукові праці.

Позиція, яка прирівнює художню інтерпретацію до створення вторинного твору на основі первинного (виконавська діяльність, інтерлінгвістичний та інтерсеміотичний переклад), зустрічається вельми часто. Зі світоглядної точки зору вона ґрунтується на настанові, що «зрозуміти (*а отже, – і інтерпретувати, – О. К.*) можна лише знакову систему яка раніше була наділена смислом» [4, с. 425]. А значить, йдеться виключно про інтерпретацію витворів людської культури, а не природних явищ. Адже останні можуть розглядатися в якості наділених сенсом лише при визнанні наявності Творця, який їх цим сенсом наділив.

При «ригористському», позакультурологічному розумінні художньої інтерпретації, її об'єктами визнаються навіть не всі сфери культури – наприклад, наука та філософія опиняються за

межами розгляду. Не відповідають таким суворим вимогам і численні випадки інтертекстуальних звернень до загальнокультурних мотивів.

Тому подібне тлумачення здається занадто звуженим. У розширеному, культурологічному розумінні художньої інтерпретації, ми виходимо з трьох базових положень: *етимологічного, онтологічного та фактографічного*.

З *етимологічної* точки зору, слід звернутися до значень складових терміну «художня інтерпретація». Якщо в процесі інтерпретації як єдності сприйняття, розуміння, оцінки, тлумачення та вираження, виникає новий *художній* твір – то можна казати, що процес художньої інтерпретації відбувся, незалежно від того, що саме було його об'єктом – «первинний» мистецький твір, чи дещо інше.

Зазвичай осмислення усього розмаїття «життєвих фактів» відносять до повсякденної інтерпретації, навіть якщо воно відбувається в межах художнього твору. На наш погляд, з точки зору культурології це неприпустимо, оскільки веде до ігнорування самої сутності явища. Дійсно, об'єкт художньої інтерпретації може бути тим самим, що й у повсякденної чи теоретичної – але основна відмінність полягає в тому, що саме стає *результатом* процесу. Адже на основі того самого факту можна написати публіцистичний памфлет, наукову статтю, або ж роман.

На нашу думку, оскільки тут теж є вся згадана тріада: об'єкт, інтерпретатор та результат, – процес *перетворення позахудожнього на художнє* цілком може розглядатися як один із варіантів художньої інтерпретації. Адже ті самі факти об'єктивної дійсності можна зобразити принципово по-різному, залежно від авторського тлумачення. Простим прикладом може бути співіснування цілком відмінних портретів тієї самої особи. Художня інтерпретація позахудожньої дійсності передбачає відбір, оцінку, осмислення фактів і синтезування їх у цілісний художній образ, за яким стоїть авторська картина світу.

Близькими до художньої інтерпретації позамистецьких реалій поняттями виступають *художнє пізнання* та *художнє освоєння* дійсності. Однак два останніх терміни передбачають скоріше можливість відносно об'єктивного осягнення та навіть теоретичного дослідження фактів в межах художньої творчості.

Коли ж йдеться про художню інтерпретацію, в центрі уваги опиняється факт суто індивідуального, авторського тлумачення матеріалу.

Сам цей матеріал може бути однаковим, а його інтерпретація – суттєво відмінною. Зокрема, Вальтер Скотт та Віктор Гюго спиралися на той самий корпус історичних джерел, причому обидва письменники (які, до того ж, були представниками одного стилю – романтизму) використали його максимально коректно. Але результатом стали такі відмінні романи як «Квентін Дорвард» та «Собор Паризької Богоматері» – «кут зору» авторів настільки відмінний, що «середньому» читачу не відразу впадає в око, що в обох текстах йдеться про епоху того самого Людовика XI.

Отже, в обох романах має місце художнє пізнання та «художнє освоєння історії» (термін В. Даренського), оскільки автори дають яскраву, повну і точну картину певного періоду, не поступаючись в цьому багатьом професійним історикам. А от те, чому їхні романи *відрізняються* один від одного, а також від усіх інших творів на близькі теми, належить до індивідуальної художньої інтерпретації історичних подій, і відноситься до сфери нашого дослідження.

Онтологічне обґрунтування інтерпретативної сутності зображення світу як цілого та всіх його окремих явищ, корениться в онтологічній герменевтиці, перш за все, у вченні М. Гайдеггера про Буття. Оскільки матеріалізм в його різних видах вже не може претендувати на статус єдино вірної світоглядної концепції, то гіпотеза про наявність смислу в універсумі як такому виглядає не менш конкурентоспроможною, ніж гіпотеза про відсутність такого сенсу.

Тому інтерпретація буттєвих явищ може розглядатися і як надання їм значень в термінах людської культури, і як вгадування вже наявних значень. До останнього тяжіють всі «онтологічно-символічні» теорії – від архаїчної міфопоетики до сучасних релігійних філософій. У будь-якому випадку, процес інтерпретації, результатом якого може стати новий художній артефакт, тут наявний.

Нарешті, третім, *фактографічним*, обґрунтуванням розширеного розуміння поняття художньої інтерпретації, є узус (зафіксований реальний факт мовного використання) цього поняття. Якщо оглянути сучасні дослідження, де «художня інтерпретація» винесена в заголовок, або ж фігурує в списку

ключових слів, то виявиться, що під цим терміном науковці розуміють далеко не тільки виконавське мистецтво та транспозиції. При цьому вони виходять як з етимології складових терміну, так і з реального факту посилення інтеграції сфер теперішньої культури, в якій «художнє» стає все складніше відділяти від «не-художнього».

Бібліографія досліджень різноманітних форм художньої інтерпретації могла б стати темою окремої праці. Загалом вони тяжіють до одного з двох варіантів: в першому в центрі уваги – конкретний митець та його стиль інтерпретації певних явищ, у другому – історія художнього зображення певних проблем та ідей. Самі ці теми надзвичайно розмаїті. В онтологічній проблематиці – це і такі загальні категорії як хронотоп, і такі конкретні явища як «молодий білий карлик» (в астрономічному сенсі). Суспільні реалії, які можуть ставати об'єктом художньої інтерпретації, варіюють від теми кохання в контексті людської цивілізації до «товарного дискурсу у В. Пелевіна». В історії об'єктами художнього тлумачення можуть виступати як окремі події та персоналії, так і цілі соціальні групи, епохи, масштабні процеси. Художня інтерпретація релігійних, міфологічних, «вічних» культурних образів, архетипів, концептів теж може досліджуватися як на прикладі доробку конкретних митців, так і в трансісторичному плані.

Отже, розуміння художньої інтерпретації в культурі має бути «розширене» за двома векторами: по-перше, за рахунок включення зовнішніх зв'язків художньої культури (перетворення позахудожнього на художнє), по-друге, через осмислення внутрішніх системних зв'язків, а саме – більш чи менш прихованих інтерпретацій культурної спадщини.

Тому під художньою інтерпретацією можна розуміти *тлумачення митцем-інтерпретатором «первинного» твору або позахудожнього досвіду, результатом чого стає новий художній артефакт. Культуротворчий сенс такої інтерпретації полягає в процесі та результаті створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення «першоджерела», яке може підлягати різним варіантам мистецьких трансформацій.*

Відтак, об'єктом культурологічної інтерпретології є феномен *інтерпретації* в її різних формах і контекстах, а методом – *культур-герменевтична інтерпретація* як розкриття сенсу

культурних процесів. Специфіка наряду полягає в тому, що він займається інтерпретацією інтерпретацій в культурі.

Для визначення *типу* художньої інтерпретації слід прийняти до уваги кілька параметрів, інакше ми ризикуємо застосовувати неадекватні критерії оцінки твору. Класифікація будь-яких художніх форм є ускладненою, оскільки «чисті зразки» тут практично не трапляються, і доводиться працювати з ідеальними конструктами, до яких певною мірою тяжіє конкретний твір. Однак при всій умовності класифікацій, обійтися без них неможливо.

Основними *об'єктами* художньої інтерпретації можуть бути: 1) первісні чи природні сюжети; 2) «первинні» твори мистецтва (беремо це поняття в лапки, оскільки поняття первинності визначити доволі важко).

Класифікація за *засобом* інтерпретації може бути застосована, коли об'єктом художнього тлумачення є первинний художній твір («першотвір»). У виконавських видах мистецтва інтерпретація набуває форми *виконання*. Коли вихідним джерелом є літературний (або інший часо-просторовий чи просторовий) текст, інтерпретація зближується з поняттям *перекладу*. Р. Якобсон пише про три типи перекладів: 1) інтерлінгвістичний, 2) інтерсеміотичний (трансмутація в інший вид мистецтва), 3) інтралінгвістичний (переказ) [15].

У. Еко розширює цю класифікацію, виділяючи такі форми інтерпретації: 1) через транскрипцію, 2) інтрасистемна (інтрасеміотична, інтралінгвістична, виконавство), 3) інтерсистемна (інтерсеміотична, інтерлінгвістична, переробка, парасинонія, адаптація) [13, с. 283].

Але художня інтерпретація не обмежується лише виконавською діяльністю та перекладом (навіть у широкому сенсі цього слова). Слід враховувати також інтерпретацію першоджерела у прихованій формі: у вигляді різного роду інтертекстуальних взаємодій як форм культурного діалогу. Взаємодія буває різного роду – внутрішньовидова та міжвидова, внутрішньонаціональна та міжнаціональна; різного рівня – між окремими творами, митцями, напрямками, епохами; різного характеру – сильна та слабка.

За *характером взаємодії* кінцевого твору з вихідним, художня інтерпретація може набувати форму запозичення, суперечки, концентрації тощо, а *міра використання* першоджерела варіює від

запозичення окремих елементів (цитата, епіграф, алюзія тощо) до перестворення цілого тексту.

Наступним параметром є *порядок* чи ступінь інтерпретації, який визначається кількістю ланок, які пройшов певний мотив. Тоді інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до «первинного» твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів тощо. У свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору.

Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до безкінечності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи ре-інтерпретацію першого, другого і так далі порядку. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає саме у визначенні цього порядку для конкретного тексту через відкриття нових джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти. Поняття різних порядків інтерпретації допоможе адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних «інтертекстів».

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позамистецької дійсності – *художньою інтерпретацією першого порядку* за нашою класифікацією. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо, без посилань на літературне першоджерело), – *художньою інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм – *теоретичною інтерпретацією першого порядку* (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на цю критичну статтю – *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому).

Таких ланок, як було сказано, може бути невизначена кількість – *n*. Чим точніше ми визначимо індекс *n*, аналізуючи певний феномен культури, – тобто, чим більше рівнів контекстуальних взаємовпливів ми виділимо, – тим чіткішим буде

наше уявлення про об'єкт дослідження, починаючи від його парадигмальної «матриці» і до *n*-них реінтерпретацій.

Це не означає, що дослідник повинен знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів. Об'єкт дослідження може бути новаторським твором – інтерпретацією першого порядку. Тоді новизна дослідження полягатиме в доведенні його *парадигмального* характеру.

Нарешті, при оцінці ступеня успішності художньої інтерпретації, необхідно враховувати її комунікативну *мету*. В найзагальнішому сенсі, цілей може бути п'ять: 1) осмислення, структурування, синтез фактів та *створення на їхній основі цілісної картини світу* при інтерпретації позахудожньої реальності; 2) *втілення* авторського задуму у виконавських видах мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка); 3) *заміна* авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування тексту); 4) *доповнення* одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції); 5) *діалог сенсів*, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без неї).

Слід врахувати можливість наявності конфлікту між комунікативною метою, яку передбачає обрана інтерпретатором форма осмислення першотвору, та реальними стосунками двох текстів. У багатьох випадках основним задекларованим завданням інтерпретатора є ретрансляція, популяризація, пояснення та доповнення першоджерела, яке є самостійною цінністю, з якою слід ознайомити широкий загал. Однак, навіть при найбільш акуратному підході до джерела, можливі комунікативні збої, в основному у вигляді недостатнього розуміння тексту інтерпретатором, або у вигляді свідомого спрощення та незавжди виправданої модернізації першоджерела для потреб невідповідної публіки.

В деяких випадках подібні свідомі та несвідомі зміни приводять до виникнення нового цікавого твору («Гамлет» М. Алмерейди, де дія перенесена в наш час, але вірність першоджерелу вища, ніж у більшості «історизуючих» вистав).

Але нерідко зустрічаються видатні твори мистецтва, викривлені та примітивізовані через неякісну адаптацію. При цьому широкий загал сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні

версії, що призводить до феномену *начебто-знання*: впізнавання назви/імені та деяких прикмет без розуміння справжньої сутності та проблематики твору.

Таким чином, наше розуміння художнього твору буде повнішим і коректнішим при врахуванні стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором при інтерпретації першоджерела. Ранжований підхід до різних видів інтерпретації створює додаткові орієнтири, які дозволяють оцінити конкретний твір мистецтва, виходячи зі «ступеня свободи», відповідного цьому типу інтерпретації.

Сказане не означає, що інтерпретація повинна бути лише копіюванням першоджерела. Найвищим завданням майстра художнього тлумачення є інставація смислів, «прирошення сенсів», додавання власного інтерпретаційного таланту до таланту автора першотексту.

Отже, інтерпретація належить всій сфері культурного буття, зокрема, вона безпосередньо виявляється в мистецтві, філософії, релігії, моралі, політиці, науці тощо. Тому осмислення інтерпретації як цілісного культурного феномену вимагає створення окремого напрямку, який можна визначити як *«культурологічна інтерпретологія»*.

Поряд з аналізом іманентних властивостей твору, необхідно брати до уваги його інтертекстуальні й інтеркультурні виміри. Такий «культуротворчий агон» авторів, текстів та культур може набувати форму взаємного збагачення, або ж відторгнення. Стійкість культурної парадигми залежить від успішної трансляції традиції, безпосереднім інструментом якої виступає інтерпретація культурних універсалій.

Визнання поліваріантності індивідуального тлумачення твору не передбачає довільного приписування тексту невластивих йому смислів. Інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту передбачає осягнення реципієнтом його *смислової єдності (центру, нафосу тощо)*. Наявність такої «серцевини» забезпечує самототожність твору, яка зберігається при будь-яких його теоретичних і художніх інтерпретаціях.

Інтерпретаційна проблематика, безпосередньо пов'язана з проблемами розуміння та взаєморозуміння, набуває особливої актуальності в часи великих потрясінь, коли виникає необхідність

відновлення порушених культурних зв'язків – як внутрішніх (осмислення власної спадщини та планування майбутнього) так і зовнішніх (міжкультурний діалог). Тому в сучасній спробі перестворити мозаїчний образ світу на нових засадах, своє місце має зайняти і культурологічна інтерпретологія, безпосередньо спрямована на знаходження взаєморозуміння між культурами та цивілізаціями через діалог текстів та контекстів.

Список використаних джерел:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество : учеб. пособие / Н. А. Яковлева, Т. П. Чаговец, Е. Б. Мозговая и др. ; ред. Н. А. Яковлева. – Москва : Высш. шк., 2005. – 551 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1986. – 445 с.
3. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) / Э. Бетти ; пер. з нем. Е. Борисов // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – Вип. 10 : Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – С. 367–390.
4. Борев Ю. Б. Эстетика : монография / Ю. Б. Борев. – Москва : Политиздат, 1988. – 496 с.
5. Быстрицкий Е. К. Научное познание и проблемы понимания : монография / Е. К. Быстрицкий. – Киев : Наукова думка, 1986. – 136 с.
6. Гундорова Т. Проявления Слова: Дискурсія раннього українського модернізму : монографія / Т. Гундорова. – 2-е вид. перероб. і доп. – Київ : Критика, 2009. – 448 с.
7. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) : монография / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
8. Иванова-Георгиевская Н. А. Герменевтика Поля Рикера на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности / Н. А. Иванова-Георгиевская // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – Вип. 10 : Стратегії інтерпретації текстів. – С. 12–25.
9. Квіт С. М. Основы герменевтики : навч. посіб. для студентів вузів / С. М. Квіт. – Київ : Києво-Могилянська акад., 2003. – 192 с.
10. Пролеес С. В. Негативна онтологія «пост-»: пошук нового культурного універсалізму / С. В. Пролеес // Докса : зб. наук. пр. з

філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – Вип 15 :
Універсальні виміри культури. – С. 193–204.

11. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикер; пер. с фр. И. С. Вдовина. – Москва : Канон-Пресс, 2002. – 622 с.

12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию : монография / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1988. – 432 с.

13. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе : монография / У. Эко ; пер. с итал. А. Н. Коваль. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2006. – 574 с.

14. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 103–119.

15. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1978. – С. 16–24.

1.5. ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО КОСМІЗМУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ МОДЕРНУ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Космізм як цілісний феномен сучасної культури привертає увагу дослідників внаслідок цілої низки причин. Космізм як стала світоглядна установка європейської культури був безпосереднім чинником, соціокультурним регулятором її трансформації в техногенну цивілізацію, розвиток якої на певному етапі виявляє в драматичних формах екзистенційну дилему, яка постає перед людством: зникнення, перехід у небуття, смертність, або соціальне безсмертя, перетворення на космічну цивілізацію, яка невідворотно переростає межі материнської планети, а згодом і планетної системи. Постановка в контексті космізму «гамлетівського питання» щодо долі людства, – бути чи не бути?, – щодо меж його існування у просторі і часі, надає актуальності культурологічному, філософсько-культурологічному аналізу цього багатовимірного, поліморфного феномену.

Аналіз *емпіричної бази та досліджень* з поставленої проблеми свідчить про те, що дослідженню феномену космізму присвячена велика за масивом публікацій література. Ідеї еволюції людини у зв'язку з Космосом, перетворення людської цивілізації в космічну розробляли, насамперед, К. Ціолковський, В. Вернадський, С. Подолінський, М. Холодний, О. Чижевський та ін. З їхніми працями було пов'язане становлення космопланетарної філософії як світоглядного регулятора становлення техногенної цивілізації [5; 23; 24; 31; 34; 35]. Але сама публікація їхніх праць у вітчизняному соціокультурному просторі має свою, іноді драматичну, історію.

У сучасній літературі дані різні визначення і інтерпретації філософії космізму, виявляються його морфологія, вивчається еволюція. Інваріантом змісту численних публікацій з аналізу цієї проблеми є розуміння космізму як культурного феномену, який з різною мірою виразності, «прописаності» прояву в різних культурних практиках – філософії, науці, релігії, езотериці, літературі, мистецтві, кінематографії тощо. Вкрай складні, багатовимірні відносини «Людина – Космос» в культурі, як переконливо довели роботи Г. Д. Гачєва (1929–2008), мають

етнокультурну, етнонаціональну визначеність [8]. Тому і комізм як феномен, що є резюме цих відносин, має етнокультурну, **етнонаціональну специфіку** [2; 3; 6; 25]. З цієї точки зору становить безсумнівний інтерес феномен українського комізму, дослідження якого розпочато в філософсько-культурологічній літературі [1; 18; 22, с. 59, 60–61; 28, с. 184–186; 39; 42]. Етнонаціональна специфіка знаходить вияв вже в персоналіях фундаторів комізму як надзвичайно потужного конструкту, притаманного універсуму культури. З цієї точки зору становить безсумнівний інтерес феномен українського космізму, витоки якого полягають у спадщині Г. С. Сковороди; з ним безпосередньо або опосередковано пов'язані валеологічний космізм Д. Велланського, природничо-науковий космізм С. Подолинського, антропокосмізм М. Холодного, літературно-художній космізм В. Винниченка, О. Бердника, В. Савченка, філософсько-екзистенційний космізм М. Дяченка та ін., які є органічною частиною потужного плину, що дедалі активніше, суттєво впливає на формування самої архітектоніки універсуму світової культури.

Формування космізму – універсального бачення зв'язків людини, Землі і Всесвіту було тривалим і нерівномірним за часом, геокультурною визначеністю, складним за змістом, духовними і матеріальними чинниками процесом, у якому брали участь соціальні суб'єкти різного рівня, взаємодіяли різні культури і різноякісні культурні практики, змінювалася розуміння самої геометрії соціокультурного простору буття людини і суспільства. Тому вкрай важливим є аналіз місця українського космізму як етнокультурного варіанту, його органічних зв'язків із світовою думкою. Соціокультурна методологія в історико-філософських, історико-культурних дослідженнях, у вивченні феномену космізму й вседності потребують аналізу його діахронічних та синхронічних аспектів розвитку, аксіоматики, граничних підстав, інваріанту розвитку в культурному універсумі різних епох.

Міфологічні витоки феномену космізму: світоглядна тріада «Людина – Земля – Всесвіт» в культурному універсумі Архаїки. Епоха Архаїки, у рамках якої відбувається становлення самої «Людини розумної», – час тотального панування міфу. Архаїчний міф настільки ж космоцентричний, як і антропоцентричний: всі елементи світоглядної тріади «Людина – Земля – Всесвіт»

перебувають тут у нерозривній *всесвідності*, весь світ міфу є живим, *біоморфним*. Не в останню чергу внаслідок зазначених обставин триада «Людина – Земля – Всесвіт» *стає архетипом культури*, перетворюється на засаду важливих культуротворчих процесів наступних епох. В імагінативному контурі архаїчної культури міф створює образ людини (у якої поки ще немає історії), як безпосередньо включеної до космічних циклів, в міфі людина усвідомлює себе органічною частиною світобудови; обряд, якому неухильно слідкують родові колективи, робить цей зв'язок умовою самого існування людини. В універсумі культури за межами Архаїки, актуалізується й когнітивна складова міфу, – циклу, єдності світу тощо. Взаємозв'язок людини, землі й Космосу, що знайшла відображення у міфологічному світогляді епохи Архаїки, є функціональним; він дозволяє дедалі повніше побачити, зафіксувати, теоретично узагальнити, а згодом і практично використати в інтересах людини все різноманіття її зв'язків з Всесвітом.

Космізм у культурному універсумі Стародавнього світу. У культурному універсумі Стародавнього світу передфілософська думка, релігія, філософія як стала культурна практика, езотерика, наука, мистецтво, поезія залучали проблему місця людини в Світі. Що таке людина? Піщина, загублена в Океані Вічності, або повноправний громадянин Світу, Всесвіту, частка Єдиного Цілого, долучена до космічних процесів? Що визначає її долю, торує її життєвий шлях? Фундаментом для пошуків відповідей на ці «одвічні» питання, граничною підставою їх постановки залишався *міф*, його найважливіша складова – космічність бачення того світу повсякденності, у якому перебувала людина в епоху цивілізації.

Якщо в добу Архаїки він визначає сприйняття часу людиною як ряду повторюваних більших і малих циклів, відзначених сакральними подіями творення, загибелі й відродження Світу, то в добу цивілізації ситуація докорінно змінюється. Космогонічні уявлення, що включають сприйняття простору як структурно визначеного цілого, з виділенням у ньому Центром, стають частиною релігійних уявлень, які утворюють *есхатологію* (від грецьк. *ἔσχατος* – останній, кінцевий), – рухливу сукупність теоретизованих і образних тверджень про кінець Світу. Есхатологія розробляє уявлення про кінцеву долю світу й людей (наближає

Світ до Людини, певним чином олюднюючи його), про останні події, зокрема, й про ті, які відбудуться після кінця реального, нашого світу, у світі іншому – потойбічному [36].

Феномен есхатології актуалізує певні питання філософсько-культурологічного плану, вкрай важливі щодо аналізу космізму. В міру подолання *презентизма міфологічної картини світу, в міру набуття культурою* історичного часу, що має три виміри (минуле – сьогодення – майбутнє) незмінним супутником людства стає не тільки невизначеність, непевність у майбутньому, але й **жах** перед ним. У добу цивілізації циклічному часу міфу дедалі активніше протистоїть час історичний й виникаючі разом з ним проблеми долі, особистості, віри, названі у свій час **М. Еліаде** (1907–1986) *«жахом історії»* [45, с. 110].

Космізм як елемент соціокоду європейської культури: античні витоки. Але міф як засіб втечі від жаху історії виявляє свою амбівалентну природу. З одного боку, на тлі соціальних катаклізмів, міф відбиває, задовольняє прагнення людини долучитися до гармонії Космосу, повернутися до рівноваги, до «золотого віку». В універсумі культури Античності у філософському понятті *«космос»* (від грець. κόσμος – *порядок*) стає важливим складовим елементом **соціокоду** європейської культури, формування якого розпочалося в античній філософії. Саме тому космос як універсалія давньогрецької культури і категорія філософії, як стале уявлення про природний світ, що є впорядкованим гармонійним цілим, сполучувала впорядковуючу й естетичну функції. Космічний порядок – це ідеальна краса й гармонія, притаманна Всесвіту, а людина – частина, яка є подібною до цього ідеально влаштованого світу, **мікрокосмос у макрокосмосі** [14, с. 107]. Космізм формується як синтетичний, **онтологічно-етично-естетичний вимір** культурної самосвідомості людини, започаткованої добою «осьового часу». Біля витоків філософії космізму й вседності знаходяться Фалес, Анаксимен, Піфагор, Геракліт, Платон, неоплатоніки, гностики, які тлумачили Світ як Живий Всесвіт, – уявлення, яке трансформується в розвинутий **гілозоїзм** (від грецьк. ὕλη – речовина, матерія і ζωή – життя) – філософське вчення про загальну одухотвореність матерії – і згодом, вже у добу Модерну, увійде у аксіоматику розвинутого космізму.

Уявлення про космос як синонім порядку було антонімом *хаосу* (від грецьк. *χάος* від *χαίνω* – *розкриваюся, розверзаюся*) – первинному стану світобудови, Всесвіту, позбавленого будь-яких форм сукупності матерії й простору, протилежному порядку. Таке бачення світобудови суттєво не відрізняло протоевропейське, протозахідне бачення її динаміки, від дуалістичного східного. Але наступний кризовий стан античної культури, експансія іудео-християнського бачення світу, перетворення християнської релігійної картини світу в світоглядну домінанту нової, середньовічної культури, сприяло переосмисленню універсалії «хаос»; хаос стає антиподом космосу, який розглядався вже не просто як стан безладдя, а сила, що несе загрозу, ворожа порядку. Тому поряд з космізмом як етичним, естетичним долученням до гармонії, з іншого боку, цей соціокультурний феномен, набуває інших аксиологічних вимірів, висвітлює контрадикційність протоевропейських уявлень про Світ, проявляє в них певні «полюси». Тут виникає «точка розходження» космізму Заходу і Сходу.

Попри існуючу опозицію «Захід – Схід», розходженні функціонування тріади «Людина – Земля – Всесвіт» в різних геокультурних таксонах Стародавнього світу, космізм як бачення Світу, відношення «Людина – Світ», набуває універсальності і входить в соціокод розвитку не тільки Античності, але й культурний універсум наступних епох, стає фактором формування самої архітекτονіки притаманного їм культурного простору. Сам космізм у порівнянні з міфологічними архитиповими формами поступово (і з різною швидкістю в різних хрональних таксонах культури) набуває *поліморфізму*, соціокультурної *гетерогенності, дисперсності* форм буття в загальнолюдському універсумі культури, що істотно ускладнює філолофсько-культурологічний аналіз феномену. Однією з глибинних світоглядних підстав цих процесів стає набуття різних форм вияву в геокультурних таксонах Стародавнього світу тріади «Людина – Земля – Всесвіт». Зокрема, на Далекому Сході, в Стародавній Китайській цивілізації складається тріада «Небо – Людина – Земля» [20]. Космічне бачення світу й «світу людини» в подальшому зберігається в різній мірі і різних варіантах. Зокрема, космологія індуїзму – «суперкосмічна», християнство тривалий час є акосмічним; у

першому випадку Універсум – людино-несумірний, хоча соціум – його органічна частина, у другому – світ геоцентричний, він жорстко «підігнаний» під людину.

Космізм філолофсько-світоглядних систем Сходу робить їх привабливими для більш пізньої раціоналізованої філософії Модерну й неklasичної науки нової епохи [12]. Тому однією із центральних ідей більше пізньої концепції О. Л. Чижевського, що виникла в культурному просторі Модерну, стає ідея **ритму** в космічній еволюції; вона мала своїм джерелом не тільки античну, але й східну філософську традицію, спиралася на розгалужені крос-культурні зв'язки «Захід – Схід». Ідея ритму згодом, в добу цивілізації, при наявності розвинутих форм науки, долучала людську історію до геологічних, астрономічних, космологічних масштабів буття у часі, водночас реактуалізуючі міфологічне бачення світу.

Космізм в контексті культури Середньовіччя і Відродження. Ідея Космосу як світоустрою й людини як його частини знаходили строкаті світоглядні інтерпретації в контексті культури Середньовіччя і Відродження, – і саме тут виявився другий бік міфу, зворотня сторона реміфологізації культури і космічних сюжетів в ній. В Середньовіччі звільнення від буденності, просякнутої «жахом історії», відбувається в парадоксальній образній формі, спрямованій на візуалізацію жахів, які набувають космічних вимірів; космізм перетікає в відкидання гармонії, в апокаліптику, в акосмізм, сама історія людини стає **фінитною**. Зокрема, апокаліптика, акосмізм перехідної, суперечливої епохи становлення нової цивілізації, знайшла образне віддзеркалення у полотнах нідерландського живописця І. Босха (1450–1516), німецького художника А. Дюрера (1472–1528), творчість яких засвідчила незворотну руйнацію гармонійного «Космосу Данте» доби Середньовіччя [36, с. 501–503]. Цей «імагінативний акосмізм» живопису доби Відродження знайшов подовження у паскалівському відчутті жаху перед «чорними пустелями» Космосу, відкритими телескопічною астрономією, образами поруйнованого марсіанськими триножниками Лондону в уеллсівській «Війні світів», образах «Чужих», «Хижаків», поруйнованій Землі в «Дні Незалежності», врешті-решт, фобіями,

пов'язаними з програмами пошуків сигналів позаземного розуму [38].

Концепції космізму наступних епох моделюють також і інші, самі різні, поліморфні культурні традиції, соціокультурні феномени, що виникли в їх контексті, – зокрема, ідеї й образи, – зокрема, притаманні **астрології**, переосмислені з позицій неklasичної науки О. Л. Чижевським [34, с. 496]. Астрологічні уявлення, що набули помітного поширення в культурному універсумі Середніх віків і Відродження, були опозицією акосмізмові релігійної картини світу, що визначає світоглядні домінанти епохи, які задавали специфічне бачення людини й Землі.

Важливим ключем до розуміння єдності людини, Землі й Всесвіту, виявилась також проблема **симетрії в природі**. Побачити, виявити, зафіксувати її космічні виміри дозволяє піфагорійське вчення про кількісну визначеність буття («піфагорійська містика чисел») і більш пізня за часом походження **фрактальна логіка** Б. Мандельброта. Так, симетрія в будові листя на дереві або лусочок на сосновій шишці визначається суворими числовими закономірностями того типу, відкриття яких приписується піфагорійцям. В епоху Відродження «золотому перетину» піфагорійців (яке називали ще Божественною пропорцією), надавали великого значення, вбачаючи в ній міру **Світової Гармонії** [21, с. 43]. Принцип симетрії, подоби Землі і Всесвіту як інтелектуальна інтуїція, імпував також і приборникам **герметизму** доби Відродження, які були потужним відгалуженням **містифікованого космізму** (і гілозоїзму), а також в різній мірі астрології, алхімії, ятрохімії, іншим строкатим езотеричним окультним культурним практикам, з яких поступово виростатиме експериментальне природознавство Нового часу.

Доба Нового часу: філософсько-натуралістичні виміри космізму. В культурному універсумі Нового часу феномен космізму набуває нових вимірів, помітно збагачується морфологія космізму, відбувається його консолідація як цілісного феномену. Важливим етапом розвитку ідей космізму в культурному універсумі Нового часу, суттєвим кроком до набуття нової якості бачення світоглядної тріади «Людина – Земля – Всесвіт», стає трактат **І. Канта** (1724–1804) «Загальна природна історія й теорія неба», де була викладена знаменита **космогонічна гіпотеза**, що

розкривала нові моменти у зв'язках компонентів світоглядної тріади «Людина – Земля – Всесвіт»; це, насамперед, **екстраполяційний і системний аспекти**. Створення небулярної теорії походження Сонячної системи (і, можливо, аналогічних систем біля інших зірок) І. Кантом визначило перший вектор пізнання, що вів до сучасного **глобального еволюціонізму**, відповідно до якого виникнення життя, розуму є закономірними подіями у розвитку світобудови. Системний аспект космогонічної гіпотези І. Канта дозволив сформулювати підходи до рішення проблеми морфології позасонячних планетних систем, – розходження між ними не в останню чергу зумовлені вихідними характеристиками протопланетних хмар [44].

Хоча система І. Канта започаткувала рецепцію **ідей еволюціонізму** до засад природничо-наукового космізму, але водночас вона підкреслила в науковій картині світу гостру потребу у черговому прориві для коректного переходу від фізики до хімії й від останньої до явищ життя. Однією з форм критики **механічної картини світу (МКС)**, яка в очах сучасників набула тріумфального підтвердження (передбачення появи «комети Галлея»; відкриття Урана, а, згодом і Нептуна; «механічні люди і тварини», які розважали освічений загал тощо) була натурфілософія **Ф. Шеллінга** (1775–1854). Але електричні, магнітні явища, вивчення хімічних перетворень речовини знаходилися за межами МКС, намагання якимось «вписати» їх у діючу МКС викликали до життя натурфілософські побудови, активували світоглядні концепти, що, здавалося б, перебували у **культурному андеграунді**. Один з парадоксів «механістичного космізму» полягав в тому, що людина була долучена до Всесвіту, Світу, суто механічно, як один з елементів ієрархії механічних систем (Звідси образ «Людини-машини» Ж.-О. де Ламетрі). У «Всесвіті Шеллінга», – живому, одухотвореному, пронизаному численними зв'язками, що не підлягали унаочненню в контексті МКС («гіпотез не измышляю!») – людина була пов'язана з Всесвітом, Універсумом безліччю зв'язків, які конче потрібно вивчати, використовувати для лікування, підтримки здоров'я, оздоровлення людини.

В універсумі вітчизняної культури плідна рецепція комплексу ідей шеллінгіанства щодо нового бачення стосунків «Людина-Світ» відбилась в творчості **Д. М. Велланського** (1774–1847). Під час

перебування за кордоном у 1802–1805 рр., він захопився **натурфілософією**, до якої залучився під керівництвом Ф. Шеллінга, а також і його учня й послідовника Лоренца Окена (1779–1851) і до кінця життя він залишився прихильником їхніх ідей. На формування поглядів Д. Велланського вплинули роботи брата Ф. Шеллінга, Карла Еберхарда Шеллінга (1783–1855), лікаря зі Штутгарта; «перетин» натурфілософських ідей і певної клінічної практики, як побачимо далі, утворив сегмент у культурному універсумі, де актуалізувався своєрідний феномен **«валеологічного космізму»** (від лат. valeo – «бути здоровим») Д. М. Велланського [39].

В контексті валеологічного космізму Д. Велланського виявляється **езотерична «складова»**. «Магнетичні досліди» набувають популярності в останній третині XVIII ст., напередодні великих катастроф, яких судилося зазнати Європі. І пов'язані вони були з постаттю австрійського лікаря Франца Месмера (1734–1815), яка і сьогодні, як і у свій час, привертає не аби яку увагу. Його клінічна практика, яка отримала назву месмеризму, поєднувала різноякісні елементи [9, с. 76–82]. З одного боку, досить великої популярності він набув завдяки застосуванню гіпнозу. З іншого боку, в історію медицини (і культури) Ф. Месмер ввійшов як людина, яка намагалася обґрунтувати свої методи лікування залученням нових фізичних факторів, які були чинниками нової, шеллінгівської філософської картини світу (а згодом і наукової електродинамічної картини світу). Ф. Месмер гадав, що існують гравітаційні хвилі, які пронизують Всесвіт і атмосферу Землі й впливають на всі процеси, що відбуваються на ній. Ці хвилі виходять від планет у формі невидимого й неловимого газу й заповнюють Всесвіт, зазнають хвильових «припливів» й «відливів». Цей газ має дію, подібну до магніту. Тому Ф. Месмер називає цю особливу енергію «магнетичним флюїдом» (на кшталт більш пізньої «оргонної енергії», «оргонної терапії» **В. Райха** (1897–1957), що були своєрідною «пролонгацією месмеризму» в культурному універсумі середнього Модерну), а ми цілком слушно можемо кваліфікувати його систему як феномен езотеричного космізму; він набуде розповсюдження з другої половини XIX ст., і до його відтворення будуть причетні також й наші співвітчизники.

Виходячи з ідеї цілісності природи, Д. Велланський звертав увагу на **подібність органічних процесів з космічними**. Він підкреслював, що лише в людині здійснюється цілісність організації миру на землі. Справжньою філософією Д. Велланський вважав **фізіологію, що не відділена від фізики**. Перша вивчає зміну органічного, розглядає внутрішнє, душу, ідеальну істоту універсума, друга – зовнішній зміст, тіло, реальну форму. Звідси вибудовується певна ієрархія наук: **«фізика – органічна фізика, або фізіологія – антропологія»**. Пізнання, на думку Д. Велланського, пов'язане із трьома розумовими самосвідомостями людини: моментом суб'єкта, що дивиться, розглядом об'єкта й пізнанням самого себе. Тільки, коли людина пізнає себе в точному змісті, знаходить зовнішній світ у собі, здійснюється осягнення абсолютної сутності природи.

Валеологічний космізм Д. Велланського мав **некласичні та постнекласичні виміри й узагальнення**. **Філософсько-натуралістична** система Д. Велланського, органічною складовою частиною якої був валеологічний космізм, знаходилась в контексті пошуків некласичної та постнекласичної науки і була, в певній мірі, їх соціокультурною підвалиною. Перш за все, мова йде про науково-філософську систему **О. Л. Чижевського** (1897–1964) В руслі вчень східної філософської думки О. Л. Чижевський міркував про ритми космічної еволюції, що обумовлюють світову гармонію. Узагальнюючи перебіг геофізичних, біологічних і соціально-історичних процесів на зібраному ним величезному статистичному матеріалі, О. Л. Чижевський розкрив органічний зв'язок **ритмічних змін цих процесів із циклами космічної, зокрема сонячної, активності** [11]. Він виявив, що, здавалося б, в хаотичному перебігу земних процесів можна виявити ритми, обумовлені космічною енергетикою.

У процесі формування космізму як феномену культури Нового часу розгортається діалог епох. Філософія як культурна практика Античності впливає на формування важливих основоположень філософії космізму доби Модерну, що впевнено стають підставою формування нових поглядів на світоглядну тріаду «Людина – Земля – Всесвіт». Так, вчення про **Логос** встановлювало всеєдність світу і як наслідок – тотожність буття й мислення, єдність логічного мислення людини і світу, оскільки воно розвивається в

нерозривному зв'язку із зовнішнім світом. Тому в філософській системі **Г. В. Ф. Гегеля** (1770–1831), яка резюмує розвиток класичної філософської думки, зміцнюється, як слушно зазначає П. Гайдено, «і до нього значно поширена впевненість у всемогутності людини, а точніше, боголюдства, якому судитиметься цілком оволодіти природою й підкорити її своїм цілям» [7, с. 6]. А незабаром ідея **боголюдства** посяде помітне місце в його «філософії всеєдності» **Вол. Соловйова** (1843–1900) і сприятиме переосмисленню пізніх фєдорівських ідей щодо творчості як відображення божественної природи і космічного призначення людини

Новий час зумовив суттєві зрушення в змісті самого феномену космізму, набуття ним етнокультурної специфіки. В українській філософії ідеї космізму знайшли відгук у **Г. С. Сковороди** (1722–1794). Світоглядними підвалинами його оригінального вчення про єдність Великого космосу та «мікрокосму» (людини) були **народний епос**; фундаментальні зрушення в **науковій картині світу**; **антропологічні ідеї** філософії Античності і **західноєвропейського Відродження**. На його думку, «весь мир состоит из двух натур: одна – видимая, другая – невидимая. Видимая натура называется тварь, а невидимая – Бог» [26, с. 115]. Зустріч Відродження і Просвітництва, що відбулася в українській філософії, була компліментарною щодо процесів, які також визначали специфіку космізму Нового часу, а потім і Модерну. Світоглядні підвалини екзистенційного космізму Г. Сковороди були суттєвою передумовою подальшого розвитку природничо-наукового космізму, репрезентованою цілою низкою мислителів наступних епох, серед яких важливе місце належало і представникам українського космізму.

Доба Нового часу: космізм і суспільний прогрес в тенетах геоцентризму. Механічна картина світу, формування якої було завершено І. Ньютоном, запропонувала цілісний, завершений образ універсуму як ієрархії матеріальних тіл, їхніх систем, пов'язаних законом всесвітнього тяжіння. Його універсальність зв'язувала в єдине ціле всі компоненти світоглядної тріади «Людина – Земля – Всесвіт». Але одночасно вона досить жорстко **єднала долі людини, людства з долею Землі як небесного тіла, астрономічного об'єкту.** Часові рамки існування Землі визначали

фізичні межі прогресу людства: всього його досягнення, весь розвиток мало чітко виражений **фінальний характер**.

Концепцію фіналізму в соціальному розвитку людства, що абсолютизувала практичні стосунки, які склалися в системі «Людина – Земля– Всесвіт», поділяли численні мислителі Нового часу, серед яких був **Ж. А. Кондорсе** (1733–1794). **Ш. Фу'є** (1772–1837) вибудовував прогноз майбутнього людства з урахуванням обмеженості часу існування Землі або, принаймні, прийнятних для людини умов на її поверхні. «Протягом сімдесятьох тисячоріч, – звертався він до сучасників, – ви будете розділяти щастя, підготоване нашій земній кулі» [19, с. 5; 30, с. 62]. А потім? Про те, що буде потім, дуже переконливо для освіченого сучасника розповів Мандрівник, – герой роману **Г. Уеллса** (1866–1946) «Машина часу» (твір, який відіграв напрочуд велику роль у європейській культурі Модерну), – велетенське, холодне Сонце на обрії, безлюддя, крижаний океан і потвори на кшталт велетенських крабів на березі...

Доба Модерну: філософія космізму в контексті некласичних раціоналістичних філософських систем. Доба Модерну, що розпочинається з середини XIX ст., стає часом становлення і консолідації космізму як цілісного багатовимірного феномену культури, який відображував і дедалі активніше регулював процес перетворення земної цивілізації в космічну, ареалом буття якої є не окрема планета, а Всесвіт. Тріада-архетип «Людина – Земля – Всесвіт» відобразилась в *некласичних раціоналістичних філософських системах*, притаманних їм картинах світу, створюючи певний інерційний ефект щодо специфіки космізму Нового часу. Зокрема, виписки з «Теорії чотирьох рухів і загальних доль» Ш. Фур'є потрапили до підготовчих матеріалів «Діалектики природи» **Ф. Енгельса** [46, с. 355–363]. Важко сказати, яке місце думки Ш. Фур'є набули б в остаточному, завершеному варіанті роботи цього видатного мислителя минулого. Але подальше догматичне прочитання тексту Ф. Енгельса істотно ускладнило легітимацію ідей космізму в радянському соціокультурному просторі. Потрібні були помітні зусилля цілої плеяди радянських філософів (зокрема, А. Д. Урсула, Є. Т. Фаддєєва та ін.), які, по при все, виявляли чудеса «нової екзегетики» класичних текстів і врешті-решт усунули певний парадокс розвитку вітчизняної

філософії: створили можливість повернення до ідей космізму та їх подальшого розвитку в країні, що відкрила Космічну Еру в історії людства.

Небулярна теорія походження Сонячної системи, як зазначалося раніше, **започаткувала рецепцію ідей еволюціонізму до засад природничо-наукового космізму**. Але водночас в науковій картині світу виникає гостра потреба у черговому прориві для коректного переходу від фізики до хімії й від останньої до явищ життя, а, отже, і для розуміння зв'язків в системі «Людина – Земля – Всесвіт». Філософська картина світу, створена І Кантом, зазнає певних труднощів. Відсутність природничо-наукових моделей еволюції живих організмів, тобто того, що згодом стануть називати еволюцією біосфери, досить яскраво висвітила брак засобів, якими оперувала математична фізика. Те ж саме можна сказати про природничо-науковий опис такого процесу, як **історія**. Низка дослідників, які працювали в різних сферах науки, виділивши специфічну форму обміну речовин у живій природі, починали вбачати в ній методологічну підставу розгляду розвитку людського суспільства як природного процесу еволюції життя. Серед вчених багатьох країн, що належали різним **національним науковим школам і культурним традиціям**, важливе місце посідає творча спадщина **С. А. Подолинського** (1850–1891), що одним з перших побачив цю зазначену особливість історичного розвитку людства [33].

Сонце постачає людству величезну кількість неперетвореної енергії, і запас її ще дуже великий. Але, вважає С. А. Подолинський, звідси не варто сподіватися, що розподіл перетворюваної енергії на земній поверхні є найбільш вигідним для людського життя. Можливість оптимального розподілу цієї енергії перебуває (до певних меж) у руках самої людини. У зв'язку з питанням про **критерії господарської діяльності** людини можна згадати здобутки С. Подолинського щодо розгляду життя й діяльності людини в **нерозривності із природно-космічними факторами** [24]. Основне питання будь-якої господарської діяльності, в остаточному підсумку, полягає у витягу й споживанні енергії у всіх видах. С. Подолинський слушно змушує знову усвідомити виняткову роль рослин на планеті в плані нагромадження енергії. Праця, за Подолинським, – це розподіл і

використання накопиченої енергії Сонця. Підходи, запропоновані С. Подолинським, високо оцінював В. І. Вернадський, який бачив у ньому підтвердження своєї **теорії ноосфери й вчення про культурну біогеохімічну енергію**. В той же час прилученість до суспільних процесів свого часу, включеність у громадське життя, а також певні обмеження ідеологічного характеру були завадою на шляху визнання приналежності С. Подолинського до філософії космізму в радянську добу, – до речі, як і визнання філософії космізму як напряму розвитку філософської думки [17, с. 630–637].

Вершиною й синтезом природничо-наукової й суспільної творчості С. Подолинського стала його оригінальна концепція **«соціальної енергетики»**, запит на яку зростає в умовах поглиблення екологічної кризи [42]. Одним з численних підтверджень плідності ідей С. Подолинського, їх високих евристичних можливостей стає історія становлення **культурології** як самостійної наукової дисципліни. Її засновником стає **Л. Уайт** (1900–1975), який в своїх працях, – зокрема, в «Концепції еволюції в культурній антропології» та «Еволюція культури», навів визначення культури та запропонував поняття «культурологія», а підставою нової науки вважав висунутий ним в 1943 р. «закон енергії та еволюції культури». Розглядаючи культуру як *інтегровану систему*, Л. Уайт зосереджує увагу на взаємовпливах трьох підсистем культури: **соціальної, технологічної та ідеологічної**. Реалії становлення техногенної цивілізації зумовлюють ракурс бачення співвідношення підсистем: попри визнання важливості соціальної підсистеми, Л. Уайт все ж таки віддавав перевагу **технологічній**, яка, на його думку, детермінує усі інші складові культури, пов'язана з постійним зростанням **витрат енергії** [27, с. 91]. Функціонування культури як цілого, на його думку, визначається витратою необхідної кількості енергії. Увага до проблем використання енергії зумовила і саму назву концепції Л. Уайта – «енергетична концепція еволюції культури».

Подальший розвиток космізму доби Модерну як нового бачення відносин в системі «Людина – Земля – Всесвіт» виявляє постнекласичні негеоцентричні виміри спадщини С. Подолинського. Картина еволюції Космосу, за С. Подолинським, не повна, якщо в загальний кругообіг Всесвіту не включені **органічне Життя й Розум**, який може мати

принципово інші **субстратні засади**. Саме на ці процеси покладає місія «замикання» кругообігу Всесвіту. Культурологічні аспекти, запропоновані в свій час С. Подолинським, набули **негеоцентричних, прогностичних вимірів**. На початку 60-х рр. XX ст. при дослідженні нових астрономічних об'єктів – квазарів – М. Кардашов висунув ідею про те, що деякі **галактичні цивілізації**, можливо, існували за мільярди років до нашої. Він розрахував шкалу ранжирування таких цивілізацій – «шкалу Кардашова». Методологічними засадами дослідження в сфері **SETI** (від англ. Search for Extra-Terrestrial Intelligence – *Пошук позаземного розуму*) стають уявлення про те, що стадії розвитку позаземних цивілізацій Всесвіту можна класифікувати **за рівнем споживання енергії** [16, с. 29–44]. Він розділив всі можливі цивілізації на три групи. Цивілізації **I типу**: ті, хто збирає планетарну енергію, повністю використовує світло своєї зірки що потрапляє на поверхню материнської планети; вся енергія планети перебуває під їх контролем. Цивілізації **II типу**: ті, хто повністю використовує енергію свого світила, що робить їх в 10 млрд. раз потужнішими, аніж цивілізації I типу. І, врешті-решт, це **цивілізації III типу**: ті, хто може користуватися енергією цілої галактики, технологічно використовує енергетику «чорних» і «білих» дір.

Спадщина С. Подолинського була і є синергійною щодо інших напрямів розвитку феномену космізму. Формування філософських принципів, аксіоматики, інтуїції філософії космізму, що виходили за межі як експериментального, так і теоретичного дослідження, у культурному універсумі доби Модерну було пов'язано з **художнім** осмисленням факторів земної соціальної динаміки, з імагінативним контуром культури; фантазія, творча інтуїція в черговий раз дозволили побачити в них космокультурний вимір. У контексті відносин «Людина – Земля – Всесвіт» не тільки стабільність розвитку людства, розширення його здатностей до саморозвитку шляхом саморегуляції обміну із уже неземним середовищем, але й досягнення людством соціального безсмертя, розглядалися з **неминучим розширенням хронотопу його буття**. Ця залежність «просторова структура / соціокультурна динаміка» вже поза межами фєдорівської теургії, у контексті світського варіанту філософії космізму була екстрапольована **А. В. Сухово-Кобилінім**

(1817–1903) на нову космографію, основи якої були закладені класичною наукою. Він спирався на те, що «спекулятивна» (тобто теоретична) соціологія «встановлює три моменти історії людства за формою освоєного ним простору». Перша стадія – «телуричне або земне людство, укладене в тісних межах нами населеної земної кулі». Друга стадія – «солярне людство, тобто те, що є якби всекупота мешканців нашої Сонячної системи». І, нарешті, це «сидеричне, або всесвітнє людство, тобто вся тотальність світів, людством населених у всій нескінченності Всесвіту» [25, с. 54].

Доба Модерну: філософія космізму в контексті некласичних іраціоналістичних філософських систем. Індикатором кризи новоевропейського раціоналізму, що позначився в середині XIX ст., з'явилися школи, напрями, плинні некласичної філософії, багато з яких пропонували моделі власного бачення світоглядної тріади «Людина – Земля – Всесвіт». Одним з них стає **«філософія життя»**, до якої сучасні дослідники відносять релігійно-філософський космізм. Його засновником вважають **М. Ф. Федорова** (1828–1903), який поєднав есхатологічні, теургічні, іморталістські ідеї з ідеєю розширення хронотопу буття людства за межі Землі. Основоположення вчення М. Ф. Федорова, їх потужний гуманістичний посил знайшли підтримку Л. М. Толстого, Ф. М. Достоевського, К. Е. Ціолковського і багатьох інших діячів літератури, науки, культури епохи, які вважали його батьком духовного відродження науки [25, с. 70–75, 77]. Водночас серед філософсько-релігійних, релігійно-філософських підвалин космізму, були також і інші складові. Це, насамперед, нова чергова **«орієнтальна хвиля»**, в низці тих, що здійснювалася неодноразово і в Стародавньому світі, і в добу Середніх віків і Відродження, помітно хитнула корабель новоевропейського раціоналізму; данину захоплення буддизмом, його філософією, віддав К. Е. Ціолковський [29].

Морфологію підвалин феномену космізму визначав також і новий, в певній мірі індикативний, чинник культуротворчих процесів доби Модерну, – **теософія**, біля витоків якої знаходилась **О. П. Блаватська** (1831–1891), яка походила з Катеринославської губернії. В соціокультурному просторі Модерну відбувається легітимація езотеричного космодрому, якій тривалий час, внаслідок різноманітних причин перебував у культуному

андерграунді. Від теософії йшов безпосередній шлях до антропософії, Живої Етики, органічними складовими яких був космізований погляд на взаємний зв'язок між компонентами тріади-архетипу «Людина – Земля – Всесвіт» [40]. Зокрема, ідея *ієрархії* (від грецьк. *ієрархία*, *ієрós* «святий», *ἀρχή* «правління»), що увійшла в концептуальне ядро космізму з зазначених культурних практик, визначала, зокрема, у К. Е. Ціолковського, порядок підпорядкованості нижчих ланок розвитку Розуму, цивілізацій, – вищим, організацію їх в структуру, що нагадувала дерево; тлумачення Іншого Розуму «за Лукіаном», «за Сірано», «за Бєроузом» переходило до образного поля масової культури. Водночас зазначені культурні практики, що пропонували власне бачення тріади «Людина – Земля – Всесвіт», перетворювалися на підвалини девіантних форм розвитку науки доби Модерну та постмодерну, – атлантології, уфології, палеовізитології, «забороненої археології» тощо.

Доба Модерну і філософія космізму: між раціоналізмом і ірраціоналізмом. Становлення найважливішої світоглядної аксиоматики космізму як динамічного соціокультурного феномену пов'язане з іменами низки вчених і мислителів ХХ ст. Це, насамперед, **К. Е. Ціолковський** (1857–1935). Науково обґрунтована ідея *космічного польоту* не тільки розірвала «зачароване коло» фінітного, геоцентричного прогресу людства, фіналізму його історії, ареною якого була поверхня Землі як небесного тіла. Створення засад теоретичної космонавтики вперше в історії надавало людству не тільки практичні можливості якісного розширення хронотопу власного буття; долучення до антропосфери інших планет, білясонячного простору, давало шанс **соціального безсмертя**. Водночас техніко-технологічний космізм К. Е. Ціолковського, композиційно завершив саму будівлю класичної науки.

Світоглядні засадами звернення до комплексу відносин «Людина – Земля – Всесвіт» були вкрай строкатими і суперечливими, відображали кризові явища в культурі Модерну і були персоніфіковані в особі К. Е. Ціолковського. У цю систему входили елементи біоморфізму, успадковані від Архаїки, гілозоїзму, в свій час яскраво виражені в культурі Античності, – уявлення про те, що Космос є живим організмом; сюди додавалися

узагальнення теїзму, пантеїзму, деїстичних уявлень наступних століть, езотеричної картини світу, яка, в свою чергу, була сферою перетину потужних і стійких релігійно-філософських плинів попередніх епох тощо. Космос-Організм, за К. Е. Ціолковським, має Творця – Надрозум, що неминуче сформувався у Всесвіті, що існує вічно, – природу якого він пояснював посиланнями на релігію, яку він тлумачив суто раціоналістично [31].

На тлі виходу людини в космічний простір, освоєння Зоряної Ойкумени, безмежної нової екологічної «ніші», К. Е. Ціолковський намагався уявити носія розуму майбутнього, що не залежить від обмежених умов земного існування. Вихідним пунктом його міркувань була констатація тієї обставини, що, відповідно до історико-філософської традиції, гнітило ще Плотина в III ст. н.е.: «у людей немає жодного досконалого, або бездоганного, органа» [32, с. 16]. Наслідком реконструкції людської тілесності, до якої спонукатиме зміна екологічного середовища перебування, яким повинен стати безмежний Космос, згідно К. Е. Ціолковському, стане поява істоти, що «...живе тільки сонячними променями, не змінюється в масі, але продовжує мислити й жити як смертна або безсмертна істота». Вона «...може жити й у порожнечі, в ефірі, навіть без ваги, аби була б промениста енергія» [32, с. 26]. У Всесвіті, існуючому нескінченно в часі, подібні розумні істоти-метаморфи неминуче повинні співіснувати із іншими, – «реліктами», що збереглися від попередніх космологічних циклів, – які перебувають на більш високих щаблях розвитку; ці «напрочуд легкі істоти минулих епох», за думкою К. Е. Ціолковського, «являють собою подобу богів різних ступенів» [32, с. 34, 28]. Ідеї автотрофності людства як важливої ланки в його подальшій еволюції набули розвитку в теоретичній спадщині В. І. Вернадського.

Доба Модерну і філософія космізму у контексті вчення про ноосферу: прогностичні аспекти. Яскравою зіркою серед учених-космістів був **В. І. Вернадський** (1863–1945), – один із засновників і перший президент Української академії наук, – творчість якого була новим ракурсом бачення відносин «Людина – Земля – Всесвіт». Згідно з теорією В. І. Вернадського, біосфера Землі поступово еволюціонує до **ноосфери** (від грецьк. νοῦς – розум, сфера) – «сфери розуму», – до такого стану, коли людство

навчитися управляти самою еволюцією життя як форми руху матерії [25, с. 309]. «Для натураліста розум є минулий прояв вищих форм життя *Homo sapiens* у біосфері, що перетворює її в ноосферу: він не є й не може бути кінцевою, максимальною формою прояву життя» [5, с. 100]. Людина як динамічна частина біосфери – запорука того, що біосфера Землі в майбутньому пошириться за межі планети. Вчення В.І.Вернадського надавало змогу не тільки окреслювати нові контури майбутніх відносини у системі «Людина – Земля»; воно вносило нові ракурси у бачення тріади «Людина – Земля – Всесвіт», стрімко перетворювалося в потужний фактор інтеграції теоретичних, конкретно наукових засад космізму не тільки в контексті специфічного радянського соціокультурного простору, але й в **світовій культурі** загалом.

У зв'язку з потенційним розширенням Ойкумени людства за межі Землі, виникнення нових осередків, «ядер» антропосфери на небесних тілах Сонячної системи, розкрився евристичний потенціал ідей В.І.Вернадського про перехід до **автотрофності** людства як закономірного етапу його розвитку [25, с. 297–300]. Усунення гетеротрофності як способу буття людства, матиме наслідком підвищення цінності життя в його онтологічному вимірі; бо як переконують міркування представників сучасного екзистенційного космізму сьогодення, в остаточному підсумку, гетеротрофність послабляє, розхитує «антропологічний фундамент» техногенної цивілізації [10, с. 15–29]. Гетеротрофність деформує аксіологічну «мережу», яка не тільки визначає сам характер буття людства. у Всесвіті, в Універсумі, а й накладає обмеження на екзокомунікативні виміри буття земної цивілізації; неповага до життя, яка тривалий час є важливим чинником самовизначення соціуму, і, цілком ймовірно, є вагомим фактором, що унеможливорює початок діалогу з іншими носіями розуму в Галактиці.

Не можна виключати, що досягнутий стан автотрофності буде одночасно означати якісну зміну субстратних засад розвитку земної цивілізації. Спадщина В. І. Вернадського дає певні підстави для таких очікувань. «*Homo sapiens*, – стверджував він, – ...служить проміжною ланкою в тривалому ланцюзі істот, які мають минуле, і, безсумнівно, будуть мати майбутнє, які мали менш досконалий розумовий апарат, чим його, будуть мати більше

досконалий, аніж він має» [5, с. 68]. Якщо людина-гетеротроф перетворила Землю у свою Ойкумену, то «динамічна тілесність» людини-автотрофа потенційно здатна стати фактором пристосування Номо Sapiens'у до екології Зоряної Ойкумени. Не виключено, що людство-автотроф, яке докорінно змінить субстратні засади власного існування, поступово трансформується в одну із цивілізацій-метаморфів, стане повноправним суб'єктом галактичного соціокультурного простору, Ойкуменою якого буде не тільки зоряний Всесвіт, Метагалактика, але й багатовимірний Універсум, Світ Світів. Одним з можливих шляхів для цього є розвиток підходів, запропонованих **П. П. Гаряєвим** в концепції ***хвильового геному*** в контексті нової міжгалузевої дисципліни – хвильової генетики...

Прогностичні аспекти вчення про ноосферу в контексті космізму: біосфера – ноосфера – криптоноосфера? Актуальні технології, що визначають специфіку земної техногенної цивілізації, форми її буття у Всесвіті, в Універсумі, є не тільки «екстравертними», тобто такими, що роблять на певному етапі «видимою» для зовнішніх спостерігачів цивілізацію, що їх використовує. Зворотною стороною цих технологій є «інтровертність», – зростаючий вплив на подальший розвиток цивілізації, аж до повної трансформації вихідних субстратних (у нашому випадку антропологічних) її засад, якісна зміна форм «онтології соціального», варіативності їх подальшого розвитку. Новим носієм, субстратом соціальності, при певному перебігу варіантів подальшого розвитку, можуть стати техногенні мережеві структури, а суб'єктом – «оцифроване людство» (або інша цивілізація Галактики).

«Оцифрування» особистості, Мережа як сфера буття «оцифрованого» Номо Sapiens'у, інших розумних істот галактичного соціокультурного простору, що раніше пройшли цей шлях, наступне «перемонтування» енерго-інформаційних процесів зі штучних на цілком природні «носії» (астрономічні об'єкти й процеси різного рівня) як стадій трансформації субстратних підстав буття людини (або носіїв іншого розуму) тягнутиме за собою цілу низку наслідків. Зокрема, виникнення своєрідних «примарних» (для спостерігача земного типу) ***криптоноосфер*** (від *κρυπτός*, – таємний, прихований, і ноосфер), у тому числі на

небесних тілах, де є відсутніми біосфери. Хронотоп їх буття, його феноменологія, праксіологія й, не в останню чергу, аксіологія, можуть далеко виходити за концептуальний обрій людства. Криптоноосфери як феномени певного «техногенного ноогілозоїзму», у яких інформаційні процеси будуть зв'язані вже не з техногенними, а природними (астрономічними) структурами й процесами, можуть утворювати новий, поки ще не відомий нам сьогодні клас астрономічних об'єктів (суб'єктів?). У цьому зв'язку виникає проблема критеріїв виявлення й ідентифікації цих феноменів (суб'єктів?) галактичного соціокультурного простору [37; 41].

Атомна енергетика і космізації культури: екзистенційні виміри. Важливим фактором космізації культури доби Модерну стають роботи в сфері використання **атомної енергії**, екзистенційний вимір яких в повній мірі виявився в середині ХХ ст. Ще в 1910 році В. І. Вернадський звертав увагу на феномен радіоактивності; не в останню чергу ця обставина була пов'язана з долученістю В.І. Вернадського до французького соціокультурного простору, де блискуча плеяда дослідників наполегливо вивчала цей феномен. Їхні зусилля, при певному збігові більш сприятливих обставин, могли зробити Францію «ядерною державою № 1», що увійшла в Атомну Еру... Але сталося як сталося. В.І. Вернадський припускав, що можливість цілеспрямованого впливу на швидкість радіоактивного розпаду надасть людині небувале раніше за потужністю джерело енергії. Ще до 1917 р. він докладав зусиль до організації геологічних розвідок уранових і радієвих руд, які в 1916 р. увінчалися успіхом, – були отримані перші міліграми вітчизняного радію. У 1922 р. В. І. Вернадський переконує нову владу створити принципово новий Радієвий інститут (як на теперішній час – завдання практично нерозв'язне). Але вже тоді, напередодні найважливішого технологічного прориву в історії цивілізації, він висловлював і цілком резонні побоювання. «Незабаром, – писав він в 1922 р., – ...людина отримає у власні руки атомну енергію... Чи зуміє людина скористатися цією силою, направити її на добро, а не на самознищення... Учені не повинні закривати очі на можливі наслідки власної роботи, наукового прогресу. Вони повинні відчувати себе відповідальними за всі наслідки власних відкриттів» [4, с. II]. До 1939 р. В. І. Вернадський

очолював Радієвий інститут, але практично завдання використання атомної енергії вирішив його учень академік І. В. Курчатов.

Діахронічний аналіз феномену космізму дозволяє зафіксувати стійкі тренди його подальшого розвитку як певної соціокультурної визначеності, так і окремих чинників, важливих складових. З відкриттям і практичним використанням атомної енергії вперше у своїй історії людство стає смертним; воно виявилось в ситуації, яку можна позначити як «негативну суб'єктність». Саме в новому факторі цивілізаційного розвитку сучасники почали вбачати причину «парадоксу Фермі», або феномену «Мовчання Всесвіту». Вже на початку Космічної ери стає очевидною необхідність Контакт з Іншим розумом, – насамперед, як умови не тільки подолання споконвічної онтологічної самотності розуму людського, але і його самопізнання. Про цю обставину говорили не тільки «природничники-космісти» (напр., вчений-палеонтолог І. А. Єфремов), але й «чисті» гуманітарії (психіатр К.-Г. Юнг). Атомна енергетика, «серійні Апокаліпсиси», відтворені на її засадах окремими цивілізаціями в соціокультурному просторі Галактики, – обґрунтовували онтологічну модель ситуації «ефемерності психозою», катастрофічного дисонансу хронотопів існування потенційних «зоряних співбесідників» (астроном С. фон Хорнер; філософ К. Ясперс). І як наслідок, – неможливість установлення Контакт внаслідок фатальної розбіжності хронотопів існування окремих осередків розуму у Всесвіті [43].

Енергетизм, неklasична наука в контексті культури Модерну: філософско-культурологічні виміри. Однією з видатних постатей науки ХХ ст., «Леонардо ХХ століття», як його іноді називали сучасники, був згадуваний раніше **О. Л. Чижевський** (1897–1964) – великий вчений, поет, художник, бездоганний моральний авторитет, який був також глибоким мислителем-космістом, представником його природничо-наукового, природничо-філософського напрямку цієї потужної культурної течії [3;11;12;13]. Він сформулював своє розуміння основного принципу космізму, що мало великий евристичний потенціал для подальшого розвитку науки. «У світлі сучасного наукового світогляду, – стверджував він, – доля людства, без сумніву, є залежною від долі Всесвіту» [37, с. 9]. Йому належать численні ідеї не тільки світоглядного, але й конкретно наукового

планів, що надали змогу по новому подивитися на зв'язок компонентів системи «Людина – Земля – Всесвіт». Виявлення ним впливу космічних фізичних факторів на процеси в живій природі, – зокрема, вплив циклів активності Сонця на цілу низку явищ в біосфері, зокрема, – на динаміку соціально-історичних процесів, стає потужним проривом до нової, **некласичної науки**.

Ця домінанта нерозривного зв'язку «Людина – Земля – Всесвіт» визначила всю його подальшу творчість – філософську, наукову, художньо-поетичну, – зміцнивши її образами, метафорами, ідеями. Однак, виявляючи стійку цікавість щодо проблем космічної експансії людства, до «активно-еволюційного підходу» до тріади «Людина – Земля – Всесвіт», він сам цих проблем не розробляв. Всупереч установкам культури «середнього» Модерну, він був гранично обережним до закликів «підкорення природи». Він висловлював точку зору, відповідно до якої антропогеографія повинна відмовитися від звичної тези, що «нібито з ростом культури людина підкоряє собі природу й поступово звільняється від неї» [36, с. 524]. Акцент у світоглядних міркуваннях О. Л. Чижевського був зроблений на єдність космічної й земної природи, з одного боку й людини – з іншого. «...Ми повинні уявляти собі людину і її агрегати, співтовариства й колективи як продукт природи, як частина її, підлеглу її загальним законам» [36, с. 525]. Іншими словами, його цікавили переважно аспекти космізму, пов'язані з осмисленням єдності світу й людини як невід'ємної частини цього світу.

Філософсько-натуралістична система О. Л. Чижевського, її основоположення утворюють певний «кут розходження» з ідеями К. Е. Цюлковського, – і не тільки тому, що останні несли на собі помітно більше «езотеричне навантаження». Останній вважав, що «Воля Космосу», тобто психічна енергія «вищих розумних сил», передається людству й визначає важливі аспекти його життєдіяльності [34]. В той час у філософсько-натуралістичній системі О. Л. Чижевського думка про вплив енергетики космосу на енергетику земних процесів – домінантна, найбільш оригінальна й далекодіюча в універсумі модерної культури в евристичному плані. Але в космічній філософії К. Е. Цюлковського ця ідея не є основною. Зміст розробленої О. Л. Чижевським версії космізму становить принцип перетворення космічної, насамперед сонячної,

енергії в енергію психічних процесів людей і людських співтовариств, що визначає, згідно з О. Л. Чижевським, деякі найважливіші риси соціально-історичних процесів. І треба підкреслити, що в сучасну епоху, коли потрапляння людства у пастку глобалізованого споживацького суспільства відсунуло освоєння Далекого Космосу на невизначений час, перетворило цю проблему на нереалізовану мрію, цей аспект космізму, який розроблявся О. Л. Чижевським, стає найбільш значущим для сучасної теорії культури. Дослідження О. Л. Чижевського набули самого широкого визнання, їх і зараз інтенсивно продовжують у багатьох країнах. Не випадково, що прогнозування найсильніших сонячних спалахів в прикладному аспекті нерідко називають «космічною погодою».

Ідеї, біля витоків яких знаходилися О. Л. Чижевський, інтегрувалися в постнекласичну, кластерну за структурою космоантропоєкологічну науку, яка «забезпечує синтез геополітичних, соціально-історичних процесів виживання людства в тій природно-природній планетарній, космопланетарній і всесвітній дійсності, що і визначає долю людства» [15, с. 9]. Слід зазначити, що творчість О. Л. Чижевського входила до певної культурної низки мислителів, творчість яких була пов'язана з вивченням ролі космічних факторів у біологічних, психологічних і соціально-історичних процесах. Енергетична спрямованість теоретичних побудов О. Л. Чижевського є консонансною не тільки щодо філософсько-натуралістичних систем В. І. Вернадського і К. Е. Цюлковського, але й зі здобутками попередників, серед яких були представники українського космізму, – зокрема, його валеологічно-енергетичної версії (Д. М. Велланський; 1774–1847), природничо-енергетичного космізму (С. А. Подолинський; 1850–1891). Вона набула подальшого розвитку еволюційного антропокосмізму (М. Г. Холодний; 1882–1953), утопічного антропокосмізму (І. А. Єфремов; 1906–1972) тощо.

Діахронічний філософсько-культурологічний, історико-культурний аналіз феномену космізму фіксує наявність розгалужених філософсько-світоглядних, природничо-наукових, соціально-практичних вимірів феномену, виявляє певний міфологічний архетип «Людина – Земля – Всесвіт», притаманний всім формам космізму, «перетин» діахронічних і синхронічних

вимірів процесу космізації культури, контрадикційних і синергійних векторів у розгортанні зазначеного процесу, різну темпоритміку протікання, притаманну різним епохам, виникнення механізмів долучення етнокультурних варіантів космізму, – зокрема, українського, – до цієї потужної світової течії. Філософське «ядро» космізму, яке перебувало в динаміці, визначало важливі культуротворчі процеси в універсумі культури різних епох. Загальнокультурна значущість ідей космізму, спрямованого на вияв багатовимірних зв'язків «Людина – Земля – Всесвіт», плідності його ідей виявляє сама історія становлення культурології як самостійної наукової дисципліни.

Звернення до синхронічних аспектів становлення феномену космізму на початку доби Модерну дає змогу виявити дію **закону гомологічних культурних рядів**, – значущість і протяжність «треку існування» в соціокультурному просторі, світовому універсумі культури, культуротворчий потенціал феномену, морфологія його існування є похідними від кількості елементів, що входять до його складу. Елементами розмитої множини, яка утворює феномен космізму в культурному просторі Модерну, входять не тільки духовно-теоретичні репрезентації різноманітних культурних практик – наукові ідеї, художні образи тощо, але й їх суб'єкти, актори, – не тільки науковці, інженери, езотерики, релігійні мислителі, але й письменники, художники, кінорежисери тощо. Звідси – помітне посилення тенденції до зростання поліморфізму феномену космізму, водночас його консолідація в цілісну культурну практику, експансія ідей та образів космізму в універсумі культури, проникнення, їх долучення до змісту різноманітних культурних практик. Маніфестаціями космізму як світоглядного регулятора практичної техніко-технологічної діяльності людства, спрямованої на утворення нового хронотопу буття, є творчість засновника практичної космонавтики С. П. Корольова (1906–1966), становлення особистості якого біло пов'язане з Житомиром; Ю. В. Кондратюка (справжнє ім'я Шаргей Олександр Гнатович; 1897–1943) – уродженця Полтави, українського вченого-винахідника, одного з піонерів ракетної техніки й теорії космічних польотів, автора так званої «траси Кондратюка», за якою відбувалися на Місяць експедиції космічних кораблів «Аполлон».

Таким чином, космізм як загальна тенденція в розвитку культури, як феномен української культури, що яскраво виявилася в добу Модерну, потребує подальших ретельних філософсько-культурологічних штудій.

Список використаних джерел:

1. Акименко О. С. Репрезентації філософсько-культурологічних універсальїй космізму в українському науковому дискурсі / О. С. Акименко // *Культура України*. – 2013. – Вип. 41. – С. 81–90.
2. Алексеева В. И. Истоки немецкого космизма: Иоганн Готфрид Гердер о смысле бытия / В. И. Алексеева // *Культура и время*. – 2009. – № 1. – С. 14–23.
3. Байдин В. В. Художник науки / В. В. Байдин // *Природа*. – 1982. – № 10. – С. 65–71.
4. Вернадский В. И. Очерки и речи / В. И. Вернадский. – Петроград : Науч. хим.-техн. изд-во, 1922. – Вып. 1. – 158 с.
5. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление / В. И. Вернадский ; отв. ред. А. Л. Яншин. – Москва : Наука, 1991. – 271 с.
6. Гаврюшин Н. К. «Космическая философия» Джона Фиска (1842–1901) / Н. К. Гаврюшин // *Труды X и XI Чтений, посвященных разработке научного наследия и развитию идей К. Э. Циолковского. Секция «К.Э.Циолковский и философские проблемы освоения космоса»*. – Москва : ИИЕТ АН СССР, 1978. – С. 117–123.
7. Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденок. – Москва : Республика, 1997. – 495 с. – (Философия на пороге нового нового тысячелетия).
8. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. – Москва : Прогресс : Культура, 1995. – 479 с.
9. Гримак Л. П. Злосчастный магнетизм Месмера / Л. П. Гримак // *Химия и жизнь*. – 1995. – № 7. – С. 76–81.
10. Дяченко Н. В. Просто жить (философские очерки, эссе) / Н. В. Дяченко. – Харьков : Изд. А. Савчук, 2017. – 244 с.
11. Ермолаев Ю. И. «Буря мглою небо кроет...»: (влияние «космической погоды» на человека и технику) / Ю. И. Ермолаев // *Земля и Вселенная*. – 2004. – № 5. – С. 13–22.
12. Захаров М. Л. Концепция «гелиотараксии» в философии истории А. Л. Чижевского / М. Л. Захаров. – Санкт-Петербург : Изд-во СПб. Акад. управления и экономики, 2009. – 147 с.

13. Звонова Е. Е. Метафизика человека в научных работах А. Л. Чижевского / Е. Е. Звонова // Педагогика и просвещение. – 2014. – № 1. – С. 10–21.

14. Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция / Ф. А. Йейтс ; пер. с англ. Г. Дашевского. – Москва : Новое литературное обозрение, 2000. – 528 с.

15. Казначеев В. П. Очерки о природе живого вещества и интеллекта на планете Земля. Проблемы космопланетарной антропозкологии / В. П. Казначеев, А. В. Трофимов. – Новосибирск : Наука, 2004. – 312 с.

16. Кардашев Н. С. Стратегия и будущие проекты СЕТИ / Н. С. Кардашев // Проблема поиска внеземных цивилизаций. – Москва : Наука, 1981. – С. 29–44.

17. Кедров Б. М. Марксистская концепция истории естествознания. – XIX век / Б. М. Кедров, А. П. Огурцов ; отв. ред. В. Н. Садовский ; Ин-т истории естествознания и техники АН СССР. – Москва : Наука, 1978. – 663 с.

18. Кирилюк О. С. Універсально-культурні виміри філософії космізму [Електронний ресурс] / О. С. Кирилюк // Мислене древо: Наука. Освіта. Література : веб-сайт. – Режим доступу:

<https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/CosmosPhilosophy.html> (дата звернення: 28.11.2018).

19. Кондорсе Ж. А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума / Ж. А. Кондорсе ; пер. с фр. И. А. Шапиро. – Москва : Соцэкгиз, 1936. – 265 с.

20. Лукьянов А. Е. Судьба и природа в Великой триаде Неба Человека Земли / А. Е. Лукьянов // Китай. – 2013. – № 11. – С. 78–79.

21. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт ; пер. с англ. А. Р. Логунова. – Москва : Ин-т компьютерных исслед., 2002. – 656 с. – (Компьютинг в математике, физике, биологии).

22. Огородник И. В. Философская мысль восточных славян : биобиблиогр. слов. / И. В. Огородник, В. В. Огородник, М. Ю. Русин, В. Ф. Диденко ; науч. ред. Л. В. Губерского. – Киев : Парламентское изд-во, 1999. – 328 с.

23. Подолинський С. А. Вибрані твори / С. А. Подолинський. – Київ : КНЕУ : Міжнар. ін-т бізнес-освіти, 2000. – 328 с.

24. Подолинский С. А. Труд человека и его отношение к распределению энергии / С. А. Подолинский. – Москва : Белые Альвы, 2005. – 160 с. – (Мыслители Отечества).

25. Русский космизм: Антология философской мысли / сост.: С. Г. Семенова, А. Г. Гачева. – Москва : Педагогика-Пресс, 1993. – 367 с.

26. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / Г. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.

27. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры / Л. Уайт ; пер. с англ. О. Р. Газизов и др. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 1064 с. – (Культурология. XX век).
28. Універсальні виміри української культури. – Одеса : Центр гуманитарної освіти : Друк, 2000. – 215 с.
29. Фесенкова Л. В. Утопизм К. Э. Циолковского и традиции восточного мышления / Л. В. Фесенкова // Труды XXVI чтений, посвященных разработке научного наследия и развитию идей К. Э. Циолковского. – Москва, 1994. – С. 30–34.
30. Фурье Ш. Теория четырёх движений и всеобщих судеб (1808) / Ш. Фурье // Фурье Ш. Избранные сочинения / под ред. А. Дворцова. – Москва : Соцэкгиз, 1938. – Т. I. – 312 с.
31. Циолковский К. Э. Разум Космоса и разум его существ: Существа выше человека / К. Э. Циолковский // Человек. – 1991. – № 6. – С. 79–83.
32. Циолковский К. Э. Живые существа в космосе (1895) [Электронный ресурс] / К. Э. Циолковский // Космическая философия : книги статьи машинопись рукописи : сайт посвящ. К. Э. Циолковскому. – Опубл. 04.02.2015. – Режим доступа: <http://tsiolkovsky.org/ru/kosmicheskaya-filosofiya/zhivye-sushhestva-v-kosmose/> (дата обращения: 27.05.2018).
33. Чесноков В. С. Сергей Андреевич Подолинский, 1850–1891 / В. С. Чесноков ; отв. ред. И. И. Мочалов. – 2-е изд., доп. – Москва : Наука, 2006. – 316, [1] с. – (Научно-биографическая лит.).
34. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни / А. Л. Чижевский ; сост., вступ. ст., комент. Л. В. Голованова. – Москва : Мысль, 1995. – 768 с.
35. Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса / А. Л. Чижевский. – Калуга : 1-я Гостиполитография, 1924. – 70 с.
36. Щедрин А. Неоесхатологія в універсумі культури «Цивілізації ризику»: філософсько-релігійознавчі, культурологічні виміри / А. Т. Щедрін // Історія релігій в Україні : наук. щоріч. – Львів : Логос, 2018. – Вип. 28, ч. 2. – С. 492–511.
37. Щедрин А. Т. Проблема бытия внеземных цивилизаций в контексте постнекласической научной картины мира: социокультурные экспликации / А. Т. Щедрин // Нові завдання суспільних наук у XXI столітті : зб. тез наук. робіт учасників міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 черв. 2016 р. – Київ, 2016. – С. 102–107.
38. Щедрин А. Т. Проблема «SETI – METI» как источник глобальных рисков (по материалам Всемирной Паутины) / А. Т. Щедрин // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури та філософія науки. – Харків, 2014. – № 1092. – С. 132–143.

39. Щедрін А. Т. Репрезентації українського космізму в універсумі культури: валеологічний космізм Данила Велланського / А. Т. Щедрін // Суспільні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень : зб. наук. робіт учасників міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 7–8 лип. 2017 р. – Львів, 2017. – С. 22–30.

40. Щедрін А. Т. Теософія як феномен некласичної релігійності Нового часу: (соціокультурні виміри в оцінках сучасників) / А. Т. Щедрін // Вісник Харківської державної академії культури : зб. наук. пр. – Харків, 2010. – Вип. 29. – С. 32–40.

41. Щедрін А. Т. Техносфера как антропологическая граница культуры / А. Т. Щедрин // Антропологічні виміри філософських досліджень : матеріали VI міжнар. наук. конф., м. Дніпро, 13–14 квіт. 2017 р. – Дніпро, 2017. – С. 19–23.

42. Щедрін А. Т. Філософія українського космізму в контексті проблеми меморіальності: культурологічні виміри природничо-наукового космізму Сергія Подолинського / А. Т. Щедрін // Політики пам'яті української культури : зб. тез та матеріалів Всеукр. наук. конф., м. Харків, 20 трав. 2017 р. – Харків : Майдан, 2017. – С. 121–129.

43. Щедрін А. Т. Философско-антропологические аспекты проблемы поиска внеземных цивилизаций / А. Т. Щедрин // Антропологічні виміри філософських досліджень. – Дніпропетровськ, 2013. – Вип. 3. – С. 30–42.

44. Щедрін А. Т. Философско-антропологические измерения проблемы исследования экзопланет в контексте современной культуры: диалог эпох / А. Т. Щедрин // Актуальні проблеми філософії соціології. – Одеса, 2016. – Вип. 13. – С. 98–101.

45. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде ; предисл. В. Калыгина ; вступ. ст. В. Стефанова ; пер.с фр. А. А. Васильевой и др. – Москва : Ладомир, 2000. – 414 с.

46. Энгельс Ф. Диалектика природы / Ф. Энгельс // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – 2-е изд. – Москва : Госполитиздат, 1961. – Т. 20. – С. 343–625.

Розділ II.

ГУМАНІСТИЧНІ ОРІЄНТАЦІЇ УКРАЇНСТВА: ІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

2.1. УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ РОЗБУДОВИ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Один із динамічних чинників розбудови національного культурного простору є національна ментальність як історичний комплекс понять: українська ментальність, національна душа, масова психологія, національний характер, тощо. Позитивна характеристика українського національного характеру представлена в науковій літературі досить широко. Більшість дослідників українського менталітету вважають, що душа і психіка українця гуманістично орієнтовані. На основі наукових спостережень і суджень вимальовується особливий тип української людини – людини інтровертивної вдачі, заглибленої у внутрішній світ, яка живе і керується в діях серцем, почуттями, а не раціонально-вольовими настановами, безпосередньо, людини, активної внутрішньо і пасивної зовнішньо, яка боїться змінювати щось в усталеному порядку світу й природи. Таку інтровертивну спрямованість доповнює меланхолійний темперамент, неврівноваженість настрою, схильність піддаватися пристрастям тощо. Українцям здавна притаманні працьовитість, господарність, гостинність і доброзичливість до одноплемінників і до чужоземців, обережність, сентиментальність, та, водночас, – рішучість і незламність, винахідливість і хоробрість, героїзм і самопожертва. Українець глибоко пов'язаний з краєм, у якому народився і виріс, він «зрощений», «злитий» з природою (антеїзм). Недостатня єдність і згуртованість українців пояснюється їх індивідуалізмом, який різко контрастує з російським колективізмом і перегукується з менталітетом народів Західної Європи. У сфері со-

ціальних відносин він виявляється як демократичність, толерантність, повага до суверенних прав особистості, хоч тяжіє до анархічності, протидії будь-яким формам підпорядкування. «Українці глибоко релігійні, причому ця релігійність глибоко осмислена. Ці риси характеру українці можуть виявляти як із позитивного, так і з негативного боку» [14].

У сучасних дослідженнях стверджується, що українцю притаманні такі привабливі ознаки «соціополітичної ментальності»: «терплячість, відважність, скромність, обережність, наполегливість у досягненні мети, готовність стійко сприймати невдачі, повага до жінки, батьків, до родинних звичаїв і демократичного суспільного устрою, заповзятість, творчий дух, завдяки чому його індивідуалізм протистоїть стадності (хоч відданість улюбленій справі спонукає його знаходити партнерів і однодумців, звідси схильність утворювати різні спілки, коаліції), усвідомлення політичних традицій, дух волелюбності й національної гордості» [3, с. 57–67].

Водночас, такі «позитивно навіювальні» характеристики не можна вважати остаточними в розумінні національної самосвідомості. Ця модель саморозуміння є наслідком, скоріше, зовні нав'язаної думки, можливо, правильної, але явно продиктованої якоюсь настановою, зовнішньою і практично заангажованою для чужої мети і користі. Тут національні ознаки розглядаються як певний соціальний матеріал. Тому, сприймаючи такий набір «об'єктивних» характеристик, необхідно запитати (в межах онто-гносеологічного принципу): хто і з яких позицій стверджує це? Адже позиції завжди зумовлені принципами, метою, засобами, хоч автор не завжди може чи має бажання (вольовий імпульс) їх усвідомлювати. Принаймні, розподіл на суб'єкт і об'єкт вивчення, який переважає у таких підходах, видається вичерпаним у пізнавальному плані. Тому вони видаються, радше, свідченням і проявом недовершеності і недозрілості національної самосвідомості, ніж результатом усвідомлення історичної еволюції і виявом загартованих, сталих рис національного характеру і ментальності.

Щодо розуміння національного характеру українського суспільства, дослідники переважно обмежуються зауваженнями загального плану, спираючись не стільки на результати досліджень, скільки на стереотипи суспільної думки в самооцінюванні свого

соціального буття, яка видавалася б прийнятною в досить невизначеній соціоісторичній періодизації й ідеологічній концептуалізації. Так, констатує (більше з методологічних міркувань), що сукупність усталених психологічних ознак народу (яку вважають суттєвою властивістю національного характеру) складається повільно, протягом століть, і швидко не змінюється, дослідники стверджують, що характер має певну суттєву ознаку, незалежну від тимчасових обставин, і свідчить про історичну діяльність націй. Така тенденція, певним чином притаманна українській науці, породжена спрощеним і досить вразливим для критики уявленням, що народ є утворенням, яким можна оперувати згідно з дослідницькою установкою переважно «морально-прогресистського» спрямування. Наприклад: що народ прямує до певної мети, яку можна «додати» до руху всіх народів згідно з певною «оціночно-прогресивною шкалою»; що народи в цьому русі, відповідно до приписаних їм ознак чи притаманних їм від природи, здобувають задовільні, відмінні чи негативні результати (оцінки) у вигляді історичних утворень (імперій, які підкорюють і пригноблюють інші народи) чи правителів (які часто не уособлюють національного характеру) тощо. Імперська хвороба – це не історичний анахронізм, а інваріант історичної реальності, який ґрунтується на специфічному оцінюванні народом (а це завжди ціннісна енергетика) своєї місії і способів її втілення (фактично, йдеться про національний міфонаратив). І якщо американці втілюють цю місію як приваблива молода, активна, успішна і відкрита нація, яка дбає про внутрішній і зовнішній рівні своєї демократії, то самозвеличення Росії видається загрозливим, бо спирається на застарілі й агресивні принципи зовнішньої і внутрішньої політики, згідно з якими свій народ (та інші народи) є тільки засобом прикриття хворобливих амбіцій правлячої верхівки. За таких умов результат, незалежно від пропагандистських проголошень ментальних і психосоціальних характеристик народу, не може бути позитивним, як зазначав Джон Донн ще у XVII столітті, метафізична провина цього народу внаслідок досягнутої людством глобальної єдності потребує спокути для всіх.

Спроби приписати народу ознаки вихідної «позитивності», а тим більше «доленосності», видаються неісторичними. Вони суперечать принципу історизму, який має невичерпний ґносеологічний

потенціал і полягає в усвідомленні змінності і знаходженні моделі бачення, ізоморфної реальності, включно з людиною і народом. Спільний для соціогуманітарних наук, історичний принцип є інваріантом онто-гносеологічного і не може бути «приватизований» окремим дослідником чи історичною науковою школою, державною ідеологією.

Розглянемо характеристики, притаманні, за визнанням українських дослідників, українському національному характеру: емоційність, чуттєвість, цілісність, інтуїтивність, волелюбність. Наприклад, як відповісти на запитання про дієвість головної ознаки національного характеру, її виявлення в межах онтологічного, гносеологічного та історичного аспектів? Почнемо риторичним запитанням: Чи справді можна відрізнити названі риси українського характеру (за уявною чи неіснуючою кількісною шкалою) від подібних ознак іншого національного характеру в їх індивідуальному втіленні? Відповідь, зрозуміло, має бути негативна. Отже, слід говорити тільки про якісні відмінності між національними характерами. Якщо всі названі – це якісні, тобто вітальні психоемоційні характеристики людини як такої, взятої на певному етапі соціального розвитку, то як визначати якісні відмінності між національними характерами, приписуючи їм силу постійної ознаки, яка виявляється у спілкуванні як в межах соціуму, так і в міжетнічному і міжнаціональному спілкуванні?

Приписування спільноті певних соціопсихологічних і ментальних ознак є досить умовним, а оперування ними як сталою характеристикою ментальності – проблемним підходом, який породжує більше запитань, ніж рішень і результатів. Згідно з онто-гносеологічним принципом, виявлену ціннісну тенденцію приписування чи самоприписування позитивних ознак ментальності й етнічного характеру певному народу чи спільноті можна й необхідно врівноважувати протилежними (бінарними) характеристиками іншої спрямованості й ціннісного змісту. Таке припущення було б вірогідним, зважаючи як на принцип мислення (бінарність), ключовий для людини, так і на необхідність онто-гносеологічно врівноважити уявлення про певний предмет чи феномен (національну ментальність). Інакше може виявитись, що реальна психологічна (ментальна) життєдіяльність (побут, звички, реакції, тощо) кожного народу ґрунтується тільки на їх

суб'єктивному оцінюванні. Такий підхід є провідним в історії і в системі описування цієї історії своїм народом і не тільки має назву «глюорифікації», а й відповідає провідній тенденції поширення культури як способу передання (трансляції) цінностей в часі і просторі. Тобто, кожен народ транслює себе як головну цінність і на основі цього поширення у будь-який спосіб досягає мети свого продовження й утвердження у формі національного культурного простору. До речі, це відповідає і початковій формі понять культури й національного культурного простору, як це було визначено на прикладі праці Катона Старшого «Про землеробство». Коли йдеться про розбудову національного культурного простору, спосіб трансляції і закріплення цінностей в культурі вступає в суперечність чи просто виявляється в суперечливій взаємодії з формуванням іншого культурного простору. Зазначена глюорифікація є, з одного боку, необхідним і об'єктивним наслідком і вимогою становлення національного культурного простору, з іншого, – затьмарює, викривляє той аспект національної ментальності, який, за цілісного онто-гносеологічного підходу, є ключовим для розуміння істинних механізмів і мотивів соціальної дії представників (окремих груп і прошарків) певного народу. Вони стають найбільш дієвим ціннісним чинником розвитку історії етносу, а не їх осмислення й описування, не способом їх гносеологічного вивчення і тлумачення. Інша картина постає, коли принцип глюорифікації використовується за будь-яких умов і будь-якими засобами, аж до викривлення історичних фактів, прямого переписування історії й до розгортання тотальної пропаганди й ідеологічної агресії, щоб ізолювати різні типи свідомості від прямого контакту і забезпечити умови для маніпулювання свідомістю в межах іншого за типом локального (національного) культурного простору. Свідченням цього є в наш час політика Російської Федерації.

Отже, головне полягає у припущенні, що переважно позитивні характеристики мають супроводжуватися іншими (незалежними) онтологічними характеристиками як альтернативними. Подвійність (еквівокативність) в характеристиці предмета, людини, групи людей, явища, соціального явища наявна завжди, але в нашому сприйнятті, на природничо-науковому й соціальному рівнях, завдяки дії принципу пізнавального запізнення, ця подвійність постає не цілісно, а послідовно, що й зумовлює викривлення пізнавальної картини

(особливо в соціальних процесах як ціннісних). Насправді, подвійність притаманна самій цілісності, яка містить внутрішню суперечність як основу свого існування й утримання її в стані існування, водночас, вона є предметом оцінювання і способом оцінювання, оскільки є вибір між різним розумінням і підходами до подальшого вибору дій. Така подвійність оцінювання і розуміння (еквівокативність) існує як правило і в індивідуальній, і колективній формах (наприклад, коли йдеться про кваліфікацію діяльності якоїсь організації чи навіть режиму) і є комбінацією інших, навіть протилежних властивостей, незалежно від того, назвати їх носія слов'янином (включно з росіянином чи білорусом), кельтом (включно з англійцем та ірландцем) чи американцем (включно з тими ж ірландцями, чорношкірими американцями та етнічними індіанцями, що становлять туземне населення США).

Таким чином, обґрунтовується і приймається положення про те, щоб залучити до методології розгляду припущення, що риси національної ментальності, які є предметом дослідження, не є однозначно спрямовані на справу національної глорифікації, але їх виявлення й аналіз має бути здійснений, інакше національна свідомість і надалі перебуватиме в стані самонавіювання і, як така, залишиться об'єктом маніпуляції, зумовленої історичним способом і умовами становлення й розвитку вимірів національного культурного простору.

З'ясуємо, як розуміти і використовувати інформацію про наявність певних характеристик як провідних у структурі національного характеру для побудови моделі розвитку нації, пояснення її історичного стану, а також характеру історії, на тлі якої ці характеристики формувались чи розгортались. Наприклад, розглянемо таку провідну характеристику національного характеру, як волелюбність, на яку вказують усі дослідники українського національного характеру. Вона має особливу вагу і значення в національній ментальності і характері, оскільки визначає здатність до історичної реалізації міфонаративу, а також впливає на характер історичного розгортання і втілення моделі побудови культурного простору. Воля (і волелюбність) пов'язана з провідною характеристикою людської свідомості, її можна вважати домінантною навіть щодо такої ознаки свідомості, як розум (ментальність). Відразу виникає запитання, як поєднати волелюбність з іншими ознаками, якщо не

вважати, що вони походять з різних родових джерел? Адже воля онтологічно й гносеологічно найбільш загадкова характеристика людської істоти, вона означає здатність здійснювати вибір і приймати рішення в умовах непевності (ірраціональності) підстав для нього, іншими словами, – це здатність діяти відповідно до свідомо визначеної мети, долаючи внутрішні перешкоди (тобто свої бажання й устремління) [4, с. 58]. К. Юнг вважав волю феноменом, пов'язаним з особливою формою і видом особистісної енергії (Его-комплекс), ми визначаємо як ціннісну енергію [18, с. 58]. Показовим щодо перевантаження формальним мовним декором, на відміну від смислової глибини, є таке сучасне філософське визначення: «Воля – феномен саморегуляції суб'єктом своєї поведінки й діяльності, яким він забезпечує векторну орієнтацію іманентних станів свідомості на об'єктивовану екстеріорну мету і концентрацію зусиль на досягнення останньої» [10, с. 184]. Якщо виявити основний вектор смислового спрямування цього поняття, можна погодитись, що філософське тлумачення волі підводить до її ціннісних характеристик, розглянутих у моральному аспекті: воля, як реалізована дія, вимагає взяти на себе відповідальність» [7, с. 68]. І цей аспект поняття «воля» набуває в контексті нашого дослідження принципового значення, якщо врахувати ту онто-гносеологічну потугу, якої воля набуває у Ф. Ніцше. У словосполученні «воля до влади» (а у філософа це й онтологічна, і культурна, і раціональна, і ірраціональна, і моральна, і над-моральна категорія) вона означає принцип пояснення всього, що відбувається у світі як такому, його субстанційної основи і рушійної сили. Це те, за допомогою чого все має бути, зрештою, витлумачене і до чого все має бути зведене» [13, с. 129].

Воля, в її історичному вимірі як вияв волелюбності, є прагненням особистої свободи, яка виявляється в бажаннях і мотивах опанувати й структурувати навколишнє середовища. Крім того, вона є, з одного боку, прямим шляхом до розгляду функції міфу в архаїчній свідомості щодо упорядкування (космізації) навколишнього простору, виведення його з хаосу, з іншого, – універсальною і притаманною будь-якій національній свідомості, яка прагне освоїти навколишній простір з точки зору перетворення його на внутрішню інтеріоризовану царину. А це й становить властивість творців будь-якого культурного простору, зокрема українського (національного) культурного простору.

Якщо брати до уваги суперечливі, але необхідні і невід'ємні характеристики волі і волелюбності в розвитку й розгортанні їх в історії становлення етносів, не розриваючи їх з історичним контекстом, який характеризує волю і бажання як історичну етнічну особливість становлення, то виявиться, що стан свідомості, характеризуючи волю, не досить добре узгоджується з іншими ознаками, притаманними українському національному характеру, і ніяк не впливає з маніфестацій її історичних витоків. Деякі історичні події і факти, які стали вже постійним фоном української національної свідомості у традиції їх позитивного історичного тлумачення. Зокрема, чи були виявом волелюбності первинного українського етносу походи дружини князя Аскольда на Візантію (860, 863, 866 та 874 років), як і прихід дружини князя Олега з Новгороду на князівство в Київ, під час якого вбили київських князів Аскольда і Діра, агресією іншої етнічної групи з зовсім іншими уявленнями про волелюбність? До того ж, звідки такі різні уявлення і властивості, якщо для їх формування, як стверджують дослідники, потрібен тривалий історичний час? Нарешті, чи можна вважати виявом емоційності, чутливості, цілісності чи інтуїтивності боротьбу за княжий престол між синами Володимира Святославовича Святополком (Окаянним), Борисом і Глібом, в результаті якої, з намови Святополка, були вбиті Борис і Гліб? Чи можна вважати виявом чутливості національного характеру подальшу їх канонізацію православною церквою, чи цей факт жодного відношення до вияву національного характеру не має?

Ці приклади наведено не для далекосяжних висновків щодо руйнування тези про волелюбність, лагідність, суворість і чутливість української ментальності, щоб спростувати чи підтвердити традиційні характеристики українського характеру і ментальності пізнавально-психологічні установки дослідника, приховані і часто неусвідомлювані. Ідеться про інше. Визначення сталих характеристик етнічної ментальності є досить проблематичним внаслідок їх динамічної природи, про що вже йшлося. Спроби зафіксувати хоча б плинні характеристики етнічної спільноти, історично супроводжуються суспільною тенденцією до глорифікації, як способу цементування і єднання спільноти. Основу цього становить ціннісно-енергетичний вплив національного міфонаративу, але його історична складова полягає у «природному», тобто культурному викривленні, зумовленому глобальним чинником

формування антропоцентричної тенденції на рівні родової сутності людини і націоцентричної тенденції на рівні історичних форм соціальної організації. Воля і прагнення свободи, як категорії описування способів і онтологічних умов становлення етносів, є ключовою категорією в онто-гносеологічному описуванні станів свідомості і способів та мотивів діяльності етносів в їх історичному становленні. Усі інші їхні характеристики є похідними від волі (як вважав Ф. Ніцше), і в цьому полягають їх головна якісна характеристика і запорука «вितягування» етносу до розуміння міфонаративу і його реалізації.

Щодо проблеми формування ознак і якостей української ментальності та національного характеру, то багатоаспектне, на основі онто-гносеологічного принципу застосування поняття волі і волелюбності доводить: реалізація волі й мотивація дії на онтичному тлі волелюбності не могло бути ефективним у структурі української ціннісної свідомості, а отже, не могло бути чинником реальної розбудови національного культурного простору, оскільки головна характеристика волі, як комплексу взаємопов'язаних елементів, була історично не сформованою у свідомості й типі історичної діяльності прото-українського етносу. Іншими словами, якщо воля (як пасіонарність) на соціальному рівні – це свідоме долаття перешкод у складних умовах визначення засобів досягнення мети і здатність до жертвовності, що формує і посилює соціальний імпульс у визначенні й досягненні значущої мети, то саме цих ключових характеристик українському протоетносу і українському етносу катастрофічно і радикально бракувало у процесі його історичного формування. Наголосимо: бракувало не якоїсь окремої ознаки, а цілісної й узгодженої характеристики етносу, тобто національного характеру й ментальності. Адже становлення національного культурного простору, зокрема релігійно-історичного, правомірним є висновок про неготовність ціннісних структур у свідомості етнічної спільноти Київської Русі прийняти цінності європейського (західного і східного) культурного поступу і про тривалий період відторгнення або викривлення їх у процесі штучного щеплення до первинних структур ціннісної свідомості, які містять ядро ціннісної енергетики українського етносу.

Незважаючи на прагнення захистити «кращі риси» національного характеру, має переважати науковий підхід до

розгляду будь якої проблеми, виявлення істини як процесу наближення до неї шляхом долаття суперечностей пізнання. Так, суперечність полягає в тому, що не може бути двох князів, двох народів, двох характерів і двох (чи більше) істин. Як запобігти застигло абстрактному приписуванню певних ознак національного характеру українському етносу на всі часи і відповідно до мимоволі позитивної налаштованості дослідника? – розглянути це явище в (культурному) часі, тобто в розвитку.

Якщо дотримуватись загальних принципів філософської (загальнонаукової) методології, то категорія «національний характер» за змістом не є сталою на всі часи, не є вичерпним набором властивостей народу чи нації. Її не можна розглядати і як гомогенну для всіх її етноісторичних, етно-географічних, а головне, – етноаксіологічних чинників її утворення. Цю категорію слід розуміти (з певною мірою умовності) як результуючу змінних складових у життєвому просторі існування й розвитку певного етнокультурного об'єднання, духовні (ціннісні) прагнення якого (тобто цінніснo-вольовий імпульс) стають фактами життя етносу, підтримують і розбудовують підвалини й координати культурного простору народу, визначають зміст і ознаки його національного характеру. Категорія «національний характер» є досить умовною, настільки швидкоплинною і невловимою, що втрачає свій пізнавальний потенціал, особливо в умовах глобалізації. І навпаки, приписувані представнику етносу надумані чи сфальшовані властивості стають причиною соціальних непорозумінь і конфліктів, інструментом маніпуляції у світі, який не позбавився таких позанаціональних прагнень, як жага влади і збагачення. Таким чином, згідно з онтогносеологічним принципом, важливою є характеристика національного культурного простору: поєднати в методології дослідження фізичні (географічні) виміри матеріального простору (території), які історично були політично і законодавчо закріплені за певним етносом чи нацією; розглянути історичні віхи й духовні виміри її становлення і зміни протягом певних часових періодів (час розглядаємо як феноменологічну культурологічну категорію щодо його ціннісного переживання особою і спільнотою, до якої вона себе відносить), а також ф'ючерсно, тобто як пропоновану онтогносеологічну модель, на підставі якої потрібно будувати чи хоча б розуміти засади і напрями розбудови національного культурного

простору як феномену, який має певні виміри і підлягає дії відповідних закономірностей. Слід визнати, що характерну для певної етнічної групи поведінку можна описати тільки з рахуванням її здійснення у просторово-часовому існуванні й розвитку, до того ж, у межах усталених підходів (паттернів) до розуміння соціальних традицій і психологічних особливостей поведінки. Фактично, йдеться про відповідь на запитання: а чи була воля (волелюбність) історично втілена у продуктах просторово-часової діяльності (відповідь на це дає національна історія) чи ментальної (філософської, художньої, літературної діяльності, естетичного сприйняття й теоретичного осмислення результатів власної і світової духовної практики, їхнього домірного порівняння і співставлення). Тобто в діяльності, результати якої мають готувати, супроводжувати і розгортати модель національного функціонування в культурному вимірі і забезпечувати його онтологічне розгортання. Однак волелюбність в національній українській ментальності до теперішнього часу й у вимірі культурного (духовного) простору не була реалізована.

Для втілення такого розуміння точною відліку оберемо твердження, яке відштовхується від усталеного погляду на розвиток народів, зокрема українського народу. Маємо на увазі тезу про «історичність» чи «не історичність» нації, яку в різних контекстах використовують в сучасних дослідженнях: «Поняття повноти/неповноти національної культури чи не першим застосував (щодо літератури) український філософ Дмитро Чижевський в «Історії української літератури» (1956). На його переконання, починаючи з середини XVIII століття, «український народ робився помалу типовою «неповною нацією», народом без культурно важливих за тих часів суспільних класів – вищого духовенства та вищого дворянства. Тим самим відпадали не лише – почасти – творчі групи, але ще більше групи, які в XVIII ст. найбільше могли спричинитися до розвитку літератури, бо <...> вони були її головними споживачами <...>» [16, с. 30]. «Неповній нації», за Д. Чижевським, відповідає здебільшого «неповна література», тобто в якій наявні «не всі» жанри, види, стилі тощо, які є в тих національних літературах, чия повнота не підлягає сумніву – у західноєвропейських. Д. Чижевський стверджує, що українські літератори-романтики свідомо поставили собі завдання «утворити “повну літературу”, яка могла б задовольнити духовні

потреби всіх кіл та шарів українського суспільства. Стремління до “повної літератури” знайшло своє втілення переважно в утворенні “повної мови”, мови увсебічної, придатної в усіх сферах літератури й життя» [16, с. 30].

Д. Чижевський, спираючись на філософський діалектичний метод, зауважує: «<...> Те, що є в людськiм житті “об’єктивно” цінним, є усяди й для усіх однакове і те саме, незмінне і нерухоме. – В житті й історії це не є так, – ми маємо різні наукові, філософські, релігійні погляди, ми бачимо різні побутові звичаї, різні моральні приписи, різні художні “стилі” та “смаки”. Треба думати, що одні із цих поглядів на правду, на справедливість, на красу є помилкові, інші є правильні. Люди, розуміється, дуже часто помиляються. Історія людства і його сучасність повні такими помилками. І національне життя, національні особливості, національні різниці і належать, власне, мовляв, до таких помилок, “ухилів”. Історичний розвиток направлений (або ми маємо стреміти до того, щоб він був направлений) до усунення оцих відмін, різниць, “ухилів” та помилок <...> Абсолютна правда не може розкритися ні в якому закінченому вияві. Кожний окремиий вияв абсолютної правди, – тобто кожне окреме філософське твердження, що ми маємо в історії розвитку людської думки, є лише часткова правда, фрагмент, уривок абсолютної правди, є неповний і недосконалий відблиск Абсолютного. Ця “неповнота” є причиною змін і боротьби ідей в історії думки. Одна неповна правда бореться з іншою теж неповною та частковою. Але і усяке сполучення таких “неповних”, “часткових” правд в єдність, усяка їх “синтеза”, яка може бути досягнена обмеженим людським розумом, є необхідно теж неповна, теж часткова і тому вимагає знов доповнення. Тому ані на одній синтезі історичний розвиток філософії не завершується, тому постають усе нові й нові противенства між світоглядами та пунктами погляду, що сполучаються та з’єднуються в усе нових і нових синтезах – кроках до безмежної повноти, абсолютної правди» [16, с. 5–17].

Таким чином, спробам неісторичної і досить спрощеної «позитивізації», а фактично, примітивізації українського народу, його ментальності й національного характеру, Д. Чижевський протиставляє неоднозначне твердження про «недовимірність» українського народу в соціополітичному і культурному розвитку, вказуючи на фактичну неповноту кожної нації, становлення якої є

процесом саморозкриття. Такий підхід становить основу подальшого аналізу в межах критичного (еквівокативного) підходу, який дає можливість прояснити альтернативне бачення національного становлення в дії рис національної ментальності, які до цього не були проаналізовані.

Зазначимо, що принцип історичного розвитку увиразнив сам Д. Чижевський, коли зауважував: «<...> Слов'янській (зокрема українській) філософії треба ще чекати на свого “великого філософа”. Тоді те оригінальне, що, може, є в зародку в творах дотеперішніх слов'янських мисленників, виступить у весь зріст, відкривши глибини національного духа, не лише перед усім світом, а й перед народом самим» [16, с. 14].

Спростовує неправильне тлумачення розуміння неповноти як позачасового, застиглого принципу і Г. Грабович: «<...> Поняття “неповної” нації чи літератури ґрунтується на поганій логіці, оскільки тут змішується питання про сам спосіб існування групи, нації з певними характерними особливостями або манерою функціонування не так групи в цілому, як її складових частин. Бо не можна сказати, що українська група не мала еліти поряд із її селянською масою. Просто та еліта була, скажімо, менш численна або менш політично активна, ніж еліти сусідніх груп. У цьому сенсі так само хибним є поняття “плебейської” нації, що для науковця становить потенційний інтерес лише як віддзеркалення популістських засад і, взагалі, уявлень цього віку. Оскільки ми говоримо про великий, багатоступеневий, складний і насамперед відкритий колектив і систему (а не про щось на кшталт бейсбольної команди або похідного оркестру, що й справді стають неповними, якщо пітчер чи трубач спізнюються на автобус), то саме поняття неповноти є фальшивим. Система компенсує різні обставини й прилаштовується до них. Це динамічна, а не статична сутність. Коли групі бракує структур і динаміки, потрібних для усталеної моделі “нації”, то логічніше й інтелектуально чесніше визнати, що це не є нація, а якесь “нижче” утворення на штиб етнічної групи чи племені, замість того, щоб з горем пополам користуватися таким неточним і суперечливим терміном <...>» [5, с. 12–20].

Отже, можна стверджувати, що відсутність чи наявність класів, які продукують необхідний для «повноти нації» культурний продукт, насправді не є причиною його відсутності в культурному просторі

нації. Головною причиною цього, на нашу думку, є відсутність у розгляді, саме у розгляді національного культурного розвитку категорії «культурний час», такої природної для об'ємного бачення цього феномену. Тобто, категорія «культурний час» є необхідною складовою об'ємного бачення динамічного і взагалі органічного розвитку культури, яке передбачає, що він є аналогією живого організму. Оскільки ми не метафорично, а ґносеологічно сприймаємо це твердження, то категорію «культурний час», осмислену у вимірі ментальності, важливо визнати фундаментальним виміром феномену культури і розглядати параметри розвитку й формування категорії «культурний простір» невіддільно від категорії «культурний час» як органічного і невід'ємного онтологічного виміру.

Поняття культурного часу доповнює і пояснює логіку розвитку національного відкритого сценарію розбудови культурного простору. Воно дає можливість не тільки протистояти зовнішнім викликам моделі розбудови культурного простору за відкритим, а тому вразливим історичним сценарієм, а й допомагає добирати аргументацію для критичного розгляду внутрішніх складових його формування, зокрема це стосується сфери національної ментальності як втілення ціннісно-вольового імпульсу діяльності спільноти.

Зрозуміло, що такий підхід радикально змінює попередньо вироблені і традиційно відтворювані підходи до вивчення культури, тому потребує більш детального тлумачення. Насправді, він не є абсолютно новим, бо все нове в науці має право на існування, відбуваючись завдяки напрацюванням попередників. Таким чином, можна вказати на природну аналогію з необхідністю розглядати будь-який онтологічний феномен суто матеріального походження і природи чи подвійної природи як такий, що обов'язково існує в координатах простору і часу. Варто зазначити, що культурний простір і час є не остаточною і не суттєвою причиною й сутнісною основою розгортання національного феномену культури. Основною сутністю культури, отже її рушійною силою і метою, досягти якої нація прагне більш за все, напружуючи свої сили (розвиток мови, твори літератури і мистецтва, зусилля духовенства чи держави), є розгортання й реалізація у просторі й часі найвищих цінностей, які обов'язково в кожній конкретній спільноті мають національну специфіку, забарвлення, зміст, смисли і, що вкрай важливо, – особливий просторово-часовий шлях розгортання. Інша справа, що зазначені

цінності як такі, що їх можна і варто класифікувати, порівнюючи з розгорнутими і вже досягнутими цінностями (чи анти-цінностями) інших націй, що за їх подібністю об'єднує ці нації і спільноти (на зразок «Європейського союзу» чи «Русского мира»), мають бути сформульовані не тільки завдяки моді чи мавпуванню, а за бажанням політичного, а в Україні в певні історичні моменти – культурного часу і зрадливої керівної еліти. Цінності мають суттєву культурну характеристику відносно часу і простору, у яких вони постають як спосіб їх розгортання, і мають бути продумані й жертвно проявлені в діяльності народу та всіх його представників – свідомих громадян спільноти. Тільки у такій спільній дії щодо осмислення розгортання і ствердження їх у культурному просторі і часі вони можуть утвердити себе як право на існування цієї нації. Таке право, на думку іншого представника нації, яка народила ідею «історичності чи неісторичності нації» (Г. Гегеля) вже справді ствердилось як самостійна і самобутня «повна нація». Й. Гете, проголошуючи цінності, які мають об'єднувати всіх, зауважує: лиш той є гідним життя і свободи, хто кожен день за них іде у бій.

Розглянемо підхід до розуміння особливостей формування національної ментальності не шляхом її вкрай шкідливої, насправді прямолінійної героїзації чи цукристої дидактичної «моралізації», а розкриваючи й утверджуючи істину, що волелюбність, ментальна належність українців має бути здобута в бою. Слід додати, якщо волелюбність – це не тільки цінність, а й істина, яка має своєю неспростовною онтологічною характеристикою досить актуальне для середньовіччя, але «успішно» втрачене в науковому пошуку поняття еквівокації, споріднене з теологічною методологією катафатичного й апофатичного богослов'я. Хоч предмет застосування цього спеціального підходу значно знижений порівняно з суто теологічним, вважаємо правомірним використати поняття «еквівокації» у значенні двонаправленості істини, її двоосмисленості, коли всі можливі характеристик феномену, подані в розгортанні культурного часу і простору, виявляють себе непрямо, а «зворотно спрямовано». Та саме їх бачення важливе для повноти істини, яка може бути представлена як сукупність позитивних і негативних вимірів існування.

Національний характер усвідомлюється не стільки в категоріях, скільки в певному образі. Незважаючи на уособлення волелюбності,

мужності й відваги в образі козацтва (і не відкидаючи їх), все ж основною метафорою й ідентифікацією України є жінка. У міфопоетичній творчості, як відображенні душі і духу народу, Україна завжди ідентифікувалась з жіночим образом. Немоżliвість розлогого екскурсу у міфологію змушує обмежитись одним зауваженням: якими б грізними не були Перун і Ярило, а культ Богині-матері, або Рожаниці, а також добрих духів-сестрениць чи берегинь, найдавніших вірувань природного характеру, мають чарівну силу впливу на уявлення українця. Тип демоністичних вірувань, що склався на цій основі, можна вважати продуктом релігієтворення слов'ян, а поклоніння берегиням, жіночим духам – уособленням материнського заступництва [8, с. 1, 54, 63]. Головною ознакою ставлення до жіночого образу є любов (а не ворожнеча). Як кожне почуття є суто індивідуальним, так і поетичне почуття митця вирізняється унікальними смислами цього палкого, але такого різного ставлення. Можна, навіть не розкриваючи змісту творчості, назвати поетів, які втілили почуття до України, представленої в різних її іпостасях: Т. Шевченко, Леся Українка, В. Симоненко.

Риси жіночості, як унікальні, притаманні не тільки українському суспільству. Сьогодні жіноча природа України є важливим чинником бачення проблем на шляху її соціально-економічного розвитку, ключем до їх вирішення. Близьким до цього вважаємо підхід сучасного літератора, журналіста і публіциста Ява Назара: «І в мене немає сумнівів, що українське суспільство – горизонтальний соціум, – а присутньо всяке суспільство завжди жіноче і жіночне – відкине остаточно свою “жіночу пасивність” і набуде рис “Нової Жінки”, що вже відбулося у нас частково, що відбувається по світу зараз дуже промовисто, емансиповано. Звичайно, для цього йому необхідно подолати власний задавлений і затуманений проект – «совка», основними системними дефектами якого є, повторюю, демони корупції і окупації. Долається це лише самоорганізацією і жіночою упертістю. За підтримки чоловічої волі не відходити від задуманого, не відмовлятися. Тут головне, чисто по-жіночому не пересваритися, а коли й так, то швидко по-жіночому помиритися» [19].

Якщо сприйняти зауваження про ознаки «жіночості» суспільства й умовно ідентифікувати українську ментальність за гендерною ознакою, то необхідно відповісти на запитання: може, варто шукати в рисах ментальності й національного характеру вияви

такого переважання жіночого начала і до яких наслідків це може привести? Тому розглянемо цей жіночий аспект, але не сам по собі, а у зв'язку з актуальністю виявити прихований негативний бік соціокультурної динаміки формування українського характеру, щоб зрозуміти шляхи його подолання і врахувати, як застосування онто-гносеологічного принципу може змінити координати українського культурного простору.

Згідно з принципом еквівокації, йдеться про подолання онтологічного гріха або риси нещирості, які в соціокультурних відносинах виростають з особливостей формування у мові і суспільній практиці незбігання зовнішнього змісту думки і смислу її сприйняття, що становить основу двоїстої ціннісної дії. Національний характер (і ментальність) формується в сучасних умовах на основі уявлень, які надають психосоціальні науки про об'єктивні механізми виникнення, розвитку й перебігу психічних процесів. Згідно з ними, зацікавлюють дві основні складові психічної структури особистості: темперамент і характер. Темперамент і характер – це дві різноякісні ознаки, поєднані в одному способі діяльності особистості. «Темперамент (лат. *temperamentum* – певне змішування рис від *tempero* – змішую у відповідному співвідношенні) – характеристика індивіда за динамічними особливостями його психічної діяльності, тобто за темпом, швидкістю, ритмічністю, інтенсивністю. Це виявляється у схильності особистості до самовираження, ефективного опанування і перетворення зовнішньої дійсності <...> Першочергове значення для виховання темпераменту мають морально-вольові сторони характеру <...> Темперамент потрібно відрізнати від характеру. Темперамент в жодному разі не характеризує змістовної сторони особистості (світогляду, поглядів, переконань, інтересів тощо), не визначає цінності особистості чи межі можливих для неї досягнень. Він має відношення лише до динамічної сторони діяльності. Характер нерозривно пов'язаний із змістовною стороною особистості <...> Безумовно, що за будь-якого темпераменту можна розвинути всі суспільно корисні властивості особистості. Однак конкретні прийоми розвитку цих властивостей суттєво залежать від темпераменту» [11, с. 153–159]. Отже, темперамент можна вважати вродженою, а характер – набутою сукупністю властивостей особистості, які перебувають у динамічному зв'язку і піддаються морально-вольовому впливу.

Якщо врахувати інакше розуміння типу характеру – як наявність в індивідуальному характері людини сукупності рис, спільних для певної групи людей, то можна припустити: якщо вважати, що динамічні характеристики українського темпераменту більше відповідають жіночому типу, а морально-вольові, які визначають зовнішні прояви характеру – чоловічому (у зв'язку з необхідністю чіткого позиціонування й функціональної відповідності в системі зовнішнього і внутрішнього регулювання державно-правових відносин), то онто-гносеологічним викликом утвореного на цій території етносу постає таке ефективне збалансування цих складових, яке забезпечить досягнення стратегічної суспільної мети. Але взаємозв'язок і взаємовплив трикутника темперамент – характер – мета виявляються в унікальній конкретно-історичній взаємодії сторін. Саме ці особливості, які виявляють чи вже виявили себе в історії і становлять предмет дослідження в науці, оцінювання – у філософії й культурології, і найчастіше – спекуляції в політиці.

«У соціоніці чітко визначено належність українського характеру до типу етико-інтуїтивних інтровертів» [2, с. 10]. З відповідним описом характерних рис: «відраза до насильства і сварок, вразливість, делікатність, оптимізм, віра у вищу силу, працелюбність, потяг до гармонії і краси, зацікавлення новими ідеями і можливостями» [6]. Не перебільшуючи гносеологічного потенціалу соціоніки, погодимось, що будь-яка риса може бути притаманна будь-якій людині, але в сукупності вони значною мірою притаманні жіночому типу характеру. Поведінка залежить від темпераменту і характеру, інтелекту й ситуації, але зрозуміти всі обставини вибору, опанувати темперамент і емоції, здійснити правильний вибір і, за необхідності, скоригувати його, можна тільки за допомогою розуму, який традиційно вважають головною складовою чоловічого характеру. Психологи говорять про емоційний інтелект як складову або вимір соціального інтелекту, який відбиває здатність людини до зовнішньої адаптації. Зрозуміло, що інтелект, як і типи соціальної адаптації чоловіка і жінки в суспільстві, онтологічно й історично відмінні. У зв'язку з цим, як видається, не вистачає загальних теоретичних засад для подальшого розгляду ще однієї ланки: попереднього з'ясування відмінностей типів емоційного інтелекту за гендерною ознакою.

За результатами новітніх досліджень емоційного інтелекту можна з певними застереженнями стверджувати, що: «емоційний

інтелект (як основна складова соціального інтелекту, який є показником соціальної адаптації) у жінок вищий, а оцінка їхніх здібностей і позицій у сім'ї, на їх думку і думку родинного й соціального оточення, – нижча» [1, с. 129–131].

Якщо оцінювати ці положення за їх наслідками в широкому соціоісторичному і соціокультурному контекстах, а також визнати їх валідними у прийнятій науковій методиці й методології для різних типів національних спільнот, то вірогідним буде таке припущення: тривале занижене оцінювання на індивідуальному рівні психічного життя у жінок, як еквівалентне чоловікам і навіть переважний у певні періоди соціальній верстві в умовах переважання жіночого типу національного характеру як онтологічного виміру українського соціуму, може зумовити стійку тенденцію до еквівокативного (двозначного) типу подання інформації в усіх сферах діяльності. Прикметно, що в українській мові немає еквіваленту російському «дву-о-смысленный», у філософському значенні, та «двусмысленный» – у літературному, хоча відмінність між поняттями «значення» і «смысл» можна порівняти з відмінністю між «символом» і «знаком».

Можна стверджувати, що історично для України складалася ситуація, коли зовнішня форма її подання не відповідала істинним змістам інформації, в її ціннісному значенні, це зумовлювало серйозні викривлення в поведінці як породжену розбіжністю між усвідомленням, самоусвідомленням, подальшою реакцією на певний розвиток подій та їх оцінюванням. Усе це можна концептуалізувати як нещирість. Сміслова двозначність у гносеологічному і нещирість у моральнісному вимірах (не обов'язково усвідомлені) відповідають соціонічному оцінюванню типу національного характеру в концепті «етико-інтуїтивний інтроверт». Тут етична складова є викликом вибору типу подальшої поведінки в ситуації невизначеності й неоднозначності смислів, запропонованих для розгляду, оскільки мораль – це не ідеально бездоганна поведінка, а завжди складний вибір певного вчинку. Інтуїтивність – основна риса жіночого типу світосприйняття в дихотомії: жіноча емоційність та почуттєвість і чоловіча раціональність та переважання логіко-вольового начала над спонтанним, а домінування типу інтровертності чітко вказує на приховування почуттів і думок, пригнічення чи стримування перших безпосередніх ціннісно-емоційних реакцій на виклики зовнішнього середовища.

Розглянемо онтологічну основу «розщеплювання» інформації, яка жанрово має показово виховний характер, коли в умовах формування означеної еквівокації свідомість постає в ситуації складного морального вибору, коли емоційний інтелект, за гендерною приналежністю і його переважанням у суспільстві, є кардинальним чинником формування внутрішньої (невидимої) ціннісної позиції. Проаналізуємо уривок зі «стандартної» науково-педагогічної праці, у якій інформація, подана у традиційному одновимірному позитивному ключі створює ґрунт для формування еквівокативного тлумачення, що становить основу формування двоїстих світоглядно-ціннісних установок особистості. Автор статті, вдаючись до розлогої системи посилань, які ми зберігаємо такими, як вони є в тексті, стверджує: «Здійснюючи культурно-антропологічний підхід до проблем національного характеру, вчений зазначає, що “структура української родини зберегла дуже багато рис матріархальної родини”» [15, с. 66–86], а також підкреслює особливе значення жінки-матері в ментальності українців. Саме з нею головною мірою ідентифікується дитина. Мати постійно біля неї, вона нею піклується і часом боронить перед гнівом батька. «Норми поведінки, характер, мораль, ідеал людини, постанова до життя в українця є підпорядковані нормам і ієрархії вартостей – типовим для жінки, для жіночої свідомості» [15, с. 87]. «Чи не тут треба шукати, – пише Б. Цимбалістий, – генезу “кордоцентричності української вдачі (від лат. *cordis* – серце)» і «переваги функцій почувань», про що пише О. Кульчицький [15, с. 66–96]?

Здавна жінка в українських родинах виховувала дітей, маючи при цьому всю владу в родині. Водночас вона дуже активна і в громадському, і сімейному житті. Її домінування над чоловіком виразно втілене в народній творчості, в літературних творах і в історико-педагогічних дослідженнях окресленої проблеми.

Батько ж в українських родинах виступає як беззаперечний авторитет. Він «не раз свідомо заявляє свою незацікавленість вихованням дітей, мовляв, ту справу він передає жінці» [15, с. 86]. Бо навіть коли український батько доступний для дитини, нею цікавиться, – продовжує Б. Цимбалістий, – то найчастіше він сам дуже «материнський». Звідси висока оцінка таких рис характеру, як доброта, добродушність, лагідність, ніжність, м'якість, сердечність як «деальних», тобто як прикмет ідеальної людини <...>.

У складних соціальних, економічних, політичних умовах та у житейській круговерті українська жінка набула рис самостійності і впевненості, терплячості й небайдужості, твердої віри в добре прийдешнє та гідності слова, ніжності серця і рук, які загоюють найпекучіші ранки, не дають зачерствіти душі людини, загинути людству від природних стихій та соціальних потрясінь» [20, с. 134–141]. На завершення авторка називає видатних жінок-українок, які мають уособлювати ці риси: «Проте проявляли себе українські жінки не лише в побутово-родинних справах. Важко знайти таку націю, в історії якої залишили б про себе пам'ять так багато видатних жінок, як це ми бачимо в українській. Ярославна – жінка князя Ігоря, княгиня Ольга, дочки Ярослава Мудрого (Анна – королева Франції, Єлизавета – королева Норвегії, Анастасія – королева Угорщини), Євпраксія (онука Мономаха) – це епоха Київської Русі. А ось епоха козацька і гетьманська: Маруся Богуславка, Маруся Чурай, Роксолана (жінка турецького султана Сулеймана), Анастасія Заславська (видавець знаменитого Пересопницького Євангелія) і багато інших. Згадаємо тут і видатних жінок більш пізньої пори: Марко Вовчок, Олена Пчілка, Леся Українка, Марія Заньковецька та ін.» [20, с. 134–141].

У відкритих джерелах інформації електронного інтернет-ресурсу міститься багатий матеріал про найяскравіших українських жінок: коли до Ольги прибули свати-посли, то, за одною версією, їх за наказом княгині закопали живими разом із човном, за іншою, спалили в бані, коли вони готувались до зустрічі з Ольгою; ще одна версія – нещадне винищення древлян під час походу 946 року на чолі з княгининею. Королева Франції Анна Ярославна досить скоро після смерті свого чоловіка Генріха вдруге вийшла заміж за графа Рауля де Крепі-і-Валуа, який очолював федеральну опозицію до її колишнього чоловіка. Заради Анни Рауль покинув свою дружину Елеонору, але шлюб був визнаний незаконним. Палке кохання Єлизавети-королеви Норвегії тривало не довше життя її чоловіка Гарольда. Після його загибелі Єлизавета вийшла заміж удруге і стала королевою Данії. А в козацьку і гетьманську добу: знаменита бранка Маруся Богуславка так уподобала жити в гаремі султана, що відмовилась тікати з полону, коли сталася така нагода; Маруся Чурай отруїла свого коханого, коли він перестав звертати на неї увагу, її було засуджено за це до страти, але універсалом

Б. Хмельницький помилував за «заслуги батька та солодкі пісні». Наложниця Сулеймана Пишного Роксолана змінила віру на мусульманську, щоб стати дружиною турецького султана. Її сини загинули в боротьбі за трон ще за життя султана. Роксолана, всупереч ідеалізації її образу, не використовувала свого впливу на султана, щоб звільняти співвітчизників з турецької неволі і припинити набіги татар на Україну. Навпаки, саме під час одного з таких походів татари зруйнували Запорізьку Січ, і козаки змушені були звернутись за допомогою до російського царя. Український письменник П. Загребельний у романі «Роксолана» писав, що не називав би її національною гордістю.

Щодо джерел творчого натхнення Лесі Українки, як і особливостей її життєвого і творчого шляху, привертає увагу думка Соломії Павличко: «Повстання Лесі Українки, а потім і її сестри Ольги проти церковного шлюбу, тяжка боротьба з матір'ю не знайшли відображення ні в культурному дискурсі часу, ні в біографіях, написаних і переписаних “цнотливою” чоловічою народницькою рукою <...> Творчість Лесі Українки, й особливо Ольги Кобилянської, незаперечно засвідчила кризу української традиційної маскулінності» [12, с. 92, 95].

Зазначимо, що Марія Заньковецька також порушила всі норми родинної й суспільної моралі, пов'язані з уявленнями про українську жінку. У життєписі відчувається не тільки поблажливе ставлення до поведінки «душі українського народу», а й осуд: «Поривання вродливої дівчини до артистичного світу відзначив свого часу і молодий офіцер Хлистов, який бачив її на ніжинських виставах. Наобіцявши підтримки й допомоги, він домігся руки юної красуні. Так у сімнадцять років вона стала дружиною артилерійського офіцера й опинилася в Бессарабії, у фортеці Бендери. Одружившись з Марією Костянтинівною, Хлистов, який раніше в усьому підтримував поривання юної красуні до освіти, до сцени, тепер безапеляційно заявляв, що призначення жінки – бути доброю дружиною, матір'ю. Єдиною розрадою і втіхою був аматорський гурток фортеці Бендери. Тут Марія вперше зустріла піхотного офіцера Миколу Карповича Тобілевича, який згодом став одним з найвидатніших українських акторів, виступаючи під псевдонімом Садовський. Зустріч ця, як виявилось, мала фатальний характер для обох людей <...> Розірвання шлюбу було затяжним. Лише 29 лютого 1888 р. святий Синод дав

згоду на розлучення: “с дозволением мужу вступить в новый брак, а жена оставлена навсегда в безбрачии и передана на семь лет церковной епитимии”» [9, с. 4].

У світлі цієї інформації досить проблематичним виглядає закінчення аналізованого повчально-педагогічного матеріалу, але йдеться не про критику конкретної статті, а про вади загального підходу, який формує засади соціального стану нещирості (онтологічної двозначності) і призводить до руйнівних соціально-історичних наслідків. «Досліджуючи весь хід історії розвитку інституту батьківства в Україні, ми можемо констатувати, що українська жінка-мати має підвищений потяг до дії (пасіонарії), а також спрямовує свою енергію на досягнення основної мети – збереження та відродження нації, а життєздатна нація зберігає себе в родині. У різні періоди історії нашого етносу – чи то в період існування слов'янських племен, чи в епоху Київської Русі, період національного відродження чи національно-визвольних війн, у період панування Російської імперії чи комуністичної системи саме жінка була Берегинею найміцнішої української національної твердині – родини. І лише завдячуючи жінці українська родина виступає хранителькою моральних засад, національних звичаїв і традицій» [20, с. 134–141].

Якщо пристати до такої думки і вважати риси української жіночості провідними у формуванні українського національного характеру й ментальності, то необхідно відповісти на запитання: чи була нещирість таким, як ми визначили, чином теж успадкована в типі чоловічого характеру українською ментальністю і вдачею? Якщо ні, то тут варто говорити тільки про непізнані процеси у сфері, яку ми не хочемо визнати підпорядкованою загальним закономірностям пізнання, наприклад, з патріотичних чи ідеологічних міркувань. Якщо так, то слід переглянути (або доповнити) значну кількість наших уявлень про себе (йдеться про переструктуризацію самосвідомості, бо не варто одразу вважати цей процес її зростанням), ті мотиви і тлумачення, які б враховували двоїстий характер української ментальності, яку традиційно вважають переважно «чоловічою, зважаючи, що соціально-політичне життя й історія країни оцінюються за діяльністю представників чоловічої статі – політиків, полководців, ватажків повстань, гетьманів козацтва, релігійних діячів, мислителів, філософів, просвітителів тощо. Нещирість слід

розуміти як двоїстість мислення, яка не тільки стала звичкою й елементом мислення представників обох статей, а надалі – й устрою родини, держави, суспільства. Вона входить у звичку настільки непомітно, що навіть педагогіка просякнута цим двоїстим духом виховання з позицій, які видаються незаперечними. Однак, вдаючись тільки до повчань, можна втратити довіру або ще гірше – навчити повчати інших.

Якщо так поглянути на ознаки національної ментальності, то плідним вважаємо урівноважений і об'єктивний розгляд дій для попереднього аналізу мотивації вчинків діячів української культури та історії, які б не давали підстав ідеалізувати український національний характер і ментальність. Тоді логічним буде розуміння тих результатів розвитку національної свідомості, що так суперечливо виявили себе в багатовікових визвольних змаганнях українського народу за незалежність, хоча не варто було втрачати незалежності від самого початку внаслідок постійних внутрішніх суперечок і зрад. Ідеться й про героїчну українську історію княжої доби, гетьманського козацтва, становлення української державності у першій чверті ХХ століття, про незалежність, яка стала подарунком у зв'язку з розпадом СРСР, про невідповідність усіх подій, що привели до революції гідності тим неодноразово оспіваним рисам українського характеру, які можуть бути однобічно подані в соціально-гуманітарних працях як замовний, але вже непотрібний і неефективний матеріал. Найбільша небезпека сьогодні, яку можна частково подолати, вказавши на неї, полягає в тому, що природна вада нещирості наявна і тепер в українській ментальності. У цьому переконує характер висвітлення подій української історії, розгорнутого в режимі он-лайн.

Можна пов'язати виявлені і сформульовані підходи до розгляду соціокультурних особливостей формування українського національного характеру з питанням більш широкого плану, зокрема з проблемою формування національного культурного простору. Національний культурний простір у ментальному вимірі чи моральнісному аспекті (який насправді відрізняється від суто ціннісного, аксіологічного аспекту) можна розглядати як фізичний і географічний простір, який існує в культурному часі, коли відбуваються події як свідчення втілення цінностей, що утворюють ще один, духовний вимір цього простору, в якому містяться смисли діяльності людей, що постають для інших. Тут «постають» означає

привертають їх увагу і життя загалом, зрештою, визначають характер їх подальшої дії, яка теж формує свій простір в діяльності інших людей, які увійшли в контакт з ними. Це полягає у таких проявах сконцентрованої ціннісної енергії, як вчинок, у якому сконцентровано позитивні чи негативні результати дії індивідуальних моральних цінностей. Ідеться про усунення двоїстості в мові, оцінюванні, сприйнятті й вираженні думок та емоцій. Цей процес має безпосередньо виявляти й культивувати природні, у край складні для відновлення чи свідомого «виращування» (це і є значенням слова «культура») таких якостей людини, як: мужність відстоювати свою точку зору; розум, щоб аргументувати і обґрунтовувати її; гнучкість, щоб знаходити компроміс з причетними до розбудови національного культурного простору; нещадність до проявів лицемірства і брехні; мудрість, яка дає змогу змінити можливе і прийняти неминуче, і ще багато інших моральних втілень ціннісного виміру людської діяльності в українському контексті.

Список використаних джерел:

1. Андреева И. Н. Эмоциональный интеллект как феномен современной психологии / И. Н. Андреева. – Новополюк : ПГУ, 2011. – 388 с.
2. Білик І. С. Соціально-психологічні основи спілкування: «етика відносин» та «інтуїція здібностей» (мовне вираження) / І. С. Білик // Наука. Релігія. Суспільство. – 2010. – № 3. – С. 7–13.
3. Бондаренко О. В. Українська національна ментальність як політична цінність / О. В. Бондаренко // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2009. – Вип. 36. – С. 57–67.
4. Воля // Современный психологический словарь. – Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак. 2007. – С. 58.
5. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – Київ : Основи, 1997. – С. 12–20.
6. Душа української нації [Електронний ресурс] // Соціоніка суспільству і наукам. – Режим доступу: <http://www.socionics.in.ua/ukr/dusha.htm> (дата звернення: 15.05.2018).
7. Жюліа Д. Воля / Д. Жюліа // Жюліа Д. Філософський словарь. – Москва : Международные отношения, 2000. – С. 68.
8. Історія релігії в Україні: навч. посіб. / за ред. А. М. Колодного, П. Л. Яроцького. – Київ : Знання, 1999. – 735 с.

9. Марія Заньковецька – душа українського народу: До 160-річчя від дня народження : біобібліогр. покажчик / Централізована бібліотечна система. Публічна б-ка № 160 сімейного читання. – Київ, 2014. – 13 с.
10. Можейко М. А. Воля / М. А. Можейко // Новейший философский словарь. – 3-е изд., испр. – Минск : Кн. Дом, 2003. – С. 184.
11. Небылицын В. Д. Темперамент / В. Д. Небылицын // Психология индивидуальных различий. Тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. – Москва : Изд-во МГУ, 1982. – С. 153–159.
12. Павличко С. Д. Теорія літератури / С. Д. Павличко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
13. Румянцева Т. Г. Воля к власти / Т. Г. Румянцева // Постмодернизм : энцикл. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 129.
14. Філософія української ментальності [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://intranet.tdmu.edu.ua/data/kafedra/theacher/medkat/inf_maydanuk/Українська/Наукові%20інтереси/Ментальність.htm (дата звернення: 10.10.2018).
15. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Українська душа / відп. ред. В. Храмова. – Київ : Фенікс, 1992. – С. 66–96.
16. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Нью-Йорк : Укр. Вільна Акад. Наук у США, 1956. – 511 с.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Київ : Орій : Кобза, 1992. – 230 с.
18. Юнг К. Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции / К. Г. Юнг. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 360 с.
19. Яв Назар (Яворів Н.). Про суще і більше [Електронний ресурс] / Назар Яв (Н. Яворів) // Firtka.if.ua : агенція новин : веб-сайт. – Опубл. 29.03.2014, 08:43. – Режим доступу: <http://firtka.if.ua/blog/view/pro-suse-i-bilse-200731> (дата звернення: 15.05.2017).
20. Ярошинська О. О. Етнопсихологічні особливості функціонування української родини / О. О. Ярошинська // Наука і сучасність. Педагогіка, Філологія. – Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. – Т. 58. – С. 134–141.

2.2. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Оскільки за останні три десятиліття культурологія займає все більш помітне місце в логіці розвитку української гуманістики, стає зрозумілим й виправданим інтерес науковців до цілої низки теоретичних проблем, дотичних до культурологічного знання. Розширення дослідницького простору культурології спирається на ті проблеми, які вже знайшли відповідне теоретичне осмислення. Так, українські культурологи – Ю. Афанасьєв, М. Бровко, Л. Губерський, Ю. Легенький, Н. Павліченко, В. Тузов, В. Чернець достатньо повно «відпрацювали» проблему структурних елементів культурології, яка формується завдяки взаємодії низки гуманітарних наук, серед яких відповідне місце займає мистецтвознавство. Окрім цього, на теренах сучасної української гуманістики переконливо зафіксована специфіка взаємодії культурології та мистецтвознавства. Нам видаються слушними аргументи Т. Кохана, котрий вважає, що «...діалог «мистецтвознавство – культурологія», по-перше, спирається на тотожність і в одній, і в іншій науці таких складових, як теорія та історія, поза якими вони не можуть розвиватися; по-друге, ці гуманітарні науки – в межах поставленого конкретного дослідницького завдання – спираються на єдині поняттєво-категоріальні засади: творчість, мотив, час, простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез, спадкоємність та ін.» [6, с. 109]. Відтак, на нашу думку, можна стверджувати, що на сучасному етапі розвитку культурології опрацьовані достатньо повно не лише структурні елементи, що формують цю науку, а й виявляється специфіка взаємодії окремих з них.

Водночас до частково «відпрацьованих» проблем належить, на наш погляд, проблема «культуротворчого потенціалу», що спирається на поняття «культуротворчість», яке було об'єктом найбільш послідовного теоретичного аналізу в наукових розвідках О. Жорнової, В. Леонтьєвої, О. Оніщенко. Те, що поняття «культуротворчість» продовжує привертати увагу науковців, підтверджують публікації Т. Добіної, зокрема, її дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології «Творча

спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20–60–ті роки ХХ ст.)» (2018).

Присвячуючи у тексті дисертації окремий підрозділ проблемі, яку ми аналізуємо, – «Поняття «культуротворчість» у логіці формування категоріального апарату культурології» – Т. Добіна з'єднує означене поняття з творчістю композитора, яка «не завершується рухом від задуму до партитури, а пролягає через своєрідну «естафету» від композитора до диригента, оркестру, творців належних акустичних властивостей залу та до «суб'єкта оцінювання творчої праці» – слухача» [1, с. 7].

На думку Т. Добіної, поняття «культуротворчість» охоплює увесь «складний рух», що супроводжує творчість композитора і «допомагає» збагнути «секрети» як індивідуальної, так і колективної творчості. Т. Добіна має рацію, коли в означеному контексті аналізує творчий процес саме Б. Лятошинського, «оскільки він продемонстрував не тільки здатність до індивідуальної творчості, а й до колективної, успішно співпрацюючи з діями кіно і театру» [1, с. 7].

Оцінюючи рівень опанування змістом поняття «культуротворчість» як «частковий», ми маємо на увазі поки що неостаточну вичерпаність можливостей цього поняття в структурі понятійно-категоріального апарату культурології. Спираючись на означені нами тези, мету нашої наукової розвідки слід визначити як спробу виокремити феномен «мистецтвознавство» в якості тієї гуманітарної науки, що, з одного боку, формує структуру культурології, а з другого, – володіє власним «культуротворчим потенціалом», який в логіці європейських цивілізаційних процесів «перехрещувався» й «взаємодіяв» з історією культури. До інтерпретації внутрішньої структури мистецтвознавства – протягом розкриття специфіки його культуротворчого потенціалу – ми ще повернемося, оскільки уявлення щодо «комплексу наук», які вивчають мистецтво і включені в контекст мистецтвознавства, до сьогодні не сприймаються фахівцями однозначно. Зрештою, найбільш типовою й широко представленою є точка зору, згідно з якою початкові елементи майбутнього мистецтвознавства – комплексу наукових дисциплін, що вивчають мистецтво, – сягають часів Античності і – у відповідній науковій літературі – висувують на перші ролі Марка Вітрувія Полліона (80–15 роки до н. е.) –

римського архітектора, механіка, вченого-енциклопедиста, автора «Десяти книжок з архітектури». Щодо формальної точки зору, така традиція має право на існування, наразі – фактично – настанови з архітектури Вітрувія вперше стали відомі лише за часів Середньовіччя, коли у 1429 році вітрувійські рукописи знайшов відомий італійський письменник, гуманіст, відновлювач античної спадщини Поджіо Браччоліні (1380–1459).

У сучасній практиці оцінки історико-культурних надбань античності Вітрувія поцінують за спробу опрацювати такі феномени як «твір мистецтва», «мистецтво» та підійти до виокремлення ідеї різних видів мистецтва в самостійну проблему. Саме, спираючись на рукописи Вітрувія, в широкий ужиток входить поняття «співрозмірність», яке – пізніше – «вписується» в низку таких дотичних понять, як «пропорційність», «міра» та «гармонія». Як відомо, згодом усі ці поняття набувають наріжного значення не лише в мистецтвознавстві, а й в естетиці, допомагаючи «збагачувати» теоретичні і практичні аспекти гуманітарного знання.

Слід враховувати, що сучасний дослідник історії становлення мистецтвознавства, маючи перед собою розгорнуту систему видів мистецтва, повинен уявляти стан того ж Вітрувія, котрий, по суті, міг лише фантазувати з приводу «чистого мистецтва», адже за його часів замість поняття «митець» існувало поняття «ремісник», а до сфери мистецтва відносили різні види людської діяльності, оцінюючи які фахівці вживають поняття «ремісництво».

В означеному контексті показовою є точка зору відомого римського лікаря, грека за походженням Клавдія Галена (131–217), котрий – водночас із прямими професійними проблемами – опікувався процесом розвитку науки і мистецтва, об'єднуючи «у групу «вільних мистецтв» граматику, риторику, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію, музику, тоді як «механічними» (видами мистецтва – Ю. С.) вважав архітектуру, землеробство, навігацію» [9, с. 17].

Оцінюючи позицію Галена, український філософ О. Оніщенко підкреслює, що «структуралізацію, яку запропонував Гален, можна пояснити нерозумінням дослідником феномену мистецтва як такого. Водночас, Гален вважає за можливе віднести до групи «вільних» мистецтв скульптуру та живопис, оскільки вони

незалежні від віку людини, а отже, ними можна займатися до старості» [9, с. 17]. Проблема віку людини, на думку О. Оніщенко, підкреслюється саме тому, що і за часів Галена, мистецтво функціонує в межах «ремесництва», воно не відокремлене від науки й не набуло «усвідомленої сучасниками» самостійності.

Слід визнати, щодо Античності можна говорити лише про початковий період у становленні мистецтвознавства, оскільки більшість тогочасних філософів – зацікавлено ставлячись до мистецтва – наголошували на його естетичній природі, по суті, оминаючи ті аспекти, які в сучасній інтерпретації конкретних сфер гуманітарного знання, належать мистецтвознавству. Наразі, саме в умовах Античності на перехресті теорії мистецтва та естетики формується вкрай важлива ідея «мімезису – наслідування», яка у значний історичний період виступить як в якості пояснення природи мистецтва, так і засобом осягання суті діяльності «ремесника», котрий, наслідуючи навколишній світ, створює художній твір. На сторінках монографії українського естетика Ю. Юхимик «Мімесис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005) відтворена специфіка мислення тогочасного «ремесника», котрий, «керуючись потребою та доцільністю (чи, відповідно, їх відсутністю) намагався «художньо подвоїти» «об'єкти та явища видимого оточуючого світу з одночасним ігноруванням інших важливих – і не менш реально існуючих, проте не завжди настільки ж відчутно-наочних сфер буття» [12, с. 35].

На нашу думку, позиція Ю. Юхимик заслуговує на підтримку й позитивну оцінку, хоча – згодом – виявляється, що «мімесис – наслідування» як специфічне «художнє подвоєння» об'єкту чи явища не обмежується «класичним мистецтвом», а може бути визначене як транскультурний феномен, окремі зрізи якого простежуються в русі мистецтва і в сучасних умовах. Наразі очевидне і те, що «розмивати» межі «мімезису» мистецтво почало вже в умовах англійського романтизму, коли в його надрах поступово формується принцип відображення. Саме мистецтвознавство виявляє культуротворчий потенціал «мімезису», а теорія культури його закріплює, у власному аспекті зберігаючи в умовах різних історико-культурних періодів.

Новий етап у становленні мистецтвознавства, на нашу думку, можна виокремити в умовах Середньовіччя, де – завдяки

напрацюванням Теофіла, В. де Оннекура, Сугерія (Сюжара), Ч. Ченніні, Г. Сент-Вікторського мистецтвознавча проблематика поступово окреслює власний «культурний простір», а естетика все виразніше у теоретичних роздумах тогочасних мислителів включається в контекст філософії.

Зрештою, найяскравішим етапом у становленні мистецтвознавства виявляється доба Відродження, яка, продовжуючи формувати мистецтвознавство, органічно зв'язала його як з мистецькою практикою, так і з естетикою. Це привело до введення в широкий ужиток поняття «майстер», яке замінило античного «ремісника», мистецтво почало визнаватися «діяльністю», а не «ремісництвом». На нашу думку, усі означені трансформації доцільно представити рухом наступних ланок: «майстер – мімезис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва».

Водночас мистецтвознавство – на рівні теорії мистецтва, – набуваючи самостійності, відкриває для себе нові теоретичні можливості в процесі взаємодії з естетикою, а саме: естетико-мистецтвознавчий підхід до конкретного твору мистецтва й мистецтва як такого. Дещо пізніше в контекст тих дисциплін, комплекс яких сумісний з мистецтвознавством, додалася психологія, адже історико-культурний процес, ланки якого ми відтворили, починається з «майстра» – людини, котра є найважливішим «чинником» щодо здатності художньо-образно «наслідувати» навколишню дійсність. Зважаючи на це, усе, що пов'язано з її діяльністю, повинно було бути осмисленим із урахуванням особи «майстра», специфіки його діяльності, а також потенціалу художньої творчості, яка виступала об'єктом теоретичної уваги з боку саме психології.

Відтак, враховуючи теоретичні напрацювання межі «пізнє Середньовіччя – раннє Відродження», запропонований нами «рух ланок» доцільно представити більш розгорнуто, а саме: «майстер – мімезис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва – мистецтвознавство». Якщо «мистецтвознавство» визначається як комплекс наук, які дотичні до мистецтва, то в означений нами період такими науками виступають естетика і психологія, а мистецтвознавство все впевненіше починає «користуватися» естетико-психологічним знанням. Повертаючись до більш детального аналізу структури мистецтвознавства, про необхідність

якого ми заявили раніше, зазначимо, що на межі XX–XXI століття ми можемо зіткнутися із визначенням цієї гуманітарної науки як такої: 1. «...що є комплексом суспільних наук, які вивчають мистецтво як складову художньої культури»; 2. «...мистецтвознавство вивчає соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження та закономірності» [3].

На нашу думку, представлений нами матеріал переконливо показує необхідність постійно співвідносити рівень розвитку мистецтвознавства як гуманітарної науки з конкретним історико-культурним етапом становлення мистецтва. При цьому слід зазначити, що мистецтвознавство – спираючись на теорію мистецтва – розвивається значно швидше інших гуманітарних наук, оскільки визначається динамічністю змін на теренах художньо-мистецьких форм. Усе, означене нами, слід враховувати, розглядаючи як добу Відродження, так і оцінюючи культуротворчий потенціал Нового часу.

Оскільки доба Відродження протягом останнього десятиліття є об'єктом наших власних наукових інтересів, які, передусім, були втілені у монографіях «Гуманізм як феномен італійської культури» (2008) та «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012), стисло представимо окремі зрізи авторської позиції, дотичні до проблематики цієї наукової розвідки.

Передусім зазначимо, що не можна не враховувати те, що доба Відродження виступає об'єктом теоретичного аналізу, починаючи від XIV століття. За час, який пройшов, принаймні, на теренах європейської гуманістики опрацьовані її (доби Відродження – Ю. С.) історія, теорія та сутнісна специфіка. Незважаючи на це, історико-культурний простір Відродження дає привід як для нових відкриттів, та і для продовження дискусій з природу його конкретних проявів. Нашу тезу яскраво підтверджують українські фахівці, роботи яких – хронологічно – пов'язані з роками незалежності, а саме: О. Александрова, В. Бітаєв, В. Єфіменко, М. Кушнарєва, В. Панченко. Наразі, попри постійне зацікавлене ставлення науковців до Відродження, практично усі як історико-філософські, так і сучасні дослідження виокремлюють поняття «гуманізм» в якості наріжної ознаки цього історико-культурного періоду. «Відраховуючи» становлення італійського Відродження від постаті Франческо Петрарки (1304–1373) – видатного поета і

«першого гуманіста», котрий «заклав підвалини нового світобачення, що покликала до життя й нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина». Як відомо, наступники «першого гуманіста» – М. Фечіно, Дж. Мірандоло, А. Валла, Л. Альберті – намагалися втілити принципи гуманізму у різні сфери тогочасного італійського життя [11, с. 12–13].

Своїї остаточної значущості й виразності італійське гуманістичне світобачення досягає за часів Леонардо да Вінчі (1452–1519), котрий провів більш чітку, ніж це було раніше, межу між наукою і мистецтвом, піднявши останнє на рівень не лише самостійної, а й самодостатньої сфери людської діяльності. При цьому, утвердження нового погляду на мистецтво зроблено Леонардо дещо специфічним чином, оскільки він проголошує мистецтво наукою і протягом усього життя впливає на подальше утвердження значення як теорії мистецтва, так і мистецтвознавства. Підтвердження цьому ми знаходимо в «Судженнях про мистецтво», де Леонардо робить кілька вкрай значущих зауважень, а саме: «...якщо живописці не описали її (йдеться про науку живопису – Ю. С.) і не звели її в науку, то це не провина живопису і він не стає менш шляхетним від того, що лише незначна частина живописців є професійними літераторами». Окрім цього, він зазначає: «Та наука корисніше, плід якої найбільш піддається повідомленню, і навпаки, менш корисна та, яка менше піддається повідомленню» [7, с. 9]. Слід констатувати, що на межі XV–XVI століть людство отримало чимало «корисних повідомлень», передусім, від самого Леонардо!

У естетико-мистецтвознавчому аспекті, Леонардо завершив пошуки своїх попередників щодо окремих аспектів проблеми творчості, визначивши загальні обриси постаті «майстра», зафіксувавши окремі психологічні особливості творчого процесу (роль фантазії й натхнення) та закріпив дослідницьку перспективу щодо проблеми видової специфіки мистецтва, аргументуючи живопис в якості виду мистецтва здатного розвивати зір людини, її усвідомлене ставлення до кольору та впливати на активізацію людської чуттєвості: «...живопис відрізняється від науки тому, що він звертається не тільки до розуму, але й до фантазії. Саме завдяки фантазії живопис може не тільки наслідувати природу, але і

змагатися, і сперечатися з нею. Він створює навіть і те, що не існує» [7, с. 70].

Паралельно із зором, Леонардо звертає увагу як на інші «зовнішні» – слух, нюх, дотик – почуття людини, так і оперує аристотелевським поняттям «загальне почуття»: у Леонардо це «*sensu commune*», а в середньовічній схоластиці – «*sensus communis*». Оскільки, – це переконливо доведено італійськими науковцями – Леонардо був знайомий з латинським перекладом окремих робіт Арістотеля, він опирався на чітке визначення «загального почуття» – поняття, яким давньогрецький філософ окреслив «сприймання того, що виступає загальним для різноманітних почуттів (рух, спокій, образ, величина, число, єдність)». Водночас Леонардо на власний розсуд інтерпретував думку Арістотеля та середньовічних схоластів, стверджуючи, що «загальне почуття» здатне «виказувати» судження «про всі відомості, що їх приносять окремі почуття» [7, с. 382].

На нашу думку, теоретичні напрацювання Леонардо дають підстави вважати, що його цікавило і понятійне забезпечення тих дослідницьких відкриттів, якими супроводжувалася його напружена творча діяльність. Так, він зберігає поняття «співрозмірність», «пропорційність», «міра», «гармонія», які – ми це вже раніше показали у цьому тексті – виступали надбанням мислителів Античності. Разом з тим саме Леонардо «реанімує» поняття «канон», обґрунтоване Поліклетом у V ст. до н. е., «загальне почуття» та «образ», введені в ужиток Арістотелем.

Сучасні науковці, котрі реконструюють добу Відродження, обов'язково звертають увагу на теоретико-практичну діяльність Джорджо Вазарі (1511–1574) – відомого італійського живописця, автора «Життєпису найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» (1550). Віддаючи належне і живописній спадщині Дж. Вазарі, і його «Життєпису», слід прийняти точку зору О. Оніщенко, котра наголошує на значенні цього послідовника Леонардо да Вінчі в якості засновника «академічного руху», що, на думку О. Оніщенко, «остаточно закріпив за митцями статус їхньої приналежності до елітарних шарів суспільства» [9, с. 28].

Процес, який ми назвали б «елітаризацією митців», трансформувався і у сферу мистецтва як такого, спонукавши до формування феномену «витончених мистецтв», корені якого, як

слушно зауважує О. Оніщенко, живляться «науковою діяльністю Болонської академії, що фактично започаткувала введення в теоретичний ужиток цього терміна», який – пізніше – підтримали Дж. Віко та І. Кант [9, с. 28–29].

Власне, самі представники Болонської академії до «витончених мистецтв» віднесли театр, музику та хореографію, хоча – пізніше – перелік видів мистецтв, які отримували статус «витончених», як відомо, змінювався. Поділяючи думку О. Оніщенко щодо відсутності у вітчизняній естетиці реального інтересу до проблеми «витончених мистецтв», вона – згодом – виявиться однією зі складових елементів у процесі становлення «елітарного мистецтва» в контексті його функціонування в теоретико-практичному русі «некласичної» естетики.

Окрім означеного, брати Карраччі (Агостіно, Анібелле, Лодовіко), котрі заснували Болонську академію (1585), в структурі якої відкрили першу професійну художню школу, були, з одного боку, прибічниками творчості Мікеланджело, а з другого, – намагалися не відмовлятися від мистецьких надбань Античності, сприяючи – таким чином – формуванню важливої теоретичної настанови, яка й до сьогодні зберігає своє значення, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». Відтак, доба Відродження, в контекст якої включається і Високе Відродження (друга половина XV–XVI ст.), сформувала і закріпила «гуманізм» як транскультурне поняття, яке, на нашу думку, як і поняття «мімезис» має право на статус «транскультурне». Водночас, ця «транскультурність» містить в собі і різний об'єм, і різну сферу проявленості: «мімезис – наслідування» це лише засіб існування «художнього твору – мистецтва», потенціал якого витримав випробування часу, що й дає право говорити про його «транскультурність». При цьому, як об'єкт теоретичного аналізу, «мімезис» не виходить за межі мистецтвознавства в широкому розумінні цього аспекту гуманітарного знання.

Транскультурність поняття «гуманізм» дещо іншого ґатунку: сформувавшись в логіці розвитку мистецтвознавства, воно досить швидко «зруйнувало» його межі, набувши світоглядних та морально-етичних рис. Розглядаючи подальший розвиток «гуманізму» у просторі італійської культури, породженням якої «гуманізм» і виступає, досить яскраво виявляються «за» і «проти»

цього феномену. До його позитивних рис – окрім спрямованості «на людину» та намагання «олюднити» світоставлення кожного з нас – «гуманізм» виявився досить динамічним феноменом, здатним «рухатися» як за творчо-мистецькою, так і за соціально-ідеологічною сферами людської діяльності. У динамічному характері «гуманізму» приховані і його негативні зрізи. Це яскраво продемонстрував «маньєризм» як форма «еклектичного гуманізму» кінця XVI століття.

На сторінках монографії «Гуманізм як феномен італійської культури», ми послідовно відтворили творчо-спонукальну функцію гуманізму, адже лише в італійському культурному просторі саме ця система соціально-моральних та естетичних цінностей надихала «Рисорджименто» – національно-визвольний, демократичний рух 1780–1870-х років, що «характеризувався прилученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії» [11, с. 119]. Гуманізм – у своєму сутнісному значенні – знайшов відбиття у «веризмі» – впливовому літературно-мистецькому методі, який привніс в італійську культуру, починаючи від кінця 70-х років XIX століття, життєву правду. Як зазначав Франческо де Санктіс (1817–1883) – відомий літературний критик, філософ, реформатор італійської мови, активний учасник революційних подій 1848 року – «все ідеальне треба замінити реальним». Це творче завдання, яке було чітко сформульоване й висунуте перед італійською художньо-творчою спільнотою, блискуче реалізував видатний письменник, прихильник реалістичної методології Джованні Верга (1849–1922), навколо котрого згуртувалася ціла плеяда непересічних особистостей [11, с. 152–153].

Теоретичний потенціал феномену «гуманізм» простежується і в напрацюваннях, які мали місце протягом XX століття, адже – лише на теренах італійської гуманістики – були обґрунтовані авторські моделі гуманізму такими відомими тогочасними філософами як Б. Кроче, А. Банфі, А. Грамші, на підґрунті яких сформувалася концепція «нового гуманізму» Ауреліо Печчеї (1908–1984), котрий – в якості керівника «Римського клубу» – висунув ідею «революції гуманізму» – «соціальна справедливість і рівноправне суспільство». Окрім цього, А. Печчеї значну увагу приділяв феномену «свобода», який повинен наскрізно проходити крізь усі сфери суспільного життя [11, с. 259].

Слід зазначити, що – на окреслених нами періодах й яскравих персоналіях – історія теоретичного осмислення гуманізму не завершується, оскільки не лише в італійську, а й загалом європейську гуманістику другої половини минулого століття була «вписана» нова яскрава сторінка – теоретичні напрацювання Умберто Еко (1932–2016).

Повертаючись до історії європейського мистецтвознавства, окрім ідеї якого мали, як ми вважаємо, культуротворчий потенціал, то в умовах Нового часу слід наголосити на факті підключення до новаторських відкриттів на теренах мистецтвознавства теоретиків різних країн Європи, які, з одного боку, прийняли ідеї гуманізму та продовжили їх розвивати, а з другого, – привнесли певну самотність у той культурний простір, що був сформований протягом Античності – Середньовіччя – Відродження.

На нашу думку, не можна залишити поза увагою кілька важливих персоналій, творчо-пошукова діяльність котрих символічно зв'язує завершальний етап історико-культурного руху Відродження з наступними культуротворчими процесами на європейських теренах. Так, в історії англійської гуманістики помітне місце займає Філіп Сідні (1554–1586), котрий протягом свого короткого – тридцятидворічного життя – встиг яскраво проявити себе не лише в якості дипломата та військового, але й залишив принципово важливий для розвитку англійської літератури трактат «Захист поезії» (1580).

Досить насиченою як у теоретичному, так і в практичному аспектах сприймається сьогодні доба французького класицизму. Самобутнім виявом початкового періоду якого були теоретичні напрацювання одного з перших класицистів Жана де Ла Тайя (1540–1608) – автора трактату «Про мистецтво трагедії» (1572). Пізніше, досить виразно класицизм представляє Франсуа д'Обіньяк (1604–1676) – теоретик, котрий спробував окреслити «практику» створення театральної вистави, включивши в її контекст і глядача. Усі свої спостереження за першими кроками нового європейського театру він виклав у роботі «Практика театру» (1657). Своєрідною ж вершиною французького класицизму щодо охоплення естетико-мистецтвознавчої проблематики, безперечно, виступає «Поетичне мистецтво» Нікола Буало (1636–1711), оприлюднене у 1674 році.

Слід зазначити, що стосується оцінки спадщини Н. Буало особливий наголос робиться на естетиці, яка обумовила нові зрізи мистецтвознавства. В означеному контексті доцільно порівняти дещо різні аспекти, які фіксують у підручнику «Естетика» два його автори. Так, Л. Левчук кваліфікує спадщину Н. Буало як зразок «естетики в межах мистецтвознавчої орієнтації» [2, с. 26]. Така інтерпретація позиції Н. Буало висуває на перше місце мистецтвознавство, в просторі якого присутні можливості задля використання потенціалу естетики – «науки по становлення й розвиток чуттєвої культури людини». Таке «загальне визначення», на думку науковців, «впливає з органічної єдності двох споріднених частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини» [2, с. 4].

Такий контекст інтерпретації «Поетичного мистецтва» Н. Буало помітно вирізняє його серед інших тогочасних трактатів своєрідним «підтекстом», який «прочитується» у різних його розділах. Слід наголосити, що і текст, і «підтекст» буаловських розмислів, по-перше, продовжує стверджувати, закладену значно раніше, – ми це показали у представленні попередніх історико-культурних етапів становлення мистецтвознавства – тенденцію до взаємозв'язку мистецтвознавства та естетики, по-друге, присутність «естетичного начала» в мистецтвознавчій орієнтації позиції Н. Буало. дає підстави підкреслити інтерес представника французького Класицизму до ролі конкретних людських почуттів, які формують фундамент чуттєвої культури. На нашу думку, означений аспект був вкрай важливим щодо оцінки того мистецького процесу, сучасниками якого були, передусім, французи протягом XVII століття. Слід визнати, що творчість Жан-Луї Давіда, братів Ленен, Пуссена, Клода Лоррена (живопис), П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жан-Батіста Мольєра (класицистична драма), Жана де Лафонтена (література), Жана Батіста Люллі (музика) спонукала до активного сприймання мистецтва та подальшого удосконалення емоційного світу людини.

Відтак, В. Панченко – ще один автор підручника «Естетика», – спираючись на тезу, згідно з якою «естетичні погляди та естетична теорія відповідно до рівня свого розвитку пройшли три послідовні фази: канонічну, нормативну та загальнотеоретичну», розглядає

позицію Н. Буало як «зразок нормативної теорії», в межах вимог якої і створено «Поетичне мистецтво» [2, с. 71–72].

Аргументуючи власну точку зору, В. Панченко підкреслює наступне: «Зазвичай нормативна форма естетичної теорії переростає межі художнього досвіду закріпленого канонами, і намагається спертися на певні засади, які дають змогу створювати канони і пояснювати передумови їх виникнення» [2, с. 72]. Спираючись на процитовану думку, зафіксуємо факт значно ширшого, ніж це було у попередні історико-культурні періоди, використання понять «досвід» та «канон».

Відштовхуючись як від ідеї оцінки концепції Н. Буало в контексті мистецтвознавства, що «не оминає» естетику (Л. Левчук), так і як приклад нормативної форми саме естетичної теорії (В. Панченко), виникають підстави досить високо оцінити теоретичні напрацювання Н. Буало, котрий цілком успішно «балансував» між мистецтвознавством, естетикою, можливістю «нормативної теорії», яка видається і сьогодні досить неоднозначним феноменом, і такими специфічними як для мистецтвознавства, так і для естетики поняттями: «досвід» та «канон».

Поняття «досвід» своїм корінням сягає часів Античності, а це означає, що Н. Буало спирався на вже існуюче – первинне – уявлення про досвід, цілком свідомо використовуючи його й вдало застосовуючи до естетико-художніх процесів, які він міг спостерігати протягом свого життя, порівнюючи їх з мистецькою практикою минулих періодів. Згодом теоретичне значення «досвіду» – поняття, що відтворює «сукупність практично засвоєних знань, навичок, вмінь, які людина або якась спільнота людей набуває в процесі життя та практичної діяльності» – набуває статусу обов’язкового чинника гуманітарного знання. В умовах сучасної гуманістики сфери застосування поняття «досвід» доволі широкі, адже науковці оперують такими формально-логічними структурами як «життєвий», «соціальний», «естетичний», «експериментальний» досвід [10].

«Канон» – друге поняття, естетико-мистецтвознавчий потенціал якого використовує Н. Буало, – визначається як правило, нормативний взірець, який окреслює сукупність художніх прийомів або правил, обов’язкових у ту чи іншу епоху [4].

Відтак, позицію Н. Буало щодо понять «досвід» та «канон» можна оцінювати як проміжну в історико-культурному русі: «Античність – Класицизм» – періоди, пов'язані з подальшим рухом мистецтвознавчих ідей. Наразі теоретична доля цих понять не рівноцінна. Так, поняття «досвід», сформувавшись в межах європейського мистецтвознавства, цілком органічно присутнє як в логіці історико-теоретичного опанування процесів європейської культури, так і в сучасній культурології. Означеному поняттю властива і ще одна важлива ознака: воно, так би мовити, не шкодить жодній теоретичній проблемі, яка потрапляє як в контекст розвитку сучасного мистецтвознавства, так і культурології. Параметри ж функціонування поняття «канон» значно вужчі, оскільки воно не вийшло за межі мистецтвознавства, не стало в нагоді іншим гуманітарним наукам.

На відміну від досвіду, канон – щодо конкретних теоретичних проблем – гальмує їх дослідницьке опанування. Прикладом означеного нами феномену може виступити проблема творчості, загалом, і художньої творчості, зокрема. Як відомо, виявом «творчого начала» в науці, техніці, винахідництві чи мистецтві виступає відкриття та створення якісно чи принципово нового, що означає свідоме руйнування «правил» чи «нормативних взірців»: «канон», по суті, гальмує творчий процес. Це переконливо довів як європейський так і вітчизняний авангард, представники якого – А. Матісс, Т.-Ф. Марінетті, П. Пікассо, Ж. Брак, Ж. Батай, Т. Тцара, К. Малевич, О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко – своє першорядне завдання вбачали у руйнуванні канонів.

Нові обриси мистецтвознавство набуває завдяки тим теоретико-практичним «проривам», які пов'язані з творчо-пошуковою роботою, передусім, німецьких та швейцарських науковців. Перша половина XVIII століття позначена досить яскравою, але суперечливою позицією представника раннього німецького Просвітництва Іоганна Крістофа Готшета (1700–1766) – письменника, критика, історика літератури та театру. Парадоксальність позиції І.-К. Готшета полягала в тому, що він не зміг усвідомити себе в якості представника Просвітництва – нової історико-культурної доби, продовжуючи відстоювати ідеї Класицизму, що, на його думку, отримав завершену форму саме в «Поетичному мистецтві» Н. Буало. При цьому, німецький теоретик найбільш зацікавлено поставився до тих розділів

буаловського трактату, які були присвячені постаті «поета», котра – в інтерпретації Н. Буало, – «охоплювала» усіх, хто займався мистецтвом. Принагідно зазначимо, що саме протягом XVII століття в ужиток входить поняття «митець», остаточно завершуючи «понятійний рух»: «ремісник – майстер – поет – митець».

Відштовхуючись від морально-психологічних настанов французького класициста, котрий вважав, що доля талановитих митців вкрай драматична, оскільки їх «нагороджують» за все, створене ними, лише після смерті, І.- К. Готшед концентрує власні погляди навколо проблеми художньої творчості. Оприлюднивши у 1730-му році «Досвід критичної поетики для німців», він висуне на перші позиції «розум» в якості підґрунтя творчого процесу, а «правила», «мораль», «чистота мови», «витончений смак» – в концепції І.-К. Готшеда – виступлять засадничими чинниками, що визначають рівень обдарованості митця.

Серед негативних прикладів в історії мистецтва, які «не сповідували» означені чинники, німецький просвітник наводить творчість У. Шекспіра, яка поєднувала в собі драматургію і театр. Як літературно-театральний критик, І.- К. Готшед виклав власну точку зору досить переконливо і спонукав до двох важливих естетико-мистецтвознавчих процесів на теренах європейської гуманістики: 1. Означену точку зору не прийняли І.-Я. Бодмер (1698–1783) та І.-Я. Брейтінгер (1701–1776) – швейцарські письменники та літературознавці, котрі вважали, що творчість спирається на «силу людських почуттів», а похідними від цих – об'єднаних почуттів – виступають «фантазія», «свобода творчого вибору» та яскраво виражена «індивідуальність»; 2. Позиція Готшеда була одним із чинників, що спровокувала тривалу дискусію між «гомеристами» та «шекспірівцями» щодо майбутніх шляхів розвитку мистецтва, яка найактивніше велася серед французької творчої спільноти. Відтак, становлення Просвітництва призвело до активізації дослідницької діяльності, розширення культурного простору за рахунок залучення до з'ясування нагальних теоретичних проблем науковців різних європейських країн, а мистецтвознавство – в означений період – утримує достатньо вагомі теоретичні позиції серед інших гуманітарних наук.

Підтвердженням об'єктивності заявлених нами тез виступає спадщина відомого німецького історика мистецтва Йоганна

Вінкельмана (1717–1768) – автора фундаментального дослідження «Історія мистецтва давнини» (1764). Завдяки Й. Вінкельману, наукові розвідки якого помітно вплинули на подальший розвиток не лише німецької, а й європейської гуманістики, загалом, у мистецтвознавство доби Просвітництва було введено й закріплено в подальшому розвитку естетико-мистецтвознавчої теорії поняття «стиль» та «великий стиль», які – згодом – набули такого ж «транскультурного» значення яким – у відповідні історико-культурні періоди – окреслені поняття «мімезис» та «гуманізм».

На нашу думку, ґрунтовну інтерпретацію як понять «стиль» та «великий стиль», так і логіки їх «входження» в європейський культурний простір, пропонує український естетик Д. Кучерюк, котрий переконливо показує, як відбувалося «розгалуження середньовічного стилю-канону» та «естетики класицистичних норм»: «Паралельно й надалі відбувалося структурування стилю, прикладом чого може бути праця Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини». У Грецькому мистецтві він виокремив чотири періоди, яким відповідали свої стилі: архаїчний, піднесений (Фідій, Скопас), прекрасний (Пракситель), еклектичний» [2, с. 159].

Теоретичні роздуми Й. Вінкельмана мали, як відомо, значний вплив на формування естетико-мистецтвознавчої позиції Гегеля і, аналізуючи феномен «великого стилю», Д. Кучерюк об'єднує ці два видатні прізвища, наголошуючи, зокрема, на наступному: «Поняття великий стиль, що увійшло в літературу з часів Й. Вінкельмана і Гегеля, означає поділ усієї історії мистецтва на великі періоди й віхи, що ознаменували радикальні зміни та відкриття у напрямках і духовно-стильових самовираженнях епохи. Впродовж усієї історії утверджували себе нові художньо-естетичні принципи мистецтва, що знаходили своє стильове втілення» [2, с. 160].

Д. Кучерюк підкреслює помилковість розгляду як «стилю», так і «великого стилю», в якості «зовнішньо-конструктивної оболонки». На його думку, яку слід прийняти та позитивно оцінити, феномени «стилю» допомогли «скластися доволі стійкій, здатній до фіксованості, матеріально багатогалузевій і багаторівневій системі, за допомогою якої реалізується спосіб образного мислення, укладання в органічну цілісність засобів виразності й формотворення» [2, с. 161].

Під значним впливом ідей Й. Вінкельмана, як відомо, знаходився не лише Гегель, а й видатний німецький просвітник Готхольд Ефраїм Лессінг (1729–1781). Наразі, Г.-Е. Лессінг, віддаючи належне своєму попереднику, далеко не всі його ідеї приймав автоматично. Саме завдяки полеміці з окремими ідеями Й. Вінкельмана і досягався, з одного боку, той надзвичайно високий рівень інтерпретації низки вже заявлених естетико-мистецтвознавчих проблем, а з другого, – деякі конкретні аспекти цих проблем наснажували драматургічні твори самого Лессінга. Слід враховувати, що протягом XVIII століття німецький просвітник досить вдало реалізує принцип теоретико-практичного паритету, написавши як дві теоретичні праці – «Лаокоон» (1766) та «Гамбурзька драматургія» (1767), так і низку трагедій, міщанських драм, комедій – «Міс Сара Симпсон» (1755), «Мінна фон Барнхельм» (1767), «Емілія Галотті» (1772), – які до сьогодні присутні на сценах європейських театрів.

На нашу думку, одним з перших наріжних положень, які дають уявлення про специфіку підходу Лессінга до естетико-мистецтвознавчої проблематики є критика ним класицистичного шукання «ідеальної краси», яка – водночас – була б і символом добра. Така тенденція значно звужувала і естетику, і мистецтво, які продовжили б – за гегелівською порадою – шукати «царство прекрасного». Як зазначає В. Панченко, «німецький просвітник Лессінг у трактаті «Лаокоон» зауважує, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину» [2, с. 93].

В. Панченко, інтерпретуючи позицію класика німецького Просвітництва, має рацію, коли наголошує на таких поняттях як «істина», «виразність», «потворне», якими оперує Лессінг, і показує, що «так само, як природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це дозволяють правда й виразність» [2, с. 93–94]. Спростовуючи класицистичну обмеженість, Г.Е. Лессінг переконливо показав специфічну трансформацію, яка діє у процесі «перенесення» життєвої правди у світ мистецтва, де завдяки істині та виразності навіть «найпотворніше в природі» може стати «естетичним у мистецтві».

Слід зазначити, що Г.Е. Лессінг активно підтримує історико-культурну традицію щодо поєднання естетики та мистецтвознавства в процесі аналізу як культуротворчих феноменів, якими позначене «мистецтво давнини», так і творчі надбання європейських митців, які протягом життя він міг спостерігати. Саме у цьому контексті стають більш виразними й зрозумілими ті заперечення вінкельманівської концепції, на яких наполягав Лессінг.

Культуролог та мистецтвознавець Г. Миленька, котра на українських теренах протягом значного періоду займається спадщиною видатного німецького просвітника, підкреслює орієнтацію Й. Вінкельмана на «моральний стоїцизм... Філоклета (трагедія Софокла) і Лаокоона (скульптура Агесандра, Полідора і Афінодора)», то в «теоретичних розвідках Г.-Е. Лессінга аналіз цих героїв буде зміщено з моральної площини в суто естетичну» [8, с. 19]. Значення естетичного параметру в становленні європейської гуманістики визнавали і раніше. Ми намагалися це показати на сторінках нашої наукової розвідки, виявляючи культуротворчий потенціал мистецтвознавства, яке – в історичній проекції – збагачувалося естетикою і – подекуди – психологією. До означених гуманітарних наук класицисти спробували долучити етичний параметр. У логіці процесів, що відбувалися в німецькій теорії протягом 50–70-х років XVIII століття, мистецтвознавці не стільки виступають проти етики чи її впливу на тодішнє розуміння мистецтва, скільки захищають естетику, яка завдяки трактату «Естетика» (1750), оприлюдненому німецьким філософом і теоретиком мистецтва Олександром Готлібом Баумгартеном (1714–1762) – сучасником Г.-Е. Лессінга – набула статусу самостійної науки [2, с. 16–17].

В означений період авторитет Лессінга як теоретика закріплює тенденцію, яка активно формувалася, і сприяє утвердженню прав німецьких просвітників на таку галузь естетичної теорії як «театральна естетика», значення якої задля розвитку культури XVIII століття вийшло далеко за межі Німеччини. Аналізуючи суть й теоретичне «навантаження», яке несла в собі «театральна естетика», Г. Миленька має рацію, коли, з одного боку, віддає належне О.Г. Баумгартену, естетична теорія котрого сприяла утвердженню ідеї синтезу розуму та чуттєвості, а з другого, –

приєднується до позиції відомого німецького філософа та культуролога Ернста Кассірера (1874–1945).

Професійно займаючись добою Просвітництва, німецький теоретик надзвичайно високо оцінював роль Г.-Е. Лессінга в історії європейської культури: «Саме він здійснив синтез мислення і дії, теорії і життя, і таким чином зміг повністю реалізувати вимогу Баумгартена про *vita cognitionis*» [5, с. 385]. Е. Кассірер досить переконливо показує, як Лессінгу вдалося «вивести» естетику за межі своєї доби, відкриваючи і для мистецтва, і для його подальшого теоретичного осмислення нові обрії, які дають підстави «вважати його естетичні теорії не лише національним, а й європейським досягненням» [5, с. 387].

Приєднуючись до тих високих оцінок, які фахівці дають спадщині Г.-Е. Лессінга, необхідно звернути увагу на одну з особливостей його поглядів, які вплинули на специфіку «присутності» саме європейського контексту в просторі німецької моделі Просвітництва. Так, Г. Миленька підкреслює факт протистояння англійського (Дж. Локк, Дж. А. Коллінз, Дж. Толанд, А.-Е. Шефтсбері) та французького (Ш.-Л. де Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, К. Гельвецій) Просвітництва, в той час як Лессінг був прихильником саме англійської теоретичної орієнтації. Означена ситуація виступала значно виразнішою, коли мова йшла про тенденції розвитку театрального мистецтва. Зрештою, на відміну від Готшеда, котрий означив себе в якості критика У. Шекспіра, позиція Лессінга була значно коректнішою й теоретично глибшою: він зрозумів та оцінив шекспірівську драматургію як надбання загальнолюдського значення.

Відтак, завдяки Е.-Е. Лессінгу, котрий органічно поєднав потужну естетико-мистецтвознавчу концепцію з талановитою поліжанровою драматургічною творчістю, німецьке Просвітництво зайняло особливе місце в логіці руху європейської культури XVIII століття, яке «підготувало» низку принципово важливих культуротворчих процесів наступного цивілізаційного етапу, який зафіксується у діяльності двох яскравих персоналій, а саме: швейцарця Якоба Бурхардта (1818–1897), котрий стояв у витоків створення культурології, та американця Леслі Алвіна Уайта (1900–1975), котрий поняття «культурологія» ввів у теоретичний ужиток в якості назви нової науки. Наразі, процеси, що «супроводжували»

XIX–XX століття потребують самостійного аналізу, оскільки – в окремих випадках – кардинально відрізняються від досвіду попередніх сторіч.

Список використаних джерел:

1. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20 – 60–ті роки XX ст.): автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Т. Г. Добіна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2018. – 19 с.
2. Естетика: підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3–тє вид., доп. і перероб. – Київ: Центр учбової літ., 2010. – 520 с.
3. Искусствознание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/056/718.htm> (дата обращения: 23.01.2019).
4. Канон (Искусство) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Канон_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Канон_(искусство)) (дата обращения: 20.01.2019).
5. Кассирер Э. Философия Просвещения: монография: пер. с нем. / Э. Кассирер. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 400 с. – (Книги света).
6. Кохан Т. Г. Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал міжнаукового діалогу / Т. Кохан // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: матеріали Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, м. Одеса, 28–30 квіт. 2015 р. – Київ: НАКККіМ, 2015. – С. 108–110.
7. Леонардо да Винчи. Суждения / Леонардо да Винчи. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с. – (Антология мудрости).
8. Миленька Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга: монографія / Г. Д. Миленька. – Київ: Освіта України, 2013. – 312 с.
9. Оніщенко О. І. Художня творчість в контексті гуманітарного знання: монографія / О. Оніщенко. – Київ: Вища шк., 2001. – 179 с.
10. Опыт [Электронный ресурс] // Академик: Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/3157/опыт> (дата обращения: 20.01.2019).
11. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури: монографія / Ю. Сабадаш. – Київ: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
12. Юхимик Ю. В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва: монографія / Ю. Юхимик. – Київ: Експрес, 2005. – 177 с.

2.3. ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ РОЗМИСЛИ ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Загальновідомо, що історична хронологія умовна: межі століть, десятиліть, початок доби або її кінець, визначаються не тільки датою, прийнятою, як межа для відліку і є щодо історичних подій, по суті, зовнішньою, а й «обличчям доби», тобто тими особистостями, думки та вчинки яких, більшою чи меншою мірою, вплинули на хід тих подій в певний проміжок часу. Історія кожного народу представляє собою безліч альтернатив, вибір між якими здійснюється інтелектуальною і вольовою силою людини, але водночас і залежить від випадковості чи непередбачуваності, що виявляється в динаміці цивілізаційного руху. Як слушно відзначає Ю. Лотман, «історія – не однолінійний процес, а багатофакторний потік. Коли досягається точка біфуркації, рух ніби зупиняється в роздумах над вибором шляху» [12, с. 4]. На наше глибоке переконання, лотманівській ідеї щодо не однолінійності історичного процесу та його здатності зупинятися задля роздумів над вибором шляху повністю відповідає життєво-творчий шлях Володимира Кириловича Винниченка (1880–1951) – видатного письменника, драматурга, палкого поборника політичної свободи української держави, першого її прем'єр-міністра, життя і творчість якого припадає на період, позначений моральним катарсисом, новою моральною перипетією, що обумовила як трагедію особистості, так і трагедію вчинку. На нашу думку, особистість В. Винниченка відповідає римській моральній максимі: «*nomen est omen*» – «ім'я – це передвістя».

Слід зазначити, що аналізу творчості В. Винниченка присвячено доволі багато праць і це не випадково, адже, як слушно зазначає Г. Костюк, «В. Винниченко перший і єдиний серед українських письменників ХХ сторіччя, що його твори ще до революції 1917 року було перекладено багатьма мовами. Його драми, повісті та романи (“Брехня”, “Чорна Пантера та Білий Ведмідь”, “Гріх”, “Закон”, “Чесність з собою”, “Заповіт батьків”, “Рівновага”, “Божки”, “Хочу!”, “Записки Кирпатого Мефістофеля”, “Босяк”, “Талісман”, “Нова заповідь” та ін.) – часто з рукописів, ще до публікації українською мовою, перекладались і виходили

різними мовами світу» [10, с. 23–24]. Відтак, творчість В. Винниченка не могла не стати об'єктом аналізу та дискусій. Проблеми «моральної філософії» у творчості Винниченка цікавили його сучасників, серед яких К. Арабажин, А. Горчаков, М. Горький, С. Єфремов, М. Зеров, В. Ленін, А. Луначарський, В. Львов-Рогачевський, І. Свенціцький, М. Сріблянський, І. Франко, П. Христюк. Незважаючи на це, з початку 30-х років минулого століття до кінця 80-х на теренах СРСР творчість В. Винниченка була *terra incognita*.

Спроби осмислення різних зрізів творчої спадщини В. Винниченка – письменника, політичного діяча та живописця – були здійснені науковцями української діаспори, осередки якої знаходилися як у США та Канаді, так і у Європі. Серед цих напрацювань необхідно наголосити на роботах Г. Костюка (1902–2002), який у монографії «Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка» (1980) намагається реконструювати ідейно-художній образ В. Винниченка. Дослідник вважає, що обстоюючи національну незалежність України чи розв'язуючи національні питання, В. Винниченко спирався на ідею демократичного розвитку, що виключає будь-які форми насильницької централізації, панування одного народу над іншим. Поняття «національне» письменник інтерпретував у вимірах «загальнолюдського». Загрозу демократичному та національному розвитку України він вбачав у відсутності єдності та згуртованості українського народу, а майбутнє українців пов'язував з вільною, рівноправною, справедливою федерацією, яка відповідає цілям соціального прогресу, будується на засадах самостійної державності, цілковитої незалежності країни, збереженні української мови в усіх інститутах, урядових установах, школах, активізації національної самосвідомості народу в розбудові своєї державності, розвитку культури [10, с. 49–55].

Після оприлюднення В. Винниченком філософсько-політичного роману «Нова заповідь» (1949), розпочалася полеміка, у якій взяли участь як представники європейської літературної критики, так і широке коло української еміграції: М. Гарасевич, Т. Гунчак, Д. Гусар-Струк, Т. Кобзей, Г. Костюк, Є. Лащик, І. Лисяк-Рудницький, М. Мольнар, С. Наумович, Л. Онишкевич, С. Погорілий, В. Ревуцький, М. Тарнавська, М. Шлемкевич.

На українських теренах праці, присвячені аналізу творчої спадщини В. Винниченка, з'являються від кінця 80-х років ХХ століття: В. Винник-Остапишин, М. Главацький, Т. Гундорова, Н. Гусак, І. Дзеверін, М. Жулинський, Н. Зборовська, О. Кирилова, І. Кошова, С. Кульчицький, Л. Левчук, Н. Михальчук, Л. Мороз, М. Насенко, С. Нечипоренко, С. Павличко, В. Панченко, Г. Сиваченко, В. Солдатенко, Ю. Тагліна, Г. Файлулліна, П. Федченко.

Віддаючи належне усім науковцям, чії роботи тією чи іншою мірою пов'язані з вивченням спадщини Винниченка, і незважаючи на, здавалося б, значну кількість досліджень, присвячених аналізу творчості письменника, слід все ж зазначити, що деякі аспекти його творчості залишаються недостатньо вивченими і такими, що потребують ґрунтового аналізу. На нашу думку, це стосується зокрема феномену волі в морально-етичних шуканнях В. Винниченка. Водночас, розглядати феномен «воля» чи «воля до досконалості» поза оцінкою морально-етичних розмислів письменника означає деформацію теоретичної картини щодо комплексу питань, пов'язаних з винниченковою моделлю такого складного поняття етичної науки як «воля».

Відразу ж слід зауважити, що під поняттям «воля» розуміється свідомо цілеспрямованість людини на виконання тих чи інших дій. Воля є внутрішньою самодисципліною, здатністю людини до приборкання пристрастей, упорядкування емоцій, придушення гніву, спрямованістю до досконалості. Саме «воля до досконалості» і є те, що найбільш яскраво характеризує діяльність В. Винниченка і як письменника, і як політичного та громадського діяча. Зрештою все життя і творчість письменника дають підстави стверджувати, що принципово його позицією було наступне переконання: поза такого вольового устремління, усі можливі чесноти зведуться виключно до споглядальної діяльності розуму.

Як відомо, В. Винниченко є автором своєрідної етичної концепції, пов'язаної з евдемонізмом. (На відміну від В. Винниченка, інші автори вживають термін «ендіміонізм» – *Н. Ж.*). Означена концепція була викладена письменником у роботі «Конкордизм. Система будування щастя» (від фр. *Concordie* – злагода, примирення), яку він називав «найкращою дитиною своєю» [18, с. 115]. У роботі, котру В. Винниченко писав протягом 1938–1948 років, конкордизм трактується як система методів і

правил боротьби зі злом, яке панує над людством протягом значної частини його історії. Виходом з такої ситуації письменник вбачав в утвердженні колективної власності: «Не націоналізація, а соціалізація. Краще сказати: колектократія, себто влада колективу. <...> організація кооперативів, продукційних, торговельних, фінансових, аграрних і таких інших, колектократизація всього національного господарства» [1, с. 56].

Усвідомлюючи, що все це не зможе здійснитися за умов індивідуальних зусиль, письменник доповнює свою концепцію вимогами щодо колективної моралі. Отже, концепція «Конкордизму» містить 13 заповідей: 1. «В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи» [1, с. 74]; 2. «Будь погоджений з іншими, не шкідливими тобі живими істотами на землі й скільки змога бувай у русі, на повітрі, у найближчому контакті з сонцем, рослиною» [1, с. 78]; 3. «Не годуйся нічим, непритаманним природі людини», себто нічим, що «не приготоване на кухні матері природи» [1, с. 86]; 4. «Будь суцільним, іншими словами: роби так, щоб кожна твоя дія була виявом погодження всіх, або великої більшості головних сил (інстинктів, підінстинктів, розуму, почуття, підсвідомості, волі)» [1, с. 119]; 5. «Будь чесним з собою, себто виводь на поверхню свідомості кожен підсвідому думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухості, чи з надмірного егоїзму, чи страху загубити свої звички та втіхи лукавити з собою, не бійся бути правдивим і сміливим сам перед собою» [1, с. 125–126]; 6. «Будь погодженим в слові і ділі, себто: що визнаєш на словах, те виконуй на ділі. Що проповідуєш іншим, те роби сам у своєму власному житті» [1, с. 127]; 7. «Будь послідовним до кінця» [1, с. 129]; 8. «Не силуйся любити ближніх без власної оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них» [1, с. 144]; 9. «Завсіди пам'ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дискордизму. Борись із нею не догмою, не ненавистю, не карою, а розумінням, жалістю, поміччю» [1, с. 146]; 10. «Живи тільки з власної праці» [1, с. 146]; 11. «Кохайся, з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тією людиною, яку ти всією душею і всім тілом твоїм хотів би (хотіла б) мати за матір (чи батька) дітей твоїх» [1, с. 181]; 12. «Не пануй і не підлягай пануванню» [1, с. 203]; 13. «Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза ним, а

тільки активною відданою клітиною його. І тоді навіть страждання за нього буде тобі за вищу радість» [1, с. 203].

Всі ці заповіді деякою мірою перегукуються з роздумами античних філософів про проблему співвідношення тіла і душі. Як відомо, для Сократа тіло – це плоть душі, а для епікурейців – самототожність, але розумна людина – не завжди духовно зріла, інтелектуал – не завжди моральний, а письменна – не завжди порядна. Згідно з твердженням Арістотеля, розумові чесноти, суперечать етичним (моральним), оскільки тут відсутній акт волі, а отже любов, воля і інтелект є єдиною духовною основою людської природи, що сприяє духовній соціалізації людини. За слушним зауваженням А. Матвєєвої, «духовна соціалізація особистості є основою загального процесу особистісної соціалізації, оскільки визначає духовно-моральні та морально-етичні орієнтації індивіда» [13, с. 22]. Духовна соціалізація особистості залежить від світоглядних ідеалів і творчих здібностей, а її фундаментальними основами є воля до морального вибору, воля до вдосконалення, соціальна справедливість, духовна любов. Можна стверджувати, що ці основи перетворюють особистість в істинно духовно-соціальну істоту.

Відтак, розглянемо спадщину В. Винниченка саме з цих позицій.

Слід зазначити, що основою винниченкової теорії «конкордизму» стало осмислення – у контексті пошуку соціально-психологічних шляхів до щастя – ідей А. Бергсона, Ж.-М. Гюйо, Ф. Ніцше, К. Маркса та З. Фрейда. Як слушно відзначає український етик Н. Гусак, «інтерес Винниченка до проблеми щастя, його утопії і сама концепція “творення щастя” пояснюються, передусім, шуканнями морального характеру, які висунула його доба: перехід у нове ХХ століття, що супроводжувався світовими війнами та соціальними катастрофами, вимагав нового ідеалу щастя» [8, с. 10]. Не зважаючи на те, що «“соціальне” і “національне”, які в уявленнях Винниченка мають бути взаємопов’язані, не згармонізувалися в житті, (що) ускладнювало ситуацію морального вибору і спричинило особистісну життєву драму письменника» [8, с. 11].

Заявляючи ідеї «евдемонізму» та «конкордизму» в логіці становлення власної морально-етичної концепції, В. Винниченко, з

одного боку, демонстрував знання щодо теоретичної позиції європейської гуманітарної думки, а з другого – «вписувався» в моральнісні шукання своїх сучасників, роблячи це, скоріше інтуїтивно, оскільки прізвищ С. Балея та А. Швейцера у відомих нам роботах ми не знайшли.

Так, україно-польський психолог та літературознавець С. Балеї (1885–1952) оприлюднив у 1916 році розгорнуте дослідження «З психології творчості Шевченка», на сторінках якого «ендіміонські мотиви творчості Шевченка» пов'язуються з дитинством великого поета, яке було позбавлене батьківської любові.

Окремі «мотиви» – «мрійливість», «інфантилізм», «споглядальність», «пасивізм», які, на думку С. Балея, були властиві Шевченку, можна достатньо легко віднайти й у світовідношенні як самого В. Винниченка, так і героїв його творів.

На нашу думку, не викликає жодних заперечень теза про співпадіння моделі «конкордизму», яку запропонував В. Винниченко, з моральнісними шуканнями А. Швейцера (1875–1965) – протестантського теолога, місіонера, лікаря та музиканта. Окрім професійної діяльності в якості місіонера, – за неї він отримав Нобелівську премію (1952) – А. Швейцер широко відомий як автор концепції «благочиння перед життям», основні тези якої – «схиляння» перед природою, «принцип гуманності» до навколишнього світу – спочатку «наснажені» гуманістичними традиціями європейської етики, а потім трансформовані у процес створення « нової етичної теорії ». Власне «конкордизм» В. Винниченка також спрямований у майбутнє, але він – порівняно з ідеями А. Швейцера – більш конкретний, жорсткий і соціально-ідеологізований, якщо хтось спробував його використати як «керівництво до дій».

Слід наголосити, що уявлення про щастя розглядається письменником виключно у контексті проблеми волі до морального вибору, а у світоглядній орієнтації його морального вибору певну роль відіграв, з одного боку, марксизм, а з іншого, – праці Ф. Ніцше (1844–1900). Невідомо, чи знав В. Винниченко роботи Е. Дюрінга (1831–1921) (у щоденниках письменника це ім'я не згадується), однак, як це не дивно, багато роздумів українського письменника перегукуються і з думками останнього, більше того, деякі його персонажі майже повторюють роздуми сучасника Ф. Ніцше.

Зокрема, у статті «Спостереження непрофесіонала. Марксизм та мистецтво» (1913), написаної для журналу «Дзвін»⁴, В. Винниченко нарікає на те, що українська література не мала і не має серед критиків представника марксизму, адже «марксизм – се новий світ, з новою основою, а тому з новим способом реагування на життя, з новими ідеалами й способами їх досягнення» [5, с. 475]. Як зазначає письменник, між марксизмом і всіма іншими течіями «та сама різниця, яку ми бачимо в природі: одні служать стримуванню, зберіганню пережитого, закріпленню існуючого, а другі прагнуть вперед, до нових форм, до майбутнього, ще не перейденого» [5, с. 475].

В. Винниченко висловлює жаль з приводу того, що «інтелектуальні марксистки», які тільки теоретично наблизилися до марксизму, можуть погодитися тільки на те, що він може бути лише партією, не розуміючи того, що марксизм «має, мусить мати і свою поезію, літературу, етику, політику, все своє, окреме, нове, увільнене від старих, закам'янілих форм» [5, с. 476]. Марксизм для В. Винниченка – «се вічна самоорганізація, самогармонізація» [5, с. 476].

В цих розмислах письменника простежується продовження полеміки Ф. Енгельса (1820–1895) з Е. Дюрінгом (1833–1921) у роботі «Анти-Дюрінг» (1878), де перший обрав предметом для наукової критики погляди другого, детально розібрав його вчення, систематизувавши при цьому свласну концепцію з ідеями К. Маркса (1818–1883). У праці, зокрема, йдеться і про проблеми моралі, свободи волі та свободи вибору. Аналогічні проблеми підняті і у праці Е. Дюрінга «Цінність життя» (1865), яка стала об'єктом критичного аналізу з боку Ф. Енгельса.

Слід зазначити, що Е. Дюрінг займав у німецькому робітничому русі позицію протилежну марксистам. Водночас філософ був переконаний, що як зміни в суспільстві, так і побудова соціалізму, повинні здійснюватися завдяки вільному прояву особистості, яка

⁴ Журнал «Дзвін» – літературно-мистецький і суспільно-політичний щомісячний журнал соціал-демократичного напрямку, що виходив у Києві (1913–1914, всього 19 номерів) переважно на кошти українського політичного діяча і письменника Л. Юркевича. Редагували журнал І. Ващенко, Ф. Преподобний, С. Черкасенко, Л. Юркевич. Серед співробітників часопису були В. Винниченко, Леся Українка, Д. Донцов, Х. Алчевська, М. Вороний, Дніпрова Чайка, Д. Антонович, Ю. Бачинський, А. Луначарський, Г. Чупринка та ін. [19].

розвиває, виявляє власний потенціал. До речі, ця думка не суперечила ані поглядам Ф. Енгельса та К. Маркса, ані переконанням В. Винниченка. Навіть ідея рівноваги в житті, висловлена Е. Дюрінгом у згаданій праці, певним чином перегукується з ідеєю рівноваги В. Винниченка. Так, німецький філософ зауважує: «Рівновага в життєвому почутті, а разом з нею і справжня насолода будуть негайно порушені, слід тільки в чимось штучно похитнути це природне співвідношення і висунути на перший план марну гру збуджень, взамін здорового з'єднання праці і насолоди» [9, с. 76]. Для В. Винниченка праця як моральна цінність є своєрідним визволенням, завдяки якому людина повертається до першооснов буття, пізнає «згармонізовану» світову душу, а ціннісна вартість праці визначається наступним: чи знаходить людина щастя як відчуття гармонії з навколишнім світом?

Щодо поняття «воля», «вольова діяльність» джерелом якої, згідно з марксизмом, є об'єктивний світ, предметно-практична діяльність людини, спрямована на перетворення світу, діяльність, що ґрунтується на об'єктивних законах природи, то і ця думка була близькою для українського письменника. Як відзначає Ф. Енгельс у роботі «Анти-Дюрінг», відбитий через призму внутрішніх умов суб'єкта об'єктивний світ, створює для нього можливість ставити різні цілі, приймати рішення: вчинити так чи інакше. Вільна не воля, яка вибирає, виходячи лише з бажань суб'єкта, а воля, яка вибирає правильно, відповідно до об'єктивної необхідності. «Свобода волі означає, отже, не що інше, як здатність приймати рішення зі знанням справи» [21, с. 116].

Наразі, повертаючись до винниченкових поглядів, слід наголосити, що деякі марксистські твердження письменник трансформує у сферу морально-етичних проблем. Зокрема, відстоюючи марксистську тезу про те, що «буття визначає свідомість», В. Винниченко наводить наступні аргументи: «Багато говорять про свободу мистців. Мистець – се, мовляв, незалежний ні від кого, вільний, безсторонній творець. Смішне, наївне, самообманне базікання! Мистець також людина. Він так само родиться, живе і виховується, як і всі інші люди. Психіка його складається тим самим законом, що й других людей. І так само, – хоче він того, чи не хоче, знає чи не знає, – а мусить відбивати в своїх творах *свій* спосіб думання, почування, *свій* погляд на світ, на

людей і на їхні відносини. А сей спосіб є той, який він виніс з *свої* родини, з *свого* осередку, в якому жив, з комбінації тих інтересів, які панують над ним. І по творах його, навіть, по формі їх ми легко можемо пізнати, як і чим жив той “вільний” творець. <...> як чоловік живе, так він думає й відчуває; яке його життя, така його й свідомість⁵ [5, с. 478–479]. А свідомість більшості сучасних (для Винниченка – Н. Ж.) письменників «обмежена і нудна» [5, с. 479], адже «наші “шляхетні, поранкові, поетично-зажурені” і всякі інші самотники задовольняються поганесеньким ряденцем, яким обгортають свої мимоволі демократичні постаті. На плащ переможців у них нема сил і права, бо вони, на їхній жаль, переважно сини мужиків, сини суто-мужичої нації. Скільки є змоги, вони фарбують свої ряденця в романтичні, демонічні, сатаністичні, “символістичні” кольори, але то так убого і смішно виглядає, що соромно стає навіть за ці демонізми та самотності» [5, с. 479]. Але все це, – додає автор, – є не «воля сих самотників», а «прояв буття України в даний момент» [5, с. 479]. І саме марксизм має спрямувати до руху, до боротьби, адже він «має рацію в своїх претензіях на *свою* літературу, *свою* етику, на *своє* розуміння краси» [5, с. 480].

Можна погодитися з думкою Н. Гусак, котра відзначає, що «комунізм для В. Винниченка був, перш за все, засобом для реалізації його етичної і політичної мрії – “всебічного визволення”, втіленням гармонії, що передбачала широкі можливості розвитку людини в її спрямуванні до щастя. Саме через це він ніколи не відмовився від своїх комуністичних позицій. Утопії з “колектократією” та “конкордизмом” – наявний тому доказ» [8, с. 11]. Слід додати, що В. Винниченко був прихильником не стільки «марксистського» комунізму, скільки комунізму як ідеї соціальної рівності. Підтвердженням цього є запис у щоденнику від 18 листопада 1929 року, в якому письменник вже з висоти життєвого досвіду викриває «нечесність» провідників соціалістичної революції в СРСР: «... Бог-пролетаріят має і всезнання, і всемогутність, і справедливість, і добро, і красу, і істину. Пролетаріят є Бог, Аллах, а Маркс, Ленін і всі вожді тільки

⁵ Тут і далі в цитатах з творів та щоденників В. Винниченка збережена авторська орфографія і пунктуація.

пророки його. (Спосіб думання все той самий, старий, релігійний, нечесний з собою). <...> Пролетаріатом так само покривають свої гріхи та злочинства, як релігійні богом» [7, с. 42].

А на те, що, на думку В. Винниченка, людська свідомість і поведінка є класово обумовленими, – теза хоча і марксистська, проте про обумовленість свідомості чи поведінки середовищем та суспільним становищем говорило чимало теоретиків, зокрема, і Е. Дюрінг, котрий зауважує: «Вчинок людини має свою основу в характері особистості і суспільних умов, в яких вона діє» [9, с. 54–55]. Як це не дивно, але багато думок німецького теоретика отримують своє відбиття в роздумах українського письменника, або вкладені у уста персонажів, створених у процесі літературної діяльності В. Винниченка, уява котрого вражає читача до сьогодні. Зокрема, це стосується його розміркувань щодо моралі пануючих і пригноблених, питання чесності з собою та необхідності «рівноваги».

Як політик і громадянин, В. Винниченко не заперечує того, що ідеологія формує своєрідне поле моральності, але все одно виникає запитання: що має надати суспільному буттю моральної якості? І головне: у чому полягає основа власної моральності?

До речі, Е. Дюрінг також ставить собі запитання щодо критеріїв моральності й зауважує: «Усі несправедливості природи, всі хвороби, усі позбавлення є стерпним лихом, в порівнянні з болісністю страждання, яке людина заподіює іншій людині своїм егоїзмом і ворожнечею, своєю віроломністю і переслідуваннями, своїми образами і несправедливістю. За те і немає радощів більш напружених і змістовних, як ті, які може переживати людина лише по відношенню до іншої людини» [9, с. 72]. Цінність життя людини для німецького теоретика визначається нормами трудової моралі, впорядкованістю побуту, помірністю у способі життя, вірністю просвітницьким ідеалам. Таке розуміння «цінностей життя» цілком відповідає винниченковому судженню щодо волі до морального вибору. Головним же критерієм власної моральності письменник проголошує «чесність з собою». А з часом – в «муженський період» – до вимоги бути «чесним з собою» додається ще й вимога поєднання своїх власних бажань, викликаних індивідуальними особливостями, з творчою дією у межах певної спільноти людей. Слушну думку з цього приводу висловлює Н. Гусак: «Незважаючи

на революційну натуру і прагнення перебудувати суспільний лад, він переконується, що людина сама повинна знайти свій шлях до щастя, уникаючи війн і революцій, для цього їй необхідно тільки перебудувати себе зсередини, тому що ненасильницький опір – це шлях сильних людей» [8, с. 12].

Слід зазначити, що твори «Дизгармонія» (1905), «Щаблі життя» (1907), (прозовим варіантом якої став роман «Чесність з собою» (1911)), «Memento» (1908), «Базар» (1909), в яких поступово починає розвиватися тема «чесності», мають характер «моральних провокацій», що, як зазначає Л. Левчук, «є відбитком відповідного стилю життя й специфіки світоставлення письменника», котрий був сам по собі внутрішньо суперечливим, «подекуди остаточно не визначений навіть для самого себе» [11, с. 134].

Безперечно, ці «моральні провокації» не могли не викликати шквал критики. Цікаво те, що критикували письменника представники, так би мовити, різних «таборів»: українофіл І. Нечуй-Левицький (1838–1918), російський письменник, близький до соціал-демократів, матеріально підтримуючий більшовизм, М. Горький (1868–1936), українські демократи різних течій, зокрема, С. Єфремов (1876–1936), С. Петлюра (1879–1926), М. Гехтер (1885–1947), а також численні українські та російські літературні критики. Ось як про це пише сам В. Винниченко у статті «Про мораль пануючих і мораль пригноблених. (Отвертий лист до моїх читачів і критиків)» (1911): «... чесність з собою критики, зокрема Д. Львов, розуміють і трактують як «“поворот до первісного стану, коли в людині панував звірячий образ”, од неї “пахне анархізмом, се – просто цинизм, просто гра в отверту”. Нарешті, всі “аргументи од тіла, всі сі пояснення тілесними причинами, вся ся проповідь раювання, цілі фрази немов перейшли до Мирона в спадщину по Саніну⁶”. Не маю зараз під руками статей інших критиків, але всі вони говорять теж саме. Я вже не кажу про українських критиків, які вже давно осудили мене, як пропащего, а тепер то з сумом, то з злістною радістю, підбадьорені росіянами, ховають мене» [4, с. 456]. І далі: «Лайки, крику,

⁶ Тут мається на увазі роман російського письменника М. П. Арцибашева (1878–1927) «Санін» (1907), який отримав скандальну популярність, викликаючи всюди дискусії і судові процеси за обвинуваченням у порнографії.

насмішок, – скільки хочеш, – і ні одного спокійного, хоть трохи розважного, ходьби й незгідного голосу» [4, с. 474].

Який же сенс В. Винниченко вкладав в поняття «чесність з собою»? Як він сам зазначає, ідея ця зародилась в той час, коли йому кожний, хто називав себе революціонером, уявлявся героєм на зразок Радищева чи Перовської. І тоді ж майбутній письменник став помічати якусь дисгармонію між оточуючим реальним життям і образами, створеними юнацькою фантазією. З віком письменник побачив цю дисгармонію і в самому собі: «Я вважав себе за поступову людину, за члена соціалістичної організації, я щиро й горяче протестував проти соціальної неправди, в імені сього протесту йшов до тюрми, готовий був іти на смерть за перемогу своїх політичних і соціальних переконань. <...> Але сам перед собою я знав, що мої оповідання, моя участь в партії, мої тюрми, мої натхнення прокламації – все се щире, все се є в мені, яне брешу в сьому ні собі, ні иньшим, але... все се не те. В щоденнім життю я жив не відповідно сьому. Я, наприклад, без огляду на свою віру в світле, чисте вчення соціалізму, почував себе моральним злочинцем, – я ходив до проституток, любив іноді випити, доводилось ізза конспірації брехати своїм же товаришам, бути нечесним з найближчими людьми, робити часто несправедливі й brutальні вчинки. Все се не відповідало взірцеві соціаліста, яко людині вищої моралі, героя й святого... <...> Я побачив, що більшість моїх товаришів також не святі...»⁷ [4, с. 457].

Ця цитата дає яскраве уявлення про моральні шукання В. Винниченка, якого цікавить проблема дисгармонії в людських взаєминах, співвідношення правди й брехні в житті індивідуума, моральне обличчя революціонера, роль і призначення сильних особистостей – найліпших, за визначенням письменника, до яких він іноді ставиться доволі критично, а іноді й саркастично. Так, Тарас – один з героїв роману «Чесність з собою» – звертається до соціаліста-революціонера Мирона з проханням: «Я хочу прохати вас, щоб ви познайомили мене з анархістами...». На що Мирон відповідає: «Можу. Вам яких: передільців, безначальців, комуні-і-стів, індивідуалістів?» [6, с. 9–10]. Далі стає зрозуміло, що до анархістів відносяться також шулери і повії. І для усіх цих «анархістів», серед

⁷ В цитаті збережена авторська орфографія і пунктуація.

яких і повії, необхідно створити свої профспілки з вільним доступом усіх бажаючих, зокрема й, – соціалістів. Обговоривши цю проблему, підпільники доходять висновку, що людство, сповідуючи принцип «чесність з собою», зрештою прийде до нового життя, в якому усі будуть рівні: і соціалісти, і повії. А засноване це нове життя буде на новій релігії. Що ж це за нова релігія? Це «ясна, блага, ніж усі інші, – релігія соціалізму.

– Хто ж бог її? – похмуро усміхнувся Тарас.

– Бог? Світове життя, Великий Процес, Великий зв'язок, в якому кожне існування є необхідне.

– Навіть жандармів?

– Так, навіть жандармів! <...>

– Нащо ж ми боремося з ними, як так? – Тарас приклав руку до чола.

– Нащо боремось? Тому що це – Процес, Рух, тому що в русі – бог, рух же є – боротьба. Ми рухаємось, рухаємось далі в глибину процесу» [6, с. 133].

Парадоксально те, що у контексті проблеми «чесність з собою» не піднімається питання совісті. Можливо тому, що совість – це цнотливість душі і сором особистості, поєднання обов'язку і любові, а ці почуття не притаманні героям В. Винниченка. Водночас «совість є з чисто психологічної точки зору акт емоційно-вольовий. Це є ніби глибокий ширий розряд афекту в емоцію, і в той же час розряд вольової сили, що приймає життєво-моральне рішення. <...> це об'єктивація духу в самій людині» [13, с. 66]. Розмірковуючи багато про етику, про мораль, винниченкові герої, напевно як і він сам, знаходяться у певному сум'ятті, виходу з якого ніхто не знає. Іншими словами, воля до моральних шукань є, а визначитися для себе в межах морального та аморального у волі – немає бажання, адже нова особистість не потребує такої «дрібниці». Можна стверджувати, що винниченкове розуміння моралі дещо перегукується з розміркуваннями Е. Дюрінга («Цінність життя») та Ф. Ніцше щодо моральності панівних родів і поневолених («Людське, надто людське»), а також щодо відносності понять «добро» і «зло» для різних верств суспільства. Так, у роботі «По той бік добра і зла» Ф. Ніцше, зокрема, висловлює наступні думки: «Буває зарозумілість доброти, що має вигляд злоби» [15, с. 634].

В. Винниченко, подібно до Ф. Ніцше, притаманний редукціонізм: вибудовуючи свою концепцію моральності, письменник застосовує наступні опозиції: добро / зло, Бог / Диявол, святощі / гріх тощо. Певний редукціонізм притаманний і Е. Дюрінгу, котрий, розмірковуючи над питанням цінності життя, співставляє такі поняття, як добро / зло, шкода / користь, слабкість / сила, життєзаперечення / життєствердження.

Цікаво те, що Е. Дюрінг, оцінюючи людське життя у контексті проблем моральне / неморальне, розглядає життя, як результат діяльності сил природи, коли «увесь зовнішній світ являє лише засіб для досягнення мети, а метою є життя. <...> Якщо ми станемо оцінювати життя лише за його змістом щодо відчуттів, то цим самим застосуємо критерій нижчого рівня існування до форм найвищих і навряд чи задовольнимо навіть зміст чисто тваринної свідомості» [9, с. 58–60]. Пануюча ж мораль, за твердженням Е. Дюрінга, є на половину таким ідолослужінням, яке жертвує істинними мотивами дій, безжиттєвому формалізму. «Дико і несправедливо бачити в матеріальних інтересах щось більше, ніж просту основу людського існування, і внаслідок цього звертати їх в єдину мету, служіння якій поглинає всі вищі форми життя, які повинні розвиватися. <...> Природні закони людської діяльності розвиваються культурно внаслідок того, що людина досягає більшого розуміння своєї власної істоти, більшої симпатії у *взаємних відносинах* (курсив наш – Н. Ж.) і більшої влади, щодо упорядкованого впливу на природу і свої власні нахили» [9, с. 50, 54].

Вадим Стельмашенко – один з героїв роману В. Винниченка «По-свій», – висловлює схожу думку, зауважуючи, що «мораль – у почуваннях людей! <...> Раз я почуваю хоч крихту чого-небудь до людей, – хоч би найблагороднішого гніву, гніву навіть за те, що в них єсть мораль, – цим самим я вже вступаю з ними в якісь відносини, цим чуттям я вже, так сказати, роблю з ними мораль. Яка саме мораль, це знов інше питання, головне, що це вже мораль» [3, с. 29, 30–31].

Соціалісти – персонажі творів В. Винниченка – схильні до героїзації самих себе, культивуючи в собі комплекс сильної особистості, навіть надлюдини. Тут також можна побачити вплив Е. Дюрінга, і, безперечно, в першу чергу, Ф. Ніцше. Так, згідно з дюрінгівськими поглядами «необхідно прокласти шляхи до

героїчного розуміння життя і до героїчного відношення до неї, а де нездоров'я вже зміцнилося – там усунути шкоду, що виробляє хворобу, слабкість і легкодухість. У цьому відношенні вже багато може зробити ідея, але далеко однак не все. У будь-кого принаймні вона може знищити шкідливі ілюзії. Потім, вона може перейти в справу і вказати шлях для визвольної діяльності» [9, с. 1].

Про те, що певною базою у творчих шуканнях українського письменника були ідеї Ф. Ніцше (1844–1900) наголошує більшість дослідників, зокрема, П. Христюк, С. Павличко, Л. Левчук, Г. Сиваченко, Н. Гусак, С. Нечипоренко, М. Линченко та ін. Можна погодитися з Л. Левчук у тому, що В. Винниченко не просто знав ідеї Ф. Ніцше, а й «досить тонко їх відчував» [11, с. 140]. І цей ніцшеанський вплив простежується у творчості митця протягом всього життя. Так, у статті «Про мораль пануючих і мораль пригноблених» (1911) письменником обґрунтовується принципово важлива думка: в моралі немає нічого вічного, спільного для всіх, нічого святого, що в моралі «немає потреби бути ні добрими, ні злими, ні добросердечними, ні жорстокими. Ми можемо бути лише такими, якими ми єсьмо» [4, с. 469]. А далі автор розмірковує щодо моралі пануючих і моралі пригноблених, а також про відмінності в розумінні понять «добро» і «зло» у перших та других. Та сама думка «лунає» в запису щоденника від 27 березня 1929 року: «Бажання іншим зла на світі немає, є тільки бажання собі добра, з якого неодмінно виходить іншим зло. Без бажання собі добра нема навіть ворогові бажання зла. Найчистіше бажання собі добра родить іншим зло. Добро і зло – одне, вони як вода: в одному місці відніми краплю, в усьому басейні станеться переміщення» [7, с. 57].

Можна припустити, що ідеї німецьких філософів (Е. Дюрінга та Ф. Ніцше) певним чином стимулювали роздуми письменника й щодо проблеми «чесності з собою». Так, Е. Дюрінг наполягає на необхідності бути «чесним дослідником» [9, с. 39]. У Ф. Ніцше ж читаємо: «Чесність – припустимо, що це наша чеснота, від якої ми не можемо позбутися, ми, вільні уми, – так що ж, будемо працювати над цією чеснотою, єдиною, що залишилася у нас, з усією злобою і любов'ю, будемо невпинно “вдосконалюватися” в ній <...>. Подбаймо ж про те, <...>, щоб наша чесність не стала нашим марнославством, нашим вбранням і розкішшю, <...>, нашої дурістю!» [15, с. 681–682].

Щодо духовної любові... Здатність любити духовно, а не тілесно (або не тільки тілесно) характеризує певні глибинні онтологічні шари людської самості. Тілесна любов характеризує лише тілесні захоплення людини, тоді як духовна любов – внутрішній світ самої людини. Щодо В. Винниченка, то у ньому поєднувалися обидві любові. Не зупиняючись на подробицях особистого життя письменника, доцільно зазначити, що один з вищих проявів духовної любові – самопожертва – було не властиво для винниченкових стосунків з жінками, розриви відносин з якими, він пояснював ідеєю «чесності з собою» (К. Голіцинська, Л. Гольдмерштейн), що заслуговує на окреме дослідження. На українських дослідницьких теренах достатньо широко відома історія стосунків Винниченка з Люсею Гольдмерштейн, яка народила письменнику сина. Дитина не була бажаною, оскільки короткий роман з цією жінкою не мав особливого значення для Винниченка. Син через кілька місяців помер. Як зауважує Л. Левчук, «смерть дитини надала драматичного забарвлення стосункам Винниченка та Гольдмерштейн. Водночас ця життєва історія мала дещо несподіване продовження. Восени 1908 року двадцятивосьмирічний Винниченко пише п'єсу "Memento", яка вийшла друком на початку 1909 року. Сюжет п'єси, по суті, відбиває ситуацію стосунків письменника з Гольдмерштейн, проте включає в себе несподівану сцену: герой п'єси, намагаючись позбутися небажаної дитини, "виставляє немовля на холод і цим спричиняє йому смерть". Чи є ця сцена документальною? Чи міг молодий письменник таким чином позбутися свого незаконнонародженого сина? Ніяких підтверджень для позитивної відповіді на ці непрості запитання немає, проте і Люся Гольдмерштейн, і найближче оточення Винниченка не виключало саме такого перебігу подій» [11, с. 146–147]. Літературознавець В. Панченко в роботі «Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок» зазначає, що Л. Гольдмерштейн, читаючи «Memento», вже мала підозру, що між фіналом п'єси і смертю її дитини є якийсь зв'язок [17, с. 91]. Слід також зазначити, що письменник цей специфічний прийом – «спроби вбивства» небажаної дитини холодним повітрям – використовує й в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», де син відомого київського адвоката, на щастя, не постраждав.

Отже, тема сексуально-еротичних стосунків чоловіка і жінки присутня в більшості творів письменника і має, як правило, психоаналітичний «присмак». Ще один аспект таких стосунків: протиставлення почуттів та розуму. Герої Винниченка, як і він сам, – це засвідчують «Щоденники» письменника – розмірковують над питанням: чим повинна керуватись «нова людина» – почуттями чи розумом? Однозначної відповіді на це запитання письменник не дає, але лейтмотивом більшості його творів є своєрідний культ як миттєвості почуттів, так і миттєвості кохання. Ця «миттєвість» душевних чи тілесних поривань протиставляється «усталений» моралі, яка представляється чимось протиприродним, що продукує дисгармонійну людину («Memento», «Дисгармонія», «Записки кирпатого Мефістофеля», «Чесність з собою»).

У романі «Чесність з собою» Мирон – один з героїв, – розмірковуючи щодо цінності духовної та тілесної любові проголошує: «Кохання духовне та фізичне краще за саме фізичне? Чудово. Але, коли я надходжу персик смачнішим за вишню, хіба я повинен від вишні відмовлятися? Чому? Навпаки: чим більше матиму вишень, тим з більшою тугою бажатиму персика. Все є цінність: і мрія, і кобіт, і тіло, і душа. Що більше цінностей людина бачить у світі, тим вона цінніша сама...» [6, с. 104].

Мить «вільної любові» пов'язана з «щастям» як ключовою етичною цінністю в теорії В. Винниченка. Вочевидь найзначніший вплив на роздуми В. Винниченка справила робота «Так казав Заратустра», думки з якої майже у цитатному вигляді зустрічаються як у творах письменника, так і в його «Щоденниках». Це стосується і заклику не любити ближнього, і розміркувань щодо добра і зла, брехні, злочину і кари, і, навіть, щодо родинного життя.

Так, В. Винниченко в романі «Записки кирпатого Мефістофеля» майже дослівно повторює слова ніцшевського Заратустри: «Ніколи ще не зустрічав я жінки, від якої хотів би мати дітей, крім тієї жінки, що люблю я...» [16, с. 478].

Таке ставлення до жінки, з якою можна і потрібно одружуватися, було для письменника принциповим, підтвердженням чого є його особисте життя, а також рядки з листа своєму другові – Є. Чикаленку (1861–1929) – від 10 листопада 1911 р.: «Женився я, себто зійшовся з тою жінчиною, від котрої хочу мати дітей, вже більше, як півроку, але до цього часу не міг

нічого певного сказати, бо цей час був часом пробного шлюбу. Ми ще не знали одне одного і не могли сказати, чи зможемо заснувати сім'ю. Тепер це більш-менш вияснилось. <...> Я хочу збудувати собі таку сім'ю, щоб вона відповідала своєму природньому призначенню, а не приписам моралі й законів. Я хочу, щоб вона давала і мені, і громадянству, в якому я живу, користь і благо» [20, с. 240–241].

Складається враження, що праця Ф. Ніцше «Так казав Заратустра» настільки вразила Винниченка, котрий, до речі, в молоді роки перекладав її українською, що і своє життя письменник «будував» згідно з заповідями Заратустри.

Щодо творів Винниченка, то в них, як правило, обіграються наступні модуси любові: «кохання як гра» (суб'єкт такої любові не може любити по-справжньому, самовіддано. Тілесні радощі для нього – це частина гри, яка виступає у формі партнерства); «любов-ерос», пов'язана з виникненням відносно стійких палких почуттів, які обумовлені тяжінням до краси; «прагматична любов», де переважає розум, а сама чуттєвість підпорядкована йому; «любов-манія», в процесі якої біль душі, серцевий жар, нервовий розлад, чергуються спалахами збудження й пригніченості. Неврастенічний контекст такої любові пов'язаний з проявами деспотизму, ревнощів, підозрілості.

Як відзначає Л. Левчук, письменник свідомо формує моральні та естетичні парадокси. «Почуттєвість робить людину здатною сприймати красу... Краса ж, своєю чергою, допомагає героям Винниченка “бути сам з собою в гармонії”» [11, с. 142], що, до речі, не заважає їм руйнувати красу. Саме це роблять герої роману «Рівновага» та оповідання «Олаф Стефензон». Художник – один з героїв означеного оповідання – обґрунтовує бунт проти чуттєвого мистецтва: його твір виникає завдяки свідомому наміру: дати нове мистецтво, змістом якого є «високий людський матеріал» [2, с. 27]. Але цей «людський матеріал» не повинен мати ані форми, ані стилю: відкинути потрібно все – і імпресіонізм, і примітивізм, і натуралізм. Мистецтво стає мистецтвом тільки завдяки силі вираження почуттів, яка і робить твір мистецтва прекрасним, досконалим.

«Воля до досконалості» постає як деякий потік устремління людини до об'єктивно кращого, абсолютно прекрасного, істинно вірного, гранично піднесеного. Чи здатна людина досягти доскона-

лості як ідеалу свого власного буття? Не це запитання В. Винниченко хоча і не дає відповіді, але прагне до неї протягом усього життя. У будь-якому випадку «воля до досконалості» як позитивна сила людського духу допомагає їй удосконалювати саму себе.

Підсумовуючи, розглянутий матеріал, доцільно зробити наступні висновки, а саме:

1. Морально-етична проблематика була для В. Винниченка об'єктом як теоретичного, так і практичного інтересу, формуючи теоретико-практичний паритет його спадщини;

2. Морально-етичні шукання В. Винниченка ґрунтуються на актуалізації духовної любові та сексуально-еротичних стосунків як проблеми щастя, самовдосконаленні як активізації морального принципу «чесності з собою», а також прагненні соціальної справедливості, які у цілому дають ту саму рівновагу та гармонію, до якої так прагнув В. Винниченко, єднають людину з іншими людьми, зберігаючи, водночас, її свободу та індивідуальність;

3. Серед морально-етичних чинників особливе навантаження має «воля», адже вольовий акт, який здійснює і переживає людина, – це акт її власного вибору. Природа волі – в духовності, її безпосереднє джерело – свідомість, але воля перевершує свідомість. Випущена на свободу, в сферу предметно-практичної діяльності, воля, сама по собі, стає автономною, а тому і норовливою силою. І тут особливого значення набуває те, на що спрямована воля.

Список використаних джерел:

1. Винниченко В. Конкордизм. Система будування щастя / В. Винниченко. – Київ : Укр. письменник, 2011. – 342 с.
2. Винниченко В. Олаф Стефензон / В. Винниченко // Винниченко В. Твори. – Київ : Рух, 1926. – Т. 7. – С. 7–71.
3. Винниченко В. «По-свій» / В. Винниченко. – Київ : Рух, 1926. – 195 с. – (Твори ; Т. 8).
4. Винниченко В. Про мораль пануючих і мораль пригноблених. (Одвертий лист до моїх читачів і критиків) / В. Винниченко // Наш голос. – Львів, 1911. – С. 451–562.
5. Винниченко В. Спостереження непрофесіонала (марксизм і мистецтво) / В. Винниченко // Дзвін. – 1913. – № 12. – С. 474–480.

6. Винниченко В. Чесність з собою / В. Винниченко. – Київ : Рух, 1926. – 270 с. – (Твори ; Т. 16).
7. Винниченко В. Щоденник / В. Винниченко. – Київ : Смолоскип, 2012. – Т. 4 : (1929–1931). – 344 с.
8. Гусак Н. І. Щастя в етичній концепції «конкордизму» Володимира Винниченка : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец.: 09.00.07 Етика / Н. І. Гусак ; Київ, ун-т ім. Т.Шевченка. – Київ, 1999. – 22 с.
9. Дюринг Е. Ценность жизни. Исследование в смысле героического жизнепонимания / Е. Дюринг ; пер. с нем. Ю. М. Антоновского. – Санкт-Петербург : Тип. училища глухонемых, 1896. – 345 с.
10. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. – Нью-Йорк : Укр. вільна акад. наук США, 1980. – 283 с.
11. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан / Л. Т. Левчук. – Київ : Маклаут, 2011. – С. 133–148.
12. Лотман Ю. Клио на распутье. Наше наследие / Ю. Лотман // Наше наследие. – 1988. – № 5. – С. 1–4.
13. Матвеева А. И. Проблема духа, души и духовности в контексте природы человека: монография / А. И. Матвеева. – Казань : Бук, 2016. – 180 с.
14. Нечипоренко С. В. Ф. Ніцше та В. Винниченко: рецепції, впливи / С. В. Нечипоренко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2012. – Вип. 13. – С. 80–91.
15. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше ; пер. с нем. Н. Полилова // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Сочинения. – Москва : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2006. – С. 557–748.
16. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше ; пер. с нем. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Сочинения. – Москва : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2006. – С. 295–556.
17. Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок / В. Є. Панченко. – Київ : Твім інтер, 2004. – 288 с.
18. Тагліна Ю. С. Володимир Винниченко / Ю. С. Тагліна. – Харків : Фолио, 2011. – 121 с.
19. Черняхівська В. В. Дискусія про робітничу пресу (за публікаціями журналу «Дзвін», 1913–1914) / В. В. Черняхівська // Наукові записки Інституту журналістики. – Київ, 2007. – Т. 26. – С. 277–280.
20. Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917) / Є. Чикаленко. – Львів : Червона калина, 1931. – 498 с.
21. Энгельс Ф. Анти-Дюринг / Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1961. – Т. 20. – С. 5–342.

2.4. ПАРАДОКСИ ТЕМПОРАЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ УЯВЛЕНЬ ОРТОДОКСАЛЬНОЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

В контексті сприйняття релігії в сучасній гуманітаристиці як значущої складової життя соціуму актуалізуються дослідження феноменів православного монастиря і чернецтва, в тому числі з позицій культурології та її релігієзнавчого спрямування. Одним із завдань сучасного релігієзнавства та релігієзнавчої культурології є з'ясування механізму існування традиційних канонічних культур (в яких релігія виступає головним структуроутворюючим елементом) в умовах сучасного світського суспільства. Необхідний матеріал для подальших висновків з цього питання надає, зокрема, дослідження базових темпоральних уявлень таких культур. Метою цієї розвідки є виявити специфіку темпорально-історичних категорій ортодоксальної культури, а конкретно – культури православного чернецтва, в зв'язку з аксіологічним комплексом цієї культури.

Нині чернецтво є одним з небагатьох немусеєфікованих носіїв традиційної православної культури. Без системного культурологічного дослідження феномену православного чернецтва, що живив протягом століть (і понині) православ'я і національну культуру багатьох народів, не буде повним не тільки наше уявлення про минуле, але й культурна картина сучасного світу, яка формується.

У дослідженні темпоральних характеристик культури православного чернецтва будемо виходити з факту неоднорідності цієї культури. Втілення євангельської максими «Возлюби Господа Бога твого всім серцем твоїм і всією душею твоєю і всім розумінням твоїм <...> Возлюби ближнього свого як самого себе» (Мф. 22, 37–40) в системі культури православного чернецтва має два основних вектори з акцентом на першій або другій частині заповіді. У процесі реалізації цих векторів сформувалися дві моделі цієї культури з відмінними ціннісно-ієрархічними настановами. Для першої з них характерно сприйняття любові до ближнього через любов до Бога, а концепція другої являє собою твердження, що до справжньої любові до Бога людина сходить через жалісливу любов до ближнього. Ці дві концепції системно пов'язані з

відповідними типами уявлень про світоустрій. У першій з них акцент на споглядальній молитві відводить на дальній план так звану суспільно корисну працю, переводить в область «духовно-дистанційну» контакти з іншими людьми. Цінність естетичного (і морального в його світському розумінні) замінюється цінністю духовного, сакрального, божественного.

У другому типі культури навпаки, акцент на альтруїстичному служінні ближнім, при тих самих фінальних цінностях (обоження, вічне життя з Богом), формує інший шлях їх досягнення. Монастир потребує потужних джерел фінансування. Естетичне сприймається як еквівалент морального, а звідси – як важлива складова місіонерської роботи. Різногалузеві контакти зі «світом» сприймаються як бажані, бо вони забезпечують джерела фінансування для занять благодійністю і додаткові напрями місіонерської роботи. Ряд ченців зайняті виконанням певної професійної діяльності, не втрачаючи при цьому зв'язку з монастирем. Такий тип культури фактично реалізує мету, якої повинна досягти культура християнська, – побудова культури на євангельських засадах.

Констатуючи факт наявності двох базових типів (моделей) культури православного чернецтва, для позначення першого з них, орієнтованого на максимальний відхід від світу і психосоматичні аскетичні практики, запропоновано ввести поняття «чернеча культура». Другий тип, для представників якого аскеза є служінням ближнім (в євангельському розумінні цього поняття), запропоновано ввести поняття «монастирська культура». Для позначення ж всієї монастирської реальності, найрізноманітніших її проявів, використовувати термін «культура православного чернецтва».

Сприйняття часу, темпоральних категорій загалом, також набуває своєї специфіки в контексті виокремлених типів культури православного чернецтва.

Як відомо, в християнській культурі загалом можна простежити існування декількох моделей часу. Перша і найбільш поширена – лінійна модель. Вона бере початок з іудейських, старозаповітних уявлень про час і історію, стверджує неповторність подій священної історії. Лінійна модель часу в християнстві протистоїть поширенішій в стародавньому світі циклічній моделі.

Другою концепцією часу можна назвати синусоїдальну. Вона базується на традиційному для християнства моральному критерію оцінки часу та історії: «прихильники ідей морального прогресу знайдуть чимало історичних аргументів, які свідчать про постійне лінійне моральне удосконалення людства. Навпаки, прихильники ретроградної лінії моральної деградації знайдуть чимало аргументів на свою користь. <...> І це тільки означає, що історична картина має складний, нелінійний характер, а якщо і лінійний, то лінія ця не пряма, а скоріше має побудову синусоїди, зі своїми цілком зрозумілими злетами і падіннями» [15, с. 131].

Наступна модель часу – «катастрофічний прогрес», тобто перериваний розвиток, в якому поєднуються два види процесів: ті, що належать нашому феноменальному світу, а також ті, що мають відношення до світу ноуменального, які прориваються з божественної вічності в земне буття, «Кожна перерва – це та реальна в межах нашого світу точка, де два світи: світ «цей» і «той», світ сущого та існуючого, світ абсолютної свободи і світ причинної обумовленості стикаються в реальній взаємодії. <...> У християнському розумінні прогресу минуле і сьогодення є процесом, в якому з вищої, ірраціональної телеологічності взаємодіють дві форми розвитку: безперервна і перервана» [23].

Одним з представників хрестоподібної моделі часу є сучасний грецький богослов митрополит Ієрофей Влахос: «той, хто бачив нетварне світло і з'єднався з Богом, не чекає другого пришествя Господнього, але живе в ньому. Ось чому в християнському вченні існує уявлення не про лінійний, але про циклічний або хрестоподібний час. Саме тому минуле, сьогодення і майбутнє дійсно сприймаються як якась нерозривна єдність. Це і є так званий “стислий час”» [8, с. 21].

Хрестоподібна концепція часу передбачає, що момент справжнього включає в себе минуле, майбутнє, вічність і мить. Розташування цих складових часу на осях хреста сприймається по-різному. Наприклад, минуле в свідомості сучасної людини розташоване однозначно позаду, а у відчуттях людини попередніх століть, за спостереженням Д. Лихачова, минуле знаходилося попереду. «Минуле було десь попереду, на початку подій, ряд яких не співвідносився зі сприймаючим його суб'єктом. “Задні” події були подіями сьогодення або майбутнього. “Задне” – це спадок, що

залишається від померлого, це те “останнє”, що зв’язувало його з нами. “Передня слава” – це слава віддаленого минулого, “перших” часів, “задня ж слава” – це слава останніх діянь» [13, с. 356].

Наведені концепції часу, які існують в християнській культурі, не можуть бути без змін включені до культури чернецтва. Будучи частиною культури християнської, але, тим не менш, маючи власну специфіку, культура православного чернецтва мала б породити власне відчуття часу. Окремі аспекти цього питання вже розглядалися в науковій літературі філософського і культурологічного напрямів. Зокрема, темпоральні уявлення в духовній практиці ісихазму досліджують С. Хоружий [21] і П. Сержантов [16].

Ісихазм є ядром православної аскетичної традиції. Шлях духовних перетворень людини в цій практиці пролягає через низку сходинок. Найчастіше їх розрізняють дві – аскеза і містика, або три сходинки – очищення, просвітлення і досконалість. Іоанн Синайський (Лествічник) в своїй знаменитій праці «Лествиця» виділяє кілька десятків таких сходинок, які також можуть бути згруповані за належністю до етапу аскези або етапу містики [16, с. 55]. На кожній з цих сходинок, поряд з духовними перетвореннями, змінюється переживання ченцем часу.

Стан людини, яка не приступила до покаяння і очищення, розцінюється в контексті культури чернецтва як «пристрасний». «Силу пристрасті може набрати будь-який регулярно повторюваний гріх, який став життєвою потребою людини, немов би її другою натурою. <...> Людина в пристрасному стані доходить до божевільного ненаситного задоволення пристрасті; час життя у одержимого пристрастю завдяки цьому перетворюється на циклічний» [16, с. 57–58]. Розпочинаючи аскезу, в процесі покаяння і смирення, пізнання свого істинного стану, монах бореться з пристрастями. «Людина отримує можливість в духовній практиці <...> перейти від циклічного часу до лінійного. Коло часу перетворюється на стрілу часу» [16, с. 59]. Подвижник, який досяг стану досконалості, на думку С. Хоружого, відчуває час подібний до точки [16, с. 50].

Для того щоб повніше зрозуміти особливості сприйняття часу в культурі православного чернецтва, необхідно проаналізувати деякі аспекти ладу монастирського життя, аскетичної, молитовної та богослужбової практики.

Перш за все, слід відзначити ретельну регламентацію життя ченця в монастирі. Розпорядок дня ченця дуже щільно зайнятий молитвою, послухом, фізичною працею і практично не має так званого вільного часу. Чернець повинен цінувати час, не тільки дні, а й години, тому що ними він заробляє блаженну вічність. Хвилина є маленька вічність. Таке розуміння часу веде до євангельського тексту. В Євангелії від Луки (Лк. 10: 4), в промові Христа, що благословляє учнів на проповідь зустрічається заборона «нікого на дорозі не привітайте». «Для розуміння цієї заповіді треба знати, що вітання на Сході багатослівні, займають чимало часу і є особливим мистецтвом та соціально значимою церемонією. З огляду на прийдешній суд над світом учні повинні залишити східну байдужість до часу й цінувати кожную хвилину, яка може бути використана для виконання покладеної на них місії» [19].

У монастирі, як і в богослужбовій практиці загалом, привертає увагу відсутність жорсткої прив'язки до так званого об'єктивного або астрономічного часу. Так, існуючий тип богослужіння, званий «часи», які діляться на 3-й, 6-й, 9-а час та ін., ніяк не відповідають тим самим годинам доби. Наприклад, на початку вечірні (зазвичай о 17–18 годині) читається дев'ятий час, а при кінці її (приблизно о 20–22-й годині, в залежності від тривалості богослужіння напередодні майбутнього свята) – перший час. Перед початком літургії (зазвичай в проміжок з 5 до 9 години ранку) читаються часи третій і шостий. Тут простежується вплив Старозаповітного Закону, який регулював час богослужінь. Ранкове богослужіння в Єрусалимському храмі починалося зі сходом сонця, тобто близько 6.00. Від нього і відраховується денний хід часу: 1-а година (близько 7.00), 2-а година (близько 8.00), 3-я година (близько 9.00) і так далі до 12 години (близько 18.00). Цей іудейський відлік часу до сьогодні визначає православне богослужіння [1, с. 12].

Досить вільне поводження з астрономічним часом існує також в монастирях Афона. Так у Пантелеймоновому монастирі існує традиція, згідно з якою щосуботи на заході сонця годинник на монастирській вежі ставлять на північ. Зі зміною пір року і, відповідно, зміною часу заходу сонця, зсувається і північ.

Таким чином, час, за уявленнями культури православного чернецтва, не є неблаганно спливаючим і всепоглинаючим. Життя, існування частково протікає в часі, але стикається, відчуває на собі

вплив також і вічності, орієнтоване на неї. У своїй сутності життя не є часом, що невблаганно минає, воно здатне тривати і тоді, коли часу вже немає. Ченцєві не властиво, на відміну від людини секулярної культури, сумувати з приводу молодості, що проходить, кінця життя, що наближається. Його психологічне сприйняття часу може бути названо ціннісним способом переживання часу, «коли внутрішній світ людини підпорядкований принципу цінності позачасового, вічного. Людське життя не сфокусовано ні на теперішньому, ні на майбутньому, воно підпорядковано реалізації певного світу моральних цінностей» [5, с. 471].

Свої особливості щодо сприйняття часу має молитовна і аскетична практика в культурі православного чернецтва. Так, головне богослужіння Православної церкви – Літургія, і конкретніше, її найважливіша частина – Євхаристія – вважається вилученою з часу, такою, що не належить часові: «богослужіння, що здійснюється на землі, є лише прорив крізь час до того позачасового богослужіння, яке Вселенська церква (в тому числі й всі сили безтілесні!) здійснює на небі» [1, с. 23]. Православна Євхаристія є парадоксальним повторенням неповторного, проривом крізь час до тієї хресної жертви Христа, що один раз була і нині в кожному богослужінні відбувається.

Крім того, вилученими з часу вважаються неділя – День Господній, і Великдень – «свято зі свят і торжество з торжеств», що знаходиться немов би поза календарем, стоїть над дванадцятьма найбільшими православними святами.

Справою поза часом в своїй сутності є і молитва як предстояння перед Богом, зустріч з Богом. Митрополит Сурозький Антоній радить для ефективної, гідної молитви навчитися зупиняти час: «не дати часові (тобто поспішності, внутрішньому напруженню, тривозі про те, що час біжить) вбити в нас спокій і глибинність, за яких молитва можлива. <...> треба навчитися справлятися з часом, просто зупиняти час» [4, с. 319, 322]. Цей спокій і глибинність чужий всякій розслабленості, заспокоєності та мрійливості. Він є точкою надзвичайної зібраності людського єства, чуйності душі й тіла, точкою максимальної рівноваги сил земного і небесного, духовного і тілесного, часового і вічного.

За словами прп. Ісаака Сирина: «В цей час, в який здійснюються молитви і моління перед Богом і співбєсида з Ним,

людина із зусиллям звідусіль збирає воедино всі свої рухи і думки і занурюється думкою в єдиного Бога, і серце її наповнене буває Богом; і від того осягає вона незбагненне. Бо Дух Святий, у міру сил кожного, діє в ній, <...> так що уважно молитва позбавляється руху, і розум уражається і поглинається більшим подивом, і забуває про жадання власного свого прохання, і в глибоке захоплення занурюються рухи його, і буває він не на цім світі. І тоді не буде там відмінності між душею і тілом, ні пам'ятання про що-небудь» [10, слово 16].

По суті саме такою «зупинкою часу» є більшість аскетичних практик в монастирі, вони не припускають активної дії. Точніше сказати, вони є не фізичною, а духовною активністю. Так, аскетична практика посту як відсутність різноманітності в їжі близька відчуттю зупинки часу: однакове – одне й те ж – одне. Самітництво – відсутність різноманітності в спілкуванні і контактах, самозамикання в тісному просторі, що тягне за собою втрату відчуття бігу часу. Мовчальництво – «тут боротьба з часом, з тривогою, яку час народжує в нас, збігається з шуканням внутрішнього і зовнішнього мовчання» [4, с. 324], повна концентрація на молитві, відсутність не тільки спілкування, а й роздумів як таких, бо «богомисліє – це діяльність думки, тоді як молитва – це відкидання будь-якої думки» [4, с. 50].

Основою «розумного діяння» ченця є Ісусова молитва – «Господи, Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене, грішного», в якій, у свою чергу, присутній мотив зупинки часу: «можливо, найістотніше в Ісусовій молитві: ця молитва – предстояння перед Богом; в ній немов би немає руху від думки до думки. <...> вона дозволяє навчитися молитовно й життєво стояти перед Богом, просто стояти перед Ним як би в довершеній нерухомості. І в цьому розумінні вона, звичайно, переважно молитва того, хто перебуває всередині себе, хто перебуває, скажімо, в затворній келії» [4, с. 456].

О. Шмеман також підкреслює, що безперервна молитва, особливо Ісусова молитва, що її практикують ісихасти, веде до відчуття зупинки часу: «У чернецтві <...> значення годин, як таких, не важливо. Важливо розподілити молитву так, щоб вона наповнила все життя, і для цього вона вставляється в раму часу. Але саме цей час ніякого іншого сенсу, крім як “час молитви”, не

має. Чернече правило знає тільки ритм молитви, яка “через неміч плоти” переривається зрідка сном або прийняттям їжі» [22].

Тема зупинки часу, тимчасового розриву, точкового часу звучала в роботах багатьох вчених і філософів. Так, М. Бердяєв виділяв три типи часу: космічний час, який циклічний і символізується колом, історичний час, що представляє собою пряму лінію, спрямовану вперед. Третій тип –екзистенціальний час, символізується точкою. Це мить, причетна вічності, її тривалість в звичних одиницях часу дорівнює нулю, це час подій, що здійснюються не в горизонтальному, а у вертикальному напрямку [16, с. 307].

Традиційно вважається, що в монастирі, в монастирському комплексі втілюється образ Горнього Єрусалиму, як він представлений в православ'ї, образ Царства Небесного. Там не буде минулого і майбутнього, але завжди сьогодення, тобто вічність. Отже, і тут, в земній обителі, час має зупинитися. Це ще не сама вічність, але можливе уподібнення їй. За уявленнями православ'я, один з образів ченця – живий мрець, який помер для світу, а його келія – труна. Це порівняння також красномовно свідчить про зупинку часу.

Можемо підсумувати, що в культурі православного чернецтва присутні два основних типи сприйняття часу. Одне з них – це концепція ціннісного переживання часу, коли кожна мить цінна остільки, оскільки може бути використана для втілення заповідей, діяльного покаяння і служіння ближнім. Друге уявлення про час в культурі чернецтва – це концепція зупинки часу заради концентрації на нествореному, заради зустрічі з Богом. Це ще не вічність, тому що людина знаходиться на землі, в умовах географічного простору і астрономічного часу, але й не звичайний життєвий час. Час в межах цієї концепції – це збіг в єдиній Особистості – в Богові – теперішнього, минулого, майбутнього, миті та вічності. Це зустріч часу з вічністю, яка веде до осяяння, освячення часу нествореним світлом вічності, до гармонізації бігу часу з критеріями вічності, проникненню вічного в тимчасове.

«Чиста» молитва веде до зіткнення світу земного зі світом горнім, від чого час перестає існувати. «Бо і зітхання, і колінопреклоніння, і серцеві прохання, і солодкі крики, і всі види молитви <...> мають межею чисту молитву і до неї тільки мають

можливість сягати. А коли досягнута чистота молитовна і навіть внутрішня, тоді розум, як скоро переступить цю межу, що не буде вже мати ні відваги на молитву і молитовний рух, ні плачу, ні влади, ні свободи, ні прохання, ні жадання, ні втіхи чим-небудь з того, на що уповають в цьому житті або в майбутньому столітті. І тому-то після чистої молитви немає іншої молитви... А за цією межею буде вже здивування, а не молитва, тому що все молитовне припиняється, настає ж якесь споглядання; і не молитвою моляться розум» [10, слово 16].

Тобто, поетиці культури православного чернецтва притаманна сакралізація часу і простору, що сполучається, втім, з досить вільним поводженням з ними. Особливістю хронотопу культури православного чернецтва є наявність у ньому своєрідних трьох пластів. Перший, як спадщина іудейської традиції, це перевага часу над простором. Пам'ятаючи про те, що в культурі православного чернецтва виділяються два її типи, концепція ціннісного переживання часу буде відповідати соціальному або діяльнісному типу культури чернецтва (тобто, монастирській культурі), яка бачить сенс чернецтва в служінні світу і для якої «справа є молитва, яка стала вчинком» [4, с. 423]. Людське життя тут не сфокусовано ні на теперішньому, ні на майбутньому, воно підпорядковано реалізації певного світу моральних цінностей [5, с. 471]. Концепція зупинки часу втілюється в культурі споглядального типу (чернечій культурі), яка практикує ісихазм, для якої «молитва – це справа, перетворена на споглядання» [4, с. 423].

Як і образ часу загалом, в культурі православного чернецтва певну специфіку сприйняття мають також темпоральні категорії – минуле, сьогодення і майбутнє.

За висловом О. Сидорова, в культурі чернецтва «минулого, як такого, що пройшло, зовсім не існує» [17, с. 8]. Дійсно, ченцєві в якості зразка для наслідування пропонується як житіє св. Пахомія Великого (IV ст.), так і житіє св. Серафима Саровського (XVIII–XIX ст.). Весь позитивний досвід, що наближує до Царства Небесного, включений в цю культуру, актуалізований в ній.

На думку М. Тарабукіна, «досконала свідомість ченця живе перш за все сьогоденням» [18]. Наприклад, архімандрит Сергій (Шевич) вчив, «проживати кожен день так, немов би він був

єдиним, щоранку класти початок дню, до деякої міри дистанціюючись від минулого» [16, с. 81]. Аналізуючи аскетико-містичний досвід Симеона Нового Богослова, П. Сержантов пише: «послух пронизує Симеона, він мовчить, і, прислухаючись до себе, зосереджується на цьому, не заглядаючи з очікуванням в майбутнє. Мирське минуле Симеоном забуте <...>» [16, с. 171]. Сьогодні, залежно від типу культури православного чернецтва, наповнене молитвою, яка розуміється в чернечій культурі як духовне споглядання, а в монастирській культурі – як альтруїстична турбота про ближнього. За словами О. Шмемана, для ченця час є часом молитви й іншого значення не має [22]. Минуле, таким чином, (життя ченця до постригу, коли не було такої посиленої аскетичної молитви) – це лихоліття, те, що відкинуто (гріх, пристрасті). Це минуле знаходиться, фактично, за межами культури чернецтва. І акцент тут робиться не на темпоральності, а на цінності (або її відсутності) цього досвіду для духовного зростання.

Деякою мірою еквівалентом минулого як такого, що пройшло і забуте в ортодоксальній традиції є поняття «старе» («ветхий Адам»). Роботи аскетів часто містять заклики звільнитися від гріховного минулого як «стягти з себе стару (ветхую) людину». С. Лішаєв зазначає, що «старе» в цьому випадку має сенс «древнє», хоча саме значення цього слова виходить за межі такого змісту: «Старе не є древнім, хоча древнє часто буває старим» [14, с. 17]. У понятті «старе» наукова традиція виявляє, перш за все, аспекти неминучого і незворотного речового руйнування: «Все те в природному і культурному світі, в чому вбачаємо руйнування його матеріально даної визначеності як неминучий і незворотній процес, ми, <...> називаємо “ветхім”. <...> ветхість є особливим чином сприйнята речовинність, виявляє речове речі як її кінцівку, тимчасовість. Річ, сприйнята як стара річ, передбачає мимовільну редукцію предметно-змістовного (формованого свідомістю) аспекту її існування і акцентує тимчасовість існування речового» [14, с. 21–22].

Тобто, якщо поняття «минуле» передає, більшою мірою, сенс часової дистанції, то «старе» – це теж минуле, але в розумінні його неминучості, незворотності, часового кінця. Це якісний стан глибоко дисонує з культурою православного чернецтва, з її

поривом у вічність, подоланням тимчасовості, глибинною телеологічністю, аскетичною напруженістю, аксіологічним максималізмом. Однак те, що в історичному досвіді не відповідає цінностям такої культурної традиції, не переходить в її минуле, а вилучається з неї, стає «не-культурою». Ці спостереження дозволяють висувати, що культура православного чернецтва як частина ортодоксальної християнської традиції, має іншу структуру (на відміну від культури світської), і минуле культури не є її структурною частиною.

Щодо майбутнього, то в культурі православного чернецтва поряд з прийнятим в православ'ї вченням про кінець історії, загальне воскресіння і посмертну відплату, існує уявлення, що для окремих ченців, завдяки їх особливим подвигам, майбутнє, що виражається в з'єднанні з Христом (і, часто, у набутті надприродних здібностей), може настати вже за земного життя: «кожен з нас повинен боротись і працювати, ретельно вправлятися у всіх чеснотах, вірити і просити у Господа, щоб внутрішня людина ще нині стала причетна <...> слави, і душа здобула спілкування в <...> святості Духа» [7, с. 270]. Ісаак Сирин прямо порівнює громадян Небесного Царства в майбутньому столітті і ченців, які досягли стану повноти божественного споглядання: «Бо святі в майбутньому столітті, коли розум їх поглинений Духом, не молитвою моляться, але з подивом гнізяться в звеселяючий їх славі. Так буває і з нами» [10, Слово 16].

У культурі чернецтва існує поняття «духовний вік», що означає ступінь духовної досконалості особистості. В аспекті проблеми майбутнього виявляється, що монахи різного «духовного віку» знаходяться в різних часових еонах: одні ще в минулому, тобто не вийшли зі стану «старої», гріховної людини, інші ті, що активно борються зі своїми внутрішніми пристрастями, – в теперішньому, а досконалі, праведники – вже в майбутньому.

У православ'ї праведником вважається людина, не тільки високоморальна чисто по-людськи, але та, що досягла стану обоження: «вчення про обоження становить головну особливість православної христології (вчення про Христа – О. С.) і сотеріології (вчення про спасіння – О. С.)» [9, с. 631]. Якщо звичніший термін «спасіння» розуміється як виправлення наслідків гріхопадіння (спасіння від гріха, смерті, пекла тощо), то поняття «обоження»

сприймається як здійснення тієї мети, до досягнення якої людина покликана як створена за образом і подобою Бога [9, с. 631].

Процес обоження починається в земному житті людини. Григорій Богослов вважає, що обоження людини відбувається в Церкві за допомогою таїнств хрещення і Євхаристії, через активне добродіяння, молитву, аскетичну співпрацю і містичний досвід, богопізнання в молитовному спогляданні [9, с. 635–637]. Симеон Новий Богослов також стверджує, що «обоження – поступовий процес, який передбачає шлях через різні послідовні етапи. <...> людина через дотримання заповідей Божих поступово досягає стану, при якому гріховні помисли залишають її розум і пристрасті вщухають; тоді людина знаходить смиренність <...>, після чого приходить до нього Дух Святий. <...> Вона отримує від Духа нові очі і нові вуха, за допомогою яких бачить і чує духовно. <...> Людина тоді вже постійно бачить Бога і споглядає славу своєї душі, бо вона остаточно осяяна і освячена Богом» [9, с. 642].

Отже, обоження розуміється як можлива вже в земних умовах причетність людини Богові і як відновлення в людині її первісної подібності Богу [9, с. 631, 642]. Що стосується ступеня подібності Богу, то в православній традиції святі монахи належать до типу преподобних, буквально – «дуже схожих» на Христа. Отже, вважається, що саме в чернецтві процес обоження може досягти гранично можливого на землі ступеня.

В аспекті сприйняття проблеми майбутнього в культурі чернецтва слід врахувати і такий момент. У межах християнської богословської традиції існують дві есхатології, одна з яких умовно називається «особистою», а інша – «універсально-історичною» [9, с. 734]. «До області особистої есхатології належать питання, пов'язані зі смертю і посмертною долею окремої людської особистості. Універсальна есхатологія, навпаки, звернена до майбутніх подій, що мають відношення до історії всього людства – Другого Пришестя Христа» [9, с. 734].

У православній традиції вважається, що над особистістю після її смерті відбувається «частковий суд», що має тимчасовий, не остаточний характер. (Саме тому має сенс церковна та індивідуальна молитва за померлих). Загальний же Страшний Суд в кінці історії визначить остаточну долю кожної людини. Як пише Марк Ефеський: «Ми стверджуємо, що ні праведні ще не сприйняли повністю свого

спадку, і того блаженного стану, до якого вони себе тут уготовали через діяння; ні грішні після смерті не були відведені в вічне покарання, <...>; але і те й інше необхідно повинно бути після того останнього дня Суду і воскресіння всіх» [2, с. 119].

Виходячи з вищевикладеного виснуємо, що майбутнє особистості в уявленнях, що існують в культурі православного чернецтва, має ступінчастий характер:

1. Майбутнє, пережите монахом на землі як єднання з Христом і бачення нетварного світла;

2. Індивідуальна винагорода, яку монах отримує після смерті;

3. «Життя майбутнього віку» – восьмий день існування творіння, всієї світобудови, період після кінця людської історії, припинення часу і воцаріння божественної вічності.

З огляду на те, що поняття «майбутнє» і «вічність» є погано сумісними, тому що перше належить часу, а друге виходить за його межі, можна ці три ступені визначити таким чином:

1. Майбутнє-в-теперішньому;

2. Тимчасове майбутнє;

3. Вічне життя.

Як пише Антоній Сурозький, «немає сумірності між Божою вічністю і тварною вічністю: тварна вічність вкладається в межі часу, Божа вічність ніякого стосунку до часу не має» [3, с. 59].

Значною мірою сприйняття майбутнього в культурі чернецтва забарвлене етичною проблематикою. Факторами, від яких «якість» майбутнього і швидкість його настання не залежить, є, як це не парадоксально для світської культури, технічний прогрес, політика, розвиток культури, рівень комфорту тощо. Навпаки, факторами, що наближають майбутнє, що так розуміється, є віра, покаяння, істинне смирення (тобто, смиренність перед істиною), терпіння, надія, любов, аскетичний подвиг.

Дурної нескінченності руху вперед в культурі православного чернецтва протистойть ідея «перебування в Богові» й у вічності, тобто досягнення вищого досконалого стану і перебування в ньому. У світській культурі майбутнє є певною ідеальною конструкцією, створюваною людськими зусиллями. Конструкцією, яка наближається, але так і не може бути наближена, що вислизає як міраж, постійно замінюється новим образом. За уявленнями культури чернецтва, Царство Небесне, Рай, досягнення якого є

метою життя ченця, існує і зараз у вічності, паралельної з часом. Зусилля людини, таким чином, спрямовані не на створення цього раю, а на наближення до нього по певній духовній траєкторії. Рай є місцем максимальної присутності Бога. Отже, наближення до Бога є наближенням до Раю. Тобто, майбутнє мислиться як досягнення певної бажаної мети, що існувала раніше початого духовного шляху, як його підсумок і нагорода.

Отже, якщо зіставити уявлення про майбутнє в культурі православного чернецтва і секулярній культурі, то можна спостерігати таке:

1. У *секулярній культурі* образ майбутнього розпливчастий, невизначений (має особистісно і культурозалежний характер), розмитий як певна картина загального благоденства (мають місце і негативні сценарії – ядерна війна, екологічна катастрофа тощо). У *культурі чернецтва* майбутнє як образ Небесного Єрусалима описаний, передбачений, визначений.

2. У *секулярній культурі* майбутнє має властивість постійно віддалятися на лінії часу. В *культурі чернецтва* майбутнє, навпаки, наближається як в загальнолюдському, так і (особливо) в особистісному плані. У другому випадку швидкість його наближення залежить від прикладених аскетичних зусиль і синергії – співпраці людини і Бога.

3. У *секулярній культурі* смерть є перешкодою для настання майбутнього (фактично, вона і є реальне майбутнє індивіда). В *культурі чернецтва* смерть є одним з етапів життя, що наближає майбутнє нової, досконалішої якості.

4. У *секулярній культурі* панує «соціально-технічний» вимір майбутнього. В *культурі чернецтва* провідним є «духовно-етичне» трактування майбутнього.

5. *Секулярна культура* живе сьогоденням, майбутнє є ідеалом, головна риса якого – його недосяжність. У *культурі чернецтва* майбутнє за певних умов і для окремих індивідів може настати вже в цьому земному житті.

6. У *секулярній культурі* майбутнє є частиною концепту «час». У *культурі чернецтва* майбутнє має вимір вічності.

Слід також зазначити, що в світлі проблеми майбутнього зникають відмінності між монастирською і чернечою культурами.

Це майбутнє – їхня єдина мета, до якої представники цих культур йдуть шляхами, що відрізняються.

Крім того, можна говорити про парадоксальну багатовекторність культури православного чернецтва. Світська культура, як відомо, орієнтована на майбутнє. Культура чернецтва звернена до божественної вічності. По-перше, вічність, за визначенням, існує завжди. По-друге, божественна вічність, відповідно до християнського вчення, мала в земних умовах конкретні історичні межі й форму свого прояву в особистості Ісуса Христа. Орієнтуючись на його Особистість, культура чернецтва звернена в минуле. По-третє, однак, зустріч людства з вічністю очікується в певній есхатологічній перспективі, «житті прийдешнього віку», майбутнього Царства Праведників. У зв'язку з цим можна стверджувати, що культура чернецтва звернена також і до майбутнього. При цьому кожен з трьох окреслених орієнтирів включає в себе два інші. У результаті в поетиці культури православного чернецтва на сакральній основі відбувається об'єднання темпоральних (та історичних) вимірів минулого, теперішнього, майбутнього і вічності.

З питанням відчуття часу в культурі православного чернецтва пов'язане питання її включеності до історичного процесу суспільства.

У зв'язку з тим, що православ'я має певну незмінну сутність, а культура чернецтва є сферою «сугубого» вираження цієї сутності, виникає питання про долучення культури чернецтва до історичного процесу: чи повинні ми говорити про «включеність» культури чернецтва до історичного процесу або, навпаки, про її «виключеність» з нього? Для вирішення цієї проблеми необхідно визначити, якою мірою щодо культури православного чернецтва ми можемо говорити про її історичну динаміку як явище, в ході якого «змінюються технології (способи) здійснення соціальної життєдіяльності співтовариств, принципи їх колективної організації й регуляції, пізнання й комунікації» [20, с. 157]. А також, як ці процеси відтворюються в її поетиці.

З одного боку, є досить поширеною думка, що динаміка як прогрес, сутнісні зміни, зміна історичних етапів і форм не властива культурі православного чернецтва. Наприклад, А. Гарнак уважає, що східне чернецтво не має історії як такої [6, с. 149] (а, отже, й

історії своєї культури), що воно зберегло свою самостійність шляхом стагнації [6, с. 157]. С. Хоружий по відношенню до чернечої духовної практики ісихазму зауважує: «Тут досвід нашого сучасника досягає повної духовної ідентичності з досвідом прадавніх аскетів» [21, с. 219]. Дійсно, життя святих є актуальним читанням у культурі чернецтва та православ'ї загалом незалежно від епохи життя цих святих. Якщо світська культура (історичність якої не викликає сумнівів) орієнтована на новації, то культура чернецтва є культурою високого ступеня традиційності (хоча й тут є поле для певних новацій).

Інша точка зору, загалом, допускає певну історичну та культурну динаміку чернецтва. О. Шмеман вважає, що в історії чернецтва можна виокремити кілька періодів. В якості критеріїв їх виділення він пропонує «взаємини чернецтва з Церквою» а також «розвиток і становлення самої чернечої “самосвідомості”» [22].

Перший період – раннє чернецтво. Період лаїчного (тобто не клерикального – О. С.) і часткового, стихійного і спорадичного чернецтва. Воно мало «не-грецький» характер. Це «догословська стадія, коли чернечий “задум” виражений скоріше в категоріях подвигу. <...> Чернецтво спочатку не мислило себе навіть особливою частиною Церкви» [22]. Мотив його виникнення – спрага моральної досконалості, максималізму. Це було чернецтво як реакція на «підсвідому “утилітаризацію” християнства» [22].

Другий період – «поступове переродження його (чернецтва – О. С.) на церковний інститут, і при цьому, інститут впливовий, пов'язаний з усіма аспектами церковного життя. <...> процес цей, який знайшов вираження у фізичному поверненні чернецтва – тобто в побудові монастирів у містах, у самому центрі “миру” <...> Монастир у місті став немов би ідеальною громадою, свідченням християнського максималізму, закликом і нагадуванням» [22]. У розвитку чернецтва вагому роль починають відігравати греки. Ґрунтуючись на своїй античній культурі, вони надають чернецтву богословського і містичного тлумачення [22].

Водночас О. Шмеман говорить про неможливість провести чітку межу між періодами, які він виокремлює, а також говорить навіть про одночасний їх розвиток, про співіснування обох тенденцій: «Але стадія ця (перша – О. С.) була фактично дуже недовгою. Або, вірніше, поряд з саме таким переживанням

чернецтва, що тривало ще довго, дуже рано виникло й інше його, якщо не розуміння, то фактичний прояв – і його саме й потрібно вважати другою стадією. Загальний зміст його в поверненні чернецтва до церковного суспільства й поступове переродження його на церковний інститут» [22].

Крім того слід зазначити, що співіснування цих двох тенденцій, форм або типів чернечого світоулаштування можна виявити протягом усього періоду існування чернецтва.

Якщо в анахоретських монастирях прп. Антонія практикувалися прості (й навіть примітивні) види рукоділля, то розвиток монастирів прп. Пахомія (кіновіального типу) пішов шляхом диференціації господарської діяльності, ремісничих робіт. Так, тут жили групи ченців, які присвятили себе певному напрямку діяльності: 7 ковалів, 15 шевців, 50 хліборобів тощо [12, с. 35].

У монастирях Василя Великого практикувався не тільки розвиток господарської діяльності, але й налагоджувалися каритативні, місіонерсько-педагогічні зв'язки з суспільством. Ця «близькість» до миру і зв'язок із ним виражалася тут у такому:

- заняття землеробством і ремеслом;
- турбота про бідних і хворих;
- виховання як сиріт, так і дітей за бажанням їх батьків;
- надання можливості для мирян тимчасово проживати в монастирі;
- можливість для ченців відвідувати рідних, використовуючи цей час також для проповідницької місії.

Л. Карсавін пише про наявність типів і відмінність ідеалів монастирського улаштування: «Не із прагнення краще здійснити ідеал анахоретства впливала думка про створення лаври й тим більше монастиря, що відрізняється від першої перевагою спільножительного фактору, а з іншого уявлення про цей ідеал, з усвідомлення труднощів його здійснення для самотнього пустельника, з бажання забезпечити спасіння душі потужною допомогою традиційних форм і з'єднати досягнення особистої святості зі здійсненням заповітів Христа, що пропонував не тільки аскезу, але й взаємну любов (що розуміється частіше як любов між ченцями) і допомога всім, хто потребував допомоги» [12, с. 37].

Пізніше, у Києво-Печерському монастирі період настоятельства прп. Антонія пов'язують із анахоретською, споглядального

типу організацією життя обителі, а період настоятельства прп. Феодосія – навпаки, із соціально-діяльнісною. «<...> у монастирі Феодосія була відмінність між великою й малою схимою: ті, які бажали більш відокремленого життя, могли йти в печеру до Антонія, і проводити життя або в цілковитому затворі або у відлюдництві» [11, с. 44]. Таке становище породжував міський характер монастиря і політика Феодосія, який ішов на компроміс із князями, приймаючи дарунки від багатих і можновладців, але й справляючи на них духовно-виховний вплив.

Ці спостережувані відмінності в ладі монастирського життя є не просто різними формами організації – анахоретством і кіновією, але проникають у глибокі шари світосприймання, філософії взаємин із природою та суспільством, що дозволяє виділити всередині культури православного чернецтва її типи – монастирську культуру і чернечу культуру.

Тоді питання про включеність до історичного процесу цих двох типів культур буде вирішуватися таким чином. Монастирська культура, безумовно, є «історичною», вона включена до системи соціальних зв'язків. Виконуючи місіонерське завдання при взаємодії із соціумом, вона виробляє відповідні до історичної епохи способи цієї взаємодії. Ця культура, спираючись на традицію, є досить відкритою, вона враховує історичний контекст і вводить до свого простору нові феномени. Цей тип культури підвладний поступові соціокультурної динаміки і через свої зв'язки зі світом відчуває також національний, політичний, економічний, художньо-концептуальний впливи держави і суспільства.

Чернечій культурі притаманний ізоляціонізм, що виявляє себе не стільки по відношенню до історії як такої, скільки по відношенню до соціуму (соціальний ізоляціонізм). Водночас, вона не включена до історичного процесу, переважно характеризується прагненням зберегти традицію в фундаменталістських цінностях. Цій культурі властива надзвичайна стійкість: аскетичні практики, що становлять її стрижень, підтримуються незмінними протягом століть. Якомога радикальнішим відходом із «миру» і концентрацією на внутрішньому житті духу заперечується необхідність слідувати за змінами людської історії.

Отже за підсумками проведеної розвідки можемо зробити такі висновки. Уявлення про час в культурі православного чернецтва є

діалектичними. З одного боку, тут спостерігається ставлення до кожного моменту сьогодення як до цінності, як до часу подвигу. З іншого боку, спостерігається відмова від теперішнього, зупинка часу і прорив у вічність. Ця діалектичність у межах культурологічного підходу вирішується введенням концептів «чернечої культури» і «монастирської культури».

Також слід констатувати, що в культурі православного чернецтва має місце перехід категорій минулого, сьогодення і майбутнього з темпоральної площини до площину аксіологічної. Названі категорії сприймаються не характеристиками часу, але рівнями духовного стану особистості. Минуле асоціюється із гріхом, сьогодення – з подвигом (покаянням, молитвою, аскезою), майбутнє – зі святістю. Елементом сьогодення є точкове, перериване зіткнення з вічністю (з нетлінними нествореними Божественними енергіями). Темпоральне розшарування (на архівну, забуту, скороминушу, неминушу, живу тощо), притаманне культурі як явищу, фактично не виявляється в культурі православного чернецтва (бо гріхове минуле не належить до культури чернецтва, воно, є не-культурою). Тут є актуальним розшарування не в темпоральній, а в аксіологічній площині, причому оцінка здійснюється не в категоріях «добре – погано», а в поняттях «земне – небесне», «гріхове – святе», «людське – божественне».

Образ майбутнього в поезиї культури православного чернецтва має конкретний і певним чином деталізований характер. Це майбутнє не потрібно «будувати», воно вже існує як даність у Вищій Вічній Реальності. Швидкість наближення до нього є індивідуальною і залежить від аскетичних зусиль та синергії людини і Бога. Це майбутнє не пов'язане зі смертю, а є вищим етапом життя, має винятково духовне й етичне наповнення, а також ознаки фінальної цінності.

Розуміння історичної та часової протяжності в культурі православного чернецтва більшою мірою відображають вислови «перші часи» і «останні часи» (теж не позбавлені аксіологічного навантаження). Причому останні – це найближчі до нас і до кінця. Таке розуміння притаманне ще культурі Русі, про що писали Д. Лихачов та Ю. Лотман.

Водночас монастирська культура, підтримуючи зв'язки з історично мінливим соціумом, і сама є історичною. Чернеча культура не включена до історичного процесу, вона характери-

зується прагненням зберегти традицію в фундаменталістських цінностях, тому що «лествиця» духовного сходження особистості до обоження визнається незмінною.

Перехід темпоральних категорій до розряду аксіологічних характерний не тільки для культури чернецтва. Наприклад, те саме ми спостерігаємо в новочасовій культурі з появою ідеї прогресу: новація, прогрес і майбутнє постають, в певному сенсі, синонімами. Але в культурі православного чернецтва те, що стосується духовного подвигу, минулого, по суті, не має. Самі ці темпоральні категорії асоціюються з духовним станом людини, її місцем на шляху духовного вдосконалення.

Список використаних джерел:

1. Алымов В. Лекции по исторической литургике [Электронный ресурс] / В. Алымов. – Режим доступа:

<http://lib.eparhia-saratov.ru/books/01a/alimov/lecture/contents.html> (дата обращения: 3.12.2018).

2. Амвросий (Погодин; архим.). Св. Марк Эфесский и Флорентийская уния [Электронный ресурс] / Амвросий (Погодин; архим.). – Москва: Посад, 1994. – Режим доступа: http://krotov.info/history/15/1/pogodin_00.htm (дата обращения: 5.12.2018).

3. Антоний Сурожский. Человек перед Богом / Антоний Сурожский, митрополит. – Киев: Фонд «Духовное наследие митрополита Антоний Сурожского», QUO VADIS, 2010. – 348 с.

4. Антоний Сурожский (митр.). Школа молитвы / Антоний Сурожский (митр.). – Клин: Христианская жизнь, 2006. – 495 с.

5. Волков Ю. Г. Человек: энцикл. слов. / Ю. Г. Волков, В. С. Поликарпов. – Москва: Гардарики, 2000. – 520 с.

6. Гарнак А. Сущность христианства. Шестнадцать лекций, читанных студентам в зимний семестр 1899–1900 гг. в Берлинском ун-те: пер. с нем. / А. Гарнак. – Санкт-Петербург: Изд. М. В. Пирожкова, 1907. – 222 с.

7. Добролюбие. – 3-е изд. доп. – Москва: Тип. М. Ефимова, 1896. – Т. 1. – 638 с.

8. Иерофей (Влахос; митр.). Православная психотерапия: святоотеческий курс врачевания души / Иерофей (Влахос; митр.). – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. – 368 с.

9. Иларион (Алфеев; еп.). Православие: в 2 т. / Иларион (Алфеев; еп.). – Москва: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. – Т. 1. – 864 с.

10. Исаак Сирин (прп.). Слова подвижнические [Электронный ресурс] / Исаак Сирин (прп.). – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/939> (дата обращения: 10.12.2018).

11. Казанский П. История православного русского монашества от основания Печерской обители преподобным Антонием до основания Лавры Св. Троицы преподобным Сергием / П. Казанский. – Москва : Тип. Александра Семена на Софийской ул., 1855. – 205 с.

12. Карасавин Л. П. Монашество в средние века / Л. П. Карсавин. – Москва : Высш. шк., 1992. – 168 с.

13. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Искусство, 1967. – 360 с.

14. Лишаев С. А. Старое и ветхое: Опыт философского истолкования / С. А. Лишаев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. – 208 с.

15. Свешников В. (прот.) Очерки христианской этики / В. Свешников (прот.). – Москва : Паломник, 2001. – 624 с.

16. Сержантов П. Б. Исихастская антропология о временном и вечном / П. Б. Сержантов. – Москва : Ин-т философии Рос. акад. наук, Православ. паломник, 2010. – 320 с.

17. Сидоров А. И. Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества / А. И. Сидоров. – Москва : Православ. паломник, 1998. – 528 с.

18. Тарабукин Н. М. Смысл иконы [Электронный ресурс] / Н. М. Тарабукин. – Москва : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/> (дата обращения: 3.12.2018).

19. Тестелец Я. И. Х. Маршалл. Евангелие от Луки. Комментарий к греческому тексту / Я. Тестелец // Альфа и Омега. – 2001. – № 3 (29). – С. 35–63.

20. Флиер А. Я. Культура как смысл истории / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – 1999. – № 6. – С. 150–159.

21. Хоружий С. С. Очерки синергичной антропологии / С. С. Хоружий. – Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.

22. Шмеман А. (прот.) Введение в литургическое богословие [Электронный ресурс] / А. Шмеман (прот.). – Режим доступа: <http://www.golubinski.ru/ecclesia/shmeman/liturg33.html> (дата обращения: 4.12.2018).

23. Эрн В. Ф. Идея катастрофического прогресса [Электронный ресурс] : (докл., читанный в Религиоз.-филос. о-ве памяти Вл. Соловьева в марте 1907 г.) / В. Ф. Эрн. – Режим доступа : http://mf.volsu.ru/sofia/rfn/Idea_catostroph.html (дата обращения: 10.12.2018).

Розділ III.

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

3.1. КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ В СИСТЕМІ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ

На різних етапах розвитку людства дозвілля сприймалося не лише як важлива складова культури повсякдення, а й як потужний засіб державотворення (шляхом інтеграції людей у різні спільноти, формування соціальних стереотипів та соціально-культурної ідентифікації особи, зміцнення міжособистісної й групової комунікації та регуляції людської поведінки). Неперервним був і залишається й зворотній зв'язок – соціальні, політичні та культурні процеси в суспільстві впливають на дозвіллєві практики особи, систему її дозвіллєвих цінностей, уявлення про «дозволене» й «заборонене», «серйозне» й «несерйозне» дозвілля. З розвитком людства увага до природи дозвілля, його суспільної значущості, тенденцій функціонування лише зростає, залишаючи незмінною думку про його суперечливий й подвійний характер, потенціал та небезпеки, можливості й обмеження.

Дозвілля – це і обов'язок людини перед громадою (антична Греція), дозвілля – це і відчуття власної свободи, яка не підлягає суспільним регламентації і контролю (античний Рим доби імперії); дозвілля – це й інструмент політичного тиску на маси, засіб їх мобілізації і зайнятості (тоталітарні держави); дозвілля – це й засіб «практичного» виховання істинно моральної і благочестивої особи (епоха середньовіччя); дозвілля – це інструмент соціальної диференціації та «демонстрації» свого соціального статусу (епоха абсолютизму) й, водночас, інструмент гармонізації та усунення соціальних конфліктів, механізм єднання різних соціальних прошарків (промислова революція).

Проте у вітчизняній культурології дозвілля і як теоретична рефлексія, і як культурна практика, і як технологія формування

державної політики, вивчається доволі поверхово. Ситуація, що склалася, має об'єктивні історичні й передумови становлення незалежної України. Проте без розуміння дозвіллевої поведінки людини неможливо усвідомити процеси становлення громадянського суспільства, трансформацію світоглядних засад, культурної ідентичності, ідеології та масової свідомості населення. Водночас в історії дозвілля накопичено достатньо прикладів, урахування яких дозволить проаналізувати, обґрунтувати й використати культурно-дозвіллеві практики з метою формування демократичної держави.

Античний світ. Дозвілля як час, вільний від роботи, не корелювався в грецькій античності з вільним вибором характеру його проведення індивідом. Вільний грек поза межами своєї «професійної» діяльності виконував кілька соціальних повинностей – літургій, серед яких і літургії, пов'язані із забезпеченням колективного дозвілля (наприклад, хорегія). Обов'язковою була участь в еллінських святах, важко було ухилитися від участі в симпосіях, а від участі в спартанських сеситіях – взагалі неможливо. Колективне дозвілля було більше необхідністю, ніж свободою, даючи нам підстави стверджувати, що дозвілля в античній Греції – це, передусім, обов'язок.

Ще одна особливість давньогрецьких дозвіллевих практик полягала в тому, що вони були виключно колективними. Залишаючись сам на сам із собою, вільний грек не міг забезпечити розважального елементу. Розваги – ігри, видовища, змагання – здійснювались лише колективно. Наодинці індивід міг у свій вільний час вдаватися лише до інтелектуального споглядання, якщо він до цього був здатний. Свобода індивіда виявлялася у споглядальному проведенні часу, який не підлягав суспільним регламентації і контролю. Це й надавало йому ознак дозвілля, принаймні, з погляду сучасного розуміння цього феномена. У цьому інтелектуальному дозвіллі античності зародилася філософія.

Давньоримське дозвілля, на відміну від грецького, не було цілісним явищем, у ньому розрізняються елітарне (інтелектуальне) і масове (розважально-видовищне) дозвілля. У розважально-видовищному дозвіллі публіка становила цілком пасивний об'єкт, а суб'єктом виступали курульні едили та інші посадові особи. Видовищний *otium* став потужним інструментом політичного тиску

на маси, засобом мобілізації і зайнятості. Видовище – це не просто масове дійство, це головна колективна насолода, на яку мали право піддані, це єдина розкіш, доступна бідним верствам населення.

На заповнення свого вільного часу людина могла активно впливати лише в елітарному дозвіллі. Для представників римської інтелігенції характерними були високий рівень освіченості, опанування складної інтелектуальної праці, та головне – самореалізація в інтелектуальній сфері діяльності. Важливим у цьому дискурсі був акцент на гідній старості, складовою якої було «дозвілля з гідністю» (*otium cum dignitate*), зумовлене цивілізованістю суспільства. Зусиллями римської інтелігенції було створено інститути (бібліотеки, скрипторії, публічні читання, гуртки однодумців), у яких культивувалося інтелектуальне дозвілля: літературні й філософські заняття, диспути і спільні рецитації.

В системі державного управління античного світу (особливо, в період римської імперії, коли означені нижче тенденції набувають неймовірного розвитку) прослідковується декілька тенденцій щодо використання дозвілля. Передусім, необхідно вказати на контролювання дозвіллевих практик населення шляхом прийняття численних постанов. Так, процес занепаду римської республіки супроводжувався прийняттям законів про розкіш (що були спрямовані на обмеження бенкетних витрат, кількість запрошених, регулювання меню й асортименту страв тощо) або ж заборони зведення театрів (з метою нівеляції впливу останніх на моральні устої римлян), натомість імперський Рим характеризувався сприйняттям дозвілля як потужного засобу формування громадської думки. Тенденція контролювати особисте життя римлянина (зокрема, його дозвілля) призвела до жорсткої регуляції діяльності таких об'єднань дозвіллевого типу як колегії, гуртки й харчевні (Юлій Цезар, Нерон, Траян, Тиберій); заборони (або ж дозволу) вводити до пантеону нових богів, що, зрештою, обумовило повне неспівпадання народних обрядів, які побутували в масах, та офіційній релігії.

Демонстрація римською владою «турботи» про підлеглих супроводжувалася влаштуванням пишних та невиправдано дорогих масових ігор і свят (гладіаторських боїв, змагань на колісницях, тріумфів, релігійних свят) із безкоштовною роздачею хліба, вина й

«грошових подарунків» (мета – втихомирення міського плебсу). Організацією змагань, видовищ, ігор і свят (*ludi in circo, in amphitheatro, in theatro*) опікувалися спеціальні структури (наприклад, курульний еділітет).

Уведення нових релігійних свят, участь у яких була обов'язком кожного римлянина, повинністю, настільки ж серйозною і важливою, як і робота, мало яскраво виражене завдання – утримати владу і сформувати громадську думку (що, відповідно, й позначилося на кількості організованих «видовищ»). Кульмінаційним етапом зведення такого «обов'язкового» дозвілля на рівень державної політики римських правителів стало обоготворення імператорів – поширення на них ритуалів релігійного культу.

Спорудження будівель суто практичного призначення (активне будівництво форумів, терм, портиків, садів, храмів, які були відкриті не лише для знаті, а й для простого населення) супроводжувалося формування думки про дозвілля як ознаку соціального статусу й престижності. Гімнасії, палестри, портики, терми, пташники, звіринці використовувалися заможними римськими громадянами для утвердження свого соціального становища в суспільстві. Пристрасть до надмірних розкошів у часи Імперії стала чи не єдиною ознакою належності особи до привілейованого класу. Внаслідок цього сформувалася структура дозвілля, яка символізувала і зміцнювала основні норми, вірування, цінності конкретної соціальної групи з постійним урахуванням еталонів і зразків престижності. Про переважання публічності й престижності, демонстрації і зміцнення свого соціального статусу свідчить і думка демонстрування своєї вишуканості і вишості перед натовпом (і саме ця тенденція подарувала світові явище приватного колекціонування).

Середньовіччя. У середньовічному суспільстві, в якому найвищою формою духовного життя людини є релігія, осягненню істини, пізнанню та восхваленню Бога сприяє лише ідеальне, інтелектуальне дозвілля. Однак воно є не абстрактним спогляданням (як у античному світі), а «практичним» вихованням істинно моральної і благочестивої особи. Тому дозвіллева поведінка має «працювати» на максимальну реалізацію мети людського життя – досягнення вічного блаженства.

Для тотального ідеологічного контролю над суспільною свідомістю церква вдавалася до *прямої заборони* певних дозвіллевих форм: свят, розваг, обрядів. За часів патристики церква сприйняла погляди на дохристиянські дозвіллеві практики як на «святкування язичницьких богів» (Лактанцій), «видовища розпусти і розвою брехні», «безсоромні ігри на честь богів і богинь» (Святий Августин), а тих, хто бере у них участь, – як на таких, які «поважають темних бісів», здійснюють «жертви ідолівські», як на «дітей сатани», «синів зла», яких збуджує «демон блуду». Так, церковний собор у Брагансі (572 р.) застерігав про неминуче ув'язнення тих, хто «танцює перед святою церквою». У постанові собору в Толедо (589 р.) засуджувалися «танці і безсоромні пісні» серед населення під час святкування святих. Церковний собор у Шалоні (близько 650 р.) прийняв рішення про покарання та відлучення від церкви тих, хто співає безбожні вірші, «коли молитви й слухання псалмів, що розповідаються священиком, мають бути спільним обов'язком [віруючого]». Церковний собор у Акилі (791 р.) вдався до запобіжних заходів відносно священиків, «щоб усі світські почесні, як-от: полювання, світський спів, розваги без міри, – не були у звичках священнослужителів» [16, с. 315–323].

Церковники боролися з язичницькими віруваннями, не лише знищуючи їхні храми, ідолів, культи, забороняючи проводити традиційні обряди, й оголошуючи мандрівних акторів майстрами штукарства, спільниками диявола. Зазвичай, актори зображувалися людьми аморальними, розбещеними, «родичами диявола», тому вважалося, що і їхні розваги суперечать християнським заповідям, заохочують лінощі, збуджують пристрасті, непомірність, підштовхуючи до загибелі «пропащі душі». У теологічному посібнику з богослов'я Гонорія Августодунського «Елуцідарій» (близько 1100 р.) на запитання учня про те, чи має надію на спасіння душа жонглера, наставник відповідав: «Жодної, вони – слуги Сатани» [6, с. 69]. Приймалися постанови, які регулювали поведінку у вільний час не лише прихожан, а й духівництва. Так, Постановою Аахенського собору (1216 р.) священнослужителям заборонялося «бути присутніми на будь-яких видовищах, бенкетах чи весіллях. Вони мали піти звідти раніше, ніж з'являлися фімеліки, тобто гістріони, музиканти й міми» [16, с. 315–323].

Таких документів у добу Середньовіччя було прийнято багато (останні заборонні ордонанси – на початку XVII ст.), але популярність трубадурів, жонглерів, блазнів та інших лицедіїв не зменшувалася. Акробатів, лялькарів, жонглерів люди, життя яких було обмежене мурами замку, завжди сприймали як свято. Тому, окрім безпосередньої заборони та осуду, церква змушена була шукати ефективніших засобів впливу на мирян. Цей процес супроводжувався *злиттям* дохристиянських вірувань і теологічних догм. Як зазначає А. Гуревич, «успадковані в давню давнину вірування і християнська релігія, перебуваючи між собою одночасно й у постійній взаємодії, і в антагонізмі, представляють два синхронних аспекти середньовічної суспільної свідомості, утворюючи специфічну єдність, яку можна назвати «народним християнством» [7, с. 137]. Не дивно, що релігійні процесії, як і меси, літургії, урочисті служби, і навіть проповіді, здійснювані виключно з релігійною метою, з часом збагатилися театралізованими елементами (одяг, використання технічних пристроїв для театралізації окремих сцен, участь акторів і ляльок для інсценування релігійних сюжетів тощо).

У релігійних святкуваннях поєднувалися язичницькі і християнські елементи. Так, бретонці пишалися місцевими святами – Нонною і Корентіном, – які, вочевидь, були поганськими божествами, але зазнали «християнізації». У середині літа більшість європейських народів святкують Івана Купала. Учені припускають, що церква, перейнявши дохристиянське свято, перетворила його на свято Іоанна Хрестителя, яке символізувало оновлення. «Точнісінько так, як свято середини зими (25 грудня) перетворилося на день народження Христа, свято середини літа стало відзначатись як день народження предтечі Христа. Ритуальне купання в річці було наново інтерпретоване, як відзначення хрещення Ісуса святим Іоанном у Йордані» [1, с. 195].

Загалом на церковні свята припадало майже 285 днів на рік. Їх відзначання стало обов'язковим для громадян, а уникнення святкувань загрожувало штрафами, ув'язненням і навіть відлученням від церкви. Проте ідеальні норми поведінки, які популяризувалися церковнослужителями, досить часто не співпадали з повсякденним життям. Таку невідповідність В. Даркевич пояснював тим, що багато духовних осіб і за освітою, і

за світосприйняттям майже не відрізнялися від своїх прихожан [9, с. 80]. Часом і самі клірики намагались зайнятися мистецьким ремеслом, піддаючи себе осуду і церковними діячами, і простолюдом (І. Босх «Корабель дурнів», 1490–1500). Вони брали активну участь у народних забавах: «Ченці грали у м'яча, грали комедії, а перебравшись у карнавальні костюми, співали, танцювали і грали на музичних інструментах. Навіть черницям дозволялось повеселитися, перебравшись у чоловіче вбрання...» [1, с. 28]. Проти такої поведінки приймалися спеціальні постанови. Так, у «Саксонському окружному і ленному праві», датованому 1537 р., стверджується: шпільмани й жонглери «не люди, як інші, а лише мають людську подобу і уподібнити їх мерцям треба». На Ланському соборі 1528 р. було прийнято постанову про заборону заходити до церкви гістріонам і мімам [16, с. 315–323]. Щоправда, такі інвективи, як і попереджувальні спроби церковників врегулювати дозвілля своїх прихожан, сподіваного ефекту не мали. Церква, намагаючись контролювати вуличні дозвіллеві дієства, виносила релігійні обряди за межі храму, на майдани міста. Співпраця церкви з міською владою, цехами і гільдіями виявлялася, зокрема, у проведенні містерій – масових театралізованих інсценувань на міській площі, які створювались за сюжетами Святого письма.

Духовенство використовувало дозвілля, поєднуючи дохристиянські вірування й теологічні догми, упроваджуючи нові свята й урочистості, удосконалюючи співпрацю церковних організацій і світської влади та корпоративних структур (цехів, гільдій, братств), легалізуючи, щоправда, досить часто вимушено, з численними заборонами, окремі свята й обряди (свята дурнів, вісюка, сміхових процесій, ярмаркових розваг). Дистанціювання від проблем реальності відбувалося у веселому, відкритому світі народного дозвілля, під час якого офіційній серйозності, гріховній незмінності, земним стражданням, смутку й недосконалості протиставлявся святковий простір, сконцентрований навколо безпосередніх життєвих інтересів і пронизаний чуттєво-емоційними значеннями. Народне дозвілля було представлене, передусім, обрядово-видовищними формами і принципово відрізнялося від феодальних і церковних культових форм і церемоніалів, формуючи інший світ, інше життя, значну роль у

якому відігравали багатоденні карнавали з їх вуличними діями і процесіями, святами дурнів, віслюка, освячений традицією вільний «пасхальний» й «різдвяний» сміх (за М. Бахтіним).

У реальному соціально-культурному житті дозвілля передбачало обов'язкову участь особи одночасно в релігійних заходах і в народних святкуваннях, у «спогляданні» Бога і в карнавальних процесіях, в «інтелектуальному» пізнанні істинності буття і у святах дурнів. Взаємодія між світським і релігійним дозвіллям, дозвіллям «панівної меншості» і «мовчазної більшості» була потужною і «двобічною», а модифікація і трансформація запозичених дозвіллевих форм відбувалася відповідно до ідей, рецепцій, візуальних образів і способів мислення людей певного соціального стану. Сакральне й профанне, як ціннісні орієнтири соціального буття в часи середньовіччя, втілюючись і трансформуючись у різних дозвіллевих формах, виявляли свою аксіологічну амбівалентність.

Новий час. Виразенням суспільної констеляції пов'язаних між собою осіб у XVII–XVIII ст. став «двір»; елітою суспільства – придворно-аристократичні кола; зразком чоловічої гідності, краси й досконалості – монарх. Влада останнього утримувалася завдяки вивіреним стратегії, у якій дозвілля відігравало значну роль. Монарх зосереджував владу усіх представницьких органів, роль яких було зведено до мінімуму, внаслідок чого будь-які дії короля набували державного значення. Демонстрація такого абсолютизму виявилася і в ритуалізації будь-яких дій монарха, і у неймовірній кількості придворних, утриманні війська, надмірних витратах і на будівництво, і на азартні ігри. У світському житті періоду абсолютизму переважало прагнення «перетворити земне життя на рай». На це й були спрямовані усі засоби дозвілля: звеселяння й розваги, які створювали ілюзію неперервного свята, розкішного й витратного. Зокрема, бенкети, які й у попередні століття були улюбленою розвагою знаті, стали настільки витратними, що на роздрібному ринку продавали залишки наїдків з королівського столу [3, с. 167]. Як слушно зауважує М. Вебер, розкіш як відмова від цілераціональної орієнтації споживання була для придворно-аристократичних кіл не «зайвиною» чи «надлишком», а засобом самоствердження.

Стиль життя, усталений при дворах як «осерді вічних розваг» (М. Оссовська) передбачав культивування дозвіллевих практик як

занять для обраних і диктувався престижністю, утвердженням їх соціального і культурного значення. Демонстрування високої майстерності у турнірах, спортивних змаганнях, святкових розвагах спільно з мистецтвом красномовства, вмінням декламувати та освіченістю, відповідали шляхетності придворного (Б. Кастільоне).

Дотримання у королівському палаці атмосфери галантного спілкування, ретельне виконання правил придворного етикету мали демонструвати державну єдність й порядок, систему, стрижень якої становило дворянство як обрана й відокремлена верства. Недаремно Рішельє у своєму заповіті королю Франції наголошував, що дворянство необхідно вважати як «найголовніший стрижень держави, здатний багато в чому посприяти її збереженню і зміцненню» [19, с. 156]. Водночас придворні «не лише тому прибували до двору, що залежали від короля, а й залишалися залежними від короля тільки тому, що прибувши до двору і перебуваючи серед придворних, вони могли зберігати дистанцію від усіх інших. Від дотримання цієї дистанції залежав порятунок їхньої душі, їхній престиж як придворних аристократів, а отже, їхнє суспільне існування і їхня особиста ідентичність» [26, с. 125]. Тому придворне дозвілля мало подвійне цільове призначення: з одного боку, воно реалізувало свої природні функції розслаблення, розваги й отримання задоволення, а з іншого, – було безпосереднім засобом самоствердження і кар'єрного зростання, дотримання придворною особою суспільних норм і виконання своїх представницьких обов'язків. Дозвілля, як інструмент соціальної диференціації та репрезентації рангу, відрізнялося продуманістю форм, «демонстративним споживанням» (Т. Веблен), співвідносним із соціальним статусом особи та її привілеями, адже «честь для дворян мала бути дорожчою за життя» [19, с. 156].

З XVIII ст., внаслідок розвитку буржуазії, світська культура децентралізувалася, розпорошуючись у дворах придворної знаті, де процвітали салони. Навколо салонів утворювалися фракції, що змагалися за політичний і урядовий вплив (принцеса Конде, герцогиня де Лонгвіль чи герцогиня де Монпансьє у Франції, графиня Карлайль в Англії). У салонах формувалася аудиторія, здатна споживати інтелектуальну продукцію (салон мадам Дюдефан відвідував Д'Аламбер, у салоні мадам Д'Епіне бував

Дідро, у салоні мадам Жоффрен – Монтекс'є). Незважаючи на свій суто дозвіллевий характер, салон як місце зустрічі світської знаті й освіченої інтелігенції, відігравав роль генератора ідей, відповідно впливаючи на соціально-культурне середовище суспільства епохи Просвітництва.

Водночас маємо вказати на те, що в аналізі дозвіллевих змін епохи абсолютизму переважають два діаметрально протилежні визначення: «аристократія – простолюди», «вільнонароджений – раб», «знать – плебеї». Трагізм цієї доби полягає у глибокій прірві між життям більшості населення (близько 95% населення), приреченого на голодну смерть і хвороби, та розкішним життям меншості, яку поповнювали авантюристи і паразити, що постійно отиралися біля привілейованого класу (як наслідок – зміцнює свої позиції психологія віропідданства). Життя селянина, як і дрібного буржуа, було настільки економічно й соціально залежне, що про вільно обране дозвілля говорити не доводилося. Не дивно, що села і приміські околиці рясніли шинками, у яких, на радість питушого, що у стані сп'яніння забував про сумну дійсність, поєднувалися вино, тютюн, доступні дівчата і музика. Про найвідоміші французькі шинки Ф. Бродель пише так: «Коли «Вожирар» повен, (недільна) публіка перебирається до «Пті-Жантії», до «Поршерона» або до «Куртія» – і наступного дня ви бачите перед шинками виноторговців дюжинами порожні бочки. Цей народ напивається на тиждень...» [3, с. 196– 197]. Про еволюцію такого дозвілля свідчить і показова зміна назв цих закладів, які не раз змінювали своє значення: «корчма» у XVII ст. перетворилася на «ресторан», «народний шинок» – на «курильню».

Улюбленими місцями відпочинку простих людей були також заїжджі двори, таверни, пивні погрібки, у яких час спливав за грою в карти, нарди, кості, кеглі, бійками півнів, цькуванням ведмедів, змаганнями фехтувальників і виставами комедіантів. «Господар закладу та його завсідники поширювали новини і плітки, лаяли владу, ... дискутували про релігійні таїнства та інновації» [1, с. 115]. Загалом такі заклади, яких у різних країнах було відкрито незліченну кількість (у Франції – cabaret, в Іспанії – ventas, у Польщі – gospody та karczmy, у Німеччині – Wirsthuser, у Англії – pub), відігравали й роль інформаційного та розважального центру, і культурного та громадсько-політичного закладу.

Політизація свідомості простого населення призвела до популярності унікального явища в культурному, соціальному і політичному житті XVII ст. – кав'ярень, цих «місць інтелектуального відпочинку й розваг» [28, с. 12]. Вони справили значний вплив на дозвілєві практики тогочасного населення. У кав'ярнях поширювалися новини, відбувалися політичні дискусії, обговорювалися комерційні проекти та літературні ідеї. Спільні дозвілля і відпочинок, єдність інтересів, поглядів і уподобань відвідувачів кав'ярні, зумовили перетворення значної кількості останніх на клуби. Оскільки і гуртки, і клуби, і кав'ярні сприяли об'єднанню людей, і досить часто набували суспільно-політичної форми громадськості, дозвілєві утворення, як і сфера дозвілля загалом, перебували під жорстким контролем влади. Значна частина звинувачень були спрямовані проти людей, які розважалися під час богослужінь, а також нехтували своїми релігійними обов'язками, відволікаючи й інших від їх виконання. Так, під час церковних свят і богослужінь заборонялися розваги, а «суди розглядали справи про правопорушення, здійснені вуличними танцюристами, гравцями в кості, організаторами ведмежих боїв, гравцями в боулінг та футбол» [27, с. 5–6]. Особливо увагу влади привертало святкове дозвілля, зокрема карнавальні дні, під час яких кількість правопорушень зростала. Наприклад, під час відомого Венеціанського карнавалу 1789 р. були заборонені кулачні бої та інші розваги, які привертали увагу величезної маси людей.

Влада впливала на сферу дозвілля не лише заборонами, а й спонуканням. Зокрема, йдеться про комерціалізацію дозвілєвих практик, коли організація вільного часу населення ставала джерелом фінансових надходжень і для муніципальних органів влади, і для приватних осіб. Особливо перспективними були спортивні і видовищні заклади, садово-паркові зони. Так, наприкінці XVII ст. спочатку в Англії, а потім і в інших європейських країнах, відкрито комерційні парки, на території яких діяли сувенірні ятки й різноманітні розважальні заклади, заохочувані владою з метою поповнення міського бюджету. У приміських парках, садах, на прогулянкових алеях і міських бульварах, які стали улюбленими публічними місцями для відпочинку містян, діяли «кав'ярні, лазні, ресторани, шинки, готелі, різноманітні громадські заклади: театри,

картинні галереї, бібліотеки... Тут постійно натовп... І кожен знаходить собі корисне заняття або приємну розвагу...» [5, с. 620].

Особливим періодом в еволюції дозвіллевих практик стало XIX ст. Індустріалізація суспільства зумовила чітке розмежування соціального життя на сферу праці й сферу дозвілля, відповідно регламентуючи час на вільний і робочий. У середньовіччі тривалість робочого дня обмежувалась фізичною тяжкістю роботи, недостатнім або взагалі відсутнім штучним опаленням чи освітленням, тому робочий день збільшувався влітку і скорочувався взимку. У XVI–XVIII ст., незважаючи на численні епідемії, демографічну кризу, недостатність робочої сили, трудовий день у промисловості зріс до 14 годин. Нерозвинена сфера дозвілля і патріархальні звичаї забезпечували серед більшості населення рівновагу інтересів, хоча й хистку, непевну. Природно, що проблема дозвілля на початкових стадіях індустріалізації, коли у значної частини населення взагалі не було вільного часу, значної уваги наукової громадськості не привертала [17].

Бажаючи якомога ефективніше використати фабричне обладнання, роботодавці вимагали подовження робочого дня. На початку XIX ст. на багатьох прядильних фабриках і рудниках було запроваджено 14–15-годинний робочий день [14, с. 442]. Траплялося, коли робочий день зростав до 20 (!) годин. Питання про правове регулювання робочого часу найгостріше постало в Англії, і 1802 р. було прийнято перший фабричний закон «Про здоров'я і моральність учнів», згідно з яким, трудовий день для фабричних учнів обмежувався 12 годинами (щоправда, роботодавці цього закону не дотримувалися).

Починаючи із 40-х років XIX ст., тривалість робочого дня повільно скорочувалась для різних вікових категорій і в різних галузях промисловості. Цій тенденції сприяли так звані Фабричні акти (Англія), серед яких: закон про обмеження тривалості робочого дня для осіб 13–18 років (1833); акт про заборону жіночої і дитячої праці під землею (1842); акт про десятигодинний робочий день (1847), акт про неповний робочий день у суботу і обов'язкові перерви у роботі для підлітків і жінок не менше 1,5 годин (1850), закони 1870 та 1875 рр. про офіційні вихідні; акт про регламентацію понаднормового часу (1878). Ці реформи, супроводжувані з другої половини XIX ст. відстоюванням

політичних і освітніх прав та їх законодавчим врегулюванням, відображають становище середнього класу, який поступово відвойовує свої життєво важливі позиції.

У Франції перший закон про обмеження тривалості робочого часу було прийнято 1841 р.; закон від 1851 р. обмежував тривалість праці дітей у віці до 14 років; закон від 1892 р. поширив цю норму на осіб до 16, а дещо пізніше – й до 18 років. У 1905 р. в країні встановлено 10-годинний робочий день. Тривалість робочого часу для чоловіків було законодавчо унормовано лише в Англії – до 12 годин (1848), Швейцарії – до 11 годин (1877), Австрії – до 11 годин (1885).

Важливе значення для розуміння вагомості дозвілля, окрім процесів нормування робочого часу, мали закони, спрямовані на соціальний і медичний захист робітників. Лише у Німеччині в останні десятиліття XIX ст. було прийнято «Закон про страхування по інвалідності та старості», «Закон про обов'язковий недільний відпочинок», «Закон про страхування на випадок безробіття» та інші. Починаючи з другої половини XIX ст., такі закони прийнято у більшості європейських країн та у США [20, с. 561]. У різних галузях промислового виробництва і серед працівників «обслуговуючих» професій (клерки, юристи, банківські службовці) тривалість робочого дня мала свої відмінності, та все ж тенденція до скорочення й уніфікації робочого часу була очевидною.

Науковою основою скорочення робочого часу стала теорія «трьох вісімок» Я. Коменського, глибоко обґрунтована надалі німецьким лікарем Х. Гуфеландом: вісім годин доцільно відводити на сон, вісім – на трудову діяльність і вісім – на відпочинок і культурне дозвілля [8]. Це стверджував і Є. Дементьєв, який наголошував, що оптимальна кількість робочих годин, що не виснажують організму, залежить не лише від гігієнічних умов праці і відпочинку, спрямованого на відновлення витрачених на промисловості сил, а й від «необхідності дозвілля для задоволення моральних і розумових потреб» [10, с. 100]. Восьмигодинний робочий день було впроваджено спочатку в США для усіх найманих працівників урядових закладів (Федеральний закон США, 1868), а з 1892 року – і на окремих підприємствах Англії. Вимогу «трьох вісімок» обговорювали на Першому конгресі Інтернаціоналу (1866) і прийняли як рекомендацію на

Міжнародному соціалістичному конгресі (1889). Тобто, на межі XIX–XX ст. у більшості розвинених країн максимальний, законодавчо визначений робочий день становив, у середньому, 10 годин. Восьмигодинний робочий день був встановлений лише для працівників окремих галузей в Англії, Німеччині, Франції, і в жодній країні не був декретований.

Згідно із статистичними даними кінця XIX ст., в Англії було 84 неробочих дні і 281 робочий; у США – 59 неробочих і 307 робочих днів (при 8-годинному робочому дні). Це свідчить про більш прогресивний у США розподіл відпочинку, щоденного і щорічного часу, порівняно з іншими країнами [10, с. 106–108].

Чіткий поділ часу на вільний і робочий увиразнив розбіжності між міською культурою Нового часу і архаїчною культурою села, локалізуювши міське буття у межах двох, відносно самостійних сфер: час робочий і час вільний, час роботи і час відпочинку, час діяльності виробничої і час діяльності дозвілєвої. Це формування «інтимного» простору, як і поява особистого часу, вивільненого від суспільного контролю й соціальної необхідності (що було характерним ще для суспільства XVIII ст.) стали найважливішими ознаками масової міської культури [11, с. 41].

Зростання робітничого класу, який поповнювали переважно учорашні сільські жителі, розвиток промислової, фінансової і торгової буржуазії, потужні процеси професіоналізації (на виробництві, у медицині, в науковій галузі тощо) звели нанівець суспільну цінність і значення аристократів, знівельовавши їхні цінності. Злиття «аристократичної» і «буржуазної» культур, різних за менталітетом, цінностями, уявленнями, зумовило неоднозначні і складні взаємовпливи. Основними критеріями «аристократичної» обраності були фінансове становище і стиль дозвілєвого життя. Щоб нівелювати ці відмінності, представники середніх верств не лише примножували фінансовий капітал, купували землю, зміцнювали соціальні чи родинні зв'язки, а й намагалися дотримуватися зразків дозвілєвої поведінки, звичної для правлячої еліти суспільства. Так, представники середнього класу відвідували публічні концерти й театри, виїздили на морське узбережжя чи на курорт, або ж залучали аристократів до своїх дозвілєвих форм – до альпінізму, гри в теніс, велосипедного спорту, гольфу, катання на ковзанах.

Значно вплинуло на зміну форм і змісту дозвіллевих практик винайдення електрики, зокрема електричного освітлення, завдяки чому найпопулярнішим часом для розваг стали нічні години, ніби «виштовхуючи у традиційний робочий час усе, що на нього не схоже і не може бути використано у цій функції» [11, с. 7]. Для нічного дозвілля масово відкривали гральні заклади, набув розвитку гральний бізнес.

І хоча якість дозвіллевих заходів покращувалася, вони втрачали інтимність, приватність, внутрішнє тепло і привабливість: «...ми вже не самі собі створюємо розваги, а надаємо право іншим їх організовувати. Цей обов'язок бере на себе величезна кількість капіталістів-підприємців. Із учасника маса перетворюється на простого глядача. Такою є головна відмінність сучасних масових розваг... » [24, с. 364]. Тобто, комерціалізація дозвілля виявила нездатність людини користуватися благами цивілізації для свого духовного розвитку, її небажання (чи невміння) протистояти негативним «викликам» життя (Е. Мане «Бар «Фолі Бержер», 1892, Е. Дега «Абсент», 1875–1876, Ж.-Ф. Рафаелі «Любителі абсенту», 1881). Ван Гог, завершуючи картину «Нічне кафе», відзначав: «У «Нічному кафе» я намагався зобразити місце, де людина руйнує саму себе, втрачає глузд або стає злочинцем. Я хотів показати згубну пристрасть, яка рухає людьми за допомогою червоного й зеленого кольорів» [4, с. 8].

Отже, у XIX – на початку XX ст. дозвіллеві практики набули стрімкого розвитку завдяки багатоманітним соціальним зрушенням, раціоналізації виробництва, науковим відкриттям, але, передусім, – зміні культурних парадигм. Внаслідок зародження масової культури, коли формування єдиного комунікативного простору викликає у представників різних верств населення однакові, стандартизовані реакції, відбувається «злиття» дозвіллевих практик, призначених для різних соціальних прошарків: від захоплення кінематографією, цирком, спортивними видовищами й театральними виставами до членства в клубах і зібраннях.

Новітній час. Починаючи з 20-х років XX ст. у багатьох країнах світу набула актуальності проблема організації культуродоцільного дозвілля, принципи вирішення якої, розглядаються на міжнародному рівні й закріплюються в «Рекомендаціях щодо розширення можливостей використання працівниками вільного часу», прийнятих

на Генеральній конференції Міжнародної організації праці 1924 р. Їх розроблено внаслідок ухвалення «Конвенції про обмеження тривалості робочого часу на промислових підприємствах до 8 годин на день і 48 годин на тиждень», яка набула чинності 1921 р. Маючи на меті «розширити можливості використання працівниками дозвілля», члени Міжнародного бюро праці запропонували вжити заходів, щоб створити можливості використовувати людині вільний час у повному обсязі згідно зі своїми індивідуальними уподобаннями, фізичними, розумовими і духовними здібностями, вважаючи такий розвиток «великою цінністю з погляду прогресу цивілізації» [13, с. 69]. Рекомендуючи членам організації проводити ефективну й активну пропаганду з формування громадської думки щодо правильного використання працівниками свого вільного часу, наголошувалося на необхідності передбачити «всі запобіжні заходи, щоб уникнути будь-якого зазіхання на свободу тих», для кого призначаються заклади організованого дозвілля і відпочинку [13, с. 72].

Так, в Законі про освіту (Великобританія, 1921) стверджувалося, що місцеві органи освіти уповноважені створювати «будь-якого виду центри освіти дорослих і громадські центри, метою діяльності яких є створення сприятливих соціальних умов для відпочинку і розваг» [22, с. 63–67]. У 1925 р. в країні засновано центральну раду активного відпочинку, у 1937 р. прийнято закон про фізичну підготовку й активний відпочинок, у 1938 р. розпочато втілення державної програми «За здоров'я і силу». До організації дозвілля залучаються органи комунального господарства, охорони здоров'я і соціального забезпечення, внаслідок чого створено мережу комунальних асоціацій, громадських центрів в містах і клубів у сільській місцевості. Законом про реорганізацію системи освіти (Акт Батлера, 1944) завдання організації дозвілля покладається на місцеві органи освіти. У законі підкреслюється, що йдеться «про дозвіллеву діяльність культурно-розважального характеру» (Further Education, 41, (b) / Education Act, 1944). Подібні закони приймаються й у інших західноєвропейських країнах.

Паралельно в Бельгії, Франції, Італії, Швейцарії, Польщі, інших країнах було прийнято закони про восьмигодинний робочий день. Щоправда, їх запровадження доволі часто супроводжувалося численними неузгодженостями й непослідовністю. У Франції 1936 р. запроваджено 40-годинний робочий тиждень, який містив 5

робочих днів і 2 вихідні. У США Закон «Про справедливі умови праці» (1938) також визначав 40-годинний робочий тиждень. У повоєнні роки такі закони набули чинності, практично, в усіх західноєвропейських країнах і передбачали оплачувану відпустку (від двох тижнів) та часткову зайнятість.

На розвиток сфери дозвілля у другій половині XX ст., окрім збільшення обсягу вільного часу, вплинуло, передусім, зростання рівня життя, а отже, і сімейного добробуту, створюючи нові можливості для використання дозвілля за власним бажанням. Якщо у першій половині XX ст. населення витрачало на харчування і проживання майже весь сімейний бюджет, то, починаючи з 50-х рр. XX ст. ця частка повільно, але невпинно, знижується. Ж. Бодріяр, аналізуючи зростання споживацької спроможності протягом 1950–1970-х рр. у країнах Європи й США, наголошував на покращанні середнього рівня життя майже вдвоє, порівняно з початком XX ст. Цей процес зумовив і зміни в структурі витрат: недомашні витрати (відвідування ресторанів, туристичні мандрівки, придбання спортивного інвентаря тощо) зростають значно швидше [2, с. 23]. Не останніми передумовами щодо подальшого розвитку індустрії дозвілля було зростання освітнього і культурного рівня населення, удосконалення соціальної політики, розвиток соціальної, географічної, щоденної мобільності, науково-технічні й інформаційні досягнення.

Інфраструктура сфери дозвілля збагачується внаслідок відкриття будинків культури, драматичних центрів, клубів, культурно-мистецьких гуртків як «ареалів мистецтва», які мають зміцнити зв'язки між творчими працівниками і громадськістю, між виробниками цінностей і їх споживачами, стимулюючи соціокультурну активність публіки. Масово зводяться культурні центри у Франції (будинки молоді, будинки культури, центри культурної анімації, центри дозвілля для дітей, клуби молоді, центри відпочинку), в Німеччині (централізовані молодіжні клуби, будинки культури, будинки науки і техніки, культурно-спортивні заклади), у Великобританії (молодіжні центри і комплекси, будинки молоді та громадські центри) та в інших країнах. Зростає кількість підприємств з обслуговування сфери дозвілля: майданчики для пікніків, облаштовані пляжі, кемпінгові ділянки, сільські котеджі для відпочинку, клуби-готелі, організовані табори, пункти прокату, райони катання на лижах і ковзанах, пішохідні

доріжки, стадіони, призначені не лише для спортивних змагань, а й для видовищ тощо [12, с. 436].

З 70-тих рр. XX ст. активізується комерційна діяльність у сфері дозвілля. Ділові зв'язки («бізнес – комерція – культура») найповніше виявилися у створенні штучних зон дозвілля – синтетичних тропіків, імітованих середземноморських поселень, казкових тематичних парків, технічних ярмарок. Найвищого розвитку вони набули у другій половині XX ст. Такі «кунсткамери» дозвілля пропонували сприймати світову культуру «вдома»: взимку – відвідувати штучні пляжі, влітку – кататися на ковзанах і лижах незалежно від погоди і природних катаклізмів, оглядати голландське селище в Японії чи американське робітниче поселення, незважаючи на політичні негаразди тощо. У великих містах особливої популярності набули «магазинні» алеї, які надавали різноманітні торговельні, розважальні та рекреаційні послуги. На думку Ж. Бодріяра такі торговельно-розважальні заклади становлять синтез розкоші і комерційного розрахунку, суміш «мистецтва і розваг з повсякденністю», пропонуючи споживачам шопінг, «ігрове блукання» та їхні комбінації. Допомагають залучити відвідувачів у цей «витончений концерт споживання» кав'ярні, кінотеатри, книжкові магазини, бібліотеки, басейни, тенісні корти, церква й елегантні магазинчики. І сам культурний центр став комерційною складовою, відіграючи роль «ігрової субстанції», «аксесуарної розкоші», який не відрізняється від «Плейбоя» чи «Трактату про палеонтологію». У діяльності такого комплексу поєднуються комерційний динамізм і естетична сутність, сучасний ритм і античне дозвілля, можливість придбати щось, та головне – відчуття себе вільним від часу. Адже подібні комерційні заклади доступні сім днів із семи, і вдень, і вночі [2, с. 6–12].

На сьогодні у розвинених країнах стандартом вважають 40-годинний робочий тиждень (у Франції з 2002 р. – 35-годинний), для відсталіх країн – 45–48 годинний. Річний робочий час у США триває в межах 1900–2000 годин, у Європі – 1400–1800 годин. Згідно з Конвенцією МОП (№ 175 «Про роботу на умовах неповного робочого часу», 1994), держави зобов'язані дотримуватися однакових правил охорони праці й забезпечувати однаковий захист осіб, зайнятих неповний і повний робочий день [13, с. 1447–1451].

На сучасному етапі спостерігається тенденція до індивідуалізації й персоніфікації режимів праці, до запровадження,

крім традиційного робочого дня, альтернативних графіків роботи. Так, за гнучким графіком працює майже 48 відсотків фірм у країнах Західної Європи, прагнучи оптимізувати виробничий процес, передусім, осіб, у яких є маленькі діти. Діє і скорочений робочий тиждень, з додатковим вихідним, переважно у понеділок або п'ятницю.

З метою забезпечення прав і доступу до отримання якісних дозвіллевих послуг, які б не шкодили духовному й культурному розвитку людини (передусім дитини), у різних країнах прийнято відповідні закони, які обмежують вплив негативних чинників на особу у сфері дозвілля. Так, у Мічигані (США) відвідування театрів, кегельбанів, інших розважальних і видовищних закладів для неповнолітніх під час «комендантської години» (21.00–6.00) для осіб до 17 років, а також у «шкільні» години, забороняється; особам молодше 17 років не дозволяється грати у більярд і на тоталізаторі, за винятком приватних клубів, товариств і шкіл, які мають відповідну ліцензію. Заклади культури і дозвілля, які порушують ці правила чи не реагують на порушення закону іншими закладами, втрачають ліцензію. У Каліфорнії (США) вважається «незаконним до 18 років бути присутнім на громадській вулиці, авеню, шосе, дорозі, у провулку, парку, на дитячому майданчику чи іншій громадській території, у громадському закладі, місцях розваг або закладах харчування, на пустирі або неконтрольованому місті від 10.00 годин вечора до сходу сонця наступного дня», а також «протягом 8.30–13.30 годин того ж дня або в дні сесії в школі» [18, с. 80–81]. Порушення встановлених правил тягне за собою грошові штрафи й примусові роботи. Певні обмеження щодо участі у дозвіллевих практиках містить і Закон Німеччини «Про охорону молоді», зокрема забороняється участь у танцювальних заходах особам до 16 років після дванадцятої години ночі; відвідування гральних залів і участь в азартних іграх тощо. Згідно із законами Швейцарії, Німеччини, Франції, Голландії, право дитини на відпочинок й культурний розвиток захищають освітні заклади, сім'я, соціальні й медичні служби, а також правоохоронні органи [18].

Кінець XX – початок XXI ст. характеризуються стрімким проникненням інформаційно-комунікаційних технологій в усі сфери життя. Технології Інтернет, як рушійні сили глобалізації,

долаючи межі між державами, утворюють єдиний кросс-культурний інформаційний простір, суттєво змінюючи дозвіллєві практики. Основними соціальними суперечностями, притаманними віртуалізації дозвілля є:

- безособовість віртуального дозвілля, що, з одного боку, створює можливості для конструювання й трансформації віртуальної особи, а з іншого, – забезпечує фатальне роздвоєння свого буття у світі;

- забезпечуючи свободу ідентифікації (віртуальні гідності й здобутки), віртуальне дозвілля спонукає до «втрати» й відчуження реальних здобутків (тіла, імені, статусу, соціальної ролі в реальному світі). Адже вершиною устремління віртуальної реальності, як зазначає Ф. Хеміт, є повне злиття користувача з машиною й занурення у кіберпростір [25]. Як наслідок, відбувається антропологічна реверсія: пристосовуючись до нових технічних здобутків, людина перетворюється на «сервісний механізм», який обслуговує розвиток технологічних машин [15, с. 57].

У багатьох країнах світу прийнято відповідні закони про врегулювання доступу підлітків і молоді до віртуального дозвілля. Зокрема, у Законі ФРН «Про охорону молоді» (2002) обґрунтовано правила встановлення відеоносіїв у громадських місцях, а також визначено межі доступу до ігрових програм для відповідних категорій осіб (параграфи 12 і 13). У Латвійській республіці введено в дію правові вимоги до відео- й комп'ютерних ігор, а також до розваг для мобільних телефонів і смартфонів («Правила розповсюдження комп'ютерних ігор» № 452 від 2006 р.). У США інформаційна безпека неповнолітніх в Інтернеті й обов'язки культурно-освітніх закладів щодо забезпечення фільтрації доступу до Інтернет-контенту регулюються кодексами законів окремих штатів [18, с. 232–245].

Отже, здійснивши дослідження щодо використання культурно-дозвіллєвих практик в системі державного управління, можемо дійти таких висновків.

На будь-яких етапах розвитку людства влада активно використовує дозвілля як засіб ідеологічного впливу з метою контролювання вільного часу громадськості, вирішення завдань державного значення, уникнення соціальних конфліктів, формування суспільної думки тощо.

Основними підходами до використання дозвілля в системі державного управління були (й залишаються):

- регуляція дозвіллевих практик населення шляхом прийняття відповідних законів, що відповідають потребам державної ідеології;
- цілеспрямована організація масових розваг й святкувань з метою утримання влади й формування відповідної громадської думки;
- створення спеціальних структур, що опікуються організацією змагань, видовищ, ігор і свят (особливо на державному рівні);
- коригування системи державницьких свят (шляхом заборони, злиття або ж уведення нових свят), метою якого є насаджування певної державної ідеології;
- формування думки про дозвілля як ознаку соціального статусу й престижності.

Як доводить дослідження, поглибленого вивчення вимагає аналіз змістового наповнення дозвілля на різних етапах розвитку культури, адже дозвілля виконує конкретні суспільні функції, серед яких головними є не лише розважальна і соціальної солідарності, але й контролююча, що сприяє набуттю «екстатичного досвіду», посилює відчуття спільноти, забезпечує «тверезе повернення» до усталеної суспільної структури [1, с. 216]. Залишається актуальною думка про свято як «запобіжний клапан» у суспільстві з соціальною нерівністю.

Список використаних джерел:

1. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / П. Берк ; пер. з англ. – Київ : УЦКД, 2001. – 376 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – Москва : Республика : Культурная революция, 2006. – 269 с.
3. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. / Ф. Бродель ; пер. з фр. Г. Філіпчук. – Київ : Основи, 1995. – Т. 1 : Структура повсякденності: можливе і неможливе. – 543 с.
4. Ван Гог. – Москва : De Agostini, 2004. – 32 с. – (Художественная галерея ; № 5).

5. Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони содержащие историю его жизни и его театра / К. Гольдони ; пер. и примеч. С. С. Мокульского. – Москва ; Ленинград : Academia, 1933. – Т. 1. – 600 с.
6. Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность средних веков / А. Я. Гуревич // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – Москва, 1976. – С. 65–91.
7. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1981. – 359 с.
8. Гуфеланд К. В. Искусство продлить человеку жизнь (Макробиотика) / К. В. Гуфеланд. – Санкт-Петербург : Тип. Эдуарда Праца, 1856. – 530 с.
9. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / В. П. Даркевич. – Москва : Наука, 1988. – 344 с.
10. Дементьев Е. М. Фабрика, что она дает населению и что она у него берет / Е. М. Дементьев. – Изд. 2-е. – Москва : Изд-во Т-ва И. Д. Сытина, 1897. – 256 с.
11. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 256 с.
12. Загладина С. М. Индустрия досуга / С. М. Загладина // США : экономика, политика, идеология. – 1974. – № 2. – С. 80–88.
13. Конвенції та рекомендації, ухвалені міжнародною організацією праці, 1965–1999. – Женева : Міжнародне бюро праці, 2001. – Т. 2. – 1559 с.
14. Лависс Э. История XIX века : в 8 т. / Э. Лависс, А. Рамбо ; под ред. Е. В. Тарле. – Москва : ОГИЗ, 1938. – Т. 3 : Время реакции и конституционные монархии. 1815–1847 гг., ч. 1. – 631 с.
15. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. – Москва ; Жуковский : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2003. – 464 с.
16. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1966. – 572 с.
17. Петрова І. В. Розвиток дозвілля як соціально-культурного явища у XIX ст. / І. В. Петрова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. ; наук. записки Рівненського держ. гуман. ун-ту. – Рівне, 2011. – Вип. 17, т. 2. – С. 35–39.
18. Понкин И. В. Зарубежные законы и документы о формировании и защите общественной нравственности и нравственности несовершеннолетних. Приложение к проекту Концепции государственной политики формирования и защиты нравственности детей в Российской Федерации / И. В. Понкин. – Москва : Обществ. совет Центрального

федерального округа ; Ин-т государственно-конфессиональных отношений и права, 2008. – 246 с.

19. Ришелье А. П. Политическое завещание / А. П. Ришелье // Андреев А. Р. Гений Франции, или Жизнь кардинала Ришелье. Документальное историческое исследование / А. Р. Андреев. – Москва : Белый волк, 1999. – С. 152–164.

20. Савельева И. М. История и время. В поисках утраченного / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – Москва : Яз. русской культуры, 1997. – 800 с.

21. Сидорчук И. В. Цели и перспективы истории досуга / И. В. Сидорчук // Историческая психология и социология истории. – 2015. – № 2. – С. 174–185.

22. Фоменко С. В. Английское государство и институционализация досуга населения в условиях 1920–1930-х годов / С. В. Фоменко // Социальные институты в истории : материалы науч. конф. – Омск, 1996. – С. 63–67.

23. Фролов Э. Д. Феномен досуга в античном мире (постановка проблемы) / Э. Д. Фролов. – Санкт-Петербург : Гуманитарная акад., 2013. – 464 с.

24. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – Москва : Республика, 1994. – 442 с.

25. Хэмит Ф. Виртуальная реальность : Дайджест книги [Электронный ресурс] / Ф. Хэмит. – Режим доступа: <http://www.aquarun.ru/aquarius/hemit.html> (дата звернения: 13.10.2018).

26. Элиас Н. Придворное общество: Исследования по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история / Н. Элиас ; пер. с нем. А. П. Кухтенкова, К. А. Левинсона, А. М. Перлова и др. – Москва : Яз. славянской культуры, 2002. – 368 с.

27. Malcolmson R. W. Popular recreations in English society. 1700–1880 / R. W. Malcolmson. – Cambridge, 1973. – P. 3–81.

28. Timbs J. Club Life of London / J. Timbs. – London, 1866. – Vol. I : With Anecdotes of the Clubs, Coffee-Houses and Taverns of the Metropolis During the 17th, 18th, and 19th Centuries. – 324 p.

3.2. КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ У ФУНКЦІОНУВАННІ АКСІОСФЕРИ СУСПІЛЬСТВА

Обумовлюючись логікою цивілізаційного й технологічного розвитку, засоби медіа-комунікації перетворилися на самостійну сферу із власними семіосмислами і значеннями, які визначають вектори розвитку практично всіх сфер соціуму, зокрема й аксіосферу. Погляд на комунікацію як соціальний процес передачі певних цінностей і смислів найбільшого поширення дістав у сучасній комунікативістиці. Відтак в умовах інформаційного суспільства «комунікація справді перетворюється на самоцінний епіцентр громадсько-політичного життя, стає джерелом утворення нових форм соціальних відносин», стаючи системотвірним елементом, що набуває онтологічного статусу [8, с. 11].

Цифровий формат новітніх засобів комунікації, що значно потіснив аналогові, зумовив оновлення культурної парадигми, змістивши акценти з характеристик розвитку екранної культури на мережеву або дигітальну, де, втім, для кожної з означених пріоритетним залишається візуальний компонент. Інформаційно-комунікативний простір, утворений інтернет-мережею, завдяки технологічним удосконаленням перетворився на окремий інформаційний та соціокультурний простір, який володіє власним потенціалом культуротворення та продукування й поширення семіосмислів.

Зважаючи на те, що комунікація – це рух смислів, а смисли завжди вирізняються значущістю, цілком очевидно, що *ціннісна орієнтованість* є однією із сутнісних ознак соціальних комунікацій. Безпосереднім носієм ціннісних смислів у комунікаційному процесі є інформація – основний атрибут комунікації. Аксіологічною за своєю сутністю є діяльність ЗМК: вона спрямована, передусім, на поширення ціннісної інформації, системи поглядів на світ, структурованих згідно з певною системою цінностей. Основною ланкою в організації різного роду взаємодій є цінності. Комунікація, що включає ціннісні установки і орієнтації, стає особливим інтересом епохи.

Аксіологічна складова комунікативних процесів на різних рівнях соціального відтворення є визначальним індикатором духовного стану суспільства, що дозволяє говорити про його

життєздатність у напрямках майбутнього розвитку. Ціннісний компонент комунікативних відносин стає похідним від системи суспільних цінностей, які виробляються в процесі розвитку тієї чи іншої соціокультурної форми і закріплюються в соціальних нормах [18, с. 38].

Одним із найважливіших детермінантів аксіологічної комунікації є соціокультурний простір, адже будь-яке повідомлення породжується мовцем і слухачем у конкретних ситуаціях, у межах широкого соціокультурного контексту. Характеризуючи соціокультурний простір як багаторівневий і різноплановий феномен, що у просторовій парадигмі являє собою поєднання культури і соціуму як єдиного цілого, О. Шакірова наголошує, що його основу і головний вимір складають цінності, які «обрамляють соціокультурний простір, в якому існує суспільство, поряд з нормами, звичаями, традиціями, соціальними агентами та іншими елементами соціальності» [29, с. 141]. На думку дослідниці, базовими одиницями соціокультурного простору та цінностей виступають «монади», які являють собою поведінкові стереотипи, базові ментальні й мовні структури, що передаються з покоління в покоління, тобто формують колективну пам'ять. У випадку руйнування ціннісної системи або ж її розмивання це неминуче призводить до руйнування цих соціокультурних одиниць (монад) [29, с. 141].

Нові формати існування культури та її артефактів у мережі зумовлюють інтернет-технології, породжуючи нові комунікативні практики, тим самим, задаючи радикальне переосмислення ціннісно-сміслових домінант та категорій в умовах дигітального середовища. Інтернет істотно трансформував ціннісні засади сучасного культурного простору, найперше за рахунок іманентної внутрішньої структури, що характеризується нелінійним способом організації інформаційно-комунікативної цілісності інтернет-простору. Інтернет забезпечує не тільки миттєве, але і різновекторне поширення інформації, що надає небачену раніше динамічність як цінностям, так і антицінностям.

Слід зазначити, що перехід до інформаційного суспільства позначається також змінами і у сфері менталітету, поєднуючись зі зміною свідомості людини, зачіпаючи соціальну та культурну сфери. Зазнає змін сам стиль життя, система цінностей індивідів і

соціальних груп, зростає значимість інформаційних цінностей по відношенню до матеріальних. Основною особливістю сучасного етапу життя на тлі постійного розвитку та впровадження різних видів технологій є істотні трансформації ціннісно-сислової сфери, які породжують необхідність вивчення факторів, що впливають на зміну характеру соціокультурного буття, де першорядної важливості набуває проблематика, породжувана сферою медіакультури та медіакомунікації.

Роль цінностей у формуванні соціальної структури адекватно відповідає реаліям суспільного буття і реагує на зміни як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Цінності – основа суспільства, соціокультурні феномени, що детермінують функціонування системи в даному соціокультурному середовищі, маючи при цьому «онтологічний об'єм, джерело витоку, локалізацію, маніфестацію» [24, с. 3] в знаково-символічній формі.

Цінності завжди обумовлені тим або іншим соціальним контекстом, вони, безперечно, мають соціальний характер. Це обумовлено тим, що всі ціннісні орієнтири формуються на основі існуючої суспільної практики, індивідуальної діяльності людини і в межах певних конкретно-історичних суспільних відносин та форм спілкування людей. Цінності не виникають нізвідки і не надходять до людини зовні. Вони формуються в процесі її соціалізації та позначаються своєю динамікою змін. У цьому зв'язку можна відзначити, що весь життєвий досвід людини і система набутих знань безпосередньо впливають на характер її цінностей.

Цінності утворюють структуру культури, а її розвиток – це, перш за все, творче породження нових цінностей. Цінність є універсальним антропологічним феноменом, що засвідчує сутнісну специфіку людського буття, і виступає осередком всіх його смислових визначень [25, с. 377].

Поява таких структур, як аксіологічні матриці, є необхідною умовою взаємодії соціуму із навколишньою дійсністю і нормалізацією відносин всередині самого соціуму. Будучи породженням життєдіяльності конкретного соціуму, соціальні цінності відображають в собі основні риси цієї життєдіяльності в знятому вигляді. Неоднорідність соціальної структури суспільства призводить до співіснування в ньому в будь-який історичний відрізок часу різних, іноді навіть суперечливих цінностей [16].

Цінність позначає систему відношень в суспільстві, тобто включає як оцінку суб'єктом певного об'єкта, так і значущість цього об'єкта для суб'єкта.

Поява електронної мережевої комунікації інтернету не лише змінила усталені формати соціокультурних взаємовідносин, світоглядних засад пізнання і діяльності, але й привнесла розуміння інших вимірів ціннісних відношень, формування суспільних ідеалів, позицій тощо. Гіперактивна інтенсифікація обміну інформацією призводить сьогодні до модифікації форм соціальної диференціації, співпраці, організації соціальних зв'язків і відносин, загальноприйнятої моралі. При цьому, як наголошує С. Цветков, виникає маса протиріч як всередині аксіосфери мережевого суспільства, так і в діалектичній взаємодії цінностей минулого і майбутнього, традиційних і нових цінностей [28, с. 67].

Новітні засади функціонування мережевого середовища зумовлюють зміни інтересів, нормативів відносин, цінностей, загалом способу життя і культурних основ суспільства. В результаті інформатизації та поширення цифрових технологій, що спричинилося до конвергенції реального і віртуального простору утворилася нова основа для перебудування та розгортання соціокультурних процесів [3, с. 235].

Різноманітні можливості комунікації, які надає мережа щоденно своїм користувачам, сформували повсякденні *комунікативні практики*, які увійшли в узвичасне життя людей. Розвиток комунікативних зв'язків формує новий простір для здійснення соціальних практик, а інформаційно-комунікативний простір постає як соціальна інфраструктура, що набуває особливостей тих комунікативних практик, які її конструюють [19, с. 115]. Саме комунікативна складова, яка в інтернеті перетворилася на розважально-ігровий процес, набула одного з ключових значень в соціальних практиках сучасності. О. Гримов наголошує, що повсякденні соціальні практики формуються мозаїчністю культури та культурним плюралізмом в соціальних мережах. При цьому посткультура трактується як система мозаїчно-фрагментарних уявлень про світ, яка формується у індивіда під впливом хаотичного потоку різноманітної інформації [6, с. 69–70]. Соціальні практики характеризуються, перш за все, культурним наповненням (у вигляді тих чи інших культурних

кодів) і культурними сенсами. Відтак творчий потенціал особистості поєднує особистісні цінності та загальні принципи і механізми реалізації соціокультурних практик в інтернет-середовищі, що знаходить свій прояв у здійсненні різноманітної (комунікативної, дозвіллевої, творчої) діяльності в соціальних мережах інтернету.

Разом з тим С. Широка обстоює думку, що інформаційні технології впливають на трансформацію повсякденних культурних практик, де б вони не існували – чи на екрані чи за його межами. Поведінкові стереотипи, які складають базу для спілкування, поступово змінюються, набуваючи специфічних «комп'ютерних» рис [30, с. 32].

Простота використання веб-сервісів, доступність інтернету великій кількості користувачів, можливість незалежного використання будь-якої інформації породили таке явище, як *мережева творчість* і її активне розповсюдження. Основними формами мережевої творчості є блоги, форуми, чати, авторські сторінки. Мережева творчість в інтернеті широко представлена також сайтами, основною ідеєю яких є організація форумів і творчих проєктів. У широкому розумінні в процесі комунікації адресат є частково творцем, адже саме він визначає послідовність сприймання інформації, впливаючи, тим самим, на зміст повідомлення. Хоча й існує певне фактичне повідомлення в системі, є стільки варіантів поєднання його структурних частин, що кожна нова комбінація стає окремим комунікативним актом, створеним саме адресатом [7, с. 78].

Комунікативні практики зумовлюють і процес формування *мережевої культури*, який характеризується певною стихійністю та спонтанністю. Культура інтернет-простору вибудовується на основі різнорівневих та різносторонніх комунікативних актів індивідів (нелінійних взаємодій), а створювані культурні взірці ґрунтуються як на знанні, так і на віртуально-міфологічній свідомості, яка притаманна світогляду тих індивідів, чия життєдіяльність більшою чи меншою мірою пов'язана із сучасними інформаційними технологіями.

Інтернет як засіб комунікації в межах дигітального культурного контексту, змінює існуючі соціальні інститути і практики – економічні, політичні, культурні, освітні, внаслідок чого постають

нові форми і способи комунікативної взаємодії. Як пише А. Царьова, в суспільстві, заснованому на інформації та знаннях, мережеві комп'ютерні технології визначають специфіку соціальних змін, не тільки будучи їхнім інструментом, але й створюючи особливе інформаційне, комунікативне й культурне середовище. В результаті взаємодії людини і подібних технологій формується особлива комунікаційна реальність, яка не тільки задає умови виконання різних соціальних дій і практик, а й здатна серйозно вплинути на сприйняття людиною оточуючого світу і самої себе [27, с. 37].

Технологічні можливості інтернету сформували нові моделі і формати комунікації, які стали невід'ємною складовою повсякденних практик людини, привнісши нове розуміння досвіду соціалізації, ціннісних орієнтацій, самопрезентації в мережі, естетичного та творчого самовираження. Загалом всі медіа-комунікації є потужним фактором формування світогляду особистості і ціннісної орієнтації суспільства, їм «належить лідерство в області ідеологічного впливу на суспільство і особистість, вони стали трансляторами культурних досягнень і активно впливають на прийняття або заперечення суспільством тих чи інших цінностей культури» [21].

Фактично електронні засоби інформації і комунікації змінили й саме медійне середовище, яке визначалося традиційними повідомленнями та формувало окремий тип культури медіа-комунікацій. Разом з тим, традиційні медіа не мали такого потужного впливу на трансформацію сприйняття людиною часу і простору. Відтак, з появою інтернету з'явилися нові уявлення та психологічні відчуття людиною електронного медійного середовища з феноменами комунікації в режимі реального часу, розрізнення понять «онлайн» і «офлайн» на позначення віртуальної реальності, нелінійне і непослідовне (навіпаки мозаїчно-хаотичне і водночас цілісне) сприйняття текстів інтернету.

Нові медіа, як пише Н. Зражевська, трансформують медіа-культуру, впливаючи не лише на традиційні засоби передавання інформації, а й на весь спектр соціальних комунікацій, змінюючи їх форму і зміст, а також впливаючи на повсякденне життя. Відтак, наприклад, соціокультурні наслідки використання мобільного зв'язку полягають у створенні нових форм комунікації, цифрова

фотографія та мобілографія починають відігравати суттєву роль в соціокультурному і політичному житті [10, с. 74].

Комп'ютерні та інтернет-технології долучилися й до *трансформації аксіосфери* суспільства та формування соціокультурних цінностей індивідів, міжособистісних відносин, творчого самовираження, які нині часто опосередковуються комунікативними практиками. Численні технічні можливості створили паралельний віртуальний простір, де здійснюється не лише обмін інформацією, але й відбуваються інші важливі речі: необмежена комунікація, власна репрезентація, трансляція цінностей, а також функціональна професійна спрямованість в різних сферах діяльності, які визначають принципи організації життєдіяльності суспільства. Таким чином, віртуальний простір став конструктивним відображенням реального буття, де знаходять відбиття прийняті соціокультурні норми і цінності.

Цінності, що складають основу людської діяльності, є стрижневими компонентами в розвитку суспільства і його культури. Система цінностей є важливим системоутворюючим фактором культури, займаючи панівне становище у сфері моралі і права, мистецтва і релігії, політичного і культурного життя. За її змістом можна судити про суспільство загалом. Освоєння людиною системи цінностей, вироблення власного ціннісного ставлення до реальності має принципове значення для соціалізації особистості, формування її світогляду, ціннісних відносин й орієнтації в суспільстві.

Перебуваючи постійно у динаміці, як і загальноісторичний поступ людства, цінності кожного суспільства зазнають змін, виступають навіть конфліктними в певні періоди суспільного розвитку, обумовлюючись соціокультурними чинниками та іманентною логікою розвитку. Також своїм негативним впливом позначене явище ціннісної аномії, що спричиняється соціальною кризою суспільства, коли усталені ціннісні ієрархії нівелюються, поступаючись місцем ціннісному релятивізму та поведніковим девіаціям, що тягнуть за собою зміну загальної мотивації соціальної дії, яка більше не детермінується соціокультурними цінностями та нормами.

Комунікація, що надала нової якості та цінності, власне, інформації, стала не лише швидким транслятором загально-

прийнятих цінностей та норм суспільства, але й спричинилася до зміни погляду на усталені ціннісні моделі ті ієрархії, реляцію окремих цінностей, нівелювання традиційного розуміння їх сутності. Відтак, комунікативний сектор став багато в чому визначальним в системі ціннісних взаємодій індивідів та спільнот, впливаючи, тим самим, на загальну аксіосферу суспільства та формування соціокультурних цінностей. Комунікативні практики інтернет-мережі створили соціальний контекст для формування нового типу особистості і можливостей її ціннісно-смислового визначення.

Цінності функціонують на рівні загальносуспільного та особистісного визнання і прийняття. У концептуалізації системи суспільних соціокультурних цінностей Д. Леонтьєв зазначає, і з чим ми погоджуємося, що основна форма існування цінностей – у вигляді суспільних ідеалів, тобто вироблених суспільною свідомістю і присутніх у ній узагальнених уявлень про досконалість в різних сферах суспільного життя. У цій іпостасі цінності відносяться до категорії «соціальних уявлень». Важливим тут є також розрізнення реальних цінностей соціуму та ідеалів, що формулюються у вигляді ідеологічних конструктів, які здатні виконувати функцію консолідації та орієнтації соціальної спільноти в тому випадку, якщо вони адекватно відображають в собі мотивацію її колективної життєдіяльності. Соціальні ціннісні ідеали мають своє предметне втілення в культурі. Ціннісні ідеали реалізуються лише за допомогою людської діяльності, причому втіленням їх може виступати або сам процес діяльності – діяння як вчинок, – або об'єктивувати продукт діяльності – твір як співбуття буття («со-бытие бытия» – М. Бахтін). Сукупністю таких творів як тестів буття є матеріальна і духовна культура людства.

Особистісні цінності відображають, насамперед, внутрішній світ особистості, проте не стільки динамічні аспекти індивідуального досвіду, скільки інваріантні аспекти соціального і загальнолюдського досвіду, що освоюється індивідом. Особистісні цінності, як і цінності суспільні, існують у формі ідеалів, тобто моделей належного, що є мотиваційними структурами особистості [16].

Цінності в суспільстві визначають загалом соціальну еволюцію, виступаючи атракторами, що впливають на розвиток всієї соціокультурної системи. Разом з тим стан перманентної кризи

суспільства обумовлює порушення ціннісних ієрархій та існування різних цінностей. Цінності, на думку О. Шакірової, формують особливі соціокультурні монади, що визначають суть суспільства і його відмінність від інших. Однак цінності сучасного суспільства, з огляду на різні причини (від глобалізації до культурної асиміляції) вже не можуть утворювати чітко структуровану систему: відбувається накладання одних ціннісних ієрархій на інші, постійне впровадження нових цінностей та їх взаємодія зі старими, тому аксіосфера сучасного суспільства може бути охарактеризована як ризоморфна [29, с. 147].

Ризомність, що є однією з характеристик постмодерної доби, маніфестує принципову нелінійність (що також спостерігаємо в організації мережевої комунікації), створюючи рухомий простір з множинністю інтерпретацій та плюрального вираження. Відтак, соціокультурні цінності також визначаються настановами децентралізації та антиієрархічності, в руслі соціального розвитку. *Ціннісна сфера* сучасного суспільства не має чітко вираженої структури, безліч ціннісних ліній-векторів детермінують розвиток ціннісних основ соціуму за різними напрямками. На основоположних лініях-векторах є семантичні «аксіо-вузли», що визначають зміст соціокультурних матриць (де під соціокультурною матрицею розуміється сукупність соціокультурних феноменів, що утворюють єдине ціле, об'єднаних однією ціннісною матрицею)» [29, с. 147].

Ризомність як одна фундаментальних основ децентрованості містить іманентний потенціал саморозвитку, що характеризується варіюванням аксіологічних просторово-часових, історико-соціокультурних змін. Ризоморфне аксіосередовище, що містить в собі безліч рівноправних ціннісних монад, іманентно включає в себе різні альтернативи соціального та культурного розвитку, утворюючи можливість формування нових його векторів, трансформуючи, тим самим, усталений соціокультурний простір.

Інформаційно-комунікативне середовище, що утворилося внаслідок розвитку постіндустріального суспільства, також по-своєму впливає на аксіосферу суспільства та функціонування цінностей на загальносуспільному та особистісному рівні. В інформаційному суспільстві людина стає вкрай прагматичною, традиційні цінності втрачають або змінюють своє значення, що

негативно відображається на самій людині. Сьогодні виник *новий тип людини*, відбувається пошук нетрадиційних форм самовираження особистості, трансформується система цінностей з руйнуванням традиційних форм культури. Одна з визначальних рис глобального мислення – це прагнення стати частиною великого світу, вийти за межі власного суб'єктивного світобачення. Це своєрідна інтелектуально-психологічна втягненість у глобальні процеси життя. Цінність особистості в сучасну епоху визначається гнучкістю мислення, здатністю швидко реагувати на постійні мінливості часу [20, с. 37].

Ціннісні системи суспільства та особистості є взаємообумовлюваними, де індивідуальні цінності завжди є віддзеркаленням загального стану та рівня розвитку аксіосфери соціуму. Оскільки простір культури включає в себе матеріально-практичні, духовні, повсякденні сфери, що містять смислове ціннісно-оціночне ставлення, то можна констатувати, що культура, по суті, є системою об'єктивних і суб'єктивних цінностей їх творення і споживання. Культура як універсум формує і наповнює соціокультурний простір індивіда і суспільства ієрархією ціннісних смислів. «Особистість і соціум створюють, транслиують, видозмінюють чи консервують вічні, секулярні, естетичні (творчі та художні), практичні (виробничо-господарські, повсякденні), релігійні цінності» [2, с. 16].

Взаємодія і взаємообумовленість зовнішнього середовища та особистості, в тому числі й на рівні аксіологічного виміру, були розроблені в соціально-когнітивній теорії особистості американсько-канадського дослідника українського походження А. Бандури. Особливе місце в такій взаємодії відводилося поведінці й когнітивним процесам. Вчений доводив, що середовище або оточення впливають на особистість в тій само мірі, в якій особистість впливає на середовище і його формує. Ця безперервна взаємодія сил створює своєрідну рівновагу між свободою і детермінізмом.

У контексті впливу мас-медіа й інформаційно-комунікативного середовища запускається соціально опосередкований процес символічної комунікації. Соціальні практики, досить широко розповсюджуючи в суспільстві ідеї, цінності та стилі поведінки, здійснюють не лише символічне моделювання, але й соціальну

дифузію. Електронні засоби масової інформації більшою мірою обумовлюють транскультурні зміни та інновації. Культурно-комунікативна система впливає на ціннісні орієнтації суспільства за допомогою різних типів повідомлень, як друкованих, так і електронних, що включають цінності різноманітного рівня – економічні, соціальні, моральні, естетичні та ін. [32, с. 287].

Відтак у цьому аспекті включення нових соціокультурних цінностей інформаційно-комунікативним середовищем у вже існуючу систему цінностей здійснюється способом аналізу певного ідеалу, ціннісного конструкту. В ході цього процесу триває вироблення ціннісної орієнтації, постановка проблеми, що підводить суспільство до усвідомлення нових цінностей. У процесі злиття раціональних та чуттєвих моментів аналізу виробляється позитивне або негативне ставлення до пропонованої цінності, тобто «розташування» її в системі цінностей цієї культури та суспільства. Цінність починає впливати на світоглядні та чинні установки суспільства та окремих його індивідів, а комунікативне середовище і засоби масової інформації на даній стадії відчують вплив громадської думки на свою діяльність. Тобто відбувається процес «замикання кола» ціннісної орієнтації суспільства, після чого починається трансляція даної цінності або всередині даного соціуму, або подальшим поколінням [32, с. 292].

Кожне суспільство вирізняється власною системою цінностей, які окрім загальнолюдських *екзистенційних цінностей*, містять власну «ціннісну матрицю», яка сформувалася в ході суспільного та культурного розвитку та містить усталені моделі ціннісних відношень та сенсів. Екзистенційні цінності виступають в якості системоутворюючого фактора культури, як своєрідний «код нації», прояв особливої національної ідеї, що цементує початок нації, як своєрідні «ліки» для духовно-морального оздоровлення країни. Завдяки наявності в аксіосфері культури екзистенціальних цінностей відбувається свого роду «сортування» масиву інших видів цінностей, їхня трансляція від покоління до покоління і часткова зміна відповідно до мінливої соціокультурної ситуації [12, с. 131].

Аксіосфера особистості включає в себе сенсожиттєві орієнтири, або значуще, істотне для тієї чи іншої особистості. Особистісні цінності мають власні ієрархії, де суттєве відмежовується від

несуттєвого, та визначаються соціокультурними цінностями суспільства. Ціннісні орієнтації складають ядро аксіологічного потенціалу особистості [22, с. 75].

Особистісні цінності та система ціннісних відношень формуються у процесі пізнання об'єктивної реальності, з якою індивіди вступають у процес активної взаємодії. Ставлення людини до умов свого соціального буття здійснюється з урахуванням того, наскільки ціннісна ієрархія, змістова наповненість аксіосфери, відповідають дійсному людському буттю, в якому напрямку рухається людина, на яку ціннісну систему вона спирається у своєму житті.

Вибір, прийняття, освоєння цінностей особистістю відбувається, з одного боку, відповідно до потреб, інтересів та нормами суспільства, до якого вона належить, а з іншого – у відповідності з її власними потребами, зумовленими індивідуальним досвідом і специфікою соціального мікросередовища. Вибір цінностей індивідом, по суті, означає становлення індивідуального ставлення до вже існуючих різнотипних цінностей. Тобто, в основі формування особистої системи цінностей – усвідомлення й осмислення цінностей, що існують у суспільстві, вибір для себе найбільш значущих з них, їхнє освоєння і співвіднесення з уже наявними установками та інтересами.

Різнопланова діяльність особистості в суспільстві регулюється ціннісними установками, які являють собою багатопланову систему ціннісного визначення особистості. Це знаходить прояв як вибіркове ставлення до тих чи інших явищ і предметів дійсності, їх сукупності у взаємодії, що утворює загальну спрямованість індивіда на ті чи інші соціокультурні цінності. Установка – це відносно стійке психологічне утворення, сформоване завдяки життєвому досвіду індивіда і яке проявляється як несвідома, само собою зрозуміла готовність діяти певним чином в конкретній ситуації.

Цінності породжують собою соціокультурні оцінки людей щодо різних об'єктів і явищ дійсності, здатних задовольняти потреби, інтереси та певні цілі в системі життєвих стратегій. Фактично всі ціннісні імперативи, вироблені людською культурою, є продуктами оціночної суспільної свідомості. Будучи продуктом життєдіяльності суспільства і соціальних груп, цінності займають

особливе місце в структурі особистості та пов'язані з реальною діяльністю людини, формулюються як ідеали, життєві цілі, моделі належного. У свою чергу, ціннісні орієнтації й оцінки – це сукупність переконань, установок, уподобань, переживань, зміст яких зумовлений соціокультурними особливостями функціонування суспільства і характеризуються соціально-психологічною стійкістю, культурно-історичною наступністю і мотиваційним впливом на поведінку особистості.

Ціннісні орієнтації, що є особливого роду інтенцією щодо окремих смислів об'єктів-носіїв цінностей. У просторі життєвого світу особистості вони вибудовуються відповідно до ступеню суб'єктивної значущості, який визначається попереднім життєвим досвідом індивіда, актуальними потребами та інтересами. Ціннісні орієнтації пов'язані з оцінкою та мотивацією особистості, що є визначальними у побудові загальної ієрархії цінностей поведінкової й життєвої діяльності.

Ціннісні орієнтації являють собою суб'єктивне відношення, утворене внутрішнім світом особистості, яке формується в результаті інтеріоризації цінностей і норм соціального оточення, культури в цілому. Вони закріплюються індивідуальним життєвим досвідом людини, відокремлюючи значуще для неї від незначного, істотне від несуттєвого. Усталена система ціннісних орієнтацій утворює стрижень свідомості особистості, що дозволяє людині визначати цілі і напрямки своєї діяльності й розвитку, регулювати і проявляти особливості своєї поведінки [31, с. 162].

Ціннісні орієнтації складають основу життєдіяльності людини та є механізмом ціннісного відбору найважливіших цілей та засобів їх досягнення. Вони визначають ставлення до різних аспектів життя й пов'язані з процесом оцінювання і приписування значень явищам і подіям реальності. Також ціннісні орієнтації обумовлюють вибір спрямованості і характеру дій для досягнення певних значущих результатів [15, с. 119].

У структурі аксіосфери, поряд з ціннісними орієнтаціями, що відображають індивідуальні цінності особистості, в свідомості людини відбиваються цінності інших індивідів, різних великих і малих соціальних груп, а також ціннісні стереотипи і ціннісні ідеали [16]. Ціннісні стереотипи являють собою усталені лаконічно виражені і дещо спрощені уявлення в оцінюванні предметів і

феноменів дійсності, які, втім, відображають соціальну впорядкованість та життєву зрозумілість. Ціннісні ідеали є нормативами бажаного, до яких варто прагнути. У відповідності до них вибудовуються суспільні та особистісні стратегії розвитку.

Окремо слід також зазначити про оцінювання, що належить до ціннісно-орієнтаційної діяльності, в процесі якої здійснюється цілісне переживання людиною світу, в якому знаходять прояв всі форми можливого світовідношення. Оцінювання включає в себе прагнення і переконання, де переконання в чому-небудь є оцінкою його щодо відповідності або невідповідності ціннісної моделі, яка не супроводжується діяльністю із скорочення цієї невідповідності.

Загалом оцінка постає єдністю ціннісного ставлення та оціночного судження, способом встановлення значимості дійсності для суб'єкта. Відповідно, цінність є критерієм оцінювання об'єктивної дійсності, способом усвідомлення значущості (позитивної або негативної) оцінюваного об'єкта для людини. Таким чином, підтверджуючи думку І. Сухини, можна резюмувати, що цінності розкриваються і освоюються через оцінки, а цінність і оцінка утворюють єдину систему ціннісного ставлення, цінність як об'єктивний сенс (значення), об'єктивне суб'єкт-об'єктне відношення не зводиться до оцінки, не ототожнюється з нею; слід також говорити про те, що оцінка входить в структуру цінності [25, с. 370].

Цінності і установки як компоненти аксіосфери індивіда виступають у ролі ресурсу або обмеження розвитку, вирішення і оцінювання життєвих ситуацій, з якими стикаються діючі суб'єкти. Так, цінності визначають вибір того чи іншого способу вирішення ситуації, а установки – звичні схеми дій, співвіднесені з попереднім досвідом і контекстом актуальної ситуації.

Особистісні цінності відображаються у свідомості у формі ціннісних орієнтацій, які включають у себе також широке коло соціокультурних цінностей, визнаних особистістю, але які не завжди приймаються нею як власні цілі і принципи. Тому можливим є як неповне, неадекватне відображення особистісних цінностей у свідомості людини, так і орієнтація на цінності, які не є реальними мотивами діяльності особистості.

Індивідуальні ціннісні уявлення, що існують у свідомості людини, з одного боку, дають індивіду певну свободу для

творчості, а з іншого –створюють певні перешкоди для «оформлення духовного симбіозу зі створеним ним самим світом смислів і цінностей» [11, с. 22].

Загалом цінності окремої людини, тих чи інших соціальних груп, суспільств, культур утворюють ціннісну систему, яка має ієрархічний характер. У складі будь-якої ціннісної системи виокремлюють, передусім, домінантні цінності, які складають пріоритетне ядро ціннісної системи. В процесі розгортання ціннісного відношення основу ціннісно-орієнтаційного потенціалу людини визначає преференційне мислення, що реалізується в ціннісному підході до навколишнього соціокультурного середовища. Ціннісний підхід до практичної діяльності постійно опосередковується тими змінами, які відбуваються як на макросоцієтальному, так і на індивідуально-особистісному рівнях [23, с. 92–93].

Загальнолюдські і соціумні цінності як елементи аксіосфери мають власне існування, що може супроводжуватись їх взаємозаперечністю, взаємовиключеністю: релігійні вірування і наукові знання, раціональні осмислення і містичні стани, космополітичні, глобалістські орієнтації та націоналістичні переконання – це виокремлені утворення в системі надперсональних цінностей. Але на індивідуальному рівні вони існують у певній гармонії [5, с. 10].

У смислове поле будь-якої цінності входять такі компоненти, як значуще, належне, бажане, які проявляються як норма, мета та ідеал, і які стають посередниками в міжсуб'єктних ціннісних відношеннях людини до самої себе, інших людей і спільнот як до самоцінних суб'єктів. Основою цінності є значущість для людини, яка в процесі вибору, переваги та оцінки може бути позитивною або негативною. Таке твердження пов'язується з розумінням цінності як значущості як в позитивному, так і в негативному аспекті. Як вважають окремі дослідники (М. Каган), в житті і культурі функціонують не самі по собі цінності або їхні антиподи, а саме ціннісні протилежності. Натомість ця думка знаходить й своє заперечення, оскільки цінність може виражати лише позитивні якості, хоча і в альтернативі до негативних.

Культура задає систему ціннісних уявлень, які регулюють індивідуальну й соціальну поведінку людини, а також слугують

базою для здійснення пізнавальних, практичних та інших дій для досягнення тієї чи іншої мети. Відтак, з точки зору аксіології, культура є для особистості сферою об'єктивних цінностей, які опречені, втілені в мові, предметах, звичаях, соціальних нормах, формах і способах спілкування, й, відповідно, способах діяльності [17, с. 71].

Повертаючись до взаємодії аксіологічної сфери з інформаційно-комунікативним середовищем та породжуваними ним практиками, варто зазначити, що *інтернет* в цьому аспекті є «конденсованим вираженням глобального полікультурного соціуму в добу інформації, середовищем, де нові або оновлені смисли продукуються і транслиуються надшвидкими темпами. Виробники нових смислів в інтернеті, передусім – його розробники, а також користувачі, які виступають і в ролі розробників, і медіаторів смислів, і їх модифікаторів» [9, с. 371]. При трансляції смислів з ними відбуваються різні процеси: еволюція, модифікація, розширення, звуження, пониження чи підвищення їхніх статусів, входження в інші, ніж інтернетний, дискурси: соціальний, політичний, економічний, культурний.

Віртуальна реальність плюралізує феномен реальності, роблячи актуальними множинні інваріанти реальності, які стають автономними культурними дискурсами та просторами буття й ціннісного самовизначення для людини. В цьому значенні, зокрема, комп'ютерні ігри претендують на статус «самодостатньої сфери реалізації людиною власної суб'єктності, яка націлена на вибудовування багаторівневої буттєвої симуляції в дискурсі віртуальної комп'ютерної реальності. У свою чергу, саме віртуально-ігровий вимір складається з безлічі окремих програмних наративів» [1, с. 70].

Гра починає входити в різні теоретичні дискурси як дієвий засіб моделювання певної ситуації, можливість «примірювання» ролей, ідентичностей, образів власного «Я» та при цьому відповідного вибору ціннісних орієнтирів, часто протилежних, ніж у реальному бутті. Таким чином, відбувається процес перетворення життя на гру, що дозволяє індивідам адаптуватися до віртуального комунікативного середовища. У результаті формується новий ігровий тип поведінки та звичок. Віртуальна реальність постає як форма предметно-соціальної симуляції, що відтворює умови, які

близькі до об'єктивної реальності, й дозволяє переживати такі відчуття, які не доступні в повсякденному житті.

Глобальна комп'ютерна мережа привертає увагу суспільства не тільки в якості доступного засобу, що оптимізує процес отримання різноманітних відомостей, але, перш за все, як нове культурне середовище, сфера спілкування, ігрової та навіть духовно-продуктивної діяльності [4, с. 97]. Відмінною рисою інтернет-комунікації є різноманіття бажаних комунікативних форм: користувачі можуть вибирати, коли та з якою частотою спілкуватися. Принципи анонімності і карнавальності в інтернет-мережі є визначальними специфічними факторами всіх комунікативних процесів, що здійснюються в її межах.

Ставши доволі впливовим засобом комунікації в суспільстві, інтернет за допомоги психосоціальних механізмів комуніціювання та символічного посередництва впливає на поведінкові моделі, мотивації, загальний рівень суспільної свідомості та ціннісно-сміслових орієнтирів. Комунікативні практики, опосередковані інтернетом, формують нові способи мислення й поведінки, змінюючи усталені ієрархії цінностей.

У межах віртуальної реальності відбувається суттєва трансформація ціннісного виміру людини, що знаходить прояв в новому розумінні свободи і можливості її практичної реалізації. Так, наприклад, за визначенням Д. Беляєва, в ході занурення в «буття» комп'ютерно-ігрової комунікації людина отримує можливість оборотності будь-яких дій і подій через функцію «перезавантаження», що дає змогу будь-який локальний ігровий наратив «переграти», тобто фактично «перепрожити». За справедливим визначенням дослідника, ситуація оборотності будь-яких дій і сприйняття віртуальних об'єктів як онтологічно не-реальних формує нові моделі ціннісного ставлення та поведінки, а ігрові дискурси часто перетворюються у сферу аксіологічного експериментування, де людина здійснює «переоцінку цінностей» константної реальності [1, с. 72]. Ефект перезавантаження знімає етичну напругу відповідальності і провокує до кризи метафізичної ідентичності та смерті історичної пам'яті (деонтологізація буття).

Окрім цього, інтернет-комунікація формує особливий тип *мережевого (віртуального) мислення*, яке має символічний характер, оперуючи при цьому символами і образами. До

характерних рис віртуального мислення слід також віднести його «меседжевий» характер, мозаїчність і кліпову природу» [232]. Мозаїчність інформаційно-комунікативного середовища та його net-культури висуває особливі вимоги до особистості, актуалізуючи її мобільність та інтерактивність в умовах природного прискорення темпу життя сучасного соціуму, готовність до змін і розвитку. В умовах фрагментарного соціокультурного досвіду також актуалізується затребуваність інформаційної, зокрема net-культури [14, с. 180].

Інтернет-середовищем було запропоновано нові форми й можливості комунікації, які не тільки спрощували сам процес обміну інформацією, але й залучали людину до творчого самовираження в ігровому форматі, надаючи необмежене поширення власним творам. Цей фактор зумовив не лише формування нових культурних феноменів, але й утворив спосіб донесення власної думки до широкої аудиторії. За визначенням О. Гримова, *простір інформаційно-комунікативної культури* інтегрує в собі середовище як сукупність ресурсів, умов і культурно фундованих патернів в реалізації інформаційно-комунікативної діяльності – з одного боку, і суб'єктів цих комунікативних практик, що характеризуються певними цінностями, цілями і потенціалом, – з іншого. Саме комунікативні практики характеризують конструктивність мислення і активності особистості у просторі інформаційно-комунікативної культури інтернету, а творчі механізми генерації і відтворення соціальної реальності (у вигляді інформації, ідей, образів, смислів) у процесі здійснення комунікативних практик є головним критерієм самореалізації особистості в просторі інформаційно-комунікативної культури [6].

Комунікативні інтернет-практики характеризуються відсутністю просторово-часових обмежень, можливістю розгортати перед індивідом інформаційні потоки, віртуалізацією різних видів діяльності, визначають специфіку реалізації різних соціальних практик. Відтак, послуговуючись комунікативними інтернет-практиками, індивід виступає *креативним суб'єктом комунікації*, проявляючи свою творчу активність, в якій конститууються соціальні смисли і дискурси – тобто в цілому аксіосфера соціокультурної реальності. Можна сказати, що подібний тип

комунікації є поєднанням інформативно-пізнавального і креативного компонентів [26, с. 6]. Разом з тим глибинна сутність такої комунікації, які і соціокультурного простору загалом, – це процес ціннісних відношень між індивідами, що формують аксіологічну сферу суспільства.

Знаково-символічне середовище інтернету як комунікативної практики є не лише транслятором цінностей і ціннісних орієнтацій суспільства, які відображаються в його текстах, але й утворює власні сенси і цінності, що постають в процесі практичної діяльності та взаємодії індивідів та спільнот. Виражаючи і маніфестуючи ті чи інші цінності, тексти мережі завжди пов'язані з багатьма конотативними сенсами, контекстними відношеннями та численними інтертекстуальними фрагментами культури та оточуючої реальності.

Комунікативні практики інтернету, спілкування в соціальних мережах, які стали невід'ємною частиною повсякденного буття багатьох людей. Можливості різноманітних видів комунікації (соціальні мережі, блоги, форуми, чати) та технологічна платформа інтернету відкрили для користувачів-комунікантів необмежені можливості для мережевої творчості.

Сучасне інформаційно-комунікативне середовище є одним з визначальних факторів ціннісно-сміслового самовизначення суспільства та особистості, впливаючи та формуючи ієрархії цінностей. Суспільні та індивідуальні системи цінностей перебувають в тісній взаємодії: на основі загальнозначущих цінностей формуються ієрархії індивідуальних цінностей. Комунікативні практики, породжувані новими медіа-засобами, зокрема, інтернет-комунікацією, переформатовують повсякденне соціальне життя індивідів, створюючи умови та можливості для власного самовираження, моделювання ціннісних відношень, де віртуальний вимір впливає на простір реального їх функціонування. Комунікативні практики, опосередковані інтернет-мережею, є трансляторами різноманітних систем цінностей індивідів, які загалом формуються на основі соціокультурних цінностей суспільства.

Список використаних джерел:

1. Беляев Д. А. Виртуальное пет-бытие пост (сверх) человека / Д. А. Беляев // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7, Философия. – 2012. – № 3 (18). – С. 68–73.
2. Богатырева Е. Н. Время культуры в контексте ценностно-оценочного отношения человека к миру / Е. Н. Богатырева // Известия Саратовского ун-та. Нов. серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2013. – Т. 13, вып. 4. – С. 13–17.
3. Голова А. Парадоксы социальных сетей интернета / А. Голова // Общество и экономика. – 2013. – № 1–2. – С. 225–236.
4. Головин А. Ю. Виртуальные СМИ и новые культурные ориентации интернет-пользователей / А. Ю. Головин // Вестник МГУКИ. – 2015. – Сент.-окт. (№ 37). – С. 95–98.
5. Горак Г. І. Структура аксіосфери / Г. І. Горак // Актуальні проблеми духовності : зб. наук. пр. – Кривий Ріг, 2008. – Вип. 9. – С. 3–11.
6. Гримов О. А. Социокультурное самоконструирование личности в социальных сетях Интернета [Электронный ресурс] / О. А. Гримов // Homo cyberus : электрон. науч.-публицист. журнал. – Режим доступа: http://journal.homocyberus.ru/sociokulturnoe_samokonstruirovaniye_lichnosti_v_socsetyah (дата обращения: 10.06.2017).
7. Данилюк С. С. Комунікативний процес у мережі інтернет: структурний аспект / С. С. Данилюк // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2014. – № 8, т. 1. – С. 77–80.
8. Демченко С. В. Медіаполітична система в сучасній Україні (інтегрована комунікаційна модель) : автореф. дис. ... канд. політ. наук: спец. 23.00.02 Політичні інститути і процеси / С. В. Демченко ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
9. Зернецька О. Рух смислів в глобальному інтернет-середовищі / О. Зернецька // Сміслова морфологія соціуму / за ред. Н. Костенко. – Київ : Ін-т соціології НАН України, 2012. – С. 371–389.
10. Зражевська Н. І. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакультурі / Н. І. Зражевська // Актуальні питання масової комунікації. – 2013. – Вип. 14. – С. 70–75.
11. Кобина Ю. Е. Антропологизация духовных ценностей в современной культуре: дис. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.13 Религиоведение, философская антропология, философия культуры / Ю. Е. Кобина; Ставроп. гос. ун-т. – Ставрополь, 2004. – 156 с.
12. Котлярова В. В. Экзистенциальные ценности как эксплицирующий принцип социального бытия человека / В. В. Котлярова // Аналитика культурологии. – 2009. – № 14. – С. 128–132.

13. Кравчук П. Ф. Личность в условиях информационно-коммуникативной культуры / П. Ф. Кравчук, О. А. Гримов // Известия Юго-Западного государственного университета. – 2012. – № 6 (45). – С. 177–183.

14. Крупенникова Л. Ш. Виртуальная личность: Net-мышление, сетевой психотип и Интернет-фобии [Электронный ресурс] / Л. Ш. Крупенникова, В. И. Курбатов // Инженерный вестник Дона : электрон. науч. журнал. – 2014. – № 3. – Режим доступа: ivdon.ru/ru/magazine/archive/n3y2014/2537 (дата обращения: 10.06.2017).

15. Кузьменко Т. М. Зміни ціннісних орієнтацій особистості в нестабільних життєвих умовах / Т. М. Кузьменко // Проблеми розвитку соціологічної теорії: матеріали IX Всеукр. наук.-практ. конф. «Проблеми розвитку соціологічної теорії: концептуалізація ціннісних змін у сучасному суспільстві», м. Київ, 2 листоп. 2012 р. – Київ : Логос, 2013. – С. 118–124.

16. Леонтьев Д. А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д. А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С. 15–26.

17. Луговская Т. В. Ценностно-смысловое пространство человека / Т. В. Луговская, Г. А. Паркайкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2009. – № 1 (2). – С. 71–74.

18. Малашина Т. И. Аксиологическое измерение современных коммуникативных процессов / Т. И. Малашина // Вестник РЭУ им. Г. В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. – 2016. – № 1. – С. 37–42.

19. Малеева Н. С. Соціально-психологічний зміст комунікативних практик у мережі інтернет / Н. С. Малеева // Наука і освіта. – 2014. – № 11. – С. 113–118.

20. Онищук О. Сучасна людина у просторі віртуальної реальності: особливості соціокультурної трансформації / О. Онищук // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Філософські науки. – 2014. – № 780. – С. 34–39.

21. Поликарпова Е. В. Аксиологические функции масс-медиа в современном обществе / Е. В. Поликарпова. – Ростов-на-Дону: ИППК при РГУ, 2002. – 178 с.

22. Полякова А. А. Аксиологический потенциал личности: сущностные тособенности, педагогические функции / А. А. Полякова // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 3, Педагогика и психология. – 2011. – № 3. – С. 74–82.

23. Ручка А. Цінності і смисли як компоненти соціокультурної реальності. / А. Ручка // Смислова морфологія соціуму. – Київ : Ін-т соціології НАН України, 2012. – С. 89–122.

24. Сіверс В. А. Символічні трансформації цінності / В. А. Сіверс // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2011. – № 1. – С. 3–8.
25. Сухина И. Г. Ценность как универсальный антропологический феномен: основы философского анализа / И. Г. Сухина // *Liberal Arts in Russia*. – 2015. Vol. 4, No 5. – P. 368–380.
26. Фатунова В. М. Інтернет-середовище як фактор психологічного розвитку комунікативного потенціалу особистості : автореф. дис. ... канд. психол. наук: спец. 19.00.07 Педагогічна та вікова психологія / В. М. Фатунова ; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка ; АПН України. – Київ, 2004. – 21 с.
27. Царева А. В. Человек в сети: смена веб-поколений / А. В. Царева // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2012. – Т. 15, № 5 (64). – С. 36–54.
28. Цветков С. В. Аксиосфера сетевого общества / С. В. Цветков // Среднерусский вестник общественных наук. – 2010. – № 3. – С. 62–69.
29. Шакирова Е. Ю. Мозаичность современного социокультурного пространства / Е. Ю. Шакирова // Вестник ВЭГУ. – 2014. – № 1 (69). – С. 140–147.
30. Широка С. І. Формування нових стандартів комунікації у просторі інтернету / С. І. Широка // Гуманітарний часопис. – 2011. – № 3. – С. 30–36.
31. Ярина Е. В. Теоретический анализ понятий «ценности» и «ценностные ориентации» / Е. В. Ярина // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2014. – № 5 (61). – С. 160–162.
32. Bandura A. Social Cognitive Theory of Mass Communication. / A. Bandura // *Mediapsychology*. – 2001. – No 3. – P. 265–299.

3.3. РЕКОНСТРУКЦІЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК (ДОСВІД ДОНЕЧЧИНИ)

Сучасна мистецтвознавча й культурологічна наука все частіше розширює вектор своїх досліджень у напрямі макрозагальнень з точки зору оцінки різноманітних культурно-художніх явищ, ракурсу їх аналізу. Значною мірою це пояснюється поширеним впливом на всі сторони людського буття глобалізаційних процесів, стрімким науково-технічним та інформаційним розвитком у XX–XXI столітті. Гуманітарна наука спрямовує свій погляд на онтологічне осмислення історичного і метаісторичного становлення культури, а відтак – особливостей буття культури й мистецтва сучасності та їх можливого майбутнього розвитку.

При цьому нові гуманітарні дослідження демонструють синергію наукових розробок різних галузей гуманітарних знань, спрямованих на визначення концептуальних принципів формування української ідентичності, що демонструє збагачення культурологічних досліджень. Такий ракурс в науковому дискурсі підготовлений значними змінами в соціокультурній сфері України та спробами суспільства підвести під існуючі культурні практики певне теоретичне підґрунтя, що створює перспективи спрогнозувати шляхи подальшого розгортання шляхів розвитку суспільства, де гуманітарна сфера завжди відігравала роль важливого стимулятора цивілізаційних зрушень. При цьому, мистецькі освітні традиції сьогодні постають стабільними структурами, що складають певний базис людської комунікації і солідаризують її онтологію ціннісною енергетикою ідей вивчення інституалізованих конструкцій в українській культурі.

За своєю онтологічною сутністю культура це не просто складова, частина соціального життя, а спосіб існування, здатність до проголошення-відкриття значущості існування людства, що найкраще репрезентується концептом гуманітарних комунікативних систем [2].

Огляд тематики сучасних культурологічних досліджень в Україні останніх років свідчить про зростання інтересу науковців до вивчення феноменів національної культурної спадщини (матеріальної і нематеріальної) з аксеологічної, праксеологічної

точки зору як в загальнонаціональному так і в регіональному вимірі.

Цей досвід фіксується роботами українських культурологів перших двох десятиліть ХХІ століття: «Українська історіософія як феномен культурної пам'яті» доктора культурології Кислюка К. В. (2009 р.), «Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології» доктора культурології Кодьєвої О. П. (2009 р.), «Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації» доктора культурології Кікоть А. А. (2010 р.), «Культурологічно-релігієзнавчі виміри української народної культури» доктора культурології Герчанівської П. Е. (2012 р.), «Культурна політика України: культурологічні аспекти концептуалізації та репрезентації» доктора культурології Кравченка О. В. (2012 р.), «Культуротворчість як фактор консолідації поліетнічного суспільства Криму в сучасних умовах України» доктора культурології Сугрובової Ю. Ю. (2014 р.), «Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення» доктора культурології Степанової О. А. (2017 р.) та дослідження багатьох інших українських вчених.

Такий вектор досліджень актуалізується різнобарв'ям українського культурного середовища, що стає економічним, соціальним та політичним позитивом, але й потребує адекватної презентації. Усталені детермінанти доповнюються розмаїттям культурних відмінностей, які супроводжуються у процесі культурних комунікацій, що потребує пошуку нових форм і способів організації презентації регіональних культурних здобутків з метою їх гармонізації із загальнонаціональними.

Зрозуміти належним чином справжню суть цих змін та передбачити подальші шляхи культурного розвитку суспільства, на нашу думку, можливо через вивчення етапів культуротворення окремих регіонів у взаємозв'язку з розвитком систем загальнокультурного значення в ключові періоди їх становлення. Такими ключовими періодами можна вважати періоди формування певних культурних інституцій та регіональних систем, які своєю діяльністю цілеспрямовано впливали на рівень розвитку суспільства загалом. Їх вивчення сприятиме створенню нашого цілісного уявлення про певне культурне явище, його континуум, з'ясуванню, яким чином окремі регіональні осередки культури впливають на цілісність культурного ландшафту людської діяльності.

Гуманітарна думка в Україні ХХІ ст. швидко розвивається й в пошуку специфічних і спільних ознак у культурно-історичному розвитку різних регіонів, територій, які набувають все більшого значення, як зони самобутньої активності, що суттєво впливають на шляхи розвитку історії національної культури. Нова методологія досліджень культурно-мистецьких процесів орієнтується й на виявлення регіональної специфіки культурних процесів і розглядає кожне історичне, культурне, мистецьке регіональне явище як цілісний самодостатній феномен зі специфікою його місцевих проявів.

Розглядаючи питання еволюції домінуючих в суспільстві в той чи інший період розвитку свідомості поглядів і відповідно форм організації і трансляції набутого досвіду щодо мистецької діяльності людини, її освіти, обмежимо своє дослідження на професійних мистецьких освітніх практиках, що існували і існують в інституалізованих формах окремого регіону.

Особливість такого дослідження буде полягати в пошуку самої природи феномена мистецької освіти, як особливого суспільного явища в означеному регіоні, явища, в якому індивід і суспільство вступають в зону корелятивних взаємодій, та спостережень особливостей імплементації феномену мистецької освіти й в сучасній свідомості. Таке дослідження дає можливість визначити механізми формування ціннісних орієнтацій суспільства в період загострення проблем, пов'язаних з активізацією глобалізаційних процесів, свідком чого є сучасна пересічна особистість.

Зазначимо, що трансформаційні процеси, що відбуваються в сучасній культурі продукують кардинальні зміни в ставленні до повсякденних людських практик. У соціумі спостерігається своєрідна «реабілітація повсякденності», яка почала сприйматися як та реальність, з позицій якої оцінюється все, що відбувається в культурі. Мистецькі практики, інспіровані масмедійними можливостями, стають повсякденними звичками і майже в певних, зокрема молодіжних субкультурах, ритуалами, артефактами повсякденної культури, що оточують людину, стають важливою складовою, яка характеризує особистість поряд з її професійними досягненнями.

Особливу цінність в дослідженнях аспекту культуротворення в Україні, на нашу думку, мають представляти ретроспекції

трансформацій і ціннісної орієнтації інституалізованих і неінституалізованих проєктів організації мистецької освіти в окремому регіоні (зокрема, Донецькому) України (в цьому дослідженні назву Донецький регіон (Донеччина) використовуємо як загальноуживане поняття про історико-географічний регіон України, який охоплює більшу частину Донецької області без Приазов'я та більшу частину Луганської області без її північної частини, яка належить до Східної Слобожанщини).

XX століття спростувало уявлення про другорядну роль та вплив периферійних центрів на розвиток історії національної культури. Нова методологія дослідження культурно-мистецьких процесів – методологія регіональної культурології інтерпретує кожне історичне, культурне, мистецьке явище регіону як цілісний самодостатній феномен у специфічності його місцевих проявів, і як вагому складову національної культури в кореляції із досягненнями й здобутками інших культурних центрів.

Дослідженню тенденцій соціокультурних процесів, які є характерними для території всієї України різних історичних періодів, підняті наприкінці XX-початку XXI століття в роботах К. Шамасвої, І. Дзуби, В. Шульгіної, С. Уланової, О. Тимошенка, С. Волкова, Л. Савицької, Л. Крупник, В. Іванова, Н. Корольок, О. Берегової та багатьох інших українських дослідників. Увагою музикознавців охоплені майже всі регіони, й у тому числі щодо Приазов'я (Т. Мартинюк), Донеччини (Т. Кирєєва).

Ретроспекції сучасної української культури в умовах суперечливих тенденцій соціокультурної динаміки XX ст. повертають нас до вивчення й окремої підсистеми культури – системи мистецької освіти, яка органічно вплетена в мереживо культурного простору і сприяє створенню сучасного уявлення про соціокультурну реальність в Україні.

Спробуємо побіжно оглянути сутність тих процесів, які спонукали створення цілісної структури, що суттєво впливала і впливає на зміст сучасних культурних процесів.

Рефлексуючи тенденції, що відбуваються в Європі, країнах близького зарубіжжя в галузі освіти, освітня система в Україні, в контекст якої органічно вписується система мистецької освіти, демонструє наявність певних змін, викликаних інтеграцією в європейську і світову системи.

В Україні законодавчо визнана наявність особливостей в організації і змісті підготовки кадрів мистецтв. Особливості викликані специфікою довготривалого формування, «вишкілу» (до 18 років) митця, що обумовлено як фізіологією розвитку людини, так і обов'язковою наявністю таланту, природних здібностей, без яких сам процес засвоєння мистецьких знань і навичок втрачає ціннісну орієнтацію. Цей процес також передбачає персоналізований підхід до формування ціннісної орієнтації таланту під патронатом практичного досвіду деміурга – майстра, а також необхідність щоденних мистецьких практик та довготривалого опанування професійних навичок при.

Ці особливості визначили й особливості організації навчання в мистецьких навчальних закладах, зміст і форму навчальних планів, програм, проведення занять. В них значне місце займає практична спеціальна підготовка, яка поліфонічно вплетена в загальноосвітній процес.

Початок і кінець XX ст., що стали етапами у відродженні української національної свідомості, стали часом активізації соціально-культурних процесів, які підштовхнули до становлення та подальшого розвитку науково виваженої й професійно обґрунтованої національної системи естетичного виховання.

Система мистецької освіти пов'язана не тільки з функціонуванням професійно спрямованих мистецьких (культурно-мистецьких) навчальних закладів. Не тільки на них покладається суспільством і через які актуалізуються завдання збереження зразків матеріальної і нематеріальної культурної спадщини нації, формування духовної, естетично цілеспрямованої культури нації і конкретної особистості, яка полягає в здатності сприйняття, розуміння й оцінки прекрасного. У цьому випадку духовність як «величезний потенціал духовного досвіду людства, який накопичено за тисячоліття його існування і визначає нинішній рівень його інтелектуального, морального, естетичного розвитку» [6, с. 5].

Яскравим прикладом кореляції регіональних і загальнонаціональних здобутків системи мистецької освіти є Донецчина, регіон, який має особливості, що полягають в його географічному розташуванні та історичному минулому, розвиток якого почався з економічного зростання в кінці XIX на початку XX століть [12].

Незважаючи на його «відірване культурне визрівання» регіон дав вітчизняній і світовій культурі безліч видатних імен, серед яких Н. Рахлін, С. Прокоф'єв, В. Землянський, П. Кочур, О. Янкевич, А. Солов'яненко, А. Куїнджі, І. Карабиць та багато інших музикантів, артистів, художників, акторів, режисерів, диригентів, імена яких сьогодні презентують історію культури України.

Наприкінці XIX ст. з розвитком вугледобувної промисловості і металургії, потреба в кваліфікованих і освічених кадрах, формування нового складу населення, яке до цього займалося землеробством, стало актуальним і на сході України з'являються нові просвітники, такі як барон М. О. Корф. Його роль в становленні регіону як культурного центру позначилася в організації земських шкіл на Донбасі. Вони стали осередками ефективного і водночас економного з точки зору фінансування навчання. Редукований до регіональної соціокультурної ситуації план занять цих осередків освіти і культури приділяв увагу, «... духовному вихованню молодого покоління, співу народних пісень, національному фольклору». На цьому зауважує донецька дослідниця Тетяна Кирєєва у своєму дослідженні «Музичне виховання і освіта Донбасу кінця XIX – початку XX ст.» [9, с. 25]. Першим культурним центром в регіоні став Бахмут – районний центр області. В його гімназії окрім іноземних мов та латині вивчалися й спів, музика та танці. У музичному класі гімназії були фортепіано, фісгармонія, інструменти для струнного і духового оркестрів, оркестру народних інструментів [9, с. 27]. У XIX ст. у міських і приватних гімназіях, школах регіону практикувалося викладання співу, основ музичної грамоти. Але вже наприкінці століття у навчальних закладах регіону розширюється перелік музичних предметів, вивчається елементарна музична грамота, сольний і хоровий спів, гра на музичних інструментах. На це надають кошти меценати (М. О. Корф, його дочка К. М. Немирович-Данченко), дворяни (К. Ф. Петровський, брати фон Шварци, А. І. Гоздіанов), священики (І. Чулановський, А. Китаєв, А. Грабовський) тощо.

Потужний економічний розвиток регіону стимулював становленню інтелектуального середовища, яке сприяло створенню естетично орієнтованих осередків серед інтелігенції. Це середовище ініціювало відкриття в Донецькій промисловій

території музичних навчальних закладів, першим з яких стало й Бахмутське музичне училище. Підставою для таких тверджень є подвижницька діяльність окремих персоналій, що об'єдналися у 1890 р. Бахмутське музично–драматичне товариство. У 1902 р. випускницею Віденської консерваторії Адель Давидівною Мерейнес за підтримки Російського музичного товариства в місті з певним історичним минулим (місто засновано у 1571 році) [1] були відкриті музичні класи, де викладались гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, духових інструментах, теорія та історія музики, хоровий і сольний спів. Першим директором училища був О. І. Філіпов (1926–1932).

Стихийний вияв національної свідомості під час революції та перших післяреволюційних років на Донеччині проявився й невдалою спробою відкрити 1919 р. Вищий музично-драматичний заклад «Донська філармонія» і консерваторії. У місцевих газетах того часу повідомлялося про прийом до них на навчання з усіх спеціальностей. Але через організаційне і фінансове безладдя навчальні заклади перестали існувати [9, с. 30].

Зазначимо, що в інших регіонах України процес становлення національно свідомого мистецтва вже позначився відродженням бандурницького мистецтва. (Ініціатором відродження таких форм музикування, як кобзарство, та перенесення його на професійний рівень стало Товариство ім. М. Леонтовича. До 1927 р. в Україні стає помітною діяльність понад 10 кобзарських капел. Створюються Київська, Полтавська, Харківська, Чернігівська інші мистецькі кобзарські «школи», створені протягом XIX – початку XX ст. Яскравими представниками яких були Остап Вересай, Володимир Кабачок, Гнат Хоткевич, Юрій Сігалевич, інші видатні музиканти.).

Цей час позначений піднесенням українського національного Відродження, яке органічно входить до різноманіття нових мистецьких демонстрацій, експериментів і творчих пошуків. Зокрема, в професійній музичній творчості відчувається тяжіння до оновлення та європейського рівня усвідомлення культури [10].

На хвилі активної розбудови національної культури України починають діяти авангардні мистецькі угруповання, які, залучаючи до мистецької діяльності молодь, мали пропагувати зразки нової музики, образотворчого, театрального мистецтва. В них працюють митці нового покоління – К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович,

А. Бучма, Г. Юра, Л. Курбас, М. Жук, А. Маневич та інші. Новим елементом діяльності музичних творчих організацій стала їхня орієнтація на масові пісенні жанри пролетарського типу, звернення до фольклорних першоджерел. Усе це відбивалося й на змісті культурної динаміки й в означеному регіоні. В цих процесах знаходимо кореляції у функціонуванні мистецьких навчальних закладів, їхній залежності від діяльності окремих творчих особистостей, мистецьких діячів чи/та суспільних викликів, державотворчих процесів в Україні.

Регіональний культурний розвиток був тісно пов'язаний з процесами державотворення в Україні і створенням нових інституційних засад управління країною. Законом від 5 грудня 1917 р. Центральна Рада встановила, що всі просвітні інституції Міністерства Внутрішніх справ, Торгівлі і Промисловості, Призренія Відомства Імператриці Марії, які існували в Україні, переведені у Секретарство Справ Освітніх. Центральний орган виконавчої влади бере на себе питання фінансування навчальних закладів. За рішенням уряду прибуткові й видаткові рахунки навчальних закладів мали бути віднесені до бюджету Української Народної Республіки [20]. У грудні 1917 р. УЦР ухвалив закон, згідно з яким у відання Секретарства освіти передано усі школи і просвітні установи (музичні, театральні школи) [21]. Генеральним секретарством народної освіти УНР було підписано циркуляр директорам навчальних закладів, яким визначалося, що всі просвітні інституції, які існують на Україні, переводяться у Секретарство Справ Освітніх для подальшого фінансування з бюджету Української Народної Республіки [20]. Водночас Декретом РНК РСФСР від 5 червня 1918 р. у відання Народного комісаріату освіти передано всі навчальні й освітні установи та заклади усіх відомств, заклади дошкільного виховання і позашкільної освіти, казенні, громадські й приватні. Метою таких рішень було «перетворення учбово-виховної справи, об'єднання і оновлення її на засадах нової педагогіки і соціалізму» [21].

На перших етапах створення нової системи управління освітою в новій країні влада Генерального секретарства народної освіти поширювалася на всі ділянки українського культурного життя: науку, культуру, архівну справу, охорону пам'яток історії та мистецтв [3].

Розглядаючи тенденції, в діяльності українських національних урядів 1917–1919 років, зазначимо, що становлення державності в Україні було спрямовано на самостійність і самотність щодо інших регіонів колишньої Російської імперії як в промисловості так і освітній системі.

Реконструкція культуротворчих процесів в Україні цього періоду, звертає увагу на появу у 1920 р. нової управлінської структури – Українського Головного Комітету Професійної та Спеціально-Наукової Освіти під керівництвом Я. Ряппо, яка стала «не стільки органом Наркомосу, яким вона вважалася формально, скільки конкуруючим з ним самостійним відомством...» [22]. Технікуми та інститути було визнано за рівноправні як вищі навчальні заклади з тією різницею, що технікум мав завданням підготувати вузького спеціаліста, а інститут – спеціаліста-адміністратора та організатора.

Мистецькі навчальні заклади цього періоду, намагаючись демонструвати соціальну активність, ініціювали створення навчальних комплексів, які поєднували так звані музичні (художні, театральні) професійні школи, музичні (художні) технікуми, консерваторії тощо й забезпечували завершену повну підготовку спеціаліста. Внаслідок таких нововведень у 20-х роках об'єднувалися й роз'єднувалися музичні училища, консерваторії, музичні технікуми, школи у пошуках нової наскрізної вертикалі системи підготовки кадрів, що поєднувалося з формуванням нового кадрового потенціалу. Мистецькими навчальними закладами створювалися народні консерваторії, творчі гуртки, велася широка громадсько-пропагандистська діяльність тощо.

Якщо на початку створення мистецьких навчальних закладів важливу роль відігравали громадські організації, то на етапі становлення системи мистецької освіти в Україні в радянський період державна політика відігравала першорядну роль. Нові мистецькі навчальні заклади відкривалися тільки за рішенням уряду, при цьому активно розвиваються східні регіони країни.

Особливістю розширення мережі мистецьких навчальних закладів у донецькому регіоні є її пов'язаність із зростанням специфічної гірничодобувної економіки регіону і відповідно особливого, переважно робочого, населення.

У перші роки становлення нової влади в Україні усі вищі навчальні заклади тільки в деклараціях урядів утримувалися за

рахунок державного бюджету. На практиці матеріальне становище країни дозволяло лише періодично виділяти з бюджету кошти на їх утримання. Так, у 1924–1925 навчальному році в країні на одного студента виділялося 205 крб., що не давало можливості навіть мінімально забезпечити потреби навчального закладу. Заклади переводилися на самоокупність – практика, яка частково й сьогодні застосовується в організації роботи мистецьких гуртків та позашкільних закладів (дитячих музичних, художніх та інших шкіл).

Зокрема, у 1927 р. мистецькі навчальні заклади були представлені 12 технікумами і 4 інститутами, які були «...виключно учбовими установами і не ставили своїм завданням, крім навчання студентів, займатися науково-дослідною працею» [19].

Ілюстрацією активізації культуротворчих процесів в Україні стає створення 1936 р. спеціального центрального відомства, яке безпосередньо стало опікуватися проблемами мистецтва й мистецької освіти. Це Українське управління у справах мистецтв при Раднаркомі УСРР (Постанова ЦВК і РНК УСРР від 8 лютого 1935 р. «Про утворення Українського управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР» [4], яке ініціювало мистецько-просвітницьку діяльність в країні, процес створення мистецької галузі з її особливостями організації роботи, визначало ідеологічні напрями подальшого розвитку системи мистецької освіти.

Створена галузь, що складалася з центрального органу державного управління та системи управлінь при облвиконкомах, протягом наступних десятиліть стала дієвою професійною підтримкою малоефективної підготовки викладачів мистецьких дисциплін (музичного виховання, малювання, креслення), яка склалася в педагогічних навчальних закладах, де відсутність мистецьких кадрів і форми організації навчання не сприяли набуттю студентами практичних професійних навичок виконавської, творчої діяльності. Додатковий попит на мистецькі кадри сприяв й зростанню творчого потенціалу мистецьких організацій (Постанова РНК УСРР і ЦК КП(б)У від 25 квітня 1936 р. «Про розвиток хорової справи на Україні»), які залучали до роботи випускників, підготовлених у Київській, Одеській консерваторіях, Харківському і Дніпропетровському та інших музичних технікумах [16].

Питання підготовки мистецьких кадрів розглядається урядом країни, який для кращого добору талановитої молоді в мистецьких

навчальних закладах постановою РНК СРСР і ЦК ВКП(б) від 23 червня 1936 р. «Про роботу вищих учбових закладів і про керівництво вищою школою» [5] зобов'язав при прийомі на мистецькі спеціальності проведення додаткових іспитів з малювання, креслення (у будівельні, архітектурні, художні навчальні заклади), іспитів зі спеціальності (в музичні, театральні вищі навчальні заклади).

Постановою РНК УРСР від 25 березня 1937 р. «Про мистецькі заклади, що підпорядковуються Українському управлінню в справах мистецтв при Раді Народних комісарів УРСР» передбачалася реорганізація всіх музичних, художніх й інших мистецьких технікумів системи Управління в справах мистецтв у відповідні (музичні, художні й т. ін.) школи. Основою системи мистецької освіти в Україні ставали середні мистецькі школи цього відомства, що готували кваліфікованих спеціалістів. Це – Київська театральна, Київська хореографічна, Харківська художня, Харківська театральна, Дніпропетровська музично-театральна, Дніпропетровська художня, Одеська художня, Одеська театральна, Музична школа в м. Сталіно (Донецьк), Полтавська музична, Музична школа в Артемівську, Ворошиловградська художня, Запорізька музична, Херсонська музична, Миколаївська музична, Житомирська музична, Водицька школа самодіяльного мистецтва, Одеська школа ім. Столярського [14]. Більшість з них були перейменовані в училища, інші продовжували функціонувати як дитячі мистецькі школи.

Для багатьох студентів музичних навчальних закладів творчі колективи створені в 1932 р. в м. Сталіно (нині Донецьк) оперного театру, у 1927 р. Донецького академічного українського музично-драматичного театру, у 1931 р. Донецької обласної філармонії ставали першим місцем виконавської практики, виробничою базою практики, що у подальшому забезпечувало їх роботою як випускників мистецьких навчальних закладів.

Як система організації аматорського мистецтва в 30–ті роки в Україні створюється система культурно-освітніх навчальних закладів на базі політосвітніх шкіл. Крім наявних в Київській, Харківській, Дніпропетровській областях вони були відкриті й в Одесі, Вінницькій і Донецькій областях з контингентом у 280 людей у кожній [15].

Таким чином, в перші десятиліття XX ст. формування системи мистецьких навчальних закладів в країні активізувало ці процеси й у донецькому регіоні.

Становлення первинної ланки системи мистецької освіти пов'язано з відкриттям дитячих музичних шкіл. Як свідчать історичні довідки, перша дитяча музична школа була відкрита в Бахмуті у 1903 р. Свідченням перспективності таких форм організації культурної сфери є те, що й на початку XXI століття школа є детонатором проведення мистецьких акцій в області – конкурси, фестивалі українського мистецтва, «Бахмутський благовіст», «Різдвяні піснеспіви», «Юний віртуоз», «Разом веселіше», конкур концертмейстерів «Gradus ad Harnassum» є заангажованим мистецьким середовищем не тільки регіону, а й України. Організуючи культурний простір регіону українське мистецтво презентують більше десятка колективів цього початкового мистецького навчального закладу: 4 хори, 2 ансамблі скрипалів, зразковий аматорський колектив «Дитячий оркестр народних інструментів», вокальний ансамбль «Веселка», молодша і старша група вокального ансамблю «Кіндер-сюрприз», камерний оркестр, інструментальні ансамблі «Капітошки», «Віолка», ансамблі віолончелістів, сопілкарів, саксофоністів, акордеоністів. Професійне мистецтво демонструють викладацькі колективи: ансамбль народних інструментів «Smile», камерний оркестр, вокальний ансамбль «Благовіст», ансамбль скрипалів «Дивертисмент», камерний хор «Елегія».

На такому мистецькому ґрунті було у місті відкрито в двадцяті роки, що відзначилися процесами націоналізації вже існуючих мистецьких закладів освіти, Артємівське (Бахмутське) музичне училище (Донецька обл.) у 1925 р.

Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 11 лютого 2004 р. Артємівському музичному училищу присвоєно ім'я видатного українського композитора Івана Федоровича Карабиця.

З оголошенням Донецька (Сталіно з 1924 р.) обласним центром у 1932 р. місто стає й культурним центром. Донецьке музичне училище, засноване постановою II з'їзду Донецької обласної ради в 1935 р., середовищем підготовки місцевих висококваліфікованих виконавських і педагогічних кадрів для професійних музичних колективів і музичних шкіл в області.

Скрипалі, піаністи, виконавці на духових інструментах своїми мистецькими успіхами заклали початок яскравої творчої біографії колективу. З діяльністю училища пов'язані біографії талановитих подвижників професора А. М. Шепелевського, музикантів Е. І. Гуровича, Г. М. Едельштейна, І. І. Полубоярова, М. А. Ривкіна, Е. Н. Панаєвої, Н. М. Бродського, І. Г. Миргородського, С. З. Солохи, С. С. Варламова, В. В. Сидоренко, Л. І. Степановського, М. П. Казакова, І. А. Кочуєва, Л. Ф. Дніпровського, О. І. Каплінської, Б. І. Константінова, А. А. Цешковського, Б. І. Векслера, Л. С. Шполянського, Н. С. Вакар, М. М. Шевченка та багатьох інших. Ці музиканти-педагоги створили міцну професійну базу навчального закладу, що у 60-ті роки дало можливість відкрити в Донецьку вищий музичний навчальний заклад.

Успішній роботі колективу училища багато в чому сприяв ентузіазм і організаторські зусилля його керівників. В різні роки директорами були піаніст А. М. Шепелевський, Б. І. Векслер, духовик І. А. Кочуєв, Л. Ф. Дніпровський, хормейстер Є. О. Максименко, піаністка О. З. Горська, баяніст В. К. Крат.

Мистецькі паралелі з донецькими традиціями знаходимо в творчості таких відомих митців, як народні артисти України В. Землянський, П. Кочур, О. Янкевич; народні артисти Росії – О. Данилов, О. Правілов, Л. Шемчук, Л. Зирянова, В. Гавва; заслужені артисти України А. Ткаченко, С. Цапко, В. Соколова, В. Хомутов, А. Джамогорцян, Н. Зуєва; головний диригент Національного ансамблю пісні і танцю імені Павла Вірського народний артист України О. Чеберко, заслужена артистка Молдови Б. Ганзел, заслужені діячі мистецтв України В. Стасевич, С. Волков, В. Вязовський, Ю. Кукузенко, В. Стеценко, композитори – члени Національної спілки композиторів України Б. Буєвський, М. Шух, М. Лаврушко, Є. Чиста.

Закладені майже століття тому традиції перших педагогів училища у кінці ХХ – на початку ХХІ століття реалізувалися в творчості кількох поколінь талановитих музикантів, лауреатів і дипломантів багатьох міжнародних і всеукраїнських конкурсів і фестивалів, провідних солістів оперних театрів і симфонічних колективів не тільки України, але й зарубіжжя. Європейському

культурному простору відомі імена лауреата міжнародних конкурсів солістки Віденської опери, Большого театру Росії та Донецького театру опери та балету ім. А. Солов'яненка Людмили Шемчук, лауреата міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського, соліста Московського театру «Нова опера» Сергія Шеремета, лауреата та дипломанта міжнародних конкурсів піаніста Михайла Рудь та багатьох інших.

Трагедії світової історії 40-вих років пов'язані зі світовою війною позначилися на людських долях але не перервали закладені мистецькі традиції хоча й позначені в роботі мистецьких навчальних закладів складнощами післявоєнного відродження в країні.

Відродженню сприяли економічні плани країни. В період першої повоєнної п'ятирічки перед галуззю культури і мистецтва згідно з «П'ятирічним планом відбудови й розвитку народного господарства Української РСР на 1946–1950 рр.» (Прим.: Закон прийнятий Верховною Радою УРСР 28 серпня 1946 р.), ставилося довести кількість театрів до 131, відбудувати і збудувати театри в Києві, Вінниці, Ворошиловграді, Миколаєві, Рівному, Сталіно (Донецьк), Полтаві, Маріуполі, Ізмаїлі, Сумах, Тернополі, Чернігові. Планами передбачалося доведення в 1950 р. кількості студентів у вищих мистецьких навчальних закладах, підпорядкованих Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР до 2535 чол. (у 1940 р їх було 2015 чол.). Кількість учнів у театральних, художніх, музичних і хореографічному училищах мало зрости на 20% до 7465 чол. (порівняно з 6236 чол. у 1940 р.). Кількість дитячих музичних і художніх шкіл мала дорівнювати 41 (порівняно з 32 у 1940 р.) [8].

Процеси відтворення довоєнного культурного простору і міжнародні взаємини орієнтували мистецькі навчальні заклади на забезпечення підготовки кадрів за світовими мистецькими стандартами, продовжуючи демонстрацію здобутків соцреалізму через в свої концертно-виконавські практики. При цьому, система підготовки мистецьких кадрів набуває своєї цілісності й неперервності зростаючи, на джерельній базі народного самодіяльного мистецтва, народної творчості і класичного мистецтва.

Для культурних процесів, розвитку мистецької освіти період 30–50-х рр. в Україні виявився й одним з найбільш плідних і

продуктивних, що демонструється зростанням її авторитету в суспільстві, демонстрацією екстенсивного і професійного розвитку. Відбувається засвоєння нових відзначених масштабністю проведення мистецьких традицій, пов'язаних з виходом на широке суспільство. Відбулося створення широкої мережі культурно-мистецьких навчальних закладів, інституалізація різних рівнів освіти, системи оцінки діяльності та контролю за змістом навчання. Досвід цієї роботи було напрацьовано в мистецьких навчальних закладах.

Період 60–80-х років в культуротворчих процесах України позначився стабільністю в історії України, її культурі і економіці. Такими ж ознаками він відзначився й на розвитку культурної сфери в Донецькому регіоні.

У підготовці спеціалістів з вищою і середньою спеціальною освітою в галузі музики, живопису, театрального та інших видів мистецтв більшого поширення набуває система навчання без відриву від виробництва. З метою забезпечення можливості одержання цієї освіти більш широким верствам населення, виявлення обдарованої з точки зору мистецької діяльності молоді з регіонів відкриваються заочні відділення з підготовки музикантів, зокрема в Донецькому музичному училищі. Цьому ж сприяло відкриття ще у 1957 р. при всіх консерваторіях державних підготовчих вокальних відділень, слухачі яких отримували державні стипендії й користувалися всіма перевагами студентів основних курсів [13].

В результаті урядових рішень нові вищі навчальні заклади мистецького напрямку відкривають й у Донецьку (Донецький музично-педагогічний інститут).

Донецький державний музично-педагогічний інститут – у ХХІ ст. – Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва відкрито у 1968 р. на базі Донецької філії Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. У 1968–1991 роках навчальний заклад мав назву «Донецький державний музично-педагогічний інститут». У 1991 році навчальний заклад перейменовано на консерваторію, а відповідно до розпорядження Кабінету Міністрів України № 506-р від 2002 р. академія отримала назву Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва. У становлення навчального закладу як наукового, творчого,

культурного центру Донбасу докладали зусиль перший ректор диригент, цимбаліст, композитор О. Д. Незовибатько, піаніст Ю. М. Чебуков, хоровий диригент В. Л. Бахарев, баяніст В. В. Воеводін, діяльність яких сприяла формуванню науково-творчого колективу через залучення до роботи в навчальному закладі випускників Київської, Московської консерваторій, розширенню підготовки науково-педагогічних кадрів через власну аспірантуру і асистентуру-стажування, зміцненню статусу молодого навчального закладу.

На формування культурного іміджу України в світі позначилися здобутки випускників навчального закладу співаків – народної артистки України Аліни Коробко, Людмили Стрельцової, композитора Михайла Чемберджі; заслужених артистів України Григорія Костринського, Валерія Колесникова, Анатолія Лозовського, у масовий культурний простір увійшли імена таких виконавців, як Євген Мартинов, Сергій Шеремет та інші.

Академія стала засновником авторитетного конкурсу піаністів «Конкурс молодих піаністів на батьківщині Сергія Прокоф'єва» подвижником якого став професор, завідуючий кафедрою спеціального фортепіано піаніст випускник Київської консерваторії В'ячеслав Бойков.

Мистецький рівень і авторитет конкурсу демонструється складом його журі та вимогами до конкурсних програм учасників.

Микола Петров – почесний голова конкурсу, Президент Російської академії мистецтв, народний артист РСРС (Росія);

Євген Ржанов – лауреат міжнародного конкурсу ім. Королеви Єлізавети (Брюсель), заслужений артист України, керівник Міжнародних майстеркурсів в Музичній академії Айзенах (Німеччина);

Борис Архимович – видатний музикант і викладач, доцент Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Україна);

В'ячеслав Бойков – випускник Київської консерваторії, професор, завідуючий кафедрою спеціального фортепіано Донецької державної консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва (Україна);

Тетяна Кім – видатний викладач, заслужений працівник культури України, заступник директора Севастопольської ДМШ №1 ім. М. А. Римського-Корсакова (Україна, Крим);

Валерій Сагайдачний – відомий викладач-піаніст, професор Афіїнської консерваторії, заслужений артист України (Греція);

Йозеф Стомпель – відомий піаніст, Віце-президент Товариства Фрідеріка Шопена, професор, завідуючий кафедрою фортепіано Академії музики ім.Кароля Шимановського (Польща).

Таким чином, міжнародне представництво і музикантський авторитет членів журі забезпечили його визнання музичною громадою як в регіоні так і в Україні.

Соціокультурний простір Донецького регіону в 60–ті роки визначався діяльністю кількох музичних, художнього і культурно-освітнього училищ, що готували митців різних напрямів: художників, артистів оркестрів, музичних ансамблів, народного/академічного хору, викладачів спеціальних мистецьких дисциплін для дитячих позашкільних навчальних закладів – дитячих музичних шкіл-семирічок, гуртків тощо,

У містах обласного підпорядкування Донецької області функціонують Артемівське, Донецьке, Жданівське (Маріупольське), Дзержинське музичні училища. Музичною освітою охоплено 6% дітей і молоді усього регіону.

Масштаби впливу мистецьких навчальних закладів на культурні процеси в Україні 70–80 років значно збільшилися за рахунок розширення мережі дитячих мистецьких шкіл і професійного зростання їх педагогічних колективів. В регіонах здобуття початкової мистецької освіти забезпечується їх присутністю в усіх обласних і майже в усіх районних центрах, її конвергенцією з практиками естетичного виховання в загальноосвітніх закладах. Музично-естетичному вихованню приділяється більша увага й Міністерством культури, й Міністерством освіти України шляхом створення шкіл-комплексів на базі дитячих музичних шкіл і загальноосвітніх шкіл [7].

Ці навчальні заклади відзначалися спрямованістю навчального процесу на здобуття професійної мистецької освіти – «*summum capere et medium habebis*». Професійна спрямованість їх діяльності ґрунтувалася на досвіді музикантів – педагогів, виконавців і композиторів 20-х років (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Ф. Попадич і, звичайно, М. В. Лисенко) і передбачала не тільки індивідуальну практику підготовки митця, а й створення хорових, інструментальних, інших дитячих колективів, навчальний репертуар яких передбачав практичне

засвоєння творів світової класики і народного мистецтва України. Ці традиції, закладені культурних практиках ще у XIX ст. у вигляді музичних класів Російського й Львівського музичних товариств удосконалилися протягом XX століття.

Основна доктрина розвитку освіти цього періоду в країні спиралася на наукову концепцію, яку стисло виклав у свої дослідженнях український вчений С. Сірополко. Він вважав, що завданням мистецької освіти є не тільки формування у підростаючого покоління вміння сприймати й розуміти прекрасне. Важливим завданням в освіті вчений вважав навчити молодь мислити мистецькими категоріями на початковому рівні. Спираючись на наукові дослідження, ще у 20-х роках XX ст. доводив думку, що естетичне виховання в старшому віці не може компенсувати того, чого не було взято у дитинстві, бо саме тоді існують найкращі передумови як фізіологічні, так і психологічні для формування поняття прекрасного [18].

Зростання престижності мистецької освіти у 60–70-х роках в Україні, на нашу думку, стало не тільки результатом економічної стабільності в країні, а й прагненням суспільства до високих духовних цінностей, до освіти і духовного самовдосконалення. Конкурс бажаючих вступити на навчання у дитячу музичну школу в 60-х роках становив до 10 дітей на місце при тому, що навчання в них на 50% було платним.

Дитячі музичні, художні, хореографічні школи, пізніше – дитячі школи мистецтв, які, як правило, об'єднували під одним керівництвом невеликі за контингентом дитячі музичні, художні та хореографічні відділи, охоплювали контингент здібних до мистецтва дітей шкільного віку. Вони мали статус позашкільних навчальних закладів з 5–7-річним строком навчання. Найпоширенішими стали дитячі музичні школи, відвідування яких для всіх дітей не було обов'язковим, як загальноосвітніх шкіл, але ці навчальні заклади частково утримувалися за рахунок державного бюджету і виконували роль шкіл «необов'язкового» естетичного виховання. Випускникам цих шкіл видавали свідоцтва про закінчення, які вимагалися при вступі на мистецькі спеціальності в музичні чи художні училища.

За архівними даними статистики Мінкультури України, на початку 60-х років в Україні існувало 223 дитячі музичні школи

(49 тис. учнів), на початку 70-х років – більше 500 шкіл. Але вже 1972 р. естетичне виховання дітей шкільного віку здійснювали 736 музичних, художніх шкіл (160 тис. учнів), а наприкінці 80-х років (у 1989 р.) мережа шкіл естетичного виховання (музичних, художніх, хореографічних, хорових, шкіл мистецтв) становила понад 1500 одиниць, в яких навчалося 360 тис. дітей.

В усіх регіонах України наявність значної кількості початкових мистецьких (позашкільних) закладів освіти забезпечувала можливість масового охоплення початковою загальною музичною, хореографічною, художньою освітою дітей шкільного віку з урахуванням їхніх здібностей і творчих нахилів.

Дитячі мистецькі школи виконували не тільки функції «загальнокультурної підготовки громадян України», як зазначалося в положеннях про ДМШ, ДХШ (пізніше школи естетичного виховання), що розроблялися і затверджувалися Мінкультури України. До низки сутнісних особливостей дитячих мистецьких шкіл необхідно віднести прагнення їхніх колективів ознайомити широкі верстви населення з досягненнями академічного мистецтва через засвоєння класичних критеріїв в дитячому віці. Ці навчальні заклади не тільки давали початкову професійну підготовку майбутнім працівникам творчих професій, а й формували світогляд споживачів культурного продукту – слухача (глядача).

Таким чином, як у культурному континуумі регіонів, так і в загальній системі мистецької освіти країни дитячі школи естетичного виховання своєю діяльністю залишалися джерельною базою професійно спрямованого контингенту музичних, художніх училищ та інших середніх спеціальних навчальних закладів – вищих навчальних закладів першого рівня здобуття вищої освіти і вищих мистецьких і культурно-освітніх навчальних закладів, що забезпечували отримання повної вищої освіти, підготовку спеціалістів і науково-педагогічних кадрів в аспірантурах та асистентурі-стажуванні. Завдання головного координатора у цих процесах виконував центральний орган державного управління – Міністерство культури. Воно виробляло і контролювало загальні вимоги щодо рівня викладання спеціальних предметів у цих навчальних закладах і контроль за якістю знань учнів, здійснюючи регулярні інспекторські перевірки навчально-виховного процесу. Але з поступовим зростанням кількості таких шкіл в регіонах

контроль за якістю навчання поступово перейшов до функцій управління культури при облдержадміністраціях. Загальною практикою демонстрації професійного рівня колективів стали огляди-конкурси учнів цих шкіл, що проводилися під патронатом і контролем Мінкультури.

70–80-і роки – період завершення формування в усіх регіонах країни трирівневої системи підготовки мистецьких кадрів з тенденцією до становлення мистецького професіоналізму, заснованому на власному національному ґрунті. Крім зазначених вище реформ у сфері діяльності навчальних закладів культурно-освітнього спрямування (розвиток мережі, перегляд спеціальностей і спеціалізацій – з 1974/75 навчального року розпочато підготовку режисерів клубних заходів), цього часу відкрито мистецькі навчальні заклади в основних промислових – східному та центральному регіонах. Це Сєверодонецьке, Маріупольське музичні училища (1966), Дніпродзержинське музичне училище (1967), Донецький музично-педагогічний інститут (1968), Харківське художнє училище (1969), Київське училище естрадно-циркового мистецтва (1975), Донецьке художнє училище (1978).

Донецьке художнє училище – одне з останніх мистецьких навчальних закладів в Україні, створених за часи радянської влади, було відкрито у 1978 р. наказом Міністерства культури України № 715 від 15 грудня 1977 р. Розпочало підготовку фахівців 1978 р. за спеціальністю «Художнє оформлення». 1990 р. в училищі відкрито ще одну спеціальність – «Живопис» (наказ Міністерства культури України № 89 від 22.03.90 р.). Зберігає лідерство в регіоні в підготовці фахівців з живопису, художньої кераміки, художнього розпису, реклами в архітектурно–просторовому середовищі, в галузі графічного дизайну та дизайну середовища. Свій досвід студентам передають заслужені художники України В. С. Шендель, Є. Й. Орликов, Г. А. Тишкевич та ін.

Інституалізація професійної мистецької освіти у вигляді – дитяча школа-училище-вищий навчальний заклад забезпечувала дидактичну послідовність мистецької свідомості 350 тис. дітей, 20 % з яких вступали на шлях професійної мистецької діяльності.

Навчання грі на одному з музичних інструментів або опанування іншого виду мистецтва (образотворчого, хореографічного тощо) в інституалізованому навчальному закладі

початкового рівня забезпечувало перспективу отримання участі у професійній діяльності.

Історичні колізії 90-х років XX ст., пов'язані з розпадом тоталітарної імперії Радянського Союзу, відбилися й на культурному континуумі.

У 1998 р., у порівнянні з 1995 р. в регіонах, контингент учнів скоротився майже на 70 тис. чоловік і становив близько 316 тис. дітей.

Таблиця 1

**Контингент учнів дитячих шкіл естетичного виховання
за даними Держкомстату України (тис. чол.)**

Назва навчальних закладів	1990/91 навч.рік	1995/96 навч.рік	1996/97 навч.рік	1997/98 навч.рік
Дитячі музичні школи	295,2	285,9	266,4	222,3
Дитячі школи мистецтв	32,2	74,8	73,8	72,3
Дитячі художні школи	20	22,4	20,8	19,2
Дитячі хореографічні школи	1,6	1,8	1,6	1,6
Дитячі вечірні школи музичної освіти	14	0,9	0,9	0,6
Разом	363	385,8	363,5	316

Таблиця 2

**Чисельність дитячих шкіл естетичного виховання
(за даними Держкомстату України)**

Назва навчальних закладів	1990/91 навч. рік	1995/96 навч. рік	1996/97 навч. рік	1997/98 навч. рік
Дитячі музичні школи	1204	1201	1182	1102
Дитячі школи мистецтв	110	244	250	269
Дитячі художні школи	126	138	136	133
Дитячі хореографічні школи	5	10	8	9
Дитячі вечірні школи музичної освіти	87	3	3	2
Разом	1532	1596	1579	1515

Разом з тим культуротворчий потенціал донецького регіону зберіг сферу свого впливу на означені процеси в країні.

Успіхи щодо участі в культурному житті сьогодні ілюструють сайти офіційних установ області [11].

Сучасний культурний, зокрема медійний та культурно-масовий, простір демонструє мистецьку присутність, пов'язану з діяльністю мистецьких навчальних закладів різного рівня презентації. Музика – інструментальне виконавство, спів, фольклор – є явищем, яке сьогодні тотально присутнє на побутовому рівні, у культурному середовищі пересічної людини. У повсякденні музика домінує в радіоефірі, телепрограмах, різних шоу, заповнює інтермедійні мережі й тому посідає значне місце в дитячій і молодіжній культурі.

Незважаючи на те, що кінець ХХ – початок ХХІ ст. доповнив спеціальності професійного мистецтва, а також його освітню складову новим значенням і видами професійної діяльності розважально-ужиткового змісту, яких став вимагати розвиток нової економіки і шоу-бізнес, носіями естетичних критеріїв «високого мистецтва» залишилися мистецькі навчальні заклади.

З 80-х років ХХ ст. Міністерством культури України на матеріальній базі провідних мистецьких навчальних закладів щорічно проводилися огляди-конкурси з окремих спеціальностей: фортепіано, духових та ударних інструментів, співу, народних інструментів, струнно-смичкових тощо. 90-ті роки минулого століття відкрили нові можливості для молоді, зокрема дитинства України щодо презентації своїх творчих здібностей. Організаторами таких творчих акцій виступали державні дитячі музичні школи, музичні училища, консерваторії за фінансово-економічної й організаційно-методичної підтримки державних органів управління культурою.

Реєстр дитячих та юнацьких міжнародних, всеукраїнських мистецьких конкурсів, фестивалів, що був розглянутий та рекомендований Координаційною радою під егідою Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України, (далеко не повний) запроваджений з 2015 року й оновлений у 2018 році містить 73 акції, що ініціюються мистецькими навчальними закладами [17].

Сайт Мінкультури України демонструє список 50 конкурсів-фестивалів, що проводитимуться на базі мистецьких навчальних закладів – дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв.

Отже, можливості щодо обміну культурним досвідом, які в сучасному інформаційно насиченому світі отримує пересічна людина, нібито відкривають суспільству шлях до економічного і духовного процвітання. Але реальні культурні впливи завдяки наявності споживацьких пріоритетів часто є однобічно спрямованими. Так, уніфікація сучасного культурного простору все більше поширює тенденції до стандартизації способів життя людини, її мислення.

Глобалізаційні процеси, що повсякденно відчуваємо в сучасній культурній взаємодії, у багатьох випадках викликають у пересічного громадянина подвійні реакції. Виявляються вони у двох різновекторних діях, спрямованих в одному випадку на бажанні зберегти «старі» традиції, у другому – бажанні долучитися до нових конструктивних процесів, що відбуваються у світі.

І, як свідчить історичний досвід, культури органічно і плідно засвоюють лише те, чого внутрішньо самі потребують і до чого підготовлені своїм попереднім досвідом і потенціалом.

У цьому контексті можна вести мову вже й про національну культурну безпеку, залишаючи актуальним питання національної безпеки.

У цій ситуації виникає необхідність проведення досліджень та наукового обґрунтування усіх «за» та «проти», вивчення ризиків, пов'язаних з перспективою втрати власної ідентичності, цивілізаційних здобутків. А такі ризики виникають в результаті інтеграції з культурою країн, що більш захищені економічними можливостями.

В презентованому дискурсі ми поставили питання, як, зберігаючи свій культурний здобуток, якою нам уявляється система мистецької освіти і яка базується на усталених українських цивілізаційних традиціях, впливає на сучасні культуротворчі процеси в Україні.

Людський розум, створюючи різні моделі нового суспільства, не в змозі визначити історичні перспективи тієї, чи іншої культурної традиції. Разом з тим, життєздатність таких традицій полягає в глибині історичного минулого і сучасності і, як бачимо, зберігаються в системах освіти. На загальнодержавному рівні вони проявляються через регіональний досвід такої царини людської діяльності як мистецька освіта. Основою такої діяльності є схема передачі досвіду від майстра-виконавця своєму учневі, що має національну традицію і закріпилася в меритократичному досвіді формування особистості митця.

Стандартизована в ХХ ст. в радянському просторі система мистецької освіти – вищий навчальний заклад (консерваторія, академія, Інститут тощо) – середній спеціальний навчальний заклад (училище, коледж тощо) – дитячий позашкільний навчальний заклад (дитяча музична школа, дитяча художня школа, дитяча школа мистецтв, дитяча школа естетичного виховання тощо), що перебували в системі управління культурою (Мінкультури), успадкувавши традиції старих цехових стосунків, підняла їх до рівня загальноцивілізаційних, світових професійних мистецьких стандартів. До того ж, вона створила мережу персоніфікованих взаємозв'язків в цій галузі, що забезпечила певний захист від проникнення «інородних» елементів інших культур.

Сучасна креативна економіка все більше потребує присутності творчої особистості у виробничій діяльності, де конструктивний естетичний елемент, «нестандартність» є передумовою економічного успіху. Базисною складовою у формуванні цього потенціалу є мистецьке виховання.

Тому, орієнтовані на власні регіональні потреби як ринку так і духовної людської сутності, культурно-мистецькі практики сприяють формуванню засад нової креативної економіки в різних секторах людської діяльності, а плекання свідомості на засадах сприйняття світових матеріальних і нематеріальних духовних цінностей, здатне протидіяти посередності, диверсифікації стандартів, орієнтованих на середньостатистичного споживача масової культури.

Мистецька продукція мистецьких навчальних закладів певної території, орієнтована на вищі зразки мистецтва, на кращі світові здобутки, що є й кінцевим орієнтиром в повсякденній діяльності мистецького навчального закладу, здатна забезпечити прогрес середньостатистичної свідомості, а з тим і цивілізаційний прогрес українського суспільства.

Список використаних джерел:

1. Бахмут [Електронний ресурс] // Вікіпедія : веб-сайт. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%85%D0%BC%D1%83%D1%82> (дата звернення: 10.07.2018).

2. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні ХХІ ст. / О. Берегова. – Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. – 184 с.

3. Болтівець С. Педагогічні ідеї та погляди І. М. Стешенка / С. Болтівець // Український педагог Іван Стешенко : посіб. з історії педагогіки. – Київ : Київ. ін-т удосконалення вчителів ім. Б. Грінченка, 1994. – С. 29.

4. Вісті ЦВК УСРР. – 1936. – 12 квіт. (№ 86).

5. Вісті ЦВК УСРР. – 1936. – 24 черв. (№ 145).

6. Волков Г. Н. Три лика культуры / Г. Н. Волков. – Москва : Молодая гвардия, 1986. – 335 с.

7. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. Волков. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 248 с.

8. Восьма сесія Верховної Ради УРСР : стенограф. звіт. – Київ : Укрполітвидав, 1947.

9. Киреева Т. Музичне виховання і освіта Донбасу кінця XIX – початку XX століття / Т. Киреева // Українське музикознавство : зб. наук. пр. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – Вип. 29. – С. 25–30.

10. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століть : дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Л. О. Кияновська ; НМАУ. – Київ, 2000. – 420 с.

11. Культура 2018. Успішний 2018. Музичні школи Балаклійщини [Електронний ресурс] // Балаклійська районна державна адміністрація : веб-сайт. – Режим доступу: <http://balakliya-rda.gov.ua/index.php/8-povini/5898-kultura-2018-uspishnij-2018-muzichni-shkoli-balaklijschhini> (дата звернення: 13.07.2018).

12. Куромія Г. Свобода і терор у Донбасі: Українсько-російське прикордоння, 1870–1990-і роки. / Г. Куромія ; пер. з англ. Г. Кьорян, В. Агеєв ; передм. Г. Немирі. – Київ : Основи, 2002. – 510 с.

13. Про відкриття дворічних підготовчих відділів при вокальних факультетах державних консерваторій УРСР : постанова Ради Міністрів УРСР № 1350 від 28 листоп. 1957 р. // Поточний архів Міністерства культури і мистецтв України.

14. Про мистецькі заклади, що підпорядковуються Українському управлінню в справах мистецтв при Раді Народних комісарів УРСР : постанова РНК УРСР від 25 берез. 1937 р. // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-Селянського уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1937. – № 16. – Ст. 65.

15. Про організацію політосвітніх шкіл : постанова РНК УРСР від 2 верес. 1937 р. // Збірник законів УРСР. – 1937. – № 45. – Ст. 159.

16. Про розвиток хорової справи на Україні : постанова РНК УСРР і ЦК КП(б)У від 25 квіт. 1936 р. // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-Селянського уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1936. – № 24. – Ст. 116.

17. Реєстр дитячих та юнацьких міжнародних, всеукраїнських дитячих конкурсів, фестивалів [Електронний ресурс] // Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України. – Режим доступу: <http://dmc-art-ukraine.org.ua/news/61-reestr-dityachikh-ta-yunatskikh-mizhnarodnikh-vseukrajinskikh-mistetskikh-konkursiv-festivaliv> (дата звернення: 15.07.2018).

18. Сірополко С. Естетичне виховання / С. Сірополко // Народня Просвіта. – 1924. – Ч. 8. – С. 119–120.

19. Сірополко С. Народна освіта на українських землях і в колоніях / С. Сірополко // Українська культура: Лекції / за ред. Д. Антоновича. – Київ : Либідь, 1993. – С. 72–91.

20. ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 1. Спр. 12. Арк. 26.

21. ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 190. Арк. 8–9.

22. ЦДАВО України. Ф. 4805. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 74–75.

AFTERWARDS

The collection of works “Contemporary Cultural Studies: the Actualization of Theoretical and Practical Dimensions” is written by leading Ukrainian scientists in cultural studies, who over the last three decades consistently develop exactly this very issue that forms and argues such notion of crucial importance as “cultural knowledge”. The material presented is marked by the scientific novelty, the main theses of which are based on a thorough source base, which in its turn confirms the creative and exploratory nature of modern Ukrainian humanistic studies.

It is well known that cultural studies is a young science, which means that its research space should dynamically be “stuffed” with issues that are not fully understood and require further profound studies. Recent years, the attention of Ukrainian scientists has been focused on the justification recent years, firstly, on the scientific nature of cultural studies, and secondly, on the development and systematization of the existing conceptual and categorical apparatus, and, thirdly, on the disclosure of the role of both the biographical method and its structural component – personalization – in the reproduction of “personalized” historical and cultural stages of formation, formation and approval of the fundamental principles of spiritual development of Ukraine.

It should be noted that during 2000–2018 years Ukrainian experts consider such extraordinary figures as O. Potebnya, I. Franko, V. Vynnychenko, O. Kobylanska, G. Khotkevych, D. Ovsyaniko-Kulikovskii, O. Dovzhenko, L. Kurbas, M. Zerov, M. Semenko, M. Voroniy, G. Shkurupiy, I. Kavaleridze, O. Arkhipenko, A. Bogomazov, B. Lyatoshinsky, I. Timchenko, Yu. Yanovsky, Y. Shpola, whose living and creative way is analyzed for the first time in the Ukrainian humanitarian studies in context not only philosophical and aesthetic researches of Ukrainian intellectuals but also those sharp, polemical, controversial and political processes by which the culture of the end of the XIX and first part of the XX centuries was characterized.

Scientists who joined the reproduction of the real situation in culture that existed onto the territory of Ukraine, managed to combine organically the individual researches for each of the mentioned writers,

artists, scientists and inventors with the logic of the development of a particular historical and cultural period. And this clearly demonstrated the potential of cultural analysis in its turn, which greatly expands the theoretical and methodological factors – the definition of regional specificity of cultural development, dialogism as a factor of activation of the creative process, personalization, which helps to identify the self-value and identity of the creative search model, which is created in the process of aesthetic and artistic knowledge of reality – the totality of which meets the requirements of the concept of "integrity". In our opinion, it is a holistic recreation of the practice of Ukrainian cultural education that will allow to assess objectively the heritage of modern cultural studies.

Basing onto the existing groundworks, the authors of the collection work "Contemporary Cultural Studies: the Actualization of Theoretical and Practical Dimensions" continue to work out those problems or their individual aspects, which are considered to be cornerstones. Firstly, it concerns the further identification and justification of factors of cultural analysis as well as the definition of methods of social and cultural determination. A strong theoretical background lies in the problem of "sensual culture" which is presented in the "categories of modern humanitarian studies". The list problems that are raised in this collection of works proves confirms both the scientific nature of cultural studies and the potential of its active cooperation with traditional Humanities, philosophy, aesthetics and psychology in particular. In this respect, it is advisable to focus onto the clarifying the correlation of cultural studies and art history because considering the history of the issue the interests of the researches have quite vivid "crossroads".

The authors of the collective work stand the ground that further productive development of modern cultural studies is a highly important factor of "continuity" or its absence in the logics of the movement of historical and cultural periods. An example of the destruction of "continuity" can be the first decades of the twentieth century, when the principles of traditional Ukrainian culture were "blurred" by symbolic, futuristic or cubistic experiments that deformed the organic creative search links, namely: "tradition – continuity – innovation". In this sense, a special importance has theoretical substantiation of the importance of "artistic practices", which are able to influence actively onto the future model of the formation of the culture in Ukraine.

The material, which is presented onto the pages of the collective work “Contemporary Cultural Studies: the Actualization of Theoretical and Practical Dimensions”, reproduces the authors’ points of view, at the same time reconstructs all accumulated the ideas and acknowledged conceptions with all possible correctness, trying to impartially restore the research area of Ukrainian humanism.

The authors express their sincere gratitude to the reviewers who supported the collective monograph and objectively appreciated it.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Волков Сергій Михайлович** – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України.

Volkov Sergii, Dr. in Cultural Studies, Professor, Deputy Director for Scientific Work of the Institute of Cultural Studies of National Academy of Arts

Коло наукових інтересів пов'язане з історією функціонування та еволюцією змісту освіти в галузі культури і мистецтва, дослідженням діяльності персоналій, які доклали зусиль до її інституалізації як специфічної системи підготовки мистецьких кадрів, сприяли її розвитку.

Автор 4 монографій, з них 3 – у співавторстві, більше 40 публікацій в наукових фахових виданнях. Монографії: «Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка» (2010), «Аспекти морфології культури України: генеза та типологія» (2011), «Сучасні засади культуротворення в Україні: мережа, нормативно-правова база, діяльність: науково-аналітичне дослідження» (2017), «Дитяча субкультура в Україні: традиції та сучасність (культурологічний контекст)» (2018).

2. **Денисюк Жанна Захарівна** – доктор культурології, завідувачка відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Denysyuk Zhanna, Dr. in Cultural Studies, Head of the Research and Publishing Department of National Academy of Culture and Arts Management

Автор монографій «Масова культура і національно-культурна ідентичність у добу глобалізації» (2016), «Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі» та біля 100 наукових публікацій з питань теорії та історії культури. Спеціалізується в галузі досліджень цифрової культури, інформаційної культури, формування масової культури, сучасних культурних практик.

3. **Жукова Наталія Анатоліївна** – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».

Zhukova Nataliia Dr. habil. in Cultural Studies, Associate Professor, the Head of the Department of Graphic Art of the Printing and Publishing Institute

of National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute».

Автор монографій «Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики» (2010), «Елітарна література в іменах» (2016) та біля 70-ти статей з питань історії та теорії культури. Наукові інтереси пов'язані з проблемами розвитку європейської та вітчизняної культури, художньої творчості та історичної динаміки розвитку мистецтва.

4. Кислюк Костянтин Володимирович – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Харківської державної академії культури.

Kysliuk Konstantyn, Dr. in Cultural Studies, Professor, Professor of Cultural Studies Chair of Kharkiv State Academy of Culture.

Автор монографій «Історіософія в українській культурі: концепт і концепція» (2008), «Українська культура I чверті ХХІ ст.: повороти модернізаційних перетворень» (2018), співавтор 2-х підручників («Історія української філософії», «Релігієзнавство»), 5-ти навчальних посібників, понад 130-ти інших наукових публікацій, кількох перекладів із французької мови. Спеціалізується в галузі дослідження культурної пам'яті й особливостей української культури в широкому компаративному контексті.

5. Колесник Олена Сергіївна – доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Kolesnyk Olena, Dr. in Cultural Studies, associate professor, Professor of the Philosophy and Cultural Studies Chair of National T.G. Shevchenko University «Chernihiv Collegium».

Автор монографій «Феномен інтерпретації в художній культурі» (2014) та ««Король Лир»: миф и триллер» (2018), навчального посібника «Вступ до культурологічної інтерпретології» (2017), та біля 90 статей з питань історії та теорії культури. Сфера наукових інтересів охоплює проблеми художньої інтерпретації, архетипи культури, романтизм як трансісторичний феномен, а також творчість В. Шекспіра.

6. Кравченко Олександр Васильович – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Харківської державної академії культури, декан факультету культурології.

Kravchenko Alexander, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of the Cultural Studies of Kharkiv State Academy of Culture, the Dean of the Cultural Studies Faculty

Автор монографії «Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації» (2011) та понад 120-ти наукових публікацій. Є співавтором декількох підручників та навчальних посібників із історії світової культури. Основним предметом досліджень є теорія та практика культурної політики України, історія та методологія культурології.

7. Кривошея Тетяна Олександрівна – доктор культурології, доцент, в. о. завідувача кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Krivosheya Tetyana, Dr. in Cultural Studies, Associated Professor, acting Head of the Theory and History of Culture Chair of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Автор монографії «Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі» (2013), численних статей з питань історії та культури. Основні напрямки дослідницької діяльності: методологія культурологічного пізнання, антропологія повсякдення, теорія та практика естетичного виховання.

8. Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв.

Petrova Iryna, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of the Event-Management and Leisure Industry Department of Kyiv National University of Culture and Arts.

Автор монографії «Дозвілля у теоретичних рефлексіях» (2012), підручника «Дозвілля в зарубіжних країнах» (2005), навчального посібника «Соціально-культурне проектування» (2007), численних статей з питань історії та культури. Спеціалізується в галузі досліджень теорії та історії культури, креативних індустрій, культури повсякдення.

9. Сабадаш Юлія Сергіївна – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Sabadash Yulia, Dr. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Cultural Studies and Information Activities Chair of Mariupol State University.

Автор монографій «Гуманізм як феномен італійської культури» (2008), «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012) та біля 150-ти статей з питань історії та теорії культури. Спеціалізується в галузі досліджень сучасної гуманістики, гуманістичних тенденцій новітніх філософських, етичних та естетичних концепцій людини, а також досліджує творчість Умберто Еко.

10. **Смоліна Ольга Олегівна** – доктор культурології, професор, професор кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Smolina Olha, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of Philosophy, Cultural Studies and Informational Activities Chair of Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

Автор монографій «Культура православного чернецтва» (2014), «Монастири Слобожанщини: динаміка художественного образу» (2016), підручника «Релігієзнавство: історія та теорія релігії» (2017, у співавторстві) та біля 100 наукових статей з питань історії та теорії культури. Спеціалізується в галузі релігієзнавчої культурології, поетики культури та досліджень художньої культури і мистецтва.

11. **Степанова Олена Анатоліївна** – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри туризму, документних та міжкультурних комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

Stepanova Olena, Dr. in Culture Studies, Professor, the Head of the Department of Tourism, Documentary and Intercultural Communications of Open International University of Human Development «Ukraine».

Автор монографій «Концептуальні засади становлення і розвитку національного культурного простору України» (2017), «Театральна сценічна мова в оптичному дискурсі сучасних арт-практик» (2012) у співавторстві, 1 навчальний посібник «Етика в історії європейської духовної культури» (2018) та близько 70-ти статей із питань історії та теорії культури. Спеціалізується в галузі досліджень національного культурного простору як соціокультурного феномену.

12. **Щедрін Анатолій Трофимович** – доктор культурології, професор, професор кафедри філософії та політології Харківської державної академії культури.

Tshedrin Anatoliy, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of Philosophy and Political Science Chair of Kharkiv State Academy of Culture.

Автор монографій «Вторинна міфотворчість як соціокультурний феномен (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу)» (2007), «Історія релігій в Україні. Т. 8. Нові релігії України (2010; у співавт.), співавтор підручника «Академічне релігієзнавство» (2000), автор біля 300 публікацій в галузі досліджень релігієзнавства, культурологічних вимірів історико-філософського процесу, морфології, динаміки парадоксографічного сектору в універсумі культури, сучасної міфотворчості, культурології космізму, філософсько-світоглядних, соціокультурних вимірів робіт у сфері CETI (SETI).

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Александрова О. 169
Алексєєнко М. 88
Архипенко О. 5
Ассман Я. 25
Афанасьєв Ю. 164

Б

Балей С. 189
Бандера С. 9
Бандура А. 257
Бардіна Н. 89
Бахтін М. 17, 45, 89, 90, 94, 232, 255
Бердник О. 110
Бердяєв М. 211
Берлеант А. 69, 82
Бистрицький Є. 89, 98
Бичко І. 17
Біблер В. 17, 45
Більченко Є. 32, 51
Бітасєв В. 169
Блаватська О. 124
Блум Г. 89, 93
Богомазов О. 5, 177
Бодріяр Ж. 241, 242
Борєв Ю. 91, 96
Босх І. 114, 231
Бровко М. 164
Буало Н. 174-178

В

Вайт Л. 38, 45
Велланський Д. 118, 132
Вернадський В. 109, 122, 126, 129
Винниченко В. 5, 110, 184-188, 192-202
Віндельбанд В. 17
Вірільйо П. 81
Воєводін О. 69, 285
Волков С. 273, 282
Вороний М. 190

Г

Гальбвакс М. 25
Гарнак А. 218
Гаряєв П. 128
Гачєв Г. 109
Гегель Г. 66, 180
Герчанівська П. 89
Гідденс Е. 79-80
Горський В. 17, 89
Грабович Г. 150
Гримов О. 251, 265
Губерський Л. 164
Гуменюк Т. 82, 89
Гуревич А. 45, 230
Гуренко Є. 88, 99
Гусак Н. 186, 188, 192, 193, 198
Гумбрехт Г. 68

Д

Дарендорф Р. 18
Даркевич В. 230
Дерріда Ж. 60
Добіна Т. 165
Довга Л. 31, 33
Довженко О. 5
Дюрер А. 114
Дюрінг Е. 189, 191, 193, 196
Дяченко М. 110

Е

Ейзенштадт Ш. 19
Еко У. 72, 89, 92, 103, 169, 174
Еліаде М. 73, 93, 112
Еліас Н. 72, 74
Епштейн М. 18
Еткінд О. 18

Є

Єсельчик С. 32
Єфіменко В. 169
Єфремов І. 130, 132

Ж

Жорнова О. 164
Жукова Н. 89

З

Забужко О. 89
Зеров М. 5, 185
Зонтаг С. 78, 79
Зубрицька М. 89

І

Іванішин П. 89
Іванов В. 17, 45, 273
Іванова-Георгієвська Н. 92

К

Кавалерідзе І. 5
Канарський А. 68-70, 72, 75, 79, 83
Кант І. 66, 76, 115, 116, 121, 172
Кастельс М. 25
Кастільоне Б. 233
Кирилова О. 31, 47, 53, 55, 59
Кислюк К. 31, 271
Кікоть А. 271
Кобилянська О. 5, 159
Кодьєва О. 271
Колесник І. 18
Кондорсе Ж. А. 120
Корихалова Н. 88
Корній Л. 89
Костомаров М. 47
Костюк Г. 184, 185
Кохан Т. 164
Кравченко О. 89, 271
Куліш П. 47
Кульчицький О. 157
Кун Т. 43, 93
Курбас Л. 5, 54, 277
Кучерюк Д. 179
Кушнарєва М. 31, 169

Л

Ларюель М. 36
Левчук Л. 175, 176, 186, 194, 198,
199, 201

Легенький Ю. 89, 164
Леонтьєв Д. 255
Леонтьєва В. 164
Линченко М. 198
Лихачов Д. 89, 206, 222
Лімборський І. 89
Лосєв О. 70, 71, 89, 90
Лотман Ю. 17, 45, 89, 184, 222
Лятошинський Б. 5, 165
Ляшенко О. 88

М

Маланчук-Рибак О. 33
Малежик Д. 32
Мерло-Понти М. 65
Месмер Ф. 117
Меднікова Г. 93
Миленька Г. 181, 182
Мосс М. 20

Н

Нечипоренко С. 186, 198
Ніцше Ф. 77, 78, 91, 144, 146, 188,
189, 196-198, 201
Нора П. 25

О

Овсянико-Куликовський Д. 5
Олексюк О. 89
Онщенко О. 164, 166-167, 171-172
Оссовська М. 232

П

Павліченко Н. 164
Павличко С. 159, 186, 198
Панченко В. 169, 175-176, 180,
186, 199
Плющ Л. 89
Подолінський С. 109, 121, 132
Потебня О. 89
Пролєсєв С. 89, 94

Р

Райх В. 117
Рікер П. 76, 90, 91, 93, 95

Рожок В. 89
Розенвейн Б. 67
Рорті Р. 66, 76, 80

С

Сабадаш Ю. 89
Савельєв М. 17
Савченко В. 110
Самойленко О. 82, 89
Семенко М. 5, 177
Сержантов П. 207, 213
Сиваченко Г. 186, 198
Сидоров О. 212
Сироткина І. 76
Сковорода Г. 47, 91, 110, 119
Соловійов Вол. 119
Степанова О. 271
Стріха М. 35
Сугрובה Ю. 271
Сухова-Кобилін А. 123

Т

Тарабукін М. 212
Тимченко Й. 5
Тишко С. 82, 89
Топоров В. 17
Тузов В. 164

У

Уеллс Г. 120

Ф

Федоров М. 124
Фейсрабенд Б. 8
Флієр А. 39, 40
Франко І. 185
Фу'є Ш. 120
Фуко М. 77, 78, 89

Х

Холодний М. 109, 132
Хоменко Г. 32
Хоружий С. 90, 207, 219

Хоткевич Г. 5, 276
Христюк П. 185, 198
Хюбнер Б. 37, 79

Ц

Царьова А. 253
Цветков С. 251
Цимбалістий Б. 157
Ціолковський К. 109, 124, 125-126, 131

Ч

Чернець В. 164
Чижевський Д. 148-150
Чижевський О. 109, 114, 115, 118, 130-132

Ш

Шакірова О. 249, 256
Шаповалова Л. 89
Швейцер А. 189
Шевченко Т. 47, 153, 189
Шейко В. 19
Шерер Ю. 36, 37
Широка С. 252
Шкурупій Г. 5
Шмеман О. 210, 213, 219
Шпол Ю. 5

Щ

Щербань А. 14

Ю

Юркевич О. 89, 190
Юхимик Ю. 167

Я

Яв Назар 153
Ямпольський М. 18
Яновський Ю. 5
Яранцева Н. 83
Ярош Л. 89
Ярошевець В. 17

ПОКАЖЧИК ПОНЯТЬ

А

Артефакт 45, 92, 102

Б

Бароко 22, 82

В

Вища культурологічна освіта 53

Г

Гілозоїзм 112, 129

Гендер 45

Гуманізм 169, 172-173

Гуманітарна танатологія 18

Гуманітарні науки 65, 164

Д

Деконструкція 45, 92

Детермінізм 43, 257

Дискурс-аналіз 46

Дисциплінарна гібридність 56

Е

Евдемонізм 186, 188

Еквівокація 152, 154, 157

Есхатологія 111, 215

Етнос 42, 93, 142, 145, 146, 155, 160

Етноцентризм 41

І

Історико-культурний метод 14

К

Канон 34, 42, 47, 95, 171, 176-177

Комунікативні практики 251, 255, 264

Конкордизм 186-189

Консерватизм 50

Космізм 110, 123

Культура 12, 17, 24, 37, 40, 58, 257, 270

Культура масова 46

Культура популярна 46

Культурна пам'ять 15

Культурна уява 66

Культурні автоматизми 66

Культурний простір 151, 161, 168, 179, 281

Культурно-дозвіллеві практики 226, 244

Культурологічна герменевтика 90

Культурологічна саморефлексія 31

Культурологічна інтерпретологія 90, 96, 106

Культурологічна поліметодологія 65

Культурологічний підхід 13, 17, 25, 26

Культуротворчість 164, 165

М

Меморіальна політологія 15

Метод меморіальної психоаналітики 15

Менталітет 66, 138

Мімесис 167, 172

Міф 70, 110, 111

Міфонаратив 146

Мистецтвознавство 164, 167, 177

Музична культурологія 81

Н

Національна культура 46

Національна свідомість 143

Національний характер 138, 140

Неопатрімоналізм 11, 23

П

Парадигма 45, 93
Педагогічна культурологія 18
Постколоніалізм 16
Постмодернізм 16
Постструктуралізм 45, 92
Примордіалістська концепція 9
Психологія культури 66

С

Свідомість 157, 202
Симулякр 45
Співтворчість 99
Стиль 34, 179
Структуралізм 45, 92
Субкультура 10, 67, 272

Т

Теорія культурного невротизму 70
Трансдисциплінарність 61

У

Узус 101
Універсалії культури 91, 93

Ч

Чуттєва культура 65, 69, 83

Х

Художня інтерпретація 93, 98, 100
Художня культура 58, 89

Наукове видання

АВТОРИ:

Доктори культурології: С. Волков (Київ), Ж. Денисюк (Київ), Н. Жукова (Київ), К. Кислюк (Харків), О. Колесник (Чернігів), О. Кравченко (Харків), Т. Кривошея (Київ), І. Петрова (Київ), Ю. Сабадаш (Маріуполь), О. Смоліна (Сєверодонецьк), О. Степанова (Київ), А. Щедрін (Харків).

**СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ:
АКТУАЛІЗАЦІЯ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИХ
ВИМІРІВ**

Колективна монографія

**За загал. ред. доктора культурології,
професора Ю. С. Сабадаш**

Керівник видавничого проекту *Зарицький В.І.*
Комп'ютерна верстка та дизайн *Щербина О.П.*
Авторська редакція

Підписано до друку 5.08.2019. Формат 60х84 ¹/₁₆.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 17,9. Обл.-вид. аркушів – 16,53.
Тираж 300.

«Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. Ф. Пушиної, 27, оф. 20-22
тел./факс (044) 247-93-37; 228-81-12
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net