

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2016

**МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(20-21 квітня 2016 року)**

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5



Редакційна колегія: **А. Є. Конверський**, д-р філос. наук, проф., акад. НАН України (голова); **С. В. Руденко**, д-р філос. наук, доц. (заст. голови); **В. А. Бугров**, канд. філос. наук, проф.; **Т.П.Кононеко**, д-р філос. наук, проф.; **І. С. Добронравова**, д-р філос. наук, проф.; **Д. В. Неліпа**, д-р політ. наук, доц.; **М. І. Обушний**, д-р політ. наук, проф.; **В. І. Панченко**, д-р філос. наук, проф.; **А. О. Приятельчук**, канд. філос. наук, проф.; **М. Ю. Русин**, канд. філос. наук, проф.; **Є. А. Харьковщенко**, д-р філос. наук, проф.; **І.В.Хоменко**, д-р філос. наук, проф.; **В. Ф. Цвих**, д-р політ. наук, проф.; **Л. О. Шашкова**, д-р філос. наук, проф.; **П. П. Шляхтун**, д-р філос. наук, проф.; **Я.А.Соболевський**, канд. філос. наук (відп.секр.); **В.Е.Туренко**, канд. філос. наук.

*Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 9 від 28 березня 2016 року)*

"Дні науки філософського факультету – 2016", Міжн. наук. конф. (2016 ; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2016", 20-21 квіт. 2016 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2016. – Ч. 5. – 247 с.

Адреса редакційної колегії: 01601, Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, філософський факультет; (38044) 239 31 94

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2016

Секція 7

"ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

*Р. В. Бігун, асп., ДВНЗ "ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
bigunroman19@gmail.com*

ДВА ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ КАТЕГОРІЇ МИЛОСЕРДЯ

Милосердя як явище досить широко обговорюється в науковому співтоваристві, але до цього часу залишається слабо розробленим і складним для сприйняття етико-філософським феноменом. Спробуємо провести аналіз категорії милосердя, форм його прояву і виявити роль у сучасному суспільстві. Існують дві основні точки зору на милосердя: еволюційна і соціально-моральна. З позиції еволюційної концепції милосердя розглядається як загальнобіологічний принцип альтруїзму, а з позиції соціальної – як найважливіший моральний феномен, що виникає і розвивається в рамках людського суспільства. Звернемося до розгляду кожної з них.

Основоположник еволюційного підходу Ч. Дарвін вважав, що милосердя і співчуття є результатами еволюційних процесів. У праці "Походження людини та статевий відбір" Дарвін стверджував, що "співчуття посилюється шляхом природного відбору; спільноти, в яких існує найбільша кількість співпереживаючих членів, будуть процвітати краще і сприяти появі на світ більшого потомства" [Darwin C. The descent of man, and selection in relation to sex. London, England: Penguin Books. – Original work published 1871. – P. 130]. Важливість дослідження біологічних підстав милосердя полягає в тому, що людська здатність співчувати важлива не тільки як підстава комусь допомогти, вона також є основою єдності, способом пізнання іншого як вищої цінності. Відчуваючи милосердя, людина думає не стільки про себе, скільки про тих, хто страждає. Істинне милосердя виникає цілком природно, змушує нас допомагати людині заради неї самої. Таким чином, згідно з уявленнями філософів – прихильників еволюційної теорії і психологів, милосердя може бути важливим елементом, що відповідає за збереження всього генофонду.

На їхню думку, саме милосердя змушує нас поводитися так, щоб створювати максимально сприятливі умови для виживання. На думку дослідників Д. Гетц, Е. Саймон-Томас і Д. Кельтнера, еволюційний підхід до милосердя ґрунтується на трьох аргументах [Jennifer L. Goetz, Dacher Keltner and Emiliana Simon-Thomas. Compassion: An Evolutionary Analysis and Empirical Review. University of California, Berkeley. – 2010. – P. 351]:

1) Перший аргумент на користь милосердя ґрунтується на тому, що воно є способом захисту і збереження потомства. Наші гени сприяють тому, щоб ми турбувалися про тих, хто, як і ми, є їх носіями.

2) Другий аргумент на користь милосердя наводиться в теорії статевого відбору, що деталізує процеси, за якими відбираються переваги статевого партнера чоловічої і жіночої статей за певними характерними рисами. Тут акцент робиться на милосерді як здатності відчувати емоції і діяти безкорисливо.

3) Третій еволюційний аргумент полягає в тому, що схильність до милосердя є важливим критерієм у формуванні спільних взаємин з незнайомими людьми.

Отже, з позиції еволюційної концепції милосердя може розглядатися як біологічна якість високорозвинених тварин і первісних людей, що відповідає за кооперацію всього генофонду планети. Таким чином доводиться, що милосердя має генетичне коріння і природне походження.

З позиції соціальної концепції милосердя є одним із найбільш піднесених і добродійних атрибутів гуманного суспільства. Милосердя лежить в основі багатьох духовних і естетичних традицій. Однак багато впливових теоретиків, від І. Канта до Е. Ренда, ставилися до милосердя критично, вважаючи, що воно є суб'єктивною і ненадійною моральною якістю, яка суперечить індивідуальним досягненням людини. На думку І. Канта, милосердя – прекрасне почуття, але воно "завжди сліпе і слабе" [Kant I. (1960). *Observations on the feeling of the beautiful and the sublime* (J. T. Goldthwait, Trans.). Berkeley: University of California Press. (Original work published 1764). – P. 58].

На думку К. Кларка, милосердя – це категорія, що складається з трьох взаємопов'язаних елементів: сприйняття чужого страждання, співпереживання чужого болю і реакції на страждання [Clark C. (1997). *Misery and company: Sympathy in everyday life*. Chicago: The University of Chicago Press. – P. 269]. Зауважимо, що процес усвідомлення чужого страждання вимагає емоційної чутливості стосовно іншого. Таким чином, милосердя пов'язане з категорією емпатії, але виходить за її рамки і передбачає зворотню дію.

З точки зору соціальної позиції милосердя виникло одночасно з народженням людського суспільства – з родоплемінних відносин, коли людина, підкоряючись законам видового співтовариства, була змушена піклуватися про ближніх. "Того, хто впав, – підніми", "замерзлого – відігрій", "голодного – нагодуй", "слабкого – захисти" – ось прості моральні закони милосердя.

З позиції соціальної концепції сутність милосердя полягає у тому, що воно являє собою найважливішу моральну цінність, яка повинна спрямовувати суспільство, вказувати вектор поведінки. На думку Д. Майерса, який вивчав способи надання допомоги людям, існують дві соціальні норми, які мотивують милосердя [Майерс Д. *Социальная психология*. 7-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 794 с.]:

1) Норма взаємності, яка полягає в тому, що милосердя є відповідною реакцією на доброзичливе ставлення до іншого.

2) Норма соціальної відповідальності, яка, як правило, проявляється у ставленні до тих, хто явно залежний і не здатний відповісти взаємніс-

тю, – дітей, немічних, інвалідів, котрі сприймаються нами як такі, що не здатні брати участь у рівноцінному обміні і котрим потрібно допомагати не озираючись на будь-яку компенсацію в майбутньому.

Таким чином, з позиції соціальної моделі в одних випадках надання допомоги диктується егоїзмом (допомога надається для того, щоб отримати винагороду), а в інших випадках постає істинним милосердям (єдина мета наданої допомоги – благополуччя іншої людини). Найбільш актуальною і реалістичною виглядає соціальна модель милосердя, яка не тільки виходить із загальної людської моральності, що прагнула надавати допомогу ближньому заради збереження роду, а й являє собою більш складну, різнопланову свідому і розумну людську діяльність, яка актуалізується лише в рамках людської спільноти і в ній набуває моральної цінності і цілісності.

А. В. Блощаневич, студ., НаУКМА, Київ
an.bloshchanevych@gmail.com

СУБ'ЄКТ МОРАЛІ У ЖИТТЄВЧЕННІ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА

Справжня етика починається там, де закінчуються слова.

Альберт Швейцер – це унікальне явище у світовій філософії. Його життя було присвячене пошукам морального ідеалу поведінки людини. Філософ глибоко переживав через духовний занепад людства та намагався знайти спосіб виходу із такого становища. І такий вихід було знайдено: шляхом етичного життєствердження Альберт Швейцер дійшов до осмислення ідеї благоговіння перед життям, яка стала центральною опорою та спрямуванням для суб'єкта моралі у його вченні.

Етика благоговіння перед життям – це універсальна етика любові. Вона визнає неповторну цінність кожної живої істоти. На думку філософа, помилкою всіх попередніх етичних систем було те, що вони не надали достатньо великого значення цінності таємниці життя як такого. А. Швейцер зазначає, що для істинно моральної людини будь-яке життя священне [Альберт Швейцер. Благоговение перед жизнью / пер. с нем. А. Гусейнова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 30]. Однак, знаходячись разом зі всіма іншими живими істотами під дією закону самороздвоєння волі до життя, людина все частіше опиняється в ситуації, коли вона може зберегти своє життя, як і життя взагалі, лише за рахунок іншого. Якщо людина керується етикою благоговіння перед життям, тоді вона наносить шкоду життю або знищує його лише в разі необхідності і ніколи не робить це бездумно. Якщо ж є можливість вибирати, тоді людина мусить шукати спосіб допомогти іншому життю і відвести від нього страждання. Але навіть коли людина шкодить іншому життю через необхідність, це все одно не знімає із неї відповідальності. Етика – це безмежна відповідальність за все, що живе. Загалом, основний принцип моральності філософ визначає наступ-

ним чином: добро – це все, що служить збереженню і розвитку життя, зло – все те, що знищує життя або шкодить йому.

Важливим аспектом етики благоговіння перед життям є усвідомлення безмежно великої відповідальності також і в стосунках між людьми. Вона, за словами філософа, не дає готового рецепту дозволеного самозбереження; вона наказує нам в кожному конкретному випадку полемізувати із абсолютною етикою самозречення. Відчуваючи відповідальність, людина повинна вирішити, що вона може пожертвувати від свого життя, від своєї власності, свого щастя, свого часу і свого спокою і що може залишити собі. Етика благоговіння перед життям спонукає людину проявляти інтерес до всіх людей та їх долі і віддавати своє людське тепло тим, хто його потребує. Вона вимагає від всіх, щоб вони частинку свого життя віддали іншим. В якій формі і в якій мірі вони це зроблять, кожен повинен вирішувати сам відповідно до свого усвідомлення та тих обставин, що складаються в його житті. Тисячами способів людина може виконати своє призначення, творячи добро. Але, як підкреслює філософ, ми всі повинні знати, що наше життя набуває цінності лише тоді, коли ми відчуємо істинність наступних слів: "хто втрачає своє життя, той його знаходить" [Альберт Швейцер. Благоговеніє перед життям / пер. с нем. А. Гусейнова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 226].

Взагалі, на особливу увагу заслуговує релігійний характер етики благоговіння перед життям. За словами Альберта Швейцера, його етика – це усвідомлена у всій своїй логічній необхідності етика Ісуса. Релігійно орієнтована діяльна етика любові і духовна самозаглибленість роблять світогляд етики благоговіння перед життям надзвичайно близьким християнському світогляду. Тим самим створюється можливість для християнства і раціонального мислення вступити у більш продуктивні для духовного життя взаємини, ніж це було раніше. Філософ наголошує на тому, що християнство не може замінити мислення, воно повинне використати його як свою основну передумову. Саме по собі воно не може перемагати скептицизм. Справжню духовну силу воно зможе отримати лише тоді, коли людям не буде закрыта дорога від мислення до релігії. Швейцер пише: " Про самого себе я можу сказати, що саме мислення допомогло мені залишитися релігійною людиною та християнином" [Альберт Швейцер. Благоговеніє перед життям / пер. с нем. А. Гусейнова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 32]. Людина, яка мислить, ставиться до традиційної релігійної істини вільніше, однак її глибину і неповторну значимість вона відчуває сильніше. Філософ продовжує: "Істинна сутність християнства, проголошеного Ісусом і усвідомленого мисленням, та, що лише завдяки любові ми можемо досягти єднання із Богом. Будь-яке живе пізнання Бога виходить з того, що ми серцем відчуваємо Його як волю до любові" [Альберт Швейцер. Благоговеніє перед життям / пер. с нем. А. Гусейнова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 32]. На думку Швейцера, якщо християнство через певні традиції уникне переплетіння із етико-релігійним мисленням, то це стане величезною бідою як для нього самого, так і для всього людства. Християнство повинно бути

сповнене духом Ісуса, повинно одухотворятися як жива релігія самозаглиблення і любові, яким воно з самого початку і є. Лише в такій своїй якості воно зможе стати основою духовного життя людства. За словами філософа, християнство повинно виступити проти свого попереднього хибного мислення, щоб прийти тим самим до усвідомлення своєї істинної сутності. А ідеї етики благоговіння перед життям будуть сприяти зближенню мислення та християнства.

Підбиваючи підсумки, варто зацитувати слова Альберта Швейцера: "Якщо знайдуться люди, здатні повстати проти духу страху перед мисленням, особистості, достатньо чисті і глибокі для того, щоб утвердити ідеали етичного прогресу як дієву силу, – тоді-то і розпочнеться робота духу, яка сформує нову свідомість людства" [Альберт Швейцер. Благоговение перед жизнью / пер. с нем. А. Гусейнова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 34]. І в своєму житті філософ зробив усе, щоб відповідати цьому опису. Він ніколи не відходив від особистої реалізації своїх ідей, вірячи, що єдиним способом переконання є власний приклад. Своїми ідеями Швейцер значно випередив час. Водночас він сформулював і втілював у життя той ідеальний образ суб'єкта моралі, який може стати світлим променем, що освітить дорогу у темні для людства часи.

Н. М. Бойченко, канд. філос. наук, доц., НМАПО ім. П.Л.Шупика, Київ
n_boychenko@ukr.net

ЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙ У СФЕРІ СУСПІЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Професійна діяльність, об'єктом якої виступають інші люди, утворює складну систему взаємозумовлених моральних стосунків, яка потребує своєї етичної рефлексії, яку можна попередньо умовно характеризувати як етику надання послуг, або ж спеціальну теорію морально-етичної сфери стосунків між фахівцем та клієнтами. До цієї системи належать перш за все: а) ставлення спеціалістів до об'єкта праці (вчитель – учень, слідчий – обвинувачений, лікар – хворий, журналіст – глядач тощо); б) стосунки спеціаліста з колегами; в) ставлення спеціаліста до суспільства та зустрічні очікування щодо його поведінки. Уся сукупність таких стосунків вивчається професійною етикою. Конкретизація ж загальних моральних принципів і норм таких стосунків відповідно до особливостей того чи іншого виду професійної діяльності являє собою "професійну" мораль.

Фахівець з питань прикладної етики О.С.Капто визначає професійну етику як таку, що характеризується високим ступенем конкретизації її норм і приписів: "Особливість професійної етики в тому, що в ній нормативність набуває максимально конкретний зміст. Розглянуті нормативної етикою проблеми сенсу життя, призначення людини, сутності добра і зла, змісту морального обов'язку, обґрунтовані нею певні моральні принципи і норми отримують у професійній етиці конкретизацію щодо того чи іншого виду трудової діяльності" [Капто А.С. Профессиональная этика: научное

издание [Текст] / А.С. Капто. – М., Ростов-на-Дону : СКАГС, 2006. – С. 62]. Така конкретизація не має характеру прикладання заздалегідь відомих етичних істин як шаблону до випадкових життєвих ситуацій – професійна етика виникає як синтез етичної теорії та специфіки, яку зумовлює практика певної професійної діяльності, причому навіть всередині самої професійної етики певні її норми набувають варіативності.

Існує велика кількість професій у сфері матеріального виробництва, де безпосередніми об'єктами є матеріальні явища і процеси, а зовсім не люди – аграрний сектор, індустрія тощо. Навіть деякі професії, які не стосуються матеріальних об'єктів, наприклад пов'язані з програмуванням, математикою чи логікою безпосередньо стосуються нематеріальних ідеальних об'єктів, але знову ж таки не людей. Наприклад, є професії, у яких така комунікація мінімізована, але домінує ставлення до людини у зв'язку з якимось елементом комунікації як підпорядкованим основному не комунікативному завданню професії, а саме якісь частині обслуговування потреб людини: так приготування їжі у громадських закладах харчування, надання послуг у сфері транспортних комунікацій і подібні види діяльності значно ближчі до людини, на відміну від роботи у агросфері чи індустрії, однак у них відбувається надто об'єктивоване, знеособлене обслуговування людей комунікація тут або несоціальна (як от транспортне сполучення або інтернет-трафік), або периферійно представлена, тобто не сама комунікація є результатом праці. Критерієм "некомунікативності" таких професій може слугувати слабкий зворотний зв'язок: ті люди, яким надаються послуги у цій професії, навіть не розрізняють, як правило, особистості того, хто надає послуги – настільки все спілкування формалізовано і знеособлено, або ж настільки все підпорядковано не комунікативним цілям. Тоді як у деяких інших професіях, спрямованих на обслуговування людей, навіть сама професійна спроможність спеціаліста багато в чому залежить від його моральних якостей та інших комунікативних навичок. Це, перш за все, стосується праці лікаря, юриста, вчителя, керівника, військового, дипломата, журналіста тощо. Звісно, і у цих професіях можна виконувати свої обов'язки формально, без задіявання моральної мотивації, однак, крім того, що це надзвичайно складно для самого фахівця, це також однозначно різко знижує ефективність його роботи. Саме цей критерій остаточно відрізняє професії у сфері суспільних комунікацій від усіх інших професій. Тут ми йдемо за логікою від протилежного, або точніше – за принципом визначення норми шляхом виявлення найбільш явних її порушень, який обґрунтував у соціальних дослідженнях Еміль Дюркгайм [Дюркгейм Э. О разделении общественного труда [Текст] / Э. Дюркгейм ; [пер. с фр.] // О разделении общественного труда. Метод социологии. – М. : Наука, 1991. – С. 5–380].

Очевидно, що норми різних рівнів можуть існувати відносно незалежно одні від інших, клятви бути в наявності і без правил поведінки, а тим більше без кодексів та етичних систем, однак, розвинена професійна етика потребує не лише наявності всіх рівнів, але й певної ієрархічної узгодженості між ними. У випадку з цінностями, а особливо етичними

така ієрархічність, на наше переконання, є зовсім не випадковою, але виразом самої суті цих норм, вищі з яких надають сили підпорядкованим. Таку легітимізаційну сутність ієрархії норм подає Ганс Кельзен [Кельзен Г. Чисте правознавство [Текст]: 3 дод.: Проблема справедливості / Г. Кельзен ; [пер. з нім. О. Мокровольського] / Г. Кельзен. – К. : Юніверс, 2004. – 496 с.], щоправда для норм правових, однак суть його кантіанської позиції можна вбачати у ієрархічності будь-яких норм, коли апіорність найвищих норм визначає їхню самодостатність, яка потім передається нижчим нормам (що нам нагадує вчення про еманацию Плотіна). Так, на наше переконання, для професійної етики виклада вищої школи можна припускати апіорний характер академічних цінностей та відповідних їм етичних норм.

Потреби практики визначають ціль тієї чи іншої професії й вимагають від працівників відповідного профілю необхідної кваліфікації (професіоналізму, фахової компетенції), з одного боку, а також їхньої етичної підготовки, що передбачає теоретичне освоєння норм та принципів моралі для застосування їх у професійній практиці (тобто вже компетенції морально-етичної) – з іншого.

***В. Р. Винник-Остапишин, канд. філос. наук, ДВНЗ
"ПНУ ім. В. Стефаника", Івано-Франківськ
vita_vinost@mail.ru***

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ПРОФЕСІЙНОЇ МОРАЛІ ЖУРНАЛІСТА

Сучасні моральні особливості функціонування інформаційного простору потребують глибинного наукового осмислення у контексті новітньої парадигми соціальних процесів. Інформаційний простір ХХ – початку ХХІ століть набуває все більшої значущості щодо можливостей впливу на масову свідомість. Йдеться й про світоглядно-моральне відображення результатів впливу діяльності журналістів з позиції професійності і стратегічної людяності. Завдання та функції журналістської моралі чималою мірою стосуються цінностей та ідеалів, ідеології. Це інструмент як регулювання, так і орієнтування. Сюди входять орієнтири як повсякденної, так і стратегічної поведінки: яким ми прагнемо побудувати якісне власне життя та життя всього суспільства і як його захистити.

Професійна мораль журналіста – це сукупність правил, норм, принципів, які регулюють взаємини журналістської сфери з позиції добра і зла, спрямованості на гуманізм, пріоритет загальнолюдських цінностей. Це форма свідомості та самосвідомості людини у професії. Провідні проблеми: який сенс, яку внутрішню необхідність вбачає людина в прийнятті тих чи інших моральних норм, на чому ґрунтується її вибір, звідки виникає потреба морального самообмеження.

Внутрішнім джерелом регулювання моралі є совість – моральне почуття, в якому виявляється самооцінка відповідності дій, прийнятих у суспільстві, й перетворення їх у внутрішні моральні переконання. Поступаючись совістю, журналіст втрачає людяність, особистісну мораль-

ність. Порушення норм моралі включає й іншу форму її регуляції – соціальний осуд, який може нівелювати суспільну значущість порушника.

Цікавою є тема свободи чи залежності журналіста. Так, засновник Інституту світової етики Рушворд Киддер вважає, що журналісти мають дотримуватися власних правил, слідкувати за чесністю своїх репортажів і не покладатися на державу або будь-які закони чи органи, що вказують їм, як треба робити те, що вони роблять. Власне свобода, пов'язана з відповідальністю, є однією з моральних проблем журналістики. Крайніми формами є, по-перше, значна відсутність свободи слова, упереджена цензура у тоталітарному просторі, по-друге, свавілля безвідповідальності в просторі анархічному. Як принцип "золотої середини" постає поняття "чистоти інформації" і за змістом, і за формою з якісним і доречним аналізом на основі об'єктивності, відповідальності, поваги до людини і процесу.

Спробами вирішення питання норми й аномії є ряд документів світової та української практики для регулювання моралі як окремого журналіста, так і всієї медіа-структури. Постають питання про професійну свободу і відповідальність. Це включає і покарання за порушення норм професійної моралі журналіста.

Журналістську мораль у широкому сучасному розумінні цього поняття можна охарактеризувати як набір правил і норм, принципів з позиції добра і зла, яких мають дотримуватися всі, хто збирає, опрацьовує та поширює масову інформацію. Професійна моральність журналіста – це діяльність згідно з професійною мораллю. Це моральна поведінка, її мотиви, моральні стосунки з людьми у фаховій діяльності, моральний вплив на людей у міжособистісному й опосередкованому ЗМІ спілкуванні. Головні методи діяльності журналіста відображають його мораль як основу морального вчинку.

Професійні та моральні стандарти журналістики включають принципи етики та успішної діяльності щодо особливих викликів, з якими стикаються журналісти. В минулому і сьогодні це набір правил поведінки журналіста, описаних у вигляді професійних моральних кодексів або канонів журналістики.

Стандарти (канони) журналістики розроблені як рекомендації вирішення таких проблем як конфлікт інтересів, моральні дилеми, маніпулювання тощо. Стандарти пропонують журналістам певну схему дій і є інструментом саморегуляції. Базові кодекси та канони зазвичай виникають у вигляді тверджень, які складені професійними журналістським об'єднаннями та/або медіа-компаніями.

Ще одним важливим компонентом є дослідження моральної взаємодії як містка єднання журналістської моралі і моральності. Це єдність між тими, хто передає, і тими, хто отримує інформацію. Так, преамбула до етичного кодексу Спільноти професійних журналістів (США) акцентує увагу на умовах якісної взаємодії у журналістській сфері. Стверджується, що громадська освіченість є передумовою справедливості та основою демократії. Обов'язком журналіста є розвиток цих засад шляхом пошуку істини та подання правдивої і вичерпної інформації щодо подій та наслідків. Свідомі журналісти різних медіа та спеціалізацій мають

служити громадськості з честю та старанням. Професійна цілісність є основою довіри до журналістської професії.

Отже, професійна мораль журналіста є формою усвідомлення загального розуміння добра і зла в інформаційній сфері. На професійну журналістську мораль опирається відповідна моральність як її діяльнісне втілення. Моральна взаємодія з одержувачами інформації сьогодні досліджується у напрямі сучасних морально-психологічних досліджень і новацій науково-технічного прогресу. З іншого боку, суспільство повинно цінувати високопрофесійних, морально відповідальних журналістів як одне з джерел важливої соціальної інформації. Така інформація є основою для побудови і розвитку нормального соціального організму в адекватній взаємодії з іншими спільнотами. В умовах соціальних процесів девіації (корупції, хабарництва, військових конфліктів тощо) нагальними є питання захисту життя, здоров'я журналіста та можливостей нормально здійснювати професійну діяльність.

Сьогодні існують кілька етичних кодексів журналіста, в тому числі розроблений Комісією з журналістської етики, Комісією з питань захисту суспільної моралі тощо. У цих моральних кодексах визначено такі основні принципи: 1) достовірність; 2) безсторонність; 3) об'єктивність; 4) неупередженість; 5) тактовність; 6) відповідальність; 7) правдивість; 8) повага до особистого життя; 9) повага до презумпції невинуватості; 10) незалежність; 11) сумлінність; 12) компетентність; 13) довіра. Етичний кодекс українського журналіста визнає свободу слова та висловлювань невід'ємною складовою діяльності журналіста. Маніпулювання у ЗМІ порушує право людини на доступ до достовірної інформації такими способами: 1) необ'єктивність, суб'єктивізм як викривлення ситуації на користь однієї зі сторін конфлікту, насадження власних думок журналіста замість фактів; 2) ненадання повної інформації й введення аудиторії в оману, насадження паніки або завідомо негативного чи позитивного ставлення до ситуації; 3) недостовірність фактів – завдання моральних й матеріальних збитків (героям публікацій та/або аудиторії); 4) несвоєчасність.

Увага до моралі, моральності журналістської професії в усьому світі пов'язана з постійно зростаючою комунікативною роллю засобів масової інформації у базових сферах життя суспільства й окремого громадянина. Професійна мораль формується і коректується на єдності загальнолюдських та національних стандартів у поєднанні свободи і відповідальності журналістів при впливі на світогляд реципієнтів.

В. А. Ворона, асп., КНУТШ, Київ
voronavlav@ukr.net

ПРАВА ТВАРИН: МОРАЛЬНА ТЕОРІЯ ТА ЗАКОНОДАВЧА ПРАКТИКА

Розвиток законотворчих процесів щодо поліпшення ставлення до тварин відображений у ряді міжнародних та національних нормативно-правових актах. Однак, слід зазначити, що ухвалення національних або

приєднання до міжнародних нормативно-правових актів щодо захисту тварин є результатом впливу певної гуманістичної традиції, в якій було сформовано уявлення про належне ставлення до тварин. Темою поводження з тваринами, їх благополуччя та захисту від різноманітних форм видової дискримінації займаються такі сучасні вчені як Р. Райдер, Т. Ріган, П. Сінгер, М. Роуландс, Г. Франчоне, В. Кімліка, М.Джой та ін.

На базі правових норм та стандартів, що були закріплені на національному рівні, закріплюються міжнародно-правові, які ухвалюються завдяки діяльності Ради Європи, а також діяльності міжнародних неурядових організацій. Саме на міжнародно-правовому рівні стає можливим досягнення такої мети як загальнообов'язковість відповідних міжнародно-правових норм для кожної сучасної держави. Хоча законодавчі процеси, що пов'язані із захистом тварин, як в національному, так і міжнародному праві, ще не є такими, що долають спесишизм¹, однак необхідно визнати, що ці законодавчі процеси є важливими для поліпшення становища тварин. Сучасне міжнародне правове закріплення щодо захисту тварин цілком відображає сучасний стан суспільної думки, а саме, що домашні тварини більш захищені на правовому рівні, ніж усі інші види тварин. Таким чином, проголошена Всесвітньою Декларацією Прав Тварин теза про те, що усі види тварин мають право на життя, поки що залишається суто декларативною.

Згідно сучасного міжнародного правового забезпечення, що стосується порядку поводження із тваринами, можна виділити декілька основних аспектів, навколо яких зосереджується сучасна правова нормотворчість щодо захисту тварин. До таких основних аспектів належать: правила утримання, придбання та розведення тварин; правила поводження та утримання фермерських тварин; правила поводження із тваринами, що використовуються в науково-дослідних цілях; захист домашніх тварин від жорстокого поводження; правила та умови транспортування тварин; регулювання правил та умов, відповідно до яких здійснюється зниження чисельності безпритульних тварин. Ці аспекти регулюються наступними міжнародними правовими документами:

Європейська конвенція про захист тварин при міжнародному перевезенні 1968 р. (була переглянута в 2003 р.); Європейська конвенція про захист тварин, які утримуються на фермах 1976 р. ; Європейська конвенція про захист хребетних видів тварин, що використовуються для експериментів та інших наукових цілей 1986 р.; Європейська конвенція про захист домашніх тварин 1987 р.

Незважаючи на важливі здобутки на міжнародно-правовому рівні щодо благополуччя тварин та їх захисту від жорстокого поводження, необхідно підкреслити, що все це не повинно вводити в оману, адже навіть ті конвенції, що направлені на забезпечення благополуччя тва-

¹ Термін "спесишизм" (англ. speciesism – видоцентризм; видова дискримінація; видовий шовінізм) у 1970 р. був запроваджений британським психологом Річардом Райдером.

рин, і були прийняті Радою Європи, ґрунтуються на спесишистському принципі, що людина заради свого блага може використовувати життя тварин, з поправкою на те, що необхідно робити це гуманно.

Хоча, законодавча практика до певної міри ґрунтується на етико-філософських здобутках, однак в першу чергу вона враховує сучасну громадську думку щодо зазначеної проблеми. Адже сучасна етико-філософська думка щодо проблеми поводження із тваринами значно випереджає існуюче законодавче забезпечення у сфері забезпечення благополуччя та захисту тварин. Так, наприклад, американський філософ Т. Ріган обґрунтовує права тварин, спираючись на поняття "суб'єкта життя". На думку філософа, усі тварини мають право на задоволення потреб і реалізацію своїх природних цілей, адже тварини мають моральний статус, тобто статус "суб'єкта життя". [Regan T. The case for animal rights. Berkeley; Los-Angeles, 1983.-425p.] Згідно позиції австралійського філософа П. Сінгера, в основу має бути покладений принцип рівності інтересів, а саме – рівного їх дотримання [Singer P. Animal Liberation, New York, 1977.- 297 p.]. Згідно професора права Гарі Франчоне, наше ставлення до тварин є "моральною шизофренією", адже те, що ми говоримо про ставлення до тварин, про те, яким воно має бути в контексті нашого уявлення про "справедливість" і "добро", радикально відрізняється від того як насправді ми поведимося з тваринами [Francione Gary L. Introduction to Animal Rights.- Philadelphia.: Temple University Press., 2000.- p.1; p.50; p.81]. Доктор філософії і психолог Мелані Джой, вважає, що в основі такого розриву між нашими уявленнями "належного" щодо тварин та нашими вчинками лежить "карнізм", ідеологія, прихований механізм якої діє так, що не дозволяє нам сприймати тварин як реальних живих суб'єктів, що страждають в результаті наших вчинків [Joy Melanie. Why we love dogs, eat pigs and wear cows. An introduction to Carnism.- San Francisco.: Conari Press., 2010.-204p.]. Поняття "громадянства" щодо тварин вперше було застосоване у спільній праці В. Кімліки і С. Дональдсона "Зоополіс", в якій автори описують світ відносин людей і тварин, заснованих на справедливості та політичній теорії громадянства. [Donaldson S., W. Kymlicka Zoopolis. A political theory of animal rights. OXFORD University press., 2011.-329p.] Заслуга американського доктора філософії Марка Роулєндса полягає у тому, що він намагається версію контрактуалізму, яка сформульована Джоном Ролзом, зробити більш послідовною, і пропонує не зупинятись лише на тому, щоб піддавати тесту на справедливість лише наше соціальне та економічне становище, адже сама теорія дозволяє нам піти далі, і з'ясувати чи є справедливим наше переконання, що сам факт народження людиною дає нам моральне право на експлуатацію інших видів тварин. [Rowlands M. Animal Rights: Moral Theory and Practice, New-York.: Palgrave Macmillan., 2009. – 240p.] Позиція Р. Райдера поєднує в собі утилітарну думку, що моральний статус залежить від здатності відчувати біль з імперативом на заборону використання інших в якості засобу

для досягнення мети [Ryder R.D. Speciesism, Painism and Happiness. A morality for the twenty-first century.- SOCIETAS.,2011.-156p.].

Таким чином можна дійти висновку, що сучасні етико-філософські засновки концепції прав тварин значно випереджають існуючу законодавчу практику щодо правового регулювання та закріплення стандартів благополуччя та захисту тварин.

В. М. Гамшеєва, магістр, КНУТШ, Київ
gamsheyva.varvara@gmail.com

ЗАГАЛЬНА КАРТИНА ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ЕТИКИ СТАРООБРЯДНИЦТВА

Старообрядці створили оригінальну культуру, в рамках якої все життя людини підпорядковувалося соборним, общинним рішенням. Ці рішення за свою основу мали постійне і напружене міркування над православними догмами і обрядами, над християнським Святим письмом.

У старообрядництві втілювалася прага не просто особистого порятунку, але улаштування і тут, на Землі всього життя "по-Божому" – з достатком і в достатку, з благами земними, з "благим і мирним життям".

Старообрядці дотримувалися суворої моралі, що не допускала пияцтва, ліні, дозвільних розваг, завдяки чому вони весь свій час присвячували ревному виконанню релігійних обрядів і господарської діяльності [Дроздов И. Н. Староверы – духовная основа и будущее русского предпринимательства [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.drozdovland.ru/index.php?action=add&id=1927&add&rod=431>].

Об'єктивна, громадська етика (мораль) старообрядців багато в чому визначила їх суб'єктивну етику (мораль), для якої характерні такі суб'єктивні позитивні цінності як стриманість, терпіння, сором'язливість, працьовитість, охайність, вірність, мужність. Для старообрядців, наприклад, дуже важливим є поняття "ганебного гріха", поряд зі "смертним гріхом", – так гріх пияцтва розглядається як менш ганебний, аморальний, ніж гріхи розпусти, обжерливості або куріння, тому що останні пов'язані з тілом, а перший – з душею. Треба відзначити ще одну цікаву рису етики старообрядництва – вона не визнавала неморальних явищ, так званих адіафор. Для неї і принцип "Не кури!" є моральним [Матвеев П. Е. Старообрядческая этика и экономика [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Article/Matv_StarEtik.php].

Для кращого і більш повного розуміння принципів етики російського розколу, важливим є осягнення "картини світу" останніх, яка розумілася "як особливе церковне суспільство" і складала три важливі ланки: (1) відправна точка їх мислення – есхатологічне вчення про Третій Рим і єдиність російського православ'я, з якого випливало, що відступ від старої віри символізує прихід в світ антихриста; (2) уявлення про непопушність обрядів, згідно з яким обряд фактично зводився до висоти

догмату; (3) неминучість близького кінця світу, що робило особливо важливою проблему порятунку душі, першою умовою якого було перебування в лоні істинної православної церкви (старообрядництві), а другою було дотримання істинного християнського життя.

Світогляд старообрядців залишається православним, проте змінюються акценти. У розумінні господарських питань вони частіше апелюють до Старого Заповіту. Для старообрядців лише несправедливе багатство – зло, але благословенний той, хто наживає багатство і годує інших. Торгівля, якщо не брати лишку, узаконена, "чесні гіри бажані Богу". Подібне старозавітне ставлення до власності збереглося в середовищі старообрядців аж до наших днів.

Коротко окресливши основні принципи світогляду старообрядців, варто зазначити й про риси, характерні для господарського стилю розкольників, що відзначилося й на їх підприємницькій діяльності:

1. "Мирська аскеза". Перенесення в звичайне мирське життя суворості келійної етики аскетичного християнства. До роботи, праці потрібен таке саме серйозне і ревне ставлення, як до виконання релігійних обрядів. У споживчій сфері мирський аскетизм накладав жорсткі обмеження: відмова від розкоші і "радошів життя", неприйняття чуттєвої культури.

2. Працьовитість і мале співвідношення витрат часу на відпочинок і працю. Ця соціальна норма може бути коротко проілюстрована твердою переконаністю старообрядців в тому, що "неробство – училище злих".

3. Ощадливість. З боку споживання було поширено обмеження мирських радощів, панувала сувора мораль. Відмова від марнотратства і необдуманих витрат приводили до більш низької граничної схильності до споживання.

4. Взаємна довіра і дух громади. Згуртованість однорідної групи підтримувалася єдиним світоглядом, єдиною історичною долею під час гонінь.

5. Багатство не розглядається як самоціль, а лише як засіб для збереження і зміцнення громади, для соціального служіння. Непоодинокими були випадки пожертвувань, заповітів цілого капіталу на користь громади, меценатства.

До "благої" праці старовірами зараховувалася торгівля і підприємництво в цілому. Підприємництво було зафіксовано в етико-релігійній системі старовірів як ще один важливий засіб порятунку віри і душі [Расков Д. Е. Экономические институты старообрядчества. СПб.: Изд. дом СПбГУ, 2012, с. 139-146].

Старообрядці, що можна було б взяти на замітку сучасним підприємцям, дотримувалися ідеї практичної духовності, тобто чесна праця для "ревнителя старовини" ставала частиною духовного життя, способом служіння Богу і духовного вдосконалення. Кожен старообрядець-підприємець сприймав себе як Божого керуючого отриманим капіталом.

На підприємствах старообрядці вибудовували сильну корпоративну культуру за образом і подобою сім'ї. Керівник був "батьком" – главою сім'ї, а підлеглі його "дітьми". "Батько" забезпечував захист і підтримку своїм "дітям", від них же, в свою чергу, потрібен послух і беззаперечне

підпорядкування ["Деловая этика старообрядцев – первооснова социально ответственного бизнеса в России": беседа с кандидатом культуры МГИК Ю. А. Барановой / материал подготовила Иванова Д. А. [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу – URL: <http://opora-sozidanie.ru/?p=4515>].

Отже, культурні норми старообрядництва створюють передумови для більш раціонального ставлення до господарства. Вони не залишаються законсервованими, а знаходяться в постійній зміні. Есхатологія, вчення про антихриста сприяють формуванню принципово нового в культурних нормах. Ставлення старообрядців до багатства, праці, сенсу господарської діяльності зазнає змін і стає більш лояльним насамперед до торгівлі. Але в той же час ідеали старообрядництва залишаються традиційними, знеособлений капіталістичний порядок, вільний від етичного регулювання, чужий духу старообрядництва. Багатство не стає самоціллю у старообрядців. Разом з тим для їх трудової етики характерні аскетизм, ґрунтовність, методичність і більша, ніж в офіційному православ'ї, орієнтація на Старий Завіт.

А. А. Горбинко, студ., НаУКМА. Київ
nasty.gorby@gmail.com

ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА КОНЦЕПЦІЇ ЗЛОДІЯННЯ ЯК ПІДВИДУ СВІДОМОЇ ДІЇ

Поняття злодіяння є доволі знайомим для нас, починаючи з концепту гріха, що є однією з центральних ідей Священного Письма. Не дарма, дивлячись в історичні витоки правової системи, перші етичні закони належали саме релігійним формуванням, адже божественний закон не тільки був останньою інстанцією істини, а й мав ексклюзивне право на оцінювання людських дій та їх покарання. Таким чином, в Біблії гріх є доволі означеним видом дії, що ґрунтується на волі людини, а точніше, її намірі вчинити щось погане іншому. В даному аспекті розгляду стає очевидним, що воля людини означатиме усвідомлення власних дій та, в певній мірі, якщо дія є усвідомленою, відповідальність за власні вчинки. Усвідомлені дії означають рівність таких дій з волею людини, волевиявленням у дії. З вищезазначеного логічного ланцюжка випливає, що поняття гріха, або ж просто злочину, якщо говорити про злодіяння поза релігійним полем розгляду проблеми, вказує на певну усвідомлену дію людини, що базується на вільному волевиявленні (або намірі) вчинити саме таким чином. Кажучи загальніше, злодіяння – це вибір, який людиною робить на основі власної свободи вчиняти тим чи іншим способом.

Проте в чому конкретно полягає взаємозв'язок між поняттям гріха (або злодіяння в його первинному формулюванні релігії) та свободою волевиявлення? Існує доволі значуща західно-філософська та богословська традиція, яка прямо пов'язує поняття злодіяння зі свободою. Лише з розширенням можливостей людського усвідомлення власних дій

й інтелектуальним розвитком зокрема, із розумінням наслідків власних вчинків, людина стала здатною розрізняти злі вчинки від хороших, що зробило її відповідальною за власний вибір. Міф про первородний гріх говорить, що пізнавши, що таке хороше і зле, людина стала наділеною правом обирати. Саме тому наслідком цієї події стала можливість грішити, що буквально означало можливість обирати один поганий вчинок замість хорошого. Без цієї свободи обирати людина була невинною, тобто, не мала б усвідомлення інших інтенцій, окрім добрих [Trigg, Roger. "Sin and Freedom". *Religious Studies*, vol. 20 no. 2 June 1984. – С. 192].

Така інтерпретація злочиння була характерною для Канта, як філософа, в центрі етичної доктрини якого лежала наступна схема взаємозв'язку раціональної свободи людини та її моральних вчинків. Упродовж всієї історії філософії можна спостерігати безкінечну дискусію щодо того, чи людська природа зла чи хороша, адже можливо саме людські схильності до добра чи зла змогли б відповісти на запитання, чому людина взагалі робить вибір чинити погано. У своїй книзі "Релігія в межах тільки розуму" Кант зазначає, що людина дійсно має певні схильності, проте вони не пов'язані зі злом безпосередньо, вони скоріше надають можливість виявитись тому, на що здатні моральні схильності, які людина має в собі, а саме, добродійності [Kant, I. *Religion Within the Limits of Reason Alone*, transl. by T. M. Greene and H. N. Hudson. New York: Harper and Row, 1960, С. 26]. Проте ті апіорні схильності, які притаманні людям, не є чимось, що може керувати людським розумом, адже людина є розумною й наділеною власною волею, яку вона може змінювати за допомогою своїх розумових здібностей. До того ж, навіть якщо деякі схильності людини й можуть нею керувати, до дій волевиявлення вони не мають жодного стосунку, адже людина є відповідальною лише за ті дії, які вона вчинила будучи свідомою, тобто засновані на певному свідомому виборі. Наявність свободи виключає, згідно з Кантом, можливість того, що якісь природні фактори можуть вести людину, адже свобода є суто інтелектуальною категорією і її необхідним складовим є усвідомлення. Моральний агент має бути чітко відділеним від людини як об'єкта природи (там само, С. 30). Таке розрізнення між волею людини як об'єкта природи та волею людини як морального суб'єкта веде Канта до висновку, що жодної схильності до зла в людині, як істоті наділеній вільним розумом, не може бути. У своїй роботі "Основи метафізики моралі" Кант обґрунтовує моральні вчинки з точки зору того, чи є вони раціональними і на яких саме намірах вони засновані. Таким чином, моральна дія має бути заснована на добрій волі, яка, в свою чергу, є суцільно раціональною категорією. Добра воля людини є свідомим вибором зробити те, що за своїм визначенням є добродійним (Асмус В. Ф. Иммануил Кант. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 439). Справа в тому, що кантівське розрізнення злочиння й добродійності є дещо радикальним, адже хороші й погані вчинки для нього є безвідносними до обставин, а отже, кожен вчинок має конкретний моральний відтінок. Тож, як відомо, кантівський добрий вчинок має ґрунтуватися на зобов'язанні людини вчиняти добродійно. Будь-які інші на-

міри, окрім цього, які засновані на будь-яких інших суб'єктивних підставах не є моральними вчинками.

Тут важливо згадати К'єркегорівський аналіз поняття гріха, адже філософ погоджується з кантівським визначенням сутності людських дій як свідомих виборів. К'єркегор також робить розділення чуттєвого та розумового, стверджуючи, що гріх може бути лише актом волевиявлення людини. К'єркегор вважає, що люди можуть бути грішними в тому, що не протистоять своїм бажанням, проте бажання самі по собі не можуть бути грішними [К'єркегор С. Понятие страха/ Сёрен К'єркегор. – М.: Республика, 1993. – С. 130.] Таким чином, філософ підкреслює роль морального вибору людини. Тут гріх прямо пов'язується К'єркегором з концепцією свободи та її тренування. Оскільки, якщо подивитися на першопочатки легенди про первородний гріх, суть була не в тому, що бог не наділив людину бажаннями, а в тому, що, отримавши знання про добро і зло, людина збагнула, які бажання є гріховними, а які – ні. З цього моменту саме можливість робити вибір між різними бажаннями та або керуватися ними чи ні – саме це і є основою гріховної дії.

Отже, пояснення злодіяння стає справою суто раціональною, адже саме здатність мислити й аналізувати робить людину відповідальною за власні вчинки. Мислення й раціональний аналіз вимагають від людини усвідомлення, а отже й ведуть до відповідальності, адже саме усвідомлення власних дій та їх наслідків (а також морально-етичного забарвлення тих чи інших дій) робить вибір людини відповідальним.

***І. В. Горохолінська, канд. філос. наук., ЧНУ ім. Ю. Федьковича,
Чернівці***

i.horokholinska@chnu.edu.ua

ТОЛЕРАНТНІСТЬ В ХРИСТІЯНСТВІ: КОЛІЗІЙНІСТЬ ІДЕЙ ТА ПРАКТИКИ

Українське суспільство в останні роки зазнає чимало потрясінь: політико-ідеологічних, духовно-культурних, ціннісно-орієнтаційних та й власне фізичних. Війна – то стихія, яка не може залишати людину байдужою: вона забирає близьких людей, змінює звичний стан речей та життєвий простір на щось кардинально інше, руйнує підвалини морально-етичних орієнтацій особистості. Саме в такий час актуалізуються проблеми релігії, віри, моральності, але не тільки як теоретичних проблем, а як конкретних моделей облаштування життєвої практики. Такі твердження не є тільки рефлексією над проблемою антрополого-екзистенційної кризи в часи війни, але й спостереженням за запитом суспільства, який можна простежити за популярними сюжетами в Інтернеті, появою нових публікацій про роль релігії в умовах військової агресії, за зростанням інтересу до таких навчальних спеціальностей як "Капеланство" тощо. Попри такий ренесанс релігії, здетермінований, звісно, жахіттями війни все ж питання толерантності як базової цінності

співжиття звучить актуально, але часто і провокативно. Людині, яка переживає смерть близького важко досягнути необхідність "толерувати" "іншого", який завдає їй шкоди й болю, ґрунтуючи свої дії на певних ідеях, ідеології, особливо, якщо ця ідеологія є релігійною. Звичайно, це є не секретом, часто релігійною ідеологією прикриваються механізми геополітичної маніпуляції чи впливу, але для сегменту пересічних віруючих, чи взагалі, для релігійно нейтральних, таких, що не визначилися в своїй світоглядній орієнтації людей, означені "провокації" стають джерелом агресії щодо adeptів іншої релігії чи релігійності взагалі. Негідні вчинки певних людей, цинізм й агресія деяких політичних лідерів, що прикриваються духовно-релігійною боротьбою, детермінують антирелігійні марші, закорінюють у свідомості покоління уявлення про релігію як про джерело ворожнечі, протистоянь, джерело агресії та нетолерантності. Ми маємо на меті в такому есенційованому форматі, тезово окреслити основні колізії толерантності в християнстві, аналізуючи як її ідейні складові, так і конкретну практику християнства.

Ідея толерантності в християнстві.

Попри те, що в християнських Священних текстах ми не зустрінемо терміну "толерантність", все ж вважаємо, що потужнішого вектору "толерування" іншого як заповідь любові годі й шукати: "Нову заповідь Я вам даю: Любіть один одного! Як Я вас полюбив, так любіть один одного й ви!" (Ів. 13:34). Звичайно, можна стверджувати, що любов не завжди передбачає терпимість, хоча саме остання все ж і є основою власне "християнської любові", адже в тексті того ж Нового завіту читаємо: "Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, не поводить ся нечемно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить! Ніколи любов не перестає!" (1-ше Кор. 13:4-8).

Практика толерантності: християнський досвід.

Попри такі максимально гуманістичні ідеї, закладені в християнському віросповідному та етичному вченні, все ж не зайвим буде вказати, що реальна практика християн, в першу чергу релігійних лідерів християнських течій, часто буває такою, що є далекою від принципу толерантності та терпимості (таке засвідчує і історія християнства, таке підтверджується і діями сучасних християнських лідерів, які стають каталізаторами агресії своїх вірян щодо інших особистостей). Можливо щиро релігійна й переконана в істинності своїх поглядів людина не може толерувати те, що їй видається за гріх? Адже справді словосполучення "релігійна толерантність" та "толерантність релігії" – то дещо різні за семантичним значенням феномени. Але хіба можна стверджувати, що за умови затятої "побожності" християнам можна нівелювати основною заповіддю Христа? Вважаємо, що відповідь очевидна. Істинним християнином може бути не той, хто себе так називає, але тільки той, хто своїми вчинками доводить, що він іде "за Христом": "Християнська етика – це значно більше, аніж просте слідування правилам, з якими варто

звірятися день за днем. Це пильне, наполегливе осмислення того, що означає бути послідовником Ісуса в повсякденних рішеннях, шануючи Бога понад усе і виказуючи повагу до інших людей" [П. Нуллєнс, Р. Мичнер. Многомерная этика. Нравственное богословие в контексте постмодернизма. – К.: Книгоноша, 2015. – С. 27-28.], адже "Люблячи Бога, ми любимо інших людей; люблячи інших, ми засвідчуємо, що посправжньому любимо Бога" [Там само. – С.28.]. Тож колізійність практикування толерантності в християнському середовищі все ж є свідченням ідеологізації цієї релігії, її підпорядкування якимось світським цілям, далеким від істинних християнських цінностей.

Біблійна теза "Коли за нас Бог, то хто проти нас?" (Рим. 8:31) не є вказівкою до протиставлення себе іншим за умови своєї релігійної ідентичності, а реальним вектором толерування іншого з боку переконаного християнина, що уповає на "присутність Бога". А тому сучасним християнським богословам, особливо за таких сум'ятливих та трагічних сторінок української історії варто чітко окреслювати важливість любові та толерантності як стовпів християнської життєвої практики. Ми не плакаємо ілюзій, що за таких умов наш світ в мить перетвориться, але довіри до релігії, яка зветься релігією любові, у людства буде значно більше.

Л. І. Гурська, канд. філос. наук, НУДПСУ, Ірпінь

МИР ЯК АБСОЛЮТНА ЦІННІСТЬ

У системі соціальних цінностей мир, як стан злагоди між людьми, є "абсолютною цінністю", найпершою умовою буття. Мир у суспільній свідомості завжди був віковою мрією, адже історія людства – це, значною мірою, історія воєн. Ще з біблійських часів люди вітали один одного "Мир тобі!" В античній Греції мир розглядався як внутрішня еллінська проблема, її змістом, на думку Фалеса та Геракліта, було устанавлення гармонії у стосунках між полісами. Платон у діалогах "Закони" про мир повідомляє як про минулий "золотий вік", коли люди жили заможно та любили один одного.

Давньогрецький мислитель Геродот, названий Цицероном "батьком історії", у дев'яти історичних книгах викладає зібрані відомості стосовно того, як елліни та перси упродовж сотень років удосконалювали мистецтво планування і ведення воєн. Поступово у суспільстві виникло переконання, що мир – лише ілюзія, насправді існує вічна непримиренна боротьба між державами та народами. Усі воюють з усіма як у громадському, так і у особистому житті.

Епоха Середньовіччя відзначалася постійними міжусобицями, хрес-товими походами, організатором яких виступала католицька церква і які провадилися нібито з метою звільнення християнських святинь. Це були релігійні війни.

Англійські та французькі просвітники XVII ст. Т.Гоббс, Дж.Локк, Вольтер, Ж.-Ж.Руссо, Ш.Монтеск'є постали теоретиками суспільного дого-

вору і природних прав. Грунтуючись на засадах раціоналізму, вони вперше проголосили найвищі ідеали суспільства – мир, свободу, добробут, щастя. Для їх забезпечення люди добровільно укладають договір. Зокрема Т. Гоббс, осмислюючи проблеми суспільства та держави, вважав, що основою цих явищ є "природний стан людей", який він характеризував як намагання одних людей перешкоджати у досягненні своїх цілей іншим людям. Таким чином формується стан прихованої війни між усіма людьми. Вирішення цієї проблеми було знайдено у певній формі організації суспільства. Однак суспільство може існувати лише завдяки наявності відповідних інтересів людей. А досягти цього можна лише на шляху домовленості, яка є штучною та формальною. Механізмом забезпечення таких домовленостей є суспільна влада, володарі. Влада здатна існувати лише в разі відмови людей від права повного володіння собою.

Розум і інстинкти самозбереження спонукають людей закріпити у суспільстві обов'язкові до виконання закони і правила, які саме ж суспільство й винайшло. Закон миру є першим і всі інші закони повинні узгоджуватися з ним, бути умовою його реалізації. Суспільство має жити за правилом, яке було сформульовано ще в стародавні часи: "Не роби іншим того, чого не хочеш собі". Це основа права, на якій тримається уся система.

Дж. Локк вважав, що природні права є невід'ємними і правління Бога заміняє державну владу. Концепція Локка була викладена у Декларації незалежності Сполучених Штатів Америки 1776р. Мислителі XVII ст. в якості основних принципів мирних відносин між країнами висували ідеї рівноправності країн та народів, повагу державного суверенітету. В цей період зароджується пацифістський рух як тотальне заперечення війни.

В епоху вступу капіталізму в імперіалістичну фазу провадяться загарбницькі війни за розширення ринків збуту (XIX – поч. XX ст.). Мілітаризм став на порядок денний у політиці багатьох країн. Співіснування капіталізму й соціалізму теж супроводжувалося війнами, найжорстокішою з яких була Друга світова війна.

В сучасних умовах мир в масштабах всієї планети не виключає наявність регіональних озброєних конфліктів. На початку XXI ст. продовжуються озброєні конфлікти в Афганістані, Ірані, Сомалі, Лівані, Колумбії та ін. На жаль, доводиться констатувати військову агресію Російської Федерації в Україні. На часі буде пригадати І.Канта, який у трактаті "До вічного миру" писав, що світ не може загинути сам по собі, оскільки в природних законах життя немає передумов його загибелі. Мир неминучий. Але для цього потрібен здоровий глузд, який здолає божевільні ідеї.

Планування всесвітнього миру є нова та відповідальна справа, яка має передбачати тенденції політичних відносин на міжнародній арені. Мир не сумісний з мілітаризмом, який пояснює планування майбутньої війни з формуванням відповідних ментальних засад – доведення доцільності, "корисності", "невідворотності" війни. Культура миру людства полягає в готовності жити у пронизаному протиріччями світі, у визнанні права на самобутність різних народів і культур.

**ЧИ МОЖЛИВИЙ ВИКЛЮЧНО ЗЛИЙ НАМІР: ЗЛО ЯК САМОЦІЛЬ?
(ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)**

Ставити зло проблемою передбачає визнати його існування – теза відверто трюїстична, однак, саме з неї важливо почати. Позаяк у деяких філософіях визнання зла прирівнюється до його виправдання. У якості прикладу можна навести позицію російського релігійного філософа Семена Франка, яка, власне, не є унікальною: "[...] что, собственно, значит "объяснить" реальность зла? Это значит найти его основание или – что то же – усмотреть его надлежащее, правомерное основание во всеединстве бытия. [...] "Объяснить" зло значило бы "обосновать" и, тем самым, "оправдать" зло" [Франк С. *Непостижимое*. – М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007 – С. 471]. Подібний аргумент актуальний для настанови, де ми маємо кого чи що виправдовувати – така очевидна "теодицейність" постановки питання перекидає тематичну глибину проблеми зла. У зв'язку із цим, слушно буде розглянути наступне питання: чи є проблема виключно злого наміру (вчинення зла заради самого зла) проблемою онтології зла? Ствердити онтологічний статус зла означає ствердити зло реальне – зло як таке: а) у світоустрої, б) у людській природі, – коротше кажучи така точка зору імпліцитно передбачає метафізичність запитування. У метафізиці нас першочергово непокоїть статус, місце, коріння зла у цілісності світобудови, пошук того, кому б ми увідповідальнили вину за існування зла, тому, у світі Всеблагості зло здатне поставати виключно онтологічною проблемою. Натомість вимір моральної філософії вимагає виходу у практичну площину, де ми вже відштовхуючись від очевидності зла підходимо до необхідності його осмислення. Однак, ведучи мову про можливість вчинення зла заради зла видається, що питання онтології зла не знімається, оскільки у самому формулюванні "зло заради зла" ніби закладається вихідне уявлення про існування зла як такого. Але подібне твердження не є обов'язковим з огляду на те, що ми, навіть якщо припустити можливість зла самодостатнього, не вимушені розглядати зло як об'єктивне суще, достатнім буде визначити зло як сконструйовану на основі морального оціночного судження етичну категорію. Тож, для розуміння того, що можна оцінювати як зле, ми звертаємось не до онтологічного зла як такого, а до культурно зумовленого уявлення про нього, зло з такої точки зору постає радше характеристикою, предикатом. Відтак проблеми онтології зла і злого наміру постають питаннями різного порядку, де розгляд зла як самоцілі не є онтологічним розглядом.

Зважаючи на вищезазначене, зрозумілим стає те, що проблема зла є надто обширною, тож необхідно намітити зріз, в якому зло актуалізується для даного розгляду. Існує значна кількість класифікацій зла, найпоширенішим (починаючи з Ляйбніца) є поділ зла на: фізичне, метафізичне, моральне. Нас цікавить саме моральний вимір зла, де зло

осмислюється через категорії людських свободи, дії, відповідальності. Саме в цьому відношенні видається суттєвим розгляд проблеми зла через призму співвідношення вчинку (а точніше його наслідку) та наміру. Власне, у сфері наслідку вчиненого ми починаємо говорити про зло, адже тут ми маємо об'єктивну подію і оціночне судження про неї. Однак, оминувши увагою мотивацію вчинку як виявлення людської свободи ми не можемо (адже і право демонструє нам важливість мотиву: у випадку правопорушення наявність злочинного наміру є суттєвим аргументом для застосування суворішої кари, у порівнянні з випадками його відсутності). Сучасні етичні розвідки демонструють злам прямої лінії у схемі намір – наслідок: зло як результат вчинку не буває наміром у чистому вигляді, позаяк до сфери наміру долучається складне мотиваційне зчеплення, що зазвичай не стосується чистого бажання учинити зло.

Пошук причин злого вчинку загалом можна зобразити класифікацією, основу якої складатиме типологізація зла, здійснена сучасним норвезьким дослідником Ларсом Свендсеном. Свендсен пропонує поділяти зло на: 1) демонічне зло (зло як самоціль); 2) зло-засіб (для досягнення певної мети, що почасти не витлумачується як зло); 3) ідеалістичне зло (де винуватець зла переконаний у благості своїх намірів); 4) зло глупоти [Свендсен Л. *Філософія зла* – М.: *Прогресс-Традиция*. 2008 – С. 107-110]. Зло-засіб та ідеалістичне зло ми можемо звести до ширшого витлумачення наміру злого вчинку – до зла як суб'єктивного блага. Тут важливим є аспект відсутності виключно злого наміру, навпаки, той, хто чинить зло, вірить у поставлену ним добру мету (вимога справедливості, прагнення знищити ворога, що є втіленням зла), або ж, учиняючи зло, реалізується бажання досягти суб'єктивного щастя (влада, матеріальна вигода, сексуальне задоволення).

Із виходом роботи Ханни Арендт *"Банальність зла. Суд над Айхманом в Єрусалимі"* у настанові осмислення зла з'являються принципово нові акценти: винуватцем зла відтепер може поставати цілком пересічна особистість. Банальність (за класифікацією Свендсена – зло глупоти) – це нездатність людини за певних умов (у контексті роботи Арендт – за умов панування тоталітарного режиму) співвідносити свої вчинки із категоріями добра та зла, відтак, людина, котра чинить зло, навіть не замислюється над можливими деструктивними наслідками своїх дій. Подібна парадигма рефлексії над проблемою зла є однією з найбільш поширених серед сучасних морально-філософських пошуків [див. напр.: Бауман З. *Актуальність холокоста*. М.: *Изд-во "Европа"*, 2010; Терещенко М. *Такої хрупкий покров человечности. Банальность зла, банальность добра*. – М.: *РОССПЭН*, 2010]. Банальне зло стосується у першу чергу соціальної детермінанти людських вчинків, викриваючи слабкість людської натури, відсутність сміливості виносити моральне судження.

Враховуючи означені підходи до тлумачення зла, закономірно підлягає сумніву ствердження можливості виключно злого наміру. Але чи настільки очевидним є заперечення прагнення до зла? У контексті проблематизації зла як самоцілі часто згадується садизм (зокрема постать і

твори Маркіза де Сада). Садизм часто відносять до парадигми зла як суб'єктивного блага [див. *Скрипник А. П. Моральное зло в истории этики и культуры. – М.: Политиздат, 1992. – С. 232-245*], оскільки садист отримує задоволення, частіше за все – сексуальне, від споглядання мук своєї жертви. Відтак, сексуальне задоволення тут виступає самоціллю, а учинення зла – засобом, тож неправомірним є твердження щодо демонічності зла у садизмі. Однак, якщо вірно, що садизм не обмежується виключно зв'язком із сексуальністю, і страждання іншого може виступати кінцевою метою злого діяння, то чи можемо ми вважати вмотивованість бажанням споглядати муки іншої людини і поставити їхню безпосередньою причиною самодостатнім злом? Проблема залишається відкритою; до того ж садизм часто асоціюється із психічно девіантною формою поведінки, що також ставить під сумнів рівень усвідомлення садистом своїх вчинків.

Можливість вести мову про зло як самоціль доволі ґрунтовно підтримується критикою, що викриває його внутрішню суперечливість. Подібну критику знаходимо у двох настільки різних мислителів, що їхні прізвища навряд чи часто опиняються поруч в одному реченні (однак, тим і показовими є спільні знаменники аргументації представників відмінних підходів), – мова про М. Лоського і Ж.-П. Сартра. Лоський як християнський мислитель виходить із настанови існування абсолютного добра, що має метафізичні конотації. Зло він поділяє на корисливе (зло як суб'єктивне благо) і сатанинське (зло заради зла); втілення останнього, у свою чергу, неможливе зважаючи на "добру" впорядкованість буття. "Непосредственная ненависть к Богу и сотворенному Им бытию, как таковому, была бы также непосредственной ненавистью и к своему бытию; но непосредственное отрицание самого себя – невозможно; [...] Невозможность непосредственной ненависти к Богу и ко всему бытию, как таковому, есть одно из следствий неосуществимости вообще абсолютного зла, тогда как абсолютное добро, именно Бог и Царство Божие, существует" [*Лосский Н. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. – М.: Политиздат, 1991. – С. 104*]. Подібний аргумент є переконливим лише якщо поділяти християнську настанову, і, здається, варто лише виключити існування Бога, і зло заради зла не буде суперечністю у собі, однак, дана аргументація можлива і поза теїстичними теоріями. Жан-Поль Сартр у своїй роботі, присвяченій аналізу особистості і творчості Шарля Бодлера, також підкреслює протиріччя зла як самоцілі. Автор "Квітів зла" постає в очах Сартра "бунтівною дитиною", що бажаючи чистоти зла лише тим самим утверджує добро. "Совершают же Зло ради Зла – значит делают нечто прямо противоположное тому, что принято считать Добром. Это значит желать того, чего не желают все прочие люди, когда требуют воспротивиться вредоносным силам, и не желать того, что желают они, определяя добро как объект и цель мировой воли" [*Сартр Ж.-П. Бодлер – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С.43*]. При цьому варто зважити, що цим Сартр не постулює існування абсолютного добра, він акцентує увагу радше на

уявленні про добро, яке може бути й суб'єктивним – у випадку Бодлера, мовиться про добро як певного роду усталений порядок. Знову ж таки, суперечність зла заради зла не онтологічна, вона зумовлюється культурною парадигмою сприйняття морального. Аргументація Лоського і Сартра базується на дуалізмі добра та зла, зло тому і не здатне поставати самодостатнім прагненням – воно латентно протиставляє себе добру, в такий спосіб стверджуючи добро, а себе заперечуючи.

Цікавим видається інший рівень сприйняття зла – його естетика. Естетизація зла, акцент на його образності і художній втіленості, дозволяє нам перемістити зло у вимір мистецтва, а себе – у безпечну місцину, де зло не просто втрачає свою загрозливість, а й навіть набуває рис витонченості і романтичності. Естетизація зла демонструє нам привабливість зла як самоцілі (адже саме цей тип зла найчастіше знаходить своє вираження у мистецтві); цей момент віднаходження харизми у морально осудному виводить нас на інший рівень ставлення до злого, до можливої потреби у ньому. Чому б, наприклад, із задоволення від споглядання і витворення виключно злого у мистецтві не виводити на основі психоаналізу моменти сублимації?

Підсумовуючи сказане необхідно зазначити, що проблематизація мотивів зла вимагає багатомірності вектору запитування, оскільки тут ми опиняємось на міждисциплінарному перехресті, що у свою чергу дає нам змогу віднаходити нові грані досліджуваного предмета. Так, наприклад, естетика змушує нас не бути надто наполегливими у однозначності заперечення можливості прагнення зла заради зла, підводячи до питань взаємозв'язку естетичного і морально-практичного.

А. Є. Коломієць, асп., КНУТШ, Київ
kolomietsanastasiia@gmail.com

МОРАЛЬНІ АСПЕКТИ ПОЛІТИЧНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ

Політика як професійна та публічна діяльність стає предметом вивчення прикладної етики. В зв'язку з чим постає питання, якою мірою відрізняються принципи політичної етики від суспільних норми і до якої міри політичний діяч може чинити дії, що в звичайних умовах вважаються не моральними? Для того щоб краще зрозуміти значення моралі в політичній діяльності, ми маємо проаналізувати специфіку прийняття рішень чи скоєння вчинків політичним суб'єктом та масштаб відповідальності за наслідки цих рішень.

Отже, що собою являє політична діяльність? "Політичній діяльності – це певний вид активності, спрямованої на зміну або збереження існуючих політичних відносин, в результаті якої виходить їх нова якість, або консервується стара" [Словарь по политологии/ отв. Ред. В.Н. Коновалов [Електронний ресурс] – Ростов-на-Дону: РГУ, 2001. – 285 с. – режим доступ: <http://politike.ru/dictionary/274/word/politicheskaja-deyatelnost>]. Тобто, вона представляє собою відносини суб'єктів політики, що пов'я-

зані з прийняттям політичних рішень та скоєнням значущим для суспільства дій. В цьому випадку, політичним суб'єктом може виступати будь який агент, який безпосередньо долучений до владного механізму та має вплив на суспільство. Крім того, політична діяльність завжди підлягає моральній оцінці з боку суспільства. Вона навантажена моральною та правовою політичною відповідальністю за наслідки дій та рішень. Політичний діяч, на відміну від пересічного громадянина має робити вибір, що впливає не лише на його життя, а й на життя всього суспільства. Саме тому етичні проблеми в політичній діяльності пов'язані з виконанням політиком двох його функцій: репрезентативної і організаційної. Чиновники діють для нас і вони діють з нами. Тому що політики діють для нас, вони мають права та обов'язки, що пересічні громадяни не мають, або не мають в тій ж мірі. Заради тих, кого представляє політичний лідер, він погоджується на певні зобов'язання, які покладає на нього служба. Так, від посадових осіб можна вимагати використання сили, брехню, зберігання секретів, порушення обіцянок, все те, що було б неправильно в звичайному житті, але потрібне в політиці за для досягнення державних благ. Саме тому, політик весь час зустрічається з проблемою морального конфлікту.

Від розуміння сенсу та наслідків політичної діяльності, від відповідальності за прийняття суспільно-значущих рішень залежить розвиток кожної окремої держави та світу в цілому. Отже, "політична відповідальність – це вид соціальної відповідальності, що полягає у відповідності дій індивідів, соціальних та організаційних спільнот як суб'єктів політики суспільним вимогам щодо здійснення публічної влади. Основними такими вимогами є моральні і правові норми відповідно до яких можна виокремити морально-політичну та політико-правову відповідальність" [Малкіна Г.М. Про поняття інституту політичної відповідальності / Г.М. Малкіна // Політологічний вісник: зб. наук. праць. – К. – 2009. – Вип.44. – С.48].

На теоретичному рівні поняття політичної відповідальності в етико-філософському контексті виникає ще у М. Вебера. Видатний соціолог визначив, що політичний лідер увесь час зіштовхується з етичними дилемами і несе відповідальність за те, що під їхнім впливом станеться з ним особисто та суспільством. [Покликання до політики // Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика / Макс Вебер; Перекл. з нім., післям. та комент. О. Погорілого. – Київ, 1998. – С. 173–191].

Практично проблема політичної етики стає актуальною вже у XX столітті. Причиною цього стала демократизація країн західного світу, розвиток медіа та журналістики, криза в Америці та наслідки Другої Світової Війни. Ряд цих історичних подій зробив політику відкритою для суспільства, а політичного лідера відкритим для контролю з боку виборців. Довіра стала основним фактором популярності та кар'єрного успіху кандидата. Політика почали характеризувати за його слова і вчинки, дотриманням обіцянок та підтримці суспільних благ.

Коли ми говоримо про політичну відповідальність та політика, як суб'єкта такої відповідальності, важливо окреслити межу, коли дія чи рі-

шення будуть мати політичний контекст, а коли ні. Що мається на увазі: політик може бути осуджений суспільством як і за політичні помилки, так і за вчинки в особистому житті. Як приклад, нещодавня відставка Британського парламентарія Марка Мензіса, спричинена відкриттям його нетрадиційної орієнтації в СМІ. Хоча політик в своїх політичних поглядах завжди підтримував ЛГБТ спільноти, таке публічне викриття його особистого життя змусило секретаря покинути свою посаду. Протилежним прикладом є "касетний скандал" у Польщі. Медіа оприлюднили нелегальні записи розмов польських чиновників, що спричинило ряд звільнень та відставок політиків замішаних в корумпованих діях, оприлюднених в записях. Предметом політичної етики (та нашого дослідження) є ситуація проілюстрована в другому прикладі. Така ситуація є предметом політичної відповідальності.

Отже, політична відповідальність є актуальною практичною проблемою для сучасного політичного світу. Це пов'язано з відсутністю діючої та єдиної юридичної відповідальності, що підсилює значення моралі в політичній сфері. Саме тому, аналіз моральних аспектів політичної відповідальності є нагальним питанням для сучасної прикладної етики та потребує теоретичної розробки й аналізу реальних прикладів етичного впливу на політику.

***Е. С. Коломоец, студ. ДНУ ім. Олеса Гончара, Дніпропетровськ
elenka-kolomoets@mail.ru***

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ИНФЛЯЦИЯ СЕМЬИ В КОНЦЕПЦИЯХ 3. БАУМАНА И А. МЕНЕГЕТТИ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЕ И ЛИЧНОСТНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Современная эпоха отличается кризисом всех традиционных институтов общества, в частности, семьи. Философское осмысление проблемы ценности традиционной семьи как основного социального института и как источника духовного единения индивидов, а также идеи целостности и преемственности семьи, традиционного распределения гендерных ролей открывает перед нами глубокий кризис семьи в современном обществе.

Проблема семьи в концепции Баумана логически вытекает из его понимания современного состояния общества. Согласно его взглядам, главная тенденция развития социума, связанная с наступлением эпохи "модернити" — это кризис идентичности человека на фоне отказа от предопределенности и изначальной заданности человеческой судьбы. Т.е. раньше жизнь индивида представляла собой следование определенной схеме, свойственной для его сословия или другой социальной группы, к которой он принадлежал, и т.о. он имел определенную предзаданность в сфере семьи, профессиональной деятельности, межличностных отношений и в целом собственной личности. Эпоха "модернити" сняла изначальную обусловленность человеческой жизни, и теперь

каждая область человеческой жизни – это не данность, а задача, которую нужно преодолеть. "Модернити заменяет предопределенность социального положения принудительным и обязательным самоопределением" [Бауман, Зигмунт. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2005. с.182]. Главная задача человека в эпоху "модернити" – поиск идентичности, т.е. осознание своего места в мире путем идентификации с различными социальными группами. Эпоха "модернити" предполагает постоянное непостоянство, нестабильность социального мира. Чтобы состояться в мире, человеку необходимо учитывать, что цели, к которым он идет, средства, которые он использует для их достижения, и сам путь к этим целям изменчивы, и наша сегодняшняя цель – уметь соответствовать изменчивости социального мира, уметь подстраиваться под постоянно меняющиеся условия. "Проблема состоит не столько в том, как обрести избранную идентичность и заставить окружающих признать ее, сколько в том, какую идентичность выбрать и как суметь вовремя сделать другой выбор, если ранее избранная идентичность потеряет ценность." [Бауман, Зигмунт. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2005.с.185].

Непостоянство мира ведет за собой непостоянство личности: индивид больше не ориентируется на определенную идентичность, главная ценность для него – свобода маневра, сохранение своей потенциальной многоплановости при отсутствии внешней неопределенности. Следствием этого является нестабильность социальной жизни, в частности в сфере семьи. Если раньше брак предполагал долгосрочность, постоянство, ответственность, то теперь серьезные отношения – временная форма социального взаимодействия, предполагающая текучесть кадров, свободу, неуверенность в будущем. Направленность на долгую совместную жизнь сменяется направленностью на личные интересы индивида, что предполагает непостоянство вместо стремления сохранить отношения. "Семья долгое время служила одним из главных звеньев, соединяющих смертные существа с бессмертием. Своеобразным мостом между буднями личной жизни и долговечными ценностями. Сегодня никого не удивляет, что семьи создаются и разрушаются множество раз на протяжении жизни одного человека." [Бауман, Зигмунт. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2005.. с.167] Т. о., семья, согласно концепции З. Баумана, непродолжительное сотрудничество людей в их личных интересах, не предполагающее преемственности и целостности, а скорее обладающее характеристиками внутренней духовной разорванности и индивидуальной обособленности, а также тенденцией на временность и нестабильность. "Нация и семья перестали сегодня олицетворять вечно продолжающуюся длительность." [Бауман, Зигмунт. Индивидуализированное общества. – М.: Логос, 2005. С.276].

Проблема семьи у А. Менегетти рассматривается в рамках его онтопсихологии, главная идея которой – соответствие человека своей внутренней сущности (онто-Инсе), его аутентичность своему бытию.

Семья, как впрочем и любовь, – это взаимодействие двух зрелых личностей на глубинном уровне их личностей с целью более эффективной самореализации. Семейные отношения – это всегда свободный выбор, а не необходимость, и не принуждение. Главная цель жизни человека – это реализовать себя в деятельности. "Сегодняшняя семья опирается на биологическую связь мужчины, женщины и детей, рождённых от одного или обоих родителей, либо усыновленных. В грядущей эпохе совместное существование будет определяться рациональным выбором субъектов, независимо от их сексуальной принадлежности и типа отношений подобно экономическим сообществам." [Менегетти Антонио. Женщина третьего тысячелетия., М: ННБФ "Онтопсихология", 2005. с. 18].

Идея того, что биологическая необходимость продолжения рода является причиной создания и функционирования семьи отвергается Менегетти: человек – не животное, он не перед кем не обязан воспроизводить себе подобных, человек прежде всего личность, его задача – реализация своего потенциала, исходя из своего внутреннего сущностного центра онто-Инсе. Онто-Ин-се (сущность в себе) – внутреннее позитивное ядро человека, его подлинное бытие, трансцендентное плану существования. Дети, следовательно, не обязательный элемент семьи, и тем более они не могут рассматриваться как смысл жизни, её главная задача. Необходимо понимать, что они отдельные личности, и воспитание детей – это процесс, направленный на формирование их как личностей, чему способствует воспитание в них самостоятельности, способности самому решать свои проблемы и отвечать за свою жизнь. Отношение к детям как к смыслообразующему фактору существования ведет к ощущению опустошенности, нереализованности и социальной фрустрации. "Семья представляет собой относительную, но не абсолютную цель. Абсолютная цель природы человека заключается в том, чтобы стать личностью. На первое место ставится реализация души, а значит – личность". [Менегетти Антонио. Женщина третьего тысячелетия., М: ННБФ "Онтопсихология", 2005. с. 45]

Таким образом, можно сделать вывод, что с точки зрения социологии постмодерна, представителем которой является З. Бауман, причины кризиса традиционной семьи кроются в нестабильности и изменчивости социальных отношений и кризисе идентичности. А с точки зрения философа и онтопсихолога А. Менегетти, семья – это второстепенная сфера деятельности человека, которая является лишь вспомогательной в процессе достижения главной цели жизни – самореализации.

**АКТУАЛЬНІСТЬ ЕТИКИ ОБ'ЄКТИВІЗМУ АЙН РЕНД
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТРАСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ
В УКРАЇНІ**

В есе "Глобальна балканізація", написаному 1977 року, американська письменниця Айн Ренд звертається до однієї з найгостріших проблем сучасної глобалізації, аналізуючи тогочасні (багато з них існують і сьогодні) сепаратистські рухи в світі. Вона говорить про так звані "племінні чвари", про те, що в XX ст. (а тепер і в XXI ст.) багато "племен" (зараз ми більше звикли називати їх народами та народностями) хочуть відділитися від великих держав (баски, франки, шотландці, валлійці, іншомовні жителі Італії, Німеччини, Франції тощо). Айн Ренд жорстко критикує такі явища, адже вона вважає, що родоплемінна побудова суспільства – це продукт ірраціоналізму та колективізму, що етнічність або племінне виокремлення – це найбільш заразна форма расизму, який, в свою чергу, є найбільш примітивною формою колективізму. Вона зазначає, що не існує ніякої історичної передвизначеності. Але якщо люди не змінять своїх філософських настанов, то, у кінцевому рахунку, все людство прийде до катастрофи. Така її позиція пояснюється тим, що коли у людини розвинутий розум, то вона не може вирішувати свої проблеми, спираючись на якусь спільноту. Коли ж розум відключений або нерозвинутий, то людині тільки і залишається покладатися на спільноту, і найближчою в цьому сенсі є саме спільнота, в якій людина народилася. Таким чином, людський індивід не захищає свої власні інтереси, а бездумно підкорюється волі колективу своєї етнічної групи. Більшість сучасних політичних рухів в більшості країн світу мають парадоксальну особливість – "конфлікт між рухами, які прагнуть об'єднати великі географічні регіони в федерації та конфедерації, та рухами, що прагнуть поділити на ще більш маленькі шматочки існуючі національні утворення" [Рэнд А. Возвращение примитива: Антииндустриальная революция [Текст] / Айн Рэнд; С добавлением статей Питера Шварца; Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2011. – с. 228].

На жаль, сучасна Україна є чи не найяскравішим прикладом цієї думки. Ми можемо сьогодні споглядати саме цей ірраціональний потяг до розщеплення та війни великої та багатой природними та людськими ресурсами країни, які ведуть її до розірваного чварами абсолютно ірраціональних войовничих племен стану. Актуалізація цінності розуму та відповідальної раціональності щодо вибору ціннісних підстав та орієнтирів вельми актуальна в сьогодиньшому самовизначенні України.

Айн Ренд, як філософ, що досліджував питання моралі та політики, послугуючись своїм складним досвідом життя в абсолютно різних культурних просторах у непростий історичний час, актуалізує вельми важливі питання для сучасних українців. Адже Україна як посттоталіта-

рна держава для подолання наявних політичних, економічних, соціальних та культурних проблем, в першу чергу, повинна запустити механізми зміни "менталітету суспільної та індивідуальної свідомості" задля того, щоб сформувати вільних громадян з високою політичною, економічною та правовою культурою, які б усвідомлювали власну цінність та гідність [Шевченко З. Актуалізація принципу індивідуалізму в аспекті відносин особистості та суспільства [Текст] / Зоя Шевченко // Мультиверсум. — К.: Український Центр духовної культури, 2004. — Вип. 40. — с. 148]. Індивідуалізм, що пропагується Айн Ренд, є дуже важливим в контексті переоцінки можливостей та здібностей сучасних українців, що спричинена руйнацією колективістських ідей. Ця переоцінка змушує населення України спиратися на власні індивідуальні ресурси, підвищуючи "роль автономії особистості, її незалежності, самодостатності та самоцінності" [там само, с. 148].

Насьогодні в Україні, в тій чи іншій мірі, наявні описані Айн Ренд фактори, що спричиняють політичну та соціальну державні кризи (інтелектуали, що пропагують архаїчні колективістські ідеї, чиновники — паразити та казнокради, знеособлена народна маса без будь-якої спраги до власної розумової діяльності). Це є закономірним для країни, яка розпочала шлях реформації від колективістської культури до індивідуалістичної. Країни Західної Європи та США чітко усвідомлюють себе членами індивідуалістичної культури. А Україна на даний момент відноситься до приграничних культур — культур в яких поєднуються непоєднані тенденції індивідуалізму Заходу та колективізму Сходу: "відкритість і закритість культур, "надмірна чуйність" і самотність, космополітизм і охрнительство" [Мейжис І. А. Індивідуалізм чи колективізм? [Текст] / І. А. Мейжис, Л. Г. Почебут // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Соціологія. — 2008. — Т. 103, Вип. 90. — с. 10]. Але ментальність українців — наші соціальні уявлення про справедливість, рівність, свободу і буденне життя — більше пов'язані з індивідуалістичною культурою, адже історія саме українського народу (Київська Русь, Галицьке князівство, Запорізька Січ та т.і.) — коли наш народ не знаходився під ярмом татаро-монгольської навали чи не був частиною Речі Посполитою та Московської держави, — є свідченням того, що наші люди схильні більше до ліберально-індивідуалістичного способу життя, а-ніж до тиранічно-колективістського державного устрою [там само, с. 12-17]. Тому Айн Ренд, з її закликами до розвитку індивідуального розуму, є дуже близькою більшості українців. І це є причиною того, що українські переклади її романів користуються на теренах нашої країни величезною популярністю.

Етичний проект філософії об'єктивізму Айн Ренд є практично налаштованим, це не суха теорія, це, скоріше, доктрина вільної людини, яка торкається великого кола філософських питань, але яка не має достатньо розвиненої та розгалуженої теоретичної системи. Недостатня науковість робіт Айн Ренд не дає можливості трактувати її філософські погляди як закінчену філософську систему (на що вона намагалася

претендувати), адже категоріальний апарат та методологічна база цієї концепції є недостатньо розробленими. Але філософія об'єктивізму є етичним проектом, який в сучасних, зокрема українських, реаліях, може слугувати стимулом та матеріалом в перегляді етичної теорії традиційних концепцій та базових моральних орієнтацій, якого потребують актуальні моральні проблеми сучасності.

А.-М. М. Лучак, асп., ЛНУ ім. Івана Франка, Львів
am.luchak@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ЕТИКИ: ВІД КАТЕГОРИЧНОГО ІМПЕРАТИВУ І. КАНТА ДО ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ ПРАГМАТИКИ К.-О. АПЕЛЯ

В умовах глобального взаємопроникнення світоглядів, життєвий світ людини стає неосяжним простором інформаційних потоків та хаотичних інтерсуб'єктивних інтеракцій. Моральні норми, якими керувалися спільноти в малих групах, виявляються недостатніми, тому актуальним постає питання переосмислення морально-етичних орієнтирів.

У 60-70-ті рр. XX століття К.-О. Апелъ починає досліджувати етику та питання етичного обґрунтування трансцендентальної прагматики, а також засади власне етики. Філософ наполягає на необхідності та можливості "засадничого обґрунтування" теоретичної та практичної філософії, а також наголошує, що його може дати тільки трансцендентальна прагматика. Деонтологічна етика принципів або етика переконання І. Канта, яка опирається на людське раціо, не може бути орієнтиром у сучасному динамічному суспільстві, оскільки навіть якщо індивід дотримується вимог свого сумління, він не може відповідати за дії інших членів спільноти.

К.-О. Апелъ вбачає в трансцендентальній єдності аперцепції І. Канта ідею трансцендентальної комунікативної спільноти. Однак, оскільки класик німецької філософії стояв на позиціях методичного соліпсизму, така спільнота репрезентувалася в його філософії поняттям "трансцендентального суб'єкта". Для утвердження категоричного імператива, на думку К.-О. Апеля, потрібно помислити не чистого автономного суб'єкта, а комунікативну спільноту.

Монологічна етика І. Канта вичерпала себе в умовах активних соціальних перетворень. Надскладна система сучасного суспільства ускладнює й логіку прийняття рішень, адже передбачити можливі наслідки дій стає неможливо. К.-О. Апелъ звертає увагу на необхідність подолання методичного соліпсизму, який власне й був започаткований Р. Декартом та І. Кантом як етична парадигма західноєвропейської філософії. Відштовхуючись від філософії І. Канта, Апелъ зазначає, що в синтезі аперцепції Я, одночасно встановлюючи свій предмет і самого себе як мислячого суб'єкта, ідентифікується із "трансцендентальною комунікативною спільнотою". Без цього трансцендентальна передумова пізнання не

може бути аргументом, а отримує статус неусвідомленого приватного переживання [Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія /Анатолій Єрмоленко. – К.: Лібра, 1999. – с. 32].

В індустріальному суспільстві панувала етика індивідуалізму, приватної ініціативи та відповідальності, в яких М. Вебер та інші теоретики того часу вбачали рушійну силу прогресу західного суспільства. Проте, у першій половині XX ст. процес занепаду етичних норм та вартостей так поширився, що постало питання про можливість існування гуманістичних цінностей загалом. Концепція раціоналізації суспільства М. Вебера у своїй програмі повинна була охопити всі соціальні сфери, однак її практичне втілення виявилось відмінним від теоретичних висновків. Раціоналізація базується на основі принципу доповнюваності вільної від цінностей раціональності та ірраціонального вибору соціальних вартостей. Таким чином, суспільство повинне керуватися тільки принципами ціннісно-нейтральної раціональності. Вибір моральних та ціннісних аксіом поведінки покладається на приватну сферу життя людини [Вебер М. Политика как призвание и профессия П Избранные произведения. – М.: "Прогресс", 1990. – с.57].

К.-О. Апель у своїх дослідження підтримує ідею переосмислення раціональності, яку висловлював Г. Йонас: "ми повинні розпрощатися у цій кризовій ситуації індустріальних спільнот із сучасною ідеєю прогресу, притаманною європейському Новому часу" [Йонас Г. Принцип ответственности. Опыт этики для технологической цивилизации / Ганс Йонас ; пер. с нем. И.И. Маханькова. – М. : Абрис-пресс, 2004. – (Человек и мир) – с.132].

Він обґрунтовує потребу в універсальній етиці як природну необхідність саме в епоху "єдиної планетарної цивілізації", яка, на думку К.-О. Апеля, породжена технологічними наслідками науки.

Глобалізація кинула моральний виклик людству: вона поставила всі нації, раси та культури, без врахування специфічних групових моральних традицій, перед обличчям етичної проблематики. Вперше в історії люди практично повинні навчитися брати на себе солідарну відповідальність за наслідки своїх дій у планетарному масштабі [Апель К.-О. Трансформация философии [Електронний ресурс] / Карл-Отто Апель. – Режим доступу http://polbu.ru/appeel_philotransform/. Тобто, головною умовою реалізації цієї місії повинна стати інтерсуб'єктивність моральних норм, або, щонайменше, основного принципу етики відповідальності. Для побудови такої етики необхідним є філософське остаточне обґрунтування моралі та трансцендентально-прагматичне осмислення консенсуально-комунікативної, а отже, й етико-нормативної раціональності її норм.

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФЕНОМЕНА ЛЮБВИ

Любовь, ее природа и многогранность является одним из самых интересных, загадочных и необходимых явлений для человечества в любой из периодов исторического развития. Весьма любопытным фактом есть то, что даже не до конца понимая смысл любви, ее значение, мы так или иначе стремимся к ней. Любовь значительно теряет свою ценность в обществе потребления, но не уступает своё место в системе координат человеческой жизни. Она говорит о важности существования и сокращает выдуманные расстояния между людьми.

Морально-этическая константа данного феномена обрела своё начало в библейских текстах. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит [Послание к Коринфянам Апостола Павла // Новый Завет Господа нашего Христа. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2007. – С.412].

Земная полезность любви открыла и развивает вторую природу человека. В ней любовь является ведущей потребностью человека и одним из главных способов его укоренения в обществе. Когда человек стал человеком, он перестал быть только животным, и поэтому ему стали необходимы человеческие корни, столь же глубокие и прочные, как инстинкты животного. Одним из таких корней является феномен любви [Гонгало В.М. Тема феномена любви в истории философии // Материалы Республиканской научно-практической конференции "Козыбаевские чтения – 2009". – Петропавловск. – 2009. – Т. 2.]. Любовь как источник прекрасного создает пространство для жизни, в котором нет места для вражды, непонимания и разрушений.

Понятие "любовь" – одно из немногих слов, выражающих почти абсолютную абстракцию. То, что в понятие "любовь" люди вкладывают разное значение, не вызывает сомнений. Любовь – самое манящее из всех чувств, но и самое разочаровывающее. Оно дает самое сильное наслаждение и самую сильную боль, самое острое счастье и самую тяжелую тоску. Ее плюсы и контрасты сливаются в массу неповторимых сочетаний, и какое из этих сочетаний выпадет человеку, такой он и видит любовь. Чувство это такое тысячеликое, что еще никому не удавалось уловить его в сеть понятийной логики [Шнейдер Л.Б. Семейная психология: Учебное пособие для вузов. 2-е изд. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2006. – 768 с.]. В выбранном контексте феномен любви актуализирует полезность человеческую деятельность и гармонизирует отношения "человек – мир". При этом

феномен любви имеет диалектический характер, который может влиять на возникновение анти-ценности – ненависти ко всему живому.

Любовь к миру есть часть культурного кода украинцев и стандарт их отношения к жизни. Г. Сковорода настаивал, что каждый человек должен отдать частичку своего сердца миру и поделиться с ним своей любовью [Сковорода Г.С. Вірші, пісні, байки, діалоги, трактати, притчі, прозові переклади. – К.: Наукова думка, 1983.- С. 81]. Любовь как морально-этический эталон стремится к символизму и предполагает наличие образов для подражания: Парис и Елена Прекрасная, Мастер и его Маргарита, Станислав и София Потоцкие. Тиражирование конструктивных примеров любви формирует её общественную и индивидуальную ценность.

Чувство любви имеет разные проявления и, практически мы можем любить кого угодно и что угодно. Существуют различные виды любви: к семье, окружающим людям, природе, искусству, Родине, но наиболее интересной для большинства является любовь между мужчиной и женщиной. Пытаясь объяснить, почему нет единой, универсальной любви, И.С. Кон сформулировал свою типологию данного феномена. Он рассматривал следующие ее виды: эротическая (любовь-страсть); гедонистическая (наслаждение, игра, флирт); любовь-дружба (спокойная, теплая и надежная любовь); прагматическая (любовь рассудочная, по расчету, любовь, реализующая модус "иметь"); бескорыстная (любовь-самоотдача, альтруистическая любовь); любовь-мания (иррациональная любовь-одержимость, характеризующаяся стремлением к тотальному обладанию партнером) [Кон И.С. Дружба. Этико-психологический очерк. – М.: Политиздат, 1980]. Каждый вид является ценностным фильтром в отношении человека к миру, который доминирует в разные периоды его жизни. Эти грани любви имеют разные характер конструктивности в жизни, но практически одинаково сильную стимуляцию человеческой активности.

Таким образом, можно сказать, что любовь – является многомерным понятием, что же касается аксиологической значимости любви, то ее смысл можно раскрыть с помощью следующих примеров, а именно: 1) Любовь – это попытка приблизиться к эталону. Нам хочется становиться лучше, проявлять грани своего "я" (любовь – как мотивация поведения); 2) постоянно существующий интерес к проблематике любви способствовал тому, что это прекрасное чувство стало одним из наиболее востребованных тем для прозы, поэзии, живописи, скульптуры, кинематографа, фотографии. Любовь это почва для творчества.

Также любовь тесно переплетается с другими ценностями, а именно с ценностями свободы и счастья. Любовь – это свободный выбор человека, ее наличие делает нас счастливыми, а может даже и обожествляет нас. Любовь в своем многообразии сложна, но она и прекрасна. Она имеет аксиологический характер в своих проявлениях. Любовь – это ценность жизни.

СПІЛЬНЕ БЛАГО ЯК КРИТЕРІЙ ОЦІНКИ СОЦІАЛЬНИХ ПРАКТИК

Етичне питання вибору правильного способу життя як на рівні індивідуальної біографії, так і на рівні стратегічного планування урядів є тим питанням, що ніколи не втрачає своєї актуальності. Пошуки відповіді на ці питання дозволяють вирішити теоретичні та практичні завдання етики. У теоретичній площині філософської етики здійснюється спроба опису, обґрунтування та концептуального оформлення певного образу моралі, який має виступати в якості припису правильного способу мислення і способу дії суб'єкта. У практичній площині відбуваються спроби чіткого визначення критерію правильності та оцінки діяльності суб'єктів моралі в рамках складних, предметно визначених та інституційно-оформлених соціальних практик, зокрема, політичної, економічної, соціокультурної. В процесі таких теоретичних пошуків оформляються чіткі лінії аргументації для вирішення гострих проблем соціальних практик; визначаються ціннісні засади та ціннісні орієнтири для політичної, економічної та соціокультурної діяльності; обґрунтовуються критерії моральної оцінки діяльності суб'єктів, у тому числі і самих соціальних інститутів; задаються обмеження, призначені не допускати зловживання суб'єктів такої діяльності в напрямку реалізації визначених цілей.

Практично орієнтовані дискусії навколо моральних проблем політичної практики (необхідність чи заборона державного патерналізму в публічній і приватній сферах; моральна легітимація насильства для забезпечення безпеки в умовах миру та війни; справедливості покарання, в тому числі колективного; реалізація прав людини та інших істот; пошук найкращого соціального облаштування, характеру та якості спільного життя, зокрема в умовах глобалізації), економічної практики (визначення перспектив зростання добробуту, оцінка доходів і витрат у зв'язку із аналізом благополуччя, справедливості розподілу матеріальних благ, у тому числі забезпечення тимчасово окупованих територій в умовах війни, соціальної відповідальності бізнесу) та соціокультурної практики (виробництво культурних благ, фінансової підтримки наукових досліджень і мистецтва, виховання добропорядних громадян, формування соціокультурної ідентифікації, вибудовування культурної комунікації в умовах маніпуляції свідомістю) дозволяють зафіксувати основні полюси, навколо яких розгортається аргументація щодо оцінки соціальних практик на предмет їх моральної значущості та правильності.

На одному полюсі знаходиться ідея спільного блага як підстави єдності в соціальному просторі та запоруки ефективної кооперації. Із ідеї спільного блага випливають а) позитивні вимоги щодо його максимізації, б) прийняття обов'язків щодо сприяння спільному благу і благу іншого, в) вироблення спеціальних нормативів, що регламентують прийняття суспільно значущих рішень. На іншому полюсі знаходиться ідея прав

людини і її цінності. Із ідеї прав людини випливають а) вимоги поваги до особистості та самостійності її рішень, б) чіткі

Однак спроби дізнатися про обґрунтування ідеї спільного блага та виявлення цього феномену у соціальних практиках наражається на певний інтелектуальний вакуум у вітчизняній філософсько-етичній літературі. Звідси виникає дослідницький інтерес до актуалізації ідеї та феномену спільного блага, що постає предметом уваги західних мислителів в останні десятиліття переважно у річищі етичного консеквенціалізму. Оскільки заявлена сучасними, в основному англо-американськими філософами (Р. Брандт, Дж. Гріффін, Е. Мур, Ф. Фельдман, К. Хізвуд та ін.) проблематика у наслідок різних обставин не була представлена у вітчизняному етичному дискурсі, звернення до їх досліджень дозволить виявити проблемні точки консеквенціалістського обґрунтування блага, а також намітити перспективи етичної оцінки як життя індивіда, так і функціонування соціальних інститутів, що забезпечують правильний спосіб життя.

Консеквенціалістська етика на сьогоднішній момент є одним з найвпливовіших напрямів у сучасній етичній теорії та етико-прикладних дослідженнях. При цьому сучасний консеквенціалізм являє собою неоднорідну теорію, представлену підходами, які отримали назву "утилітаризму дії" (Дж.Смарт, П.Сінгер та ін.), "утилітаризм правила" (Р.Брандт), "консеквенціалізм мотиву та чесноти" (М.Слоут, Ф.Фут, Дж.Харсаньї, Ст.Свердлік та ін.), "утилітаризм уподобання" (Р.Брандт, А.Сен, Р.Хеар та ін.). Особливої уваги заслуговують плюралістичні концепції спільного блага – "теорії об'єктивних списків", які являють собою різного роду етико-емпіричні обґрунтування життєво важливих благ, таких як здоров'я, житло, їжа, соціальна взаємодія, безпека, участь у політичному та мистецькому житті. При цьому низка дослідників Д.Парфіт, Р.Крістофер) просто фіксує переліки благ, інші (К.Венцель, Р.Інглехарт, А.Сен, М.Нуссбаум, Ш.Шварц,) надають антропологічні, крос-культурні, соціобіологічні обґрунтування. Незважаючи на різні акценти в осмисленні моральної виправданості тих чи інших соціальних дій, ключовим пунктом роздумів всіх консеквенціалістів є фіксація первісного стану справ, ціннісний вимір якого узагальнюється поняттям "блага". Хоча еволюція ідей консеквенціалізму породжувала різні змістовні трактування блага (в класичному утилітаризмі – щастя і задоволення, у сучасному утилітаризмі – бажання, уподобання, можливості), консеквенціалісти погоджуються із тим, що морально виправданою буде лише така дія, що прямо або опосередковано максимізує не тільки індивідуальне благо, а спільне благо.

Дослідження проблематики спільного блага у межах зазначених концепцій дозволяє окреслити проблеми в обґрунтуванні та реалізації спільного блага в соціальних практиках, як-то: неоднозначність змістовної трактування спільного блага; непереборна суб'єктивність моральної мотивації щодо досягнення спільного блага; неможливість остаточної раціоналізації бажань і переваг для їх об'єктивного вимірювання; неможливість позитивного міжособистісного порівняння ціннісних уподобань; складність розрахунку реальних та майбутніх наслідків у зв'язку з час-

тою заплутаністю причинно-наслідкових зав'язків; необхідність корекції принципу максимізації блага з урахуванням граничної корисності і доповненням вимоги врахування прав суб'єктів моралі; включення в процедури прийняття рішень міркувань правильності та жорсткого обмеження низкою правил деяких типових ситуацій, спрямованих на досягнення спільного блага; подолання "надвимоги" сприяння спільному благу на шкоду особистим інтересам, а так і необхідність обґрунтування особистих уподобань і партикулярних обов'язків.

В. С. Машедо, студ., БГУКИ, Минск, Беларусь
vera.mashedo@gmail.com

ВЛИЯНИЕ КОРПОРАТИВНОЙ ЭТИКИ НА УПРАВЛЕНЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Система управления организацией – одно из ключевых понятий теории организации, тесно связанное с целями, функциями, процессом управления, работой менеджеров и распределением между ними полномочий для исполнения определённых целей. В рамках этой системы протекает весь управленческий процесс, в котором участвуют менеджеры всех уровней, категорий и профессиональной специализации. Управлять – значит использовать экономические, психологические, финансовые и другие инструменты для осуществления поставленных задач.

Корпоративная этика является составной частью корпоративной культуры, которая объединяет людей – участников производственного процесса в организации – в единый социальный организм (человеческое сообщество) и оказывает значительное влияние на успешность реализации эффективной стратегии функционирования организации [Кибанов А.Я. Этика деловых отношений: учебник. – М.: ИНФРА-М, 2002] и состоит из следующих элементов: социально-психологический климат на предприятии, "качество трудовой жизни" работников, стиль управления, кадровая политика, трудовые ценности, организационный патриотизм. Все эти атрибуты, в совокупности – формирование корпоративной этики. Процесс этот взаимный – люди, работающие в организации, формируют корпоративную этику организации, и одновременно культура влияет на их поведение.

Корпоративная этика направлена не на внешние, а на внутренние регуляторы поведения сотрудников, т. е. вступает в действие тот самый глубинный слой корпоративной этики. Сотрудник сам регулирует свое поведение и активность деятельности в соответствии с принятыми стандартами и нормами организации не потому, что его заставляют или ему "предписывают", а так как эти стандарты и нормы соответствуют его внутренним ценностям. Мотивирование сотрудников в общественной организации основывается на признании личности сотрудника и его творческих, организационных и коммуникативных способностей. В не-коммерческой структуре люди ищут возможность приложить усилия к

осуществлению не только высокой цели, но и чего-то приятного для себя лично, например, признания нужности и ценности для группы [Фатхутдинов, Р. А. Стратегический маркетинг / Р. А. Фатхутдинов. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.].

Таким образом, знание профессионально-этических норм и принципов – важное средство эффективной работы руководителя и всех сотрудников организации. Необходимо внутренне принять эти нормы и применять их с целью профилактики, предупреждения и устранения конфликтов. Выбор этически правильного выхода из сложных профессиональных ситуаций способствует созданию у сотрудников ощущения надежности самой организации и своего положения в ней, формированию чувства социальной защищенности. В результате, этическая компетентность менеджера признается основой его профессиональной компетентности и деловой репутации, а такие нравственные качества как честность, справедливость, ответственность способствуют установлению доверия в развитии партнерских отношений и формированию ценностей корпоративной культуры организации.

А. Ю. Морозов, докт. филос. наук, КНТЕУ, Киев
lnsearch2007@yandex.ru

ЗЛО КАК ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ УСТАЛОСТИ САМОСТИ: ЭТИКО-БОГОСЛОВСКИЕ АСПЕКТЫ

Уникальное и неповторимое человеческое существование ("экзистенция") есть в своей сущности экстатическое существование, выход за пределы наличного, вопрошание о целях и условиях, трансцендирование. Это означает, что смысл, цель направления человеческого существования и его метафизический центр лежат вне его. В онтологическом смысле любая личность "эксцентрична". Её сущность заключается в постоянном опережении самой себя, проектировании, неудовлетворенности данным, постоянном движении к заданному, к ценности как "смысловому будущему" (М. Бахтин). Куда-и-Откуда экстатического существования как постоянного выхода за свои пределы есть *актуально бесконечный горизонт трансцендирования*. Философское сознание такой бесконечный горизонт называет Абсолютом, абсолютным бытием, абсолютный Другим, а религиозное – Богом. Куда-и-откуда трансценденции есть судьба экзистенции. Вопрос лишь в том, принимает или отвергает ли она свою судьбу.

Опыт христианства демонстрирует нам уникальность ситуации человека, которому дана возможность достижения личностного уровня существования, где подлинная настоящая ("аутентичная") экзистенция реализуется и раскрывается в со-единении и со-общении с Богом. В православных молитвенных песнопениях, выражающих интуитивный (созерцательный) опыт, Бог как абсолютный горизонт трансцендирования описывается в личностном ключе – как "Утешитель", "Дух истины",

"Податель жизни", "сокровище благ" (молитвы св. Духу). Утверждается, что общение-соединение ("communion", со-причастие) с Богом возможно лишь благодаря участию человека в церковных таинствах, подающих человеку сверхъестественную благодатную помощь для преобразования "индивида" (категория количества) в "личность-ипостась" (категория качества) и уподобления этой личности Богу ("обожение"), а также обещающих бессмертие. В свою очередь, участие в таинствах и богоуподобление как цель жизни предполагает воздержание, самоограничение, аскетизм и, опять-таки подчеркнём, эксцентричность, незаикленность на себе, что проявляется главным образом в чувстве смирения ("блаженные нищие духом") и самоотверженной любви. Любовь экзистенции к Богу означает её любовь к своей судьбе (*amor fati*). Знаменитое высказывание Г. Марселя (сказать другому "я люблю тебя" означает сказать ему "ты никогда не умрешь") следует понимать не метафорически, а именно онтологически – в смысле неуничтожимости человеческой личности в перспективе вечности.

Но любовь отрицает единичность, отделенность, оторванность, замкнутость на себе, "самость". Самостоятельность (само-стояние) существа в глубинном смысле слова означает процесс отделения, разобщенность, а значит отчуждение от Другого и одиночество. Само-стояние убивает любовь (ведь самодостаточности никто не нужен, ей достаточно неё самой) и способствует возрастанию гордыни. Истоки зла следует искать именно в этом само-стоянии, выделении самости в отдельную автономную структуру. Такая автономность означает нарушение нормальных экзистенциальных пропорций, выпадение из нормального (здорового) аутентичного экзистирования, болезненное состояние духа, что естественно приводит и к моральным болезням нашего времени, о которых в своё время возвещал Ч. Тейлор в работе "Этика автентичности" – к индивидуализму, отсутствию героического начала, забвению этоса святости и героизма. Мы бы добавили сюда и центрирование в себе, забвение эксцентричности, направленности вовне. Когда всё замыкается на себя, на "само-бытие", личность (ипостась) разрушается, подлинная сущность существования искажается.

Когда мы вопрошаем о том, что заставляет существо стремиться к само-стоянию во зле, то нужно описать эту ситуацию в категориях соблазна и греха, т.к. именно грех описывает универсальный человеческий опыт разрыва и отделенности. Теперь давайте вспомним, что корень греха, как описывает это христианская аскетика, есть маловерие. Но какова причина маловерия? Если вера дается в молитве, в настойчивом прощении, обращении к Богу, что требует кропотливой работы над собой, предполагает самоограничение и преодоление собственной косности и лени, то маловерие порождается именно ленью к молитве, усталостью от молитвы. Речь идет об усталости от экзистенциального напряжения служения Логосу. Таким образом, усталость и лень порождают отказ от богоискания, а, следовательно, вызывают неверие (нежелание верить, усталость от напряжения и самоотдачи, которые

требует вера). При этом усталость заложена как возможность падшего существования человека, неизбежно подверженного страстности. Усталость как умонастроение – это одно из проявлений свободы, и именно в этом смысле свобода есть причина зла как отпадения от добра в свободном выборе, ибо "принудительное добро есть зло" (Н. Бердяев).

Итак, зло – это результат специфического умонастроения человека, уставшего от Бога, разуверившегося и замкнувшегося на себе. Зло зарождается в уме. Здесь следует напомнить древнее античное учение, перешедшее затем в христианство, о том, что не только человек обладает умом, но существует целая космическая иерархия умов ("умных двигателей", как сказал бы Аристотель), или духов. Церковное Предание гласит, что гордость, по причине которой пала часть ангелов, проявлялась в самолюбии и самолюбовании. В какой-то момент, как пишет известный православный богослов митрополит Антоний Сурожский, "умы", возрастая в красоте, просвещенности и совершенстве познания, настолько увлеклись всеми этими божьими дарами, что приписали все заслуги себе, а не Творцу. Именно в тот момент и произошло падение, помрачение ангельских умов, отделение самости как значащей и самоценной структуры. В чем философский смысл этого мифа? Причина искажения и болезни человеческой природы, утраты им "экзистенциальной высоты" (Х. Янарас) – самость, которая заявила о себе, отделилась от Другого. В отличие от прозрачности для Другого в аутентичном экзистировании, установка на самолюбование замыкает и закрывает доступ к и для Другого. Отделение сопровождается усталостью от другого, и позже – усталостью от самого себя. А усталость от самого себя означает саморазрушение и нигилизм.

Следствия усталости такого "само-бытия" самости, мнящего свою автономию, – это, в первую очередь, забывание дара абсолютного бытия. Что означает забыть? Забыть (за-быть) – это выпасть за пределы бытия, оказаться за бытием. Вспомнить о том, кто дал тебе бытие, – означает оказаться сразу же в поле бытия, в его пределах. Онтологически выпасть из бытия невозможно, иначе это автоматически означало бы попадание в небытие, превращение в ноль, ничто. В то же время, на уровне модуса (способа) экзистенции это вполне возможно – в смысле расположенности, склонности, наклонности в сторону от Бога. Экзистенциальная усталость само-бытия и забытьё порождают закрытость экзистенции, отворачивание от света бытия. Это ведёт к помраченности, которая выражена в непрозрачности для божественного света. Помраченность и непрозрачность приводят к утрате благоговения и благодарения. Это, в свою очередь, есть причина пустоты, безрадостности, бесцельности человеческого существования, утраты им глубины, личностного измерения, закрытости для благодатных лучей Логоса. Спасением из ситуации экзистенциального падения во зло может стать острое осознание вины и раскаяние, ведущее к примирению экзистенции со своей судьбой.

ДО ПРОБЛЕМИ ІДЕЙНОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ЕТИЧНИХ КОНСТАНТ ЯК ОНТОЛОГІЧНИХ ПІДСТАВ МЕНТАЛЬНОСТІ

Традиційно етична складову світоусвідомлення розуміється такою, що має загальноприйнятний характер у реалізації дії – універсальною. Однак, метаморфози процесів культури рефлексії та методологій світоосягнення у зовсім інший спосіб презентують, а отже модифікують й такі фундаментальні речі як традиція. Деформація останньої не може не відбитися на "стилі ментальності". Одразу зазначимо, про двоякість підходу. З погляду герменевтики традиція "промовляє крізь нас", тобто визначає наш ментальний код надалі. З погляду феноменології традиція проявляється в горизонті нашого життєсвіту, тобто постає похідною від ментальності. Відтак, змішано-поперемінні акценти з обох поглядів мають забезпечити трансляцію онтологічних підстав етичних принципів ментальності.

Теза І. Практика. Йдеться у першу чергу про традиційну визначеність *етики дії* чи, глибше кажучи, *філософії практики*. Сміслову навантаження практики як етичної дії було закладено, ще античними філософами. Так, у шостій книзі "Нікомахової етики" Аристотель пише: "... думка та істина мають справу із вчинками (πρακτική), а для споглядальної (θεωρητική) думки, що не передбачає ні вчинків, ні творчості (ποιητική), добро (το ευ) і зло (το κακός) – це, відповідно, істина (αληθές) і брехня (ψευδός(5)): це ж бо справа всього мислячого, а справа тієї частини, що відає вчинками [30] і думкою, – істина, яка узгоджується з правильним прагненням. Начало вчинку (πρόρριος αρχή) – свідомий вибір (але як спонука (ή κίνησις), а не як мета його (ου ένεκα)), а свідомого вибору – прагнення і судження, яке має щось на меті (ένεκα τίνας). Тому-то ні без [участі] розуму, ні без [участі] думки, ні без [участі] етичних устоїв свідомий вибір неможливий: благо-у-вчинку (ή εύπραξία) ж бо, як і його [35] протилежність (το εναντίον), не існує у вчинку без [участі] думки і вдачі. Однак сама думка нічого не приводить в рух, [це робить тільки думка], що передбачає якусь мету і має справу із вчинками, оскільки вона начальствує і над творчою [думкою]. Адже всякий, хто творить, творить задля якоїсь мети, і метою не безвідносною (а чиєюсь і відносною) є творчість (το ποιητόν), але не здійснення вчинку (το πρακτόν): благо-у-вчинку саме є метою, а прагнення спрямоване до мети. Саме тому свідомий вибір – це прагнучий розум (5 ορεκτικός νους), [5] або ж осмислене прагнення (ή δρεξίς διανοητική), а саме таке начало і суть людина" [Аристотель. Нікомахова етика [переклад з давньогрецької, коментарі В. Ставнюка] / Αριστοτέλους. Ηθικά Νικομαχεία. – К.: Аквілон-Плюс, 2002. – 480 с.]. Філософ, як бачимо, розрізняє не лише *практику* й *теорію*, але й *поезис* – вироблення, створення чогось, скажімо якесь ремесло чи мистецтво. Так от мораль чи, як те ми прописали вище, етика (дії) постає стрижнем *праксису* – *практики*. Тож, *поезис* має

спрямованість на мету, що відділяється від дії (намагань) суб'єкта. Себто продукт виробництва "мандрує світами" безпосередньо, не у зв'язку із його творцем. З мораллю зовсім інша справа – джерело добра існує не окремо від доброго вчинку. Те саме відбувається при опозиційному віддзеркаленні – не добрий вчинок несе у собі своє джерело – зло. Воно відбивається у характері особистості, світогляді, вчинках, досвіді, ментальності, житті тощо. Тобто у *практиці* усе залишається "біля-нас"/"в-нас", так би мовити. Аристотель поймає це *евпраксією* – благо-у-вчинку – добро, яке ми продукуємо, залишається змістом наших вчинків, діяльності, відтак, формує нас самих. Практика – "бумеранг-діяльність", що формує самого автора і, відтак, призму для його презентації в майбутті – ментальність. Варто наголосити, що вона може бути полівимірною. Коли, скажімо, наукове знання логічно доводиться і постає таким яким є, то практика містить потенціал бути іншою в *результаті-процесі*, тобто усе залежить від джерела творчості – його до-досвідного потенціалу. *Практика* – спосіб творення/зміни ментальності – *константа можливості*.

Теза II. Пізнання. Понад те, етичні принципи менталетворення – це, зокрема, ще й процес порівняння, урозуміння, збереження, прирівняння тощо. Так, Ч. Тейлор пише: "міркування з моральних питань є завжди міркуванням разом із кимось. Маємо співрозмовника, і починаємо з його переконань або з фактичної відмінності між співрозмовником і нами" [Тейлор Ч. Етика автентичності [пер. з англ. А. Васильченка] / Ч. Тейлор. – Вид. друге. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 128 с.]. Процес діалогу/полілогу це динаміка співіснування, контакту, комунікації, яка дає змогу нам "відчувати голос Чужого". Йдеться не про "дружність" чи "ворожість", а про інакшість Іншого. Б. Вальденфельс з цього приводу зазначає: "...не слід робити поспішних висновків. Із тієї обставини, що Чуже у своїй жакливій нерідності обертається на Вороже, що з цим нерозривно пов'язані занепокоєння та загроза, що Інший для нас, як і ми для нього, може виступати як ворог, і що це постійно відбувається, не впливає, що Чужий є нашим ворогом, а саме у тій формі, що будь-яку амбівалентність перетворила б на однозначне оцінювання" [Вальденфельс Б. Топографія Чужого: : студії до феноменології Чужого [пер. з нім. В. Кебуладзе] / Б. Вальденфельс. – Київ: ППС – 2002, 2004. – 206 с.]. Зі свого боку зауважимо, що Інший розуміється нами як більш широке поняття, ніж Чужий, позаяк Чужий завжди є Іншим, тоді як Інший не завжди виступає Чужим. Подібна інакшість вимагає й інших підходів до ведення подібних контактів. Оскільки Інакший не ворогує ані актуальністю, ані потенціалом, він цілком претендує на об'єктивізацію добра у спільній дії полілогу – *справедливість заради добра*. Зрозуміло, що сприйняття інакшості за чужість, крім усього, проблема особливостей ноуменальної сфери, яка набуває своєї специфіки дії з огляду на параметральний острів ментальних посилів. З іншого ж боку, каркас ментальності формотворюється під дією досвідних потуг і впливає на результат, тобто на якість знання. Отже, розуміння чогось (Іншого) як чогось відмінного (Чужого) ґрунтується щонайменше на відповідно двох

платформах: 1) не-усвідомленні потреби чути Іншого (за герменевтичною настановою); 2) не-готовності/небажання чути Іншого (за феноменологічною настановою). Однак, як перша так і друга, попри свою стійкість, завжди мусить містити місце для "поправки". Ясна річ, що це не простір для заповнення, а, в нашому контексті, готовність толерувати під дією пізнання та розуміння. Відтак, маємо ще одну *константу* – налаштування та сприйняття – *пізнання*.

Отже, поняття ментальності поняття надскладного порядку, що має досліджуватись спеціальними філософськими методологіями. Його ідейно-сміслова концептуалізація у зрізі етичної складової не розкриває усіх нюансів проблематики, але дає змогу діагностувати великий спектр фундаментальних підстав менталетворення як онтологічних передумов і причин, а також вибудовувати шляхи змін свого культурного топосу.

***В. В. Надурак, докт. філос. наук, доц.,
"ПНУ ім. В. Стефаника", Івано-Франківськ
vnadurak@gmail.com***

ВЗАЄМНІСТЬ ТА СПРАВЕДЛИВІСТЬ

Взаємність як на рівні буденної свідомості, так і на рівні наукового дискурсу вважається одним з базових принципів людських взаємин. Проте часто не враховується відмінність між взаємністю як принципом соціальної взаємодії та специфічним її різновидом, яким є взаємність як принцип моральних відносин. З'ясуванню окремих аспектів цієї проблеми буде присвячено наш виступ.

Цілком очевидно, що деякі випадки взаємності хоча й являтимуть собою спосіб соціальної взаємодії, проте моральними не вважатимуться. Наприклад, уявімо двох суб'єктів, один з яких допоміг іншому вчинити крадіжку і згодом звертається до нього з проханням зарадити йому зробити те ж саме. Зрозуміло, що у випадку такої допомоги, хоча й буде присутня взаємність, проте вона матиме статус аморальної. Інший приклад: керівник сприяв кар'єрі підлеглого, а згодом, коли останній стає свідком злочину, який вчинив керівник (наприклад, фінансового шахрайства), просить його мовчати, мотивуючи це моральними мотивами (мовляв, я ж стільки для тебе зробив, де твоя взаємність, вдячність?). Якщо така "вдячність" матиме місце, то вона буде оцінена нами як аморальна.

Розглянувши наведені приклади, поставимо питання: що ж надає взаємності морального статусу? На нашу думку, таким чинником буде відповідність взаємності принципів справедливості. Для отримання морального статусу взаємність повинна передбачати справедливість, проте справедливість не завжди передбачає взаємність.

Насамперед зауважимо, що в процесі історичної еволюції моралі принцип справедливості розвинувся і сепарувався значною мірою саме від принципу взаємності, якому у цій еволюції належить генетична першість. Принцип взаємності ("я тобі, ти – мені") впродовж тисячоліть був

досить надійним регулятором взаємодії між індивідами. В цій взаємодії, безумовно, в певній мірі вже була присутня ідея справедливості, проте потрібен був час, щоб вона була осмислена і абстрагована у самостійний принцип, який керує людською поведінкою. Розвиток людських спільнот, збільшення їх розміру і ускладнення організації робили все очевиднішим той факт, що слідування принципу взаємності часто приводить до їх дезорганізації, оскільки взаємність між двома суб'єктами нерідко приводила до шкоди інтересам інших членів спільноти. Тому потрібен був принцип взаємодії, який би враховував ширший контекст діяльності суб'єктів. Так із принципу взаємності сепарується принцип справедливості. Якщо взаємність передбачає рівновагу двох сторін, то справедливість вимагає, щоб встановлення рівноваги між двома суб'єктами не порушувало рівноваги між ширшим колом осіб, які певним чином пов'язані з ними. Наприклад, коли два суб'єкти обмінюються допомогою у крадіжці, то взаємність у їхніх вчинках буде присутньою, проте такі дії порушують ширшу рівновагу, адже в її результаті збитки отримують ті, в кого щось було вкрадено. Або ж коли ми у віддяку за допомогу в кар'єрі замовчуємо фінансові порушення свого керівника, то хоча й встановлюємо з ним певну рівновагу (благо за благо), проте порушуємо ширшу рівновагу, адже збитки отримують інші причетні сторони.

Якщо застосувати до написаного системний аналіз, то ситуацію можна описати в наступний спосіб. Система (суспільство) буде стабільною тільки тоді, коли буде стабільний (в певних межах, звичайно ж) взаємозв'язок між всіма її елементами. Якщо ж такий взаємозв'язок буде стабільним тільки між певною частиною елементів коштом посилення нестабільності інших елементів (наприклад, через вичерпання їх ресурсів, які необхідні для функціонування), то в цілому така система функціонуватиме гірше внаслідок вичерпання ресурсів тієї частини елементів, яка їх втрачає через взаємність малої групи елементів. В крайніх випадках це може привести до руйнації системи. Тому *справедливість є принципом, який враховує інтереси всіх елементів системи (суспільства) і вимагає, щоб взаємність між окремими її елементами не здійснювалась коштом інших*. Таким чином, можна стверджувати, що принцип справедливості відображає в собі логіку функціонування суспільства як цілого. Він є відповіддю на потребу суспільства як системи зберегти себе і продовжувати функціонувати.

Сформувавшись в лоні відносин взаємності, справедливість існує як самостійний принцип вищого порядку, який тепер може самим відносинам взаємності диктувати, якими їм належить бути. Більше того, інколи справедливість забороняє проявляти взаємність. Тому суб'єкт в деяких випадках повинен не виявляти взаємності, щоб бути справедливим (коли не віддячує комусь, якщо це порушує інтереси інших сторін).

Варто також зауважити, що коли ми ведемо мову про те, що справедливість значною мірою розвивається на основі взаємності, то не бачимо цей процес лінійним. Процес формування всіх елементів моральної свідомості має складний нелінійний характер, про що детальніше

йдеться в нашій монографії [Надурак Віталій. Система суспільної моралі: синергетичний підхід. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014].

Отже, в написаному присутні дві важливі ідеї. По-перше, принцип справедливості великою мірою розвинувся в межах відносин взаємності і сепарувався від них на певному етапі історичного розвитку моралі. По-друге, одна з ключових відмінностей взаємності та справедливості полягає у тому, що взаємність враховує благо безпосередніх сторін взаємодії, а справедливість – благо всіх причетних сторін.

Я. І. Ношин, ст. викл. ПВНЗ "УГІ", Буча
noshyn@gmail.com

ЗВ'ЯЗОК "КОНФЕСІЙНИХ" ТВОРІВ ЕМАНУЕЛЯ ЛЕВІНАСА З ЙОГО ЕТИЧНОЮ КОНЦЕПЦІЄЮ

В історії філософської думки ми віднаходимо непоодинокі випадки того, коли філософи та їхні філософські системи мали стосунок до талмудичної думки. Проте слід зазначити, що у своїй більшості це приклади, коли ці системи були скоріше своєрідною надбудовою над Талмудом, аніж суттєво брали щось від нього. Проте, в особі Емануеля Левінаса ми зустрічаємося з унікальним випадком, коли видатний філософ в той же самий час залучений до спроби серйозного та глибокого вивчення Талмуду. Незважаючи на те, що Левінас не вважає себе знавцем Талмуду, проте, як для "аматора" він володів достатньо глибоким знанням талмудичного тексту, більше того, він зумів привнести в Талмуд проникливий інтелект професійного філософа, завдяки якому йому вдалося відкрити тонкі нюанси в тексті Талмуду, котрих не зуміли помітити інші.

Поруч з програмними філософськими працями Емануеля Левінаса ("Тотальність та Безкінечне" (1961), "Інакше ніж бути, або по той бік сутності" (1974) не менш важливе місце у його творчій спадщині посідають так звані "конфесійні твори". Мова йде, в першу чергу, про збірку статей присвячених юдаїзму під назвою "Важка свобода" (1963, 1976) та талмудичні коментарі, які Левінас готував впродовж довгих років для Колоквіумів франкомовних єврейських інтелектуалів. Згодом ці коментарі були опубліковані у вигляді окремих збірок "Чотири талмудичних лекції" (1968) та "Дев'ять талмудичних лекцій".

Наполегливо працюючи, докладаючи колосальних зусиль Левінас мав на меті донести до філософських кіл величезний потенціал та багатство юдейської традиції (талмудичного корпусу), котра демонструє вміння мислити по-філософськи, не поступаючись повнотою свого релігійного життя. При цьому Левінас говорить про юдаїзм і Талмуд у загальнолюдських термінах, опосередковано виявляючи спільність юдаїзму та християнства, їх спільні корені, котрі містяться на більш глибокому рівні, ніж їх очевидна догматична несумісність – наголошує Г. Ямпольська [Ямпольская А. Эммануэль Левинас. Философия и биография. К.: Дух і літера, 2011. – С. 186].

Талмудичні лекції Левінаса стали, з одного боку, досить глибоким та яскравим матеріалом для ілюстрації власної філософської побудови, наріжним каменем якої без перебільшення можна назвати фігуру Іншого. З іншого, – представляючи водночас західну європейську філософську традицію та використовуючи феноменологічний метод у своїх філософських побудовах, Левінас презентує у своїх талмудичних коментарях тексти, які для грецького способу мислення є уособленням зовсім іншої традиції світосприйняття. Власне, сама наявність такої парадигми для західної філософської традиції була "алергійною", важко зрозумілою, чужою, і мови навіть не могло йти про те, щоби визнати її глибокий евристичний потенціал поряд із своїм власним (грецьким).

Аналізуючи левінасів підхід до Талмуду З. Сокулер зазначає: "Метод інтерпретації, який використовує Левінас полягає в наступному: він виходить з того, що зміст Талмуду – це завжди відвічний етичний зміст. Він розгортається у "множинності підходів, утримуючи незліченні аспекти світу", але при цьому залишається тим же. Відображаючи цей вічний зміст, талмудичні тексти не можуть бути не актуальними для розуміння будь-яких сучасних проблем" [Сокулер З. А. Герман Коген и философия диалога. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 255].

У спробі прояснення зв'язку Еманюеля Левінаса як філософа та мислителя сучасності у стосунку до Талмуду виявляються цікавим щонайменше два аспекта. **По-перше**, французький мислитель підтверджує існування філософського матеріалу в талмудичній думці. **По-друге**, Левінас декларує релевантність і терапевтичність равиністичної думки в сучасній дилемі філософії в цілому (мова йде про загальну кризу європейської філософії, про яку говорив ще Гуссерль зокрема у своїй праці "Криза європейських наук...") [Гуссерль Е. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Унив. книга, 2004. – 384 с.].

Не дивно, що спроба осягнення Талмуду стикається з певного роду труднощами. Щонайменше два моменти ускладнюють безболісний підхід до розуміння та сприйняття талмудичного дискурсу вченими-філософами, котрі є нащадками європейської культури, в основі якої міститься грецький спосіб мислення.

По-перше, Талмуд є монументальною працею, надбанням єврейської традиції, результатом колосальної роботи мудреців. Він став основою для єврейського закону, філософії та життя впродовж шістнадцяти століть. Безперечно, потрібні роки знайомства й інтенсивного вивчення єврейської культури різних епох, оволодіння івритом і арамейською мовами, щоби осягнути своєрідний стиль та спосіб мислення, який різко відрізняється від західного або – як би назвав його Левінас – грецького.

По-друге, Левінаса цікавить в першу чергу практична складова. З огляду на це він пропонує етику як основу/базис для усіх інших філософських систем. Етика Левінаса сягає своїми коренями танакічного корпусу праць, особливо Тори, в якій ми і можемо віднайти яскраві приклади ставлення до Іншого з принциповим урахуванням практичної складової. Філософія Левінаса в основному керується етичним відно-

шенням. В етиці він вбачає підґрунтя, яке дає перевагу виокремити та відкрити реальність "Іншого". В той час, коли багато-хто використовує левінасів термін "Інший" у негативному реєстрі (як термін який виправдовує ксенофобію), Левінас використовує його позитивно. Французький мислитель ставить собі за мету відобразити відокремленість та відділеність, без якої не може існувати любов. У цьому ключі характерною особливістю левінасового мислення є слідування за талмудичною аксіомою: кожна особистість є незалежним/окремим всесвітом, до котрої Бог ставиться з любов'ю, яка виростає з глибокої поваги, благоговіння перед відділеною/відокремленою ідентичністю іншого [Macsoyby H. The Philosophy of the Talmud. New York. Routledge. 2002. – P. 13].

В. Л. Павлов, канд. филос. наук, НУХТ, Києв
vpavlov52@gmail.com

ПРИНЦИПЫ СЕРЕДИНЫ И ПРОПОРЦИИ В "ЕВДЕМОВОЙ ЭТИКЕ" АРИСТОТЕЛЯ

"Евдемова этика" – одна из трех работ Аристотеля по этической тематике, дошедших до наших дней. Она отличается содержательной и логической спецификой. В данном сочинении довольно рельефно представлена аргументация древнегреческим философом своих положений и выводов на основе принципов середины и пропорции.

Традиция рассматривать среднее (середину) как критерий одновременно истины и ценности была популярной в античности. Согласно мнению Аристотеля, последовательное соблюдение человеком принципа середины везде и во всем – в желаниях, страстях, чувствах, мыслях, решениях, действиях – обеспечивает ему в жизни равновесие и не ведет к нарушению меры. Суть принципа середины философ с логической изящностью демонстрирует в определении: "...Прекрасное и наилучшее... есть середина между избытком и недостатком для нас..." [*Аристотель. Евдемова этика* / Пер. Т. В. Васильевой, Т. А. Миллер, М. А. Солоповой / Издание подготовила М. А. Солопова. – М.: "Канон+" РООИ "Реабилитация", 2011. – С. 39]. И продолжает: "...Середина есть то, что более всего заслуживает одобрения..." [Там же. – С. 87].

При этом подчеркивает: "...Самое лучшее состояние – среднее в каждом отдельном случае" [Там же. – С. 41]. Такое уточнение является принципиально важным. В нем речь идет о необходимости учитывать конкретные обстоятельства, условия определения содержания того, что может претендовать на статус "середины". Любая середина, как и любое окончание (предел), всегда конкретна. По Аристотелю, придерживаться принципа "середины" – значит максимально учитывать в мыслях и действиях различные, нередко противоположные, идеи, желания, стремления, обстоятельства и не склоняться к крайностям. Именно в этом он видит наилучший образ поведения человека.

Мыслитель пишет: "Во всех делах наилучшее – это среднее, среднее для нас, потому что оно согласно с тем, чего требует знание и разум, и оно приводит везде к наилучшему состоянию. И это очевидно из умозаключения от частного к общему и из рассуждения, поскольку противоположности взаимно уничтожают друг друга, крайности же противоположны и друг другу и середине, ибо середина бывает и тем и другим по отношению к тому и другому, например, "равное" больше "меньшего" и меньше "большого". Тем самым нравственная добродетель неизбежно должна иметь дело с какими-то серединами и быть какой-то серединой. Значит, надо понять, середина [между чем и чем] есть добродетель и с какими серединами имеет дело" [Там же. – С. 33].

Философ конкретизирует эту середину, утверждая, что нравственная добродетель "...должна иметь дело с серединой между удовольствием и страданием, между приятным и неприятным" [Там же. – С. 39]. Аристотель показывает, что если нравственной добродетели присуща характеристика "середины", то порок является превышением такой середины. Это образования, имеющие противоположную направленность. При этом содержательное основание у них одно и то же – удовольствие и страдание.

Еще один, используемый Аристотелем способ обоснования своих мыслей, дополняющий и развивающий аргументацию "от середины", – доказательство на основе пропорции. Его он активно использует при объяснении сути равенства и справедливости, а также при рассмотрении взаимосвязи двух разновидностей дружбы – дружбы, основанной на превосходстве, и дружбы, основанной на равенстве, – со справедливостью. Принцип пропорции позволяет усилить логическую аргументацию наглядностью, образностью. Философ пишет: "...Справедливость есть некоторая пропорция" [Там же. – С. 103]. И продолжает: "...Пропорция – это уравнивание... соотношений..." [Там же. – С. 103]. Используя математические символы, он показывает, как можно представить (математически изобразить) справедливость. Согласно мыслителю, тот факт, что справедливость можно представить в виде пропорции, является дополнительным аргументом в пользу трактовки ее как некоей середины между недостатком и излишеством. Ведь "...пропорция есть среднее, а справедливое – пропорция" [Там же. – С. 105]. В свою очередь, "...несправедливость – нарушение пропорции" [Там же. – С. 105].

Осмысливая феномен дружбы, философ показывает, что она невозможна при отсутствии справедливости во взаимоотношениях между друзьями. Но сама справедливость реализует себя по-разному, в зависимости от положения (социального статуса, возраста, жизненного опыта, объема знаний и др.) людей, которых связывает это чувство. Аристотель выстраивает пропорцию: тот из друзей, кто "обладает преимуществом" (материальным, духовным или каким-либо иным) по отношению к своему другу, должен давать ему больше (внимания, благ и т. д.) и, соответственно, наоборот.

В контексте разговора о пропорции представляют интерес рассуждения Аристотеля более конкретного характера: о том, как именно проявляется справедливость при обмене людьми товарами и услугами. В его время отсутствовало понятие "стоимость", но философ, используя математические символы, блестяще показывает, как можно осуществить пропорциональный обмен услуг строителя, создающего дом, и сапожника, делающего обувь. Он пишет: "Пусть строитель получает от сапожника изделие его работы и представляет ему, в свою очередь, свое. Итак, если сначала их [изделия] между собой пропорционально уравниваются, а потом каждая сторона получает взамен своего изделия изделие другого, то это и будет... [справедливостью]" [Там же. – С. 109]; "...Все, что обменивается, должно быть каким-то образом сопоставимо" [Там же. – С. 111]; "Поэтому строитель должен точно так же относиться к сапожнику, как определенное количество обуви относится к дому... Если же это отношение не установлено, то не будут никакого обмена и никаких взаимоотношений" [Там же. – С. 111]. Иными словами, "взаимный расчет" возможен в ходе некоторого уравнивания..." [Там же. – С. 111]. Аристотель обращает внимание еще на один важный момент – само уравнивание значимости услуг и товаров (установление пропорции = поиск середины) необходимо осуществлять до того, как происходит их обмен. В противном случае обмен либо невозможен в принципе, либо после него один из субъектов (а то и оба) может чувствовать себя обманутым. Следовательно, будет иметь место нарушение принципа справедливости. Древнегреческий философ делает еще один интересный вывод: "Деньги уравнивают, как бы измеряя соразмерность" [Там же. – С. 113].

При обосновании своих мыслей относительно равенства Аристотель использует геометрические фигуры – прямые линии разной длины, которые делит на отрезки. Опираясь этими отрезками и выставляя соответствующие пропорции, философ показывает, как геометрически выглядит равенство. Трактует его как середину "...между "большим" и "меньшим" [Там же. – С. 107].

О. А. Петрушко, студ., ЧНУ ім. Б.Хмельницького, Черкаси
liharvel@yandex.ua

ДО ПИТАННЯ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ У ФІЛОСОФІЇ Е. ЛЕВІНАСА

Серед найбільш впливових мислителів ХХ ст. можна виокремити і Е. Левінаса (1906-1995). Народився філософ у Каунасі (Литва). У 1923 році переїхав до Франції, де вступив на філософський факультет у Стразбурзі; у 1928-1929 роках навчався у Гуссерля та Гайдеггера, що мало великий вплив на його подальшу філософську думку. У 1930 році Левінас опублікував першу у Франції книгу про Гуссерля – "Теорія інтуїції у феноменології Гуссерля". Протягом 1940-1945 років перебував у концлагері. Після війни філософ займає професорські посади в університетах Франції (зокрема у Сорбоні) та пише свої основні твори – "Від

існування до існуючого" (1947), "Час та Інший" (1947), "Тотальність та Безкінечне" (1961), "Важка свобода" (1963), "Гуманізм іншої людини" (1972), "Інакше ніж бути, або По той бік сутності" (1974), "Про Бога, який спадає на думку" (1982), "Смерть і час" (1991) та ін.. Помер Е. Левінас у Парижі в 1995 році.

У центрі уваги мислителя проблеми етики та можливість діалогу з Іншим. Переосмислюючи погляди Гуссерля та Гайдеггера він приходять до висновку, що класична суб'єктивістська позиція онтології є помилковою, а тому потрібно шукати нових шляхів пояснення засадничих питань філософії. Він виступає проти завершеного сенсу буття тому, що воно виключає інакшість і нейтралізує Іншого у його зведенні до Самототожного, і, як наслідок – він перестає бути "цим сущим". Левінас не згодний з розумінням людини як "звичайного додатка" чи моменту онтологічної структури, що призводить до позбавлення людської характеристики. На його думку, людське – більше, ніж просто бути "сенсом буття". Він критикує онтологію за знеособленість, анонімність, які трактує як насильство над конкретним, унікальним, особистісним. На перше місце він ставить Іншого, що суперечить онтології тотожності, яку він називає "егологією". І саме відносини Я з Іншим становлять для Левінаса основу метафізики, яка передую онтології [Сайкина Г.К. Онтология нравственного добра: законы бытия как законы морали / Г.К. Сайкина // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2015. – №1, том 157. – С. 146].

У центрі уваги філософії Левінаса – відносини Я з Іншим, де на перше місце ставиться саме Інший, повернутий лицем до Я, тобто відкритий і беззахисний за якого Я несе відповідальність. Не відходячи від традиційного плуначення мислитель розглядає відповідальність у трьох аспектах: відповідальність перед власним Я, відповідальність перед Іншим та суспільством, та відповідальність перед Богом [Гринчишин Н.І. Відповідальність людини перед Богом в етичній концепції Емануеля Левінаса / Н.І. Гринчишин // Вісник Черкаського університету. – 2010. – Вип. 190. – С. 113]. Це втілюється у постаті Третього, котрий виступає певним регулятором спілкування з Іншим, який безумовно присутній в кожному зверненні до Іншого. Сам же Інший є не просто інакшим по відношенню до Я (як це було у філософії Я-Ти Мартіна Бубера), а втіленням цієї інакшості. Щоб зустрітись з ним, Я має вийти за власні межі, перебороти власне повернення-до-себе. Однак це є неможливим, оскільки означало б знищити особистість Я та інакшість Іншого, фактично його вбивство. Пересилуючи своє прагнення захопити Іншого зустріч з ним є можливою лише на межі між його інакшістю та Я. Цією межею і виступає відповідальність. Пересилуючи власні егоїстичні бажання, навіть якщо Інший не потребує захисту Я відповідає за нього, ставлячи його на перше місце. "І мова не просто про суб'єкта, що бере на себе відповідальність чи ухиляється від неї, тобто про суб'єкта покладеного в собі і для себе як вільна самототожність. Мова – про суб'єктивність суб'єкта, про його небайдужість до іншої істоти у своїй безмежній відповідальності, що не вимірювана ніякими обов'язками і до якої у рівній мірі

відсилає і прийняття відповідальності, і відмова від неї. Мова тут йде про відповідальність за інших, до яких виявляєшся повернутим, оскільки, первинніше ніж свідомість і вибір; до того, як тварна істота збере себе теперішньому і в уявленні, щоб стати сутністю, – людина зближується з людиною" [Э. Левинас. Гуманизм другого человека / Э. Левинас ; [пер. с франц. А.В. Парибка] // Время и другой. Гуманизм второго человека. – С.Пб. : Высшая религиозно-философская школа, 1998. – С. 239]. Але разом з тим відповідальність постає і визначальною рисою особистості, оскільки Я відповідає навіть за свою відповідальність, в самому існуванні вже покладена відповідальність перед Іншим та за Іншого. Я не може вимагати від Іншого того, що вимагає від себе, та й саме ставлення Іншого тут не настільки важливе, Я є відповідальним, бо це його сутність. Тільки усвідомлюючи свою відповідальність перед Іншим, її тотальність та асиметричність, вважає Е. Левінас, можна подолати насильство Я над Іншим. Лише переборюючи власний егоїзм, усвідомлюючи вразливість Іншого, можливі наслідки впливу звернення до Іншого, тільки так можливе відкрите, щире спілкування. Вбачаючи джерело прав людини в моральності, філософ ставить етику на перше місце перед політикою, вважаючи, що тільки у такому випадку можливі нормальні гармонійні стосунки між людьми, лише так можна уникнути відносин типу "людина людині вовк". Основою ж цієї концепції для Левінаса виступила російська традиція в розумінні відповідальності і слова Ф.М. Достоевського можна вважати її лейтмотивом: усі люди несуть відповідальність один за одного, а я в більшій мірі, ніж інші, "моя відповідальність завжди перевищує відповідальність інших". Важливим є те, що для Левінаса ставлення Іншого не виступає на перше місце. Він звертається до особистості людини, до її усвідомлення себе як Я і тому, в першу чергу, моральним регулятором власної поведінки виступає вона сама. Я відповідаю більше ніж інші тому, що це моє свідоме рішення і тільки я несу за нього відповідальність. Тільки так я зможу зустріти Іншого і прийнявши його інакшість зустріти себе.

Т. П. Продан, асп., ЛНУ ім. Івана Франка, Львів
tetyana.nazaruk@gmail.com

ГІДНІСТЬ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ПРИНЦИП ПРАВ ЛЮДИНИ

У філософії прав людини виходять з того, що права людини є правами індивідуальних осіб, тобто суб'єктивними правами, які у системі регуляції суспільних відносин повинні врівноважити індивідуальне і суспільне, особливе і всезагальне. Ідея універсалізму передбачає формулу, яка є однаково значуща для всіх. Права людини є втіленням принципу морального універсалізму.

У категоричному імперативі Канта: "чини так, щоб максима твоєї волі повсякчас могла заразом правити за принцип загального законодавства", моральний універсалізм постає в якості принципу, який ґрунтується

на автономії волі людини [Кант І. Критика практичного розуму / наук. ред. А. Ермоленко, пер. з нім. І. Бурковський. – К.: "Юніверс", 2004. – С. 35]. Те, що формула не містить конкретного універсального блага, а вказує лише на універсальний принцип, згідно якого слід керуватись у поведінці, наголошує на праві кожного індивіда на самовизначення. Стосунки між індивідами згідно категоричного імперативу ґрунтуються на повазі. Поважати когось означає визнавати його як суб'єкта морального закону, який ґрунтується на автономії волі, автономії своєї свободи. Що, власне, і є тим універсальним для усього людства та позначається терміном "людськість": "Людина, щоправда, є досить-таки не святою, але людськість у її особі мусить бути для неї святою" [Кант І., С. 98]. Самовизначення або автономія волі складає суть гідності людини. На таких засадах ґрунтуються ліберальні концепції прав людини.

І.Кант взаємозв'язує політичні права, свободу та рівність у структурі громадянського стану завдяки гідності. "Право є обмеження свободи кожного умовою узгодження її із свободою інших, наскільки це можливо відносно загального права; а публічне право є сукупністю зовнішніх законів, які уможливлюють таке повне узгодження". Відтак, для І. Канта, громадянський стан розглядається виключно як правовий та засновується на трьох принципах: 1) свободі кожного члена суспільства як людини; 2) рівності його з кожним як підданого; 3) самостійності кожного члена суспільства як громадянина" [Кант І. О договорі "Может быть, это и верно в теории, но не годится для практики" 1793/ І.Кант// Т.4, Ч.2 Сочинения в шести томах/ под. ред. В. Асмуса. – М.Мысль, 1965 – С.78-79]. Так, самостійність та свобода людини є усвідомленням своєї гідності. З іншого боку – свобода, рівність та захист гідності від зневаги іншими забезпечується правами. І.Кант розглядає громадянське суспільство як стосунки між вільними людьми, які самостійно вирішили підкоритись примусовим законам. Тому що цього вимагає апіорний розум, який не бере до уваги жодної емпіричної цілі (яка виражається поняттям щастя), бо кожна людина має свій погляд стосовно таких цілей, відмінний від інших. Але тому, що саме об'єднання є ціллю. Оскільки люди не можуть уникнути взаємного впливу, в усіх зовнішніх стосунках між людьми є перший і безумовний обов'язок – об'єднання, яке можливе лише у суспільстві із громадянським станом.

Взаємна пов'язаність морального та правового аспектів категорії гідності виражається у концепції прав людини. Гідність як суб'єктивний чинник є тим внутрішнім стержнем людської особистості, який вирізняє її від інших індивідів як представників роду людського. Саме гідність у її моральному розумінні складає унікальність та індивідуальність людської істоти як особистості. Отже, гідність людини є рушійною силою, яка спонукає людину вимагати не принижувати її гідність та заявляти про право на гідність, тим самим, вимагаючи визнання своєї унікальності та права на самовизначення.

**П. В. Пушик, канд. філос. наук, доц. ПНУ ім. В. Стефаника,
Івано-Франківськ
p_pushyk@ukr.net**

СОЦІАЛЬНА ДОВІРА: ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Сьогодні існує загальноприйнята думка серед сучасних вчених-суспільствознавців, згідно якої соціальна довіра має важливе значення для вирішення низки соціальних, політичних та економічних проблем. Інтерес до теми довіри загострюється в періоди бурхливих соціальних потрясінь, які ми сьогодні переживаємо. Такий складний феномен як довіра досліджується багатьма науками, зокрема – філософією, соціологією, політологією, етикою, антропологією, економікою, психологією, історією та ін. Вона, разом із свободою, рівністю, справедливістю та солідарністю, є необхідною умовою для суспільного поступу, оскільки покращує практичні можливості соціальної кооперації. Соціальна довіра сприяє стабільній та ефективній діяльності влади, економічному зростанню та справедливому розподілу благ, стабільності та гармонії в суспільстві. Вона є соціальним капіталом, а також визначним показником рівня розвитку та добробуту суспільства чи ключовими показниками розвитку країни. Таким чином, довіра – узагальнений показник норм, поглядів і цінностей, які лежать в основі соціального співробітництва, вона є передумовою соціального порядку і його основою. Довіру можна охарактеризувати як віру в те, що інші не будуть, свідомо чи добровільно чинити вам зло чи шкоду. В такому випадку, ми надаємо визначення довіри і як своєрідного психічного стану, і як соціальних відносин та зв'язків.

Можемо виділити два основні підходи щодо вивчення довіри. Прихильники першого вивчають довіру як певний морально-психічний чинник, який пов'язаний із індивідуальними характеристиками, чи окремі соціальні та демографічні особливості, такі як соціальна верства, освіта, рівень доходів, вік, стать, доступ до влади тощо. В людини формується довіра до "іншого" внаслідок особистого досвіду, який може бути як позитивним, так і негативним, рівня освіченості чи приналежності до певного соціального стану, культурних традицій.

Прихильники другого вважають, що соціальна довіра є властивістю не окремих осіб, а певних складних соціальних систем. Відповідно до цієї точки зору, дослідження довіри вимагає особливого підходу, який орієнтований на вивчення систем, об'єднань та установ, що функціонують як окремі організми. Рівень довіри значно вищий у тих суспільствах, де окремі уповноважені органи чи суспільні інститути діють ефективно, де панує добробут, порядок та солідарність. Причому це не залежить від доходу, соціального стану, статі чи раси особи.

Соціальна довіра постає наслідком і розкриває особливості всіх тих ситуацій, де є об'єднання й взаємозв'язок між окремими індивідами чи індивідом і соціальним інститутом. Соціальна довіра може існувати на двох рівнях: горизонтальному – тобто міжособистісні стосунки чи взає-

мозв'язки між громадянами певної країни, та на вертикальному – між громадянами та владою, між політичними елітами, або довіра громадян до певних політичних інститутів.

Нажаль, протягом останніх років ми абсолютно втратили довіру людей до основних суспільних інститутів в державі. Грунтовне соціологічне дослідження, проведене Фондом "Демократичні ініціативи" імені Ілька Кучеріва та соціологічною службою Центру Разумкова з 22 по 27 липня 2015 року, наочно демонструє низький рівень довіри до усіх ключових інститутів. Суспільство з великими розбіжностями між класами, цінностями, або етнічними ознаками мають більш низький рівень соціальної довіри, що і породжує конфлікти. Пересічні українці нічого доброго від владних структур та державних інституцій сьогодні не очікують, що, в свою чергу, блокує будь-які реформи, а їх відсутність поглиблює недовіру.

Згідно останніх даних, оприлюднених в прес-релізі Ліани Новікової, Київський міжнародний інститут соціології, найбільшою довірою серед українського населення користуються церква та волонтери, а найменшою – опозиція, Уряд України, Верховна Рада України та російські ЗМІ [Довіра до соціальних інституцій та груп [Електронний ресурс]. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=579&page=2>].

Відрадним є факт зростання балансу довіри до громадських організацій та волонтерського руху, а це в свою чергу є свідченням усвідомлення відповідальності окремого індивіда за долю країни загалом. Люди більше довіряють тим структурам, де вони задіяні безпосередньо, чи в них працюють знайомі, які вже неодноразово підтвердили свою чесність та фаховість. Громадянське суспільство має високий рівень соціальної довіри, оскільки в ньому активну участь беруть пересічні індивіди, які займають активну громадянську позицію. Громадські організації вчать людей співпрацювати, йти на компроміси, шукати шлях для досягнення спільних суспільно значущих цілей [Костенок І. В. Соціальна довіра та громадянська участь як чинники розвитку місцевого самоврядування: оцінювання українських реалій / І. В. Костенок // Держава та регіони. Сер. : Державне управління. – 2013. – № 1. – С. 136-140. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/drdu_2013_1_27].

Ми повністю поділяємо думку О. Жмеренецького, який вважає, що "задля стійкої зміни напрямку руху країни від деградації до процвітання, необхідно вплинути на три основні компоненти:

1. Культуру та цінності;
2. Правила та Інститути, як форми організації співжиття;
3. Управлінців – адміністраторів співжиття" [Жмеренецький О.: Цінності, еліти, інститути в Україні: діагноз – "пацієнт мертвий"[Електронний ресурс] / Олексій Жмеренецький // Українська Правда.- Режим доступу до статті: <http://www.pravda.com.ua/columns/2015/04/7/7063984/>].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що саме релігійні та етичні цінності, культура та активна громадянська позиція є основою

соціальної довіри та виступають первинними факторами, які визначають вектор розвитку суспільства.

**Б. М. Рохман, канд. філос. наук, ДВНЗ "ПНУ ім. В. Стефаника",
Івано-Франківськ
rokhman_b@ukr.net**

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПОГЛЯДІВ НА ВЗАЄМОДІЮ ПОНЬЯТЬ СВОБОДИ І ВИБОРУ В УМОВАХ ПОЛІТИЧНОЇ НЕСТАБІЛЬНОСТІ

Буремні події української історії, які й сьогодні ще не знайшли свого логічного завершення, як революційно-повстанською формою, так і змістом (глибоким усвідомленням необхідності сумлінного підходу до громадянського і політичного життя), підкреслюють актуальність дискусії про свободу і відповідальність. Втім, не лише ці останні події, на жаль, визначають характер розуміння українцями свободи. Говорячи про місце, яке посідають уявлення про неї в ментальності наших співгромадян не можна не брати до уваги радянське минуле України.

Сучасне суспільство знаходиться в процесі переходу до нових ціннісних орієнтацій. Під моральним вибором розуміється можливість самостійного ухвалення особою відповідального рішення, що передбачає свободу самовизначення індивіда в межах добра і зла. У цьому контексті проблема свободи вибору є актуальною на будь-якому етапі її розвитку.

Стан невизначеності, який супроводжує процес зміни парадигм, веде до всесторонньої проблематизації морального вибору передбачаючи теоретичне переосмислення його підстав. Умовно можна виокремити генезу орієнтації на дійсне, необхідне та можливе.

У сучасності орієнтація на дійсне характерна, наприклад, для традиційних общин в країнах, що розвиваються, або для закритих співтовариств, націлених на виживання в тяжких умовах.

Орієнтація на необхідне залишає за індивідом можливість вибору між обов'язком й зацікавленістю (моральним і аморальним). Сучасна людина цілком може відмовитися від виконання обов'язку адже перфекціоністська мораль, зорієнтована на належне, часто пред'являє їй надвисокі вимоги, примушуючи порівнювати свої вчинки з недосяжними ідеалами.

У середині самого простору моралі, орієнтованої на необхідне, ніякого вибору вже зробити не можна: правильні рішення визначені спочатку як відповідні, належні та є зафіксовані в універсальних законах. Якщо ж вибір здійснюється між різними цінностями, то обов'язок диктує вибір цінності, що займає вище місце в ціннісній ієрархії.

Також проблема сучасної моралі частково полягає й у тому, що ціннісна ієрархія зруйнована і багато цінностей розглядаються як сумірні – орієнтація на можливе. А саме цінність вибору цілком може бути прирівняна до цінності життя. За людиною визнається право на особистий вибір, який вважається не менш обґрунтованим морально, ніж вибір, продиктований суспільством, державою чи традицією. Вибір у сучасній

прикладній етиці – це не вибір між життям і смертю, моральним і аморальним. Це вибір самої ситуації вибору, вибір між заданим ззовні належним (pro life) і самостійно визначуваним можливим (pro choice). "У природі морального вибору, – пишуть В. І. Бакштановський і Ю. У. Согомонов, – міститься найважливіша передумова формування і розвитку прикладної етики. Перш за все тому, що прикладна етика. припускає свободу вибору суб'єкта, можливість вибирати і суб'єкта, якому можна довірити вибір".[Бакштановский В. И., Согомонов Ю. В. Введение в прикладную этику. Тюмень, 2006. С. 94.]

Моральний вибір у сучасному світі з необхідністю є вибором не тільки самостійним, але і інформованим. Це означає, що, вибираючи найкращу з наявних можливостей, потрібно, по-перше, враховувати те, що реально існує (об'єктивні факти, конкретні обставини, дані науки і практичний досвід людства, виражений в звичаях і традиціях). По-друге, необхідно чітко усвідомлювати свої обов'язки (обов'язок перед суспільством, відповідальність перед тим, хто від нас залежить, професійні обов'язки). При цьому передбачається, що людина знайома з універсальними нормами, принципами, заповідями, кодексами. Проте знання того, що є і того, що повинне бути, ще не є готовим алгоритмом дій. Це знання – лише матеріал для підсумкового вирішення. Вибір здійснює конкретна людина, і вона ж приймає повну відповідальність за цей вибір, при цьому відповідальність не можна перекласти ні на універсальні правила, ні на традиції.

Самі думки – це початок свободи і думка суб'єкта про свободу сама має бути вільною. Пізніше, стикаючись із реальністю, суб'єкт бачить, що якщо він і усвідомлює автономію і радий був би, якби всі насолоджувалися таким усвідомленням, то хтось інший ще й досі залишається на шляху досягнення внутрішньої свободи, прогинаючись під впливом оточення, а дехто – ще не усвідомив, що воля інших заслуговує на повагу і є цінністю. Така ситуація очікує на людину в соціально-політичному вимірі свободи, в якому вона постає у вигляді множини "свобод" і законів, що скеровані принципом поваги до індивідуальної свободи. Лише цей принцип несе на собі відбиток універсальності, характерної для свідомості, тоді як множина законів, прав, політичних свобод, заборон і дозволів – це все заперечення. По-перше, індивідуальної свободи в її чистоті (адже всі змушені підкорюватися певним правилам), по-друге, універсальності й одиничності усвідомлення свободи (оскільки всі згадані інстанції є лише дороговказами до визнання свободи інших і поваги до неї), а по-третє, власне, життєвості свободи (бо державі немає діла до індивідуального переживання).

ДІЛОВА ЕТИКА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРИ ПІДПРИЄМНИЦТВА

Зі становленням економічної системи, розвитком та ускладненням виробничих відносин, розширенням господарських зв'язків у суспільстві починає формуватися культура підприємництва.

Культура підприємництва – це сукупність зразків поведінки, системи цінностей, соціальних норм, фундаментальних принципів та суспільних інститутів, що орієнтують суб'єктів на ті чи інші форми економічної активності в системі підприємництва, забезпечують мотивацію та регуляцію підприємницької діяльності, трансляцію накопиченого досвіду, сприяють сталості підприємництва в часі.

Стрижневим елементом культури підприємництва є ділова етика. Розвиток ринкових відносин, формування нової структури власності, зміна традиційних систем управління, розширення сфер підприємницької діяльності, зокрема, вихід на міжнародні ринки, що мають місце в сучасній Україні, надають питанню ділової етики особливої актуальності.

Існує ціла низка причин, що зумовлюють підвищений інтерес до ділової етики: зростання рівня корпоративності, глобалізація економічних відносин, кібернетизація виробничих процесів тощо. Однак, головна з них – переважання сумарної шкоди від неетичної ділової поведінки над індивідуальною та груповою користю. Адже, закономірною та логічною реакцією на нечесну ділову поведінку є падіння престижу корпорацій та іміджу підприємців, що, у свою чергу, ставить під сумнів якість їх товарів і послуг і як наслідок – їх прибутки.

Важко не погодитися з думкою про те, що "всіляка сила потребує "шор" моральних норм, а у сучасному світі – й поготів". [Кочергин А.Н. Философия и глобальные проблемы. –М.: РОУ, 1996. -С.54]. Підприємство ж як суспільний феномен, як засвідчує практика, також потребує з метою підвищення ефективності своєї діяльності, існування певної "збірки" норм, правил та принципів, якими мав би користуватися кожен бізнесмен у своїй поведінці, діях та рішеннях, – кодексу ділової етики.

Зв'язок бізнесу та етики впливає із самої, власне, сутності підприємництва. Адже, бізнес – це безперервні контакти, відносини, перемовини, домовленості тощо. В "орбіту" дій підприємця потрапляє велика кількість людей: партнерів, найманих працівників, постачальників, клієнтів, споживачів..., з якими він, повсякчас, вступає в певні міжособистісні стосунки. Та й, власне, в самій природі мотивації ділового спілкування існує гостре моральнісне протиріччя: з одного боку, підприємець прагне бути моральним, з іншого, – йому необхідно задовольнити свої потреби, реалізація яких часто пов'язана з порушенням норм моралі.

Ділова етика ("етика ділових стосунків", "етика бізнесу, підприємництва", "економічна етика", "господарська етика") – система загальних

принципів та правил поведінки суб'єктів підприємницької діяльності, їх спілкування та стилю роботи, що проявляються на мікро- та макрорівнях ринкових відносин. Ділова етика, таким чином, регулює, надихає та, водночас, обмежує дії суб'єктів підприємницької діяльності, сприяючи мінімізації суперечностей між ними, підпорядковуючи індивідуальні інтереси загальногруповим.

До основних положень сучасної ділової етики відносяться: по-перше, економіка, хоча й орієнтована на розподіл матеріальних благ, а не на моральну регуляцію, однак, скрізь, де це продиктовано суспільними інтересами, має підпорядковуватися діючим моральним нормам; по-друге, створені працею блага мають розподілятися так, щоб виключити появу декласованих прошарків населення; по-третє, найвища продуктивність праці та прибуток не мають досягатися за рахунок руйнації оточуючого природного середовища; по-четверте, техніка має слугувати людині, а не людина – техніці; по-п'яте, розумні форми участі працівників у справах підприємства не тільки посилюють бажання працювати краще, а й розвивають почуття відповідальності; по-шосте, конкуренція має здійснюватися за чесними правилами.

До принципів ділової етики відносяться: чесність та порядність у ділових стосунках, що є прийнятними у сфері підприємництва і з моральної, і з утилітарної точок зору; безконфліктність спілкування, що передбачає тактовне, терпиме ставлення до слабких сторін та недоліків характеру колег, підлеглих, партнерів, клієнтів; повага до свободи (наприклад, свободи дій та вибору свого партнера, підлеглих, клієнтів, свободи комерційних дій конкурента); справедливість, що передбачає об'єктивну оцінку особистісно-ділових якостей партнерів (клієнтів, підлеглих), визнання їх індивідуальності, відкритість критиці, самокритичність.

Практичне застосування принципів ділової етики має неабияке позитивне значення, оскільки сприяє гармонізації та гуманізації міжлюдських стосунків у сфері бізнесу, сприяє зростанню рівня духовності в суспільстві загалом. У зв'язку з цим виникає необхідність моральнісного виховання суб'єктів підприємницької діяльності, усвідомлення ними доцільності підпорядкування власної поведінки приписам та нормам ділової етики. Підприємець (підприємницька організація) є компонентом суспільства й, утверджуючи етичні норми у себе, вона, водночас, сприяє їх поширенню й у макросередовищі (соціумі). А чим сприятливіша етична атмосфера в суспільстві, тим сприятливіші умови й для розвитку бізнесу. Неетична поведінка рано чи пізно обернеться прямими економічними збитками чи соціальними, моральними втратами як для підприємства, так і для соціального середовища.

В умовах цивілізованого ринку, на відміну від "дикого", моральним цінностям відводиться неабияка позитивна консолідуюча роль. Тому можна з упевненістю стверджувати, що цивілізований ринок – переважно, моральнісний, оскільки він є перспективним для людини та суспільства загалом за багатьма своїми цінностями. "Дикий", нецивілізований ринок – аморальний, бо він породжує власну "мораль", яка отри-

мує вираження у формулі: "Що є прибутковим будь-якою ціною, те й є моральнісним".

Аналізуючи сучасне вітчизняне підприємництво, яке за своєю внутрішньою природою має лише єдине призначення, – досягнення максимального прибутку при найменших витратах – можна висловити впевненість, що воно набуде інакшої спрямованості, якщо на нього "накладимуться" норми моралі, її принципи та установки. Наявність же в суспільстві підприємницького корпусу зі сталою самоідентифікацією, прогресивними життєвими установками, насамперед, моральними, розвинутою культурою підприємництва, на наше глибоке переконання, – це необхідна умова позитивних трансформацій у ньому. Формула сучасного бізнесу проста: "Що вища культура підприємництва в суспільстві, тим цивілізованіше воно".

***К. М. Семчук, магістр, студ. філософії,
Університет Париж IV Сорбонна
k.dasein@outlook.com***

ГОЛОВНІ НАРИСИ СУЧАСНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ

Сучасна політична філософія відноситься до таких головних питань, як: справедливе суспільство та його атрибути, зменшення нерівності, забезпечення безпеки, покращення ситуації найменш привілейованих та тих, що перебувають за межами крайньої бідності, розширення свобод та лібералізація державного апарату, та інші тому подібні питання. Наголошуючи передусім на важливості таких ознак сучасного політичного устрою, як свобода та рівність. Відповідно до змін в нашому світі актуальними питаннями стало, чи повинна бути держава гарантом таких благ, як людське щастя, брати до уваги добробут, чи повинен патерналізм бути складовою частиною наших урядів, керуватися принципом відповідальності. Як ніколи має значення те, чи дбає та гарантує держава добробут та гарне життя своїх громадян. Тож в цьому випадку впливає питання: яким повинно бути це суспільство, коли ми систематично ставимо понад всі інші цінності саме свободу, рівність, гідність, відповідальність і т. д.?

Починаючи від Джона Ролза, котрий в 1971 році опублікував книгу "Теорія справедливості" ("A Theory of Justice"), котра мала вибуховий вплив на тогочасну філософію, і дослівно відродила значення політичної філософії в гуманітарній науці, розвинулося багато похідних політичних філософських ідей, що було відповіддю та реакцією на революційну політичну думку Ролза. Від цієї впливової теорії соціального лібералізму, справедливості як чесності (justice as fairness) та справедливо-го розподілу благ (distributive justice) взяло свій початок безліч нових досліджень справедливого і ліберального суспільства. Сам Джон Ролз бачить суспільство, як організацію вільних громадян, що мають рівні базові права та співпрацюють в рамках егалітарної економічної систе-

ми. Теоретизує над законним використанням політичної влади в демократії, та тим, як можна досягнути єдності між різноманітністю світоглядів. [John Rawls "A Theory of Justice", Cambridge (Mass.) : The Belknap Press of Harvard University Press, cop. 1999]

Роберт Нозік в його книзі "Анархія, Держава та утопія", котрий відноситься до лібертаріанства, стверджував, що повага прав особистості є ключовим стандартом для оцінки дій держави, і тому єдиною законною державою є мінімальна держава, що обмежує свої функції до захисту прав до життя, свободи та власності. Мета такої спільноти – не нашкодити один одному. [Nozick, Robert, Anarchy, State, and Utopia, Oxford : Blackwell, cop. 1974].

Комунітаристи в свою чергу критикують Ролза, стверджуючи, що немає ніяких спільних цінностей, тому що їхній перелік буде щоразу іншим в кожній окремі соціальній групі. Одним з основних репрезентантів течії комунітаристів став Майкл Волцер з книгою "Сфери справедливості". Приймає модель держави, як вільно сформований клуб (як, наприклад, шаховий клуб). Але між ними існує суттєва різниця: члени шахового клубу знають його мету, тоді, коли в політичному клубі відсутня спонтанна та одностайна згода членів щодо власності матеріальних благ клубу, ні щодо ієрархії цих благ. [Walzer, Michael, Spheres of Justice, Oxford ; Cambridge : B. Blackwell, 1995]. Джон Харсані – утилітарист, який запропонував ідею про те, що суспільство потрібно розглядати не тільки з найгіршого боку (альтернатива жертвованню утилітаризму). Це не егалітарне суспільство, і не таке, котре гарантує поліпшення ситуації найменш привілейованих, але суспільство, котре пропонує кожному членові очікування найвищих здобутків. [Harsanyi, John C., Essays on ethics: social behavior, and scientific explanation, Boston ; Dordrecht : D. Reidel, cop. 1976]

Іншим критиком Ролза є Амартія Сен. Він не погоджується з його аналізом того, що передусім цінується людьми. Причиною є те, що через різні незалежні фактори люди не отримують однакові переваги від одних і тих же соціальних благ. Він критикує Ролза і в свою чергу стверджує, що відповідальністю держави є забезпечити максимізацію перших соціальних благ, доступних його членам. Критика Сена фокусується на аналізі тих перших соціальних благ, котрі повинні задовольнити суспільство, і для нього це саме "функціонування та можливості" (тобто їхні реальні можливості робити та бути тим, на що вони мають підстави цінувати).. [Sen, Amartya, Repenser l'inégalité, Paris : Éd. du Seuil, DL 2000]. Це так званий "підхід через можливості". Тут також необхідно згадати філософа, який неодноразово співпрацював із Сеном та є його однодумцем, це Марта Нуссбаум (Martha Nussbaum). Єдина складність цього підходу – вони не в змозі запропонувати чіткий список можливостей, конче необхідних для людського життя.

Головною тезою Рональда Дворкіна, що була впливовою на політичну філософію, є те, що існує різниця в ставленні як до рівного (as an equal) та в рівному ставленні (equal treatment). Рівність обдарування – кожний повинен трактуватися таким самим чином. Але, коли ми вимага-

емо рівність в суспільстві, йдеться про те, щоб вимагати порівняне благо, а не абсолютне (тобто права чи свободи). [Dworkin, Ronald, Taking rights seriously, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977]. Гаррі Франкфурт розглядав "рівність як моральний ідеал". Ця його теза полягає в тому, що важливими є вимоги достатності, а не рівності. "Економічна нерівність не має так великого морального значення. Беручи до уваги розподіл економічних вигод, важливим з пункту моральності є не те, щоб кожен отримував стільки ж, але достатньо" [Frankfurt, Harry, "Alternate Possibilities and Moral Responsibility", In Reason & Responsibility: Readings in Some Basic Problems of Philosophy, ed. Joel Feinberg, Russ Shafer-Landau, 486-492. California: Thomson Wadsworth, 2008.] Ще багато інших політичних філософів (Чарльз Тейлор, Томас Погі, Віл Кімліка, С'юзан Окін та ін.), котрих не сила представити в цьому короткому викладі, зробили свій цінний внесок в цю сферу науки. Але можна з впевненістю стверджувати, що сьогодні філософи стали більш уважними до якості життя людей, їхнього рівня життя, благ, з яких вони повинні користати, а не тільки до їхньої свободи та незалежності. Це дозволяє нам побачити те, що нам насправді необхідно змінити. З точністю, ми йдемо в правильному напрямку.

Б. О. Сенин, студ., ДНУ ім.Олеся Гончара, Днепропетровск
ramiresburn@gmail.com

НЕСЕМ ЛИ МЫ БОЛЬШЕ МОРАЛЬНЫХ ОБЯЗАТЕЛЬСТВ ПЕРЕД РОБОТАМИ, ЧЕМ ПЕРЕД ЛЮДЬМИ?

Представим себе робота "Б1", который по своему заданию направляется в вулкан. Сейчас 2150 год и искусственный интеллект развит достаточно, чтобы такие роботы обладали встроенными, равным человеческим, интеллектом, творческим мышлением и желаниями. Робот "Б1" погибнет на этом научном задании. Есть ли у него права? Сделали ли мы моральную ошибку, приказав ему пойти на смерть?

Моральный статус роботов – частая тема для обсуждений в современном мире. Философы и исследователи искусственного интеллекта, писавшие на эту тематику, в целом пришли к согласию и имеют единое мнение. Если когда-нибудь нам удастся создать роботов, с психической жизнью подобной нашей, с целями, как у людей, желаниями и самоощущением, включая способность испытывать радость и страдание, тогда эти роботы заслужат такое же моральное отношение к ним, как и к обычным людям.

Я поспору с этим мнением. Я думаю, что если мы создадим роботов с человеческими мыслительными и эмоциональными способностями, то мы им будем должны оказывать гораздо больше внимания в моральном плане, чем подобным нам людям.

И вот почему: именно мы будем их создателями и проектировщиками. И, следовательно, на нас ложится прямая ответственность и за их

существование, и за их состояние счастья или несчастья. Если робот страдает без нужды или у него не получится развиваться соответственно своему потенциалу, то это, в значительной мере, будет по причине нашей ошибки – ошибки в создании, конструкции или в недостаточной заботе. Наша моральная ответственность перед роботами в будущем будет более похожа на отношения родителя со своим ребенком или бога с существами, которых он сотворил, чем на отношения между случайными незнакомцами.

В некотором смысле – это не более, чем равноправие. Если я сделаю ситуацию, ставящую других людей под риск – например, уничтожу их посевные поля, чтобы построить аэродром – тогда на меня ложится моральное обязательство возместить ущерб, нанесенный этим людям, гораздо большее обязательство, чем перед людьми, с которыми у меня нет никакой причинной связи. Производя по-настоящему сознательных роботов, мы получаем глубочайшую причинную связь с ними, и, в значительной степени, ответственность за их благосостояние. В этом и лежит корень нашего особенного обязательства.

Мы должны либо создавать достаточно простых роботов, зная то, что они не достойны морального рассмотрения, либо приносить их в этот мир осторожно и внимательно.

И вместе с одной обязанностью – быть внимательным, приходит другая – обязанность понимания какое из наших творений действительно сознательно. Кто из них обладает истинным потоком субъективного опыта и способен к радости и страданию или к самоощущению? Без такого понимания мы не можем знать какими же обязательствами мы располагаем к нашим созданиям.

Но как мы можем получить соответствующее знание? Как человек отличит подлинный эмоциональный опыт от симуляции в искусственном интеллекте? Недостаточно просто запрограммировать поверхностное моделирование эмоции. Если я помещу обычный компьютерный процессор 2016 года в игрушку и запрограммирую ее говорить "Мне больно!", когда я нажимаю на кнопку, то я не создал робота, способного страдать. Но какой именно уровень обработки и сложности нужен, чтобы произвести настоящее, подобно человеческому, сознание? Джон Серл, специалист по философии искусственного интеллекта, считает, что сознание невозможно получить программированием, оно требует структуру биологически похожую на человеческий мозг. Взгляды других исследователей на условия признания робота сознательным более либеральны. Научное изучение сознания еще находится в своем периоде становления. Вопрос так и остается открытым.

Если мы продолжим разрабатывать более сложные формы искусственного интеллекта, то именно на нас будет моральная обязанность улучшать наше понимание условий, из которых может возникнуть подлинное сознание. Иначе мы рискуем попасть в моральную катастрофу – либо катастрофа пожертвования наших интересов для существ, которые не заслуживают внимания со стороны морали потому, что они лож-

но ощущают счастье и страдание, или катастрофа в неспособности различить страдания робота, и, таким образом, неосознанно совершая зверства равнозначные рабовладению или убийству, тех существ, к которым мы имеем почти родительскую обязанность попечения.

Следовательно, мы имеем прямое моральное обязательство относиться к нашим созданиям с осознанием ответственности за их радость, страдание, глубокомыслие и творческий потенциал. Но, также, мы должны знать о существенных и функциональных основаниях этих чувств и эмоций, чтобы знать когда и где наши потенциальные будущие создания заслуживают внимания с моральной стороны.

А. В. Сидоренко, студ., КНУТШ, Київ
nas.sidorenko@mail.ru

СТОЙЧНА ЕТИКА АТАРАКСІЇ ЯК ВИСОКОМОРАЛЬНА НАСТАНОВА ПРАГМАТИЧНОГО ҐАТУНКУ АБО ПРИХОВАНИЙ КОНФОРМІЗМ

*Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю всех, но только не себя.
Франсуа Вийон*

На полі сучасної розмови про цінності, етику та мораль прийнято перекидатись звинуваченнями у міщанстві, філістерстві, конформізмі тощо. З приводу кожного з вищезгаданих позначень побутує безліч смислових варіацій в залежності від контексту застосування, того, до кого застосовано і в залежності від того, хто конститує подібну оцінку.

Питання полягає в тому, що чи то через перенасиченість усталених стереотипів, чи то за браком часу для того, щоб відкрити будь-який тлумачний словник і актуалізувати для себе оригінальні дефініції деяких сьогоденних суспільно-моральних категорій. Ми повсякчас кидаємо оцінку необґрунтовано і, здебільшого, вкладаємо у них викривлений зміст.

Зважаючи на "неспокійні" часи, перш за все неспокійні для нашої свідомості та позиції у суспільстві, адже саме сучасність провокує нас до здійснення великих вчинків та висловлення голосних красномовних тверджень, на шпальтах преси та в кулуарах будь-яких приміщень звучать оцінки "революціонера", "відсидника", "конформіста", "провокатора", "пристосуванця" тощо.

Що найбільше кидається у вічі – це неправильне застосування поняття "конформізм". Більше того, історія філософії знає безліч прикладів, де, так званий, "ниций конформізм" проголошується чи не найвищою настановою мудрості.

Чи історія помиляється в своїй аксіології? Звернімося спершу до самого поняття конформізму (від пізньолатинського *conformis* – подібний) – первинне значення: зміни в поведінці людини під впливом реального

чи уявного тиску з боку іншої людини або групи. [Аронсон Э. Общественное животное. Введение в социальную психологию. – изд. 7. – М., 1998. – 517 с.]. Зверніть Вашу увагу, що взагалі не йдеться про те, чи це негативний тиск чи позитивний. Вже значно пізніше, під впливом потужної політизації категорія "конформізму" отримує присмак "погоджуваності" та "приспосовування". [Андреева Г. М. Социальная психология: Учебник для высших учебных заведений. – 5-е изд., испр. и доп.. – М.: Аспект Пресс, 2008. – 363 с.].

Варто завважати, що, як правило, конформізм виявляється на поведінковому (зовнішньому) рівні, а не на особистісному. Наочним прикладом є документальний фільм режисера Фелікса Соболева "Я та Інші" (1971), що транслює ідею потреби людини "бути такою як усі" суто з позиції потреби у соціалізації та наявності усталеного спільного (!) інформаційно-емоційного тла. Німецький соціолог та психоаналітик XX століття Еріх Фромм у роботі "Втеча від свободи" описав це наступним чином: "Именно этот механизм является спасательным решением для большинства моральных индивидов в современном обществе. Коротко говоря, индивид перестает быть собой, он полностью усваивает тип личности, предлагаемый ему общепринятым шаблоном, и становится точно таким же, как все остальные, и таким, каким они хотят его видеть. Исчезает различие между собственным Я и окружающим миром, а вместе с этим и осознающий страх перед одиночеством и бессилием". [Фромм Э. Бегство от свободы = Die Furcht vor der Freiheit (1941) / Перевод Г. Ф. Швейника. – Москва: Аст, 2011. – С. 110].

Представники пізньої Стої акцентують на тому, що кожен має полишити свої інтенції, прагнення, що автоматично редукує пристрасті до простого слідування природі. І от з приводу останнього – детальніше.

Природа в мисленні людини епохи античності – це розумний космос, космос ім'я якого *Noys*, повністю впорядкований, цілком раціональний. Слідування раціональному Космосу не можна ототожнювати з пасивним прийняттям наявного.

Античність мислить Космос щонайбільшим мірилом істинності, цілості, що дозволяє ідентифікувати себе зі світом. У цьому контексті варто пригадати той самий конформізм, про який ми говорили. Тут принцип Космічності, зважаючи на антропоцентричність мислення, що вкорінюється у XVI столітті, замінюється на принцип Інших.

Конформіст подібний до Інших так, як стоїк – до Космосу. Чому тоді одне не можна постулювати як етичну настанову, а інше – моральною вадю?

Насправді, монета стоїчної етики має зворотній бік – атараксія, яка, без заперечень, провокує до пасивності, обертається активною реалізацією того, у чому можна бути найкращим. Стоїки стверджують, що є речі, на які можна вплинути, а на які – ні. Те, що не під нашою змогою, варто полишити. Цілком раціональним є при цьому розвиток того, у чому ти можеш втілити прагнення до реалізації. Сучасний індійський містик Чандра Мохан Джеїн, більше відомий під псевдонімом Ошо, у своїх роботах постулює вищезазначений підхід як шлях стабілізації

емоційності індивіда через зумисне заниження своїх очікувань. При цьому мова іде про очікування, які покладені на Інших, на навколишнє середовище, на Космос, якщо бажаєте, але не на себе. То бто, стоїки, так само як і Ошо з його послідовниками, як і конформісти апелюють до потреби людини мати певні взаємини з об'єктивністю. Ми можемо позначити це за допомогою варіативних теоретичних конструктів: жити у відповідності з природою, слідування Космічному задуму, заниження очікувань, уподібнення чомусь, атараксія, пасивність, однак зворотнім боком всіх цих явищ є звільнення деякої потенції. Потенції до дії у згоді з, так званою, об'єктивністю.

Якщо для Античності ця об'єктивність – Космос, то для сучасності такою об'єктивністю є інтерсуб'єктивність (каламбур ненавмисний). Чи не дещо схоже ми розуміємо під конформізмом у якому всіх звинувачуємо? Конформність виявляється процедурою конституювання об'єктивності через долучення Я до інтерсуб'єктивності, як у стоїка до Космосу. А останнього не можна уникнути, інакше це завжди обертається соліпсизмом. "Той, хто знаходить задоволення у самотності – або дикий звір, або Бог" [Арістотель].

***М. М. Сисак, канд. філос. наук, ДВНЗ "ПНУ ім. В. Стефаника",
Івано-Франківськ
trachukm@gmail.com***

КРИЗА ІДЕЙ СВІТСЬКОГО ГУМАНІЗМУ

Історія розвитку феномену світського гуманізму, яка знає про свої злети і занепади, показує, що актуалізація гуманістичних ідей спостерігається у переломні етапи суспільного поступу. Таким став період від початку ХХ ст., коли значно загострилися кризові процеси, що супроводжують життя сучасної цивілізації. Стрімкий динамізм змін призвів до розвитку вже запущеного механізму кризового стану суспільства, важлива роль у подоланні якого, на думку наукової спільноти, належить розгляду питань гуманізму та антигуманізму.

Відтак у новітній філософії в результаті змін, які відбулися, значну частину принципів класичного гуманізму було поставлено під сумнів. Як вважає В. Лекторський, гуманізм як ідеал і життєвий орієнтир зазнав поразки, оскільки привів до розриву між людиною і буттям. Науковець називає таку ситуацію антропологічною катастрофою, суть якої полягає в тому, що втрачається гуманістична віра в природну доброту людини, її природні права [Лекторський В. А. Идеалы и реальность гуманизма / В. А. Лекторский // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 22–23]. Таким чином, у ХХ ст. базові положення гуманізму піддаються пересмисленню і формуються нові гуманістичні ідеали.

Цікавою видається думка А. Йозефа, який наголошує на розгляді трьох глобальних криз, "По-перше, техногенна цивілізація, яка утвердила розгром традиційного гуманізму та привела людство до межі само-

знищення. По-друге, екологічна криза. Нарешті, це культурна криза ("криза ідентичності"). Людина під впливом нових інформаційних технологій все більше стала втрачати свою індивідуальність, жертвувати свободою в ім'я високого рівня споживання, перетворилась на об'єкт маніпулювання ЗМІ, стала "гвинтиком" постіндустріального суспільства" [Йозеф А. Гуманізм в культурі і культура в гуманізмі / А. Йозеф // Вопросы философии. – 2004. – № 5. – С. 163].

Очевидно, що не випадково все частіше в сучасній філософській свідомості народжується думка про те, що істинна причина кризи гуманізму може бути прихована в розумінні самої людини. Російський мислитель П. Гуревич відзначає, що антиперсоналістична установка в європейській культурі постійно відроджується. У цьому контексті доречно процитувати О. Блока, який вважає: "Під поняттям "гуманізм" ми звикли розуміти потужний ідейний рух, який на кінець середніх віків охопив спочатку Італію, а потім і всю Європу, гаслом якого була людина – вільна людська особистість. Таким чином, основна і вихідна ознака гуманізму – індивідуалізм. Однак коли на арені європейської історії з'явилася нова рушійна сила – не особистість, а натовп, настала криза гуманізму" [Гуревич П. С. Гуманізм як проблема і як ересь / П. С. Гуревич // Свободная мысль. – 1995. – № 5. – С. 55]. "Сучасна епоха являє собою один з критичних моментів, де людська думка готується до змін. В їх основі лежать два основних фактори. Перший – руйнування релігійних, політичних і соціальних вірувань, що дали початок усім елементам нашої цивілізації; другий – виникнення нових умов існування та абсолютно інших ідей, що з'явилися як наслідок відкриттів у галузі наук і промисловості" [Лебон Г. Психологія толп / Г. Лебон. – М.: Інститут психології РАН, Изд-во "КСП+", 1998. – С. 35].

У нашому сьогоденні часто звучать слова про дегуманізацію. Але що конкретно висловлює це пафосне формулювання? Чи означає воно, що раніше суспільство і, зокрема, людина були "гуманізованими", а сьогодні – ні? Та у чому і де ідеї антигуманізму проявляються? У зростанні насильства чи в технологічному підході до розгляду людини як до засобу в політиці, менеджменті чи навіть у медицині – як до постачальника запасних частин? Поставлені запитання досить неоднозначні. Варто хоча б згадати про здобутки людства в охороні навколишнього середовища, ступені комфорту життя та умов праці, досягнуті сучасною цивілізацією. Та й чи можливі прояви антигуманізму в принципі, якщо всі результати діяльності – справа рук людини, реалізації її потреб, сподівань? Зазначені міркування знайшли свій яскравий вияв у так званій антропологічній кризі: зневірі у людині, яка своєю діяльністю, з одного боку, створила надзвичайно багатий за науковими, технологічними, культурними можливостями світ (постіндустріальне, інформаційне суспільство, цивілізацію "третьої хвилі"), а з іншого – породила глобальні суперечності, загрошення яких ставить під сумнів саме подальше існування людства, переміщує людину "по той бік еволюції і культури".

На думку багатьох принципових опонентів гуманізму як філософської теорії і практики, головну відповідальність за "кризу людини" несе впевненість розуму в тому, що за допомогою засобів науки, техніки і технології можна "олюднити" суспільство. Втім, незважаючи на істотні відмінності і навіть протилежності, усі різновиди гуманізму подібні в головному – визнанні людини найвищою цінністю. Однак незважаючи на очевидну кризу класичного гуманізму, в філософській та науковій літературі питання про перехід до інших світоглядних підстав ставиться досить несміливо і невпевнено. Це в першу чергу пов'язано з глибокою укоріненістю принципів гуманізму в самосвідомості європейської культури. Основні ідеї новоевропейського гуманізму (лібералізм, права людини, культ знань і прогресу) матеріалізувалися в соціально-політичних структурах, у свідомості індивідів і груп, ставши потужним механізмом суспільного розвитку.

О. П. Скиба, канд. філос. наук, доц., НАУ, Київ
oksankaskiba@gmail.com

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ОСНОВА ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕТИКИ

На початку ХХІ століття стало очевидно, що внаслідок надмірного розвитку технологій, безвідповідальної діяльності людей та зростання негативного впливу на природу накопичується все більше проблем, які загрожують існуванню людства. Ці проблеми отримують статус глобальних і стає очевидно, що подальший розвиток цивілізації неможливий без зміни поглядів на пошуки дієвих засобів їх вирішення. Особливе місце серед цих проблем займає екологічна проблема, для вирішення якої, вважають деякі учені недостатньо усвідомлення істинних причин кризи, а необхідна зміна життєвих орієнтацій, зміна ціннісних пріоритетів і поширення моральних ідеалів на всю природу. Іншими словами, заборона "не вбий" повинна поширюватися не лише на систему взаємовідносин "людина – людина", а й на систему "людина – природа". Тому поширюються тенденції пошуку підвалин таких етичних норм і цінностей, де саме життя, його збереження, а також виживання розглядаються як ціннісний нормоутворюючий принцип. Адже загибель загрожує не лише людині, а й довкіллю. Звідси – необхідність екологізації етики і етизації екології [Сулацкова О. Ф. Особливості становлення і розвитку екологічної етики майбутніх фахівців / О. Ф. Сулацкова – Вісник СевНТУ: зб. наук. пр. Вип. 126/2012. Серія: Філософія. – Севастополь, 2012., с. 96].

Як бачимо, екологічна проблема, вирішенням якої займаються не лише екологи, а і представники інших наук, постає досить гостро. Все більше вчених приходить до думки, що вирішення цієї та інших проблем є неможливим без вироблення відповідного ставлення до природи: прагнення підкорити природу повинно замінитися ідеєю гармонійного розвитку людини і природи. Тобто сучасні морально-етичні засади повинні не лише дозволяти людству користуватися всіма благами науко-

во-технічного прогресу, а й застерігати від можливих негативних наслідків. А формування нової галузі гуманітарного знання – екологічної етики актуалізує пошуки шляхів вирішення екологічної проблеми на засадах морального ставлення, відповідальності і любові до природи. Тобто, без прогресу моральної свідомості, без удосконалення людських якостей, коли відбувається лише розвиток науки і техніки, не можна говорити про культурний розвиток людства. Адже, за влучним висловом А. Печчеї "...будь-які досягнення людства, включаючи і ті, які звичайно мають на увазі, коли говорять про "розвиток", можуть ґрунтуватися лише на удосконаленні людських рис..." [Печчеї А. Человеческие качества / А. Печчеї. – М.: Прогресс, 1980. – 312 с., с. 224]. На значущість морально-ціннісного виміру знання вказує також С. Кримський, у роботах якого читаємо: "Розум, як і пізнання, можливо, має свої морально ціннісні пороги, перехід за які знаменує перетворення, викривлення, пізнавального процесу... Відповідно відбувається переоцінка результатів пізнання..." [Кримський С. Б. Про софійність, правду, смисли людського буття: Збірник науково-публіцистичних і філософських статей. / Кримський С. Б. – К.: 2010. – 464 с., с. 423]. Неперервний розвиток наукового знання повинен супроводжуватися постійним удосконаленням загальнолюдських морально-етичних норм та принципів життя людини на землі, які повинні бути для людини життєвим орієнтиром і в епоху високих технологій. Адже в багатьох випадках техніка і наукові відкриття пропонують нам, за словами Ф. Фукуями "договір з дияволом", який може призвести до того, що К. Льюїс назвав "людина відміняється". Тобто, йдеться про загрозу втрати людиною своєї людської природи через надмірну захопленість клонуванням, генною інженерією, дослідженням стовбурових клітин і т.д. і відсутністю морально-етичних норм, що визначатимуть і контролюватимуть розвиток цих технологій. "Вибачте, але у вас просто померла душа..." [Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции. / Фукуяма Ф. [пер. с англ. М. Б. Левина] – М.: ООО "Издательство АСТ": ОАО "ЛЮКС", 2004. – 349 с., с. 7-8].

Відомий філософ XX століття А. Швейцер, відмічає, що найбільшою помилкою всіх попередніх тлумачень етики є те, що всі вони зводяться до розгляду поведінки людини у суспільстві і випускається з уваги ставлення людини до природи. Якщо ж пригадаємо походження даного слова, то термін "етика" походить від давньогрецького слова "ethos" первісне значення якого – "місце проживання", "дім", "пташине гніздо" і т.д. І лише потім словом "етичний" позначають чесноти і особливі душевні якості (Арістотель). А природа є для людини не лише середовище існування, а домом, собором, який треба плекати і берегти. Тому, якщо орієнтуватися на ідею цілісності, невідчуженого гармонійного існування людини і природи, поширення моральних принципів на природу є очевидним. Екологічною етикою ми називаємо вчення, що у відношенні "людини-природа" визнає моральний статус природи, надає високу оцінку її нематеріальним цінностям. Екологічна етика виникає в останній третині XX століття. Серед засновників екологічної етики можна назвати

американського вченого О. Леопольда, який стверджує, що "етика в екологічному сенсі – це обмеження свободи дій у боротьбі за існування"[Леопольд О. Календарь песчаного графства / О. Леопольд. – М.: Мир, 1983. – 216 с., с. 200]. Тобто, "етика землі" О. Леопольда розглядає прагнення людства зберегти природу як єдиний спосіб уникнути екологічної катастрофи і власної загибелі. В той же час Р. Атфільд дотримується іншої думки, що екосистеми повинні бути збережені заради самих істот що їх підтримують..., а причина збереження біосфери лежить у сфері інтересів людських інтересів та інтересів інших істот [Атфілд Р. Этика экологической ответственности / Атфилд Р.// Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М.: Прогресс, 1990. – 203-258 с., с. 242]. Етика ж відповідальності Г. Йонаса передбачає існування такого типу суб'єкта дії, який би був відповідальний не за конкретні вчинки людей, а за "саму ідею людини" як ідею збереження людського роду. Екологічний імператив ученого формулюється так: "Дій так, щоб наслідки твоєї діяльності не були руйнівними для майбутньої можливості такого життя" [Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації / Йонас Г. Пер. з нім. – К.: Лібра, 2001. – 400 с., с. 27-28].

В умовах розвитку сучасної цивілізації приходимо до висновку, що на запитання "що я повинен робити?" людина не може відповісти без відчуття своєї відповідальності за життя на Землі. Це приводить до думки про ідею виникнення і формування нової етики – етики відповідальності, бо "Остаточно розкутий Прометей, якому наука надає не знані ще досі сили, а економіка – нечувані стимули, закликає до етики, щоб через добровільне підкорення їй приборкати свою могутність. Аби ця могутність не обернулася для людини лихом..." [Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації / Йонас Г. Пер. з нім. – К.: Лібра, 2001. – 400 с., с. 7]. Отже, вихідною тезою стає попередження, що сучасна техніка і споживацьке ставлення до природи, що у свій час мало на меті щастя людей, перетворилося на загрозу існуванню людства як такого.

Смолина Д.А., студ., СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия
smolina.dashaa@gmail.com

ИССЛЕДОВАНИЕ ДИСКУРСА СПРАВЕДЛИВОСТИ В ОТНОШЕНИИ БЕЗДОМНЫХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КАК СОЦИАЛЬНО-ИСКЛЮЧЕННОЙ ГРУППЫ

В докладе представлено исследование справедливого отношения к социально-исключенным группам в современном российском обществе. В ходе исследования определяется, насколько гомогенно реализуется феномен справедливости в современном российском обществе. Объектом исследования выступают представления граждан, волонтеров некоммерческой организации "Ночлежка" и самих бездомных о феномене справедливости в контексте проблемы отношения к социально-

исключенным группам (бездомным). В основном, граждане имеют стереотипное представление о том, как люди становятся бездомными, и, отвечая на поставленные вопросы, оперируют стереотипными интуициями об отношении к бездомным. Основная гипотеза исследования заключается в том, что практики справедливости в современном российском обществе реализуется неоднородно. В процессе исследования были проинтервьюированы три группы респондентов: 1) обычные граждане, 2) волонтеры некоммерческой организации ("Ночлежка") и 3) бездомные. На примере трех групп респондентов проанализировано понятие справедливости и справедливой/правильной помощи бездомным, и задаваемые вопросы позволили респондентам осмыслить данные понятия. Методом сбора данных стали глубинные интервью, которые будут проанализированы с помощью контент- и дискурс-анализов.

Д. М. Сюмаченко, асп., НУХТ, Київ
dmitrij-syumachenko@yandex.ru

АЛЬТРУЇЗМ ТА ЕГОЇЗМ

Егоїзм (франц. Egoïsme – себелюбство) – спосіб мислення і поведінки, в якому вихідними є власні інтереси. Т.Гоббс стверджує, що людина за природою егоїстична і для своєї вигоди може заперечувати навіть геометричні теореми. Усі люди хочуть собі добра, тому прагнуть до самозбереження та уникають зла. В цьому сенсі морально лише те, що стосується користі окремого індивіда. Врешті-решт, егоїзм породжує хаос, людьми опановує страх, і вони укладають суспільну угоду для своєї ж користі. Концепція суспільної угоди Т.Гоббса передбачала, що свою особисту свободу люди передають державі і, поступаючись свободою, вводять своє життя у впорядковане русло. У праці "Антропологія, з прагматичної точки зору" Кант представляє егоїзм як світоглядну орієнтацію людини. Людина сповідує егоїзм від самого народження. Одрозд як ми починаємо говорити від першої особи, зауважує філософ, ми скрізь, де тільки можна, "стверджуємо своє улюблене Я" – якщо не відверто, бо ж на перешкоді цьому – егоїзм інших людей, то приховано, прагнучи будь-що піднести у сприйнятті інших. Певна ускладненість даного твердження, виявляється, може бути "заземлена" до настанови найпростішого, буденного розумного егоїзму: "не роби іншому того, що б ти не бажав, аби чинили щодо тебе" [Кант І. Критика практического разума/ І. Кант. – Москва: Издательство "Мысль", 1965. – 544 с. – (Сочинения в шести томах. Том 4. Часть 1)].

Термін альтруїзм запропонував О. Конт для поняття, протилежного егоїзму. Альтруїзм як принцип, за Контом, звучить так: "Живи для інших". З точки зору відносин між людьми, альтруїзм, як бажання блага іншому, ширше принципу поваги і справедливості. Виділяють психологічний та біологічний альтруїзм. Перший означає турботу про благополуччя інших людей без власних інтересів. Другий передбачає поведін-

ку, яка допомагає виживанню роду і при цьому не приносить користі конкретній особі.

За своїм змістом принцип альтруїзму був втілений у заповіді любові, як окремий випадок милосердя. Проте в новоевропейській філософії милосердя починає трактуватися саме в дусі альтруїзму, а сприяння благу іншого розглядається як основа моралі. В XIX-XX ст. принцип альтруїзму став предметом критики християнських мислителів: К.М. Леонтьєв ототожнював альтруїзм з неприпустимим людиноугодництвом, а М.О. Бердяєв відкидав альтруїзм як "вчення буржуазно-демократичної моралі". В марксизмі альтруїзм, як і егоїзм, розглядалися в якості історично і ситуаційно конкретних форм самовираження індивідів. Альтруїзм визначався як ідеологічна ілюзія, покликана приховати такий суспільний лад, що дозволяє окремим індивідам представити свій корисливий інтерес "в якості інтересів ближніх". В 2-й половині XX ст. філософсько-етична проблематика, пов'язана з альтруїзмом, отримала розвиток у дослідженнях просоціальної поведінки, де альтруїзм аналізується в контексті практичних відносин між людьми на основі різних форм солідарності та благодійності. Альтруїзм переосмислюється в контексті етики турботи (К. Галліган, Н. Ноддінгс) [Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://iph.ras.ru/elib/0135.html>.].

Досягнення еволюційної генетики дозволили представникам еволюційної етики показати біологічні передумови альтруїзму і функціональну невизначеність того, що прийнято вважати "особистим інтересом". Висуваються гіпотези про те, що психологічний альтруїзм може бути наслідком біологічного альтруїзму. Люди діють на основі своїх переконань, бажань, надій і страхів, уявлень про добро і зло. Джефрі Шлосс вважає що схильність до альтруїстичного мислення закладена в нейронних зв'язках кори головного мозку, як продукт еволюції [Research on Altruism & Love: An Annotated Bibliography of Major Studies in Psychology, Sociology, Evolutionary Biology, and Theology / [S. Jeffrey, M. Michael, J. Byron та ін.], 2003. – 256 с. – (1 edition)].

В 60-х роках В.Д. Гамільтон розвинув концепцію родового відбору або внутрішньої узгодженості. Вона з математичною точністю показує, що особини одного виду матимуть успіх у виживанні, коли будуть допомагати своїм родичам так, що зиск реципієнта буде значно перевищувати збитки донора. Репродуктивний успіх індивіда не постраждає, якщо він пожертвує собою заради порятунку двох своїх братів і сестер [Hamilton W.D. Narrow Roads of Gene Land vol. 1: Evolution of Social Behaviour / Hamilton W.D. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – 566 с.]. Проте альтруїзм часто спостерігається і при відсутності близьких родинних зв'язків. Р.Л. Тріверс припустив, що в таких випадках має місце взаємний альтруїзм. Згідно цієї концепції, особи в разі необхідності допомагають одна одній, при цьому передбачається, що і їм також не відмовлять у допомозі. Щоб цей механізм працював, необхідно виявляти і виключати із спільноти тих індивідів, які тільки отримують допомогу і нічого не пропонують нава-

ем (соціопатів). Взаємний альтруїзм підтримується складними когнітивними формами: здатність передбачати поведінку, маніпулювати і виявляти спроби маніпулювання [Бразерс (Brothers, 1989)].

Всі попередні теорії та докази були систематизовані Е.О. Вільсоном [Edward O. Wilson. *Sociobiology: The New Synthesis* / Edward O. Wilson., 2000. – 720 с. – (Twenty-Fifth Anniversary Edition)]. Розділ його роботи, присвячений еволюції поведінки людини, зробив автора своєрідною мішенню для критики. Роздуми Вільсона про те, що наші етичні і моральні системи (і навіть естетичні вподобання) мають еволюційну основу не поєднувалися з ідеями про *tabula rasa*.

Проблема, виражена в дилемі "альтруїзм-егоїзм", полягає в протиріччі не особистих і спільних інтересів, а інтересів Я та Іншого. З етимології слова "альтруїзм" випливає сприяння не спільному інтересу, а саме інтересу іншої людини. Таке визначення потребує нормативної та прагматичної специфікації. Зокрема, відносно того, хто судитиме про благо іншого, коли той інший і сам не впевнений щодо своїх істинних інтересів. Направлений до індивіда, як носія власного інтересу, альтруїзм передбачає самозречення, оскільки в умовах соціальної і психологічної відокремленості людей турбота про інтереси свого ближнього можлива лише за обмеження власного інтересу. Принципове нормативне обмеження егоїзму здійснюється основними моральними вимогами і цінностями, які по суті направлені саме проти егоїзму. Окрім цих змістовних імперативно-ціннісних обмежень мораль володіє і формальними ознаками (їх виділяли Кант, Мур), які виключають егоїзм.

К. О. Ткаченко, асп., КНУТШ, Київ
ms.katerina@ukr.net

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЕТИЧНИХ ЗАСАД АДВОКАТСЬКОЇ ПРАКТИКИ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ БРИТАНІЇ

What craft is your father of? . . .
Marry, he is a crafty man of law!
(Середньовічний жарт)

Найбільш ранній приклад концептуалізації етичних засад адвокатської практики у Британії з'являється в той же час, що й професія адвоката як така: у І Вестмінстерському статуті 1275-го року, в частині 29 королівськими законодавчими зборами зазначалося про недопустимість "хитрості чи таємної змови" ("deceit or collusion") для юристів. Цей статут був уведений до обігу відразу після того, як розслідування за наказом Едварда I виявило суттєві докази існування практик корумпованих судових процесів: як судові, так і королівські чиновники (court and royal officials), як адвокати, так і позивачі – всі мали побічні особисті інтереси в судовій системі.

Отже, виявлення такого стану справ, що аж ніяк не вписувався в норми тодішньої джентльменської етики, призвело до встановлення на законодавчому рівні наступних етичних формулювань у вищезгаданому статуті: "...if any Serjeant, Pleader or other, do any manner of Deceit or Collusion in any King's Court or consent in deceit of the Court or beguile the Court or the Party and thereof be attainted, he shall be imprisoned for a year and a day from thenceforth shall not be heard to plead in Court for any Man" [Statute of Westminster I, 1275, 3 Edw. I, ch. 29, reprinted in 1 STATUTES OF THE REALM 34 (William S. Hein & Co. 1993) (1810)]. Етичні заборони стосовно поведінки представника судової системи розповсюджувались на наступні злочини: обман суду чи однієї зі сторін, отримання таємничої інформації насильницьким шляхом, хабарництва і зловживання владою, вдавання до неналежної судової практики (наприклад – чемперті, тобто незаконне фінансування судової справи третьою особою), підтримка та баратрія (навмисне нанесення шкоди власній судовій справі чи майну для ведення незаконної юридичної гри й отримання у ній особистої вигоди) через неправдиві заяви в дебатах і тяжбах у залі суду.

Як не важко помітити, у подібних юридичних актах акцент ставився саме на широкі повноваження суддів стосовно врегулювання поведінки юристів, а отже самі заборони розповсюджувались виключно на неправомірні дії адвокатів (в тому числі – на аспекти професійної недбалості в окремих випадках), і в якості покарання передбачались: позбавлення волі, штрафи та/або заборона на подальшу юридичну практику (тимчасова чи, навіть, пожиттєва). Варто відмітити, що існує два підходи до інтерпретації подібної жорсткості встановлених щодо юристів на той час правил. Перший підхід, який ми можемо побачити ще у середньовічних коментаторів, акумулював у своїй праці мислитель та юрист вже 18 століття Уільям Блекстор, констатуючи, що: "Lawyers engaged in 'unlawful shifts and devises so cunningly contrived (. . .) in deceit of the King's Courts, as oftentimes the Judges of the same were by such crafty and sinister shifts and practices inveigled and beguiled" [Blackstone, William, Commentaries on the Laws of England. / Facsimile edition with introductions by Stanley N. Katz. – Univ. Chicago, 1979. – (9th ed. 1783)]. Другий підхід репрезентований вже більш сучасними дослідниками, які стверджують, що стурбованість неправомірністю дій юристів – це риса, яка більш характерна для 17-18 століть, а до того подібні інституалізації правил та принципів адвокатської діяльності і, в тому числі, принципу адвокатської таємниці, мали за основну мету захист достоїнства та честі джентльменів-юристів, а не інтересів їх клієнтів чи, тим більше, суспільства загалом. Якщо британський адвокат обіцяв клієнту не розголошувати отриману від нього інформацію, то вимагати від нього зворотнього вважалося просто недопустимим. Можна зазначити, що обидва підходи мають свої історичні резони, та все ж ми будемо більше схилитись до першого й більш класичного, зокрема, з огляду на подальшу історичну ретроспекцію, представлену нами у цій невеличкій роботі.

Отже, "The London Ordinance" 1280-го року свідчить про те, що занепокоєність стандартами діяльності Лондонських юристів все ж таки зберігалась і стосувалася вона саме етичних норм їх поведінки, надмірної кількості залучених до практики адвокатів та, відповідно, їх низької професійної компетентності і неправомірних дій, які з неї випливали. Ця постанова хоча й давала можливість окремим можновладним юристам та суддям на монополію в конкретних судах міста, все ж прописувала конкретну схему дій за ситуації, коли юристи "неадекватно розуміли сутність своєї професії" [див. докладніше: Rose J. *The Legal Profession in Medieval England: A History of Regulation*. / Jonathan Rose. – SYRACUSE L. REV, 1998. – P. 57-68.], та усі механізми заборони подальшої практики таких адвокатів. Що ще важливіше, були прописані конкретні дисциплінарні норми, які врегульовували стосунки "адвокат-клієнт", накладаючи офіційну заборону на оголошення у суді чи іншому публічному місці інформації стосовно клієнта, яка могла б нанести йому особистої шкоди чи ускладнити вирішення його судової справи, тобто фактично вже у XIII століття Британія затвердила на законодавчому рівні етичну норму адвокатської таємниці. До того ж, ця норма прописувалась досить конкретно, накладаючи заборону на діяльність адвоката у справах обох сторін, та на перехід адвоката до іншої сторони без згоди попереднього клієнта, – порушення каралось досить суворо: довгостроковим або ж повним відстороненням від професійної діяльності.

Також цікавою є пізніша постанова, видана Едвардом I у 1292 році, яка мала на меті значне скорочення кількості практикуючих у місті юристів. Власне для нашого дослідження цікавим є не стільки сам факт цієї постанови, скільки її обґрунтування та механізми імплементації у життя суспільства, а саме: необхідність подібного врегулювання ґрунтувалась на тому, що надмір кількості юристів означатиме формальності над справедливістю та, окрім того, це неминуче призведе до збільшення пласту некомпетентних юристів, формою виживання яких є "шахрайство та злоба" [Sayles G.O. *Select Cases in the Court of King's Bench under Edward I*. / ed, I. – Selden Society 82 (London: B. Quaritch, 1965), 163 p. – *supra* note 12, at lxii.]. Як бачимо, суто формальна постанова мусила мати під собою розгорнуте етичне обґрунтування, яке мало своє продовження і в актуалізації цієї постанови, оскільки зменшення кількості представників судів відбувалось через професійний відбір, який включав у себе перевірку як на юридичну, так і на етичну компетентність. Як відзначають сучасні дослідники: "The ordinance of 1292 was also the first time that a requirement was formally set out in statute for lawyers to be able to prove their integrity" [Rose J. *Medieval Attitudes Toward the Legal Profession: The Past as Prologue*. // *Arizona State University College of Law*. – Stetson Law Review, Vol. 28, No. 1, 1999. – P. 345-369. – P. 354].

Подальші постанови 1402 та 1455 рр. також яскраво відображають "анти-юридичний" настрій суспільства, спровокований абсолютно неетичним поведінням представників цієї сфери, на що вимушений був реагувати навіть парламент, видаючи вищезгадані постанови. Цікаво, що якщо

Статут Генрі IV від 1402 року ще акцентує основну увагу на тому, як саме мають вести себе адвокати та що їм дозволено в межах їх професійної діяльності з етичної точки зору, то вже Спільна Петиція 1455 року є відповіддю парламенту на скандальні справи Suffolk та Norfolk і фактично є списком заборон, тобто тих методів і випадків шахрайства, які є визнаними на законодавчому рівні неетичними та непрофесійними.

Як ми бачимо, досвід імплементації в життя законів та етичних норм у таких високорозвинених країнах, як наведена в цьому дослідженні Британія, так само як і власний український досвід, є історією труднощів і провалів. А вже трансформація цього досвіду у дієві важелі законодавства та адаптація міжнародного досвіду на вітчизняних теренах – це тема наших подальших досліджень.

Д. М. Троян, студ., НаУКМА, Київ
trojan93@ukr.net

"ФІЛОСОФІЯ ВЧИНКУ" М.М.БАХТІНА

Філософія вчинку – одна з малодосліджених сторін теоретичної спадщини М. М. Бахтіна.

"К философии поступка" є незавершеною спробою автора описати феноменологію вчинку. В цьому есе, написаному в першій половині 1920х рр., відображено етап, що передує висловленим в "Проблемах творчості Достоевського" поглядам Бахтіна на діалог.

Свою роботу Бахтін починає, відштовхуючись від розмежування між "світом культури" та "світом життя": світ культури характеризується неповторністю буття окремо взятого суб'єкта, світ життя – цілісністю смислу. Подолання цього розмежування можливе лише через вчинок, який є результатом осмисленої, не нав'язаної зовні повинності, можливість здійснення такого вчинку є умовою цілісності та суб'єктності особистості. Вчинок, хоча й містить в собі об'єктивний смисловий зміст і суб'єктивне вираження, ґрунтується не на об'єктивному знанні, а на внутрішній повинності, немислимості діяти інакше в ситуації вибору. Під вчинком Бахтін розуміє не тільки моральний вчинок, а й думку, почуття, художню творчість.

Потреба конструювання індивідуального "не-алібі-у-бутті" – свідомої індивідуальної мотивації, покладена в основу вчинку. Не-алібі в бутті означає, що людина не має права на ухилення від реалізації свого єдиного неповторного місця в бутті, від неповторного вчинку, яким має бути життя. Морально-онтологічна ситуація, що впливає для людини з "не-алібі-у-бутті", залишає дві можливості – "примусового" буття, тобто буття, що диктується зовнішньою повинністю, і відповідального буття, буття як вчинку, що походить з повинності за внутрішнім переконанням. Концепція Бахтіна передбачає вихід за межі теоретично-дисциплінарного виміру і переміщення морально-етичної проблематики в сферу реального буття.

Виникає питання, яким чином той, що вчиняє, знатиме, що є належне? Як нам упевнитися в правильності повинності? Розуміння нам може дати уявлення про буття повинності Г. Когена. Якщо не заглиблюватися в подробиці, то можна говорити в певному сенсі про тотожність у нього буття-мислення-повинності. Якщо Бахтін в даному місці все ж таки мислить аналогічно Когену, то, отже, впевненість Бахтіна в тому, що є належним і як слід морально вчинити, ґрунтується на тій підставі, за якої буття розуміється як стихія мислення. Повинність, що народжується, справжня по своїй природі. Оскільки вона народжується в стихії мислення, яка є саме буття. Але в тексті є міститься критика такої позиції. Бахтін піддає критиці теоретизм, оскільки теоретично істинне не визнає належного і не ґрунтується на ньому. Проте відповісти на питання про те, що гарантує істинність індивідуальної повинності, виходячи з міркувань Бахтіна в есе, неможливо [Демидова Е.В. Отсутствие Другого в философии поступка М.М.Бахтина// Этическая мысль/ Отв. ред. А.А.Гусейнов. Вып.14. М., 2014.с. 271–287].

Визнаючи важливість і ґрунтовність досліджень Бахтіна, слід відзначити, що його принцип суб'єктивного вираження буття не дозволяє йому більш детально розробити етичні аспекти філософії вчинку. Таким чином, філософія вчинку М.М. Бахтіна є проектом "першої філософії", успішність якого й наразі лишається для науки спірним питанням.

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
amo-ergo_sum@ukr.net

ФЕНОМЕН ДРУЖНЬОЇ ВІРНОСТІ: ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНІ ГОРИЗОНТИ ОСМИСЛЕННЯ

Сучасний французький мислитель А.Конт-Спонвіль зазначає, що "вірність в дружбі аж ніяк не передбачає, що у вас всього лише один друг" [Конт-Спонвиль А. Верность / А.Конт-Спонвиль. Философский словарь / Пер. с франц. ЕВ. Головиной. – М.: Этерна, 2012. – С..88]. Ми можемо бути вірним декільком друзям. Тут вірність має більш "широкі ворота", але як і в любові "вузький шлях" тому, що будь-який необережний крок може призвести до втрати вірності.

Втім Г.В.Ф. Гегель зауважує, що "під вірністю, ми не повинні розуміти тут...ні непохитності дружби, найпрекраснішим прикладом якої вважалися у стародавніх Ахілл і Патрокл, і в ще більшій мірі Орест і Пілад. Дружба в цьому сенсі слова має своїм ґрунтом юність. Кожна людина повинна сама по собі пройти свій життєвий шлях, здобути собі й утримати в собі певну дійсність. Лише юність, коли індивіди живуть ще в загальній невизначеності їх дійсних відносин, є той час, коли вони поєднуються і так тісно зв'язуються один з одним в єдиному універсальному, єдиній волі та єдиній діяльності, що справа одного негайно ж стає справою іншого" [Гегель Г.В.Ф. Верность / Г.В.Ф. Гегель. Эстетика в 4 тт. Т.2. – М.: Искусство, 1969. – С.281].

Як ми бачимо, вірність, на думку видатного німецького мислителя, прерогатива періоду молодості. Тут мається на увазі, що в "осінньому віці" вірність не настільки цінна, відчутна та явна між друзями. Вірність є тим, що поєднує собою три модуси часу – минуле, сьогодення і майбутнє. Розглянемо це трохи детальніше.

Минуле – завдяки любові, ми починаємо розуміти, заради чого воно було, заради чого ми жили, творили, вчилися, помилялися, в чомусь досягали успіхів – заради спів-буття з дорогими нашому серцю людьми. Вірність дає розуміння цінності минулого, не зосереджуючись на ньому; вона з вдячністю до нього і спираючись на даний модус часу допомагає людині жити з близькими людьми. Сьогодення – це час вірності. Вірність завжди "тут і зараз, і відразу вся", бо не можна "наполовину" бути вірним людині сьогодні, а завтра "повністю".

Майбутнє – це такий модус часу, через який вірність дає усвідомити, заради кого ми будемо жити. Вірність для майбутнього – відіграє дуже важливу роль, вона не дає боятися його. Ніякі успіхи, звання, нагороди – ніщо це так не надихає як те, що ти комусь по-спражньому є вірним на цьому світі і це є щиро взаємним. Вірність дає надію на майбутнє – радісне, сумне, щасливе, або наповнене стражданнями. Для справжніх друзів це неважливо – головне для них, що в майбутньому вони будуть разом, а все інше з часом може налагодитися.

Вірність в дружбі, на думку Д.фон Гільдебранда, припускає те, що "ні тимчасова відсутність коханої людини, ні привабливість нових вражень не змогли б змінити щось у дружніх стосунках" [Гільдебранд Д. фон. Верность / Д. фон Гильдебранд / Метафизика любви. – СПб.: Алетейя, 1999. – С.565-566]. Тут ми бачимо, що у дружній вірності дуже важлива пам'ять один про одного. Про те що не потрібно забувати друзів пише ще Аристотель: "слід зберігати пам'ять про колишню близькість, і подібно до того як друзям, на нашу думку, слід догоджати більше, ніж стороннім, так і колишнім друзям заради колишньої дружби потрібно приділяти якусь [увагу] в тих випадках, коли дружба була зірвана не через надмірну зіпсованість" [Eth.Nic.1165b33-35]. Отже, вірність є пам'яттю про тих людей (друзів), які є нам дорогими, а сама пам'ять виступає атрибутом першої.

Доречно буде в цьому контексті згадати і цю думку: "Вірність – писав Ален – є головна чеснота духа". Але духу без пам'яті не буває, хоча однієї пам'яті для нього недостатньо. Треба ще горіти бажанням не забувати, не зраджувати, не зрікатися, не відступатися. Це і є вірність" [Конт-Спонвиль А. Верность. – С.89]. І наостанок стосовно пам'яті в дружній вірності можна зазначити ще одну думку Стагірита з "Евдемової етики": "звичайно друзям потрібно бути разом, бо не випадково кажуть "біда, якщо друг далеко". Тому, якщо ви в біді не треба забувати один про одного. Звідси і любов здається схожою на дружбу оскільки і закоханий намагається не відходити від улюбленого, і не стільки тому, що це потрібно скільки підкоряючись почуттю" [Eth.Eud. VII 1245a22-25].

На наш погляд, потрібно особливу увагу звертати на те, яку ж зіпсованість констатує Стагірит? Мабуть, на це питання найбільш ґрунтовно

відповів Д.фон Гільдебранд. На його думку, це стосується дружньої зради, але звичайно, вона має феноменологічно відміну від любовної. В його роботі "Метафізика любові" ми знаходимо наступну думку: "деякі вирішальні відмінності у вірності між дружньою і подружньою вірністю все ж таки необхідно виділити особливо.

Першою фундаментальною відмінністю є те, що дружня любов не є винятковим почуттям на відміну від подружньої. Невірність має тут місце тільки тоді, коли наша любов до Іншого слабшає, коли прихильність до нового друга відсуває колишнього на задній план. І тут ми знову-таки маємо різні ступені невірності. Найрадикальнішим є той випадок, коли любов до нового друга призводить до повного згасання любові до колишнього, коли прихильність до нього нівелюється до рівня повної байдужості.

Другим ступенем невірності є той випадок, коли дружня любов слабшає в результаті нових дружніх відносин. А третій ступінь – це коли друг, який займав перше місце в нашому серці, вже більше не займає його – його займає інший, але при цьому любов до колишнього друга як така не ослабла" [Гільдебранд Д. фон. Верность. – С.587,588].

Із цього можна зробити наступний умовивід. М.Шелер говорить про "порядок любові" (*ordo amoris*), але у зв'язку з розглядом вірності в дружбі доречно сказати і про "порядок дружби", тобто по відношенню до людей, які нам близькі (ровесники, колеги) – в серці вибудувати ієрархію того, хто є хто. Звичайно, серце не "працює" і не "думає" цифрами: "цей перший, другий, третій", але воно мислить категоріями "друг, товариш, приятель, близька людина і т.п."; можливо хтось ближче/далі, комусь більше/менше довіряємо. Тому, як підкреслює Д. фон Гільдебранд: "при глибокій дружбі абсолютно правомірні скарги друга на те, що він вже не відіграє тієї ролі в житті іншої людини, яку займав раніше – при умови, що тут йде мова не про об'єктивно обґрунтовану зміну цієї ролі, а про звичайне згасання почуттів. Тоді це також буде невірністю"[Гільдебранд Д. фон. Верность. – С. 588].

Ще потрібно відзначити, що в дружбі, в першу чергу, ми говоримо про Іншого "вірний", тоді як про кохану особистість ми говоримо епітетами, що відображують силу та глибину наших почуттів до неї. В любові вірність говорить саме стосовно неї. Отже, в дружній вірності – головне Ти по відношенню до Я, а в любовній, навпаки, головна роль Я по відношенню до Ти. В наступній частині статті ми спробуємо з'ясувати чому саме так.

Таким чином, можемо підсумувати – дружня вірність полягає в тому, що вона поширюється на декілька людей, є єдністю душевно-духовних відносин а також те, що даний вид вірності визначається саме предметом стосунків.

**М. Б. Турчин, канд. філос. наук, ПНУ ім. В. Стефаника,
Івано-Франківськ
adresa_murosi@ukr.net**

ПРОБЛЕМА АНТРОПОЦЕНТРИЗМУ В ЕКОЛОГІЧНІЙ ЕТИЦІ

В умовах сучасності біосфера перебуває під репресивним антропогенним впливом, що позначається на якісних характеристиках людського життя. Відповідно, онтологічні та екзистенційні філософські пошуки все частіше зачіпають екологічну проблематику. Протягом історичного розвитку і до середини ХХ ст. основні проблеми екологічного характеру розглядалися у контексті антропоцентризму та натуралізму (натуроцентризму). Однак, починаючи із середини ХХ ст., завдяки формуванню екологічної етики, вони отримали концептуальне доповнення теоріями біоцентризму та еоцентризму.

Ідеологічною парадигмою антропосфери став антропоцентризм, який визначають як технократичний (технологічний) підхід, що ставить владу людини у центр екологічної проблематики. Антропоцентризм визнає людину як центр і найвищу цінність усієї світобудови, та, водночас, виправдовує споживацьке ставлення людини до природи, стверджуючи, що воно стоїть в основі самоствердження людини, реалізації її амбіцій. Загалом, антропоцентризм (від грец. *ἄνθρωπος* – людина і лат. *centrum* – центр) – крайня форма антропоморфізму, пізнавальної настанови, в якій затверджується наявність людського виміру у будь-якому знанні про природу, суспільстві і в самому пізнанні. Класичного визначення антропоцентризму набуває у формулі Протагора "людина є мірою усіх речей" [Przewodnik po etyce / [red. Singera P.] – Warszawa : Wyd-wo KSIĄŻKA I WIEDZA, 2009. – S. 475].

У межах екологічної етики теорія антропоцентризму опирається на твердження, що охорона природи не суперечить ідеологічним настановам, тому що за сьогодишніх умов є вигідною людині, а знищення природи стає проблемою лише тоді, коли це стосується людини. Крізь призму антропоцентризму природа сприймається як об'єкт людської діяльності. Натомість, метою взаємодії з природою виступає задоволення прагматичних потреб егоцентрично і меркантильно налаштованого суспільства. У межах ідеологічного спрямування антропоцентризму в системі відносин між людиною і природою можна виділити егоцентристську та гомоцентристську концепції. Егоцентристська модель впливає з ідеї пропаганди індивідуальної свободи в ім'я захисту власних інтересів. Гомоцентристська концепція розвивається у контексті ідеї щодо пріоритету найбільшого блага для якнайбільшої кількості людей на найбільш тривалий проміжок часу. Вона віддає перевагу суспільному, соціальному інтересу, а не індивідуальному. Відповідно до цього, етичні норми й правила діють тільки у світі людей, але не поширюються на взаємодію зі світом природи. Антропоцентризм хоча й має на меті покращення людського існування, проте його ідеологія призводить до

порушення природного закону, оскільки суперечить системній структурі біосфери та біологічної розмаїтості.

На відміну від антропоцентризму біоцентрична модель світорозуміння тлумачить благо усіх живих істот як одне із джерел цінностей та морального обов'язку. Згідно цього напрямку, людина не може трансцендуватися на фоні інших живих істот, які однаково є цінними та важливими на планеті. Представники біоцентризму переконані, що людина включена у систему природної ієрархії живих істот, у котрій не слід виокремлювати більш важливих чи менш вартісних організмів, адже всі виконують ту чи іншу функцію та підтримують світову гармонію. Натомість, біофілія – любов до всього живого – для людини є генетично властивою. Критики біоцентричної етики звинувачують її в тому, що підпорядкування індивідуальних прав людини блага всіх живих істот відкриває шлях тоталітаризму. Для прикладу, критики наводять слова М. Коллікотта: "Ступенем біоцентричності сучасного руху за охорону оточуючого середовища може слугувати рівень його антигуманності" [Callicott B. Conceptual Foundations of the Land Ethics / B. Callicott. – Madison : University of Wisconsin Press, 1987. – P. 87].

Екоцентризм різниться від біоцентризму іншим баченням предметного поля "людина-світ". Екоцентризм, на відміну від біоцентризму, поняття морального обов'язку співвідносить не лише із окремими живими істотами, але й також із цілою екосистемою, що передбачає екологічні перипетії навколо блага окремо взятих індивідуумів. Зокрема, проголошується необхідність підвищення рівня психологічного контакту людини зі світом природи, що наділений глибоко духовними якостями. Проголошується, що охорона природи та раціональне природокористування є зовнішніми проявами більш глибоких підсвідомих зв'язків людини із природою. Акцент ставиться на поняття "самоцінності" та "самодостатності" всіх живих істот та загалом екосистеми.

Книга О. Леопольда "Альманах піщаного графства" (1949 р.) стала однією із першооснов екоцентричної етики. Зокрема, ця праця описує життєвий досвід роботи у заповіднику самого автора. У своєму описі біоценозу науковець доходить до висновку, що більшість видів не наділені ціннісним світобаченням, проте вони також мають право на існування. Він виводить наступне: "Активізувати процес еволюції етики достатньо просто – потрібно лише не розмислювати про розумне землевикористання як суто лише економічну проблему. Запитувати треба, чи є правильною та чи інша дія [...] Правильним ж є те, що має тенденцію до зберігання цілісності, стійкості та краси біоценозу. Все інше, натомість, є неправильним" [Леопольд О. Календарь песчаного графства / О. Леопольд. – М. : Мир, 1980. – С. 164]. Таке трактування антропогенних дій визначає їх правильність із точки зору відповідності цілісності, стійкості та краси навколишнього середовища.

Отже в антропоцентризмі домінує "прагматичний імператив": правильно й дозволено те, що корисно людині (людям). У межах екологічної етики утворилася ідейна протиріччя традиційному антропоцентризму й

натуралізму. Однією із характерних рис, що властиві біо- та екоцентри-ським концепціям екологічної етики, виступає егалітарно-екоцентричне (дбайливе природокористування, що розглядає всі елементи екологічної системи у непорушній єдності) світосприйняття. Егалітаризм, у цьому контексті, передбачає тісний зв'язок всіх ланок світу природи, котрі перебуваючи між собою в тісному взаємозв'язку, формують універсальну й непорушну цілісність на планетарному рівні. Нове мислення має орієнтуватися на синтез логіки і почуттів у дослідженні природи й суспільства, акцентуючи увагу не на окремих складових екосистеми, а на всій планеті. У результаті пріоритетне людське благо ніби "розчиняється" поміж правами усіх живих істот природного світу, створюючи умови для формування нового типу свідомості – екосвідомості.

***М. Я. Турчин, канд. філос. наук, доц.,
НМУ ім. О.О. Богомольця, Київ
mariturchin@ukr.net***

ЕТИКО-РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ ПЛАТОНА У ПРАЦІ "ДЕРЖАВА"

Як відомо, Платон вирішив проблему загального шляхом від'єднання від одиничного і розміщення його в окремому "світі ідей". Останній увінчує ідея блага, яка практично співпадає з богом-творцем, деміургом. Водночас, у "світі ідей" Платона існують одиничні душі людей, гірші з яких, захопившись спогляданням світу речей, з потойбічних висот потрапляють на землю. Отже, кращі з людей взагалі не народжуються, залишаючись з деміургом, а всі інші – зобов'язані відбувати свій земний термін у світі, який не гарантує їм щастя, адже вони провинилися перед богом ще до народження. Найкращою підготовкою до смерті, за вченням Платона, є створення високо організованої держави під владою філософів, так званих жерців деміурга, яким до снаги споглядання "світу ідей".

Платон обґрунтовує ідею про підкорення моралі волі бога. Він критикує погляди Фразимаха, який моральним (справедливим) вважає те, що вигідно найсильнішим з людей, тобто соціальним верхам. На думку Платона, "найсильніші" можуть помилятися і правити погано. Жодного демократизму в цьому твердженні немає, адже соціальні низи, потребуючи того, щоб ними керували, звертаються за допомогою до тих, хто вміє це робити (як ідуть до лікаря, керманича тощо). Для Платона залишається незрозумілою думка про те, що не було таємницею для кініків чи кіренаїків: чи потрібно "слабким", щоб ними керували? Необхідність держави у класовому суспільстві усвідомлена ним у містифікованому вигляді як потреба соціальних верств у гарному правителі, який приділяє увагу не лише власним "шкурним" інтересам. Тому справжні правителі із спеціалістів особливого роду перетворюються у нього на провідну породу людей – "філософів", яким доступне споглядання "світу ідей". "Ми засновуємо цю державу, зовсім не маючи на увазі зробити особливо щасливим один із прошарків населення, а, навпаки, бажаємо

зробити такою усю державу в цілому. Адже саме у такій державі ми прагнемо знайти справедливість..." [Платон Государство // Собр. сочинений. Т. 3. – М., 1994. – С. 189]. Отже, справедливість – благо сильнішого, але не сильнішого серед людей, а того, що стоїть над ними – держави. Навіщо державі таке привілейоване становище? Платон дає чітку відповідь – держава представляє бога.

Всупереч Протагору, мірилом усіх речей Платон вважає не людину, а бога. Щоб бути ближчим до бога, треба йому уподібнитися. Люди – ляльки в руках богів, а "уподібнитися" означає стати не рівним богам, а зразковою лялькою бога. Так, Платон доводить свої погляди до логічного завершення: справедливість – благо сильнішого, але не сильнішої людини, бо насправді найсильнішим є бог. Відтак, влада отримує релігійну санкцію. На відміну від Протагора, Платон серйозно утверджує релігійну санкцію, проте на цьому шляху стикається з неминучою перешкодою – вірою у божє милосердя.

Згідно з поглядами Платона, Бог безперечно існує. Однак, філософ не описує у працях, як саме Бог творить свій суд. Платон – античний раціоналіст, відкидає будь-які містичні осяяння, тому релігійне регулювання моралі набуває для нього підкреслено прагматичного характеру. Йому відомо, що боги існують (знаємо про них з переказів, від поетів) і турбуються про нас. Водночас, джерела стверджують про можливість задобрення богів, вміння переманити їх на свою сторону за допомогою жертвоприношень та молитов. Варто вірити в те чи в інше, або ж зовсім не вірити. "Якщо вірити, то потрібно спочатку чинити несправедливо, а згодом приносити жертви богам за свої неправильні вчинки. Адже дотримуючись справедливості, ми не будемо покарані богами, і не матимемо вигоди, яку могла б нам забезпечити несправедливість. Нам вигідна несправедливість, а що стосується наших злочинів і помилок, то за допомогою наполегливої молитви, благань ми здатні переконати богів і уникнути покарань" [Платон Государство // Собр.сочинений. Т. 3. – М., 1994. – С. 126]. Відтак, для своєї Держави він вважає за потрібне переконати людей у вірі в немилосердного бога. Бог віддасть по заслугам.

Закінчується "Держава". як відомо, описаним Платоном міфом про загробну відплату для безбожників, злочинців та обіцяне їм недовозначне покарання. Для добродесних людей обране нове життя, причому вина за невдалий вибір цілком перекладена на саму людину. Отже, зв'язок моралі і релігії здійснюється поліцейськими методами і виглядає, як мінімум, дивно. Замість підтримки моралі маємо агресивний аморалізм, у порівнянні з яким індивідуалізм кініків і кіренаїків видається майже нешкідливим.

МОРАЛЬНИЙ КОМПРОМІС СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Ми живемо у Світі сучасних, високотехнологічних розробок, які диктують свій ритм життя, парадигму спілкування та взаємокомунікацій в соціумі. Попри цю настанову, ми залишаємось репрезентантами скупчення наших минулих культурних досвідів, які залишають свій відбиток у розумінні нас, як створинь розумних.

Що ж собою являє мораль? Мораль — це сукупність культурних норм, які отримали ідейне обґрунтування у вигляді якихось ідеалів. У кожного з нас в тій чи іншій мірі є мораль, і в кожному вона, за рахунок суб'єктивних переконань, має своє автентичне забарвлення. Але існують певні виміри, в яких вона реалізується, в більшій мірі, на рівній площині. Це можуть бути норми спілкування, поведінки, які створюють поле для можливого конекту між індивідами.

В наш час це являє собою досить актуальну річ, яка породжує конкретні моделі, на які можна спиратись задля створення якогось спільного блага. Зокрема, наша сучасна ситуація на більшості території планети. Ми є свідками, а також представниками концепції мультикультуралізму, який яскраво впроваджується в особливій мірі останні декілька десятиріч. По суті, цей феномен з'являється на перетині бізнес-інтересів домінуючих монополістів (в ключі масової культури), а також загального інтересу пізнавати щось нове, враховуючи невимущену можливість втілювати це. Однією із можливостей являються саме моральні виміри у взаємозв'язку, які породжують своєрідне ядро обміну, сприйняття, відторгнення інформації. Відповідно, це створює сучасний модус сприйняття дійсності, який базується на спільних інтересах, відкритості, взаємовигоді. Проте, і тут існує багато різних морально-психологічних сторін, які уповільнюють розвиток позитивного процесу.

Прагнення отримати доступ до благ має будь-яка людина. В цьому ключі часто співпадають методи, які створюють можливість їх отримання. Проте, не завжди вони можуть співпадати з моральнісним предикатом, який репрезентує "праву" сторону положення речей в Світі. Межа між добром і злом є дуже тонкою та відносною, яку уловити в деяких ситуаціях неможливо. У зв'язку з цим відбувається ціла низка колізій, які на рівні культурних практик не можуть бути вирішені за рахунок принципів розбіжностей наших культурних досвідів та інтересів. Такі проблеми як: війна, ксенофобія, расизм, масові міграції, смертна кара — наочно демонструють цю проблематику.

Сучасна спільнота шукає шляхи подолання цих соціальних негараздів. Країни шукають в собі щось спільне, що могло б об'єднати їх з іншими державами аби створити певну співдружність. Одним із проєктів такого волевиявлення є "політика толерантності". Дана концепція активно впроваджується в країнах ЄС. Це є дещо прагматичною моделлю

взаємозв'язку, яка приносить свої плоди. Але потрібно не забувати, що нами досі керують латентні кліше, які призупиняють повне занурення в міжкомунікаційну павутину. Соціокультурні практики різних країн не виключають подібні за структурою моделі усвідомлення своєї приналежності, але якщо казати про планетарний масштаб між будь-якими представниками земної кулі, то це не так. І тут ми розуміємо, що потрапляємо в культурну пастку. Бар'єр, який можна перестрибнути, тільки при переусвідомленні власних переконань та соціокультурних принципів. Яким чином це можна втілити? Потрібно просто показати переваги, користь та доречність того чи іншого культурного ланцюга, який поєднав би різні моральні настанови. Але потрібно це розкручувати на більш невербальному рівні, бо неможливо примусити людину купити скумбрю, якщо їй більш подобається камбала. Потрібен час, щоби усвідомити доречність використання поки що "чужої" моделі функціонування. Саме за рахунок цього і відбувається культурний обмін. Відмічу, що це є складовою, без якою практично неможливе будь-яке врегулювання міжнародних та глобальних проблем.

Виходячи з вищезазначених міркувань, можна зробити висновок що соціокультурні практики відіграють значну роль в коректному функціонуванні людей в сучасному положенні речей. А моральні виміри, в свою чергу, створюють можливість їх існування у заданому векторі розвитку. Наша задача виявляється у знаходженні компромісу та найбільш продуктивному існуванні у Світі, який переповнений різноманітними комплексами культурних поглядів. Коли ми навчимося придушувати "ліві" прояви моральної колізії, створиться найсприятливіша фауна для розуміння один-одного в будь-якій частині земної кулі.

О. Шеремет, студ., КНУТШ, Київ
olgashemet17@gmail.com

ЕТИКА ПРАЦІ В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

Стрімкий розвиток науки і техніки прискорює можливість створення різнопланових альтернативних видів світів, життя і розуму. На порозі нової віртуальної ери виникає необхідність створення нових концепцій, які могли б конструювати галузь етично-належного. Інновації призводять до неактуальності багатьох минулих форм праці. В сучасності відбуваються перетворення не лише у господарських процесах, але й в характері мотивів і цілей праці. Зважаючи на це, виникає потреба в осмисленні основних тенденцій змін процесу праці, що відображається в комплексі моральних цінностей та норм. Така реконструкція концепту праці є вкрай актуальною, адже аналіз даної проблематики сприяє з'ясуванню перспектив розвитку етики праці в українському суспільстві.

Ми звертаємо увагу на теорію постіндустріального суспільства Д. Бела незважаючи на те, що вона може здатися дещо застарілою та неактуальною. Дійсно, деякі зауваження є певною мірою справедливо-

ми, хоча не всі країни вступили в цю еру, через відсутність цілої низки перетворень. Відомо, що термін "постіндустріалізм" був вжитий Д. Белом, щоб показати несформований, перехідний характер змін у суспільстві, які відбувались у найбільш розвинених країнах з кінця 60-х р. XX ст., у напрямку "інтелектуальних технологій". Реакцією на зміни в суспільстві др. пол. XX ст. виступили різноманітні соціальні концепції. Однак у даному дослідженні за основу покладена теорія постіндустріального суспільства через те, що вона була підтверджена історичною практикою XXI ст. Так, сучасний дослідник і продовжувач концепції постіндустріального суспільства В. Іноземцев стверджує, що передбачення справдились: існує сервісна економіка, а в її межах стрімко почав розвиватись інформаційний сектор господарства. У той час, коли, наприклад, постмодерністська концепція, за визначенням В. Іноземцева, не принесла нічого нового в аналізі соціального прогресу та не може претендувати на альтернативність постіндустріалізму [Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования : перевод с англ. под ред. В.Л. Иноземцева.– М., 2001. – 578 с.]. Важливою в цій теорії є думка про те, що творча діяльність стає головним ресурсом принаймні найближчого майбутнього. Знання та інформацію потрібно генерувати і у цьому здатність людини до творчості є вирішальною.

Зміни у характері праці описує також філософ З. Бауман. Мислитель веде мову про короткострокові відносини між працедавцем і працівником, про зміну прив'язаності працівників до місця, підприємства та працедавця [Бауман З. Индивидуализированное общество/ Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева.– М.: Логос, 2005. – 390 с.]. Про мобільність праці пише у своїй книжці "Суспільство ризику" науковець У. Бек. Дослідник розглядає ще одну дуже важливу тему: значення сім'ї. На думку У. Бека, ринкова модель сучасності передбачає безсімейне і безшлюбне суспільство. Ринок праці вимагає мобільності без урахування особистих обставин [Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. / Пер. с нем. В. Седельнику и Н.Фёдоровой. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – 384 с.]. Сучасна невідзначеність щодо часу, місця і навіть виду праці, відсутність стимулу до кооперації – призводить до індивідуалізації, яка, в свою чергу, розділяє людей та зводить нанівець ідею "спільних інтересів". Проблема полягає в тому, що налаштування на відсторонену від інших працю, вимога мобільності, пропонує таку стратегію життя, яка докорінно відрізняється від усіх попередніх – безсімейне життя одинака. Таким чином, сучасна людина прагнучи за допомогою праці самореалізації, творчого розвитку, особистісного зростання, втрачає зацікавленість в Іншому.

У результаті нашого дослідження ми можемо зафіксувати, що негативною тенденцією сучасності є крайні форми індивідуалізації, що призводять до втрати орієнтації на Іншого, незважаючи на те, що зберігається спрямованість на самореалізацію. Ці тенденції не можуть не слугувати свідченням того, що моральність втрачає свою цілісність. На наше переконання, мораль передбачає наявність двох обов'язкових складових: прагнення до самовдосконалення, турбота про Іншого. Крім

того, негативною тенденцією сучасності є надмірна зосередженість людини на собі та пошуках шляхів власного самоздійснення, не в процесі продуктивної праці та творчості, а в споживанні. З одного боку, людина прагне індивідуалізації, а з іншого боку, цей процес відбувається паралельно з уніфікацією. Крім того, вплив світових тенденцій на функціонування ринку праці породжує суперечливість, оскільки вони сприяють конфлікту між старими і новими, національними та наднаціональними інститутами.

П. А. Якуша, асп., КНУТШ, Кувє
yashyk@ua.fm

В. РОЗАНОВ: ЗАБАВНЫЙ СЛУЧАЙ МУДРСТВОВАНИЯ

Начнём с цитаты. – Пра-странной, мнимоупавшей, уединённой. – "В основании мира было две философии: философия человека, которому почему-либо хочется кого-то выпороть; и философия выпоротого человека. Наша русская вся – философия выпоротого человека". Чаадаев? Писарев? Ленин? – Нет, Василий Васильевич Розанов! – Олицетворённое синтетическое суждение а priori русской мысли! Выпорол сам себя в идейной борьбе с Гоголем, Соловьёвым, Мережковским и многими другими. – Этим и интересен. Собственно, Розанов – обоснованное свершение русской, воплощённой в литературе, философии от Державина ("Я царь – я раб – я червь – я бог!") и до Башлачёва ("Век жуём матюги с молитвами. / Век живём хоть шары-нам-выколи. / Спим да пьём сутками и литрами. / Не поём. Петь уже отвыкли"). Окольными путями миновал, но однако же вобрал в себя и "правдолюбца" Радищева, и "всечеловека" Пушкина, и "ведателя сердца человеческого" Гоголя, и "западника" Тургенева, и "злого гения нашего" Достоевского, и монаха Климента (Константина Леонтьева), и "матёрого человечища" Толстого, и "доктора" Чехова... Пространный список этот никем ещё не начат и едва ли будет завершён в феноменальном мире. Сказать о Розанове – труднейшая задача! Запечатлеть "листья" розановского думанья – значит обнаружить "зияющие пустоты" и "полную коробушку" державы, к которой нынче питает отвращение значительная часть прогрессирующего человечества. Сказать о Розанове – посмотреть взором захолустного сельского учителя на министерство образования и тамошних министров; поглядеть, утерев сажу с лица, глазами шахтёра на какую-нибудь ультрамодную парижскую (vivat Charlie Hebdo!) корпорацию "душистого мыла для нежной кожи" и прочее, и прочая. Но – и наоборот! – В этом пункте философские рассуждения Розанова – чаемая ещё Кантом саморефлексия над собственными мыслительными построениями. Канту, помним, не совсем удался предпринимаемый им трюк, Розанову же запросто дался; далось самой действительной жизнью народа. Вся обширная публицистика Розанова – не только философия выпоротого человека (который, впрочем, щеку под третий удар подстав-

лять не намеревается), но и философия вывернутого, опрокинутого человека. Изнанка которого – душа, а объективная реальность – вполне себе приличные брюки и пиджак. – Вот такая славянская живая диалектика. – К чему конституция, когда вдоволь и ягод, и всякой живности?

Чрезвычайно трудно отыскать общий знаменатель творческих исканий, исходя из многообразности тем, которые были затронуты Розановым. И каково же его амплуа как человека пишущего? Если созидющее сознание писателя опекается вопросом "как трясину жизни облечь в этакый литературный выкрутас?", философа – "как должно думать, дабы истинно жить?", политического обозревателя (по-современному – политолога) – "как жить, при этом мало думая?", то Розанов предлагает нечто иное – "как люди-де живут?". Исходя из этого, Василий Васильевич иногда углубляет, иногда суживает, а иногда и сознательно углубляет свой метафорический язык. – Соразмерно тем шевелениям мысли и души, которые подвластны не только Канту, но и квартальному надзирателю. – Такова, дескать, жизнь и таковым стало писательское амплуа Розанова. Оттого так необычайна сродность мысли Розанова с переживаниями самого того ни есть черни-народа, которому, не мудрствуя лукаво, чужды настроения просветительского класса – интеллигенции. Интеллигенция (сегодня это явление тщатся заменить "интеллектуальным дискурсом") – бунтующая канцелярщина, от которой веет "холодком", потому как её представители – люди умно-умеренной середины. ("Ни вашим, ни нашим"). Тепло исходит от укомных церквушек и бабушкиных сказаний. Официальное (чиновнический аппарат, даже профессура) лишено жалости, следовательно, обречено на медленное выхолащивание. В этом контексте Розанов выступает неофициальным критиком официального, то бишь извне прищеплённого. Интересны его рассуждения здесь об образовании: Русь воспитали не немецкий ум Петра I и не французские гувернеры, а акафисты (секулярная наша интеграция требует разъяснения: акафисты – хвалебные песнопения, прославляющие Спасителя, Божию Матерь, святых). Поэтому, говорит Розанов, народы стоит судить не по лучшим их самовывиженцам (образованным и просвещённым до скудоумия), а по людям, наученным самой почвой (но никак не снами о скором благоденствии). – Россия суть Сергей Радонежский и... Емелька Пугачёв! И выбирать между этими историческими личностями – удел всякого, кто достиг совершеннолетнего возраста.

В. Розанов – всюду ("на извозчике", "за нумизматикой", "после чая") мыслящий комок живого сочувствия, сплошная – внепартийная – грызня, и... вечный разлад с бытием. В своём броском публицистическом стиле Розанов способен поставить лицом к лицу православного (при том сильно пьющего) попа и Платона, Гегеля и "нетерпеливого петербургского юношу", тайного советника Гёте и обер-прокурора Святейшего Синода Победоносцева, "цивилизованного" Бокля и "отсталую" трудолюбивую горничную. Парадоксальным образом, однако у обеих сторон есть что поведать друг другу. Подобное скрещивание лиц, вещей и явлений зачастую приводит к неожиданным выводам. Так, мысля вос-

лед Розанову, какой-то тмутараканский дворник с метлой может прямым текстом (тому споспешествует хартия о правах человека) заявить кёнигсбергскому мудрецу: "Досточтимый Негг Кант, Ваш идеал и орудие германской нации – чистый разум, – внедряясь на нашу неметеную улицу, сразу же превращается в грязное дело" [предположение наше. – П.Я.]. То же обнаруживается и с нашим неуёмным идолопоклонством перед классиками западной философии. Мы должны понимать, что зачастую встречающееся у нас тотальное поклонение догадкам отдельных философов способно обернуться если не трагифарсом, то уж наверняка чем-то забавным и смешным. Даже сейчас наблюдаем, как наше некритическое восприятие порождает анекдоты. Вот какие несуразности могут случиться. (Игра в окказионализмы наша. – П.Я.). Простудировали Канта – начали запевать порядком надоевшие уже трансцендентальные кантаты; прошли выучку Фихте – тотчас возникли варящиеся в догматизме учителя фихтевания; уверовали в "позитивную религию факта" Спенсера – вскоре построили диспенсеры, где врачуют тех, у кого диагноз – "сдвиг по факту"; принялись подталкивать падающего по зову Ницше – "обогатились" уродливо-нравственным нищенством; ломали голову над переводом термина "Dasein" у Хайдеггера – вышел то ли дизайн человеческого существования, то ли дизайн окон и дверей. В общем – постмодерная пощёчина философскому вкусу! – Засим доподлинной панацеей может послужить Розанов сообществу вольных философов, которым давно пора обновить опыт, не обновляя интернет-страницы, на коих помещаются "новейшие" переинтерпретации "ветхих" и вечных вопросов философии.

...Свою предсмертную книгу – "Апокалипсис нашего времени" – Василий Розанов писал, когда на улицах и в сердцах людей клочотали залпы Революции. Шестая часть суши стремительно потопала. Апокалипсис был – налицо. Ураганным вихрем проносились картины библейской "Книги пророка Ионы". – Большой кит, сотканный из революционных лозунгов и декретов, поглощал "народы, царства и царей". – Еле слышным раскатом эха доносились взывания мыслителей того времени во чреве этого кита. – Многомиллионным народным воплем по-новому зазвучали слова пророка Ионы: "Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морскою травой обвита была голова моя" (Иона 1:6)...

Сейчас как никогда стоит попытаться прочитать Розанова... – и ужаснуться. И – не пригреть под отчим кровом очередного истукана!

Секція 8

"ЭСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

*А. Н. Бибик, студ, ДВНЗ "ДонНТУ", Красноармейск
aleks.7.pad@gmail.com*

САКУРА В ИСТОРИИ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ ОБРАЗА

Становление образа сакуры отражает историю развития японской культуры в целом, трансформируясь и наполняясь новым содержанием на каждом из ее этапов. Формирование образа цветущей вишни начинается в периоды Дзёмон (13000 лет до н. э. – III в. до н. э.) и Яёй (III в. до н. э. – IV в. н. э.). В это время сакура включается в контекст мифолого-религиозной рефлексии сначала в рамках аграрных представлений, а затем в синто и буддизме. Начиная с периода Хэйан (794 – 1185 гг.), и заканчивая периодом Эдо (1603 – 1868 гг.), образ сакуры постепенно наполняется эстетическим содержанием, фигурируя в поэтических и прозаических литературных произведениях, театральных постановках, дворцовом ритуале. Периоды Эдо и Мэйдзи (1868 – 1912 гг.) характеризуется стремительным развитием символической и идеологической стороны образа цветущей вишни, представления ее как символа японской нации, воинской жертвенности, мира и спокойствия.

Сакурой в Японии называют "вишню мелкопильчатую" – вид декоративных лиственных деревьев рода Слив из семейства Розовых. Древнейшим сортом сакуры в Японии является "ямазакура" – "горная сакура". Началом эстетического осмысления образа сакуры можно считать поэтическую антологию "Манъёсю" (759 г.). По частоте упоминания сакура занимает восьмое место среди всех цветов. Поэты используют образ горной вишни для сатиры на придворную жизнь Киото. Большей популярностью в период Хэйан пользуется заимствованный из Китая образ "цветущей сливы", которая символизирует наступление весны и утонченное восприятие прекрасного, характерное для аристократической культуры. Такие коннотации и распространенность этого образа обусловлены тем, что ритуал любования цветами – "ханами" в Китае, и в Японии, вплоть до IX столетия, проводился под цветением сливы "умэ".

Ситуация меняется в 812 году, когда императорская семья Японии впервые проводит ханами под цветущей сакурой. Именно с этого периода времени сакура становится традиционным символом императорской фамилии и аристократии. Такие коннотации этого образа заложены

историко-мифологическими сводами "Кодзики" и "Нихон сёки". Сакуру в мифологии синто воплощает Дева Цветения Цветов на Деревьях (яп. 木之花開耶姫, 木花咲耶姫, — Ко-но-хана-но-сакуя-бимэ), дочь Бога-Духа Больших Гор (яп. 大山積神 — Оо-яма-цуми-но-ками) и жена Юноши-Бога Рисовых Колосьев (яп. 瓊瓊杵 — Хикоко-но-ниниги-но-микото), который считается прародителем императорской династии. Миф повествует о том, как Ниниги-но-микото пришел к отцу Сакуя-бимэ просить руки его дочери, и тот, сильно обрадовавшись, вместе с ней "ее старшую сестру, Иванага-химэ в придачу дал". Однако Ниниги-но-микото отказался от Иванага-химэ (яп. "Дева Долговечности Скал") по причине ее уродства, и оставил только ее младшую сестру с собой на одну ночь для супружеского соединения. Выбором Ниниги в сторону красоты сакуры, а не долговечности скал, объясняется смертность японских императоров. Ассоциирование цветения сакуры с императорской фамилией, закрепленное на нескольких уровнях японской культуры, стало причиной формирования идеологической стороны образа цветущего дерева. Сакура стала пониматься как символ японской культуры и ее исключительности. Поэтому именно образ цветшей вишни постепенно приобретает такую популярность во всех сферах японской жизни, противопоставляя ее сначала китайской, и затем и западной культуре.

В поэтической антологии "Кокинвакасю" (922 г.) по частоте сакура упоминания занимает первое место среди всех цветов. Здесь образ цветущей вишни символизирует женскую красоту и утонченность, хороший вкус и эстетику придворной жизни. О-но Комати проводит аналогию между кратковременностью цветения сакуры и недолговечностью женской красоты. Из 134 стихотворений о весне 74 содержат упоминание сакуры. Примерно с X столетия сакура становится синонимом цветов так таковых. Цветущее дерево высаживают вокруг буддийских храмов и императорских дворцов. В метафоре "хана-но мяко" — "столица цветов", которая встречается в "Гэндзи моногатари", под "цветами" понимается именно сакура.

В период Эдо развивается ассоциирование сакуры с женкой красотой и любовными отношениями. "Ночную сакуру" ("ёзакура") высаживают вокруг кварталов Ёсивара: цветущую вишню связывают с сословием гейш. Как в живописи, так и в поэзии, сакура становится метафорой запретных отношений. В это же время сакура перестает быть эмблемой исключительно аристократического сословия, и становится символом активного досуга и богатых, и бедных.

Идеологическая сторона образа сакуры активно развивается в период Мэйдзи. Уже в 1868 г., при переносе столицы из Киото в Токио, император отдает приказ насаждению цветущей вишни. Образ сакуры встречается в листах "почтовых картинок" (яп. "нисики-э"), где художники изображали важнейшие события прошедшего дня или недели. Сакуру упоминают и на страницах школьных учебников ("Тэйкоку сёси" — "Краткая история империи"), где, в контексте восхваления японских

климатических и географических условий, упоминается красота цветения этого сорта вишневого дерева.

Кратковременность цветения сакуры, являющаяся ее специфической особенностью этого вида вишни, стала почвой для ассоциирования дерева с воинским сословием. Эта ассоциация, зародившись в середине IX столетия на основе связывания сакуры с культом предков, подверглась переосмыслению во время ведения Японией войн в начале XX века. Опадающие листья сакуры становятся символом пилотов-смертников – "камикадзе". Летательные аппараты, предназначенные для этих летчиков, носят название "цветок сакуры".

Итак, история развития образа сакуры в Японии отличается сложностью и многогранностью и отражает различные стороны японской культуры и жизни. Сложившийся в рамках аграрной культуры комплекс ритуалов, обрядов и мифологических представлений, является первым значимым этапом сакрализации образа сакуры и впоследствии становится фундаментом для развития образа цветущей вишни в таких литературных памятниках, как "Кодзики" и "Нихон сёки". Первоначально понимаясь как растение, связанное с фермерским сословием и аграрным ритуалом, сакура постепенно становится символом имперской фамилии и аристократии, занимая видное место среди японских национальных символов. Фундаментом для эстетического наполнения сакуры явилась религиозная и мифологическая сторона развития ее образа. Постепенно образ цветущей вишни охватывает всю широту японской жизни, становясь одним из основных ее символов.

О. О. Бондаренко, пошукач, КНУТШ, Київ
karlideniz19835@gmail.com

Ж. БАТАЙ: ЛІТЕРАТУРА ЯК ДИСКУРС ЗЛА

Французський мислитель Ж. Батай визначає зло (як в літературі, так і в об'єктивному світі) наступним чином: у людства є дві мети – негативна і позитивна. Негативна, яка сумісна з образами профанного, раба, скнари і аполонічного, має прагнення попри все зберегти життя, уникнути смерті. Інтенсивність буття спрямована на забезпечення життя більшості, підтримання соціального організму і різного роду установ. Негативна мета прагне до тривалості, час розглядається в ключі блага, добра. Це і є "головна мета для чесноти" [Батай Ж. Теорія релігії. Література і зло. – Мн.: Сучасний літератор, 2000. – 196 с.] – сприяти тривалості, протяжності. Добро встановлює певні рамки, кордони, переступити які "не може законно встановлене суспільство". Позитивна мета бачиться французьким мислителем як прагнення "збільшити інтенсивність життя". Ця мета порівнянна з образами сакрального, суверена, марнотратника і діонісійського. Інтенсивність життя ніколи не зростає без ризику, загрози і залежить від ступеня свободи. Подібною метою збентежено не суспільство, а індивід або меншість, причому не йдеться про

продовження інтенсивності, її довготривалості, це акт трансгресії без надії, тому що інтенсивність життя коріниться в миті. Тому батаєвський суверен не боїться смерті, він існує в тотальному, радикальному "зараз", для нього існує тільки мить і немає протяжності, прихильності до мети (Раб знаходить залежність, якщо здійснює акт трансгресії, натомість суверен незалежний, він переходить кордон при цьому залишаючись собою, тому раб не здатний трансгресувати, він падає). Інтенсивність спрямована на пізнання смерті, вона є цінність ("єдина позитивна цінність") і в зв'язку з тим, що є "хворобливе занепокоєння, на межі втрати почуттів", ця цінність не зводиться до насолоди і відмінна від добра: "Коли на людині лежить тінь жорстокості, і людина дивиться смерті "прямо в очі", життя для неї – суцільна благодать. Ніщо не може її зруйнувати, смерть умова її оновлення" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.145]. Цінність в інтенсивності може збігатися зі злом, а може не збігатися, вона "розташовується по ту сторону добра і зла" і свобода в напрямку зла відкриває шлях "до надмірних форм цінності". Однак, як зауважує Ж. Батай, свобода в напрямку зла не означає, що цінність цілком лежить в площині злого, вона, свобода, дає можливість подолання межі, встановленої більшістю для підтримки тривалості, для того, щоб "йти якнайдалі для досягнення цінності". Також, слід зауважити, що опозиція тривалість-інтенсивність має значення тільки в своїй цілісності.

Виходячи з вищевикладеного, ми в змозі виявити естетичний підхід Ж. Батая в контексті зла і художньої літератури. Слід вказати на те, що сама література для автора видання "Ацефал" бачиться під особливим кутом зору. "Тільки література могла оголити механізм порушення закону без того, щоб виникла необхідність створити заповідь, бо закон безцільний. Література не покладає на себе завдання керувати колективною необхідністю. ... В якійсь мірі література як порушення кордонів моральності навіть небезпечна. Вона створена штучно і не бере на себе ніякої відповідальності. Нізащо. Вона може розмовляти з ким завгодно. Точніше, вона представляла б величезну небезпеку, якби не була (в тій мірі, в якій вона природна у всіх своїх проявах) створена "тими, в кому етичні цінності закладені найглибше"" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.139]. З наведеного пасажу можна зробити висновок, що Ж. Батай вірний своїй логіці щодо інтенсивності та тривалості застосовуючи свою концепцію при аналізі художньо-літературних зразків. Для нього література має ту відмінну рису, яка сприяє виявленню шляхів виходу з профанного в сакральне: "Заборонений простір – це простір трагічний, або, вірніше, сакральний" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.134]. Література в змозі сформувати суверена, надлюдину, яка тільки і може вийти за межі законного, трансгресувати туди, куди "не може піти ніхто". Таким є роман Емілі Бронте "Буремний перевал", де головний носій зла, Хіткліф, народжений незрозуміло ким, знайдений, як і уайльдівський Хлопчик-зірка, батьком сімейства, удостоєний, як і казковий герой ірландського поета, мудрого (ніби прозріваючо-

го майбутнє) рішення "місіс" у відмові від співіснування і прийняття "циганського виродка" [Бронте Э. Грозовой перевал. – М.: Эксмо, 2012. – С.18], в подальшому "Жорсткий, як млинове жорно, і зубатий, як пилка!" [Бронте Э. Грозовой перевал. – С.17], сприймається Ж. Батаєм як "втілення початкового постулату про те, що дитина, не на життя, а на смерть борючись проти світу Добра і світу дорослих, стає на бік Зла" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.132]. На думку Ж. Батая "Буремний перевал" це книга про те, як загальноприйнята мораль піддається осміянню і нехтуванню, як справжнісіньке добро мріє про зло, "як світ ворожого і необтесаного самовладдя" формує інший світ, світ, в якому жорстокість і лють знаходять сенс в божественно-сп'янілому садизмі: "Особливість садизму, навпаки, – в отриманні задоволення від споглядання найжахливішого руйнування, руйнування людини. Саме садизм і є Злом; вбивство заради матеріальної вигоди – ще не справжнє і чисте Зло, чистим воно буде, коли вбивця, крім вигоди, на яку він розраховує, отримує насолоду від скоєного" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.129]. Вихід за межі морального, дозволеного, не сумісний з корисливістю і жадібністю. Хіткліф, при всьому своєму здирництві, не скупий, він далекий від цінностей "духу капіталізму". Єдина мета, якою живе Хіткліф, це помста з елементами садизму і якщо накопичення матеріальних цінностей може заподіяти комусь страждання, відчуття приниженості, то ж все, що коли-небудь належало родинам Ерншо і Лінтон, буде належати Хіткліфу (в тому числі і зовиця Кетрін – Ізабелла). Жорстокість Хіткліфа одночасно є і щастям і нещастям, яким "насолоджуються жорстокі". "Знедолена" або "проклята частина" Хіткліфа це частина достатку, яка виявляється надлишком, зайвим. Ця частина одночасно благословенна і існує для того, щоб бути розтраченою, принесеною в жертву. Протестантизм, за Ж. Батаєм, це крайня форма перетворення людини у річ і Емілі Бронте, вихована в жорстких умовах "натхненного методизму", де "світ здавлювало від моральної напруги і суворості життя" на сторінках своєї книги спробувала вирватися зі світу догм, правил, моралі, християнської наївності й розуму. Суверен не може бути річчю, тому що він не має функції, функції можуть бути тільки у раба, тому сильні, такі як Хіткліф, насолоджуються безглуздом, нерозумним: "Якби я народився в країні, де закони менш суворі, а смаки не настільки вишукані, я піддавав би цих двох пташенят вівісекції – в порядку вечірньої розваги." [Бронте Э. Грозовой перевал. – С.123]. Хіткліф народжений діонісійською безоднею і в неї ж йде, він, для Ж. Батая, найяскравіший приклад того, "Якщо б Зло було найдієвішим способом висловити пристрасть" [Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – С.128].

КРИТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ПІДХОДУ В ФІЛОСОФІЇ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

Хайдеггер відзначає, що термін "естетика" є творінням сучасності. Термін був введений Олександром Баумгартеном в 1750-х роках, а потім критично привласнений Іммануїлом Кантом в його "Критиці здатності судження". Баумгартен сформулював термін "естетика" з грецького слова, що означає почуття або сприйняття. Таким чином, можна говорити про те, що естетика спочатку була задумана як наука про чуттєве сприйняття, також, як, в свою чергу, логіка в області мислення. Тобто, як логіка, наука про мислення, ставить собі за мету зрозуміти наше відношення до істини, так само естетика, наука про відчуття людини, бачить свою мету у розумінні нашого ставлення до прекрасного. Хайдеггер відзначає, що естетика являє собою таке міркування про мистецтво, в якому відчуте ставлення людини до представленого в мистецтві прекрасного стає мірилом його визначення та обґрунтування, залишається його результатом і метою. У своїй парадигмальній формі естетика являє собою розгляд відчуження людини в його відношенні до прекрасного. Хайдеггер не заперечує, що існують численні розбіжності в естетичній традиції (наприклад, як між Кантом і Баумгартеном), і наполягає на тому, що навіть розбіжності проходять в рамках загального підходу. Цей загальний підхід Хайдеггер позначає, коли говорить про "естетичний" підхід до мистецтва. Він закладений в парадигмальній вимозі естетики, осягненні краси через розгляд відчуження людини в його відношенні до прекрасного. Хайдеггер відзначає, що "для "суб'єкта" художественное произведение полагается как "объект". Определяющим моментом в рассмотрении этого произведения является субъектно-объектное отношение, причем отношение чувствующее" [Хайдеггер М. Ницше / Пер. с нем. А. П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2006. – Т. 1. – С.39]. Іншими словами, естетика бере в рамки розуміння мистецтва, що передбачає дихотомію суб'єкта та об'єкта: естетика передбачає наявність поділу між мистецтвом "об'єкта" і переживанням "суб'єкта".

У своїй роботі "Час картини світу" Хайдеггер говорить про те, що коли "искусство вдвигается в горизонт эстетики" [Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. В.В. Библихина М.: Республика, 1993. – С.42] це означає, що витвір мистецтва стає предметом переживання і відповідно мистецтво вважається вираженням життя людини. Хайдеггер вказує на два зауваження: перше – коли мистецтво розуміється "естетично" воно стає "об'єктом" для людського "суб'єкта". Хайдеггер вказує на те, що в пост-картезіанському світі, об'єкт є чимось зовнішнім по відношенню до суб'єкта. Для того, щоб відчути об'єкт, суб'єкт повинен нібито спочатку вибратися з іманентною сфери власної суб'єктивності так, щоб зіткнутися

з "зовнішнім" об'єктом, а потім повернутися до суб'єктивної сфери, як би привносячи плоди з цієї зустрічі. З огляду на суб'єктно-об'єктну дихотомію, таку подорож за межі суб'єктивності і назад потрібні для переживання будь-якого об'єкта. Але в разі художнього об'єкта, Хайдеггер відзначає, що ця подорож є особливо напруженою: переживання – це досвід, який змушує нас відчувати себе більш живими.

Друге зауваження, на яке вказує Хайдеггер – це коли витвір мистецтва стає об'єктом для суб'єкта, тобто, витвір мистецтва розуміється як вираження власного художнього досвіду суб'єкта. Якщо естетика розуміє твір мистецтва як об'єкт, з якого ми можемо отримати великий досвід, цілком логічно уявити собі цей об'єкт мистецтва в ізоморфному вигляді, як вираз життя художника, який створив його. Проте, цей уявний ізоморфізм естетичного "вираження і враження" не є відразу очевидним. Можна згадати, наприклад, так зване мистецтво ready-made, де звичайні об'єкти крамольно називаються мистецтвом (прикладом даного виду мистецтва може бути скандальний "Фонтан" Марселя Дюшана). Ця традиція спочатку здається прикладом того, що йде врозріз з естетикою, що витвір мистецтва – це вираження власної суб'єктивності художника. Навіть в цій традиції, однак, спосіб, яким виражається художник не випадковий, але все одно він вимагає якоїсь презентації, а отже, неминуче відкривається питання про призначення цих об'єктів мистецтва для суб'єкта, який їх обрав. Таким чином, не дивно, що однією з основних робіт цього "антимистецтва" є "Фонтан" Дюшана – його інсталяція навмисно перевернута і жартівливо підписана – зазвичай вважається в сучасній естетиці як крайнє вираження власної суб'єктивності самого Дюшана, а не як її відсутність. Тобто, навіть традиція ready-made Дюшана і його послідовників тільки підсилює точку зору Хайдеггера, що в основі естетичного підходу до мистецтва, об'єкти мистецтва розуміються як вираження власного життя художника, яке здатне продукувати особливо інтенсивне переживання. Іншими словами, об'єкти мистецтва висловлюють життєвий досвід суб'єкта.

Таким чином, Хайдеггер демонструє, що те, що він характеризує як естетичне ставлення до мистецтва в цілому, точно описує переживання мистецтва, яке має місце в музеях, галереях, театрах і т.д. Переживання від того, що доходить до рівня мистецтва в таких умовах, як правило, є естетичним переживанням, яке змушує нас відчувати себе більш живими, і, якщо подумати, то ми розуміємо ці об'єкти мистецтва як вираз життя художників, які їх створили. Хайдеггер вважає, що естетизація мистецтва дозволила сучасній культурі застрягти в абстрактності, де "наслаждение искусством служит удовлетворению утонченного вкуса знатока и эстета" [Хайдеггер М. Введение в метафизику / Пер. с нем. Н. О. Гучинской. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997 – С. 209].

Хайдеггер говорить про те, що мистецтво в такому випадку слід віднести до ведення кондитера. Тобто, ми ставимося до їжі не як до мистецтва, а навпаки, ставимося до мистецтва в категоріях, призначених для опису здійснення чуттєвої насолоди. Будь-хто може навчитися ціну-

вати "тонкі" речі в житті (і, таким чином, прийти до більш удосконаленої орієнтованості в мистецтві). Але той факт, що наша культура легковажно прославляє кондитерів, які конкурують в "мистецтві" збивання білкового крему, передбачає, що ми втратили розуміння ролі, яку мистецтво відіграє у формуванні історії людства на більш глибокому рівні, онтологічно революційну роль, у порівнянні з якою Хайдеггер знаходить навіть найбільш досвідчені прояви кулінарної майстерності порожніми. З тієї ж причини, Хайдеггер не вражений точкою зору Канта, який стверджував, що незацікавлене споглядання витвору мистецтва служить моральному здійсненню душі. Хайдеггер явно симпатизує точці зору, що "бесчисленные эстетические размышления и исследования об искусстве и прекрасном ничего не дали, никак не помогли подступиться к искусству и никак не содействовали пониманию художественного творчества и основательному художественному воспитанию" [Хайдеггер М. Ницше. – С.39].

***М. М. Бровко, докт., філос. наук, проф.,
НМАУ ім. П.І.Чайковського, Київ***

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Аналіз художнього образу з точки зору його культуротворчих особливостей відкриває можливості дослідження процесу взаємодії мистецтва і дійсності, прослідкувати механізм активного включення мистецтва в культурно-історичний процес.

Водночас, аналіз мистецтв крізь призму художнього образу знаменує собою перехід на інший, сутнісно значимий рівень дослідження мистецтва. У вітчизняній літературі є усталеною і загальноприйнятою теза про те, що мистецтво переважно у своїй образній формі стає активною силою, що безпосередньо діє на духовно-емоційний світ людини. Водночас на нашу думку, активність мистецтва, його дійовість може виявлятися і поза безпосередньо образним втіленням художньої ідеї. У даному випадку мається на увазі те, що твір мистецтва у своєму змісті здатний відбити науково-теоретичні, моральні, правові і т.п. суспільні ідеї, які можуть впливати на людей саме в такій їх іпостасі.

Слід зазначити, що менш ефективними, але це знову ж таки лише в певних вимірах, виявляються ті рівні активності мистецтва, котрі є, з одного боку, чимось таким, що відрізняє їх від засобів науки, моралі, права, релігії і т. ін., а, з іншого, виводять за межі художнього образу як цілого, що втілюється в конкретному творі мистецтва.

Мова йде у даному випадку про рівні образності мистецтва, його активного буття в структурі соціокультурної реальності. Важливим буде зауважити, що така диференція здійснюється все ж у межах самого мистецтва, яке в усіх виявах є насамперед художньо-образною духовною структурою. Якщо спробувати навіть суто теоретично розірвати цілісність художнього образу, то це досить непроста справа як з позицій

загальнометодологічного підходу, так і конкретно-естетичного аналізу. Будемо справедливими, коли зазначимо, що науково-теоретична обґрунтованість специфіки природи мистецтва іще не так давно безпосередньо пов'язувалась із цілісним художнім образом, і зумовлювалась значною мірою постулатом, суть якого зводився до того, що у своїх об'єктивних тенденціях мистецтво дійсне лише на шляхах розвитку в реалістичному руслі. Усе інше, особливо західне мистецтво ХХ століття, яке у своїй динаміці було далеким від принципів реалізму, вважалось сурогатом культури, відхиленням від магістрального шляху розвитку справжнього мистецтва, вершиною якого повинно було бути мистецтво соціалістичного реалізму.

У художніх пошуках митці поза рамками реалізму намагались знайти такі засоби, які б дозволили по-новому підійти до проблем духовного буття людини, осмислення духовно-перетворюючого, трансформаційного потенціалу мистецтва, що так чи інакше спрямоване на зовнішню предметність, підпорядкування її людським соціокультурним смислам і значенням.

Окреслений шлях пов'язаний із виходом на авансцену сучасної культури поп-арту. І навіть у рамках самого реалізму стали спочатку неспіліво, а потім усе впевненіше пробиватись тенденції до більшого урізноманітнення художньо-виражальних засобів, що виводило його на інший, вищий рівень художньої образності і, відповідно, соціокультурної активності.

Досить специфічного тлумачення активно-перетворювальної, трансформаційної природи мистецтва і його образної природи, набуває естетика авангарду.

Значною мірою спираючись на сучасну, і не лише сучасну, мистецьку практику, а, також враховуючи теоретичні напрацювання, ми можемо впевнено говорити про рівні образності і рівні активності мистецтва. Стосовно рівнів образності і відповідно активності, слід говорити тому, що не одне й те ж, коли під образом розуміють увесь твір мистецтва і окремі образні засоби – метафори, алегорії, порівняння і т.п., що однаково притаманні і мистецтву, і науці, і релігії й іншим формам духовності людини. З розробкою культурологічної методології відкрилась небачена раніше можливість дослідити активні форми буття образу в системі культури. На образ подивились не лише як на пасивну форму віддзеркалення всього того, що потрапляє в "поле зору" мистецтва, а як на специфічну форму конденсації соціально-історичного досвіду культури, а значить стало можливим побачити зворотний, активно-трансформаційний вплив мистецтва на всі сфери людського життя.

Виявлялося, що художній образ має свої специфічні параметри активно-трансформаційного функціонування в структурі соціокультурної реальності, що він постійно виходить у своїй дії за межі мистецтва, де його самодостатність виявилась значною мірою умовною.

Із розгортанням у сучасній вітчизняній науці дискурсу постмодернізму потужно заявила про себе концепція Ж.Бодріяра, у якій ключовим

поняттям стає поняття "симулякр". У порівнянні з поняттям відображення, поняття "симулякр" кардинально міняє уявлення про природу мистецтва, і, звичайно, у зв'язку з проблемою активно-трансформаційної природи мистецтва виникає в естетичній науці інша ситуація, яка потребує окремого дослідження.

На нашу думку, художній образ завдяки своєму змісту постійно входить у реальну дійсність, у структури соціальної практики, змінюючи, трансформуючи при цьому їх. Ця істина ставала фактом людської свідомості з найдавніших часів, і хоч не в такому формулюванні, а в дещо іншому, але в реальному процесі розвитку мистецтва вона відігравала важливу роль. Образність мислення людини, що поступово розвивалась, удосконалювалась, набувала необхідних їй властивостей, сприяла розширенню можливостей активно-діяльного відношення людини до світу, спроможності побачити його цілісність спочатку в уяві, художній системі, а потім діяти в об'єктивній реальності, змінюючи її аналогічно тому, як можна було маніпулювати, діяти, змінювати в мистецьких творах – наскельному малюнку, пісні тощо.

В. С. Гриценко, доц., КНУТШ, Київ
kafedra.eec.dep@gmail.com

РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНИМИ АРТ-ПРАКТИКАМИ

Визначаючи джерела високого духу еллінів, Гегель не шукав їх у природі, у зовнішньому взагалі, стійкий у переконанні, що насправді їх живить внутрішнє – особливий, унікальний простір людської свободи. На його думку, саме там здатне народитися й, врешті, народжується те, що вловлює у навколишньому "людське як щось представлене", реагуючи на нього як на "єдине і абсолютно суттєве" [Гегель Г.В.Ф. Из лекций по философии всемирной истории // Г.В.Ф. Гегель. Эстетика. В 4-х тт. – Т.4. – М.:Искусство, 1973. – С. 284-382].

Цей висновок чинний і для мистецтва, чи не найкраще знайомого із внутрішньою людиною – як у процесах свого творення, так і споживання. Його генетичні начала – не просто викид сутнісної енергії (на кшталт інших діяльностей), а максималізація людської присутності у світі за посередництвом його переживання. Заряджений ним художній продукт, збагачений, водночас, прикметами реальності, емануючи у материнське осереддя, дає йому новий духовний імпульс, проводячи його через реципієнтальні канали. Саме цей кругообіг – зсередини назовні і назад – складає головну цінність мистецтва. Та ця очевидність ще не стала предметом цілісного аналізу й, марнуючись у побіжних дотиках, ризикує залишитися зоною своєрідного теоретичного відчуження.

Слід визнати, що цьому дещо перешкоджають дослідження художньої виразності, які попри домінуючий інтерес до засобів її здобуття по своєму рухаються згаданим маршрутом, долаючи пункти "митець", "дій-

сність", "твір", "реципієнт". Зберігаючи вагу самодостатнього значення, ці складові по-справжньому єднуються лише в одному – у визнанні виразності показником справжності мистецтва, однак до сьогодні це знання, на жаль, не отримало свого дискурсивного викладу.

З часів класичної парадигми до митця висувалася вимога створення виразності, здатної вражати реципієнта. При цьому наявність у останнього відповідної здатності вражатися залишалася не лише його особистою справою, але й певним чином – його селективною характеристикою. Що ж відбувається зараз, коли мистецтво намагається вижити попри "зіяння пустоти смислів" у світі, "який цілком обходиться без краси і не страждає від цього, в якому "кімнатне, оранжерейне "прекрасне" цілком влаштовує людину" [Босенко А.В. О другом: симуляции пространства культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще) / А.В.Босенко. – Киев: ТОО "Век+", 1996. – С.112].

В умовах так званої "пост-культури" теоретичні пріоритети з необхідністю змістилися: сучасна філософсько-естетична аналітика спрямувалась у бік, протилежний апології мистецтва як духовної рекреації людини, все більше схилиючись до можливої онтологізації вродженої негарності світу. Сучасні арт-практики не піднімають на дибу зраненої моральності, вистражданого каяття, не будять Ериній, заколисуючи свого споживача в ніші існування, обраній ним за критерієм її найменш травматичних умов, відсутності особистих невідворотних зобов'язань, млявої невимогливості власної волі. В зоні їхнього впливу не проростають питання духовного здрібнення людини як реальної й по суті головної суспільної загрози. Візуальний поворот у царині художнього, позбавивши мистецтво відповідальності слова, зняв останні перестороги з артистів, промоутерів та реципієнтів актуальних арт- продуктів.

Перетворене на "art work", мистецтво при звичається до нових умов: не обтяжуючись "вічними питаннями", живе імпульсивно, пропонуєчи своєрідні "напівфабрикати", чий сенс визначається на реципієнтальному рівні, на що вони, врешті, й розраховані. І якщо високе мистецтво прагнуло до глибин багатой рецепції, сучасні арт-практики потребують всіх та кожного, незалежно від духовної ємності: їхня справа виконати головну задачу – "зчитати" доступне, додавши до реєстрів арт-простору своє внутрішнє спонтанне воляння.

Здійснювана публічно, рецепція не лежить на поверхні, залишаючись складним, багаторівневим та значною мірою закритим процесом. Однак для класичної естетичної теорії вона все ще існує у першому, лінійному, наближенні – як резонатор автора, простий супровід його художнього посилу. Насправді це лише один бік питання, до того ж побачений надто прямолінійно. Повноту відповіді слід шукати у сутнісних вимірах творчості, не редукуючи її до проблем творчої кухні митця та авторських очікувань взаємності, не завжди можливих чи виключених взагалі, як це демонструє contemporary art, де рецепція здійснюється поза межами компліментарності. Постмодерна епітафія художнику (Р.Барт) змінила модальність самого підходу до його адресату, який в

умовах пред'явлення експериментально-пошукової художньої структури виявився головною смислотворчою одиницею, відповідальною за весь художньо-творчий процес.

У такій транспозиції, де джерелом магнетизму стає не автор, а сам креативний продукт, ми насправді маємо справу з єдиним суб'єктом – сутнісним началом людини, що в даному випадку виступає у двох взаємопов'язаних іпостасях – виробника і споживача. Саме тут ховається таємниця вторинного імпульсу, що, спрямовуючись від реципієнта до митця, здійснює креативну реактивацію другого. Можливість такої рекуперації забезпечується людською інтенцією до самоздійснення та народженою нею потребою у духовній самоекспертизі, отже, існує на всьому історичному та парадигмальному просторі мистецтва. Фактично мова йде про специфічний процес духовного розвитку, де експертна ланка є одночасно орієнтиром духовного посилення як "своє-інакше", перевіркою міри його актуальної життєздатності й проективної дієвості, а також допуском до подальшого креативного руху.

В цьому смислі не існує художніх випадковостей – всі без виключення художні новації є слідами людського духовного пошуку.

Безперечно, все зазначене має отримати адекватну аналітику. Вона не тільки поглибить відповідний, підзабутий, блок класичної естетики, але й спрацює на її змістове і понятійне осучаснення.

О. О. Карпенко, асп., ДДПУ, Слов'янськ
kopenark@mail.ru

МУЗИЧНЕ СВІТОВІДЧУТТЯ В РАННІХ РОБОТАХ ОЛЕКСІЯ ЛОСЕВА

Перші наукові публікації молодого О. Лосєва, присвячені музиці, датуються 1916 роком – це, сповнені оптимізму, музичного захвату та філософських пошуків "Два світовідчуття" (із вражень після "Травіати") та "Про музичне відчуття любові та природи" (до 35-річчя "Снігуроньки" М. Римського-Корсакова). У цих роботах мислитель зважається тлумачити музичні твори, застосовуючи філософські категорії, щоб якнайглибше розкрити глибинні пласти музичного буття. "Адже музика, як мистецтво звуків, зображує найбільш інтимний і глибокий корінь речей. Звук йде з глибини і мовить нашій глибині" [Лосєв А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 626]. У полі зору філософа знаходиться музичне пізнання, чиста та структурна музика, чистий музичний досвід, типи музичного світовідчуття та їх оформленість. О. Лосєв виокремлює із усіх видів пізнання світу музичне пізнання як таке, самостійне та самодостатнє. У музиці філософ вирізняє первинну до-образну або до-структурну основу, або чистий музичний досвід та структурну музику, яка ущільнюється до образу і слова. Зразком чистої музики, на думку О. Лосєва, виступають квартети Л. Бетховена, сонати О. Скрябіна, симфонії Ф. Шуберта, щодо структурної музики – це "Петрушка" І. Стравінського.

Спрямовуючи свою думку до просторово-часового континууму музики мислитель фіксує цілковитий хаос, адже музика не створює ніяких предметів, вона змальовує чисту сутність предмета, але не сам предмет. Ймовірно ця сутність є "неомірно більш загальною, ніж індивідуальність предмета, і тому вона має змогу відповідати нескінченній кількості просторово-часових предметів" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 604]. Чистій музиці не притаманна пізнавальна оформленість й тому просторово-часовий пласт буття застається поза її межами, вона оперує сенсами та сутностями предметів, зображаючи їх чисту якість, на відміну від чистої думки, яка має пізнавальну оформленість, однак не охоплює чисту якість і сутність предмета.

О. Лосев констатує наявність існування двох основних типів світовідчуття: споглядального та дієвого, які розглядаються в метафізичній та психологічній площині. Споглядальному притаманна логіка, спокій, ясність, оптимізм, це "світ чистих дзеркальностей і пластичностей"; дієвий – глибинний, зображує хаос, до-логічну структуру почуття, екстатичний, ірраціональний, песимістичний, це "світ сліпих і аморфних ликів, світ безформних бентежних множин" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 631]. "Геґелівське поняття і шопенгауерівська воля без попередньо визначеного поняття суб'єкта, якщо розглядати їх як чисті предметності, – цілком онтологічні характеристики саме цих двох світовідчуттів по відношенню до їхнього об'єкту. Найглибше цією антитезою пройнявся Ніцше, котрий ризикнув ототожнити її з відмінностями грецьких божеств – Аполлона і Діоніса" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 625].

На конкретних музичних прикладах філософ пропонує простежити оформленість світовідчуття в області чистого музичного досвіду. Тож музичний ряд оформленості чистої музики виглядає так по низхідній: органна прелюдія Es-dur І. С. Баха, скрипковий концерт Л. Бетховена, друга симфонія С. Рахманінова, "Політ Валькірій" Р. Вагнера, "Прометей" О. Скребіна. Для класифікації типів музичного світовідчуття філософ залучає принцип актуальної особистості і виділяє наступні типи: епічне, коли душа поринає у спокій і предмети сприймаються в їх роз'єднаності та позаособистісній даності; драматичне, коли музика змушує душу ніби втілитися безпосередньо у предмети, стати ними і тим самим ніби знищити ці предмети; ліричне, коли музика зберігає предмет ніби то споглядальним та між тим змушує деяким чином ї уживатися в нього. Виходячи з цього філософ стверджує, що "найбільш досконалим і величним витвором людської творчості є музична драма, в якій первинна, безформна основа музики доходить до Логосу і розквітає образом" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 606]. О. Лосев зауважує, що народжені образи є суто символічними і являють собою лише зовнішній вираз музики, яка застається чистою сутністю світу, невимовною, а тому й потребуючою символіки. Музика, яка досягла ступеню образу вже не є первинною та чистою музикою, долаючи хаос вона "готова

обручитися зі світлом і останньою гармонією істинного та всесвітнього Слова, Логосу" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 612].

Зосереджуючи увагу на музичній драмі філософ наголошує, що саме в ній відбувається глибинний синтез звуку і слова, які у своєму первинному значенні є абсолютно несумісними: перший є носієм чистої якості і до-предметності, в той час як друге являє собою оформленість і структурність. Яким же чином відбувається гармонійне поєднання звуку і слова в музичній драмі? О. Лосев припускає, що слово, наділене поетичністю, втрачає свою первинну оформленість, в свою чергу чисте музичне буття у своєму розвитку набуває форм і "напружується до слова, до Логосу" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 606]. Філософ підкреслює важливість принципу оформлення, як в гносеологічному аспекті – описове зображення структури пізнання, так і в метафізичному – характеристика ступеню наближення первинно-єдиного хаосу до всесвітньої свободи вседності.

Свої філософсько-музичні знахідки О. Лосев запроваджує до аналізу опери "Снігуронька" М. Римського-Корсакова, яка на думку філософа поєднує у собі ліричне, епічне та драматичне і є символічною драмою. Музичне напруження в опері сягає найвищого ступеню виразності і завдяки цьому внутрішньому оформленню з'являється образ. "Музика розквітає символом... вона зсередини висвітлює народжувану тут міфологію" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 621]. Особиста актуальність у весняній казці М. Римського-Корсакова підіймається до щонайвищих сходинок гармонії і образи музичного світовідчуття напрочуд довершені. В опері відсутня вибуховість, яка передбачає перехід з одного плану буття в інший, наприклад, від земного до небесного, дія розгортається в царині вже досягнутого блаженного життя. Музика, поєднуючись зі словом, знаходить свій сенс, водночас слово пояснює музику "називає її глибинним відчуттям любові й природи" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. -С. 621].

На думку О. Лосева, найвищий розвиток сучасна музика демонструє у творах Р. Вагнера та О. Скрибіна, які відображають світову дійсність теперішнього, що сповнена роз'єднаності та дисонансу і породжує діонісійську безодню. Масштабність і глибина "Трістана та Ізольди", бентежний дух "Поєми екстазу" контрастують з простотою та ясністю "Травіати" і "Снігуроньки". Та мислитель запевняє, що "До цієї простоти треба дорости. Адже початок і кінець мудрості однакові: наївність" [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – С. 636]. О. Лосев припускає, що оновлення світу відбудеться за умови поєднання скрибінського темного та ірраціонального звукопоглядання з лагідно-сонячним італійським та слов'янським мелосом.

КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ТИМЧАСОВОГО МИСТЕЦТВА: ВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР БЕЗ ФАРБ

Візуальний образ – головний засіб впливу на суб'єкта в умовах сучасної культури. За допомогою мас-медіа сучасна культура транслює свої сенси. Вираження послідовно витісняється (або перекодовується) конструюванням об'єктів, просторів, подій; споглядання поступається місцем тактильному відношенню суб'єкта з арт-об'єктом. Натискання й обмацування на всіх рівнях стають панівними у сфері художньо-естетичного досвіду. Сучасне бачення в мистецтві формується безпосередньо, роблячи основну ставку на те, щоб, з одного боку, якомога сильніше вразити споглядача, а з іншого – проявити мистецтво там, де це здавалося б неможливим. Саме цим і може виразити себе сучасне мистецтво стріт-арту.

Вуличний художник – це переконаний кочівник, що безупинно змінює точки докладання своєї креативної сили, регулярно перебирається з одного мегаполісу в інший, з континенту на континент. Іноді його малюнки дійсно шедевральні, хоч і тимчасові. Переважна більшість творів вуличного мистецтва сьогодні створюється за допомогою аерозолів або фасадної фарби. Крім того, величезний пласт стріт-арту складають плакати, наклейки та різноманітні інсталяції. Однак деякі художники шукають нестандартні способи нанесення малюнків на стіни і дороги. Такі методи можуть використовувати всі, хто захоплюється вуличним мистецтвом – вони незатратні, їх можна легко відтворити в домашніх умовах. Більшість методів пов'язані з трафаретами, за якими в тій чи іншій формі зображення наноситься на поверхню.

Сучасний стріт-арт рясніє різними ідеями. Як же можливо створення зображення на стінах і тротуарах без допомоги балонів і пензлів? Вуличні художники з різних країн світу використовують воду, вогонь, бруд, мох і навіть вибухи. Найбільш популярні способи – це обклеювання скотчем, випалювання за допомогою вогню (створення фону), малювання водою (технологія розпилювання на трафарет), рослинне графіті (зростаючий малюнок).

Але і це далеко не все. Все більшої популярності набувають методи малювання "порожнім пензликом", тобто звичайне видалення деяких ділянок бруду. Метод простий, як все геніальне – художник малює, видаляючи ділянки, які повинні бути темнішими або мають певний відтінок. Виходить така собі картина навпаки: цільна "фарба" частково змалювується і з'являється образ. Малюнки і написи робляться по-різному: хтось "малює" за допомогою спеціального мийного апарату, який струменем води під високим тиском промиває камені бруківки або поверхню стіни за певним трафаретом, а хтось створює зображення від руки за допомогою звичайних м'яких засобів, металевих щіток, ганчірок або пензлів.

Одним з популяризаторів цієї незвичайної ідеї є англійський художник Пол Кьортіс (Paul Curtis), відомий під псевдонімом Мууз (Moose). В якості першого полотна він використовував стіни тунелю Бродвею в Сан-Франциско. При постійному потоці транспорту стіни тунелю покриваються товстим шаром бруду і кіптяви. Саме їх видаленням і займався художник, використавши для цього мийку високого тиску і щільні трафарети з картону. На наступний ранок жителі міста побачили на стінах тунелю силуети дерев, будинків, тварин і людей.

Дуже ефектно виглядала акція Оріона, коли за одну ніч було заповнено стіни автомобільного тунелю в Сан-Паулу величезною кількістю стилізованих зображень черепів [Щоденний електронний журнал про мистецтво. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://openyourpage.ru/novoe_v_iskusstve_risovaniya_graffiti.html].

У схожій техніці створюють свої твори бразилець Александре Оріон (Alexandre Orion), канадська художниця Тесс Якубек (Tess Jakubec) і вуличний художник з Техасу Скотт Уейдс (Scott Wades), який малює пензлями на брудних шибках автомобілів. Художник із задоволенням виконує нехитрі малюнки на задньому склі автомобілів, які зрештою перетворюються на об'єкт справжнього сучасного мистецтва. Родзинка його творчості – репродукція картин Леонардо да Вінчі, Боттічеллі, Грант Вуд. Так само добре виходить у майстра зображення та репродукції відомих персон, різних карикатур, автопортрет та інші абстрактні тематики. В очах майстра запилена машина – це чистий аркуш паперу, на якому можна побудувати що завгодно, створюючи образ-емоцію. Його Mini Cooper неодноразово піддавався різноманітним експериментам, що внаслідок подарував митцю його найзнаменитішу роботу "Monnalisa on Mini Cooper Car". У своєму інтерв'ю Daily Mail, Скотт Уейд говорить: "На знімках репродукції здаються дуже гарними, але маючи можливість побачити їх наживо, деякі шанувальники вуличного творчості розповідають про зовсім інші відчуття" [Щоденний електронний журнал. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2836773/Dirty-work-World-s-leading-dirty-car-artist-turns-grubby-car-windows-works-art.html>]. Часом навколо машини-картини створюється справжній ажіотаж, і кожен перехожий мимоволі дістає фотокамеру.

Даний вид "брудної" творчості, своєрідний Art Car, широко розповсюдився і це можна побачити й у нас. Цікаво те, що самі водії не тільки не проявляють агресії у зв'язку з маніпуляціями з їх автомобілями, але й намагаються потім акуратно їздити, не забризкуючи цей "шедевр". Подібних "картин" на задньому склі автомобілів досить багато викладено в мережі Інтернет, а сам процес художники демонструють на youtube.com.

На думку автора, даний вид творчості несе в собі новий візуальний контекст, діалог художнього бачення і соціальної реальності. Звичайний бруд стає полотном для перетворення простору, де має місце загальна ідейна і стратегічна установка на підриг існуючого символічного порядку, на масоване килимове бомбардування усталених соціальних просторів.

Однак, моментальний і в той же час тимчасовий твір може нести в собі як позитивний, так і руйнівний підтекст – це може бути як картина природи чи образ героя-особистості, так і свастика фашистського спрямування, що так чи інакше проникає в побутову свідомість звичайної людини.

Незважаючи на те, що стріт-арт досить часто звертається до травматичних аспектів колективної пам'яті, в більшості випадків він працює з актуальною сучасністю. Тим самим відбувається не тільки протиставлення статичної суверенності поточного моменту динаміці модернізаційного розвитку з його вимогами неухильної еволюції, поліпшення та раціоналізації, але й образотворча естетизація міського простору за законами мистецтва.

Д. В. Кочержук, асп., КНУКіМ, Київ
denis_kocherzuk@mail.ru

ПЕРСПЕКТИВИ ЗМІН У МЕТОДИЦІ ВИХОВАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Сучасна світова естрадна музика являє собою різноманітно-плановий спектр роботи щодо запису голосу артиста у студії звукозапису. Кожен день записуються, обробляються та публікуються, за допомогою цифрових носіїв, безліч музичних композицій, різноманітного жанру та стилю. Але проблема сучасної естрадної музики полягає у недосвідченості вокаліста у професійному плані, щодо роботи у студійному приміщенні. Звернімо увагу на те, що майбутні вокалісти не вивчають систематизацію поетапної роботи у студійному приміщенні, чим ускладнюють собі завдання під час запису однієї музичної композиції, а в багатьох випадках й цілого музичного альбому.

Завданням сучасної практично-педагогічної діяльності викладачів з естрадного співу є робота та навчання майбутніх фахівців, не лише виконувати віртуозно музичний твір, але й розробити, поставити собі за мету, устаткувати поетапну роботу у студійному приміщенні щодо запису музичної композиції.

Наукових доповідей та робіт щодо цієї проблематики – дуже обмежена кількість, декотрі майже не розкривають окреслену проблему, а лише вказують на недоліки роботи у студійному приміщенні. Здебільшого вчені розглядають проблематику пов'язану з технічним виконанням музичної композиції (М. Грачова, І. Павлов, І. Сеченов, О. Яковлев, К. Злобін, Ю. Фролов) та процесами студійного звукозапису під час виконання артистом музичного твору (А. Вейнцфельд, І. Вепрінцев, І. Дворко, Н. Ефімова, С. Круглікова, Б. Меерзон, В. Осінській, Ф. Шах, В. Шликов, П. Уайт).

Завданням викладача вокалу має бути не лише прагнення навчити співати вокаліста, але й виховати навичку правильного планування роботи у студії звукозапису, для того щоб учень міг мати свій власний музичний матеріал більш високої якості, котрий вплине на рівень професійності та майстерності вокаліста. Досягнути поставленої мети мож-

на завдяки практичній діяльності у студії звукозапису як вокаліста, так і викладача вокалу разом зі звукорежисером. Вони мають виділити етапи роботи у студії та дослідити якість результатів поетапної роботи вокаліста у ній, що безумовно вплине на рівень зведення музичного матеріалу.

Отже, на нашу думку, перед викладачем вокалу постає потреба працювати з учнем не тільки над досягненням технічно-досконалого виконання, що включає естетичний, інтонаційний, ритмічний, тембральний компоненти, але й над планом опрацювання роботи у студійному приміщенні, що вплине на кінцевий результат.

І. Р. Лазоревич, студ., ЧНУ ім. Юрія Федьковича, Чернівці
irynalazorevych@ukr.net

ФОРМУВАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЕСТЕТИЧНОГО ЯВИЩА

Мистецтво у будь-якому випадку є продуктом людської діяльності. Основу твору мистецтва становить художній образ, під яким розуміється органічна духовно-ейдетична цілісність, що виражає, презентує, так би мовити, певну реальність в модусі більшого чи меншого ізоморфізму (подібності форми) і реалізується у всій своїй повноті тільки в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом в його внутрішньому світі.

Уважно стежачи за тенденціями та напрямками сучасного мистецтва, а також вивчаючи досвід користування електронними ресурсами можна впевнено стверджувати, що існує абсолютно реальна можливість переходу мистецтва від реального до віртуального. Чому? По-перше, всі види мистецтв мають аналоги у мережі. По – друге, багато художників пробують свої сили, створюючи твори в мережі. Тобто, без фарб і етюдників – за допомогою лише комп'ютера. Мистецтво у мережі – не сон Айзека Азімова, а суворя реальність. Та й сучасні покоління не мислять життя без віртуальної реальності.

Для вивчення такого віртуального досвіду і віртуального мистецтва виявляється доречним започаткувати новий розділ естетики, який В.Бичков і Н.Маньковська назвали віртуалістикою [див.: Бычков В. В. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вопросы философии. – 2011. – № 4. – С. 62-72.]. Головна відмінність естетичного досвіду, що розгортається в просторах Інтернету, від традиційного полягає в тому, що тут реципієнт має справу з віртуальною реальністю, тобто з якоюсь психоелектронною реальністю, яку він сприймає через посередництво цілої системи електронних датчиків (безпосередньо, як у традиційному естетичному досвіді) і має можливість сам впливати на неї за допомогою іншої електронної системи.

На відміну від класичного мистецтва віртуальні світи не ставлять собі за мету відображати реальне життя – вони вільно модерують його, залежно від напрямку. Перед адептом такого напрямку естетич-

ного задоволення відкриваються необмежені можливості стати ким завгодно і бути де завгодно. Головне, в процесі естетичної насолоди не загубити власне "Я".

Власне, як повноцінний феномен віртуальне мистецтво ще далеко від становлення. Проте, сьогодні ми можемо спостерігати за активним розвитком його, як такого. Очевидним є те, що віртуальна реальність передбачає абсолютно новий естетичний досвід, з яким людина ніколи не зустрічалася; тому воно потребує адекватних методів його вивчення, осмислення, опису. Зокрема, якщо традиційне мистецтво спиралося на міметичний і символічний принципи, то у віртуальній реальності вони як би повністю відсутні або істотно модифіковані. Людина тут не споглядає, а живе.

Сьогодні такий напрямок мистецтва ще мало досліджений але ясно, що при вивченні його не обійтися без відповідних найсучасніших напрацювань психологів, соціологів, математиків-програмістів, мистецтвознавців, філософів, культурологів. "Головні питання, що виникають перед дослідниками: що за реальність відкривається людині, проникаючої за екран комп'ютерного монітора, в дигітальний простір електронного світу? Як вона співвідноситься з фізичною та метафізичною реальностями класичної естетики? В якому сенсі віртуальний естетичний досвід є естетичним? У яких категоріях він може бути описаний?" [Бовыкин И.В. Философия искусственного интеллекта: Проблемы терминологии и методологии. / И.В. Бовыкин // Философия и культура 8(56), 2012. – с. 99].

Слід згадати в цьому зв'язку тему художніх експериментів з використанням комп'ютерних систем у 1950-1960 роках. Ми повинні досліджувати те, з чого все починалося, адже щоб передбачити майбутнє, слід вивчати не лише теперішнє і перспективне, а й минуле. Йдеться насамперед про комп'ютерну анімацію Герберта Франке і Джона Уїтні. Німецький художник Герберт Франке в 1953-1956-х почав експерименти з графічними образами на екрані осцилографа. Франке записував їх на кіноплівку і в результаті отримував цікаві анімативні абстракції – перші зразки комп'ютерної анімації. Американський режисер Джон Уїтні в 1960-х став відомий як один з перших аніматорів, які почали працювати з комп'ютером з чисто художніми цілями. Уїтні досягнув цікавих результатів у створенні візуальних анімованих ефектів в поєднанні з музичним супроводом. Не можна не згадати про комп'ютерні експерименти Кена Нолтона – першовідкривача комп'ютерної обробки готових візуальних зображень.

Загалом кібернетична творчість стала кроком до нової, інтерактивної естетики пластичного мистецтва, заснованої швидше на тимчасових, ніж просторових аспектах кібер-автоматів, швидше на процесних, ніж формальних характеристиках художнього об'єкта, а також на фізичній, тілесній залученості глядача, породженні новизни і неочікуваності в естетично зарядженому середовищі [Галкин, Д. В. Эстетика кибернетического искусства 1950-1960-х гг.: алгоритмическая живопись и роботизированная скульптура / Д. В. Галкин. Электронный ресурс: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/320/image/320-079.pdf>, с. 85].

Сучасне мистецтво охоплює надзвичайно широкий спектр жанрів: комп'ютерна графіка та анімація, комп'ютерна музика, комп'ютерна поезія, кібернетичні твори, кібернетичні середовища, машини-художники. І всі вони заслужують на вивчення не лише в якості власне естетичних феноменів, а й як явищ життєвого світу сучасної людини, виявів її свідомості.

Н. М. Легка, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
misslight87@yandex.ua

ДІАЛОГИ САМОТНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ГАРОЛЬДА ПІНТЕРА

Британський драматург Гарольд Пінтер у своїй промові з нагоди вручення йому Нобелівської премії в галузі літератури у 2005 році висловив думку, що абсолютної істини в мистецтві не існує. "Їх багато. Одна кидає виклик іншій, вони відштовхуються одна від одної, відбивають, ігнорують, draжнять і засліплюють одна одну. Інколи здається, що ви зловили правду і на мить затиснули її в кулаці, але вона зникає, прослизнувши між пальцями" [Пінтер Г. Искусство, правда и политика. Нобелевская лекция [Електронний ресурс] / Г. Пінтер. – Режим доступу: <http://noblit.ru/content/view/504/33/>]. Таким чином, митець не вважає літературу безпосередньою програмою для дій та настанов, її завданням швидше є поставити питання, спробувати знайти відповіді на них і спонукати читача до дієвого діалогу. Героїв Г.Пінтера можна назвати дивними, вони можуть багато розказати, але найчастіше замовкають і за них говорять паузи в діалогах. Г.Пінтера вважають майстром недомовок, в яких на перший погляд відсутня будь-яка логіка. Але саме в цих уривчастих фразах проступає смисл сценічної драми. Прикметна риса високого рівня майстерності Гарольда Пінтера – в відчутті того, що його п'єси взагалі ніхто ніколи не писав: така природність підслуханого людського спілкування в них відчувається – в цих на перший погляд абстрактних, майже схематичних, можливо в чомусь абсурдних (такий ярлик зазвичай навішують на всю його творчість) історіях. З точки зору Г. Пінтера слова – це такі ж жести, як і інші рухи людського тіла: посмішка, похитування головою та ін.. При цьому власне вербальний компонент спілкування нічого не означає, адже слова втрачають своє пряме значення і перетворюються на щось схоже на шахматні фігури, за допомогою яких герої намагаються перемагати суперника. "... ставка в цій словесній грі несподівано висока. Найчастіше це – життя" [Пінтер Г. Искусство, правда и политика. Нобелевская лекция [Електронний ресурс] / Г. Пінтер. – Режим доступу: <http://noblit.ru/content/view/504/33/>].

Характерною темою, що наскрізно звучить у творчості Гарольда Пінтера є тема самотності. Актуальність звернення письменника до проблеми людини, яка опиняється сам на сам зі світом, підтверджується "популярністю" цієї теми в творчості різних письменників у XX столітті

(Ж.-П. Сартр, А. Камю, Е. Хемінгуей, Г.-Г. Маркес, та ін.). У драматурга Г. Пінтера знаходимо особливий авторський підхід, який розкривається у діалогах його персонажів майже в усіх п'єсах. Розмови, що їх ведуть герої, попри те, що вони звернені до слухача, є швидше монологом зверненим до свого внутрішнього "я". Так, у п'єсі "Перед дорогою" [Пінтер Г. Коллекция: пьесы/ Гарольд Пинтер; [пер с англ ; вступ ст. Ю Фридштейна]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С.531-547], один з небагатьох дійових осіб – Ніколас, який проводить допит затриманого, більше говорить про власні відчуття, переконання, світогляд. Єдине, що вловлює читач, це близькість трагедії для арештанта, через зростаюче з кожним рядком усвідомлення безнадійності його становища. Однак, на нашу думку, показовим є те, що навіть причетність до влади, та сила зосереджена в руках сержанта Ніколаса, не дає йому відчути себе частиною чогось цілого. Внутрішня спустошеність не може бути компенсована регламентованістю життя. Людина у будь-якій життєвій ситуації намагається зрозуміти себе і пояснитись для інших, навіть якщо ці "інші" вже приречені. Монолог Ніколаса є знуцанням над його арештантом, інтелектуалом Віктором, однак в ньому вчувається також відчай самого промовця, самотність людини, яка стала жорстокою і цинічною, має величезну владу в своїх руках, але позбавлена слухача, який вислухав би її та спробував зрозуміти.

В п'єсі Г.Пінтера "Голоси сім'ї" знаходимо такі рядки: "Мамо, зрозумій, я не самотній, оскільки все, що я колись пережив, – зі мною; я ніби знаходжусь в його товаристві, наприклад, в товаристві мого дитинства, від початку і до кінця якого ти, мамо, і батько направляли мене" [Пінтер Г. Коллекция: пьесы/ Гарольд Пинтер; [пер с англ ; вступ ст. Ю Фридштейна]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С. 516]. У цих словах відображається загальна історія існування людства, яка парадоксальним чином у XX столітті осмислювалась як історія самотності. Читаючи такі рядки, людина відчуває, що існує невидима лінія, яка пронизує все її життя. В житті кожного трапляються моменти, коли посеред гамірного натовпу, у компанії знайомих, будь-де, ти відчуваєш, що залишався сам один. Г. Пінтер ніколи не робить підсумків сказаного ним у його роботах, саме тому вони сприймаються як шматочки справжнього життя, реальності, яку вдалось підслухати. В нашому повсякденному житті складно оцінювати події та явища, що відбуваються з якоїсь узагальненої та віддаленої перспективи. Саме тому, на нашу думку, у творчості британського драматурга читач-глядач зустрічає героїв, історія яких триває, йому невідомі попередні події, та вони й не мають значення. Важливим є "тут і тепер" читача і глядача, ті почуття та емоції, які він переживає в мить, коли голос у п'єсі промовляє "Я багато можу тобі сказати. Але я зовсім мертвий. І те, що я хочу тобі сказати, не буде сказано ніколи" [Пінтер Г. Коллекция: пьесы/ Гарольд Пинтер; [пер с англ ; вступ ст. Ю Фридштейна]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С. 530].

ЕСТЕТИКА ДОВКІЛЛЯ: ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ЦІННІСНОЇ ПАРАДИГМИ

Сьогодні в природничих і гуманітарних дослідженнях домінує думка, висловлена німецьким філософом К. Маєр-Абіхом, про те, що природний світ – це не щось чуже людині, адже вона – це частинка "єдиної природи" [Маєр-Абіх Клаус Міхаель. Повстання на захист природи. Від довкілля до спільно світу / Переклад з нім., післямова, примітки А. Єрмоленка. – К.: Лібра, 2004. – С. 60]. Людина, яка живе в "домі" культури в єдності з іншими людьми, а також простір природи, де фізично вона перебуває, – це все непокінчений Універсум, який неможливо аналізувати, вилучивши одну з його ланок. Варто говорити про актуальність "екологічного" дискурсу, адже в умовах глобалізації теми екологічних катастроф, забруднення довкілля, збереження природного балансу стають нагальними не тільки для екологів, філософів, біологів, політиків, а – й для пересічного громадянина. XXI ст. проходить під символом "екологічний" і "гуманний", з огляду на це варто говорити про орієнтацію на співжиття природи і культури, що покладено як обов'язок на свідоме людство.

Багатство сучасної людської культури нереально вкласти у класичне відношення "культура-природа", тому його необхідно розширити до системи "природа-людина-суспільство". Культурна і природна спадщина є безцінним і невідновлюваним надбанням кожного народу, а також всього людства в цілому. Естетика довкілля покликана охопити пласт філософсько-естетичних проблем щодо естетичного досвіду довкілля, що формують основу системи відношень "природа-людина-суспільство". Дана галузь дослідження концептуалізується з метою рефлексії щодо питань естетичного досвіду довкілля у широкому його розумінні (природне і культурне) і встановлення його естетичної цінності, задля збереження і побудови нової ціннісної парадигми. Термін "естетика довкілля" – це автентичний український варіант, що по суті в межах свого предметного поля об'єднує теорію і практику "екологічної естетики" й "екології культури", як складові життєвого світу людини.

Теорія "екологічної естетики" (environmental aesthetics) постає проектом естетики довкілля. "Екологічна естетика" – це теорія в руслі британсько-американської аналітичної школи філософії, яка розглядає філософські проблеми естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля в контексті взаємодії людини і природи. Її основоположниками вважаються: А. Берлеант (США), Е. Брейді (Сполучене Королівство), А. Карлсон (Канада), Ю. Сепанмаа (Фінляндія), Р. Хелпберн (Сполучене Королівство). Предметне поле "екологічної естетики" охоплює природні (natural) і людські (human) навколишні середовища, тобто природу і культуру у всій багатоманітності прояву. Естетичний досвід довкілля – це досвід, що ми отримуємо в результаті мультисенсорного сприйняття навколиш-

нього середовища в конкретний момент часу і ситуації. Джерелом естетичного досвіду є естетична цінність об'єкта довкілля, яка є водночас внутрішньо притаманною йому і залежною від естетичного переживання суб'єкта. Теоретичні надбання представників "екологічної естетики" впроваджуються у практику еколого-естетичного виховання, основна мета якого полягає у культивуванні суспільної свідомості й орієнтації на гуманне і гармонійне співжиття світу природи і людини.

Екологія культури ідейно наближена до естетики довкілля. Термін "екологія культури" введений в науковий обіг американським етнографом Дж. Стюардом, популяризований у пострадянському науковому просторі російським культурологом Д. Ліхачовим. Дж. Стюард у своїй статті "Поняття і метод культурної екології" пише про те, що культурна екологія відрізняється від людської і соціальної екології намаганням пояснити походження окремих культурних властивостей і зразків поведінки, які є характерними для різної місцевості проживання, а не тим, що виводить загальні принципи, застосовні для будь-якого культурного середовища. Вона вивчає загальну картину того, як людство адаптується до навколишнього середовища і змінює його [Steward J.H. The Concept and Method of Cultural Ecology // Steward J.H. Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution. – Urbana: University of Illinois Press, 1973. – р. 36]. Сьогодні здебільшого екологія культури розглядається як "одна з тих наук, в коло завдань яких повинно входити уважне ставлення до культурно-екологічного досвіду минулого, до народної творчості в теперішньому і до стимулювання культурно-екологічного мислення широких мас в майбутньому" [Казначеев В.П., Борисова Л.Г., Зверева Р.П., Маточкин Е.П. Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск: Наука, 2012. – С. 27]. Як зазначає російський філософ Д. Кулабухов, екологія культури – це "матриця формування людини і світу в просторі глобалізації, яка сприяє переходу в ноосферу та подоланню деструктивних, антигуманістичних процесів у політичній, військовій, інформаційній, економічній, технологічній, екологічній, соціальній і культурній сферах людської діяльності" [Кулабухов Д. А. Экология культуры: культурно-антропологические аспекты : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук : специальность 24.00.01 / Д. А. Кулабухов; [Белгор. гос. ун-т]. – Белгород, 2007. – С. 21]. Це базова система культурно-антропологічних цінностей. Екологія культури постає фундаментом життя соціуму, що ґрунтується на ідеях збереження культурних традицій минулого для їхнього творчого продовження в теперішньому і майбутнього, для збереження культурної ідентичності окремої особистості і цілих народів, адже без історії людина – ніщо.

Сфера дослідження екології культури повинна входити в структуру естетики довкілля, оскільки естетика довкілля займається розглядом і оцінкою навколишнього середовища (будь-якого за своїм характером) як естетичного об'єкта, говорить про якість і збереження довкілля (природного і культурного), про еколого-естетичне виховання особис-

тості як провідну модель формування суспільної свідомості. На противагу їй, екологія культури цікавиться суто питаннями збереження культурного середовища і культурної спадщини, гуманізації світу природи і світу людини на моральних засадах. Тобто сфера культурної екології є однозначно вужчою.

Отже, естетика доквілля інтерпретується як сфера, що покликана стати провідною у процесі формування нової ціннісної парадигми, а також врегулювати відносини "людина-природа-суспільство". Екологія культури, яка на сучасному етапі свого розвитку, обмежується захистом культурної спадщини і традицій, проникає в її предметне поле. Естетика доквілля спільно з екологією культури намагаються популяризувати ідеї "екологічного гуманізму" і "цінності доквілля" серед широких мас.

А. О. Мазуркевич, БНВО "Лицей-МАН", Біла Церква
Л. В. Терехова, канд. філос. наук, БІНПО
nasya1998.98@ukr.net lyubov_terekhova@mail.ru

ДИСКУРС ЖОРСТОКОСТІ В ЕСТЕТИЦІ НОВОГО НОВОГО ГОЛІВУДУ

Сучасне кінознавство в Україні переважно редукує аналіз фільму до рецензії на нього, яка в свою чергу зводиться до переказу скороченого змісту картини. Очевидною є потреба пошуку нової парадигми в дослідженні кіно, яку може запропонувати поширена в США академічна філософія кіно – Cinema Studies. Вона пропонує метод осмислення кінематографічного продукту з позицій істинної міждисциплінарності, із застосуванням інструментарію історії, філософії, культурології та інших гуманітарних наук. У цьому сенсі це значно більше, ніж кінознавство, тобто ніж історія й теорія кіно як певна описова робота. Cinema Studies включає в себе також вивчення актуального кінематографічного процесу з технічної точки зору: монтаж, звук та ін. Нині увагу Cinema Studies зосереджено на "периферійному" кіно – трешових фільмах жахів, азійських кунґ-фу бойовиках – тих стрічках, яким раніше не надавали значення. Проте оскільки для України цей жанр є відносно новим, доцільно проаналізувати таким чином і так зване касове кіно. Предметом нашого дослідження стали сучасні фільми-лауреати кінопремії "Оскар" у номінації "Кращий фільм".

Сучасному кіно часто дорікають за смакування жорстокості й болю. Вважаємо тлумачення цього феномену як моди й потурання публіці безпідставним. Дискурс жорстокості є частиною сучасного естетичного кінонарративу.

Естетика класичного Голівуду, починаючи з 1921 р., формувалася, як не дивно, під строгим цензурним контролем. З цього часу й до 60-тих років XX ст. усі кінострічки мали зв'язатися з Кодексом Гейза – зводом правил моральності, що мав захистити глядацькі маси від псування й впливу розпусти. Відповідно до цих правил заборонялося показувати злочинців у привабливому світлі, розкривати механізми вчинення зло-

чинів, насміхатися над церковними приписами чи релігійними істинами, зображати насильство відкрито й криваво, відтворювати сцени сексуального характеру. Епоха шістдесятих – час бунтарства – зламала цей шаблон Класичного Голівуду, започаткувавши естетику Нового Голівуду, мовою якого стали кривавість, гіперболізована жорстокість (часто незбагненна), тваринна хіть, героїзація бунтарів, що з точки зору суспільства часто здавалися злочинцями.

Першим фільмом, який цілком зруйнував канон Класичного Голівуду, була картина "Бонні та Клайд" Артура Пенна 1967 р. Викликом був вже вибір самої теми – герої картини грабіжники банків часів Великої депресії, до того ж жорстокість і кількість смертей на екрані сягнули небаченого досі масштабу, але глобальним маніфестом нової естетики стала фінальна сцена, у якій поліція розстрілює головних героїв, і мертве розтерзане тіло Бонні сповзає із сидіння автомобіля з моторошною балетною грацією [Артюх А. А. Новый Голливуд. История и концепция. – СПб.: Алетейя, 2015. – С. 23]. Звісно, це не могло не викликати резонанс у суспільстві, яке відразу забажало більше раніше тамованої агресії й прихованого досі насильства.

У такому напрямі кіномова розвивалося упродовж усіх 70-тих років, але вже у 80-тих почалася рефлексія над цим наративом і повернення до більш традиційних консервативних цінностей. Проте кіномитці вже не здатні були повністю відмовитися від зображення насильства – естетичні принципи змінилися незворотно. Нині ведуть мову про "Новий Новий Голівуд", щоб розмежувати ці два типи кіносвітогляду.

Явище жорстокості по-новому відобразилося в кінематографії 90-тих. Жорстокості почали надавати вишуканості, аморальності неозначеності, питання норми як моральної, так і психічної зазнало трансформацій. Зрозуміло, що й на конкурс Академії кіномистецтв почали потрапляти трилери.

У 1992 році "Оскар" отримав фільм "Мовчання ягнят", який входить до реєстру кращих трилерів за всю історію кіно. Ця стрічка цінна не лише віртуозними сценами насильства, які екзотичним чином влаштовує Ганнібал Лектор, а ще й з естетичної точки зору. Коли у фільмі говорять про вчинені злочини або показують жорстокі сцени, у глядачів не виникає огиди, адже це все красиво завуальовано під мистецтво. "Роздинкою" картини є сам Лектор: шанувальник класичної музики, естет, талановитий художник, маніяк-канібал і, як не дивно, авторитетний психіатр, із ким, навіть не зважаючи на його довічне ув'язнення, продовжують консультуватися щодо серійних вбивць. Вибір виражальних засобів для зображення цього парадоксального персонажа детально продуманий. Якщо проаналізувати всі сцени, де Ганнібал знаходиться під арештом, можна побачити, що оператор знімає його крупним планом, щоб глядач міг прослідкувати найдрібнішу зміну виразу його обличчя, кожну думку, більше того, аби ми впевнилися, що він безневинний. Цей хід є безпрограшним, адже більшості глядачів Лектор здається чи не найпривабливішим злочинцем.

Наступним трилером, який отримав "Оскар", став фільм Мартіна Скорсезе "Відступники" – римейк гонконзької стрічки "Подвійна рокировка". Але на відміну від оригіналу, Скорсезе наповнив стрічку не героїзмом і романтичною печаллю, а надмірною жорстокістю та насильством, що зробило фільм не прототипом, а скоріше взірцем скептичного й абсурдного кіно. Головні герої – Біллі Костіган та Колін Саліван – заплуталися у безжальних перипетіях життя та сумніваються, хто вони, і де вони є. Хлопець із темним минулим, який прагне бути поліцейським, може отримати шанс на нове життя, тільки вдаючи покидька перед босом ірландської мафії, та золотий хлопчик із бездоганною біографією – високий чин у поліції – насправді очі й вуха мафії. "Відступники" – кіно підозри, глядач до кінця сумнівається у всьому, як виявляється – недарма. У цій історії – всі не ті за кого себе вдають, усі зрадники, навіть глава мафії виявляється інформатором правоохоронних органів. Зважаючи на це, розуміємо, що режисер не карає персонажів шляхом убивства, а радше винагороджує їх смертю. Скорсезе зображує смерть як подарунок бути собою, нехай навіть ціною втрати життя. Таким чином, жорстокість та насильство набувають нової подоби – втечі від призначеної долі [Любарская И. Костиган и Салливан мертвы. "Отступники", режиссер Мартин Скорсезе // Искусство кино. – № 12. – 2006].

Якщо у фільмі "Мовчання ягнят" режисер Джонатан Деммі жорстокість інтерпретує як мистецтво, то у своєму трилері-вестерні брати Коєни над нею відверто знущаються. Як свідчать джерела, фільм "Старим тут не місце" створювався як пародія на криваві картини 70-тих [Абдуллаева З. Меланхолия. "Старикам здесь не место" // Искусство кино. – № 2. – 2008]. У ньому найманий убивця Антон Чигур вбиває майже кожного на своєму шляху й робить це не тільки часто, а й трохи безглуздо. Його жорстокість не виправдана, пояснення їй шукати не варто – намагаються довести режисери стрічки.

Ще однією проблемою, яка впливає із фільму, є знецінення моральності й трансформація жорстокості в байдужість у майбутніх поколінь. Жорстокість передбачає агресію або співчуття до жертви, отже – емоційні реакції. Проте емоції можемо знайти тільки у персонажів старших поколінь, у той час як усі підлітки, які є у фільмі, залишаються незворушними, що б вони не побачили – кров, травми й т. ін. Єдина реакція, яку можна спостерігати в них, – пожадливість, коли вони відчують перспективу наживи. Сам фінал фільму – це сон, який переказує головний позитивний персонаж фільму, шериф, який щойно вийшов на пенсію. Він покинув пост, бо зрозумів, що час ваги досвіду й авторитету пройшов, що "старим тут не місце". Уві сні він бачить покійного батька, який їде розпалювати багаття й чекати його там, вдалині, у невідомій ще землі, коли б він не прийшов. Коєни помічають страшну річ – шериф Ед – це минуле, Антон Чигур – похмуре сучасне, але майбутнє лякає ще більше – це чотирнадцятирічні хлопчачи, які точно знають, за що дають скривавлену двадцятку. Чигуру самому скоро стане тут не місце. На

його місце прийдуть молоді хижакі, ділки, у яких не буде ні жалощів, ні жорстокості. Власне, якщо нагадати, що фільм про 70-ті, то слід розуміти, що вони вже прийшли. Таким чином, дискурс жорстокості розбивається об дискурс байдужості.

Дискурс жорстокості – вагома складова сучасної естетики кіно, тому оцінювати його в етичних категоріях моральності/аморальності, добра/зла – помилка. Його засилля в певні періоди історії кіно пов'язане з бажанням досягнути істинного реалізму в мистецтві. Очевидно, що наратив жорстокості та насильства невдовзі вичерпає себе, що призведе започаткування нової епохи Голівуду, як вже неодноразово ставалося раніше.

Т. М. Матюх, асист., НУБГП, Рівне
tamara.matyux@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНУ ЕМПАТІЇ У ТЕОРЕТИЧНИХ ПОГЛЯДАХ ВІЛЬГЕЛЬМА ДІЛЬТЕЯ

Емпатія – це особливий прояв людської чуттєвості, та, разом з тим, – це спосіб почуттєвого пізнання світу (зокрема, внутрішнього світу іншої людини), який дозволяє зафіксувати "Іншого" як суб'єкта. Життя, яке є пізнанням, являє собою знаходження смислу (*living is sense-making*), відбір значимого та цінного і залучення його у власний життєвий світ. Власне комунікація демонструє складність пізнання світу та життя живої істоти. Як стає зрозуміло сьогодні, справжня комунікація, власне, комунікація як творчість, неможлива без емпатії, без уявлення та відчуття себе в позиції "Іншого".

У емпатійному пізнанні розуміння, зокрема розуміння "Іншого", відіграє вирішальну роль. У зв'язку з цим, В. Дільтей розробив метод "розуміння" як безпосереднього усвідомлення деякої духовної цілісності – в сенсі цілісного переживання. Розуміння, споріднене інтуїтивному проникненню в життя, він протиставляє методу пояснення, застосовному в науках про природу, де ми вдаємося до розсудливого доказу, а розуміння "чужого світу" здійснюється шляхом "уживання", "співпереживання", "вчування". Відтак, можна констатувати, що, в філософській системі В. Дільтея феномен емпатії відіграв вирішальну роль.

В. Дільтей вважав, що природу ми пояснюємо, а духовне життя розуміємо. Життя полягає у взаємодії особистостей. Повнота життя дана особистості в її переживаннях. "Співпережите дане в розумінні" [Дільтей В. Категории жизни / В. Дильтей// Вопросы философии. – 1995. – № 10. – С. 130]. Розуміння призводить до категорій значення, цінності, цілі, розвитку, ідеалу [Дільтей В. Категории жизни / В. Дильтей// Вопросы философии. – 1995. – № 10. – С. 129–143, С. 132]. Всі вони не притаманні пізнанню природи і вкорінені в самому житті. Категорії життя – це не прості поняття, а органічний зміст самого життя. На питання про те, як особистість досягає пристані категорій життя, В. Дільтей дає відповідь: герменевтич-

ним шляхом. "Життя існує в часі як відношення елементів до цілого, тобто як певний взаємозв'язок....Розуміння цілого – сенс у житті виникає з значення (окремих елементів)" [Дильтей В. Категории жизни. – С. 130, 133]; але і значення елемента (переживання) визначено його ставленням до цілого. Схематизм природознавства описує причинно-наслідкові зв'язки, схематизм "наук про дух" – зв'язок частини й цілого, цілого і частини в їх співвідношенні. Осягнення цього співвідношення і є розумінням. Власні переживання дані особистості спочатку, завдяки теперішньому і спогадам [Дильтей В. Категории жизни. – С. 134].

Для В. Дільтея зрозуміти – це "знов пережити", співпережити, "знайти Я в ТИ". Людина розуміє й осягає біль іншої людини виключно завдяки своєму болю. З вище сказаного ми можемо констатувати, що тут йде мова про двосторонньо направлену емпатійну здатність: на себе і на зовні, тут задіяний механізм ідентифікації – специфічний механізм емпатії.

Необхідно відзначити, що, згідно поглядів В. Дільтея, людина, розкриваючи зміст об'єктивувань своєї духовної діяльності в зовнішніх знаках, наприклад в мистецтві, осягає те, що лежить в її духовному світі, а порівнюючи себе з іншою людиною, може передбачити лише те, що є в ній самій. Звідси, сприймаючи твір мистецтва як об'єктивування внутрішнього життя або "переживання" його творця, як "зовнішній знак", реципієнт мистецтва може сприймати його як свої переживання або "перенестися" в змальовувану ситуацію і пережити змальовуване в творі життя як власну можливість. У наявності акт "вчування", розуміння і осмислення якого визначається особистим досвідом людини та є результатом її самосвідомості. Осягнення розуміння здійснюється шляхом "перенесення-себе-на-місце-іншого" [Дильтей В. Наброски к критике исторического разума / В. Дильтей. // Вопросы философии. – 1988. – № 4. – С. 145–152] незалежно від того, що сприймається, чи то людина, чи то твір мистецтва.

Таким чином, значним внеском у розуміння феномену емпатії був розроблений В. Дільтеєм метод "розуміння", що полягає в безпосередньому усвідомленні деякої духовної цілісності – в сенсі цілісного переживання. При цьому естетика В. Дільтея здійснила одну з перших спроб замість метафізичного або загальнофілософського дослідження Універсуму, Природи, Суспільства висунути на передній план Людину, перейти від умоглядних концепцій особистості на рівень конкретного та безпосереднього аналізу прояву й об'єктивування в різних об'єктах культури її ціннісно-смыслового внутрішнього змісту, мотивів і сенсу її життєдіяльності.

**ЖИЛЬБЕР ДЮРАН ТА ПОНЯТТЯ "L'IMAGINAIRE".
ТРИ АНТРОПОЛОГІЧНІ ТИПИ МІФОСУ В КОНЦЕПЦІЇ
ЖИЛЬБЕРА ДЮРАНА**

Жильбер Дюран (1921 – 2012) – активний учасник французького Опору і герой боротьби проти німецької окупації та колабораціонізму у Веркорі, заклав основи фундаментальної систематичної теорії ("гранд-теорії"), в рамках якої втілюються в струнку та закінчену картину узагальнюючий структуралістський метод, психоаналіз, соціологія, порівняльні дослідження релігії та міфології (на основі розробок семінару спілки "Еранос" та суміжних напрямів науки). Адріана Теодореску зазначає, що багато ранніх статей Ж. Дюрана про західні періоди іконоборства, де дослідник пише про девальвацію образу в цей час, сьогодні майже неможливо відновити. Тому журнал "Iris" (№34, 2013) поставив собі за мету вшанування пам'яті Жильбера Дюрана, розкривши, таким чином, особливості його творчості. В своїх ранніх роботах Ж. Дюран ставить за мету прояснення термінології, підкреслюючи відмінності між знаком, алегорією та символом. Всі ці три мовні форми непрямой думки, використовуючи посередника, намагаються передати прихований сенс. Менш потужним є знак, він не є двозначним, передає пряму думку, в той час, як символ – більш потужний, він уособлює появу, прозріння, передання сенсу, який не лежить на поверхні [Adriana Teodorescu. Hommage à Gilbert Durand. – Grenoble: IRIS, no. 34, 2013. – P. 336-337]. Жильбер Дюран відомий започаткуванням "структурної соціології" (або "соціології уяви"), з якою пов'язана його концепція "l'imaginaire".

Поняття "l'imaginaire" означає деяку первинну властивість, що представляє собою одночасно:

- 1) уяву як здатність (інстанція);
- 2) те, що уявляється (уявлюване, представлене, штучно відтворене через фантазію);
- 3) того, хто уявляє (хто уявив, джерело появи фантазії);
- 4) сам процес (уява як функція);
- 5) щось, що є загальним, і передує всьому (власне l'imaginaire).

Ж. Дюран характеризує онтологічний статус l'imaginaire, звертаючись до діалогу Платона "Софіст", де дається визначення двох типів уяви: "fantasia" та "eikasia". Обидва вони передбачають, що первинними є дві реальності – розум як міра реальності та порядку всіх речей і об'єктивний світ, що сприймається почуттями, які транслюють відчуття розуму. Почуття можуть справлятися зі своїм завданням коректно чи некоректно – тут вступає в справу уява. Якщо враження від зовнішнього світу передаються розумом коректно, то ми маємо справу з eikasia. Якщо ж у передачі образу виникають похибки, ми маємо справу з fantasia [Gilbert Durand. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,

Paris, Dunod, first edition, Paris, P.U.F., 1960]. Ж. Дюран пропонує відійти від європейського логоцентризму (коли вихідним є положення про те, що Логос визначає наше життя). За Ж. Дюраном первинною є уява. Приписування ж реальності суб'єкту та об'єкту, позбавлення властивості реальності уяви – це лише філософська гіпотеза, що має давню історію та стала в західноєвропейській думці безумовним консенсусом. Проте варто тільки вийти за рамки цієї думки і звернутися до структур мислення інших культур – східних, містичних, релігійних, архаїчних або до сфери мистецтва, і можна переконатися, що суб'єкт-об'єктний дуалізм аж ніяк не вичерпує можливих філософських установок. Таким чином, l'imaginaire – це єдине, що існує, і "наш світ" є результатом вільної гри уяви. L'imaginaire розуміється як дещо проміжне, прошарок, через який людина сприймає 90% інформації. Тож, Ж. Дюран вважає, що не Міфос (що є структурованою сукупністю архетипів та символів, і відображає глибинні властивості уяви) визначається Логосом, а навпаки. Відповідно до цього, він виділяє три так звані антропологічні режими в Міфосі: діурн, містичний ноктурн та драматичний ноктурн. Ж. Дюран визначає антропологічні режими, використовуючи такі основні критерії, як смерть, страх та час. Смерть та страх поєднуються у страху смерті, який властивий всім народам, але кожний народ обирає свій спосіб побороти смерть. Таким чином, виходячи з варіантів боротьби зі смертю, часом та страхом смерті, виокремлюються наступні режими [Дугин. А. Г. Антропологические структуры воображения /Александр Гельевич Дугин // Социология воображения [Электронный ресурс] / Александр Гельевич Дугин // Трикта, Академический проект. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/dugin-sociologiya-voobrazheniya-razdel-ii-0>]:

1) *Режим діурну (героїчний)*. В основі – розділення, тому Ж. Дюран називає цю групу міфів також діайретичними. Діайрезис виявляється властивим не лише мисленню, але й емоціям, відчуттям, інтуїції та інстинктам. Герой є класичним носієм діайретичного начала. Герой кидає виклик смерті, руйнує баланс звичного рутинного буття, обертає буденне в трагічне. Герой діє в боротьбі та протистоянні іншим. "Героїчний міф" співвідноситься у Ж. Дюрана з "постуральним рефлексом", рефлексом вставання немовляти. Людина, яка встає, тримається вертикально, опиняється віч-на-віч зі світом. Вона потрапляє в нескінченну низку дуальностей та відмінностей. В основі героїчного міфу лежить фундаментальна ідея смерті як Іншого, з відповідним імперативом боротьби з нею, протистояння їй. Смерть і час розглядаються як ворог, з яким треба битися до останнього. Даний режим напряму пов'язаний зі світлом. Тому область розгортання діяльності героя – день, а пріоритетний простір – залита світлом зона. Підйом хребта в постуральному рефлексі орієнтований до світла. Також у даній структурі l'imaginaire великого значення набуває політ, який можна розглядати, як продовження рефлексу вставання. Ідея польоту і вертикальної орієнтації втілена й у стрілі. Але процес вставання, заняття вертикального положення містить у собі й небезпеку падіння, тому одним із центральних є образ безодні.

Режим діурну пов'язаний з такими символами, як меч, скіпетр, посох, жезл. Отже, в героїчному режимі через боротьбу героя з зовнішнім чудовиськом, який уособлює смерть, відбувається ствердження ідентичності героя [Дугин А. Г. Диурн / героические мифы / Александр Гельевич Дугин // Социология воображения [Электронный ресурс] / Александр Гельевич Дугин // Трикта, Академический проект. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/diurn>].

2) *Режим ноктюру*. Загальним для двох різновидів даного режиму є евфемізм. Якщо діурн акцентує та посилює протистояння з часом чи зі смертю, то ноктюрн пом'якшує його, піддає евфемізму смерть і час як фундаментальні антитези уявному. Якщо в режимі діурну домінує чоловіче начало, то в режимі ноктюру – жіноче [Дугин. А. Г. Антропологические структуры воображения /Александр Гельевич Дугин // Социология воображения [Электронный ресурс] / Александр Гельевич Дугин // Трикта, Академический проект. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/dugin-sociologiya-voobrazheniya-razdel-ii-0>]:

а) *Містичний ноктюрн*. Його назва пов'язана з поняттям "містична співучасть" К. Леві-Брюля (мається на увазі постулювання безперервної та органічної цілісності всього). В основі містичного підходу лежить ідея єднання, уніфікації, цілісної нерозчленованості. Міфи містичного ноктюру ведуть до з'єднання, інтеграції, утвердженню зв'язності, нерозривності, безперервності, єдності. Містичний ноктюрн характеризує антифраза як крайня, часто іронічна, форма евфемізму. Це ситуація, коли одна річ називається прямо протилежним іменем. Але, за логікою міфу, називаючи щось таким чином, уява перетворює одне в інше на практиці. В *l'imaginaire* антифраза втрачає іронічність та набуває магичності. Часто у містичних міфах наявні різноманітні портали [Marius Conkan. On the Nature of Portals in Fantasy Literature/ Caietele Echinox, vol. 26, 2014: Possible Worlds: Fantasy, Science-Fiction . – P. 105-113]. В області рефлексології домінантним тут є дигестивний (а також пов'язаний з ним нутритивний) – травний (і поживний) рефлекс. У момент поїдання материнського молока немовля проводить фундаментальну структурну операцію: воно перетворює інше в своє, в себе, абсорбує й асимілює інакше, ніж є воно саме. І це інше дає йому перші в житті яскраві позитивні відчуття. У цьому випадку Інше виступає не як смерть, але як мати, що дає груди. Через годування немовля сприймає зовнішній світ як дружній собі, як джерело комфорту та насолоди, як стихію, насичену позитивними переживаннями. Містичний ноктюрн має справу з нічним, підземним, темним. Яскравим символом виступає чаша, яка евфемізує безодню [Дугин А. Г. Мистический ноктюрн / мистические мифы /Александр Гельевич Дугин // Социология воображения [Электронный ресурс] / Александр Гельевич Дугин // Трикта, Академический проект. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/misticheskiiy-noktyurni>].

б) *Драматичний ноктюрн*. Евфемізація у даному різновиді ноктюру не є абсолютною, на відміну від містичного ноктюру. Процес евфемізації теж розгортається інакше, за іншим сценарієм: через інтеграцію негатив-

вного (смерті, часу) у загальну синтетичну систему, де зберігається і дуалізм, і позитивна оцінка світлових символів, визнається негативність нічних символів. Тому інша назва цього ноктюрну – синтетичний. Протилежності тут не набувають характеру альтернативної несумісності, як в режимі діурну, але й не збігаються, як в режимі містичного ноктюрну. Вони синтезуються, зберігаючи свою відмінність і певну напруженість опозиції, але при цьому не зливаються до непомітності. Найзагальніший сценарій драматичного міфу такий: вмирання не остаточне, за ним слідує нове життя. Але разом з тим зберігається печаль втрати, напруженість поразки і трагізм верховенства часу та смерті. Однак фатальність часу та смерті релятивовані та пом'якшені. Тут домінує символіка циклічності. В області рефлексології синтетичній групі міфів відповідає ритмо-сексуальний або копулятивний (статевий) рефлекс [Дугин А. Г. Драматические ноктюрн / драматические мифы / Александр Гельевич Дугин // Социология воображения [Електронний ресурс] / Александр Гельевич Дугин // Трикта, Академический проект. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/dramaticheskii-nokturn>].

М. О. Перцов, викл. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
nikita.pertsov@ukr.net

ДО ПИТАННЯ ЗАСТОСУВАННЯ ФЛЕЙТИ У ДЖАЗІ

Флейта відноситься до духових інструментів з тривалою історією існування. Чисельна кількість різновидів флейти та близьких до неї за структурою чи звучанням інструментів представлено в культурах усіх народів світу. Звуки флейтоподібних інструментів широко використовуються у фольклорі. В сучасній музичній культурі, яка представлена не лише академічною, а й естрадною музикою, популярними напрямками якої є джаз та World music, цей духовий інструмент починає здобувати надзвичайної популярності. Розглянемо особливості використання флейти в сучасному джазовому мистецтві.

Загальновідомо, що джаз виникає в ХІХ ст., він постає своєрідним музичним напрямком, який утворився внаслідок поєднання досягнень академічної професійної музики та різноманітних фольклорних впливів. Багато досліджень представляють історію становлення та описують детально і поступове формування джазу, відзначаючи його фольклорні витоки. Слід зазначити, що, незважаючи на зв'язок джазу і фольклору, вони не стають тотожними явищами. Так відомий теоретик джазу О.Баташев зазначає: "Вже за самою природою творчості джаз виявляється подібним фольклору, а також позаєвропейським професійним музичним культурам, заснованим на безписемній традиції. Подібний, але не тотожний! Істотна різниця в тому, що в джазі не втілюється як-небудь одна національна чи регіональна музично-мовна традиція" [Баташов А. Советский джаз. – М., 1984. – С.81]. Джаз в цілому – вже не стільки жанр і не який-небудь один стиль, а різновид музично-

імпровізаційного мистецтва, в якому спливалися традиції музичних культур великих етнічних регіонів – африканського, американського, європейського та азійського, як вказує О.Баташев.

Синтетичний характер джазового мистецтва сприяв тому, що він був і залишається достатньо мобільним стосовно музичного матеріалу та інструментарію, активно вбираючи в себе елементи інших напрямків та стилів. В.Конен характеризує джаз вказувала, що його вплив був надзвичайно сильним. "По-перше, він виявився єдиним видом "третього пласту", здатним протистояти за своїм значенням багатомісним традиціям композиторської творчості Європи. (По універсальності впливу, на мій погляд, він до нашого часу чи не перевершив так звану "класику".)" [Конен В. Дж. Третій пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – С.88]. Звісно, в цьому твердженні, при першому погляді кидається у вічі сама ідея можливості порівняти класику та джаз, адже ці сфери музичної культури, хоча й досить часто перетиналися, проте, зазвичай мають різну слухачську аудиторію і абсолютно різні підходи до розуміння самого характеру творчості. Проте, конструктивною є ідея того, що джаз здатний бути тою універсальною системою, яка вбираючи у себе елементи інших музичних культур – від фольклору до класики – виявляється напрочуд життєвою та мінливою. Варто згадати, що від початку свого народження, джаз отримав велику кількість стильових відгалужень і продовжує розвиватися у наші дні.

Ми розділяємо позицію В.Конен, яка наголошує на тому, що джаз постав як те духовне утворення, що змогло передати основні тенденції розвитку тогочасного суспільства та відобразити духовні устремління епохи. "Світова громадська думка відразу виділила джаз як найважливіший вид музичного мистецтва, що типізує в рамках своєї виразної системи духовні устремління епохи. При всій суперечливості джазу відразу стало ясно, що його сутність виходить далеко за межі "легкого жанру", в крикливому обличчі якого він вперше постав перед культурною міською аудиторією" [Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – С.94].

Джаз не тільки зміг швидко отримати популярність серед населення, але й сприяв тому, що розпочався процес взаємодії його та класичної музики. Таким прикладом може слугувати симфонічний джаз Дж.Гершвіна. Власне велика кількість стильових відгалужень джазу достатньо сильно відрізнялись один від одного, проте одним з більш "стабільних" факторів був інструментарій. Класично джазовими інструментами колективу типу "комбо", були: труба, саксофони, ударні, рояль, гітара (або банджо), контрабас (зараз може бути бас-гітара). Можливе було також використання струнно-смичкових інструментів (скрипка або альт). Інструментарій великого біг-бенду міг включати чотири труби, три-чотири тромбони, п'ять саксофонів, розширену ударну групу, рояль, декілька гітар, контрабас. Проте деякі інструменти практично не використовувались і мало асоціювалися з джазом. Одним з них була флейта. Але той дух експериментальності та новаторства, який був притаман-

ний джазу призвів до того, що з середини тридцятих років XX ст. з'являються перші джазові виконавці на флейті. Саме в цей час набувають популярності такі музиканти, як Альберто Сокаррас Естачі, який грав кубинську музику і джаз на кларнеті та флейті. Його сучасником був американський джазовий флейтист та саксофоніст Вейман Карвер. Наступні відомі виконавці – це Кліффорд Еверетт "Bud" Shank та Уесс Френк Веллінгтон. Засновником етно джазу є Герберт Джей Соломон, більше відомий за своїм сценічним псевдонімом – Хербі Манн, який також досить активно виконував на флейті поп-композиції. Сем Мост, Юсеф Латіф, Ролан Кірк, Джеймс Ньютон, Х'юберт Лоуз – це перелік найбільш відомих джазових американських виконавців на флейті, які зазвичай були мульти-інструменталістами, добре грали на декількох духових інструментах – саксофоні, флейті, кларнеті.

Це прагнення до свободи, яким сповнена джазова музика, призвів до того, що виконавці намагались відшукувати нові виразні засоби, як-от шляхом залучення нетрадиційних для джазу інструментів, так і завдяки появі нових прийомів гри на них. Расаан Ролан Кірк, який вмів грати на 45 інструментах здійснив неабиякий внесок саме у розвиток флейтового мистецтва. Він активно використовував прийом гри "продування" (overblowing), коли під час подачі повітря в інструмент, виконавець одночасно підспівував сам собі в мікрофон. Своєрідною трансформацією цієї виконавської техніки є експериментальна найновітніша практика гри на флейті з залученням бітбоксу – прийом гри, що використовується зазвичай у хіп-хопі та представляє імітацію різноманітних, частіше ударних та перкусивних звуків, голосом.

Отже, джаз є відкритою системою, в якій досить часто поєднуються елементи абсолютно різних культур та традицій, а флейта – інструмент, що має значні виразні можливості, які ще не до кінця розкриті. Розвиток музичної практики відбувається шляхом синтезу різних елементів та постійного оновлення за рахунок взаємодії традиційних елементів та певних новацій.

А. А. Плинер, студ., Карлов Университет в Праге, Прага, Чехия
aa.pliner@gmail.com

ЭСТЕТИЗАЦИЯ СМЕРТИ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Эстетизация определенного образа смерти является одним из средств организации политической жизни. М. Фуко пишет, что власть осуществляет претензию на то, чтобы обладать "правом на жизнь и смерть" [Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. [Электронный ресурс] URL:http://lib.ru/CULTURE/FUKO/istoria.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 30.01.16)]. Во времена феодализма это право осуществлялось напрямую и было закреплено в законодательстве, дававшем сеньору право на распоряжение жизнью

его подчиненных. В дальнейшем это право также было закреплено за государством – например, в виде смертной казни. Однако в современности непосредственное "право на жизнь и смерть" практически отрицается за счет отрицания смерти вообще, что было отмечено Ж. Бодрийяром в работе "Символический обмен и смерть" [Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. [Электронный ресурс]. URL:<http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm> (дата обращения: 30.01.16)]. В рамках современного типа европейской рациональности смерть представляется бесполезной для "мира труда и разума" [Батай Ж. Эротика. // "Проклятая часть": Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.], в связи с чем тема смерти в официальном политическом дискурсе имеет однозначную эмоциональную окраску и в большой степени ритуализирована.

Однако право власти на жизнь и смерть все еще является необходимым политическим ресурсом, изменился лишь способ его получения. "Прежнее могущество смерти, в котором символизировалась власть суверена, теперь тщательно скрыто управлением телами и расчетливым заведением жизнью", – пишет М. Фуко [там же]. Одним из элементов этого "расчетливого заведения" является эстетизация смерти. Причиной тому служит необычайная эффективность эстетизации как средства управления людьми: одной из характеристик современного общества является подмена этоса эстетическим [Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/hubner.htm> (дата обращения: 30.01.16)]. Б. Хюбнер вслед за С. Кьеркегором выделяет два способа жизни, где один из них – этический – представляет собой модель "Я для Другого", а второй – эстетический – "Я для Себя". Он пишет, что вслед за отказом от всяческой метафизики стало невозможно рациональными средствами обосновать этические правила и необходимость существовать ради Другого, и этический способ существования перестал быть повсеместным, становясь исключительно личным выбором индивида, испытывающего метафизическую потребность в приращении бытия путем обращения на Другого. Это вполне понятным образом ограничило возможность для создания универсальной морали, если не исключило их вовсе; ввиду того понятно, почему власть, прежде объяснявшая необходимость смерти средствами универсальной морали, утратила свое главное средство на реализацию "права на жизнь и смерть".

Претендуя на реализацию этого права, власть использует негативную сторону эстетизации, которую описал В. Беньямин, превращая ее в элемент технологии воспроизводства массового продукта для массового зрителя [Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. [Электронный ресурс]. URL:http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения: 30.01.16)] и формируя с ее помощью различные буржуазные мифологии. Эстетизироваться может все – не только смерть (героическая, мученическая, смерть-искупление), но и секс (определенные его формы называются

прекрасными, другие – отвратительными), повседневная жизнь человека – еда, одежда, обстановка дома. В конечном счете, в зону "прекрасного" попадает то, что на данный момент выгодно власти. Осуществляя этот процесс, власть одновременно решает две задачи:

1) Как направить в нужное политическое русло тех граждан, которым свойственен эстетический образ жизни, т. е. как заставить их воспринимать цели государства как свои собственные.

2) Как привлечь на свою сторону тех граждан, которым свойственен этический образ жизни: иными словами, как отвлечь их от попыток разрешить фундаментальные этические противоречия путем "утешения эстетикой".

В обоих случаях эстетизация смерти осуществляется следующим образом: предварительно устраняется любая этическая составляющая, связывающая зрителя и событие (или зрителя и идею), а затем переработанное событие или идея преподносится зрителю в виде, способном вызвать эмоциональную реакцию. Однако цель этого процесса в том, чтобы получить эмоциональную реакцию, мало отличающуюся от просмотра развлекательной передачи или мелодрамы. Смерть одновременно исключается из мира (потому как каждое событие преподносится как единичное; регулярные смерти никогда не попадают в поле зрения) и способствует возникновению иллюзии об исключительности выбора каждого конкретного индивида.

Таким образом, власть, эстетизируя смерть, действует в рамках современной европейской рациональности: во-первых, не признает открыто существование смерти как повседневного процесса (что, соответственно, также смещает фокус внимания со своей ответственности за это), а во-вторых, отвечает потребностям эстетического способа жизни, подменяя устаревший этос эстетики.

***А. Р. Романенко, здоб., НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ
rnastyar@gmail.com***

ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ МЕМУАРНОЇ СПАДЩИНИ В.В. ПУХАЛЬСЬКОГО: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У культурно-мистецьке життя двох епох В.В. Пухальський (1848-1933) ввійшов як піаніст, педагог, композитор, публіцист, музично-громадський діяч, засновник Київської фортепіанної школи, фундатор вищої професійної музичної освіти в Україні. Однак, як влучно зауважує літературознавець, культуролог та семіотик Ю.М. Лотман, щоб досягнути особистіть, необхідно зрозуміти, що історія "проходить через Дім людини, через її приватне життя", не "титули, ордени", а "самостояння людини" перетворює її на історичну індивідуальність (див. [Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994]).

У даному дослідженні ми вперше вводимо в науковий дискурс мемуарну спадщину В.В. Пухальського, його "Записки про моє життя". Звернення до мемуарної спадщини митця дозволить заповнити теоретичну прогалину у вітчизняному музикознавстві, пов'язану із висвітленням проблеми вивчення дитячо-юнацького віку в аспекті життєвості В.В. Пухальського.

Мемуарні тексти, як і саме слово "мемуари" (від франц. *mémoires* – спогади), поширилися в Європі XVII – XVIII століть із Франції. В них вперше акцентується власна участь автора в описуваних подіях. Значущість мемуариста як свідка реальних історичних, соціальних, культурних та інших подій обґрунтовує його право на розповідь про себе та про видатних людей, з якими його зводила доля. Виникає потреба в індивідуалізованій та достовірній історичній інформації. Саме мемуарні тексти, поєднуючи нефікційність (англ. *non-fiction* – не вигадка, факт) та суб'єктивність, виконують цю функцію. Суб'єктивність розкриває перш за все особистість автора спогадів, його світогляд, дає змогу побачити концепцію певного історичного періоду в подіях і людях.

Слід відмітити, що В.В. Пухальський був надзвичайно цікавим оповідачем. Його яскраві, емоційні розповіді, переповнені несподіваними епізодами не залишали байдужими слухачів: друзів, учнів, колег та знайомих. В останні роки життя (1932-1933) він встиг написати один том своїх спогадів "Записки про моє життя": від народження до початку навчання у Петербурзькій консерваторії. Записки митця про дитячі та юнацькі роки "мають характер автобіографії" [Пухальський В.В. Записки моеї жизни. Рукопись / В.В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40). – С. 1].

Зазвичай оповідь про дитинство окреслюється лише низкою формальних подій (народження, навчання, участь у дитячих спільнотах, події загально родинного життя тощо). В.В. Пухальський розуміє, що на дитячих роках – проекція всього життя. Він надзвичайно детально описує свої дитячі звички, вчинки, пригоди, фантазії, страхи, сумніви, роздуми, тяжіння до музики, бажання самостійно вирішувати свої дитячі проблеми, бути незалежним. Володимир В'ячеславович починає мемуари із споминів про своє дитинство, розділяючи погляди вчених, що саме в ранньому віці формується характер людини, її моральні принципи, що долю людини визначають риси та якості, які зароджуються в сімейному вихованні з дитинства.

Дивовижно, але спогади В.В. Пухальського "Записки про моє життя" відновлювалися та надиктовувалися з пам'яті. Пам'ять можна розглядати як сховище (зберігання) знання, при цьому здійснюється відбір подій і явищ, пережитих, побачених і відчутих; або як процес (реконструкція, пригадування), який відбувається під час написання тексту. Автор залишається наодинці зі своїми думками, висловлює їх на папері. Безумовно, оповідаючи про щось пережите, автор переживає це знову. Для споминів В.В. Пухальського характерні чітке дотримання історичної правди, фактографічність, ретроспективність. Оповідь про своє життя

музикант організував таким чином, щоб вона не була лише носієм тематичної інформації, а й мала естетичну привабливість, щоб сама манера оповіді стала змістовною.

Завдяки "Запискам" ми можемо простежити всі етапи здобуття музичної освіти у XIX столітті на прикладі становлення В.В. Пухальського як музиканта: домашнє музикування, танці, театральні постановки, вечори та бали, які проводилися в Домі Пухальських, приватні вчителі, живе спілкування з відомими музикантами, музичні об'єднання Петербурга, в яких здійснювалася соціальна інтеграція інтелігенції, спілкування за інтересами з творчою молоддю аж до вступу В.В. Пухальського до Петербурзької консерваторії. Вивчення, здавалося б, звичайного повсякденного життя юного музиканта, описаного в "Записках", допомагає усвідомити глибинний процес формування системи професійного музичного виконавства XIX століття в Російській імперії, розглядати цей процес як історико-психологічну категорію.

Мемуари В.В. Пухальського – одночасно і історичний документ, і документ особистісний. Важливими виявляються не тільки історична епоха, описувані події або люди, а й індивідуальність самого автора, його моральні якості, установка на щирість і об'єктивність. Його спомини носять характер самосповіді-роздуму. Для митця мемуари стали засобом самоусвідомлення, дозволили переосмислити свою долю, своє призначення. Витоки власної індивідуальності він шукав у дитячих роках. Ностальгія в спогадах В.В. Пухальського виконує захисну функцію пам'яті з утримання вислизуючого побуту його дитинства.

Отже, мемуари "Записки про моє життя" В.В. Пухальського поєднують у собі історичність і документальність з суб'єктивністю, психологізмом та сповідальністю. Опрацювання неопублікованих мемуарів митця дозволяє провести реконструкцію життєвих перипетій та творчих пошуків майбутнього засновника Київської фортепіанної школи, проаналізувати формування художніх, естетичних та світоглядних засад музиканта, вивести дослідження на новий рівень осмислення специфіки індивідуального становлення В.В. Пухальського. Завдяки мемуарним текстам можна простежити соціокультурні умови, які послугували розкриттю природної музичної обдарованості митця.

О. С. Рябенко, студ., МП-2, НаУКМА, Київ
olenaryabenko@gmail.com

ІСТОРІЯ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА: ЗЛАМ СПРИЙНЯТТЯ ЧИ ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ ЕСТЕТИЧНОГО?

Філософію саму по собі дуже часто визначають як напівнауку-напівмистецтво. Так, перше порівняння стосується всього раціонального у ній, а друге – чуттєвого. У доповіді зроблена спроба з'ясувати, чи стоїть щось понад того чуттєвого, що лежить в її основі, і яку рефлексію над самим мистецтвом може виконати філософія.

Що таке філософія мистецтва? Якщо розуміти під філософією вчення про граничні принципи і підстави буття і якщо на пізнання того ж претендує мистецтво, то ми маємо право говорити про філософію мистецтва як самостійну сферу філософського знання. Враховуючи давню перманентну дискусію про предмет філософії, можна припустити, що відповідно до неї змінюється і предмет філософії мистецтва. Останніми підтвердженнями цього можуть бути "нова онтологія" (М. Гайдеґер) і "онтологічна відносність" (О. Квайн). Крім того, ретроспективний погляд на шлях, пройдений мистецтвом, свідчить, що ставлення мистецтва до своїх онтологічних основ було мінливим.

Першим, хто поставив мистецтво в залежність від онтологічних засад, був Платон. Його теорія мімезису власне і формулює проблему можливості мистецтва пізнати справжнє буття. Багатозначність, суперечливість, метафоричність Платонових текстів – все це дало можливість теоретикам різних епох трактувати їх в досить широкому діапазоні, що часом призводило до грубих спрощень і вульгаризації, зокрема, у пізніших теоріях художньої творчості, на що неодноразово вказував О.Ф. Лосев.

Чи не вперше необхідність філософського (а не тільки естетичного або мистецтвознавчого) осмислення мистецтва була сформульована Шелінгом, котрий відзначив можливість напрацювання нової науки про мистецтво, яку він трактував як деяке "історичне конструювання", що має визначити місце мистецтва в універсумі. Цей підхід не був втрачений, і згодом склалася відповідна традиція філософського осмислення мистецтва, до представників якого (при всьому різноманітті авторських позицій) можна віднести Р. Д. Коллінґвуда, А. Банфі, Б. Кроче, Дж. Джентіле, С.Л.Франка, О.Ф.Лосева, М.М.Бахтіна та інших.

Відомо, що становлення естетики як науки припало на XVIII ст. її основоположник, німецький просвітителі Олександр Баумгартен, у 1750 р. опублікував латинською мовою твір, який так і називався – "Естетика". Однією з проблем, поставлених Баумгартером, було естетичне сприйняття і художня творчість. Він розглядає естетику як складову частину гносеології, що належить до чуттєвого пізнання.

У XX столітті взаємодія філософської та художньої думки стала ще більш очевидною, ніж в попередні століття. Після чіткої орієнтації філософських досліджень на гносеологічну проблематику, характерну для Нового часу, в рамках якого і виникла естетика як наука, інтерес вчених змістився в сторону онтологічної проблематики. Цей процес охопив як сферу художньої творчості, так і сферу власне філософських пошуків. Саме тому виникла необхідність актуалізації та конституювання філософії мистецтва в якості самостійної сфери або частини філософського знання.

М. Вебер свого часу зазначив, що естетика завжди виходить лише з фактичності мистецтва, тому вона намагається обґрунтувати, за яких умов цей факт має місце, але вона не ставить питання про природу мистецтва, про те, чи "мають існувати твори мистецтва" [Вебер М. Избранные произведения / Макс Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – С. 720]. Х.Ортега-і-Гассет вважав, що, "зіткнувшись із твором мистецтва, есте-

тика незмінно виявляє свою неспроможність", бо "вона прагне вловити сітку визначень невичерпну, багатобарвну суть художності", відтак, "естетика – це квадратура кола, а отже, заняття досить сумнівне" [Ортега-и-Гассет Х. Адам в раю // Хосе Ортега-и-Гассет. Естетика. Філософія культури. – М.: Искусство. 1991. – С. 65].

Справжньою революцією називає Г.-Г. Гадамер те, що відбулося з мистецтвом на межі XIX-XX століть, і пропонує нові підходи, які передбачають розуміння твору мистецтва як "нової оформленої визначеності", "нового крихітного космосу", "нової цільності схопленого, об'єданого і впорядкованого в ньому буття", тим самим передбачивши можливість його філософського осмислення [Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Г.-Г Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 241].

Направду оригінальну інтерпретацію сучасного мистецтва від часів, коли художниками почали називатися митці, котрі жодним чином не пов'язані ні з живописом, ні з літературою, театром, архітектурою тощо, дає сучасний бельгійський філософ мистецтва Тьеррі де Дюв. Він уважно дослідив новаторство Дюшана – винайдений ним реді-мейд. Із усього де Дюв висновує, що художник символізує собою історичний злам у сприйнятті поняття мистецтва. Мистецтво у своїх засадах всього лише реєструє апіорну можливість для всього бути мистецтвом [Duve Th. de. The Post-Duchamp Deal: Remarks on a Few Specifications of the Word 'Art' / Th. de Duve // Filozofski Vestnik. – 2007. – Volume 28. – № 2. – P. 27–38].

Отже, коли ми висловлюємо судження "це – мистецтво", саме слово мистецтво тут є лише власною назвою, котре не має під собою конкретного онтологічного смислу, а вказує на референта. Відтак, мистецтво у постдюшанівську еру спровокувало заміну старого загального терміну "образотворче мистецтво" (Beaux-Arts, Schöne Künste, Bellas Artes тощо), котрий вважався усталеним у художньому світі до цього.

А. Ю. Самарський, канд. філос. наук, НУБіП України, Київ
a.samarskyi@gmail.com

КАНТ-ГЕГЕЛЬ-КАНАРСЬКИЙ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ДІАЛЕКТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Німецький філософ А.Г. Баумгартен терміном "естетика" позначав науку про чуттєве пізнання, і далеко не завжди відносно прекрасного. На неї покладали надії в пізнанні того, що не доступно розуму. Саме у такому розумінні вона дісталася Канту. Але Кант заперечував можливість такої науки, оскільки критерії прекрасного "мають своїм джерелом емпіричний характер", і не можуть служити для встановлення "апіорних законів". Тому він розуміє естетику в трансцендентальному сенсі – їй, на його думку, доступне осягнення антиномій і "речей у собі". У "Критиці здатності судження" він намагається вирішити протиріччя, зафіксоване в попередніх "Критиках". З одного боку, як суб'єкт пізнання природи, людина діє з потреби, з іншої – у суспільстві він діє згідно моральності, тобто вільно. За

допомогою естетики Кант береться за рішення цього протиріччя : наскільки раціональне можна поєднати з тяжінням до свободи?

Мистецтво об'єднує протилежність чуттєвого і понятійного завдяки діяльності творчої сили генія. Дія естетичного призводить до "вільної гри пізнавальних здібностей", тобто гри уяви і розуму. Кант констатує, що за допомогою цього дається "загальне повідомлення про предмет", але які внутрішні механізми призводять до цього, саму сутність процесу він не розкриває. Неможливість цього обумовлена тим, що Кант розглядає категорію діяльності як зовнішню взаємодію різних сутностей, потрапляючи в ту ж ситуацію, що і Декарт (психофізична проблема).

Але навіть така спроба зовнішнього з'єднання чуттєвого переживання і поняття, свободи і необхідності, приносить важливі результати. Осмислюючи, як в мистецтві з'єднуються протилежні начала, Кант виводить поняття "Доцільності без мети". Мистецтво цінне саме по собі, оскільки в ньому, з одного боку, все гармонійно, тобто підпорядковано цілі, а з іншого, цю мету неможливо описати раціонально. Це буття в самому собі, але саме тому воно відкриває нові пізнавальні можливості мислення. Тому воно діалектичне, чуже формальній логіці.

Цю невловиму для розуму суперечність прекрасного Кант адресує генієві ("це природжена здатність душі, через яку природа дає мистецтву правила"). Усе прекрасне в мистецтві створює творча активність генія. Тут Кант впритул підходить до ідеї діяльнісної природи пізнання, але фіксує лише одну з її сторін – уява. Саме за допомогою його естетична ідея здатна вивести суб'єкт за межі досвіду, "зображувати поняття" розуму, "зображувати нескінченне".

Гегель підсумував досягнення своїх попередників. Він зумів визначити місце естетики як необхідного етапу становлення абсолютної ідеї. Прекрасне у нього є своєрідним містком між практикою і теорією – оскільки воно виступає тим, що здатне схопити загальне поняття в чуттєвому образі. Саме прекрасне у Гегеля – те, що перетворює "невільну кінцевість" на "вільну нескінченність". Тому завдання мистецтва – не просто показати протиріччя, а показати його подолання; мета мистецтва – досягнути істину (абсолютну ідею) в чуттєвій формі. Завдяки мистецтву, оскільки воно породжується людським духом і сприяє людству у справі підпорядкування природи, людина дістає можливість зберегти свою цілісність. Саме тому, що вона виступає в цьому процесі як суб'єкт. Але краса у нього залишається зовнішньою чуттєво-предметною формою прояву логічної істини.

В особі Гегеля ідеалістична філософія показала, що не здатна побудувати теорію естетичного, оскільки відмовляє у власній основі розвитку чуттєвості і буквально насильно підпорядковує прекрасне логічному. Отже постає завдання показати внутрішній зв'язок естетичного і логічного. В свою чергу матеріалізм Просвітництва розглядав чуттєвість здебільшого в гносеологічній площині. Відповідної теорії чуттєвого не було. Маркс поставив гегелівську концепцію ролі естетичного "з голови на ноги". Якщо у Гегеля естетика слугує засобом логіки, то Маркс зрівнює

чуттєвість і логіку – вони обоє служать мисленню, що розуміється матеріалістами як процес розвитку продуктивної сили людини в сенсі здатності "творчо перетворювати природу".

Незважаючи на ретельне освітлення питань естетики, філософи-матеріалісти не ставили перед собою завдання побудови теорії естетики. На наш погляд, це зробив А.С. Канарський. Він продовжив Маркса і довів до кінця матеріалістичне розуміння гегелівської естетики – а саме, використовуючи діалектичний метод, показав дійсну основу людської чуттєвості – людську діяльність. Тому основні поняття естетики Канарський історично виводить з практики.

Оціночні судження, природа яких була загадкою для Канта, як і інші форми чуттєвого сприйняття виводяться з процесу суспільного виробництва. Канарський показує, що, наприклад, поняття "цінності" неможливо до появи мінової вартості, а "байдуже" – до появи "збайдужених" видів діяльності (накопичення заради накопичення). Формування "суспільних органів сприйняття" є відображення розвитку товарно-грошових відносин і пов'язаних з цим суспільних протиріч. До естетики він використовує той же метод, який використав Маркс в "Капіталі", і саме цей метод виявляє внутрішню логіку естетики.

Оскільки мистецтво, як і інші форми суспільної свідомості, виникає як результат розподілу праці, то теорія естетики неможлива в рамках одного лише мистецтва. Вона повинна показувати взаємовідношення мистецтва з іншими формами свідомості в процесі виникнення і вирішення суспільних протиріч. Головна функція мистецтва полягає в "не в пасивній реєстрації готових явищ прекрасного або потворного і т. п., а в специфіці їх "боротьби", в доведенні до чуттєвої несумісності і крайньої міри протистояння. Напруга цієї "боротьби" є дійсність мистецтва і усіх його механізмів. Мистецтво виконує величезну активну функцію тим, що рухається формою дозволу вказаних протилежностей" [Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. – К., 2008. – С. 249].

Смерть мистецтва, як і інших форм свідомості, буде наслідком знищення розподілу праці. Якраз цей ідеал дійсної свободи у формі концентрованих чуттєво-надчуттєвих речей – предметів мистецтва – дає в класовому суспільстві індивідові можливість набувати своєї цілісності як залучення до загального – до революційної практики, тобто можливість відчувати свою суспільну сутність шляхом вироблення "чуттєвої несумісності" до потворного. Це почуття не є чимось зовнішнім по відношенню до розуму: воно виступає як необхідний момент діалектичного мислення. Генеза естетики показала, що як теоретична наука вона може існувати тільки на матеріалістичній основі, і саме в розумінні класичної німецької філософії – як науки про чуттєве пізнання. І цією основою може бути тільки суспільна практика.

ОСОБЛИВОСТІ ТІЛЕСНОЇ СИНЕСТЕЗІЇ НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРУ МОДЕРНУ

Цікавим моментом вивчення синестезійних аспектів комунікативності на сучасному етапі є дослідження поряд із аудіальним каналом здійснення мови її візуальний і тактильний канали. Мову дійсно можна побачити, вона стає видимою завдяки тілесності, і може бути здійсненою у вигляді мови тіла, жесту і тексту]. Мова тіла – сукупність тілесних проявів (особливостей зовнішнього вигляду, рухів, міміки, внутрішніх відчуттів людини), які відображають психічний стан людини, її мотиви і особливості взаємовідносин з оточуючим світом. У комунікативному аспекті мова тіла розглядається як семіотична система, що бере участь у процесі створення, збереження і передачі інформації. Мімічний та жестовий компоненти комунікації складають кінезичну складову мови, яка тісно пов'язана з лінгвістичною (вербальною) та просодичною (мелодичною, ритмічною, звуковою) складовими. Жест – пластично-просторова конфігурація мови тіла і має семіотично артикульовану значущість.

У контексті модерністських інтерпретацій мистецтва феномен мови тіла, жест, міміка розглядаються у руслі закладеної дадаїзмом парадигми антивербалізму, коли вихід за межі логіки, мови та дискурсу, осмислюється як сфера індивідуальної свободи. Яскравим прикладом прояву такої свободи були „Вечори гімнастичної поезії” Т.Тцара та „Театр жорстокості” Ж.Арто, де мова тіла, саме тіло, пластика та жест виступили як фундаментальний засіб художньої виразності. Так, Ж.Арто зазначав, що традиційний європейський театр – це театр слова, – галузь літератури, звукова варіація мови”. І продовжував: „...чи не наділений театр своєю власною мовою? Такою мовою є мова тіла і жесту. Сфера театру зовсім не психологічна, сфера театру пластична і фізична. Не можна розділити тіло і дух, почуття і розум. Слова мало що говорять духу, але просторова протяжність і самі об'єкти говорять красномовно.

Подібну ідею висловлював і А.Жаррі, конкретизувавши жест як інструмент тілесності, висловивши думку про те, що актор повинен спеціально створювати собі тіло, котре підходило б для ролі. У якості зустрічного семантичного вектора у розумінні мови тіла, жесту, міміки виступає концепція А.Юберсфельда, у межах якої тіло актора виступає як тотальний жест, створюючий при цьому певне „письмо тіла”. Покликання нового театру полягає у тому, щоб створити умови для читання і перечитування таких текстів, сприймаючи мову в універсальному плані як жест. Отже, мова нового театру є не лише такою, яку можна чути, а й такою, яку можна і потрібно бачити. Оцінюючи творчі пошуки новаторів театрального мистецтва, Ж.Дерріда писав, що, здійснюючи переорієнтацію театру від парадигми вербалізації до невер-

бальної комунікації здійснюється звільнення того пригніченого жесту, який приховувався у глибинах кожного слова.

Саме тому, синестезія в мові у певних своїх проявах є ознакою тілесності нашої свідомості, сенсуалізованості мови. У результаті звуки, букви мови, слова співвідносяться з просторовими характеристиками: тіло знаходить і відчуває себе у просторі; із зоровими впливами, оскільки значення ока надзвичайне в життєдіяльності людини, а особливо у сучасній візуальній культурі. У нашій психіці виникають певні мовні ґештальти, які можуть бути як етнокультурного характеру, так і особистісного, індивідуального.

В. В. Свистун, асп., КНУТШ, Київ

УКРАЇНА: У ПОШУКАХ НОВОЇ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

На думку відомого українського композитора Мирослава Скорика про стан популяризації та виконання авангардної музики, "...в останні роки вона стала отримувати все менше і менше схвалення у публіки. Якщо подивитися на те, що зараз звучить на концертах, то так званий авангард займає всього близько 1% музики, яка виконується. Решта – це класика" ["Известный композитор рассказал, почему в Украине растёт интерес к классической музыке...": інтерв'ю / НВ №25, 2015 – режим доступу: <http://nv.ua/publications/izvestnyj-kompozitor-rasskazal-pochemu-v-ukraine-rastet-interes-k-klassicheskoj-muzyke-60808.html>]. Однак об'єктивний стан справ у сучасній українській музиці свідчить про зворотне – сьогодні вона отримує все нових і нових adeptів, при тому – серед найбільш чутливої та музично грамотної публіки. Взагалі є всі підстави констатувати, що нова музика, представлена творами авангардистів і постмодерністів привертає до себе увагу широких кіл слухачької аудиторії, що свідчить про серйозний суспільний запит на неї.

Цей процес відбувається всупереч інертності і хибам, що залишилися у спадок від радянської системи музичної освіти, яка не визнавала прав експериментальної музики, формуючи у майбутніх музикантів звернене ставлення до неї та нехтування її знахідками. Така несправедлива оцінка поступово змінилася завдяки небайдужим музикальній і слухачькій спільнот. Завдяки їм ця музика виходить на потужні виконавські і дискусійні майданчики, де стає предметом сучасного дискурсивного поля музики як виду мистецтва.

Щороку в Україні проходить багато фестивалів сучасної академічної музики, до яких належать: "Kiev Contemporary Music Days", "Контрасти", "Фестиваль нової музики "Ухо"", одеський фестиваль "Два дні і дві ночі нової музики", фестиваль "Гольфстрім", де поряд з визнаною європейською класикою можна почути класику нової музики Л. Беріо, К. Штокгаузена, П. Булеза, О. Мессіана, С. Райха, а також і молодих експериментаторів-сучасників.

Промовистий факт аншлагів на концертах у рамках фестивалів говорить сам за себе. І це не дивно, адже участь у подібних заходах дає можливість українському слухачу входити в загальноосвітній музичний контекст, що довгий час був для нас закритий.

Попри те, що сьогодні кожен може знайти майже будь-який музичний запис в Інтернеті, "живе" виконання не втрачає своєї магії. І це не лише можливість бути присутнім при актуальному народженні музичного твору, де кожен нюанс гри музиканта має значення, а й почути фахові коментарі організаторів, диригентів і музикантів, шепіт і репліки слухачів в залі. Все це і створює неповторну атмосферу "зустрічі" з новаційною музикою. Дійсно, нова музика складна для сприйняття і тому потребує свою комунікативну спільноту, здатну зчитувати її символи та знаки.

Власне таку місію і взяло на себе музичне агентство УХО, що завдяки правильному і сміливому менеджменту знаходить свого слухача за межами столиці. Про це свідчить 2015 рік, наповнений оригінальною концертною програмою в Одесі, Харкові, Львові. На заходах УХа лунає музика як західного авангарду і постмодерну (Дж.Кейджа, К. Штокхаузена, С.Райха, С.Губайдулліної, О.Мессіана, Ж.Грізе та ін.), так і вітчизняна авангардна музика, зокрема гуртка "Київський авангард", представленого Валентином Сильвестровим, Леонідом Грабовським, Віталієм Годзяцьким, Віталієм Пацьорою, Володимиром Губою, Володимиром Загорцевим.

Візитною карткою цієї музичної організації є УХО-ансамбль, очолюваний італійським диригентом Луїджі Гаджеро, знаного на західних музичних сценах. Увесь менеджмент УХО налаштований на дух музики, якою вони займаються. Зокрема, однією з особливостей цього ансамблю є наявність "відкритих репетицій". На цих заходах диригент звичну для ансамблю робочу атмосферу репетиції поєднує із коментарями, адресованими присутнім, цим самим викликаючи на діалог всіх присутніх. Уривки творів, що їх виконують музиканти, диригент намагається пояснити через власний досвід їх переживання. Відкритість цього дійства надихає диригента на живі коментарі, сповнені влучними метафорами, алюзіями, апелюванням до суб'єктивного досвіду. Такий формат "роботи" демонструє свою ефективність, ненав'язливо допомагаючи враженому слухачу коректно налаштувати фокус своєї уваги, умовно долаючи дистанцію до виконавців. Музичний твір у таких умовах отримує нове життя, адже стає плодом спільних зусиль усіх сторін-учасників: слухача-глядача, виконавців, диригента. Для музикантів це також можливість отримати зворотній імпульс від публіки.

У той час, як для вітчизняної музичної сцени формат відкритих репетицій є своєрідним ноу-хау, для загальноосвітньої музичної практики він давно став традиційним. Дидактичну користь від подібних заходів важко переоцінити, адже пріоритетною цільовою аудиторією є молодь, що стає новим поколінням носіїв даної музики і має можливість, як власне і всі бажають.

Не будемо забувати, що музика як вид мистецтва природно потребує реципієнта, що є умовою її існування та культурно-історичної легі-

тимації. Не виключенням є експериментальна музика, що як будь-яка інша потребує до себе особливого ставлення. Можливість її розуміння потребує свідомих колективних інтелектуальних і загалом духовних зусиль; необхідно виховати у собі відповідну культуру музичного сприйняття, відійти від стереотипізації та схематизації оцінок. Це передбачає серйозну роботу: багаторазове прослуховування творів з акцентованою увагою до засобів виразності, нових смислових зв'язків, нюансів виконання, звісно, з усвідомленням того, що воно "породжує в нас нову роботу думки і нове почуття" [Ерохин В. В. De musica instrumentalis: Германия 1960-1990. Аналитические очерки. – М. 1997. – С. 379-380].

Фактично лише зараз Україна вповні переживає те, чим західна музична культура живе вже не одне покоління. Позитивна динаміка змін вселяють оптимізм щодо формування по-справжньому сучасного слухача, що не поступається у доступі до "живого" музичного матеріалу слухачу з Америки, Азії чи Європи.

***В. М. Тормахова, канд.мистецтвознавства, КНУКиМ, Kuiv
tormakhova@mail.ru***

СВІНГ ЯК МЕТРОРИТМІЧНЕ І ТАНЦЮВАЛЬНЕ ЯВИЩЕ

Поняття свінгу має два декілька значень: це великий період розвитку джазової музики і особливість ритміки в багатьох джазових стилях. Без обох цих понять неможливо уявити сам джаз. Аналіз його особливостей є актуальним питанням, адже джазова музика є невід'ємною частиною культури сьогодення. Свінг більшість дослідників відносить до метроритмічного прийому джазової музики, в той же час висотна, тембральна, гармонійна, артикуляційна складові в утворенні свінгу відіграють лише скромну роль. Свінгувати можна як колективно, так і індивідуально.

Базові дослідження стосовно сутності джазу представлені в роботах В.Конен, М.Стернса. Специфіка свінгу аналізується у працях Г.Левіна. Проте немає єдиного узгодженого комплексного уявлення щодо особливостей свінгу.

В.Конен відзначає такі риси ритмічної організації джазової музики: "Джаз відрізняється складною багатоплановою ритмічною структурою. Її формально-композиційні елементи можна звести до трьох основних принципів: дводольність особливого типу; поліритмія; складна система синкопованості, при якій відбувається не тільки безперервне зміщення акценту з сильної долі на слабку, але також і зміщення його на якусь частку самої акцентуємої одиниці – ефект, який неможливо зареєструвати на папері за допомогою сучасної європейської нотації" [Конен В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1965. – С. 242]. На думку Г.Левіна, варто визначити ті чинники, які породжують власне відчуття свінгу. Наявність синкоп не є визначальною рисою, так само, як і поліритмія. Адже якщо свінг можна грати одному музиканту, то поліритмія, як правило, створюється при грі

кількох виконавців. Отже саме дводольність "особливого типу" і може стати джерелом свінгування. Саме "відчуття свінгу – це переживання періодичного проходження одного за іншим двох математично і фізично нерівних проміжків часу, які сприймаються емоційно і психологічно як рівні" [Левин Г. Свинг (некоторые аспекты теории) / Гдалий Левин // Полный джаз, выпуск №3, 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm>]. Одні музиканти можуть відмінно свінгувати, а інші ні. Мабуть, одні вміють музично мислити саме на основі "свінгових" метрів, інші ж ніяк не можуть вийти з традиційних європейських, далеких від джазу рівних "раз-два-три-чотири". Свінг найкраще може відчуватися, коли він контрастує з реально виконуваним не свінгом. Левін зазначає, що "на початку "ери біг-бендів" гра в свінгових метрах групами саксофонів і мідних "відтінювалася" ритм-секцією, яка, як це не парадоксально, грала в несвінговому метрі. Великий барабан, гітара і контрабас рівно "відбивали" всі чотири долі ("four beat")" [Левин Г. Свинг (некоторые аспекты теории)]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm>]. Згодом, в процесі свого подальшого еволюційного розвитку, контрастування "свінгового" і "несвінгового" стало створюватися в самій ритм-групі, коли свінг грався на тарілці і hi-hat, а рівні метричні долі виконував контрабасист. На думку Левіна, що хоча існує думка про те, що в ритм-групі свінг створює контрабасист, насправді він відтіняє і підкреслює свінг барабанщика. "Такий одночасний контраст відліків двох різних метрів і створює потужну свінгову розкачку, яка як "перпетуум-мобіле", не втрачаючи енергії, рухає імпровізацію соліста або гру оркестру" [Левин Г. Свинг (некоторые аспекты теории)]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm>].

Солісти часто грають з деяким часовим зрушенням вперед або назад щодо ритмічного супроводу. Таким чином, вони при незмінному темпі мають здатність зрушувати точки відліку своїх "свінгових" метрів щодо точок відліку "свінгових" метрів групи ритму. Також у слухача виникає емоційне напруження, під впливом свінгу, яке постійно вимагає від нього "виходу" підвищеного тону – слухач в більшості випадків безконтрольно гойдається в такт музиці. Ймовірно також і з цією якістю нового джазу була пов'язана його шалена популярність в часи "епохи свінгу". У цей період відомі колективи грали, в основному, в розважальних закладах: танцювальних залах, нічних клубах, ресторанах, залах великих готелів. У них вони були безпосередньо пов'язані з танцювальною культурою. Маршалл Стернс зазначає, що з 1935 по 1945 роки свінгова музика продавалася по всій країні під тиском всіх сучасних засобів реклами. Увага публіки залучалася до неї за допомогою преси і кіно, на сцені і в танцзалах, через "джук-бокси" і по радіо. І вона звернула тих, для кого були потім створені такі нові слова, як "джіттербаг" (людина, що самозабутньо віддається танцю під джаз, а в більш загальному сенсі – молодий любитель джазу в 30-40-і рр.) і "боббі-сокер" (дівчатка-підлітки, "тинейджери", шалені шанувальниці і шанувальники популярної джазової музики).

Термін "свінг" може використовуватися для позначення цілої низки танцювальних стилів: лінді хоп, чарльстон, джіттербаг (як суміш стилів), шег, бальбоа, блюз (як танець). Ця назва часто також поширюється на джайв, рок-н-рол, свінг Західного узбережжя, Se rock або Le Rock і інші танці, що розвинулися в 1940-х і пізніше. У США терміном "свінг" частіше позначають такі соціальні танці, як West Coast Swing, East Coast Swing, Hand Dancing і т. д. У Європі довгий час були найбільш поширені бугі-вугі і рок-н-рол, а в останні роки широку популярність отримав лінді хоп [Свінг (танець) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Свінг_%28танець%29]. В першу чергу все ж свінгом можна назвати ті танці, які розвивалися під час "епохи свінгу" (кінець 1920-х-1940-х рр.), а також ті, які від них утворилися пізніше. Майже всі форми свінгу характеризувалися синкопованим ритмом, характерним для афроамериканської та західноафриканської музики і танцю. Спочатку свінгові танці були більш характерні для кольорового населення. Після виступу Бені Гудмена і його оркестру в танцювальному залі Palomar Ballroom в серпні 1935 року, гарячі ритми були дуже добре прийняті аудиторією молодих білих танцюристів. І з цього моменту стиль танцювального свінгу став домінуючою формою американської популярної музики на наступне десятиліття.

Термін джіттербаг (jitterbug) – є загальним терміном, який можна застосувати до всіх форм свінгових танців і більш підходить для опису безпосередньо танцюристів свінгу. "Jitterbug" з'явився на початку 20-х років XX століття, як сленгове слово, що позначає тремтячих алкоголіків, які страждають "білою гарячкою". У якийсь момент цей термін став асоціюватися з танцюристами свінгу, які танцювали абсолютно без будь-якого контролю і навичок танцю. Одного разу лідер одного з біг бендів Кеб Калоуей (Cab Calloway) ще більше асоціював цей термін з танцюристами свінгу, сказавши, маючи на увазі швидкі тремтячі рухи танцюристів: "Вони виглядають як юрба, що страждає від білої гарячки там, на танцполі" [Ера свинга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.swingpoint.lv/history/swingera>]. Поступово, в поп-культурі того часу, термін jitterbug став відноситись до танцюристів свінгу, до різних стилів свінгових танців, або до самого акту виконання свінгового танцю.

При всій своїй популярності свінг до кінця Другої Світової Війни почав відходити з перших ролей. Причини цього явища мали, як соціальний, економічний, так і власне художньо-естетичний характер. Під час війни багато музикантів опинилися на фронті, що ускладнило можливість укомплектовувати біг-бенди. Оплата туру великого оркестру стала неможливою після ускладнення економічної ситуації. Також в кабаре в 1941 році був введений податок, який становив 30% від продажу квитків, що сприяло зменшенню кількості виконавців. Важливим фактором стало те, що багато вокалістів почали йти з бендів і займатися сольною кар'єрою.

Отже, свінг – це багаторівневе та складне явище, що представлене в музичній культурі як танець, як особливість метроритмічної організації та для позначення цілої музичної "епохи". Його розвиток демонструє тісний зв'язок з соціокультурними чинниками та яскраво демонструє кроскультурний характер джазу.

КОНЦЕПЦІЯ КРАХУ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Ми живемо в полі інформаційного навантаження. Наше сьогодні диктує нові правила соціального взаємозв'язку, що за собою веде до ґрунтовних змін свідомості особистості. В ході цього, культурні коди, які створювали парадигму соціальних зв'язків перейшли на якісно новий рівень відображення. Це яскраво висвітлюється на манері нашого спілкування, зміни традицій, створення нових культурних нашарувань.

Відповідно, ми являємося свідками та учасниками процесу руйнування культури в старому її прояві. Таким чином, можна говорити про дуальність сучасної культури в ракурсі її прикладних форм. В рамках цього є два вектори розвитку культури, які пов'язані між собою. Один із них – це зміна змісту та форми в абсолютному прояві. Стирання або розрив естетичних категорій в бік її спотворення, "абсурдизації". В наш час, культура мерзотного, потворного, жахливого стає домінантою, і розуміється як найвища естетична цінність. Люди насолоджуються "розривами шаблонів", "м'ясом публічності", неадекватним епатажем, щоб створити ілюзію свободи та незалежності. Це спричинено перш за все споконвічним прагненням пізнання чогось нового, створенням неординарних культурних комбінацій. Але наше сьогодні дійшло до тієї крайньої точки, яку я назву "культурою божевілля". Відповідно, мистецтво є прямим віддзеркаленням нашої повсякденності. Кожного дня ми живемо в коловороті інформаційного хаосу, який породжує неминучі психічні розлади, вчинки в бік глобальної необ'єктивності, дисгармонії. Все це дуже вдало ілюструється в прикладах сучасного, концептуального мистецтва. Відбулась зміна смислів в культурних категоріях, які породжують сучасну модель культури. Таким чином ми бачимо, що "культура божевілля" сприяє розладам нашої особистості, несе деструкцію в пізнанні дійсності та породжує мережу дезорієнтаційних процесів. Що є не природнім для нас підриває нашу природність.

Виходячи з цього є другий вектор, який я назву "культурою згадування". Сучасна людина втомлюється від впливу синтетично-створених архетипів, дякуючи культурі споживання, які здебільшого не природно впливають в життєдіяльнісний процес. Тому, час від часу, людина повертається до "старих", органічно-зреалізованих пластів культурних комунікацій. Процес циклічного повернення яскраво ілюструється в культурних артефактах, які ми можемо спостерігати в традиційних образах художнього мистецтва, культури одягу, походів до театру, носінням годинника, проведенні трапезних обрядів тощо. Можливо, в подальшому це залишиться віджитком епохи, проте на зараз це активно впроваджується та вписується в формат нашого "нано-сьогодennя". Ми згадуємо те, що раніше було комфортним та органічним протягом сто-

літь. Технологічний переворот, сучасні засоби комунікації породжують павутину свідомості, яка заважає "чисто" мислити та усвідомлювати процес життєвого розвитку.

Таким чином ми бачимо, що наша культурна складова будується на двох базових пластах. З одного боку ми прогресивні, весь час прагнемо удосконалювати нашу ноосферу, все більше оточуємо себе різними девайсами, додатками, і тим самим все менше приділяємо уваги своєму власному "Я". Свідомо стаємо заручниками власної свободи. Так чи інакше це наші реалії, і все частіше вони знаходять свої відбитки в різноманітних неадекватних проявах. Будемо сподіватись, що людство збагне, що високі технології це не прерогатива людської субстанції, яка стільки тисячоліть існувала в гармонії з природою, з якої вона з'явилась. І що не тільки безсвідомий ексцентризм та абсурд може по істинному розтопити захоплення та овації сучасної публіки.

Відповідно, існує дихотомія традиційного та інноваційного, яка проявляється в деструкційних процесах сучасного Світу. Постійна боротьба за орієнтир мислення індивіда створює проблему самоідентифікації, що породжує уніфікацію ідеалів, зміну моральних принципів та стирання меж естетичних категорій. Так було завжди, проте зараз людина забула значення такого слова, як міра, яка породжувала гармонію та баланс між культурою, штучно-створеною субстанцією, та людиною, як суб'єктом творення міжкультурних зв'язків. Це призвело до зверхності культури над людиною.

І. В. Чорний, студ., НПУ імені М.Драгоманова, Київ
tatuyovannyy_kohanchik@ukr.net

ФІЛОСОФІЯ ДЕКАДАНСУ В ТВОРЧОСТІ О. ВЕРТИНСЬКОГО

Кінець XIX – початок XX століття – це період одночасно науково-технічного прогресу та культурно-філософської депресії. Саме в цей період руйнуються всі раніше існуючі устої раціоналізму та просвітництва. Ірраціоналізм Ф. Ніцше та свобода волі А. Шопенгауера, культурологічний песимізм О. Шпенглера, теорія психоаналізу З. Фрейда – всі ці течії були предтечами руйнування традиційної моралі, нагнітання ідей песимізму, того, що даний відрізок часу – найгірший в історії і за ним лиш крах. Саме в таких умовах формується культурний та філософський напрям декадансу. Декаданс вперше з'являється в Франції і є по суті культурним варіантом пануючого тоді у Франції традиціоналізму.

Декаданс та інтегральний традиціоналізм має чимало спільного, зокрема притаманність езотерики та екзотерики, песимістичний настрій, ірраціоналізм, символізм [Толмачев В. М. Декаданс: Опыт культурологической характеристики. Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология., 1991, № 5.]. Найширше декаданс знайшов своє відображення в поезії, зокрема в творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. Наявність історій про далекі краї з відсилками про те, що там деє в

традиційних суспільствах збереглися певні сакральні та профанні знання – "П'яний корабель" А. Рембо, частково "Квіти зла" Ш.Бодлера. Відображення загальною песимістичною настроєм, втрати будь-якого сенсу існування в суспільстві, певні суїцидальні мотиви, звичайно не позбавленні ідеалів естетизму, переважання форми над змістом – "Квіти Зла" та "Штучний рай" Ш.Бодлера, "Сатурнові поезії" П. Верлена, ці ж збірки є відображенням загальної тенденції морального занепаду в суспільстві.

В Росії декаданс, як проміжковий етап від романтизму до модернізму не знайшов особливо відображення, функцію "містка" тут виконував символізм (В. Брюсов, З. Гіппіус, Д. Мережковський О. Блок), що пов'язано в першу чергу з відсутністю сильних позицій інтегрального традиціоналізму. Винятком в російській культурі і свого роду феноменом можна вважати творчість Олександра Миколайовича Вертинського, чия музична та поетична творчість є в повній мірі відображенням ідей європейського декадентства. Олександр Вертинський – це відомий російський поет та виконавець романсів початку ХХ століття. Починав О.Вертинський, як декадент-прозаїк, його перші декадентські оповідання були надруковані в газетах, зокрема в "Киевской недели" та щотижневику "Лукоморье". [Уварова Е. Александр Вертинский. М.: "АСТ-ПРЕСС КНИГА", 2003, с. 6-83.] Згодом, після свого переїзду в 1913 році в Москву, О.Вертинський перебуває під сильним впливом символізму, зокрема творчості О.Блока. "В нашем мире богемы каждый что-то таил в себе, какие-то надежды, честолюбивые замыслы, невыполнимые желания, каждый был резок в своих суждениях, щеголял надуманной оригинальностью взглядов и непримиримостью критических оценок. А надо всем этим гулял хмельной ветер поэзии Блока, отравившей не одно сердце мечтами о Прекрасной Даме" [Савченко Б. Александр Вертинский. Новое в жизни, науке и технике. Серия "Искусство", № 6. М.: "Знание", 1986.] та "поезозконцертами" І.Северянина. Саме під їх впливом формується О.Вертинський-поет, О.Вертинський-романсєро. Але не можна сказати, що Вертинський просто наслідував когось з поетів доби Срібного століття, навіть навпаки, можна сказати, що на відмінну від решти, О.Вертинський був одним з фундаторів ідеї "європейськості" в російській літературі. Для творчості Вертинського характерне теж саме, що для творчості французького декадентства. Зокрема прихильність до описовості дальніх країв, як носіїв певної екзотерики чи езотерики ("В бананово-лимонном Сингапуре", "Танго "Монголия") виникають певні сталі міфічні образи ("Желтый ангел") опис загального песимізму (довгий час, Вертинський виступав в образі П'єро) ("Полукровка", "Кокаинетка", "Желтый ангел"). Близкість творчості Вертинського не до символізму, а саме до європейської традиції декадентства дає нам можливість припускати те, що в творчості Вертинського наявні ознаки ознаки інтегрального традиціоналізму, як філософського напрямку, в його трактуванні Р. Геном та культурного песимізму О.Шпенглера. Зокрема ідеї екзотерики є однією з провідних в творчості Вертинського – ліричні герої досить часто перебувають в далеких краях – Африка, Дале-

кий Схід, арабські країни, Бразилія. Песимізм – постійний настрій творчості, герої якої переважно є морально розкладеними особами, впершу чергу через почуття кохання. Піднімаються теми суїциду, наркоманії, внутрішніх переживань, що зближає його з французьким декадентством. Все це в цілому дає нам можливість висунути тезу, що творчість О.Вертинського є унікальним явищем російської культури, так як має в своєму підґрунті основи європейського декадентства та традиціоналізму.

О. С. Шовенко, студ., КНУТШ, Києв
myriapodia@gmail.com

ПРАКТИКА ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА ДЕНДИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА

Три центральные проблемы романтизма: герой и толпа, чувство и разум, натуральное и искусственное, поставленные в перспективе эстетики Канта, раскрываемой в "Критике способности суждения", отображают преимущество возвышенного (*das Erhabene*) над прекрасным в ней. Постулируя необходимость смешения всех видов и жанров искусства и, далее, смешения самого искусства с жизнью – одновременно, романтики, в столкновении с повседневностью, ставят их же в оппозицию. Гиперион Гельдерлина убегает в мир грез и прогулок по Элладе, как бы питаясь силой возвышенного. Подобный же побег от действительности предлагает и Новалис: "Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы..." [Берковский Н.Я. Литературная теория немецкого романтизма.– Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – С. 121].

На практике, установка на жизнь как искусство или жизнетворчество ярчайшим образом присуща эстетике дендизма, появившейся в Англии, затем распространившейся во Францию и всю Европу. Прежде всего, известный как некий тип щеголя, "байроновского героя", денди является проповедником своей собственной практической и эстетической философии. Принципы этой философии, три главных правила денди "ничему не удивляться", "сохраняя спокойствие, поражать неожиданностью" и "произведя впечатление, вовремя удалиться" на первый взгляд имеют мало общего с романтизмом. Однако происходящая от них "ледяная" харизма включает горячую романтическую сердцевину [Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / 3-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 19].

По замечанию Канта, наслаждение возвышенным происходит от силы, которую оно содержит. Однако, такое эстетическое переживание, будучи интенсивным, так же и изматываяще для субъекта. Романтик, перенесённый из литературы в повседневность, вынужден сохранять спокойствие долгое время, что бы, не растратив себя напрасно, удивиться чему-то стоящему, утонченному. В связи между денди-субъектом и повседневностью значимой становится мелочь, остальное

принимает характер декорации. Действительно, яркие проявления эмоций, характерные для книжного романтизма, признаются вульгарными за их патетичность. Отсюда и происходит принцип "ничему не удивляться", как проявление сущности романтического героя, который пребывает в постоянном сосредоточении возвышенных чувств, избегая вульгарной повседневности.

Естественно, что герой – сам образец утонченности, его противопоставление филистерам должно быть очевидным. Если первый принцип лишь задает внешнее отношение денди к миру, то второй раскрывает суть его жизнетворчества. Тут и берет начало образ денди, раскрывающийся сначала в визуальном, тактильном, ольфакторном плане, затем в коммуникации. День начинается с трех часового утреннего туалета, затем следует облачение в доспехи идеального костюма, который дополняется индивидуальными духами. Но все это лишь средство, что бы ясно отмежеваться от безвкусной толпы с помощью чистоты визуального образа. Настоящее проявление этого принципа происходит вербально и заключается, главным образом, в блестящей иронии и сарказме, что так же явно указывает на связь с романтизмом. Неожиданность, правда, не исчерпывается шутками – с необходимостью, денди демонстрирует так же и эрудицию достойную локковского джентельмена.

Подробнее стоит остановиться на достижениях, привнесенных в визуальную культуру дендизмом. Во-первых, революция в мужском костюме начала 19 века, когда яркие и вычурные наряды были сменены сдержанным простым костюмом из черного сюртука, белых панталон, цилиндра и лофферов. Его разбавляли лишь две детали: шейный платок и перчатки. Известный денди Джордж Браммел изобрел множество способов повязать шейный платок, также догадавшись крахмалить его для сохранения формы – этот платок с течением времени стал галстуком. Новшеством стала практика утреннего туалета: в начале века казавшееся невероятным каждодневное бритье, чистка зубов и умывание даже среди аристократии, к концу его стали обыденностью для широких масс.

В любом перформансе важен конец – "произведя впечатление, время удалиться". Концовка должна быть естественной, невымученной – необходимо почувствовать когда представление окончено, для того что бы оставить ощущение непосредственности. Можно сказать, будто денди тут воплощает искусственное чувство, если бы не специфическое понимание романтиками натурального как вышеописанного мира книг и природы. Вспомнив "Парадокс об актере" Дидро, всякое чувство играется естественно, когда разум актера остается холодным.

Подытожив, следует сказать, что дендизм, изначально вдохновленный философией романтизма, с течением времени превращается лишь в модную позу. Для денди, как и для романтика важен миф, легенда – часто с разной целью. Если сам дух этой эстетики таков, то часто методы и цели ее носят сугубо рациональный, прагматичный характер. И если, Байрон, часто именуемый поэтом-денди, погиб в Греции, как бы желая вовремя удалиться, словно Гиперион, то Браммел, именуемый королем денди, окончил жизнь в изгнании и нищете.

Секція 21

"КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

*Л. Д. Бабушка, канд. філос. наук, НМАУ ім. Чайковського, Київ
larisababushka@gmail.com*

СВЯТО Й ПОВСЯКДЕННІСТЬ: ВІД ПРОТИСТОЯННЯ ДО УЗГОДЖЕННЯ

Зважаючи на сучасну світову тенденцію до гуманізації, на ріст соціальних прагнень щодо підвищення якості життя, коли техніки впливу на людину через страх, відчай стають дедалі менш популярними, виникає необхідність в дослідженні саме свята, як найдавнішого та найстійкішого до громадських реконструкцій породження людської культури. Саме свято виконує найважливіші соціальні й культурні функції: воно може слугувати як інструмент соціалізації та інкультурації, будучи видом соціального капіталу; дозволяє реалізувати потреби у відпочинку і проживати емоційно інакше забарвлену комунікацію, яка виводить з самотності і дарує спільну радість на противагу сірим будням; створює умови для суспільного оновлення тощо.

Свято виконує різні функції, пов'язані з конституюванням суспільства і культури. Свята маркують та задають межі сакрального і профанного. В умовах архаїчного суспільства ці маркери наповнені найрізноманітнішим змістом, носять гіперсимволічний характер і дозволяють інтерпретувати себе в найширших варіантах, залишаючи зв'язність символічного поля. В епоху Просвітництва раціоналізації, розчаклування міфу відбувається вибудовування одновимірного, такого, що обчислюється, одноманітного світу. Новочасна історія плинула під знаком переконаності, що світ і доля людей в ньому буде під надійною охороною лише тоді, коли ним керуватиме людський розум.

Сучасні соціальні та культурні проблеми пов'язані з тим, що цей одновимірний світ перестав функціонувати в заданому режимі, почали виявлятися його обмеження. Різноманітність і спільність різноманітних світів постійно виявляється. У сучасному глобалізованому світі та інтенсифікації контактів відбувається зустріч в одному соціальному просторі різних світів, які за логікою одновимірного світу, не повинні зустрічатися і це призводить до драматичного ефекту. Тривога зменшилася б, загальна ситуація стала б комфортнішою, якби приголомшливе розмаїття можливостей дещо звузилося. Інакше кажучи, якби події світу були дещо передбачуваними, а корисність чи некорисність речей – очевиднішою.

В результаті подібних соціальних трансформацій змінюється і характер свята. Дослідник А. Михайловський, аналізуючи сучасний стан свята, стверджує, що "свято є не що інше, як свобода від потреби і турботи.

У старослов'янській мові "празднь" означало "порожній, незайнятий". Ця "порожнеча", "незайнятість" свята вказує не лише на припинення звичайного плину часу. Вона накладає сувору заборону на заповнення священного місця будь-яким зовнішнім (потрібним, корисним) змістом. Порожнє місце свята потрібно лише для того, щоб впустити в себе Божественне. Порожнечу свята потрібно берегти для приходу Бога. Але свято споконвіку було загальнонародною справою. Своїм *дозвільним* ставленням до свят, що убирався в доступні для всіх ритуали і кращу одягу, народ відзначав і вшановував у календарі особливі дні, які надавали сенсу буденному життю. Оберігання меж між святковим і буденним – важлива і необхідна для людини справа. Оскільки вона визначає міру свободи людини, що лежить поза світом праці з його законами і примусом. Однак буття сучасної людини як *animal laborans* (або навіть "технічної тварини") характеризується тим, що ми називаємо втратою святковості. З нею пов'язано не тільки байдуже ставлення до календаря, але і втрата істотних відмінностей між працею і святом, працею і дозвіллям. Нестримне заповнення корисним змістом порожнього місця свята обертається всезростаючою абсурдністю традиційних вихідних і святкових днів, абсолютним невмінням розрізняти ошатну і ненарядну одягу та глибокою підозрілістю щодо *дозвільної* поведінки, котра стала настільки рідкісною [Михайловский А. Грустно теперешнее зрелище праздника / А. Михайловский. – Отечественные записки. Вып. № 1(10). – 2003].

Інший французький мислитель Ф. Мюре, характеризуючи сучасну людину, позначає її як "Homo festivus", фіксує її вічне перебування в святі, називаючи сучасну цивілізацію "гіперфестивною ерою" і підкреслює, що проведення будь-яких свят, які набувають гігантських масштабів, стало трудовою діяльністю. Ця активна фестивізація має лише віддалену подібність зі святами минулих часів. Або з "цивілізацією дозвілля" недавнього минулого. "Класичне" народне свято, прив'язане до певної дати (ярмарка, карнавал, тощо), а також свято вдома, яке забезпечувало нам телебачення, відтепер розчинилися в глобальному святі, безперервно і нескінченно змінює поведінку людей і навколишнє середовище. У гіперфестивальному світі свято більше не протиставляється повсякденному життю, не суперечить йому; тепер воно постає самою повсякденністю, і нічим іншим, окрім повсякденності. Свято і будні вже не відмінні (і вся трудова діяльність людей буде спрямована на те, щоб невпинно створювати ілюзію відмінності)[Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги [Текст] / Мюрэ Ф. – Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224-241].

Незважаючи на те, що А. Михайловський фіксує стирання святковості в сучасному суспільстві, фіксує відсутність дозвілля, а Ф. Мюре стверджує гіперфестивний характер сучасної ситуації, її симптоматика і сутнісні характеристики збігаються. Відбувається стирання меж між святковим і повсякденним життям.

Співвідносячи свято з сучасними соціокультурними тенденціями, воно постає своєрідним "вузлом-індикатором" стану суспільства в царині політики, ідеології, економіки, виховання, освіти тощо. З одного боку,

воно підконтрольно звільняє від минулого, а, з іншого – формує поведінку майбутнього. Якщо говорити про економічну користь, то будь-яке свято можна розглядати і як ринковий продукт, і як джерело отримання прибутку. Сучасне, особливо масове, свято стає одним з елементів індустрії, що виробляє "людину масову". З іншого боку, природа свята така, що вона може сприяти іншому типу спілкування – екзистенційній комунікації. Свято як можливість проживання іншого спілкування розширює простір для її реалізації, коли локальна, "маленька радість", раптом перетворюється в певну "загальну ситуацію". Радість на самоті не настільки яскрава, "на людях", багаторазово накладаючись, вона посилюється і набуває нових барв повноцінності, повнокровності.

Б. В. Білобровець, студ., КНУТШ, Київ
andreslouismoreau@gmail.com

РІЧ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Філософсько-культурологічний аналіз речі виявляє неоднозначність цього соціокультурного феномену, його складний, полісемантичний сенс. Річ є одним з найширших слів у філософському словнику. Починаючи з грецьких "τράυμα", "χρημα" ніщо не віщувало латинському слову res настільки тривалої кар'єри – від Цицерона аж до "реїзму" Брентано, через латинську схоластику та німецьку шкільну метафізику XVII та XVIII століть – окрім його неабиякої початкової невизначеності" [Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. – Том другий. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. – С.57] Поза контекстом культурної парадигми неможливо прояснити конкретно-історичні конотації тлумачення речі.

В добу Античності як в "батьківщині філософії" (В. Ванденфельс) вперше починається теоретична розробка поняття "річ" фундаторам античної класики – Платоном та Арістотелем. Дуалізм Платона, що є першим симптомом забуття буття, за М. Гайдеггером, передбачає диференціації двох онтологічних рівнів: світ ідей та світ речей. Отже, феномен речі вже вперше в філософському дискурсі фіксується у певному ієрархічному співвідношенні. За Арістотелем річ є втіленням чотирьох принципів: матерії, форми, діючої причини і доцільності. Критикуючи дуалізм речі та ідеї Платона, Арістотель повертає речі її цілісність. В цілому можна сказати, що феномен речі схоплюється античними класиками як базове поняття філософської думки та в межах онтологічної проблематики. Визначення онтологічного статусу речі є базовим для саморефлексії античної культури, а, отже, доби Премодерну.

Відсутність однозначної опозиції об'єкту та суб'єкту для будь-якої форми Премодерну, в незалежності від її історичних або етнічних детермінант. Це розкривається в китайському значенні сутності-речі де "річ – це не мертвий об'єкт, що розпізнається сприймаючим суб'єктом (або конструюється ним) і протистоїть йому, а жива реальність, що передуює суб'єкт-об'єктній дихотомії як Хаос, тобто абсолютна єдність і цілісність

первозданного (перш небесного – сянь тянь) світопорядку" [Торчинов Е. А. Вещь и вещьность в китайской культуре / Е. А. Торчинов Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 86 – (Петербургское Востоковедение)], середньовічному тлумаченні речі як перетину стихій (А. Гуревич), гайдеггерівській реконструкції "речовинності речі".

Гносеологічна орієнтація новоевропейської філософії та абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції як базової для обґрунтування методу наукового пізнання спричиняють редукцію речі. Неможливість пізнання "речі у собі" та формальний характер істини призвели в "трансцендентальному ідеалізмі" І. Канта до розколу на світ феноменів та ноуменів.

Після кризи класичного стилю філософування та становлення раціоцентризму в цілому перемагає соціологічний підхід до розуміння феномену речі. Зіммелівське розуміння речі з певними варіаціями залишалось до 70х-80х років ХХ століття. "В неокантіанських теоретичних проектах М. Вебера і Г. Зіммеля картезіанському дуалізму протиставляється ідея світу смислів як прикордонного царства, розташованого між світом цінностей і світом буття (Г. Ріккерт)" [Вахштайн В. Социология вещей и "поворот к материальному" в социальной теории / Социология вещей. Сборник статей / Под ред. В. Вахштайна – 2006: Издательский дом "Территория будущего", 2006. – С. 10 – (Университетская библиотека Александра Погорельского).] Вивчення культурної біографії, наративної артикуляції та повсякденного використання речі підживлювало "соціологізм" в якому редуктування до соціального давало необмежений доступ вченим до інтерпретацій та пошуків значень у світі смислів.

Поворот до матеріального відбувся одразу в декількох галузях соціогуманітарного знання. Теорія соціального конструювання, теорія об'єктцентричної соціальності та акторно-мережева теорія створили новий резонанс у розумінні об'єкту. Емпіричні дослідження з розвитком дисципліни "Наука, Техніка та Суспільство" підкреслюють процесуальний характер відносин між людиною та речами. Теорія соціального конструювання технологій (Social construction of technology) показала технологічні артефакти як продукт міжгрупових переговорів, остаточний дизайн яких є результатом інтерпретацій та комунікації цих груп. "Дизайн не перестає перетворюватись не тому що артефакт працює в об'єктивному сенсі, але тому що відповідні соціальні групи приймають те, що він працює на них" [Klein, K., Kleinman, D. L. (2002) The Social Construction of Technology: Structural Considerations Science Technology Human Values Winter, 2002, Vol. 27 No. 1 28-52] Ця теорія відкриває нам чому певний артефакт відходить від першопочаткового задуму та як знаходить фінальну форму та місце у суспільних відносинах. Карінн Конр Цетіна в своїй теорії об'єктцентричної соціальності пише про те що нинішня свобода ідентифікації супроводжується експансією об'єктцентованого середовища, яке визначає індивідуальну ідентичність так само, як раніше її визначала

спільнота, сім'я, що обумовлює особливі, нової форми соціальності. Вона використовує термін "об'єктуалізація" в якому виявляється, що "об'єкти заміщують людей як партнерів по взаємодії і все в більшій мірі опосередковують людські відносини, роблячи останні залежними від них" [Кнор Цетина К. Объектная социальность: общественные отношения в постсоциальных обществах знания / Карин Кнор Цетина // Журнал социологии и социальной антропологии. Том V. – 2002. – №1. – С. 102.] Найбільш радикальною в цьому плані є акторно-мережева теорія, що пов'язана з іменами Брунло Латура, Мішеля Каллона, Джона Ло та ін. Вона розгортає суб'єкт-суб'єктний дискурс між індивідами та речами та досліджує як пише Б. Латур в своєму есе "Нового времени не было" те, як речі стають суб'єктами. М. Каллон пояснюючи акторно-мережеву теорію говорить про те що суспільство сконструйовано із діяльності людей і не-людей, які залишаються в рівній мірі активними.

Змінюється саме розуміння соціального, воно все ж залишається ансамблем відносин, але не соціальних, це є продукт відносин людей і об'єктів і в залежності від того, які відносини встановлюються ми отримуємо різні форми соціальності.

Панування соціологічних методологій в інтерпретації феномену речі само по собі є ознакою кризи соціологічної науки. Оскільки сама по собі соціологія речі переростає межі науки про суспільство, тим більш її сциєнтистсько-статистичний інструментарій. Зміна предмет та методології дослідження є базовою для обґрунтування наукового статусу поля дослідження. Отже, проблематика соціології речі є свідченням зсуву до соціології культури, з одного боку, та проекту визначення "культурної біографії речі" (І. Копитовф), з іншого.

К. О. Борисова-Желєзнова, асп., КНУТШ
kvemailvk@gmail.com

КУЛЬТУРА І ОСОБИСТІСТЬ В ПСИХОАНАЛІТИЧНІЙ ТЕОРІЇ (З. ФРЕЙД, К-Г. ЮНГ)

Як сказав відомий американський культуролог Дж. Хонігман, "Особистість – це культура, відображена в індивідуальній поведінці" [Honigman J. J. Culture and Personality / J. J. Honigman. – NY.: Harper and Brothers Publishes, 1954. – 257 p. – P. 17.]. Отже, для кращого розуміння культури необхідно зрозуміти що таке особистість, а в цьому нам як дослідникам можуть допомогти вже наявні здобутки спадщини психоаналізу. За допомогою теорій З. Фрейда і К-Г. Юнга ми спробуємо простежити, як відбувається розвиток особистості в її взаємодії з культурою. І хоча позиції цих вчених багато в чому розбіжні, разом вони формують цілісне поняття особистості, як істоти детермінованої культурою.

В своїй роботі "Майбутнє однієї ілюзії" Фрейд говорить: "Примітно, що наскільки б мало не були здатні люди до ізолюваного існування, вони тим не менш відчувають жертви, що вимагає від них культура за-

ради можливості спільного життя, і це постає для них як гнітючий тягар" [Фрейд З. Будущее одной иллюзии. / Перевод: И. Ермаков. – М.: АСТ, 2008. – 256 с. – С. 1]. Фрейд визначає культуру як те, в чому людське життя підноситься над своїми тваринними умовами і чим воно відрізняється від життя тварин. Культура має дві сторони: перша допомагає людям засвоювати знання і вміння, необхідні для опанування сили природи і як наслідок – отримання від неї блага; інша сторона слугує впорядкуванню відносин між людьми і розподілу матеріальних благ між ними. Проте, навіть з огляду на отримання благ за допомогою культури, людина все ж залишається віртуальним ворогом культури, оскільки саме культура пригнічує її потяги і накладає табу на її дії. Визначальними тенденціями в поведінці більшості індивідів є, на думку Фрейда, протисупільний і антикультурний характер. В результаті чого культура постає як дещо нав'язане більшості, яка чинить опір меншості. Будь-яка культура базується на примусі до праці і на відмові від первинних потягів чим викликає спротив тих хто від цього страждає. "Чимала частина боротьби людства зосереджується навколо однієї задачі – знайти доцільну тобто щасливу рівновагу між індивідуальними претензіями та культурними вимогами мас. Чи досяжна рівновага за допомогою певних форм культури, чи конфлікт залишиться непримиримим – такою є одна з рокових проблем людства" [Фрейд З. Недовольство культурой. / Перевод: А. М. Буткевич. – Харьков: Фолио, 2013. – 224 с. – С. 10].

На відміну від Фрейда, Юнг вважає, що для розуміння людської істоти, як особистості необхідно вийти за межі формул природознавства. Особистість, згідно з думкою Юнга, детермінована не стільки фізіологічними процесами, скільки макропроцесами культури, а отже і розуміння особистості можливо лише через розгляд її соціально-культурного оточення, яке і формує її цінності, ідеали, смаки та установки. На відміну від Фрейда, Юнг вважає що основним завданням культури є вести не боротьбу, а діалог з несвідомим, намагаючись забезпечити цілісність людської душі. Ця розбіжність у поглядах викликана різним формулюванням несвідомого. Для Юнга несвідоме має не природний, а культурний характер і зародилося воно на початку людської історії в колективному психічному досвіді. Цей колективний психічний досвід Юнг називає "колективним несвідомим", який являє собою глибинний шар в структурі особистості, і зберігає в собі сліди пам'яті всього людства. "Колективне несвідоме являє собою сховище латентних слідів пам'яті людства і навіть наших людиноподібних предків. У ньому відбиті думки і почуття, загальні для всіх людських істот що є результатом нашого спільного емоційного минулого. Як говорив сам Юнг, "в колективному несвідомому міститься вся духовна спадщина людської еволюції, відроджене в структурі мозку кожного індивідуума" (Campbell, 1971). Таким чином, зміст колективного несвідомого складається завдяки спадковості і є однаковим для всього людства" [див. докладніше: Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности (Основные положения, исследования и применение) – СПб. : ПитерКом., 1999. – 608 с.] . "Колективне несвідоме" є основою

формування індивідуальної психіки: як наше тіло є результатом еволюції, так і психіка набуває загальних інстинктів і специфічних несвідомих реакцій у відповідь на феномени зовнішнього і внутрішнього світів. Ці первинні психічні реакції згодом трансформовані у психічні образи, Юнг називає – архетипами. Архетипи є своєрідними когнітивними шаблонами, які організовують зовнішній і внутрішній досвід. Поєднуючись з певним уявленням досвіду архетип піддається свідомій обробці, але в чистому вигляді архетип не проявляється в свідомості. Таким чином культурні надбання людства наявні в несвідомому і виражені в архетипах. "Несвідоме містить джерело сил, що приводить душу до руху, а форми і категорії, які все це регулюють, – архетипи" [Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. – СПб, 2002. – С. 144.]. Репрезентовані К. Юнгом архетипи колективного несвідомого виявляють себе в таких формах культури, як релігія, мистецтво, політика, національна самосвідомість і навіть сновидіння. Таким чином можна констатувати, що культурні архетипи – це константи буття людини, звертаючись до яких, людство віднаходить для себе опору в *existere* – активному перебуванні в бутті, а також духовне підґрунтя досвіду людства, що дає змогу вже конкретній особистості проторувати шлях до виходу з кризи – чи то культурної, чи то інтелектуальної, чи то духовної. Як пише один з ранніх послідовників німецького мислителя: "But the culture must be analyzed beforehand with special reference to its master ideas. Only then can one begin the task of understanding personality transformations that occur through the impact of culture contact on native personality configurations" [Beaglehole E., цит. за: New Perspectives in Language, Culture, and Personality. Proceedings of the Edward Sapir Centenary Conference (Ottawa, 1–3 October 1984). / Edited by William Cowan, Michael Foster and E.F.K. Koerner. – Studies in the History of the Language Sciences, №41, 1986. – xiv, 627 pp. – P. 511.] Отже, можна підсумувати, що вивчення архетипічних несвідомих механізмів необхідно для розуміння й упередження кризових процесів сучасного культурного дискурсу.

**О. А. Буценко, директор Українського центру
культурних досліджень, Київ**
obutsenko@i.ua

КУЛЬТУРНА БЕЗПЕКА ЯК КЛЮЧОВИЙ ФАКТОР СУЧАСНОГО СОЦІАЛЬНОГО РОЗВИТКУ

Поняття "культурна безпека" увійшло в політичний, правовий та науковий лексикон на початку ХХ століття, у 1916-17 рр.. під час Першої світової війни, що було пов'язано з проблемами охорони культурної спадщини та культурної власності. Після Другої світової війни, в 1954 році, правові норми, що передбачають охорону культурної спадщини у світовому масштабі, було об'єднано в міжнародно-правовому документі, прийнятому на Міжнародній конференції в Гаазі (Гаазька Конвенція про

захист культурних цінностей на випадок збройного конфлікту). Станом на 1997 р. Конвенцію підписали 80 держав, включаючи й Україну. Конвенція дає визначення об'єкта міжнародної охорони. Це культурні цінності, рухомі або нерухомі, незалежно від походження і власника, що мають велике значення для культурної спадщини кожного народу, а саме: пам'ятки архітектури, історії та мистецтва, релігії чи світські, археологічні пам'ятки, рукописи, архіви, колекції, музеї, бібліотеки тощо, а також центри, де зосереджені вказані цінності. У Конвенції констатується, що шкода, завдана культурним цінностям певного народу, є шкодою для культурної спадщини всього людства, оскільки кожний етнос робить свій внесок у світову культуру. Захист культурних цінностей включає їх охорону і поважання. [Акуленко В. Реалізація норм міжнародного гуманітарного права в законодавстві України про захист культурних цінностей. "Політика і час", 1995, № 9; Суверенітет України і міжнародне право. К., 1995 – С. 21].

На початку ХХІ ст. застосування поняття "культурної безпеки" в міжнародній практиці отримало ширший контекст, який, на думку американського дослідника Е. Німета, розкривають три категорії: 1) збереження автентичної культури, 2) збереження національної культури та 3) "вплив" національної культури на світову економіку [Erik Nemeth. *Cultural Security: Evaluating the Power of Culture in International Affairs*. London, Imperial College Press – 2015. Р. 21]. Іншими словами, культурна безпека визначила пріоритети культурної політики: охорону і збереження матеріальної та нематеріальної культурно-історичної спадщини та створення сучасного конкурентоспроможного культурного продукту.

Понад десятиліття тому відомий театральний діяч і культурний аналітик боснійського походження Драґан Клаїч зазначив, виступаючи на міжнародному симпозіумі в Генуї: "Дебати про культуру – або ширше: культурна політика – зазнають впливу і отримують забарвлення від зростання тривоги через біженців, радикалізацію ісламу та терористичні напади. Зважаючи на це, мабуть, розумніше розглядати бюджети на культуру не з точки зору їхніх економічних наслідків – як це було років 10-15 назад під впливом неоліберальної думки, а швидше як *питання безпеки*" [Dragan Klaić. Politiche, istituzioni e sviluppo delle competenze interculturali // S. Bodo, M. R. Cifarelli (eds.), Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale, Meltemi, Roma, 2006. Рр.2-3]. Таким чином, культура розглядається вже не як жертва, а як причина – в широкому своєму значенні – численних світових конфліктів, поєднуючи всю каузальну множинність: політичну, економічну, соціальну, природоохоронну та культурну. Сюди, зокрема, належать: соціально-економічна нерівність, несправедливість, безробіття, ставлення до природних ресурсів, культурна участь і доступність культури, порушення прав людини та культурних прав, політична елітарність та корупція [Larry Attree and Saša Hezır. *Addressing horizontal inequalities as drivers of conflict in the post-2015 development agenda*. United Nations Peacebuilding Support Office, 2013. Р. 4.].

Від Аристотеля до декларацій та хартій ООН головною причиною жорстоких конфліктів визнається нерівність, найкритичнішим різновидом якої є, на думку британської дослідниці Ф. Стюард, "горизонтальна нерівність", тобто, "глибокі відмінності між культурно визначеними групами", відмінності, що мають кілька основних форм: економічну (нерівність у доступі, використанні та володінні активами – фінансовими, людськими, соціальними чи природними ресурсами, а також у рівні доходів та можливості працевлаштування), соціальну (нерівність у доступі до низки послуг, як-от, освіта, охорона здоров'я, житлозабезпечення та культура), політичну (розподіл політичної влади та участь у прийнятті політичних рішень), культурну (відмінності між різними групами за мовою, віросповіданням, звичаями, нормами та практиками), безпекову та правозахисну [Stewart, Frances Julia. *Horizontal inequalities as a cause of conflict: A review of CRISE findings*. Background Paper for the World Bank's World Development Report 2011, Centre for Research on Inequality, Human Security and Ethnicity (CRISE), Oxford University. 2010. Pp.2-3.]. Коли нерівність у доступі до ресурсів накладається на культурні відмінності, культура може стати рушійною силою конфліктів (саме тому культурні відмінності експлуатують політики), але водночас саме культура стає одним із найефективніших засобів стертя нерівності, запобігання розвитку конфліктів та подолання пост-конфліктних наслідків. Революція Гідності поєднала різні культурні групи в єдиному прагненні подолати нерівність у справедливості, безпеці, гідності та самоповазі, доступу до історії та майбутнього, ідентифікації та приналежності. Це дало поштовх до розуміння ролі культури та культурної безпеки в національному розвитку:

Сфера культури є найчутливішим показником реалізації прав людини, зокрема таких, як право на ідентичність, національну пам'ять, почуття власної гідності та соціальної злагоди. Саме культура, що заохочує до найрізноманітніших форм творчого самовираження і водночас вивчення та оновлення традицій, сприяє розвитку творчої економіки, інноваційної політики та активній участі громадськості в побудові сучасної та демократичної держави. Саме розвиток культури має стати в центрі державних інтересів, національної політики, національної безпеки.

Стратегія розвитку культури виходить у центр політики національної безпеки, оскільки поєднує три традиційні виміри державної влади – політичний, економічний та військовий – через необхідний четвертий вимір – інформаційний/комунікаційний [Arquilla, J., Ronfeldt, D. *The Emergence of Noopolitik*. Santa Monica, 1999. RAND, p.1], тобто, спосіб передачі культурних значень (смислів), артефактів, уявлень, символів і послань у часі та просторі. Це набуває критичного значення в добу "мережевого суспільства" (*networking society*) і формування нової парадигми політичної влади у відповідь на непевність, невизначеність, неспроможність і безвідповідальність колишньої влади перед обличчям економічних і політичних змін та завдяки появі на сцені рівноправного недержавного гравця – "громадянське суспільство стає *de facto* актором без-

пеки" [Rosaria Puglisi. *A People's Army: Civil Society as a Security Actor in Post-Maidan Ukraine*. Istituto Affari Internazionali (IAI). Roma, 2015. P.3].

Підсумовуючи, можна сказати, що культурна безпека, в її широкому історичному та сучасному розумінні, стає сьогодні, в добу політичних та економічних змін та зсувів, в часи "організованого насильства" [World Bank. (2011). *World Development Report: Conflict, Security & Development*. Washington DC. Quoted from: Henk-Jan Brinkman, Larry Attree and Saša Hezir. Addressing horizontal inequalities as drivers of conflict in the post-2015 development agenda. United Nations Peacebuilding Support Office, 2013. Рр. 3-4] ключовим фактором соціального розвитку та основою формування нової політичної парадигми – ноополітики [Arquilla, J., Ronfeldt, D. *The Emergence of Noopolitik*. Santa Monica, 1999. RAND, p.29], яку здійснюватимуть на рівних державні та недержавні гравці.

O. Butsenko, Ukrainian Centre for Cultural Studies, director
V. Demian, Ukrainian Centre for Cultural Studies, academic secretary
valentina_demian@yahoo.fr

LOCALITY REVITALIZATION IN POST-INDUSTRIAL ERA

The paper analyzes potential of intangible cultural heritage for social cohesion on local and regional level in Ukraine, especially, in post-conflict and post-industrial zones in water-front areas historically inhabited by different cultures. The paper consists of three parts: general introduction in issue, examination of case studies related to the issue, and conclusions/recommendations.

Intangible cultural heritage constitutes not only consolidating but also rebuilding social force. The danger that emerges to destroy our world, the world of our imagination should be rejected by our collective "I" presented in our cultural heritage which is a bearer of our memories connecting interruptedly generations. Thus, one of the main challenges which local communities faced today is to learn and use existing elements of intangible cultural heritage for renovation and future development. It is especially highly important in times of political tension and economic/financial crisis when conflicts of interests are usually explained by ethnic and/or cultural differences and clashes. Ukraine, on implementing UNESCO Convention on protection of intangible cultural heritage (ICH), started the nation-wide process of inventorying all elements of ICH linked with its territory and living culture (cultures).

The new approach in using intangible cultural heritage allows to create new jobs and working places in depressive spaces related to post-industrial zones, especially, around former plants or mines or other production facilities. Besides, this approach lays solid basis for intercultural dialogue and sharing creative community building. Skills and knowledge preserved in local settlements could inspire the development of creative industries able to attract visitors and tourists as well as investment to revitalize post-industrial and

historical spaces and environments. It is important especially now with a lot of so called internally replaced persons or persons which in result of armed conflict in Crimea and in eastern part of Ukraine lost their homes and jobs.

The paper presents three case studies demonstrating the potential of the intangible cultural heritage in local revitalization and reanimation. Melitopol, the town in the eastern southern part of Ukraine, was in Soviet times the industrial machine-building center, which is now located on the border of armed conflict between pro-Ukrainian (that is, pro-European) and pro-Moscow/Russian (that is, pro-Soviet) mentalities and modus vivendi. This post-industrial area, not far from Azov Sea, has lost its former glory preserving, however, its memories, traditional skills and knowledge. The population of the town consists of 157 thou inhabitants representing about 100 nationalities (97 according to the last census in 2012). The major ethnic groups are Ukrainians (55.1%) and Russians (38.9%). Other numerous (however, not so large) groups which historically live there are Bulgarians (1.8%), Belorussians (0.8%), Armenians (0.3%), Greeks (0.2%), Jews (0.2%), Crimean Tartars, Germans, Czechs, etc. One of ethnic communities of this multinational city is the community of Karaites which tries to preserve, examine and renovate cultural and spiritual space characteristic to this ethnic group through special cousin, traditions, drafts, ritual spaces and even new facilities, like private café-museum named Kale, a cultural centre opened for all cultures and ethnic groups and describing their common life there. In spite of their small number (only 87 persons in Melitopol and above 1300 persons in Ukraine) Karaite community is very active giving good example for other ethnic groups and associations. It's necessary to mention that close to the town of Melitopol is a reserved site of international importance, archeological monument, Stone Tomb, as a sacred space and meeting place of different cultures and civilizations. Several rooms of local museum in Melitopol are dedicated to this site showing the interaction of different cultures. The cultural budget of the town constituting 0.8% of all budget expenses (about UAH 596 mn or \$28 mn) has now a special amount (grants) for common project of different ethnic groups or communities.

The second case study is the city of Zaporizzia, famous in late XX century by Dnipro power station, river port, factories and plants, railway connection, etc., and long and rich cultural heritage related to Cossack history, oral myths and legends, songs, dances and crafts. The population of this regional city is 761 993 inhabitants consisting of Ukrainians (70.3%), Russians (25.4%), Belorussians (0.7%), Jews (0.4%), Armenians Georgians, Crimean Tartars (0.3%), Albanians, Greeks, Germans, etc. The diverse and rich cultural heritage gave, particularly, the base for efficient reanimation of this post-industrial zone, including the historic site, the island Khortytsia at the river Dnipro, where the special preserved area was organized as a place for different cultural and festive events. The renovation of ancient rituals and old Cossack traditions attracted a lot of talented craftsmen and entrepreneurs from all the region giving new life for this historical area. Developing this line, regional authorities initiated a set of regional and all-

Ukrainian festivals on the island Khortytsia and in the city of Zaporizhzhia giving impetus to tourist activities.

The last case study is linked with locality along the river Danube, at the southern part of Ukraine, close to the Black Sea area, in the town of Izmail and surrounding area with population above 80 thou consisting of Russians (43.7%), Ukrainians (38%), Bulgarians (10%), Moldavans (5%), Jews, Gagauzes, Romanians, etc. There are a dozen of reserved sites of regional and national importance there which are now under attention of local authorities trying to use local budget (about UAH 240 mn, or \$ 10 mn) effectively for local development through economic and cultural rehabilitation. The renovation of this territory represented by various settlements and villages is based on the preservation of ethnic traditions and customs, amended by inoethnical elements (like marriage traditions, rituals). It has stimulated the development of so called green tourism providing with new working places and facilities. The river Danube in some villages is a real water-border between nations and a symbolic bridge between different cultures.

On summarizing, the paper concludes with some recommendations on the use of intangible culture heritage as a driving force for local revitalization and rehabilitation defining several basic elements necessary for successful process. First of all, the paper could be a contribution to the literature dedicated to ICH in terms of cultural security when intangible cultural heritage, its discovery, renovation, sharing and use, could provide the framework for execution of human/cultural rights on local and national level in times of insecurity and armed conflicts explained as a clash of cultures. The paper researches and shows the potential of ICH for local and community development and its spin-off effects for creative economy and labour market. Finally, the paper stress upon the role of culture and cultural (intangible) heritage in social development, social solidarity and coherence in times of "liquid morality and liquid evil".

Є. П. Ворожейкін, асп., НПУ ім. М. Драгоманова, Київ
e.vorozheykin@gmail.com

ЕСТЕТИКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ВІДЕО-ЕСЕ

Розвиток і широке розповсюдження екранних засобів зробив візуальний контент важливим елементом сучасного життя. Сьогодні відеозображення стає ефективним засобом не тільки для швидкого сприйняття інформації, але і для комунікації із іншими людьми, для вираження індивідуальної точки зору і емоційних переживань. Тому не є дивним той факт, що у просторі сучасної екранної культури з'явилося особливе направлення – відео-есеїстика. Сфера її існування – це соціальні мережі Інтернету, головним чином відео-хостинг "Vimeo".

Відео-есе – представляє собою поєднання, певним чином, частин різноманітних відео робіт. Подібний принцип формування інформаційного повідомлення не є новою художньою формою. До цього жанру можна

віднести ідеологічні документальні фільми та кінематографічні авангардні колажі створенні ще на початку XX століття. Протилежності між сьогодишнім відео-есе та схожими роботами минулих поколінь полягають у технічно-художніх особливостях. Сучасне відео-есе має невелику тривалість (у середньому 3-4 хвилини), оскільки співвідноситься із сьогодишнім принципом сприйняття інформації. Крім того, воно є вираженням індивідуальних думок, а не продуктом певної економічної чи ідеологічної інституції.

Сучасне відео-есе виникло завдяки технічному і комунікаційному прогресу: вільному доступу до програмного забезпечення, а також доступ до світової мережі різноманітних відео творів. Тобто, відео-есеїстика є продуктом інтернет-громадскості. Платформа відео-есеїстики не тільки технічно-, але і ідейно-демократична. Вона відкрита для різноманітних ідей і підходів і тому може реалізовувати себе як у формі нового виду наукового дослідження так і простого загравання із відео контентом.

Головною тематикою для відео-есе є теорія та історія кінематографу, проте воно, також, починає звертатись і до інших соціально-культурних аспектів людського життя. Основний інструмент відео-есе – це монтаж. Відео-есе може базуватися на перемонтажі частин одного фільму, різних фільмів, або представляти собою поєднання частин фільмів з музикальними кліпами та авторським відео. Відео-есе може зберігати оригінальний звук, або використовувати альтернативний звуковий супровід. Тобто, відео-есе використовує постмодерніські методи: деконструкцію для пошуку внутрішньої суперечливості, залишкових та прихованих смислів; та раціональну реконструкцію – використання і трактування слів інших (візуальних образів), для вираження власної думки.

Сьогодні серед всієї сукупності різноманітних відео-есе можна виділити декілька стратегій використання мови візуальних образів. Дві стратегії ідейно-естетичного формування відео пов'язані із іменами найвідоміших на сьогодні відео-есеїстів: Когонада і Тоні Жоу.

Для Тоні Жоу відео-есе слугує зручним способом для пояснення художньої мови та технік найвідоміших кінематографістів. Візуальні образи для нього слугують ефективними наочними засобами для вираження необхідної інформації. Аудіовізуальне рецензування він використовує, як метод, що позбавляє від найбільш незручних, часом ненадійних трансляційних механізмів. Монтажне компонування кадрів, із дикторським текстом реалізують нарративний хід його думок з приводу певної кінематографічної теми. Відео-есе, у такому випадку, стає найкращим засобом для вираження ризоматичного ходу сучасного типу мислення.

Інше направлення пов'язане із ім'ям Когонада. На противагу Тоні Жоу, Когонада не використовує дикторський текст, а також майже відмовляється від чіткого нарративу. Його стратегії монтажу – це поєднання зображень на основі схожості естетичних принципів. По суті, – це матеріалізація того, що Ролана Барта назвав "punctum" [Барт Р. *Camera lucida*. Коментарий к фотографии / Ролан Барт. – Москва: Ад Марги-

нем Пресс, 2011. – С. 80]. Через візуальну естетику Когонада передає явище несвідомого порядку, індивідуальний художній прийом, який "завдає укол", наділяючи зображення особливою ідейною цінністю. Головна увага Когонада направлена на відкриття принципів візуального мислення певних режисерів.

Існує ще один вид відео-есе, який має назву – tribute (в перекладі з англійської мови – данина). Стратегія даного відео-есе направлена на висловлювання, через візуальні образи, емоційного ставлення з приводу якогось режисера, фільму або серіалу. Tribute є найбільш масово поширеним видом відео-есе, і тому часто є доволі банальним у художньому плані.

Отже відео-есе по свої суті найкраще співвідноситься із свідомістю сучасної людини, яка бажає творчої реалізації та вираження індивідуальних почуттів. Важливим є те, що відео-есе є найкращою формою для цих цілей. Візуальність не тільки ефективно передає інформацію, але є і зручним засобом для перекладу власних думок, духовних та емоційних станів. Крім того, як спосіб аналізу відео зображень, відео-есе працює краще ніж звичайний текст, адже "розмовляє тією же мовою".

Ю. О. Городнича, студ., КНУТШ, Київ
gorodni4aya.julia@yandex.ua

ВПЛИВ АЛАНІВ НА ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Алани – іраномовне східносарматське кочове плем'я, яке зіграло ключову роль у формуванні європейської середньовічної культури. Наслідки цього впливу ми можемо побачити і зараз, у повсякденному житті – багато географічних назв, зокрема у Великобританії, Франції, Італії, Хорватії, Угорщині, Україні, є слідом історичної присутності аланів. Наприклад, містечка Allain і Alano у Франції та Італії, а також місто Хотин в Україні. Більш того, назва київського метро "Шулявська" має аланське коріння. [Тищенко К. М. "Пізній Рим і алани у топонімії Європи"], На відміну від багатьох інших варварських племен, лише аланам вдалося не тільки поширити свою культуру всім світом, але й зберегти її осередок до сьогодні – у сучасній Осетії. [А. В. Исаенко, В. Д. Кучиев "Некоторые проблемы древней истории осетин"]

Однією з причин масштабного впливу аланів є їх високий рівень адаптивності, адже в залежності від власних інтересів алани могли виступати як на боці гуннів, готтів, так і на боці Римської імперії та Золотої Орди. Саме завдяки цьому аланам вдалося поширитись Європою, Малою Азією та Кавказом. Окрім того, алани навіть прийняли християнство у XX ст., адже того потребували умови часу. Варто зазначити, що християнство в аланів було формальним, за свідченнями домініканця Юліана 1235-го року, вірування аланів представляли собою суміш християнства та язичництва: вони додержувались відпочинку у неділю, шанували хрест, але не мали зовсім ніяких уявлень про християнське вчення та його обрядовість.

[Кулаковский Ю. А. "Избранные труды по истории аланов и Сарматии"] А до цього алани не мали святилищ чи храмів і, за свідченням Марцелліа Амміана, "за варварстким звичаєм встромлювали у землю оголений меч і з благоговінням поклонялися йому як Марсові, покровителеві країн, котрими вони кочують". Прикладом високого рівня адаптації також можуть слугувати свідчення того, що за необхідністю алани перейшли до осілого способу життя та активно взаємодіяли з аборигенним населенням, запозичуючи "корисні" навички та звичаї, що були обумовлені певними умовами існування. ["История Северо-Осетинской АССР", 1987] Алани активно асимілювалися, переймаючи звичаї та традиції тих племен, з якими вони взаємодіяли. Не останню роль зіграв так званий ритуал "усиновлення" – військовополонених не вбивали, не робили своїми рабами (у аланів взагалі не було поняття рабства), а, згідно Лукіану, військовополонені ставали частиною клану або сім'ї.

Поширенню аланської культури на Захід, сприяли ті умови, у яких опинився Рим. Інтелігенція, пересичена матеріальними благами, віднайшла варварську культуру більш близькою до природи, варварське поселення протиставлялося римським містам, Рим V ст. поглинула мода на варварське загалом та аланське у тому числі. Відбувалося активне запозичення аланської тактики та стратегії ведення бою, Флавій Арріан відмічав: "Римська кіннота тримає свої списи та бє ворога на той самий манер, що і алани, і сармати". Захід підкорила аланська мілітарна культура, видатна воїнська організація. Германські королі запрошували до себе на службу, і навіть імператор Граціан (359-383) набрав із них гвардійський загін, реформував кавалерію за їхнім зразком, почав носити аланський одяг і зброю. Також вони принесли з собою новий вид коней та собак (нині називаються іспанські алано). Не обмежуючись цим, вони принесли з собою лицарський кодекс та ідеологію військової верстви. Від аланів до середньовічних лицарей перейшло шанобливе ставлення до коня, дух братерства та частково рудименти військової демократії, за їх впливу формується військова аристократія. Більш того, була запозичена навіть міфологія – загальновідомий міф про короля Артура та лицарів Круглого столу насправді бере свій початок з епосів нартів. Прообразом Артура став герой нартівського епосу Батраз, який був уособленням усіх найкращих лицарських якостей: хоробрість у бою, стриманість у їжі та напоях, висока повага до жінки. Навіть образ Грааля походить від священної чаші нартів – Nartamonga, а мотив меча в камені, який витягує Артур є тим самим клинком, якому вклонялися скіфи та алани [С. Скотт, Линда МакЛор "От Скифии до Камелота"]. Від аланів середньовічною Європою було успадковано аристократичний військовий звичай – кінну охоту, саме вона була головним видом спорту для вищих кругів середньовічної еліти. Асимілювавшись у Європі, алани продовжували полювати, але вже не для виживання, а заради задоволення і це заняття набуло загального поширення. [Бернард С. Бахрах "История алан на Западе"] У аланів жінки займали доволі низьке соціальне становище, адже соціально-суспільний

устрій був побудований на важливості військової справи. Те саме відбувалося і за часів Раннього Середньовіччя, наприклад у "Пісні про Роланда" високе почуття головного героя у останні хвилини його життя спрямовано не до його нареченої Альди, яка лише мимохідь згадувалась у тексті, але до його "вірної подруги" – спати (меча) Дюрандаль. Культ "Прекрасної Дами" був сформований пізніше, за часів класичного Середньовіччя. "Прекрасна Дама" завжди була дружиною лицарського сюзерена і увагою до неї, лицар частково підкреслював свою повагу до сюзерена, до того ж, це було зумовлено й корисливими матеріальними мотивами, адже дружина мала певний вплив на заможного чоловіка [Николаева И., Карначук Н. "Культура рыцарской среды", 2002]

Важливо правильно оцінити вплив аланів на розвиток європейської культури. Саме завдяки своїй адаптивності аланам вдалося поширитись світом, а пізніше стати частиною аристократії, вдало інтегруватись у ранньосередньовічну культуру. Однак, й через неї, їм не вдалося створити власну державу, зберегти свій власний осередок культури. Та сама риса, що допомогла їм вижити та зазнати розквіту, й призвела до їх зникнення.

І. М. Грабовська, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
grabovskai@ukr.net

ЗМІСТОВНЕ НАПОВНЕННЯ ПОНЯТТЯ "МЕНТАЛЬНІСТЬ"

Ментальність – (від лат. mens – розум, спосіб мислення, склад душі) – сприйняття і тлумачення світу в системі духовного життя народу, нації, соціальних суб'єктів. У сучасній філософській, соціологічній, історичній і політологічній літературі існує значна кількість тлумачень змісту терміна "ментальність" (*Менталітет*): від розширеного визначення як душі, психології, національного характеру, вдачі у поєднанні зі специфікою світосприйняття взагалі, картини світу, властивій певній спільноті, до обмеження змістовного поля поняття складом думок, умонастроєм, розумовими здібностями певної соціальної та етнічної єдності, навіть особливостями особистісного світосприйняття, психологічного складу представників певної етнічної спільноти або історичної епохи. Так розглядали цей феномен представники Нової історичної школи (школи "Анналів"), насамперед Л. Ладюрі, М. Блок, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюбі та Г.-В. Гетц. У широкий науковий обіг термін "менталітет" увели представники французької школи "Анналів" Ж. Ле Февр і М. Блок, запозичивши його в Л. Леві-Брюля, який визначав його як феномен "пралогічного мислення дикунів"), а Ж. Ле Февр і М. Блок – як колективну психологію суспільств на стадії цивілізації, застосовуючи його до психології людей минулих епох. Французьке слово "mentalité" вважають таким, яке складно адекватно перекласти на інші мови, оскільки воно означає і "умонастрій", і "мислительна настанова", і "колективне уявлення", і "уявлення взагалі", і "склад мислення". Проте, на думку російського дослідника О. Гуревича, той зміст, що в нього вклали Ж. Ле Февр і М. Блок, най-

ближче передають поняття "бачення світу" чи більш вузько – "спосіб думання". Представники школи "Анналів" вважають, що М. всюдисуща, адже пронизує все людське життя. М. існує на всіх рівнях свідомості і поведінки людей, тому важко визначити її межі. Водночас М. не є ідеологією, яка має справу з продуманими системами мислення; М. залишається сферою невідрефлектованого і логічно не виявленого. М. – не філософська, наукова чи естетична система, а той рівень суспільного світоуявлення, на якому думка не відділена від емоцій, від латентних звичок і прийомів свідомості. Ідеї на рівні М. – не завершені в собі, народжені індивідуальною свідомістю духовні конструкції, а власне змінюване сприйняття ідей певним соціальним середовищем. Під тиском історичної реальності та умов індивідуального існування певною мірою змінюються і самі ментальні структури, що зумовлює зміну ментальних особливостей у розвитку конкретної спільноти з плином історичного та біологічного часу її існування. Єдність ознак утворює свою особливу сферу, якій властиві специфічні закономірності і ритми. Ця сфера суперечливо і опосередковано пов'язана зі світом ідей, що панують у суспільстві, але ніколи не зводиться до нього. Тому і завдання, що постає перед дослідником М., полягає у необхідності виявити ті мислительні особливості, спроби світосприйняття, звички свідомості, що були притаманні представникам конкретної епохи і про які вони самі могли і не підозрювати, застосовуючи їх "автоматично", не піддаючи їх критичному аналізу. Саме завдяки такому підходу (на думку Ж. Ле Февра і М. Блока) вдалося б пробитися до глибинних пластів свідомості, які найтіснішим чином пов'язані із соціальною поведінкою людей, "підслухати" те, про що ці люди могли лише здогадуватися, тільки "проговоритися" незалежно від своєю волі. Зведення М. до спільного психологічного оснащення наявне у деяких дослідженнях учених України та діаспори. Це частково пояснюється філософськими настановами українських дослідників, акцентуацією уваги на *кордоцентризмі* українського світосприйняття, внаслідок чого і сама М. виступає як спосіб світопереживання, а не як "передумання" світу. Дещо іншою є концепція М. у Ж. Ле Гоффа, який розглядав М. швидше як традицію, звичку, певний обсяг свідомості. М. – манера мислити, не сформульована чітко і не в повному обсязі усвідомлювана. Інколи вона не має певної логіки раціонального світосприйняття і притаманна певній епосі чи соціальній групі. М. проявляється в характері мислення народу, способі його дій, психологічних особливостях, світобаченні та поведінкових реакціях, культурі й віруваннях, традиціях і звичках людей. Проте не можна не погодитися з О. Гуревичем, що саме "розмитість" терміна "М." має переваги під час проведення дослідження глибинних пластів буття людських спільнот. Цей термін залишається дискусійним, оскільки його відносять до соціальної психології (Р. Манду), ідеології (Ж. Дюбі), "уявленого" (Ж. Ле Гофф), "історії люд. уявлень" (Г.-В. Гетц), адже раціональні схеми не висвітлюють усі пласти у розумінні і трактуванні історії існування конкретної спільноти та глибинних основ її буття й розвитку. Аналіз виникнення та утвердження терміна "М." дає можливість

стверджувати, що з'ясування ментальних основ розвитку етнічних спільнот пов'язані з процесом національного "народження" сучасної Європи. Із прагматичного погляду застосування терміна "М." пов'язане з пошуками тих "граничних засновників", що мають стати основою прогнозів щодо майбутнього нації. Головне питання, на яке має відповісти історик ментальностей: чого чекати нації від себе та світові від нації? Дослідження архетипів і ментальних структур конкретної етнонаціональної спільноти дозволить створити реальні прогнози щодо її майбутнього, певним чином вималювати унікальне обличчя нації на тлі історії.

К. В. Демерза, студ., КНУТШ, Київ
katuha15@gmail.com

ТІЛО ТА КРАСА ЛЮДИНИ – ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА

Тіло завжди було частиною людської екзистенції, власне з нього вона і починається – воно є спільним способом усіх людей "опинятися в соціумі". Людське тіло не стоїть наряду з іншими фізичними тілами, а є соціальним ідентифікатором індивіда, характеризується здатністю мислити і відчувати різні емоції, стани. Тому дискурс, вибудований у філософській і культурній літературі з приводу тіла, аксіологічних аспектів людської тілесності, питань краси тривав протягом усієї історії людства, з постійною появою нових інтерпретацій і оцінок, пов'язаних з загальним цивілізаційно-культурним фоном. Тим не менш сучасний стан домінування культурного над природним із все прозорішими кордонами між інтелектом людським і штучним може не тільки змінити розуміння цінності людського тіла, сформованого протягом минулих століть, а й заперечити її як таку.

До проблеми тіла і тілесності у свій час зверталися і продовжують досліджувати в різних аспектах представники екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, С. К'єркегор), соціальної філософії (М. Фуко, С.А. Крилова), філософської антропології (О.Є. Гомілко, Н.В. Хамітов), естетики (М.М. Бахтін, Умберто Еко) та інших філософських напрямків. У своїх працях вони досліджують вплив феномену тілесності на соціальний та культурний світ людини, вивчають історію розгортання філософського дискурсу з цього питання та акцентують увагу на сучасних методах його дослідження.

Визначити тенденції в розумінні людини та її тілесності, а також ближче підійти до розв'язання питання "чи можлива людина без тіла?" можна лише враховуючи попередній досвід людства в цьому питанні. З цієї метою темою дослідження було обрано визначення уявлень про людську красу і цінність тіла і виявлення деяких факторів, що впливали на їх зміну, в історико-культурній ретроспективі періодів розвитку західно-європейської цивілізації по епоху Ренесансу.

Сприйняття людського тіла в історії, а особливо в давні часи, можна вивчити і простежити на прикладі знахідок образотворчого мистецтва,

виводячи з них основні погляди на людську красу, які слугують одним з показників тогочасного відношення до людського тіла.

Найдавніші періоди розвитку людства (палеоліт з першими Венерами і мезоліт з схемами і наскельними малюнками) демонструють інтерес виключно до зовнішнього прояву людини і утилітарне відношення до поняття краси.

Якщо перші фігури Венер були просто зображенням природи, а отже про якесь суттєве виокремлення саме тіла людини, як об'єкту пізнання мова не йде, то згодом сама людська фігура стає мірою всіх речей, символом божественності, що бачимо в античності. Для греків з міфологічним станом свідомості тілесність – не усвідомлення свого "Я" в тілі, а проекція себе на інших і сприйняття лише зовнішнього суспільного тіла, вони ще сприймають природу через людське тіло, проте, маючи вже знання в математиці, йдуть далі і вписують його в ідеальні геометричні фігури, які символізують навколишній світ і природу – саме це, пропорційне тіло, визначене і прораховане, а не реальне, і стає ідеалом краси доби ранньої і класичної античності. Ствердження цінності лише прижиттєвого існування в уявленнях еллінів остаточно формує розуміння краси – вічно прекрасна тілесна юність.

Пізня античність зі зневірою в силу жертвоприношень, пов'язаною з соціально-культурними та політичними змінами того часу – призводить до появи і нового розвитку елліністичних етично-філософських шкіл, які знаменують зміну суспільної свідомості і, відповідно, відношення до тіла людини.

В епікуреїзмі тіло – організм, це сукупність потреб і задоволень, яке ще несе на собі відблиск позитивної цінності іншого. Стоїки, усвідомивши, що той "інший" – це я, пропагують піклування наряду із внутрішньою боротьбою проти себе, проти свого внутрішнього нерозумного тіла. Неоплатоніки пішли далі – їх еманация Єдиного демонструє розуміння того, що важливим є лише я-для-себе, мої відчуття, які не пов'язані з суспільним образом тіла, а я-для-іншого – тіло, яким я його бачу на відображеннях, або яке я собі уявляю, спостерігаючи інших – це не я, а отже для мене воно ніяк не може бути цінністю.

Акумулювавши попередній досвід, християнство у Середні віки починає пропагувати відвернення від плоті, для цього інакше трактується поняття первородного гріха – зробивши заборонений плід символом сексуального контакту, склалася система контролю над тілом і сексуальним життям. Плоть визнається гріховною, як і всі пов'язані з нею насолоди, тим не менш наявна цінність тілесного благополуччя – бо тіло – це наш зв'язок з природою, цінне не для нас самих, а для інших, які нас сприймають через нього.

В епоху Ренесансу починає утверджуватись тілесність, як здатність свідомості існувати власним тілом – тепер зовнішнє тіло є цінним не тільки іншим людям, а й мені, як продовження внутрішнього, як форма виразу моєї духовності. Відбувається відновлення натуралізму, ствер-

джуючого силу людського тіла і водночас наповнення тіла духом, звідси впевненість в тому, що людина дійсно міра і керівник всіх речей.

Поступова еволюція поглядів на тіло і постійне звернення до нього в мистецтві, філософії та науці впродовж історії західно-європейської цивілізації, підтверджує тезу про позаісторичну актуальність цього питання та демонструє імманентність тілесної проблеми усім сферам людської діяльності. Підсумовуючи уявлення історичних періодів до епохи Просвітництва можна стверджувати, що тіло людини та його можливості в залежності від часових меж або абсолютизувались як цінність, або втрачали свої позиції. Серед деяких факторів, впливаючих на ці зміни, зазначимо тип суспільної свідомості, тогочасні уявлення та вірування людей, наявні завдання та практики, необхідні для нормального існування, рівень пізнавального розвитку і сприйняття себе та інших. Варто зазначити, що протягом розглянутого проміжку часу, відвернення і повне знецінення людського тіла мало місце хіба що в крайніх формах містицизму, при розгляді можливих інших, не прижиттєвих станів існування людини. Звідси слідує, що наша колективна пам'ять (і спосіб існування) навряд чи дасть нам колись змогу повністю відмовитись від сприйняття себе як людини тілесної. Тим не менш більш категорично про це можна буде стверджувати лише після дослідження ролі тіла впритул до нашого часу і визначення загального культурного фону, на підставі якого вона в наш час формується.

Д. Ю. Живоглядова, студ., КНУТШ, Київ
darynazhivog@gmail.com

ТЕМА ВІЙНИ ТА МИРУ В РЕЦЕПЦІЯХ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

Тема війни і миру, темряви і світла в історії живопису завжди знаходила різноманітні втілення з відповідними способами і засобами вираження. В XX ст. з'являються самобутні митці, які намагалися своїми творами показати дійсне обличчя війни, не задовольняючись її попередньою поетизацією і патетико-героїчним вираженням. Митці зверталися до проблематики конфлікту дійсності, намагаючись засудити насильство та війну шляхом перенесення трагічних подій на полотна. Разом з тим, у їх творах простежувалася надія на світову справедливість, перемогу впорядкованості над хаосом, усвідомлення того, що світлі ідеали гуманізму належить відстоювати в жорсткій реальності кожного дня. Впровадження тоталітарних систем, формування націоналізму та фашизму провокували зародження в мистецькому середовищі революційних течій художньої творчості. Саме у цей період на перетині ідейного змісту, національних особливостей та соціальної природи знайшло своє місце й модерністське мистецтво. Авангардний живопис повинен був передавати не зовнішні атрибути явищ, а заглядати за "них", демонструвати світ таким, яким він є насправді, а не таким, як він виглядає

ззовні. [Огнева Т. К. // Відбиток часу у дзеркалі буття : монографія // Т. К. Огнева. – К.: Академвидав, 2008, с. 216] Саме така тенденція простежувалася у творчості багатьох майстрів того часу. Серед них особливе місце займав Пабло Руїс Пікассо, який ознаменував трагічність та абсурдність війни та насилля своїм твором – всесвітньо відомою "Гернікою".

В "Герніці" знайшов своє безпосереднє втілення метод деструкції. Сюжет бомбардування дав можливість художнику уподібнити руйнацію образу образу світу, що насправді руйнується. При створенні цього алегоричного твору Пікассо взяв за приклад ще одну відому картину, присвячену тематиці війни та миру – "Жахи війни" Пітера Пауля Рубенса. Художник також майстерно використав метод бріколажу. Завдяки цьому прийому уявному було надано можливість змагатися в переконливості з реальним виглядом предметів. Якщо "Герніка" у своїй містичній експресії розповідає про початок Другої світової війни, то його картина "Склеп" – це вже страхітливий результат нацистського режиму. Художник протягом всього свого життя займав активну громадянську позицію. Гроші, отримані з продажу полотен, Пікассо постійно перераховував національному фонду оборони, а в 1937 році написав памфлет "Мрії та брехня Франко", створивши сатиричний портрет "кривавого диктатора. "Герніка", що експонувалася на Міжнародній виставці у Парижі, здобула популярність у всьому світі. Хоча офіційно твір Пікассо потрапив під шквал критики з боку фашистів (як "дегенеративне мистецтво") та комуністів ("антисоціальний твір"). Пікассо став автором офіційної емблеми Всесвітнього конгресу прихильників миру. Це була одна з відомих гравюр із зображенням голуба.

Створені на основі реальних подій, картини художників виходять за конкретні історичні та часові рамки, стаючи культурним надбанням цілого людства. Не випадково одну з картин М. Приймаченко- "Загроза війни" – називають українською "Гернікою". Творча спадщина Марії Приймаченко (Примаченко), зокрема твори, присвячені подіям Другої світової війни, "звірина" та "чорнобильська" серії, втілюють глибокий філософський зміст, притаманний українському народу, ту філософію життєствердження, де завжди залишається спрямованість до гармонії і краси, неруйнівна віра у те, що добро завжди перемагає зло, мир – війну. Творчість геніальної української майстрині є одним з найоригінальніших надбань не тільки "наївного" (примітивізм) національного, але й світового мистецтва. "На ґрунті народного декоративного малярства вона створювала власний фантастично – умовний світ "форми абсурду", яскравого "кольороносного" простору та орнаментальної ритмічності" [Гороховий звір" М. Приймаченко // М. Шинкарук // 100 найвідоміших шедеврів України. // За редакцією М. Русяєвої // К. Автограф, 2004 // с.490].

Соціальні рухи ХХ століття послужили поштовхом для зміни поглядів суспільства на життя та світ, стали підґрунтям пошукових художніх розвідок, виникнення нових ідей та форм мистецтва. У будь-який час особливої гостроти набуває співвідношення художніх і соціальних начал у творчості. Художня культура ХХ ст. зазнала радикальної трансформації: реа-

лістичні засоби зображення поступилися жанровим формам (кубізм, експресіонізм, примітивізм). Антивоєнна проблематика стала стрижнем її тематичного горизонту. Фантазмагоричні образи П. Пікассо та М. Приймаченко – є нічим іншим як "людською комедією" світла і темряви. Художній доробок Пабло Пікассо та Марії Приймаченко засвідчують можливості людського в людині, особливо, якщо ця людина – геніальний митець.

О. П. Жильцова, асп., НАКККиМ, Київ
zhyltsoksa@rambler.ru

СОЦІАЛЬНА СКЛАДОВА УМОВ РОЗВИТКУ ЛІМОЗЬКОЇ РОЗПИСНОЇ ЕМАЛІ

Розписна емаль надзвичайно рідкісна техніка, що досягла свого розквіту в Ліможі у XVI столітті і стала славетною сторінкою в історії французького декоративно-прикладного мистецтва. Такого високого рівня майстерності було досягнуто завдяки багатьом факторам.

Спершу лімозька розписна емаль в більшості була мистецтвом анонімним, а твори були виготовлені для потреб церкви. В той час як мистецтво так званої "Нової школи" вже розвивається цілком відповідно до тенденції доби Ренесансу. Змінюється світосприйняття самого майстра і його ставлення до своєї праці: вироби підписуються, іноді неодноразово, також на них з'являються герби замовників [Доброклонская О. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / Доброклонская О. – М., 1969. – с.11]. І з цього моменту у дослідників з'являється можливість точніше атрибутувати вироби та вивчати біографії майстрів.

З цього часу ми можемо стверджувати, що в більшості це був "родинний бізнес", а майстерність передавалась у спадок. У кожній майстерні працювало декілька майстрів, що були родичами і могли навіть мати однакові ініціали, що знову ускладнює атрибуцію предметів. З огляду на це досить цікавим є питання власне самої родини та дому майстрів. Іноді, безумовно, майстри змінювали місце проживання, але в більшості все ж таки вони успадковували будинок від своїх батьків де в подальшому і проживали. І зрозуміло, що це відбувалося лише після смерті батьків. Але досить часто складалась така ситуація, коли декілька поколінь співмешкали у одному будинку, що управлявся батьком родини. Доволі часто одружені молодші сини покидали дім, але у будь-якому разі будинок залишався великою частиною їхньої спадщини.

Так, відомий емальєр Мартін Нуальє одружився біля 1617 року – мав лише кімнату у будинку свого батька Жана Нуальє до 1625 року. Коли його батько помер, він успадкував будинок. У 1635 році після смерті свого батька – Леонара II Лімозена – успадкував будинок Франсуа II Лімозен. В цьому будинку він вже проживав зі своєю дружиною та дітьми, а також зі своєю мачухою та братами. Таким чином, десять осіб 15 років проживали разом в одному будинку [Maryvonne Beyssi-Cassan

Le métier d'émailleur à Limoges: XVIe-XVIIe siècle/ Maryvonne Beyssi-Cassan // Presses Univ. – Limoges, 2006 – 484 p, с.45].

У цій системі співмешкання повністю домінувала родина, і цьому також були і економічні причини. Так, молоді майстри працювали з їхніми батьками, а результати їхньої праці потрапляли у сімейну власність. Коли батьки ставали немічними через поважний вік, то їх утримання ставало обов'язком молодого покоління. Також, саме спадковістю і бажанням родини жити поруч або разом обумовлюється і розташування їх помешкань, адже саме виготовлення розписної емалі не потребує особливих умов, які б впливали на обрання місця проживання. Таким чином, існування кварталу емальєрів в серці міста скоріше обумовлювалося бажанням жити поруч з родичами. Одруження серед сусідів були розповсюдженими.

Безумовно, емальєри у матеріальному плані жили по-різному. Так були ті, що отримували прибуток в більшості від своєї роботи емальєром, і тому, зазвичай, саме вони згадуються в документах терміном "емальєр". Лише іноді вони поєднували її з роботою художника або письменника і не були бідними, але мали невеликий достаток, наприклад, Ноель Лоден. До "середнього класу" можна віднести тих майстрів, що поєднували свою безпосередню діяльність емальєра з торгівлею різноманітним крамом, наприклад приладдям для шиття. І, нарешті, третя група, до якої належали "буржуа та торговці". До них, наприклад, належав Жан Лімозен, який імовірно був найбагатшим серед тогочасних емальєрів.

До речі, у нотаріальних документах, наприклад, при одруженні емальєри зазвичай вказувалися саме як торговці, іноді, з приміткою "торговець емаллю". Та і одружувалися вони, в більшості, з доньками торговців. Таке поєднання наводить на думку, що в цілому у суспільстві емальєри позиціонувалися саме як торговці. І в цьому статусі їм було комфортно, а про творчу складову "бізнесу" вони воліли зайве не згадувати. І жоден з емальєрів не був одружений з донькою буржуа або судді [Maryvonne Beyssi-Cassan *Le métier d'émailleur à Limoges: XVIe-XVIIe siècle/ Maryvonne Beyssi-Cassan // Presses Univ. – Limoges, 2006 – 484 p, с.72*].

Цікаво, що можна знайти підтвердження різній економічній діяльності емальєрів: торгівлі різним приладдям, оброблення землі, спадкування нерухомості і т.д. Але немає жодного контракту продажу емалі або замовлення. Таке враження, що їхня безпосередня діяльність і заробіток саме як майстрів емалі трималися у великому секреті і не повинні були ніде документуватися та відслідковуватися. Хоча відомості щодо продажу емалевих виробів дуже рідкісні, все ж, нам відомі деякі ціни на емалеві вироби у той час, так у 1672 році ціна на овальну емалеву тарель була біля 20 ліврів, а кругла – біля 15 [2, с.258]. В цілому, можна відзначити, що ціни на емалеві вироби були приблизно однаковими з цінами на порцеляну та фаянс (хоча останній іноді був трохи дешевший. І в той час під терміном "фаянс" доволі часто об'єднували і сам фаянс і майоліку). Замовників лімозької розписної емалі можна поділити на два типи – релігійні установи і світські клієнти. Серед приватних клієнтів

було чимало аристократів та, навіть, члени королівських родин. У XVI сторіччі розписна емаль стала придворним мистецтвом, і емалеві вироби прикрашали замки та маєтки. Під впливом смаків придворних змінюється і естетична система самої розписної емалі, так, наприклад, в орнаментальних композиціях бордюрів з'являються амури.

Таким чином, необхідно, розуміти, що на розвиток лімозької розписної емалі великий вплив мали не лише культурні процеси, але і суспільні, і економічні. На жаль, залишилось дуже мало відомостей про приватне життя майстрів, але все ж вони є і слугують багатим матеріалом для аналізу та узагальнення, задля розуміння закономірностей розвитку тогочасного суспільства та мистецтва.

О. В. Завада, асп., ЛНУ ім. І. Франка, Львів
zavada_olha@meta.ua

ЦИФРОВИЙ ЖИВОПИС КАЗУХІКО НАКАМУРИ

Починаючи з доби модерну, коли науково-технічний прогрес почав зростати дуже швидкими темпами, культура та мистецтво зокрема почали набувати технічного характеру. Так, з'являється принципово новий феномен, який отримав назву "кіберпанк". Цю тенденцію прийнято називати футуристичною антиутопією. Варто наголосити, що кіберпанк походить від футуризму і бере з нього чимало елементів. Проте, на відміну від футуризму, будучи вже суто постмодерним явищем, вбирає в себе впливи наукової фантастики, комп'ютерної графіки, мультимедійних сталкерських ігор, 3D-технологій, тощо.

Кіберпанк у живописі неважко розпізнати, оскільки такі роботи мають дуже чіткі характеристики. Зокрема, якщо описувати пейзажні роботи, вони будуть виконані переважно у темних кольорах, на них зображені металеві конструкції, об'єкти техногенного призначення (заводи, фабрики), переважно зруйновані. Не варто очікувати, що художники такого стилю зображатимуть життєрадісні яскраві барви життя – їхньою метою є показати, як ми спотворюємо світ. На таких полотнах зображують і людей, проте, людськості і самості у цих істотах шукати важко. Скоріше за все, ми стикнемося з механічними кіборгами, сконструйованими з металевих запчастин, інколи зовсім нелогічних у своїй побудові. Світ кіберпанку не передбачає зображення природи, натомість своєю машинністю, технологічністю, кіборгізацією ілюструє той світ, до якого ми наближаємося.

Особливою у цій сфері є творчість японського художника Казухіко Накамури. Митець, більше відомий світу під псевдонімом Almasan, створює шедеври кіберпанку, аналогів яким важко відшукати серед творців цифрового живопису. Методика Накамури полягає у 3D-моделюванні. "У наш час чимало 3D-художників застосовують 3D-моделювання до фотореалізму. Звичайно, мені це також дуже цікаво. Як би там не було, кожен художник наділяє витвір своїми суб'єктивними уяв-

леннями та почуттями. Я вкладаю в зображення своє власне бачення теми і думаю, що це робить мої картини особливими", – зазначає художник [Киберпанковое искусство К. Намакуры. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kulturologia.ru/blogs/161110/13468/>].

Слід зазначити, що часто можна зустріти протиріччя в думках критиків. Окремі з них відносять творчість Казухіко Накамури не до кіберпанку, а до стімпанку. Вважаємо, що варто провести термінологічне роз'яснення. Стімпанк – це жанр наукової фантастики, який зображає цивілізацію, де панівне місце займає технологія парових машин і механіка. Часто зустрічаємо заміну терміну "стімпанк" на "паропанк", хоча, варто зазначити, що певне коло науковців і тут вбачає дещо відмінну семантику. Як правило, мова йде про стилізацію вікторіанської Англії другої половини XIX століття і епоху раннього капіталізму з характерними міськими пейзажами і контрастним соціальним розшаруванням. Натомість кіберпанк – це жанр наукової фантастики, який звертає свою увагу головним чином на комп'ютери, високі технології та проблеми, що постали в суспільстві у зв'язку зі згубним використанням досягнень технічного прогресу [Бетке Б. Киберпанк / Б. Бетке. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.libok.net/writer/2711/kniga/25044/betke_bryus/kiberpank/read]. Кіберпанк тягнє до трансгуманістичної теорії, оскільки намагається показати людину технічно удосконалену. Ми не можемо до кінця стверджувати, що ця досконалість служить на благо людини.

Варто зупинитися на окремих творах митця. Так на картині "Brain Tower" ми бачимо людську голову, зібрану з металевих запчастин, начинену чималою кількістю гвинтів, коліщат. Очі, захищені потовщеними лінзами, не містять жодної емоційної ознаки. На голові циліндр, що нагадує вежу-серпантин. Мимохіть прослідковується тяжіння Накамури до сюрреалізму. Ми можемо також потрактувати цю картину як спробу людини перейти межу своїх можливостей. При першому погляді на капелюх-циліндр, оточений різним механічним приладдям, складається враження, що це прототип Вавилонської вежі. Звичайно, її значення тут суто символічне, більше алегоричне, аніж матеріальне. "Міст мозку" у розумінні Накамури ілюструє перемогу рацію над сенсом та почуттями. Варто також звернути увагу на те, як міцно і зосереджено тримають механічні руки циліндр, ніби ще більше припилюючи до залізної голови надможливості.

Дуже цікавою є картина "Анатомія архітектури". На цій цифровій роботі зображена людина-кіборг "у розрізі". Безліч різноманітних і дуже часто непоєднаних між собою деталей створюють ілюзію оксюморонного впорядкованого хаосу, і з часом спостерігач картини може усвідомити правильність побудови роботи. Дуже детально зображено анатомію голови. Якщо придивитися, потилиця нагадує купол з неоготичними вікнами. На тім'ї кіборга дивна інсталяція з двох грамофонних рупорів, які прикрашають крила якоїсь рептилії, що нагадують драконячі. Дуже детально показано модель ока та внутрішнього вуха, що спіральною формою нагадує анатомію звичайної людини. Проте, на лобі помічаємо

позначку-хрестик, яку застосовують для позначення мішені. Можливо, Накамура мав на увазі вразливість людини, не зважаючи на всі її можливі модифікації. Хай там як, теорія безсмертя у трансгуманізмі залишається поки що лише теорією.

Незвичною та алегоричною є робота митця "Метаморфози". Одразу виникає паралель між ідеями твору Овідія "Метаморфози" та цією картиною. Зрештою, тут можна знайти певну алегоричну схожість: ніщо на світі не є сталим, все плинне. Внутрішній світ людини – складна конструкція, здатна еволюціонувати. Те, що ми спостерігаємо на картині Казухіко Намакури, якраз і є перевтіленням людини-кіборга у нескінченне море комах в дусі Кафки. Потилиця – бджолині соти, лоб обрамляють гігантські личинки, біля вуха розмістився великий жук-рогач, люлька, яка стирчить з рота, теж нагадує жука. Швидше за все, митець хотів наголосити на доцільності природних метаморфоз, як фізіологічних, так і духовних, а не каліцтва людей навіть з метою удосконалення. З іншого боку, картину можна трактувати як поглинання механічними комахами людського ества. Тут дуже яскраво проявляється суть кіберпанку як такого: диктатура механізованості над особистістю. Досліджуючи творчість Казухіко Намакури, бачимо, що художник працює приблизно в одній палітрі кольорів: градація від чорного, сірого до кольору хаки та відтінків іржавого, коричневого. Деталізація механічних конструкцій настільки реальна, що немає сумнівів про майстерне володіння мистецтвом комп'ютерної графіки художника.

Отже, можемо з впевненістю говорити про вдалий симбіоз антиутопічних сюжетів і трансгуманістичних метаморфоз у образах Казухіко Намакури. Висловлюємо думку, що творчість митця буде актуальною ще не одне десятиліття та слугуватиме попередженням від зазіхань на людську сутність та природу.

***Р. М. Зиннатуллина, студ., УрФУ, Екатеринбург, Россия**
renata.zinnatullina@gmail.com*

ЗНАЧЕНИЕ И ФУНКЦИИ НЕНОРМАТИВНОЙ ЛЕКСИКИ В ТЕАТРЕ "НОВОЙ ДРАМЫ"

Русская культура начала XXI была отмечена мощным драматическим бумом. Молодые драматурги пишут большое количество пьес, отправляют их на фестивали, публикуют в сети. В то же время большой интерес эти пьесы вызывают у режиссеров, которые начинают работать под их влиянием. Таким образом, возникает целое направление в русской современной драматургии, социокультурный феномен, имя которого "Новая драма". Она появилась в результате поисков новой идентичности, новой драматургии, которая была бы созвучна театральным исканиям нового поколения, пережившего распад страны, перестройку, крушение советской идеологии и "лихие" 90е. Эти события стали ключевыми для развития не только социальной и

экономической ситуации страны, но и культурно-эмоциональной составляющей проблематики нового общества.

Одним из важных и основных феноменов "Новой Драмы" является документальный театр, работающий в так называемой технике "вербатим" (от лат. *verbatim* – дословно), которая позволяет сосредоточиться на речевых особенностях разных социальных групп. Говоря о документальном театре и его приемах, стоит поговорить о значении ненормативной лексики в пьесах НД. Само по себе появление мата на сцене – необычайное явление, так как матерный язык обычно противопоставляют культурному языку, который принят на сцене как в публичном месте.

В первую очередь стоит отметить то, как филологи рассматривают значение обцененной лексики в жизни. Как утверждает известный исследователь данного вопроса Б.А. Успенский в [Успенский Б.А. / Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Избранные труды Т.2. М., 1994 – 543 с.], матерные слова не могут быть произнесены просто так, всуе, и даже шуточное их применение не снимает ответственности с говорящего. Также нельзя дословно цитировать речь другого человека, если в ней присутствует обцененная лексика. Другой филолог, занимающийся вопросом обцененной лексики [Левин Ю. И./ Об обцененных выражениях русского языка // Избранные труды. Поэтика. Семиотика / – М., 1998 – 824 с.], в свою очередь утверждает, что матерные слова, в отличие от обычных, несут в себе не просто смыслы, но и выражают определенное действие, поступок, в чем заключается перформативная сущность ругательств. Таким образом, обцененную лексику сравнивают с действием, а не смыслом, а также, по принципам применения и табуированности, с сакральной лексикой, что дает нам сделать вывод, что мат в жизни несет в себе ритуальное значение. Но какое значение имеет обцененная, а также жаргонная и вульгарная лексика для современной русской драматургии?

М. Липовецкий и Б. Боймерс [Липовецкий М., Боймерс Б./ Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты "новой драмы". – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.] говорят о функциях обцененной лексики документальном театре следующее: во-первых, она является маркером языковой свободы от доминирующих дискурсов; во-вторых, выступает как язык власти и подчинения, в-третьих, как язык воплощения фрустрации и агрессии, а также, в-четвертых, как язык сексуальной сферы. Они приводят в пример пьесу А. Родионова "Борьба молдаван за картонную коробку", которая описывает жизнь иммигрантов, не имеющих жилья, которых, во-первых, унижают матерными словами полицейские, при этом избивая; во-вторых, как отмечают авторы, в этой пьесе мат представляется еще и агрессивной защитой после произведенного насилия.

Почти во всех функциях обцененной лексики присутствует элемент насилия, а это значит, что она, сознательно или не сознательно, является маркером либо причинения вреда Другому, либо маркером уже перенесенного насилия со стороны более сильного Другого. Драматур-

ги и режиссеры, используя ненормативную лексику, раскрывают глубочайший конфликт между личностью и насильственным окружающим миром, в котором обценная лексика становится единственным средством как защиты, так и нападения.

О. А. Іванюта, студ., КНУТШ, Київ
ivanuta@gmail.com

СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ МІНІМАЛЬНОЇ РИТУАЛЬНОЇ ОДИНИЦІ В НОВІТНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МІФІ

По мірі розвитку і зростання впливу мереж масової комунікації, все більш актуальним стає питання про вплив на свідомість людини, що спричиняє це інтерактивне інформаційне середовище. Ми спостерігаємо, як ключові аспекти життя людини все більше "віртуалізуються", разом з цим змінюючи як саму людину, так і суспільство. Виникає потреба в розумінні механізмів колективної та особистої свідомості, що задіяні в цих процесах. Постає питання про існування інформаційної залежності, і про те, яка роль в цьому феномені належить одиниці контенту, а яка – специфічній мета структурі, утвореній загальною масою цих одиниць.

Для відповіді на поставлені питання, звернемося до робіт вчених, що займалися дослідженнями колективного підсвідомого (К. Юнг і послідовники, "Людина і її символи"), символів та ритуалів (В.Тернер "Символ і Ритуал"), міфотворчості (Дж. Грабович "Шевченко як міфотворець"). Ключем для осмислення піднятих питань є розуміння того, що, за В.Тернером – "...суспільство, це не застиглі структури, а процеси, що реагують на зміни, в них виникають або запозичуються нові ритуали, а старі хиріють і зникають. Тим не менше, в цьому потоці постійних змін, нових приводів для ритуалів, навіть нових ритуальних конфігурацій зберігаються форми, котрі частіше приймають образ старого, чим радикальної новизни". Роботи В.Тернера по дослідженню ритуалів допомагають нам зрозуміти, що стоїть за поведінкою людини в мережі. В його дослідженнях структури ритуалу ми бачимо, що існує так звана "найменша одиниця ритуалу", що зберігає специфічні особливості ритуальної поведінки, елементарна одиниця специфічної структури в ритуальному контексті. Навколо аналізу цього символу і вибудовує свою теорію В. Тернер. Використовуючи структурну аналогію, і метод Тернера, ми можемо на прикладі українського інтернет – середовища знайти відповіді на поставлені питання.

Якщо аналізувати коло символів, якими оперують споживачі контенту в українському мережевому середовищі, то ми також можемо виділити елементарну одиницю специфічної структури, а саме "волонтера", чи пак "волонтерський рух", що концентрує в собі всі особливості ритуальної поведінки. Структура цього символу семантична, вона відповідає наступним ознакам, це багатозначність – наприклад символ "волонтер" має сигніфікати: Майдан, Грушевського, Небесна сотня, Медик, АТО,

Журналіст, Кіборг, Доброволець АТО, Десантник, Реформатор, Волонтер АТО. Поєднання диспаратних сигніфікатів, конденсація. Для України це має свою унікальну специфіку, тому що в інтернет – просторі ця багатозначність завжди представлена, живою людиною, якщо символ пов'язаний з певною ідеєю або видом діяльності. Віртуальне середовище призводить до виникнення і існування "суб – сигніфікатів" символу, коли особистості стають сигніфікатом – референтом. При чому вони належать до домінантного ядра символів, і не є енклітичними. Наприклад: "Волонтерство" – Тука, Доник, Сініцин, Касьянов; "Десантник" – Маршал, Валера Ананьєв, Чайка; "Реформатор" – Нефьодов, Гусев, Пивоварський; "Борці з корупцією" – Шабунін, Гнап, Гула; "Доброволець" – як правило це "псевдо"; "Журналіст" – Щур, Станко, Бочкала; "Кіборг" – Маршал, Рахман, Богема; "Блогер" – Пономарь, Казарін, GorkyLook. І навпаки, групою людей, якщо цим символом є певний топос, простір чи подія: "Майдан" – Самооборона, Небесна сотня, Віче; "Донецький аеропорт" – Кіборги; "АТО" – Айдар, Донбасс, Азов, Десантники, ЗСУ. Поляризація сигніфікатів: на нормативному полюсі – Безстрашність, Безкорисність, Прозорість, Відсутність страху перед владою, Якість, Чесність, Відкритість. На сенсорному полюсі – фейсбук акаунт, борода, камуфляж, шеврон, жовтий скотч на рукавах, український прапор, набір ідентифікаційних виразів – висловів. У символів сигніфікатами також можуть бути "Теми". Такі теми для України: Реформи, АТО, Волонтерство, ЗСУ, Боротьба з корупцією, Реконкіста. Все те, що в африканському ритуалі по Тернеру є засобом побудови ритуального контексту домінантних символів – молитви, замовляння, пісні, речитативи, сказання, священні оповіді – все це, в певних подобах ми можемо спостерігати і чути в діях чи словах, на відео, та в текстах вище вказаних особистостей.

А отже, визначивши ритуалізовану структуру, і належність як особистостей, так і одиниць контенту до ритуального дійства, культурної теми, ми можемо сказати, що контент сам по собі не є причиною виникнення тяги людини до перебування в мережі. Скоріше загальна динаміка відношень між цими одиницями створює певну "архетипічну" структуру, що притягує людину. Найбільш близько до розуміння цієї теми підійшов на мою думку Г. Грабович, визначивши в своїй роботі "Шевченко як міфотворець" центральну тему творчості Кобзаря, опозицію "суспільна структура – ідеальна спільність". Ця тяга до "ідеальної спільності" є основою Шевченкового міфу, його енергетичним реактором. Саме це робить його персонажі такими близькими українцям. Це і є колективним підсвідомим нації, "ідеальною світлою сутністю", яку вона підсвідомо шукає в інтернеті, і сама ж її в ньому реалізує. Отже в символі "волонтер", і пов'язаних з ним на нормативному полюсі семантичних значеннях, ми бачимо концентровану тягу суспільства до Тарасової "ідеальної спільності", аксіологічні основи нового суспільного ладу, новітнього Українського міфу.

Отже відповіддю на питання, "що відбувається з людиною в мережі?", "чи існує інформаційна залежність?" стає за О.Лосевим "...тяжіння

до первозданної світлої сутності", як реалізація колективного підсвідомого. В результаті ми маємо те, що не інтернет творить людину, робить її залежною і керованою, а сама людина, як учасник символічного ритуального дійства свого колективу, формує і вносить мережу, "самосоціалізується", вибудовує нові аксіологічні засади суспільства.

**Д. С. Квитка, студ., ФОНУМО,
ДНУ ім. Олесь Гончара, Днепропетровск
kvitkad@i.ua**

ТЕОРИЯ ЭЛИТ ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТА ПРИМЕНИМО К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ

С самого момента обретения политической независимости и до сегодняшнего дня, Украина, в силу определенных исторических процессов, не могла обрести полноценную культурную независимость. Это обуславливается рядом факторов. Во многом это связано с общемировой тенденцией глобализации, которая размывает четкие границы между культурами отдельных стран. Но тем не менее западная культура, к которой по большому счету относится и Украина, имеет свои ярко выраженные, особенно характерные отличия во многих европейских странах. Так же большое влияние на невозможность полной культурной самоидентификации влияют политические процессы, неотделимо связанные с процессами культурными, которые, в случае с Украиной, преимущественно выглядят как некие борения духа. Причину этих борений я вижу в недостатке в Украине собственной духовной аристократии и доминирующем преобладании масс, слишком легко поддающимся влиянию.

Вопрос элит в своем творчестве поднимали Н. Макиавелли ("Государь. Рассуждения о Тите Ливии"), Г. Моска ("Правящий класс"), В. Парето, Р. Михельс ("Социология политической партии в условиях современной демократии") и многие другие. Но в данной работе мы рассмотрим культурную концепцию, описанную в "Восстание масс" Ортега-и-Гассета. Я выбрал именно ее, поскольку она видится мне наиболее актуальной в контексте современной ситуации в Украине.

Общество состоит из масс (большинства) и элит (творческого меньшинства). О массовом человеке Хосе Ортега-и-Гассет говорит, как об избалованном ребенке, который держится за достижения предыдущих поколений, принимая их за должное. Коренные свойства массовой души, по мнению автора, – это косность и нечувствительность и потому масса не способна понять что-либо выходящее за ее пределы. Масса олицетворяет собой усредненность и посредственность. Элита же в свою очередь представляет из себя аристократию не крови, но духа, наиболее одаренную в эстетическом и этическом смыслах часть общества, способную к руководству этим обществом.

С элитой, в работе Ортега-и-Гассета, отождествляется благородство, синоним жизни окрыленной, призванной перерастить себя и вечно устремленной от того, чем она становится к тому, чем должна стать. Благородство, в выше изложенном определении, подчеркивает созидательный характер деятельности элит, их направленность на преодоление сложившейся ситуации. На ряду с понятием о благородной жизни стоит понятие ей полярно противоположное – низменная жизнь, которая в свою очередь отождествляется с большинством. Низменная жизнь характеризуется инертностью, закупоренностью, направленностью на саму себя. И людей, живущих инертно, мы называем массой не за их многочисленность, а за их инертность.

Человек, хочет он того или нет, самой природой своей предназначен к поискам высшего начала. Кто находит его сам, тот избранный; кто не находит, тот получает его из рук чужих и становится массой. У большинства людей, по мнению автора, нет собственного мнения и надо, чтобы оно входило в них под давлением. Из этого можно сделать вывод, что в хорошо организованном обществе масса не может существовать сама по себе. Такова ее роль. Она существует для того что бы ее вели, наставляли и представлялись за нее, пока она не перестанет быть массой или по крайней мере не начнет к этому стремиться.

Однако соотношение большинства и элиты в обществе может изменяться. Там, где большинство становится подавляющим, где торжество масс растет, начинается политический беспредел (ярким тому примером может послужить так называемый сталинизм). Когда у власти находятся представители масс, существует риск, что, воспользовавшись своим количественным преимуществом, массы сведут на нет саму возможность оппозиции (к примеру, все тот-же сталинский режим). Автор считает, что такая модель общества, где массы кардинально преобладают над творческим меньшинством, неизбежно приводит к диктату государства, который представляет из себя апогей насилия. В таком случае масса действует самовольно, сама по себе, через безликий механизм государства.

Ситуация в Украине, пожалуй, с самого обретения независимости, весьма схожа с той, что описывает в своей работе Хосе Ортега-и-Гассет. Масса представляет собой подавляющее большинство. Это позволяет заинтересованным сторонам "извне" манипулировать украинским народом с целью личной выгоды. То Россия, то Запад поочередно распространяют гегемоническую власть на территории Украины в течении последних двадцати пяти лет. В последние годы эта тенденция приобретает все более ожесточенный вид. Я вижу выход из этой ситуации в формировании сильной украинской элиты – "аристократии духа", укреплении ее позиций, продуцировании смыслов, определяющих положение Украины в этом мире, и успешное освоение этих идей общественным сознанием украинцев. Я вижу прямую необходимость развития в украинском обществе любви к творческой жизни, требующей безупречности, строжайшего режима и самодисциплины, в свою очередь, рож-

дающих чувство собственного достоинства. Творческая жизнь требует от человека либо править, либо повиноваться тому, кто легитимно правит и за кем мы эту власть признаем. Повиноваться не значит терпеть – терпеть унижительно, – но напротив уважать того, кто ведет за собой массы. Формирование украинской элиты задача многосторонняя и не решиться быстро и легко, но концепция Ортега-и-Гассета на мой взгляд может быть одним из идейных оснований для такой работы.

Н. И. Коршунова, асп., БГУКИ, Минск, Беларусь
shinelife@inbox.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЫХ ТЕХНИК И ТЕХНОЛОГИЙ В СТРИТ АРТЕ

Во второй половине XX века в результате цифровой эволюции происходят кардинальные перемены во всех сферах деятельности человека, в том числе в культуре и искусстве. На традиционные художественные формы – изобразительное искусство, театр, музыку, кино оказывают значительное влияние новые технологии. Мультимедиа, анимация, 3D-графика, спецэффекты способствуют появлению новых техник и жанров художественной культуры.

Стрит арт – уличное искусство, является неотъемлемой составляющей культурного пространства настоящего времени. Большое влияние на стрит арт, как и другие виды искусства, оказывает интернет и Digital среда, что способствует вовлечению уличного искусства в онлайн пространство. Ставшие доступными новые технологии – телефоны, смартфоны, планшеты, проекторы и другие гаджеты, имеющие доступ к виртуальной реальности позволяют художникам менять привычные границы городской среды.

Одним из новых направлений уличного искусства, основанным на достижениях техники, является анимационный стрит арт. Анимационный стрит арт представляет собой синтез GIF-анимации и компьютерной графике, отраженной в произведении уличного искусства. Техника создания произведения заключается в последовательном нанесении фотокадров рисунка друг на друга, которое монтируется в анимационный фильм.

Следующим популярным направлением уличного искусства является световой стрит арт. Технология светового стрит арта заключается в использовании источника света и цифровой камеры, как средства нанесения изображения, вместо традиционного баллона с краской. Создание произведения представляет собой видеосъемку – "длительной экспозиции", замедляющей действие различных движений. Таким образом, художник, создавая световое граффити, фиксирует весь процесс на видеокамеру.

Развитие современного уличного искусства, основанного на достижениях электронной техники, приобретает интерактивный характер. Тенденцией современного стрит арта является взаимодействие физического и

виртуального мира. Активно используется современными уличными художниками технология кодирования больших объемов информации в QR-коды. Авторы стрит арта размещают в уличном пространстве бумажные постеры с QR-кодами, что позволяет реципиенту – зрителю, просканировать с помощью мобильного телефона, планшета или другого гаджета код, и увидеть на экране своего устройства шедевры стрит арта.

Интерактивности стрит арта способствует непрерывное совершенствование программ, приложений для телефонов, смартфонов, планшетов и персональных компьютеров, содержащих функции просмотра, сканирования, создания произведений уличного искусства.

Таким образом, современное состояние стрит арта характеризуется использованием многочисленных новых техник и технологий в создании, воспроизведении и распространении произведения уличного искусства. Использование новых техник и технологий влияет на интерактивный характер стрит арта, влияя на публику, заинтересованности зрителя.

О. В. Курбачёва, канд. филос. наук, БГУ, Минск, Беларусь
kurbach.ova@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ У МИГРАНТОВ

Сегодня в условиях нарастающей социокультурной нестабильности одним из самых острых вопросов, объединяющих собой различные проблемные поля, выступает миграционный вопрос. Тема миграции одновременно затрагивает такие проблемы, как перспектива социальной динамики, особенности межкультурного взаимодействия, этнической идентичности и социально-психологической адаптации мигрантов, формирование релевантного образа мигранта, его признание и принятия в "чуждой" этнокультурной среде, его интеграция и степень ассимиляции в другую культуру. На волне нарастающей военно-политической, экономической и социокультурной нестабильности, миграционный поток в целом и различные виды интеракции мигрантов, в частности, в массовом сознании иногда выступают непосредственным катализатором в формировании этноцентристских представлений, стереотипов, структурной дискриминации по этническому признаку или ксенофобии. Для того, чтобы разобраться в особенностях социокультурной адаптации мигрантов, перспективы социокультурной интеракции в русле расширения "эмиграционной экспансии", необходимо обозначить и проанализировать особенности конструирования идентичности мигранта в условиях интеграции в иное социокультурное пространство. В первую очередь, следует очертить терминологические границы самого понятия миграция. Ведь за достаточно сухим определением миграции как процесса перемещения населения, связанного с изменением места жительства, стоит множества нюансов, скрывающих причины, обстоятельства, особенности этого перемещения, хозяйственно-бытовые условия

миграции, психологическую нагрузку как самого мигранта, так и социокультурный и социально-психологический климат принимающей стороны. Одним из важнейших, но неочевидных вопросов при миграционном процессе – это неизбежность конфликта при выборе идентичностей. Трансформация идентификационных маркеров мигранта оказывает непосредственное влияние на его самокатегоризацию и, соответственно, на условия социализации в чуждое для него общество и формированию обратной, ответной реакции со стороны доминирующей культуры, выражающейся в стереотипном образе мигрантов.

Однако предварительно вернемся к терминологическому вопросу. Ещё У. Эко чётко разделил понятия иммиграция и миграция: "Феномены иммиграции могут быть проконтролированы политическими средствами, ограничены, поощрены, запрограммированы или приняты как данность... С миграциями все обстоит иначе. Бурные или мирные, они всегда как стихийные бедствия: случаются, и ничего не поделаешь...". [Эко, У. Миграция, нетерпимость и нестерпимое//Пять эссе на тему этики., СПб. – С. 134]. Главным критерием дифференциации выступает сама возможность контролировать процесс со стороны власти и при необходимости оказывать влияние на этот процесс. Однако сегодня абсолютно сместились акценты: не власть определяет миграционный процесс, а миграция достигла таких объемов, что оказывает колоссальное давление как на внешнюю, так и на внутреннюю политику "принимающей стороны". Влияние настолько велико, что власти лишены выбора реагировать или не реагировать на миграционный поток, принимать как данность. Поэтому сегодня мы преднамеренно будем использовать именно термин миграция, тем самым акцентируя на неизбежном влиянии процесса миграции на современное социокультурное пространство.

Следует отметить, что образ мигранта – это всегда сконструированный стереотипный образ, так как условием его интеракции выступают культурные, социально-психологические особенности его родной среды. "Домашние" архетипы, ценностные ориентиры, традиции выступают определенным фоном социализации в новое пространство. Здесь действует принцип методологического универсализма: усредненные, типологизированные особенности родной культуры автоматически приписываются мигранту. Безусловно, следует отличать аскриптивную этничность (приписываемый образ Другому по ряду объективных признаков: месту жительства, языку, происхождению и др.) и этническую идентичность как самокатегоризацию, как субъективное переживание себя в процессе конструирования образа окружающего мира и нахождения своего места в нём. Именно несовпадение аскриптивной этничности и этнической идентичности, как субъективного переживания, выступает одним из явных причин неизбежного конфликта "Я-Общество". Стереотипный образ мигранта, даже если он базируется на наиболее распространённых чертах и объективных показателях, связанных с той или иной культурной, всегда будет внешним по отношению к самому мигранту. Приписываемые ему характеристики отражают лишь часть его

образа, редуцируя его личностное понимание и восприятие себя в своей культуре. Это первая линия разлома о которой следует говорить при исследовании социокультурных факторов идентичности мигрантов. Быть белорусом/ англичанином/евреем и осознавать себя таковым – это разные уровни идентичности. Вторая линия разлома при выборе идентичности мигранта: можно выделить позитивную и негативную форму этнической идентичности. В первом случае, самокатегоризация фундируется на удовлетворенности человека своим членством в этнической общности, желанием принадлежать её, гордость быть её частью. С другой стороны – наличие негативных социальных установок, чувства стыда или униженности за неё. В рамках интеграции мигранта в другое общество и культуру эта оценка играет немаловажную роль, ведь адаптация мигрантов может проходить по разным сценариям: ассимиляция, сепарация, маргинализация и другие варианты.

Третьей линией разлома выступает несовпадение сторон идентичностей: гражданской, этнической и конфессиональной. Если векторы идентичности не противоречат друг другу и направлены в одну сторону, то возможная перспектива непонимания и неприятия не так явно себя обнаруживает. Нарушение целостности идентичности, её размерности может послужить причиной эскалацией конфликтов. При изменении места жительства или негативной форме идентичности гражданское или этническое самосознание может быть незначительным и выражаться в минимальной форме, и мигрант компенсирует этот дисбаланс акцентированной формой конфессионального выбора. Этот выбор зачастую обусловлен выбором что "сильнее", масштабнее и способно выступить гарантом моей идентичности. Представитель любого этнического меньшинства компенсирует этническую или гражданскую изолированность посредством религии: быть мусульманином или христианином становится жизненно важным, чтобы не потерять себя в чужом мире.

Таким образом, мы обозначили лишь некоторые сложности и особенности конструирования идентификационных маркеров при миграционном процессе. Выбор идентичности мигранта всегда погружен в определенные исторический, геополитический и культурный контекст и, зачастую, именно контекст определяет приоритеты.

***О. С. Курна, асп., НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ
olgakymaya@gmail.com***

ВЗАЄМОДІЯ ЛЮДИНИ, СЕРЕДОВИЩА ТА МУЗЕЮ В КОНЦЕПЦІЇ ВІДКРИТОГО ЕКОМУЗЕЮ Т. ШОЛІ

У ХХ ст. разом з поширення музеїв, актуалізуються і концептуальні проблеми галузі. Результатом пошуків відповідей на проблемні питання стало створення музеології – науки, що вивчає мету, форми, принципи існування музеїв. У другій половині минулого століття на перше місце

виноситься питання про місце і функції людини в музеї та обов'язки музею перед людиною.

Югославський дослідник музеїв Т.Шола у 80-х рр. XX ст. окреслив головні проблеми музеології як науки: від відсутності необхідної автономії та престижу до неможливості наукової логічності та системності. Такі проблеми викликають плутанину в термінах, підходах і унеможливають становлення музеології як самостійної сфери людського знання. Певний вихід з цього складного положення Т. Шола вбачає у концепції екомузеїв. Російська музейна енциклопедія визначає екомузей як "тип середовищних музеїв, що націлені в першу чергу на вирішення актуальних соціальних, економічних, культурних проблем місцевого суспільства на основі його активного включення у роботу по зберіганню і використанню усіх видів свого спадку" [Экомузеи [Электронный ресурс] / Российская музейная энциклопедия. – Режим доступа: http://www.museum.ru/rme/sci_eco.asp]. Екомузеї представляють собою відкриту платформу для культурних та соціальних ініціатив, і використовують свої фонди не просто для демонстрації, а як засіб корисної комунікації.

Часто можна зустріти не вірну інтерпретацію екомузеїв як музеїв екології, чи музеїв під відкритим небом. Термін "ekomuзей" позначає скоріше концепцію музейного простору, який є частиною середовища. Якщо середовище – сільська місцевість, то це може бути ферма-музей. Але якщо мова про місто, то це може бути приміщення бізнес-центру, яке використовується для музейних заходів. Одже, префікс "eko" позначає саме відповідність самого музею середовищу його існування.

В свою чергу Т. Шола зауважує на концептуальній відкритості екомузеїв: "Екомузей знищує бар'єри між закладом і оточенням, між хранителем музею та відвідувачем, між предметом у музеї і предметом поза музеєм, між рухомими і нерухомими цінностями, між інформацією та предметом" [Шола Т. Предмет и особенности музеологии / Т. Шола // Museum – М.: Прогресс – № 153 – 1987. – С. 52]. Така орієнтованість на співпрацю з оточенням повертає музей "назад до людей", знищує його привілейований статус. Але з іншого боку, саме екомузей надає найширші можливості для реалізації культурної, освітньої, виховної функцій музею і є втіленням комунікативного підходу музеології. Такий музей має перспективи як рухома та активна частина культури як живого організму. Тоді коли традиційний музей все більше віддаляється і відокремлюється від сучасних культурних тенденцій. Т. Шола також зауважує на темпоральній спрямованості екомузеїв у майбутнє: "Екомузей не прикраса дійсності, а її дзеркало. Він спрямований у майбутнє і лише в силу логічної необхідності звертається до минулого: в екомузеї минуле – це все, що не відноситься до майбутнього, а теперішнє – лише рухлива межа, що розділяє минуле і майбутнє" [Шола Т. Предмет и особенности музеологии / Т. Шола // Museum – М.: Прогресс – № 153 – 1987. – С. 52].

Така концепція цілком відповідає постмодерному проекту світу: відкритому, рухливому, такому що не допускає замкнених систем. Концепція відкритих екомузеїв змінює онтологічний статус музею з храму історії

на Dasein сучасного суспільства. Людина, середовище та музей стають єдиним організмом, доповнюючи та розвиваючи один одного. Така система нівелює статус музейного предмета як річчї-у-собї і робить його засобом розвитку культури. Таке використання музейного предмета постійно реактуалізує його цінність, а людині надає можливість відчувати себе частиною історії: минулого, теперішнього і майбутнього.

*І. В. Кущик, студ., КНУТШ, Київ
irena.kuschik@gmail.com*

МОДА ЯК СИМВОЛІЧНА МОВА КУЛЬТУРИ. ВІДОБРАЖЕННЯ ЕПОХИ В ТРАНСФОРМАЦІЇ КОСТЮМУ

Мода як форма суспільної регуляції, що викликає періодичну зміну образу масової поведінки, найбільш яскравий вияв знаходить у зовнішності людини, найбільш в одязі, а також у витворах побуту, у сфері мистецтва, архітектури, мовній поведінці тощо. Як соціальна норма вона пропонує членам суспільства певну модель поведінки споживача.

Мода являє собою одну з форм масової комунікації. Люди впродовж багатьох сторіч в будь-якому суспільстві використовували одяг, як формі невербальної комунікації для того, щоб показати, якої вони професії, і те чим вони займаються. Різні соціальні групи мають різні системи цінностей і постійно змінюються модні стандарти.

Мода так або інакше становиться дзеркалом свого часу, відображаючи суспільно-політичне життя людей, рівень та характер виробничих сил в економіці, найбільш яскраві події епохи, найважливіші культурні та наукові досягнення, звички та психологію сучасної людини, його уявлення про естетичний ідеал.

Форми костюму завжди змінювались паралельно із розвитком загального стилю у мистецтві та архітектурі певної історичної епохи.

Підстав для вивчення моди як символічного об'єкту культури і як предмету, штучно виробленого соціальними організаціями, достатньо. Моду не можна побачити або торкнутися її, а тому її яскравим символічним виразом служить модний одяг. Процес творення символів моди акцентує динамічний характер діяльності культурних інститутів.

У різні епохи можна простежити трансформацію одягу, зміну відповідно до ідеалами різних часів. Давній одяг характеризує чи відображає естетичні погляди людини, які були у минулому. Так було в одязі античності, найяскравішим прикладом якої був одяг Давньої Греції і одяг Стародавнього Риму, у якій оспівувалося краса тренованого тіла, тому костюм Давньої Греції тільки злегка підкреслював форми постаті, але не спотворював їх.

У одязі середньовіччя, переважали тенденції, засновані на християнських догмах, у яких людське тіло, особливо жіноче, вважалося гріховним як наслідок, одяг максимально закривала відкриті ділянки і приховувала форму тіла.

Одяг епохи Відродження стає зручнішою, гармонійною, хіба що висловлюючи гармонію внутрішнього і зовнішнього у людині.

У одязі періоду Просвітництва основою естетичного погляду прекрасне стає природа, від якої може і черпають натхнення художники на той час. Костюми на той час носять природні, спокійні обриси без зайвої вичурності, віддалено схожі на одяг давніх епох.

Але початком модної індустрії вважається минуле століття. Саме тоді формується висока мода, яка створює звичний для нас одяг. Від моди традиційної, кінця XIX ст., яка була пов'язана з стильовими ознаками модерну, з певними іменами кутюр'є, модними креативами, мода в XX ст. через трансформації стилів мистецтва модернізму – авангарду, футуризму, кубофутуризму – досягає синтезу стильових виявів у пост-модернізмі як мистецькій і культурній практиці.

Особлива актуальність образних трансформацій моди полягає в тому, що образні зміни моди в XX ст. – це, здебільшого, трансформації, які залежать від розвинутої специфіки дизайну одягу, що стає самодостатнім, вишуканим, розгалуженим світом творчості митця. Виникає певне сузір'я імен, які тим чи іншим чином створюють моду як певну персоніфікацію інформації, персоніфікацію образного, культурного, національного простору. Саме тому образні трансформації в моді характеризують специфічний контекст моди, тобто її ідеальний вимір, який пов'язує її з трансформацією духовних, які не можна звести до суто речовинних та предметних реалій.

Мода – відображення часу, в якому вона створювалась. Мода відповідає всьому, що є сучасним – тобто до віяння часу або духу часу. Мода – не тільки засіб демонстрації соціального статусу, але й засіб спілкування між людьми, форма масової комунікації.

Мода – дзеркало культури. Одяг є безпомилковим показником відмітних ознак суспільства, країни, народу, образу життя, думок, занять, професій. У всі часи мода була культурним кодом, в якому містяться людські потреби, бажання.

Н. В. Лазарович, канд. філос. наук, ЛНУ ім. І.Франка, Львів
nadiya.lazarovych@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Одним з найбільш актуальних вимірів сучасної української культури постає проблема формування національної ідентичності. Слід зауважити, що ідентичність – це, безумовно, не статична даність, раз і назавжди визначена фіксована реальність, а динамічне відношення, яке постійно формується і реформується в межах певного дискурсу. Поняття «ідентичність» у сучасному філософсько-культурологічному дискурсі визначається як цілісність людської особистості у психофізичному, соціально-культурному та національно-етнічному вимірах її буття; водночас іден-

тичність – це сукупність стійких рис, що дозволяють групі (етнічній, соціальній, культурній) відрізняти себе від інших.

Зауважимо, що традиційні форми ідентичності в сучасному динамічному соціокультурному просторі, насамперед через глобалізаційні зрушення, без сумніву, руйнуються, посилюючи ситуацію «ідентифікаційної невизначеності» сучасного українського суспільства. Процес побудови української національної ідентичності ускладнювався довготривалими спробами викорінення національних цінностей та ідей, пригніченням національної свідомості та нищенням історичної пам'яті й національних здобутків шляхом створення монолітної «радянської» ідентичності. Відтак, як пише відома вчена О. Пахльовська, ми маємо справу з культурою та суспільством, котре «впродовж принаймні трьох століть проіснувало фактично в режимі постійного геноциду, етноциду і лінгвоциду, – суспільством, у якому відтак були порушені етичні основи внутрішньої та зовнішньої комунікації» [Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм // Сучасність. – Ч.10. – 2003. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.traducionalist.info/forum/44-172-1>].

Не випадково сьогодні ми стикаємося з тотальними процесами маргіналізації, що охопили українське суспільство, в якому сформувалися чільні соціальні прошарки «манкуртів», що не мають чітких національно-культурних орієнтацій, не можуть заявити про свою причетність до цінностей української культури. Відповідно, формування національної ідентичності – глибинний феномен, що передбачає поєднання історичних передумов, спадкоємності традицій, особливостей ментальності та магістральних тенденцій розвитку сучасної української культури. Тож питання формування національної ідентичності в сучасному українському суспільстві постає чи не найгостріше, адже передбачає перманентний процес становлення основних складових компонент національного буття.

Вимірами національної ідентичності, на переконання професора Кембриджського університету М. Гібернау, є: психологічний, культурний, територіальний, історичний та політичний. Так, психологічний вимір національної ідентичності виникає з усвідомлення, що існує сформована група, зіперта на «відчуту» близькість, яка об'єднує тих, хто належить до даної нації. У свою чергу, культурний вимір передбачає ідентифікацію особи з елементами певної культури (цінності, погляди, звичаї, традиції, ритуали, мови і практики), що зумовлює сильну емоційну пов'язаність з ними. Спільна культура сприяє створенню зв'язків солідарності серед членів даної спільноти, даючи їм змогу визнавати одне одного як належних до однієї нації та уявляти собі, що їхня спільнота окрема від інших і відрізняється від них. Третій – історичний вимір – стверджує гордість представників нації за своє давнє коріння, багате минуле; історія наближає нас до наших предків і зміцнює суб'єктивну віру в належність до широкої родини. Наступний, територіальний вимір національної ідентичності, стверджує локально-територіальні вкорінення особи чи спільноти. І нарешті – політичний вимір національної ідентичності похо-

дить від її зв'язку з національною державою, що виникла за новітньої доби та виконувала завдання культурної та мовної гомогенізації населення [Гібернау М. Ідентичність націй. – К. : Темпора, 2012. – С. 21–38].

Як стверджує українська дослідниця Л. Нагорна, національна ідентичність «знаходить свій головний прояв у горизонтальній ідентифікації членів певної спільноти як співгромадян. Акцент робиться при цьому на загальнонаціональних цінностях – національному інтересі, національній безпеці тощо» [Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. – К. : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2008. – С. 62]. Також до основних світоглядних ідентитентів, що визначають приналежність до національної спільноти, відносять: національний характер, національна самосвідомість, а також національна ідея, за допомогою яких кожен українець ідеологічно усвідомлює себе представником єдиної нації. Так, національна ідея постає тією віссю, стрижнем, який є опорою, основою національної ідентичності. За словами М. Поповича, «національна ідея – суспільний проект загальнонаціонального масштабу, невід'ємною частиною якого є певне уявлення про об'єктивне становище нації, її цінності й проблеми, а також про загальнонаціональні цілі та шляхи їх досягнення» [Попович М. Концепція національної ідеї та механізми її впровадження // Національна ідея і соціальні трансформації в Україні. – К.: Український центр духовної культури, 2005. – С. 6]. Національна ідея – це теоретико-практичний вираз самоусвідомлення українським народом своєї самобутності та індивідуальності, власної самоцінності, права на самовизначення та самостійний розвиток, на національну незалежність. Відтак, національна ідея постає формою сприйняття глибинної сутності народу, в якій відображена його духовна першооснова, мета, сенс та фундаментальні принципи існування, що пронизують собою все національне буття.

O. Levchenko, student, Taras Shevchenko National University of Kyiv
alexsun40@gmail.com

ART AS MEDIA: THE BUSINESS PERSPECTIVE

Every art can be considered a medium, in a sense that artistic forms transfer meanings with the help of a specific set of physical tools of expression. Thus, a painting delivers meanings through paint and canvas, a film tells a story through a sequence of motion pictures and a song sets its listener into a specific mood through the application of musical instruments. These are the methods of a physical manifestation of a medium form. For this work, we will regard the term 'medium' not only as McLuhan gives it, stressing the importance of the cultural matrix within the context where the medium operates, but also through the prism of its economic foundation [McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Retrieved from Massachusetts Institute of Technology Archive. Web]. The

notion of 'art' is, therefore, subjunctive to that of 'medium' assuming that communication is one of art's functions.

The idealized communication model modified from Smith, Osgood and Sebeok by a group of engineers [Fedaghi, S., Alsaqa, A. & Fadel, Z. (2009). 'Conceptual Model Of Communication'. IJCSIS, vol.6, no. 2. Web] includes a feedback loop and the complex system of internal creative and analytical processes in the minds of sender and receiver. There are five information states in the flow model, including information transfer, received, processed, created and disclosed, most of them interrelated. These are the processes within the limits of the person of the sender and of the receiver, excluding the transition channel (medium). Thus, the medium is separated from the information, since it has to be a physical manifestation of the information, lest telepathy exists. As a physical instrument, a tool, a medium can be regarded a real tangible object, which refers to art as well.

The idea of a materialistic form of art as a medium prompts the consideration of the economic aspect of the matter. If an object is a result of human labor applied to some resources, then it is inherently the subject of the economic system. No artifact exists beyond the economic relations in societies. Paul Cantor, in his series of lectures on commerce and culture provides a deep investigation of historical reference and facts in support of the economic basis of art [Cantor, P. (2010). 'Commerce and Culture: Lecture Series'. *Ludwig von Mises Institute*. Retrieved from YouTube. Web]. His argument is that some 'good' art has a commercial background. In this sense he is right, however, the notion of 'good' and 'bad' art is governed by the subjective nature of the aesthetic theory. Therefore, it is not our purpose to research whether commercial art, i.e. art dependant on market, has high aesthetic value, but rather we will argue that every art as a medium, a physical form, has market value and is market-dependant.

Since every medium, as argued above, has a physical form it means that investment of energy and time has been made to create it. Communication tools have consistently been a focus for societies, since they are both functional and definitive of society. Sociology has developed a number of theories that explain how societies organize their communication, and the self-organization of a society is evident in this sense [Leydesdorff, L. (2001). *A Sociological Theory of Communication: The Self-organization of the Knowledge-based Society*. Universal-Publishers. Web]. This theory is also supportive of the Hayekian idea of self-regulated markets. Thus, communication tools, i.e. media, continue to be a sector of substantial financial inflows. With the emergence of social media and various communication applications in particular, digital communication has become an industry and has given rise to systems that are intrinsic for contemporary societies. The 'global village' is continuously becoming more humanized due to technological advancement.

Art as media operate in alignment with the two primary models: paid subscriptions and multi-sided platform. The latter is more common, since it allows advertisers to target ads to specific audiences. The value behind such

platforms for advertisers is increased return on investment (ROI) and users expect to have new experiences from engagement and communication in the medium [Osterwalder, A. (2010). Business Model Generation. John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, NJ. EBook]. The tendency for media to have a business model instilled in it is not a phenomenon present in the 21 century though. Since manpower is required for sustaining and developing a medium, the effort needed for its creation has to be rewarded. A medium, whether it is a book, a painting, a TV program or a website, it will not materialize and function without finance.

As for art, an artist can produce under circumstances of financial capability. 'Something from nothing' does not apply for artistic expression. One can argue that it is possible to write a novel or a music piece even being hungry and unemployed. Still, paper, on which to write, and basic human needs, such as food and accommodation, are necessary for human activity and, as a result, creative process. Therefore, art inevitably depends on financial resource. It is a part of the commercial process, or activity called 'business'.

As it has been discussed above, art as a form of media is economically dependent on markets. Attention of scholars needs to be devoted to new media forms, since they can be platforms for new art objects. The theoretical premises of culture and art need to either be consolidated or seize to exist. A solid theoretical approach will become a new paradigm for governmental policies in culture.

A. O. Луходій, студ., КНУТШ, Київ
luhodiychik@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ КАЛЕНДАРНОЇ ОБРЯДОВОСТІ СВЯТКУВАННЯ НОВОГО РОКУ ТА РІЗДВА В УКРАЇНІ

"Збираюсь колядувать, а то вже й щедрувати пора."

Традиції святкування Різдва та Нового Року в Україні, мають глибинну та давню історію. За весь час розвитку і формування української обрядовості вони постійно зазнавали змін, трансформації та все ж залишали свій синкретичний характер. Зимовий цикл обрядовості, припадає на поворотний момент у природі – зимове сонцестояння. З періодами сонячної активності були пов'язані всі землеробські та господарські роботи, а також рук Сонця по зодіаку(проходження його через певні сузір'я), власне, що і сформувало появу свят, які у зміненому вигляді збереглися до наших часів. Ці свята були пов'язані з силами природи та народженням світу. Відповідно до кількості сузір'їв, через які проходило Сонце за рік, було і 12 основних свят. Сонце мало різні назви та образи, частіше за все вони були пов'язані з головними етапами життя людини: народження, одруження, старість, смерть і т.д. Наприклад, Сонце літнього сонцестояння, називали – бог Семиярила; бог зимового сонцестояння – Коляда. Сонце, місяць і зорі складають головну тріаду світил, що підкреслює тривимір-

ність світобудови слов'ян, ці уявлення увійшли до сюжетів багатьох колядок та щедрівок, деякі залишилися до наших часів ("Ой сивая тая зозуленька"; "Господарський двір"). З поширенням християнства на українській території, давні уявлення про створення світу, замінюються релігійними, що створює такий феномен, як "двовір'я", в якому важко розрізнити, де закінчується язичництво і починається християнство. Цей тісний взаємозв'язок проіснував не одне століття і залишився й досі.

Саме Різдво першопочатково було пов'язано з народженням Всесвіту, всього живого з двох стихій і мало назву Род'здво. Це свято має космогонічний характер, про що свідчать багато звичаєвих особливостей. Наприклад, для приготування святкової вечері бралося 12 полін, що символізували жертву 12 сузір'ям зодіаку, готувалися 12 священних страв. Різдвяна вечеря в цьому контексті – жертвна трапеза на честь Коляди. Раніше Різдво було першим і одним з найголовніших свят в зимовому циклі, його святкування починалося в Свят-вечір, що випадав на 24 грудня. "Свят-вечір (багата кутя, вілія, коляда) – вечір 24 грудня за ст. ст. напередодні Різдва. З ним було пов'язано багато звичаїв і обрядів. 24 грудня нічого не їли до вечора, поки не з'являлася перша зоря на небі (вірили, що саме в цей час народився Ісус Христос). Підготовка до святкової вечері носила урочистий характер і розгорталася як справжній ритуал. За уявленнями, всі предмети, які мали відношення до обрядового столу, набували чудодійної сили." [О. Курочкін. Свята й обряди календарного циклу // Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник / Гол. ред. А. Пономарьов (1994)].

Традиція святкування нового року також існує досить давно. "У давніх слов'ян, як і в багатьох землеробських народів Європи, рік розпочинався навесні. Після прийняття християнства за греко-візантійським обрядом початком церковного та громадянського року стало 1 вересня. З 1700 р. Петро I увів у Росії січневе літочислення, проте на Україні під впливом Литви й Польщі, які захопили в XIV–XV ст. більшу частину її території, традиція зустрічі Нового Року 1 січня існувала ще з кінця XIV ст., хоч і тривалий час не визнавалася широкими масами." [О. Курочкін. Свята й обряди календарного циклу // Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник / Гол. ред. А. Пономарьов (1994)].

Вечір 31 грудня називали щедрим або багатим (щедре кутя), в цей день готували багатий святковий стіл. Для українців це свято було невимушеним, вони грали в ігри, танцювали, веселились. Останній день старого і перший день нового року були святами Меланки (Маланки) і Василя, але ніколи не мали якоїсь гіперболізованої сакральності. Не було також і точної точки відліку (опівночі) з шампанським, курантами і ялинкою. Сучасний вигляд цього свята це скоріше свого часу гарно діюча ідеологічна пропаганда радянської влади, яка ставила за мету затьмарити значення Різдва.

Сьогодні свято Різдва безпосередньо пов'язують з Народженням Ісуса Христа (Різдво Христове), в Україні його святкують 7 січня, на 6 січня відповідно припадає Свят-Вечір. Українська культура наскрізно пов'язана

з християнською церквою і тому, головні свята нашої країни в сучасному вигляді є релігійними. Але тут ми зіштовхуємося з найбільшою проблемою. В жовтні 1582 року в усьому католицькому світі папською буллою був введений Григоріанський календар, який замінював традицію літочислення за Юліанським календарем з різницею в 12 днів. Після впровадження григоріанського календаря в дію, Григорій XIII звернувся до Константинопольського Патріарха Єремія II з пропозицією аби церкви східного обряду, тобто православні помісні церкви, так само сприйняли його і керувалися ним і в побуті, і в церковному житті, й для обрахунку перехідних церковних свят. Проте Константинополь сприйняв цю пропозицію дуже агресивно, тим самим залишивши чинний юліанський, старий стиль, як старий календар для православних церков східного обряду.

В Україні офіційне запровадження григоріанського календарю відбулося у лютому 1918 року в період Української національної революції і було оформлено постановою українського уряду, коли у день після 16 лютого одразу наступало перше березня. Це ліквідувало дистанцію між старим і новим стилем. Але тут ми нарешті підійшли до найактуальнішої проблеми. Постає питання – за яким календарем тепер має жити православна церква і власне віряни. В 1948 році церковний собор Російської Православної церкви прийняв рішення, що перехідні свята будуть обраховуватися за старим стилем за допомогою так званої Олександрійської Пасхалії, яка була розроблена ще на початку нової ери, але сама церква у побутовому житті та відносинах із зовнішнім світом буде користуватися новим, для зручності. Таким чином склалася дуже проблемна ситуація, відтепер святкування Різдва (7 січня) відбувалося після нового року, що суперечить багатовіковій традиції. Адже Різдво є не перехідним святом, як наприклад Великдень, а фіксованим. Виходячи з цього, ми отримали низку проблем. Починаючи з того, що святкування Нового Року напередодні Різдва, порушує дотримання Пилипівського посту і тим самим компрометує християнську віру, як було за часи Радянського союзу. Закінчуючи нівелювання багатовікової традиції українців святкування Різдва саме 25 грудня. Для території України це є суперечним питанням ще й для великої частини західного населення країни, що є католиками, та для діаспор закордоном. На сьогоднішній день святкування Православного Різдва 7го січня практикується тільки в Україні, Білорусії і Росії.

Наразі це питання стає для України все більш проблематичним. Представники українського духовенства різних конфесій вже висловлюють думку про об'єднані дати святкування, наприклад голова УГКЦ Блаженніший Святослав, запевняє: – "Ми повинні йти до того, щоб святкувати Різдво та інші нерухомі свята за точнішим григоріанським календарем, як це зараз роблять не тільки католики, а й більшість Православних Церков світу. Це питання має не так догматичний, як дисциплінарний зміст".

ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ОБДАРОВАНОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ПРИРОДИ ТАЛАНТУ

Природа таланту є одним з найактуальніших питань, яке цікавить науковців різних галузей (психології, соціології, філософії, педагогіки, естетики, музикознавства, культурології). В контексті цієї проблеми, наряду із сутністю "сходинок" обдарованості, розглядаються фактори її розвитку. Не зважаючи на зацікавленість проблемою природи таланту та суміжними питаннями ще з часів Давньої Греції, значну кількість досліджень в цьому напрямку, починаючи з XIX ст. й протягом XX ст., це питання залишається відкритим, а умови та особливості розвитку обдарованості є приводом для суперечливих висновків теоретиків. Ось чому дослідження факторів розвитку обдарованості є досить актуальним сьогодні. Метою нашої роботи є аналіз наявних точок зору з наведеної проблеми.

Дослідивши праці зарубіжних та вітчизняних теоретиків, присвячені питанню розвитку обдарованості, нами було виокремлено фактори, що безпосередньо на неї впливають. Так, сьогодні є теоретики, котрі відзначають в якості провідного соціальний (А. Адлер, Д. Бого-явленська, А. Бодалев, Д. Віннікотт, Ф. Дольто, В. Дружинін, Е. Еріксон, Ю. Кочкаров, Л. Левчук, Н. Лейтес, К. Маркс, А. Матюшкін, В. Моляко, О. Л. Музика, О. О. Музика, Н. Перельман, Ю. Полуянов, В. Шадріков, А. Шумілін та ін.), біологічний, або спадковий (Ф. Гальтон) та особистісний (В. Ефроімсон, Н. Поліхун, В. Ротенберг, В. Чудновський, В. Юркевич та ін.) фактори. Також є "соціобіологи" (М. Акімова, А. Анастасі, О. Гавеля, В. Дранков, Є. Ільїн, О. Кульчицька, К. Перлет, Н. Рождественська, Л. Рубінштейн, В. Сієрвальд, А. Слєпцова, О. Ромах, М. Тараканов, Б. Теплов, К. Хеллер, О. Щєбланова та ін.), котрі розглядають соціальний та біологічний фактори у єдності.

Теоретики, прихильники соціального фактору, розрізняють суспільно-історичні та соціально-економічні фактори [Кочкаров Ю. С. Природа способностей, // Юсуф Сеитович Кочкаров. Ставрополь: Книжное издательство, 1980. – С. 34], в межах яких пропонується:

- визначення суспільства як комплексу певних умов, до яких особистість або адаптується, або перетворює їх, або шукає інше суспільство з іншими умовами життя (О. Бодалев); аналіз особливостей впливу соціального оточення на становлення особистості, а також визначення ролі самого індивідуума у розвитку соціального оточення (Е. Еріксон); вивчення питання взаємовідносин особистості зі світом (А. Адлер);
- аналіз впливу середовища на розвиток інтелекту дітей: дослідження визначної ролі спілкування дітей з батьками та іншими дорослими (А. Адлер, В. Дружинін, П. Тюленев); дослідження процесу ідентифікації дитини із одним з батьків своєї статі; вивчення зв'язку інтелекту-

ального розвитку дитини із кількістю дітей у родині (В. Дружинін, Р. Зайонц); вивчення раннього розвитку здібностей (В. Ефроїмсон, П. Тюленев, А. Шумілін) та сприятливих умов для їхнього подальшого розвитку та реалізації (А. Шумілін), аналіз вирішальної ролі родини (О. Горшкова, Ф. Дольто, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, В. Ефроїмсон, Ю. Кочкаров, Н. Лейтес, О. Музика, А. Фрейд, З. Фрейд, Дж. Фрімен, В. Шадріков та ін.);

- аналіз ціннісної підтримки: підтримки не лише розвитку здібностей, дій, умінь, особистісних якостей, але й провідних потреб, що спрямовують розвиток особистості (О. Л. Музика та О. О. Музика).

Як видно, незаперечною є потужність та широта прояву соціального фактору розвитку обдарованості.

Теоретики, прихильники біологічного фактору розвитку обдарованості, наполягають на значущості, в першу чергу, успадкованих ознак особистості (Ф. Гальтон). З цим важко не погодитися, адже є чимало прикладів, що підтверджують дану тезу (В. Моцарт, С. Крушельницька, Л. Паваротті, Рафаель, П. Пікассо, Архімед, Я. Боя, А. Ейнштейн та ін.). Однак, через відсутність серйозних досліджень генетичних процесів, варто розглядати лише можливість дії цього фактору. Водночас ми цілком погоджуємося із твердженням, яке висловлюють більшість дослідників, зокрема, А. Адлер, М. Арнаудов, В. Ефроїмсон, О. Кульчицька, Л. Левчук, Б. Теплов та ін. про те, що творчими геніями та успішними людьми не народжуються, а стають.

Ознайомившись із роботами теоретиків, на наш погляд, варто виокремити особистісний фактор розвитку обдарованості, що наголошує на визначній ролі великої, напруженої праці у формуванні обдарованості (Н. Поліхун); наявності вольового імпульсу, як поштовху, що спрямовує особистість до пошуку сфери діяльності, де її талант максимально розкриється (В. Ефроїмсон, В. Ротенберг); вирішальному значенні пізнавальної потреби дитини (Ю. Кочкаров, В. Чудновський, В. Юркевич та ін.) і т. д.

Соціобіологічна "теорія двох факторів", що з'явилася у дослідженнях ХХ ст., визнає дві сутності людини – біологічну та соціальну. Теоретики, прибічники цього фактору, наголошують на безперервному та тісному зв'язку зовнішніх впливів оточуючого світу на індивіда (інші люди, об'єкти, сигнали та ін.) та внутрішніх умов психічного розвитку (до яких відносяться успадковані та природжені здібності) (С. Рубінштейн, Б. Теплов), що відбувається за принципом детермінізму, згідно якого зовнішнє впливає на особистість через внутрішнє, але, водночас, "опосередковується системою внутрішніх умов, що постійно ускладнюється та розвивається" [Абульханова-Славская К. А., Брушлинский А. В. Философско-психологическая концепция С. Л. Рубинштейна: К 100-летию со дня рождения / Ксения Александровна Абульханова-Славская, Андрей Владимирович Брушлинский. – М.: Наука, 1989. – С. 188] та наполягають на

важливості паралельного дослідження соціально-історичної ситуації та особистісного фактору – індивідуальних ознак особистості (Л. Бочкарьов, О. Гавеля, О. Кульчицька, К. Хеллер, К. Перлет, В. Сієрвальд, М. Тараканов та О. Щєбланова).

Отже, обдарованість не є результатом лише випадкового збігу обставин. На її природу впливають багато чинників, як зовнішніх, так і внутрішніх. На наш погляд, позиція теоретиків-соціобіологів є дуже переконливою, адже наголошує на недоцільності виокремлення одного з факторів впливу на розвиток обдарованості та неврахування інших факторів, в результаті чого загальні висновки щодо причин та природи розвитку обдарованості можуть бути спотвореними. Таким чином, під час дослідження природи таланту видатних постатей, виправданим є вивчення як соціально-історичної ситуації у широкому сенсі та в усіх її проявах, так і особистісного фактору обдарованості.

М. А. Макаренко, студ., ДНУ им. Олеся Гончара, Днепропетровск
makmariya@gmail.com

КОММУНИКАТИВНО-ЭТИЧЕСКОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВА: ОПЫТ КИТАЯ

Современная Украина волею судеб оказалась одним из эпицентров столкновения различных процессов – геополитических, финансово-экономических, социокультурных и др. В каждом из них можно выделить две стороны – эксплицитную и имплицитную, при этом имплицитная, как правило, сокрытая, оказывает сущностное влияние на первую, что усложняет анализ и понимание событий. Расколотость как внутренняя сущностная характеристика состояния современного украинского общества – сложный феномен. Здесь и отсутствие готовности к партнерскому взаимодействию в финансовых элитах, которая непосредственно отражается на характере политического процесса, и пропасть между старыми идеалами и новым порядком мира, и утрата старых коммуникативных связей, и этический нигилизм, и культурно-онтологические коллизии Запада и Востока. Геополитически и культурно-онтологически Украина маргинальна, она находится на границе двух миров. Как пример, Восток Украины в основном православный, тогда как Запад – католический и униатский. Конечно, европейский выбор Украины важен. Но опыт Востока не следует сбрасывать со счетов. С нашей точки зрения, следует уделить особое внимание опыту в сфере социальных трансформаций, предложенных Китаем.

Культурно-онтологической основой Китая выступает конфуцианство, давшее бесценный опыт коммуникативного и этического структурирования общества. Китайская модель общественного устройства, разработанная Конфуцием, является своего рода учебным пособием, на основе которого можно попытаться выстроить собственную модель построения общественных отношений внутри социальных институтов.

Этико-философское учение Конфуция строится на принципах гуманности, человеколюбия и ненасильственного управления государством. Именно в этом учении заложены принципы взаимоуважения родителей и детей, мужчины и женщины, доброты как к младшему, так и вышестоящему, к правителю и гражданину. Существует в учении и модель поведения для молодого поколения, проходящего процесс становления: оно должно серьёзно и всегда честно относиться к делу, любить свой народ и перенимать опыт нравственного поведения.

Идеалом поведения в данной системе служит образ благородного мужа, человека, который всегда ищет отправную точку, идёт предначертанным высшим Законом путём. "Благородный муж всегда стремится достичь основы, когда ему это удаётся, он постигает правильный путь" [Конфуций. Лунь Юй (Беседы и суждения) // Древнекитайская философия: Собрание текстов: в 2-х т. Т.1. – М.: Мысль, 1972. – С. 140-142]. Он спокоен, не тратит силы на излишнюю чувствительность, способную затмевать существующий порядок вещей или затуманивать взор. Лишенный пристрастного отношения к чему-бы то ни было, благородный муж ко всему относится одинаково, что позволяет видеть истинное положение вещей. Ему неведомо чувство беспокойства, он уверен в себе и знает, к чему стремится. Определив цель, благородный муж видит пути её достижения и потому избирает оптимальный способ и темп действий, которые приведут его к успеху.

Из вышесказанного следует, что важной составляющей учения о благородном муже является идея деятельного отношения человека к действительности с опорой на традицию. Действия, как непосредственный продукт деятельности, должны быть осторожными и хорошо обдуманными, но быстрыми, речь же должна быть неторопливой и искренней. Представители китайской культуры не могут себе позволить фриivolности, которая часто присутствует в действиях наших соотечественников и приносит плачевные результаты, поскольку необдуманность и непоследовательность не могут способствовать достижению цели. Можно подчеркнуть важную роль ритуальной стороны жизни китайского общества. Ритуализация дисциплинирует, вызывая трепетное отношение к прошлому, авторитет которого значительно нивелирует чувство беспокойства за свою жизнь и упорядочивает взаимоотношения в обществе. Порядок же нужен во всём: и в поступках, и в мыслях. Внутренний порядок стоит не только поддерживать, но структурировать внутреннее пространство, тем самым создавая условия для гармоничного взаимодействия с миром.

Одной из самых главных черт благородного мужа, на мой взгляд, является его умение или даже осознанная необходимость приходить за советом к более мудрому, если возникает сомнение" [Конфуций. Беседы и суждения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://anna-ganzha.narod.ru/cun_zi.htm]. Сомнение – категория, способная привести к гениальным мыслям, но, в то же время, сомнение, лишённое обоснованности, может погубить любое рациональное зерно. Именно поэтому

стоит обращаться к более опытному человеку, который бывал в подобных ситуациях, извлек из них уроки и знает, как себя нужно вести во избежание нелепых ошибок.

Согласно данному учению, правитель должен обязательно следовать качествам благородного мужа, поскольку его избрала несокрушимая Воля Неба проводником своих велений. Избранный должен излучать доброту и гармонию, вызывая схожие чувства и у своего народа. Ведь, как бы мы ни отрицали, но от состояния правителя во многом зависит самочувствие и настроение представителей его государства. Тот, кого избрало своей волей Небо, должен осознавать, что в его руках судьбы народа и что именно он несёт ответственность за их благополучие и счастливую жизнь. Правитель, осознающий свой "долг" перед народом, будет вызывать почтение, а не желание найти ему замену.

Такой правитель, как мне кажется, нужен и нашему государству. Человек, который будет заботиться о своём народе, а не о собственном благосостоянии. Тот, кто будет уверен в правильности своих поступков, а не постоянно рискующий жизнями нации. Правитель, который будет вселять всем своим видом уверенность в счастливом завтрашнем дне, а не только разглагольствовать, упражняться в красивых, витиеватых речах. Как бы там ни было, но правитель государства должен быть образцом для подражания, а не негативным примером. За уверенным лидером потянется население, его будут понимать, поддерживать и наследовать в вопросах частной жизни.

Вслед за подобным лидером захочет измениться и народ, поскольку по своей сути каждый человек стремится к совершенству. Имея перед глазами образец достойного, самому захочется стать таковым. Возможно, в таких условиях наш народ придёт не только к уважению равных и младших, но и вышестоящих. Нам необходимо понять, что каждый человек должен занимать своё место и выполнять посильную работу, но быть ответственным за ее свершение. Однако, нам нужно научиться доверять тому, в чьи руки отдаем свои судьбы на определенный период времени, и верить в успешность. Именно успех свершенного действия должен стать измерением правильности поступка, показателем его достоверности и уместности.

Є. О. Малюк, асп., КНУКиМ, Київ
jd0uchu@meta.ua

MAGNAVOX ODYSSEY ЯК ПРЕДТЕЧА СУЧАСНИХ ІГРОВИХ ПЛАТФОРМ

3 часів появи перших електронних ігор пройшло більше шістдесят років – першою грою, яка мала графічний інтерфейс, був симулятор, що імітував керування польотом ракети, розроблений Т.Голдсмітом-мол. та Естл Рей Манном. Сама гра проходила на пристрої, що був схожий на радар часів Другої світової. [D.S.Cohen. Magnavox Odyssey – The First

Game Console. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://classicgames.about.com/od/classicvideogames101/p/MagnavoxOdyssey.htm>. Назва з екрану.] За цей час відеоігри сильно еволюціонували, час від часу докорінно змінюючи підходи до взаємодії з гравцем. Найбільш сильні зміни пройшли на початку формування відеоігор як самостійної форми культури. Ранній період відеоігор з точки зору особливостей взаємодії з гравцем є малодослідженим, і тому представляє особливий інтерес.

У 1966-1969 рр. американський конструктор Ральф Баер розробив пристрій, який для виводу зображення використовував телевізор. Результатом цього став вихід на ринок у 1971 році першої в світі ігрової системи Magnavox Odyssey. Технічні можливості системи дозволяли виводити на екран не більше трьох динамічних об'єктів та вертикальну лінію посеред екрану; відсутність графічного фону компенсувалася використанням спеціального накладного покриття[1ур. В. Edwards. Videogames Turn 40 Years Old. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.1up.com/do/feature?pager.offset=3&cld=3159462>. Назва з екрану.]

Всього для цього пристрою вийшло 12 ігор, однак ці "ігри" представляють собою лише перемички для генераторів сигналу, щоб створити зображення на екрані. Певні ігри, наприклад, "Simon Says", потребували лише одного динамічного об'єкту, тоді як симулятори різних ігор з м'ячем – усі три. Звісно, наявність трьох рухомих об'єктів навіть з використанням накладного покриття робить гру дуже умовною. Та розробники Odyssey Magnavox залишають для гравців не тільки простір для свободи уяви, але й, в силу технічних особливостей, свободи трактування правил. Такий підхід є безпрецедентним в історії відеоігор – консолі наступних поколінь вже будуть контролювати гравця, фіксувати його досягнення та моментально реагувати на помилки. Не в останню чергу це пов'язано з епохою аркадних автоматів, яка почалась лише через рік після виходу Magnavox Odyssey. Там ігровий результат був потрібним для більш успішної монетизації – коли один з двох гравців одержував перемогу (у випадку одиночних ігор – якщо гравець програє; більшість з ігор на аркадних автоматах не мала обмеження ігрових рівнів), гра завершувалася і потрібно було знову кидати монетку в автомат, а для цього потрібні чіткі умови перемоги і поразки, які контролюються самим апаратом.

Серед класифікацій ігор існує розділення за жорсткістю правил. Ігри типу ludus мають жорсткі правила. Прикладом ludus є шахи, тоді як грою типу paidia можуть бути забавки з іграшками, коли єдиним, за словами Р.Кайуа, правилом є прийняття умовного світу такої гри[Р.Кайуа. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. // Роже Кайуа; сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н.Зенкина – Москва: ОГИ, 2007. – С. 47].]. Хоча Magnavox Odyssey пропонує гравцям грати за встановленими правилами, умовність самого простору гри та відсутність контролю за правилами зі сторони самої консолі дозволяють створювати свої правила. Ігри цієї консолі розраховані на те, що контроль за виконанням правил буде

проводитися самими гравцями, адже всі ігри на ній створені для двох гравців. Різниця контролю між тенісом на Magnavox Odyssey та ігрових автоматах Pong, основою для якого якраз послужив цей "теніс" приблизно така ж як між дворзовим хокеєм та хокеєм професійним, коли авторитет гравців або особливі умови, наприклад, фора слабкішій команді, часто впливають на остаточне рішення, що робить такий хокей ближчим до paidia. Вважається, що ігри-пісочниці (sandbox) близькі до paidia, і порівняно з шахами це дійсно так. У грі фірми Mojang 'Minecraft' гравець може будувати, розглядати збудоване іншими користувачами або обрати режим виживання. Однак гравець прикутий до ігрових умовностей, особливостей взаємодії середовища, яке може змінюватися за змістом, але не формою. Умовність трьох прямокутників Odyssey Magnavox дає набагато більше можливостей для уяви, однак невелика кількість способів взаємодії цих прямокутників між собою не робить дану консоль цікавою для творчості.

До ігрового набору консолі Magnavox Odyssey крім вже зазначених накладних поверхонь входили й атрибути настільних ігор. Якщо "магічне коло" сучасної відеогри, тобто фізичний простір, в якому відбувається гра, знаходиться найчастіше на екрані, то для гравця Magnavox Odyssey такий простір часто розширюється в сторону взаємодії з настільною грою. Якщо для гри в теніс жодних карток не потрібно, то для американського футболу необхідні картки та гральні кубики, які визначають, наприклад, на скільки метрів просунулася команда, що атакує, або як вітер впливає на точність удару. І якщо в першому випадку консоль виступає в якості повноцінної платформи для гри, то у другому випадку вона є лише візуалізацією настільної гри. Таку близькість відеоігор з настільними можна пояснити новизною відеоігор та необхідністю адаптації користувача до нових форм розваг за допомогою вже відомих.

Magnavox Odyssey представляє собою цікавий симбіоз вільної гри та гри за правилами, настільної та комп'ютерної гри. Можливо, деякі особливості даної консолі, які сьогодні виділяються як унікальні, є просто результатами технічної недосконалості тодішніх розробок, але, як би там не було, ці можливості представляють інший підхід до створення відеоігор і до ролі гравця в них, який може не тільки інтерпретувати правила, але й створювати їх разом зі світом гри, при необхідності міняючи їх. З іншого боку, незалежність відеоігор від атрибутів настільних ігор, яку вони отримали з появою аркадних автоматів, стала важливою заявою щодо повноцінності та самодостатності відеогри як феномену сучасної медіакультури.

ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ФОРМИРОВАНИЕ МОДЫ XX – XXI ВВ.

В современной системе искусства все виды художественного творчества тесно взаимосвязаны. Театр, музыка, кино, изобразительное искусство питают вдохновение из сюжетов и образов, и каждый из видов искусств вдохновляет другой вид на создание произведений. Изобразительное искусство также вдохновляет для создания самостоятельных произведений такой вид художественной деятельности как мода. Влияние искусства на моду и на её эстетическую составляющую началось ещё в прошлом веке. Любое художественное явление имеет историю, которая положила начало в изменении мировых тенденций в искусстве. Мода по сути своей является образным, изобразительным, визуальным видом искусства. Мода вдохновляется шедеврами мирового изобразительного искусства: живопись, скульптура, графика. Не только художественные образы, но и приёмы, и средства выразительности изобразительного искусства заимствованы и ретранслированы в художественном образе моды. Такие средства выразительности как свет, цвет, колорит, светотень, перспектива позволяют художникам-модельерам выразить собственное отношение к предмету, его видение. Используя средства выразительности, можно придать объекту моды различные значения, подчеркнуть главное, не умоляя второстепенного. Наиболее часто художники-модельеры вдохновляются цветовой палитрой и символикой художественного образа. Художественный образ по своей сути отображает идеальную форму предмета искусства в сознании человека. Являясь видом художественной практики, мода создаёт обобщённый модный образ, который находится в тесной связи с художественным образом.

В конце XX начале XXI веков мода занимает лидирующие позиции, становясь всеобщее доступной. В игру вступает креативность мышления и самостоятельное художественное творчество, своего рода ноу-хау XXI века. Последние несколько лет дизайнеры соединяют, создают синтез искусства и моды. Игра тем, стилей, образов, тканей, позволяет дизайнерам постичь безграничные возможности художественной культуры. Дизайнеры обыгрывают "прошлое" в контексте "настоящего", используют новые образы, применяют новейшие технологии и создают при этом свежий продукт для fashion-рынка.

Даша Гаузер в своей коллекции сезона весна-лето 2012 затронула самый яркий этап истории русского изобразительного искусства – Русский авангард. Работы Казимира Малевича стали главным прообразом коллекции. Фундаментальность и глобальность супрематизма нашли новое звучание в подиумных образах. Беспредметная геометричность работ К. Малевича была использована дизайнером в создании силуэтных форм костюмов.

В коллекции Emilio Pucci осень-зима 2013-2014 модельер Питер Дундас продемонстрировал оригинальные принты, в них чётко прослеживается сходство со стилем ар нуво. Настроение коллекции, невероятные фантазийные принты и материалы, сочетающие в себе лёгкость шёлка и прочность кожи, подчеркнули эстетику выбранного стиля.

Американская спортсменка Эми Винтерс разработала авангардную коллекцию одежды для людей, стремящихся превратить свою жизнь в безудержное веселье. Винтерс черпала вдохновение в картинах П. Мондриана и П. Пикассо. Произведения этих художников повлияли на образное мышление XX века, поэтому логичным было использовать работы в качестве базы для коллекции с ультрасовременными звуко- и светочувствительными тканями. Дизайнер соединила живопись и моду в одной коллекции, указав тем самым на новаторство идеи. Работами П. Мондриана вдохновились дизайнеры бренда Lisa Perry SS 2016 (Piet Mondrian, Composition Avec Rouge, Jaune et Bleu (1921)). Были созданы свежие и новые образы с узнаваемыми гармоничными цветовыми и линейными сочетаниями работ художника XX века.

Изобразительное искусство – это то, прекрасное, удивительное, волнующее творение человечества, которое позволяет находить оригинальные творческие приемы, создавать авангардные образы, при этом оставаться востребованным и интересным. Одним из таких примеров в мировом изобразительном искусстве является феномен известный как Парижская школа (**Ecole de Paris**). Для создания коллекции Marina Mashedo осень-зима 2014-2015 источником творчества стали произведения художников и скульпторов Парижской школы. Марк Шагал, Жак Липшиц, Хуан Грис, Этьен Айду, Александр Архипенко – мастера прекрасных произведений искусства. Они стали достоянием истории мирового изобразительного искусства. Сочетание цветов, формы, пластика линий в их работах стали объектом для воплощения креативных идей автора в моделях мужской одежды. Лаконизм композиции, музыкальность утонченного линейного ритма, поэтичность образов, это те представления, которые позволили воплотить в жизнь идею синтеза моды и изобразительного искусства.

Манящая Франция, со своими нравами и убеждениями, отсутствием расовых гонений, была готова принять каждого, кому нравилась воляность духа, стремление постигать прекрасное, находить себя и искать пути по применению собственного таланта. Для одних она стала местом поиска новых идей, направлений, для других – школой, местом учёбы и совершенствования собственных способностей. Монпарнасское содружество, будучи интернациональным, сохраняло творчески-богемную атмосферу. Главное, что их связывало – стремление к свободному поиску и профессиональному общению, то есть сама неповторимая атмосфера столицы Франции, за которой в начале XX века закрепились репутация всемирной "столицы искусств".

Влияние изобразительного искусства на современную моду оказывает большое значение. Коллаборация моды и живописи демонстриру-

ет силу творческого гения, применяемого в качестве идеи в современном костюме. В начале XX века, выйдя за рамки изведенного, художники сумели расширить границы постижения прекрасного. Дизайнеры XXI века наравне с творцами искусства стремятся с помощью достижений художественной культуры создать новое в искусстве костюма. Процесс влияния изобразительного искусства на моду стал всепоглощающим и непрекращающимся. Современный творческий мир стремится к взаимовлиянию, потому что мода так же, как и живопись представляет собой искусство запечатлеть образы.

А. И. Моцёнок, асп., БГУКИ, Минск, Беларусь
m.a.i.89@yandex.ru

ФЕНОМЕН ЭПАТАЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Феномен эпатажа рассматривается исследователями в различных областях гуманитарного знания: философии, социологии, культурологии, искусствоведении. З. Фрейд видит суть эпатажа в провокации, ориентации на демонстрацию и презентацию табуированных моделей поведения. Е.А. Рогалева исследует понятие эпатажа как социокультурного феномена на основе игровой концепции культуры Й. Хёйзенга. Российский искусствовед В.Г. Власов трактует определение "эпатаж" следующим образом: "Эпатаж – скандальная выходка, поведение, вызывающее шок, приводящее в изумление" [Власов, В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм / В. Власов, Н. Лукина. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – С. 309]. Исследователь обозначает, что эпатаж свойственен не классическому, а авангардному и отчасти модернистскому искусству. Аналогичной точки зрения придерживается кандидат филологических наук М.И. Шапир, который определяет эпатаж как явление художественной культуры авангарда. Тем не менее, исходя из тенденций развития художественной культуры XX века данная трактовка понятия "эпатаж" не является полной.

Эпатаж – явление, сформировавшееся в художественной культуре XX века, представляющее собой скандальную выходку, экстраординарное поведение, основанное на нарушении традиционного восприятия, общепринятых норм, приводящее в изумление и вызывающее шок.

Как явление культуры эпатаж возникает в античную эпоху и содержит в себе сугубо индивидуальный акт поведения. В культуре XX века эпатаж является неотъемлемой составляющей основных идей и тенденций развития художественной культуры – авангарда, модернизма, постмодернизма.

В художественной культуре авангарда эпатаж связан с экстраординарным поведением автора произведения, скандальном акте его создания. Стремясь к "освобождению от формы", полной свободе выражения и раскрепощения, что проявляется в первую очередь в отрицании традиционного искусства с его средствами выразительности, авангар-

дисты ориентируются на действенность произведения, на его прагматичность – способность вызвать активную реакцию у зрителя, поразить, шокировать. В поиске внимания публики, авангардисты обращаются к скандалу. Скандал, как нарушение правил и норм, трансформируется в эпатаж – самопровозглашённую причину художественного поиска автора. Особое значение авангардисты придают манифестам, декларациям. Эпатажное поведение характерно для В. Маяковского, Л. Бунюэля, С. Дали, А. Арто и других авангардистов.

Феномен эпатажа в контексте художественной культуры модернизма необходимо рассматривать с позиции продукта автора – произведения искусства, которое шокирует зрителя. Совершенствование формы, выражение "личного духа", создание оригинального произведения, основанное на внутренней свободе и особом видении мира автора, приводит модернистов к отрицанию внешней красоты формы, лёгкости восприятия произведения искусства. Своей "некрасивостью" и "непонятностью" для публики, произведения модернистов приводят зрителя в изумление, шокируют его, предстают в форме "скандальной выходки". Эпатажными являются работы М. Пруста, А. Матисса, А. Дерена, П. Пикассо, М. Шагала, Д. Шостаковича, И. Стравинского и других представителей модернизма.

Художественной культуре постмодернизма соответствует понятие эпатажа как совокупности акта творчества, произведения искусства и манеры его презентации. Смысл своих произведений постмодернисты видят в получении удовольствия от манеры, подачи, способа передачи информации зрителю. На первый план у творцов постмодернизма выходит смещение акцента с произведения на процесс его создания, с предмета на язык, с автора на аудиторию. Постмодернистское мировоззрение формируется на ощущении мира как хаоса, безразличии к содержанию формы, в традиционном её понимании, где единственным ценностным ориентиром выступает свобода самовыражения художника. Произведения постмодернистов представляют собой инсталляции, презентации, перформансы, хэппенинги, которые призваны удивлять, поражать и шокировать. Среди эпатирующих авторов постмодернизма можно назвать Дж. Кейджа, И. Кляйна, Ж. Матьё, дуэт Гилберта и Джорджа, Й. Оно, а также многочисленных представителей музыкальной и театральной культуры постмодернизма.

Эпатаж как явление присущее мироощущению автора-авангардиста, модерниста и постмодерниста также можно рассматривать в контексте эксцентрического изображения явлений действительности. Где под эксцентрикой понимается необычное, неправильное, нестандартное поведение, приверженность к странному, нарушающему логику и привычный порядок вещей поведению. Эпатажный характер и эксцентричное изображение действительности является одной из тенденций развития современной художественной культуры. Сегодня во многих сферах культуры – изобразительном искусстве, музыке, театре, кино, цирке, эстраде, моде, литературе, фотографии, рекламе, присутствуют элементы эпатажа.

Таким образом, эпатаж – скандальная выходка, экстраординарное поведение, приводящее в изумление и вызывающее шок. Эпатаж – явление, сформировавшееся в художественной культуре XX века и имеющее свои особенности, относительно закономерностям тенденций развития авангарда, модернизма, постмодернизма. В авангарде эпатаж предстаёт в скандальной выходке автора произведения; в модернистском мировоззрении – эпатаж заключён в произведении искусства, которое шокирует зрителя; постмодернизму свойственен эпатаж как весь процесс от создания произведения до его демонстрации.

А. О. Норенков, студ., ОНУ им. И. И. Мечникова, Одесса
qwertyuiop1234q@mail.ru

СУПРЕМАТИЗМ МАЛЕВИЧА КАК ПОСЛЕДНЯЯ СТАДИЯ ИСКУССТВА

Мир как человеческие различия равен нулю. Сущность различий – мир как беспредметность. Это два положения супрематического зеркала.

Двадцатый век в искусстве преподнес миру не мало "измов", успешных для одних сотворить из себя идола, а для других явиться объектом откровенной ненависти. Но что так захватывает в рассматриваемом нами супрематизме? Каковы его духовные составляющие? Что заставляет нашу душу трепетать перед изображением массивных беспредметных блоков, коль скоро это бы не звучало как оксюморон?

Мир был подарен супрематизму сто лет назад, в 1915 году, когда Малевич представил публике на "Последней кубофутуристической выставке картин "0,10" 39 полотен и брошюру "От кубизма и футуризма к супрематизму". Супре-матизм – наивысший, высочайший.

Откуда явилась страсть создать/найти сверх-искусство? Одновременно новое, находящееся над- но и простейшее, как основа? Где находится это "искусство"? Это "новый живописный реализм", "победа дикаря как обезьяны", отказ от изображения оболочек предметов в пользу простейших форм – основы мироздания.

Своеобразный точкой отсчёта стал знаменитый "Чёрный квадрат". Это "нуль форм". В вышеуказанной брошюре Малевич говорит, что "преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к Супрематизму". Все предыдущие художники лишь приближались к нулю, а задача состояла в том, чтобы выйти за него. Супрематия чистого ощущения в изобразительном искусстве – Супрематизм [Малевич К. Полное собрание сочинений в пяти томах. Т. 2, 1998 / [Электронный ресурс] / <http://www.etheroneph.com/gnosis/279-kmalevich-suprematizm.html>].

"Квадрат, – говорит он далее, – не подсознательная форма, это творчество интуитивного разума". Квадрат, этот "живой, царственный младенец" – супрематическое ощущение бытия и искусства, чистое Ничто, познанное интуицией. "Интуиция есть новый разум, сознательно творящий формы" по Малевичу [Малевич К. Чёрный квадрат: Статьи. – СПб.: Издательская группа "Лениздат", "Команда А", 2013. – с 30-32.].

Квадрат, при первом восприятии как квадрат, а далее – Ничто и Бог. Квадрат, при последующих прочтениях как суть. И каждый шаг при приближении к нему уже как подвиг. И каждое приближение как интуитивное познание Абсолюта: ощутить своё ядро, чистое от телесности, осознать своё противоречие миру – Я и мир, Я и Бог, Я и Ничто. Захлестнувшееся в этот "квадрат" Я – самое настоящее, осознанное, имманентное. На подступах к за-предельному. Я, вышедшее за пределы; Я трансцендировавшееся.

Несомненно, сущностью супрематизма есть бес-предметность. Малевич разделяет "мир как факт суждения", который явлен как "предметный мир", и "мир как факт вне суждения" как "беспредметный мир". Суждение здесь есть разум, мышление, осознание. Беспредметность же ж осмысливается интуитивной работой разума. Это та работа, что уже вышла за пределы разумного; работа, находящаяся вне зоны деятельности мышления, приближающееся к нулю, нулю форм, – последняя и наивысшая стадия, беспредметность, заумь, "глубинный прорыв к Ничто", первозданное состояние. Нуль форм как основа и конечный результат. Конечный результат, потенциально содержащий в себе возможность быть завершённым и полное без-границье, бес-пределье. Выход в нуль форм и осознание его суть выход за пределы и познание Ничто, которое и есть Бог. В такой абстрактной антиномии мыслится всё.

Потребность в новом искусстве осознали ещё импрессионисты, заявив об освобождении от внеживописного балласта. Малевич как продолжатель и последний шаг этого движения освобождения. Супрематическое искусство никому не служит, оно само есть для себя, как вещь в себе.

В той же брошюре Малевич указывает на путь становления самого супрематизма: кубизм – футуризм – супрематизм. Кубизм и футуризм продолжают традицию, начатую импрессионизмом: они все более освобождаются от формы [Малевич К. Чёрный квадрат: Статьи. – СПб.: Издательская группа "Лениздат", "Команда А", 2013. – с. 27]. Уже кубизм стремится найти выход сформировавшейся творческой воле за пределы: "в самостоятельную жизнь созданных ею форм". Футуризм открыл возможность "новой", современной жизни: скорость, но и он впоследствии также был отброшен теми, кто буквально вчера радостно встречал его. Но футуризм в своей динамике вещей не смог дойти до чистой формы: он не уничтожил предметность [Малевич К. Чёрный квадрат: Статьи. – СПб.: Издательская группа "Лениздат", "Команда А", 2013. – с. 29].

И академический натурализм, и натурализм импрессионистов, сезаннизм, кубизм и т.д. – все они в какой-то мере не что иное, как диалектические методы, которые сами по себе никоим образом не определяют собственной ценности искусства [Малевич К. Полное собрание сочинений в пяти томах. Т. 2, 1998 / [Электронный ресурс] / <http://www.etheroneph.com/gnosis/279-kmalevich-suprematizm.html>]. Разница между беспредметным искусством и прошлым будет только та, что беспредметность последнего стала после того, когда проходящая жизнь ушла в более выгодные поиски экономических условий, а квад-

рат Супрематизма в частности и беспредметность Искусства вообще появились впереди идущей жизни.

Супрематизм позволяет выйти живописным массам за пределы, позволить преобладать форме над содержанием. Через супрематизм, как замечает Малевич в одноимённой работе, воля может тогда проявить свою творческую силу, когда вещь будет аннулированная как средство, живописный остов. Обоснование новых явление возможно только при полной свободе и через критическое и философское обоснование собственной воли.

Малевич приоткрыл нам глаза на обратную сторону "чувства", "ощущения". Мы отдали его и вновь обрели обратно, но уже в его чистой форме. Философия супрематизма не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает [Малевич К. Полное собрание сочинений в пяти томах. Т. 2, 1998 / [Электронный ресурс] / <http://www.etheroneph.com/gnosis/279-kmalevich-suprematizm.html>]. Интегрируя опыт "ощущений", всех своих "428 бываний в разных ощущениях", Малевич приходит к супрематизму.

Движение супрематизма как наивысшей стадии искусства, этого чистого Ничто и Абсолюта, есть повсеместное стирание различий. Мир как разнообразие различий есть всегда Ничто, ноль, чистота формы: мир как Бог, душа, дух, жизнь, религия, техника, искусство, наука, интеллект, мировоззрения, труд, движение, пространство, время суть беспредметность. Мир как беспредметность.

"Я говорю всем, — заключает Малевич, — бросьте любовь, эстетизм, чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна". И далее: "Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу. Спешите! Ибо завтра не узнаете нас."

Дело в том, что он прав.

Б. Е. Носенок, студ., КНУТШ, Київ
danyynosenock@gmail.com

ДИСКУСІЇ ПРО ЕПІЧНУ ПРИРОДУ "КАЛЕВАЛИ"

Володимир Майнов (1845-1888) у "Новій книзі про фінський епос" говорить про "Калевалу", як про "скарб народної епічної поезії". В. Майнов зокрема звертається до чи не найбільш ґрунтовного дослідження "Калевали", яке було здійснене лектором Олександрівського Гельсінгфорського університету Юліусом Кроном (1835 – 1888). Особливо Ю. Крон зосереджувався на естетичному аспекті епосу, а також на вивченні топографії та історії пісень. В. Майнов, описуючи те, що попри значимість "Калевали", більшість освічених людей знає її все ж лише з чуток, також намічає проблему мови: фінська мова є досить складною для перекладу, перекладачу "важко втрапити на вірну дорогу, а від великого до вульгарного – один крок" [Майнов В. Новая книга о финском эпосе / Владимир Николаевич Майнов // Журнал Министерства народного про-

свещения. Часть ССXXXIII. – СПб, 1884. – 787 с.; С. 134 – 148]. Саме з цим пов'язується вибір використовувати в даній роботі саме переклад Ейно Кіуру та Армаса Мішина, які зробили російськомовний переклад "Калевали" найбільш наближеним до оригіналу.

Але, повертаючись до дослідження Ю. Крона, треба зазначити питання, яке він поставив собі: чи є "Калевала", як продукт народної творчості, єдиним, органічним, жимим цілим, або ж це лише серія самостійних пісень без будь-якого іншого зв'язку між ними, крім того, що вони були зібрані людиною, яка ними зацікавилася, та надруковані в одній книзі?

Епічних та історичних пісень багато у кожного народу, але дуже мала їх кількість змогла набути значення національного епосу. Дане питання є актуальним також для України, яка на сьогодні неабияк потребує свого Еліаса Льоннрота.

Сам же Е. Льоннрот, а також Х. Штейнталь та М. О. Кастрен, вважають, що "калевала" не має такої цілісності, хоча й стоїть поряд з найвеличнішими шедеврами культури. Але цікаво, що самі співці рун визнають за "Калевалою" єдність, вони зазначають, що тут є спільна ідея, яка з'єднує всі епізоди епічного твору.

Армас Мішин (нар. 1935) – поет, письменник та перекладач, вважає, що "Калевала" – не є карело-фінським епосом, як прийнято було вважати довгі роки. "Я... прочитав її російською мовою у перекладі Леоніда Бельського... і зрозумів, що сам народ такий поеми з єдиним зв'язним сюжетом створити не міг. Виявилось, я не перший прийшов до такого висновку. Ще в 1949 році відомий російський вчений Володимир Пропп вперше заявив про те, що "Калевалу" з народною поезією ототожнювати не можна. Немає сумнівів у тому, що її основою став фольклор. Однак народна творчість послужила лише фундаментом для самостійного твору, що належить перу фінського поета і фольклориста Еліаса Льоннрота. Я остаточно переконався, що правий, коли разом з... Ейно Кіуру став перекладати "Калевалу" на російську мову. Ми перевели всі п'ять варіантів поеми Льоннрота, з яких три залишилися неопублікованими", – розповідає А. Мішин в інтерв'ю до Дня "Калевали" [30].

Також думки А. Мішина з приводу походження "Калевали", її фольклорних джерел, проблема авторства "Калевали" розглядаються ним у праці, спільній з Ейно Кіуру, "Фольклорні витoki "Калевали"" (2001) [Мішин А. И. Фольклорные истоки "Калевалы" / Армас Иосифович Мишин. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – 248 с.] та в роботі "Мандрівка до "Калевали"" (1988) [Мішин А. И. Путешествие в "Калевалу" / Армас Иосифович Мишин. – Петрозаводск: Карелия, 1988. – 167 с.].

Якщо підсумувати, виходить, що "Калевала", безперечно, має фольклорні витoki, але Еліас Льоннрот проробив велику роботу, обробивши народний матеріал та додавши деякі відсутні в фольклорі мотиви (епізод з Айно, Куллерво). Мрія створити на матеріалі народних пісень щось подібне до "Еліади", яку він читав мовою оригіналу, з'явилася в Еліаса Льоннрота (1802 – 1884) ще в студентські роки. Е. Льоннрот мандрував по Карелії, Фінляндії, Інгерманландії, збираючи фольклорний

матеріал, щоб карело-фінські епічні образи знайшли відображення в "Калевалі". У 1828 р. Е. Льоннрот здійснив свою першу подорож по збору народних пісень. У 1829-1831 рр. Льоннрот видає чотири випуски збірника "Кантеле, або стародавні й нові вірші та пісні фінського народу". Публікуючи народні пісні, він переробляв їх. Величезний матеріал Е. Льоннрот зібрав у російській Карелії, де він побував, п'ять разів: в 1832 р., 1833 р., 1834 р., 1835 р. та в 1836-1837 рр. У 1833 р. Е. Льоннрот зустрівся у Війниці з карельськими співцями рун Онтреєм Малініном та Ваасілою Кіелевайніном. Пісні, записані від них, а також раніше зроблені записи рун, виконані співцем Соаві Трохкімайніном, лягли в основу "Збірки пісень про Вяйнямьойнена", за якою закріпилася назва "Першо-Калевали". Але в 1834 р. Льоннрот зустрів у Ладвозері великого співця Архіппу Перттунена й записав від нього більш, ніж 4100 рядків пісень, головним чином епічних. Пісні А. Перттунена за композицією та через свої поетичні переваги вважаються кращими в усній поезії карелів. Всього за цю поїздку Е. Льоннрот зібрав 13200 рядків народних пісень, виконаних А. Перттуненом, Мартіскою Карьялайніном, Юркі Кеттуненом, а також Матро (прізвище якої невідоме). Поява нового матеріалу спонукала Е. Льоннрота зупинити публікацію "Збірки пісень про Вяйнямьойнена" та доповнити її кращими рядками, записаними у співців, і, перш за все у А. Перттунена. З'явилося й нова назва – "Калевала". Датою створення "Калевали" вважається 28 лютого 1835 р., коли Е. Льоннрот підписав передмову до першого варіанту поеми та відправив рукопис в набір. "Калевала" була надрукована двома книгами в 1835-1836 рр. Та у наступні роки збір народних пісень продовжувався. У 1840-1841 рр. Е. Льоннрот випускає збірку народних ліричних пісень і балад "Кантелетар", багато рядків з якої Е. Льоннрот пізніше перенесе в остаточний варіант "Калевали". Друге, доповнене новим матеріалом і багато в чому перероблене видання "Калевали" вийшло в 1849 р. В ньому налічувалося вже 22795 рядків [The Kalevala [Електронний ресурс] / KALEVALASEURA. – Режим доступу до ресурсу: <http://kalevalaseura.fi/en/about-kalevala/>].

""Калевала" є творіння велике, тому що в іншому випадку для чого б її було... перекладати російською мовою, і причому не тільки видавати один виклад її змісту, а з додаванням вчених і всяких... приміток? Так поведуться тільки з монументальними творами людського розуму. Дійсно, шанувальники "Калевали" порівнюють її з віковими, повними всесвітнього значення поемами Гомера", – пише Віссаріон Белінський (1811 – 1848) [Белинский В. Г. Главные черты из древней финской эпопеи Калевалы Морица Эмана [Електронний ресурс] / Виссарион Григорьевич Белинский. – Гельсингфорс, 1847. – Режим доступу до ресурсу: http://dugward.ru/library/belinsky/belinskiy_glavnye_cherty.html].

Незважаючи на численні думки з приводу походження "Калевали", її авторства, в даній праці було прийнято за робочу гіпотезу положення, що "Калевала" за своїми фольклорними коренями є карело-фінським епосом, але обробка "Калевали", зведення її розрізнених епізодів до єдиного цілісного стану, до сюжетної єдності належить Еліасу Льоннроту.

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ У СПАДЩИНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ТА АЛЬБЕРА КАМЮ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Дослідники творчості В. Підмогильного неодноразово звертали увагу на спільність ідей, висвітлених у його творах з ідеями філософів-екзистенціалістів, зокрема з творчістю А. Камю. Проте літературознавці наголошували на осмисленні загальнолюдських проблем, уникаючи естетичної проблематики, зокрема аналізу феномену творчості у спадщині В. Підмогильного та А. Камю. Певну схожість в осмисленні проблеми творчості В. Підмогильним та А. Камю ми бачимо у пошуку золотої середини між творенням мистецтва, яке надалі постає як результат абсолютного самозаглиблення творця, з одного боку, та художньою творчістю, яка спрямована на відображення суспільних перетворень, життя народу – з іншого.

Альбер Камю у "Шведських промовах", що були виголошені у Стокгольмі після отримання Нобелівської премії в галузі літератури, стверджував, що вже пройшов час кабінетних митців, які творили лише для обмеженого кола інтелектуальної еліти. Покликання митця нової епохи – це творити на межі між двома протилежними установками. У першому випадку – це творення мистецтва через усамітнення, зосередження лише на своєму внутрішньому світі та відмежування від суспільних реалій, а в другому – лише дзеркальне відтворення процесів, що відбуваються у суспільстві. Правдивий митець повинен бути вірним своєму творчому "я" і натхненню, але водночас не залишатися осторонь суспільних проблем, радостей і страждань окремих народів та цілого людства. Тільки уникаючи крайнощів, творча особистість має шанс досягнути власної досконалості. "Митець гартує свою творчу наснагу в цих постійних мандрах від самого себе та інших, на півдорозі між красою та людським повсякденням, звідки він не в змозозі вирватися" – писав філософ [Камю А. Шведські бесіди // А. Камю. Вибрані твори. У 3-х т. Есе: Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський. – Харків: Фоліо, 1997. – Т.3. – С. 533].

Щодо поглядів Валер'яна Підмогильного, то роздуми про вище згадані підходи до творчості він вкладає в уста героїв "Повісті без назви". Художник Євген Безпалько та журналіст Андрій Городовський, дискутуючи між собою, утверджують дві протилежні позиції щодо того, куди має рухатися мистецтво та що відображати. Безпалько, малюючи пейзажі, вважає, що митець у сучасному світі повинен зображати красу природи, те, що вічне, і що може дати людині віднайти душевний спокій і гармонію. Він виражає крайній ідеалістичний підхід і не бачить місця у своїй творчості для відображення буденності. Городовський, на протиположності Безпалькові, бачить мету мистецтва у тому, щоб зображати всі суперечності і колізії доби, в якій живе людина. Саме таке мистецтво, на його думку, цінуватимуть наступні покоління, де буде зображена правда

життя у всіх його проявах. Тому для Андрія Городовського чужою залишається творчість художника, яка зосереджена лише на віддзеркаленні природи і яка уникає будь-які темні сторони життя людини та суспільства. Зокрема, він говорив: "Де у ваших картинах, я не кажу вже відбиток, а хоча би відгомін тих колізій, що розв'язуються зараз? Смішно малювати зараз картини, які могли б бути з таким самим успіхом намальовані п'ятдесят чи сто років тому, а також згодом і сто років?" [Підмогильний В. Повість без назви // В. Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи / Вступ ст., упоряд. і приміт. В. Мельник. – К.: Наукова думка, 1991 – С. 302] Цікавим є також головний герой роману "Місто" Степан Радченко, який починав свою письменницьку діяльність з оповідання про громадянську війну, де головним було історичне тло, а не особисті переживання окремої людини, а згодом цей же персонаж побачив сенс творчості не у відтворенні на папері минулих подій, а в осмисленні внутрішнього світу людини: "Навіщо ж ці твори, коли людське серце в них не б'ється? Мертвими видались йому тепер ці оповідання, де людина зникла під тиском речей та ідей, від неї створених і для неї призначених" [Підмогильний В. Місто // В. Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи / Вступ ст., упоряд. і приміт. В. Мельник. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 507].

Проаналізувавши літературні твори В. Підмогильного, ми бачимо, що він також, як митець, у творчості втілював водночас дві крайні позиції. Письменник намагався осмислити, якою є людина в своїй сутності, водночас не уникаючи важливих проблем свого соціального середовища. До прикладу, у романі "Невеличка драма" головну увагу письменник приділяє питанням взаємодії раціонального та ірраціонального у людині, проблемам у стосунках між закоханими, роздумує над тим, скільки тваринного і скільки душевного є у кожній людині, але водночас В. Підмогильний не забуває звернути увагу і на те, що відбувається у тодішній радянській Україні. Він писав про ставлення певних кіл російської інтелігенції до процесу "українізації". Сім'я професора Маркевича з "Невеличкої драми" відображала цю соціальну групу. Висловлювання самого професора, його дружини та доньки Ірен просякнуті ворожістю та зневагою до української мови та культури, яка заповонила публічний простір того часу. Навряд чи ці персонажі у романі були випадковими, адже письменник опишував епоху, в якій жив, а отже міг доволі точно відтворити настрої в різних прошарках суспільства [Підмогильний В. Невеличка драма: роман на одну частину / В. Підмогильний. – К.: Знання, 2014. – 294 с.].

Зазначимо, що можна виокремити певну спільність поглядів обох мислителів. У А. Камю та В. Підмогильного естетичні погляди однаково формувалися під впливом трагічних подій того часу, в якому вони жили (В. Підмогильний був свідком громадянської війни 1917-1921 рр., А. Камю – Другої світової), тому зовсім не є дивною їхня зацікавленість суспільними реаліями. Французький філософ доволі чітко обґрунтовує теоретично свою програму активної позиції митця, який хоч і служить народові, але ніколи не стане його рабом і описуватиме страждання та

радість тих, хто навколо, лише виражаючи внутрішню свободу у мистецтві. На відміну від

А. Камю, В. Підмогильний лише викладає два протилежні погляди на мету мистецтва. Немає теоретичного обґрунтування, в якому б автор вказував нам на те, який саме шлях митця є правильним або ж чи потрібно творити спираючись на обидві установки. Тобто такий дуалізм поглядів на мету мистецтва, який ми можемо часто зустріти у його творах, виражений у різних формах, може означати, що сам В. Підмогильний коливався між двома підходами у пошуку правильного або сам, як митець, намагався знайти золоту середину між висвітленням перипетій всередині людського "Я" та суспільних реалій. У будь-якому разі, у творах обох письменників присутній заклик до небайдужості, до активності в мистецтві, але при цьому в жодному разі не нівелюється право творця на вираження особистих переживань при відображенні подій, які є актуальними для спільноти.

И. В. Пронин, студ., ДНУ им. Олеса Гончара, Днепрпетровск
ultimate1212@mail.ru

ИЗОМОРФИЗМ ФИЛОСОФИИ И ПОЭЗИИ: ИНТУИТИВНОЕ В-ЧУВСТВОВАНИЕ В ЛОГИКУ БЫТИЯ

Изоморфизм (от греч. "ἴσος" (isos) – равный, однозначный и "μορφή" (morphē) – форма) – понятие, выражающее определённую тождественность структуры, раскрывающее идентичность форм в отношении между какими-либо объектами. К поэзии (она выступает первичным языком культуры) и философии, как к особому способу вопрошания, как к поиску онтологических основ реальности, духовного становления человека в лоне историко-культурного опыта миропонимания обращались: Х.-Г.Гадамер, Р.Музиль, В.Соловьёв, В.Дильтей, М.Хайдеггер, И.Бродский, Г.Шпет, С.В.Шевцов и др.

Близость философского и поэтического и одновременно их непохожесть – тема, которая постоянно сопровождает европейскую философию. Эти науки о духе всегда близки нам, ибо они лежат в той плоскости, к которой принадлежит и познающий субъект. Их фундаментальная сфера – это область понимания, а оно заключается в языковой структуре, в обосновании знания. Философия и поэзия – это рефлексия понимания, проживания, интуитивного в-чувствования в объект и его функциональные характеристики, в структуру мира и боль бытия; это специфический язык повествования, на основе которого конструируется стезя к идеации сознания. Мышление философа или же поэта, выраженное в языке, провоцирует интеллигибельность субъекта, мысленные процессы (наука, например, лишена стимуляции мысли, ибо она лишь фиксирует знания). Языки поэзии и философии подпитывают друг друга в обосновании сущего. Примером абстрактно-теоретического и поэтического единства можно назвать Ф.Ницше Г.Сковороду, В. Соло-

вьёва, которые представляли два "жанра". Кроме того, в ряде случаев этот симбиоз родил нечто неповторимо-уникальное – философию кардиоцентризма. И здесь трудно спорить, что в порядке ответов на жизненные вопросы о смысле, поэзия не может быть нефилософской, ибо она поднимает мирозерцание рецепиента на уровень онтологических категорий – эссенции и экзистенции, должного и сущего, красивого и безобразного и др. Мироощущение мыслителя и поэта продуцирует символы, которые в целостности языка, где образ и понятие органично сосуществуют, задают характер личностного пребывания внутри творчества мастера слова и мысли. "Стихи не гнездятся в интеллекте. Конечно, не остаются они и во мгле, откуда вырастают: они побеждают её сиянием слова" [Вейдле Вл. О любви к стихам / Вл. Вейдле // Журнал Литературная учеба. – 1990. – Книга 6. Ноябрь-декабрь. – С. 150].

В своих работах "Философия и поэзия", "Философия и литература" Гадамер говорил об изоморфизме художественного, поэтического повествования и философского, так как "любая речь действительно обладает способностью постоянно обращаться как к образу, так и к мысли" [Гадамер Х.-Г. Философия и поэзия // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер, [пер. с нем.] – М.: Искусство, 1991. – С. 116]. Поиск странником правдивого ответа, который хочет обрести человек, ведомая личность – это шифр философии и поэзии. Они зацикливаются на самих себе, воплощаются полностью в тексте (мы можем отличить философский текст от поэтического) и обозначают смысловую картину мира, формируют изображение реальности. Конечно, форма выражений различна, но их содержательная глубина всегда схожа, ибо аксиологический посыл, выраженный в языке одинаковый, хотя может отличаться в формулировках понятий. Философия рождает и обозначает эти понятия. Поэзия может глубже открывать их содержание, давая неополё понимания и видения их сущностных характеристик, ведь она – форма, что говорит уникальным образом, неповторимостью, единичностью, а философия – содержание, состоящее из первоначал и категорий. Метафизация поэтического происходит, когда образ раскрывает своё логико-понятийное, категориальное содержание: "Здесь (в поэзии) звучит логос во всей своей силе и проникновенности" [Булгаков С.Н. Философия имени. – Б/м: Издательство "Каир", 1997. – С. 170]. Когда философия всматривается в поэзию, рождается особый, онтологическо-поэтический тип метафизического размышления и мировосприятия. Поэтому Хайдеггер говорил, что язык это "дом бытия". Здесь он настаивает, что поэзия не простая деятельность, но "учреждение бытия в слове", его "свободное дарение" в языке через сущность поэтического, как варианта онтологии. Для Хайдеггера идеалом синтеза поэтического и философского была "поэзия поэзии", Гёльдерлина, что проникает в само ядро поэтического, демонстрируя диалог мышления и творчества поэтической формы [Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлин / М. Хайдеггер, [пер. с нем. А.Б.Ноткина]. – СПб.: Академический проект, 2003. – 320 с.]. Не просто так Г.Шпет называл поэзию одним из органов

философии, порождающим красоту из ничего. Поэтизация философского – это отдача, вложение в идею чувственной символической образности экзистенциального переживания своего места в мире (Соловьев говорил о своей идее Софии поэтически). Рефлексия поэта и философа, независимо от того, сколь различны смыслы их существования, несёт в себе некоторую тождественность в контексте восприятия и приёма на себя всей боли бытия. Читая строки Флобера, очень трудно точно сказать о ком он пишет – о поэте или философе, которые создают инобытие своими нетривиальными способами хождения по существу, интуитивно чувствуя должное, нередко жертвуя ради последнего своим спокойствием во имя создания аутентичных метафизических, художественных, духовных текстов: "Стать поэтом – значит до времени поседеть, брести от разочарования к разочарованию, бросаться вперед и видеть, как то, к чему стремишься и что пытаешься схватить, ускользает от тебя... терзаться подобно титану древнего мифа неутолённой жаждой и гложущим голодом, чувствовать, как снова и снова исчезают плоды, о которых мечтал, которые предвкушал... Жить с душой, сненаемой завистью, яростью, любовью в этом мире, таком холодном и насмешливом, источать себя, отдавая свою кровь, больше чем кровь – своё сердце; ...и все это для того, чтобы его швырнули под ноги толпе, чтоб его сломали, растерзали, обдали презрением, чтоб забросали грязью белоснежные крылья всех белых ангелов, что вылетели из твоего сердца" [Борохов Э. Энциклопедия афоризмов: В мире мудрых мыслей. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2001. – С. 393].

Нельзя сказать, что философское высказывание или поэтическое стихосложение могут быть ложными, так как критерии "правильно-неправильно" к ним не применимы, они следуют собственным критериям, которые порождают, самооцениваясь, и здесь компаративистика на уровне устоявшегося канона невозможна, так как они никогда не бывают конечны и окончательно завершены, закольцованы на одной мысли. Поэтическое и метафизическое вопрошание – это тоска человека по миру понимания возвышенного и прекрасного в онтологическом, логическом, эстетическом смысле. И вопреки расхожему мнению, я убеждён, что философия и поэзия это не пустословие и трата языковой речи напоказ толпе, но духовный путь и формирование личностного способа воздействия на человеческое сознание, которое можно заставить переживать, функционировать или действовать определённым способом, выстраивая цепочки из слов таким образом, чтобы они формулировали текстуальное сопереживание, угадывали состояние души воспринимающего, давали ответ, надежду, направляли. Здесь многословность совсем не значит отсутствие смысла, но нехватку существующих слов, расстройством от невозможности вечного стремления чувствовать чувствами другого, видеть его глазами, чтобы понимать. Я думаю, что философия и поэзия бессмертны, потому что когда бы к ним не обращались – они относятся к настоящему, к существующему сейчас. Эти сферы вечно насущны, современны, всегда причастны к поколению их

читающему, всегда живы, волнительны, вызывающие или стремящиеся к импульсу, который актуализирует их пространственную перцепцию.

Как философу, так и поэту его предназначение, по мысли Р.Музиля, диктует структура мира, а не структура его собственных задатков и предрасположений. К.Малевич добавляет, что "он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир" [Малевич К. Через чистую абстракцию к новой форме / К. Малевич // Искусство кино. – 1992. – № 1. – С. 129].

Поэзия – это необычное сравнение. Философия – это сравнение необычного.

И. А. Проскурин, студ., ДДПУ, Славянск
sintaksisesperanto@gmail.com

ЭРОС В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Китай – самая древняя цивилизация в мире, сохранившая прямую преемственность развития почти от истоков своего возникновения и в наибольшей степени отличная от западной цивилизации. Осмысление эротических вопросов бытия (то, что традиционно именуют "философией Эроса") в китайской культуре самобытно и высокоразвито, что обусловлено центральными идеями традиционного китайского мировоззрения. В традиционной китайской космогонии появление инь-ян – первый шаг от недифференцированного, хаотического (хуньдунь) единства первозданной пневмы – ци к многообразию "десяти тысяч вещей". Ergo, первичный закон мироздания связан с половой, или, если угодно, протополовой дифференциацией. Инь-ян, соединённые в символе Великого предела (Тай-цзи), оказались популярными и за пределами Среднего государства (см. государственный флаг Южной Кореи или, например, эмблему пепсиколы). Китайской культуре присуща мощная эротическая подоплёка. Такая исходная духовная установка, естественно, нашла выражение во всех культурных сферах, о чём, например, можно судить по высказыванию одной из героинь "Повести о красавице Ли" (мать красавицы Ли) танского новеллиста Бо Сцинзяня "Отношения между мужчиной и женщиной самое важное, что есть на свете" ["Путь к Заоблачным Вратам". – Москва: Правда, 1989 – С. 177]. Представления о нормальном сексуальном поведении изменяются от эпохи к эпохе, от общества к обществу. Например, среди европейцев был распространён взгляд на китайский обычай бинтования ног как на проявление жестокости, а китайцы относились со страхом к обрезанию, их приводила в недоумение клитордектомия, а поцелуи и случайные ласки, не ведущие к кульминации, осмысляются в китайской философии Эроса как поругание начал инь и ян. Когда европейцы начали селиться в Шанхае и других городах, то можно было увидеть, как мужья и жёны приветствуют друг друга поцелуем или заключают в объятия; китайцы, становившиеся свидетелями этих нежностей, ожидали, что европеец тут же извлечёт свой "яшмовый черенок" и бросится в битву. Ещё более кон-

фузили китайцев сцены, когда два француза, например, приветствуют один другого лобзаниями в щёки, это также казалось бесцельными сексуальными приготовлениями. Такой свойственный китайцу подход, а также восприятие им любовницы в качестве скорее рабыни, нежели партнёра означали, что он не очень-то стремился доставить своей возлюбленной нежность и не слишком уж беспокоился, как бы проявить "галантность" на западный манер. Таким образом, у китайца за подготовительным поцелуем в губы вскоре последовало бы требование к женщине "сыграть на флейте": соответствующее искусство ставилось не ниже искусства музыканта. Опытная любовница имела обширный и разнообразный репертуар подобного рода "песен", исполняемых мягко или решительно, тремоло или басом – в зависимости от того, что соответствовало настроению мужчины. В классических даосских трактатах по сексологии повествование ведётся обычно от лица Жёлтого Владыки (Хуан-ди) – легендарного основоположника китайской цивилизации. Интересно, что бы мы сказали, если бы у нас подобные книги приписывались, например, вещему Олегу или Ярославу Мудрому?

"Вовлекая все человеческие эмоции в безграничный простор Желания, чувство раскрывается в игре взаимных замещений воздействия\отклика, силы\покоя, наполненности\пустотности, и в этой игре природное встречается с культивируемым, инстинкт с умозрением" [Малявин В.В. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции. – М., 1997 – С. 295] – так формулирует известный китаевед В.В. Малявин основные черты китайского эротического мировоззрения. В Древнем Китае, равно как и в других аграрных цивилизациях Древнего мира, брачные отношения осмыслялись в контексте культа плодородия и культа Земли и Неба – супружеской пары, порождающей сущее. Для усиления производительных сил Земли использовались, что тоже свойственно всем первобытным обществам, массовые совокупления во время весенних календарных празднеств. Как видим, в этом отношении китайская культура следует тем же путём, каким, например, следовало древнее славянское язычество ("свальный грех"). Однако в глубинных проявлениях классических традиций китайской культуры любви находим коренные несоответствия европейской традиции.

Эстетический идеал женщины в китайской культуре – хрупкая, утончённая, эфемерная красавица, отрицаются какие-либо выпуклости (бёдра, грудь) фигуры, о чём, в частности свидетельствует обычай бинтовать девочкам грудь. Такие же эстетические требования предъявлялись к размеру\форме кисти руки и ступни, которые должны были быть изящными, утончёнными и максимально возможного маленького размера, что достигалось с помощью бинтования: когда девочке исполнилось пять-шесть лет, четыре пальца ноги подгибались к подошве ступни, так получалась "лотосовая ножка". Взгляд на бинтование как на "варварство" не соответствует действительности, так как за ним стоят эстетические воззрения и медико-физиологические познания китайцев. Во-первых, прибинтованные к подошве пальцы (операция, требующая

специальных навыков и проводимая по строго разработанной методике) постоянно воздействовали на расположенные на стопе нервные окончания, оказывая благотворное влияние на физическое и психо-эмоциональное состояние женщины (ср. с терапевтическим эффектом хождения босиком по земле или песку). Во-вторых, китайки передвигались особой "ковыляющей" походкой, имевшей, с точки зрения китайцев, несомненную эстетико-сексуальную привлекательность. Такая походка приводила к образованию некоторых физиологических аномалий (сужение и постоянное напряжение мускулатуры таза), позволявших партнёру в моменты близости получать дополнительные ощущения. Особое значение во внешнем облике женщины придавалось лицу. Эталонными полагались высокий округлый лоб, маленький округлой формы рот с ярко-красными губами и "ямочками" по бокам. Эстетический канон предполагал обязательное использование косметических средств. Лицо густо покрывалось белилами, на которые наносились румяна, практиковалась фигурная разрисовка губ (нанесение дополнительных изображений в виде стилизованных цветов, бабочек). Брови выщипывались и подводились для придачи им контура. Всего насчитывалось более тридцати разновидностей подобного рода контуров, например, "брови в виде крыльев бабочки", "два горных пика". Причёска тщательно моделировалась. Височные пряди волос чаще всего укладывались в букли, а основная масса зачёсывалась назад и вместе с шиньоном тоже укладывалась в разные причёски, например, закалывалась на затылке, образуя "причёску-тучу". Причёска украшалась специальными ювелирными изделиями – накладными, включая диадемы, вставными (всевозможные шпильки для волос), гребнями (затылочными, налобными, ушными). Специфическая особенность китайских женских украшений – наличие подвижных и подвесных металлических (из золотого листа, филигрانی) деталей, которые при ходьбе издавали мелодичное позвякивание. В качестве подобных деталей использовались и ароматницы. Украшения для волос дополнялись серьгами, подвесками для ушей. В орнаментике женских ювелирных изделий преобладают изображения птиц (феникс – воплощение женского начала, павлин), насекомых (par excellence бабочки) и растительные мотивы.

Я. В. Пузиренко, канд. філол. наук, НУБіПУ, Київ
yaryna_puzyrenko@ ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ УКРАЇНОЗНАВСТВА ДЛЯ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ У КУРСІ "КУЛЬТУРА СІМ'Ї ТА ПОБУТУ"

У сучасних складних умовах функціонування і розвитку українського суспільства дуже важливими є питання національного виховання та передачі молоді знань про особливості української народної культури. Як свідчить наш досвід роботи у ВНЗ, це завдання доцільно розглядати у контексті розкриття творчого потенціалу особистості студента. Серед

ефективних напрямів його реалізації можна назвати використання творчих навчальних занять в аудиторній і поза аудиторній роботі при викладанні різних дисциплін.

Так, наприклад, програмою дисципліни "Культура сім'ї та побуту", яка викладається у вищих аграрних навчальних закладах, зокрема в Національному університеті біоресурсів і природокористування України, передбачено вивчення тем, пов'язаних із історією сім'ї та шлюбу, проблемами виховання дітей у сім'ї, зокрема виховання пізнавальних інтересів дитини, трудове виховання, естетичне виховання. При викладанні зазначених тем органічним буде введення елементів українознавства. У цьому зв'язку доцільно, крім подання теоретичного матеріалу, проводити практичні заняття, на яких би студенти могли освоїти самостійне створення різних творів у руслі народної традиції. Це сприяє розкриттю творчого потенціалу студентства.

У курсі "Культура сім'ї та побуту" важливим є донесення до студентів ідеалів гуманістичної педагогіки, адже власний досвід багатьох студентів далеко не ідеальний, оскільки у значної частини сучасних сімей усе ще застосовуються авторитарні методи виховання. У цьому контексті слід знайомити студентів з ідеалами української народної педагогіки і прищеплювати повагу до народних традицій.

Гуманістична педагогіка передбачає, що виховання і навчання дітей у родині – це нерозривні процеси, які відбуваються природно і досить часто непомітно для самої дитини, коли норми поведінки і знання завоюються органічно, відповідно до вимог життя, а не за жорстким розкладом, як, наприклад, у школі. Однією з особливостей гуманістичної родинної педагогіки є вплив на дитину через особистий приклад батька-матері, на відміну від авторитарної педагогіки з її тяжінням до проповідей, моралізаторства.

Таким чином, при викладанні "Культура сім'ї та побуту" важливо давати студентам не тільки теоретичні знання, а й практичні навички, які вони зможуть використовувати при вихованні власних дітей і бути їм взірцем. Так, підготовка до сімейного свята може бути використана як добра нагода для заохочення дитини до творчості, прищеплення їй любові до праці. Адже, виготовлення своїми руками, наприклад, витинанок із паперу доступне для дітей різного віку. Така творча робота дозволить дитині бути повноправною учасницею святкування, відчувати значимість своєї праці. Виховний аспект посилиться у багато разів, коли батько-мати розкажуть дитині про цей та інші види українського декоративного мистецтва і самі зможуть показати дитині, як виготовити ту чи іншу іграшку, зробити аплікацію, намалювати святкову листівку в українському стилі тощо. Але це стане можливим тільки у тому випадку, коли майбутні батько-мати мають відповідні знання і навички. На жаль, значна частина студентів не має зазначених навичок або втратила їх (чи переконана у цьому).

Наш досвід свідчить, що студенти із задоволенням виконують творчі завдання. Їхня мотивація значно посилюється після усвідомлення мети роботи, яку вони починають сприймати не просто як дитячі забавки, а як

необхідні у майбутньому для виховання своїх дітей навички. Значна частина студентів не займалася подібними видами діяльності з молодших класів школи і має переконання, що творити не здатна. Цей психологічний бар'єр можна зняти через формулювання завдання на кшталт: "Уявіть, що Вашій дитині у школі задали намалювати "дерево життя". Справа честі – допомогти, навіть якщо Ви не вмієте малювати."

Ознайомлення з різними видами художньої творчості також дає змогу студентам урізноманітнити своє дозвілля, вибравши для себе заняття до душі. Адже пропонуються техніки, доступні для опанування студентами без спеціальної підготовки з образотворчого мистецтва і які не вимагають значних матеріальних витрат – витинанки, писанки, виготовлення ляльок-мотанок, виробів із солоного тіста та ін. Важливо, щоб на таких заняттях студенти не просто отримували інформацію про способи і техніки виконання творчих завдань, а й самі спробували свої сили під керівництвом викладача. Адже загально визнано, що навчання через практичне засвоєння певних навичок є ефективним.

У заняттях із декоративного мистецтва можна виокремити іще один дуже важливий виховний аспект – залучення студентів до вивчення українських народних традицій, як мистецьких, так і обрядових. Наприклад, ознайомлення з різними видами малювання яєць до Великодня (писанки, крашанки, дряпанки та ін.) дає змогу студентам не тільки отримати уявлення про техніку писанкарства, а й глибше зрозуміти красу і витоки цього свята, долучитися до його святкування незалежно від ставлення до релігії.

Отже, практичні заняття з основ українського народного декоративного мистецтва при вивченні тем, присвячених естетичному, трудовому вихованню дітей у сім'ї, будуть сприяти як засвоєнню студентами передбачених програмою знань і навичок, прищепленню їм ідеалів гуманістичної педагогіки, так і розкриттю творчого потенціалу студентства у мистецькому напрямі. Це дуже важливо ще й тому, що сучасний фахівець, якого готує вища школа, повинен володіти не тільки глибокими і ґрунтовними знаннями в своїй галузі, а й креативно мислити, не боятися висловлювати сміливі гіпотези і приймати неординарні рішення. Таке під силу творчим особистостям, вихованню яких і покликаний сприяти представлений у цій роботі підхід з використанням елементів українознавства при викладанні дисципліни "Культура сім'ї та побуту".

Ю. В. Пятковська, студ., НПУ імені М.П. Драгоманова, Київ
p.lyushanya.v@mail.ru

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ПОГЛЯД НА ФЕНОМЕН СЕЛФІ

Феномен селфі, який нині закріплюється у філософсько-культурологічному дискурсі, сприяв виникненню дискусій щодо походження і причини популярності. Одні дослідники говорять про те, що селфі є одним із різновидів автопортрету і є відповіддю суспільства на технологі-

чний розвиток, інші пов'язують виникнення селфі з психологічними особливостями сучасної людини. Для нашого дослідження цікавою є феміністична теорія селфі, яка ставить жінку у центр свого дослідження. Проект створений Л. Мановичем, Selfcity, ідея якого проаналізувати селфі різних міст, приводить нас до висновку, що селфі жінок переважає, на відміну від селфі чоловіків [Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfcity [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://d25rsf93iwlmgw.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf].

У 2014 р. стаття в журналі Time розглянула позитивні аспекти селфі і яким чином вони впливають на масову культуру. Експерти стверджують про те, що селфі відкидають розуміння традиційним ідеалам краси, дівчата будують власний ідеал краси за фотографіями у соціальних мережах. Якщо раніше дівчата, жінки читали журнали, то на сьогодні на перший план виходять соціальні мережі. Селфі дає змогу дізнатись про свої недоліки, оскільки завантажуючи світлинку в мережу Інтернет дівчата чекають коментарі щодо своєї зовнішності. Професор Стенфордського університету Пеггі Філен говорить, що сьогодні постає питання щодо того, хто контролює образ жінки. Крім того, якщо протягом багатьох століть чоловіки визначали стандарти краси для жінки, то сьогодні думка чоловіка вже не є важливою серед жіночого суспільства. Сінтія Вейд зазначає, що ідеальні фотографії вже втрачають свою актуальність, жінки втомилась приховувати свої недоліки і вирішили виставляти їх на показ. Директорка із візуальних трендів Getty Images Памела Гроссман зазначає, що селфі є одним із способів, який дає змогу створити жінці свій простір в якому вона відчуватиме себе комфортно і прийматиме себе такою, якою вона є у реальному житті [Селфі як феміністична фотореволюція – думки експертів [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2014/08/12/177522/>].

У 2014 р. режисером Джулі Енн Робінсон створено серіал "Селфі", у сюжеті якого на прикладі молодої дівчини можна простежити вплив нового феномену на жіночий світ. Приклад головної героїні, яка завжди робить селфі і рахує кількість лайків, вона повністю зациклена на соціальній мережі, вона демонструє нам ідею того, що жінка самотверджується за допомогою фото, які вона викладає у соціальні мережі.

У цьому ж році у соціальних мережах виник "клуб страшних дівчат", засновником якого є студентки феміністської спільноти британського університету Ройал Холлоуей. Вони створили сторінку у Facebook, на якій опублікували потворні фотографії. Їх ціллю, як вони самі зазначають, було продемонструвати, що вони несуть цінність не лише за своїми фізичними характеристиками. [Активістки продвигають фемінізм с помощью "уродливых" селфи [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://medialeaks.ru/news/0512yt_ugly].

Феномен селфі в рамках феміністичної теорії Рейчел Сімменс, засновниці Інституту жіночого лідерства розглядається як новий імпульс жіночої гордості, декларації себе перед світом. Більш традиційний підхід, до якого схильні феміністки полягає в тому, що публікуючи власні

селфі в соціальних мережах жінки демонструють свою силу. Селфі є одним із засобів самопрезентації, способом демонстрації себе жінкою, яка відповідає всім соціальним уявленням про красу. Саме з цим явищем пов'язаний той факт, що молоді дівчата є основними творцями селфі, в той час як жінки після 30 років роблять набагато менше селфі. Дослідження цієї ж теорії можна простежити в есе Ерін Райан акцентує свою увагу на тому, що об'єктом селфі є жінка, яка мовчить і цей тип жінки відрізняється від тієї, яка ходить на роботу або отримала нагороду за свої досягнення. Е.Райан стверджує, що соціальні мережі є не лише простором гордості, а й місцем схвалення жінки. Суспільство звикло сприймати жінку, як еталон краси, тому для неї важливим є оцінка її краси з боку інших людей. Е.Райан зазначає: селфі є відповіддю на те, що в сучасному світі має значення, це наскільки ти є милою. Цікавим є її твердження, що якби суспільство ставило на перший план розумну жінку, то тоді селфі у соціальних мережах відрізнялись і на фото були б дипломи і наукові роботи, а не сама жінка. Також вона зазначає, що молоді жінки не мають точної впевненості у тому наскільки гарно вони виглядають і відповідають канонам краси, тому виставляти своє фото на показ є потребою у розумінні наскільки ти вродлива. Необхідність робити селфі з такого боку дослідження диктується безпосередньо масмедіа, які показують моделі, зірок, які стають наслідуючими об'єктами для звичайної жінки. [Мартынов К. Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией / К. Мартынов // Логос. – № 4 (100). – 2014. – С.73-87].

Лаура Грінфілд, американська художниця, фотографка-документаліст і режисерка документального кіно досліджує феміністичне питання, її фотографії відкривають нам вхід у таємний світ дівчат, дозволяючи охарактеризувати Культуру жінок. Одним з яскравих прикладів є відеоролик Лорен Грінфілд "Селфі", де зображено дівчину у ванній кімнаті, яка робить безліч своїх автопортретів у дзеркалі. Ролик знятий у рамках рекламної компанії 2014 р. Chevy Malibu і підіймає питання: "Ви є лише одна особистість! Ви справді хочете мати їх 29?" [<https://vimeo.com/79837273>]. У своїх документальних короткометражках Лаура Грінфілд намагається звернути увагу на питаннях моралі і на тому, наскільки підлітки залежать від фетишів, які існують в сучасному світі. Наприклад, Наталі Хендрі збирає феміністичні і квір селфі для політичних об'єднань, які чинять опір домінуючим нормам статей і сексуальності.

Отже, сьогодні у дослідження феномену селфі виокремлюється феміністична концепція, представницями якої є Сінтія Вейд, Рейчел Сімменс, Ерін Райан, Лаура Грінфілд та ін. Вони акцентують увагу на те яким чином жінка самоудосконалюється за допомогою нового феномену і те як демонструються ідеали краси у соціальних мережах.

МАСОВА КУЛЬТУРА В УМОВАХ НОВОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНІ

Актуальність розробки проблем української масової культури нині значно підвищується у зв'язку з осмисленням її ролі під час гібридної війни. Вивчення потенціалу масової культури та її успішних творів (як світових, так і вітчизняних) допоможе зрозуміти нові контури української культури, наприклад, через героїку або ідентичність.

Якщо раніше українські дослідники розглядали масову культуру з критичної точки зору, вбачаючи в ній прислужницю комерції і ідеології, то сьогодні завдяки методології Cultural Studies уможливлюється вивчення телешоу, фільмів, серіалів як форм масової культури. Потенціал цього напрямку обумовлений прагненням осмислити феномен культури як специфічної форми існування людини в світі, при якому масова культура виступає в якості засобу інтерпретації суспільних, політичних і технологічних процесів.

У більшості наукових розвідок, коли мова йде про масову культуру, то насамперед розуміють модель американської культурної індустрії, яка транслює свої оригінальні образи на весь світ через кіно, серіали, дизайн, музику, моду та ін. Ми пропонуємо розглядати не інституційний аспект цієї теми (напр., культуріндустрія, що було притаманно представникам Франкфуртської школи), а екзистенційний аспект. Крізь цю призму, бачимо, що масова культура інтегрована в повсякденний образ життя людини, тому виділимо її дві функції – терапевтична і розвиваюча. Остання залишається поза увагою творців масової культури, які ставлять інші цілі.

У вивченні феномену сучасної української масової культури варто проаналізувати її твори. Протягом 25-ти років відбувались спроби створити власний культурний простір, тому маємо деякі перемоги, особливо за останні три роки. Сьогодні українець переорієнтовується з іноземних культурних продуктів на власні, що говорить про готовність, наприклад, перегляду кіно "про себе" і "для себе". Ця думка підкріплюється високими рейтингами українських серіалів "Слуга народу" і "Останній москаль". Успіх першого твору письменник і публіцист Андрій Кокотюха пояснює створенням "народної казки", повторення якої неможливо в реальному світі [http://osvita.mediasapiens.ua/trends/mediacriticism/sluga_narodu_kazka_pro_narodnogo_prezidenta/]. Вважаємо, що нині важливим є сам факт створення якісного (з точки зору технологічного і сценарного підходу) серіалу українським телеканалом, який сприяє переосмисленню політичних реалій. Ще кілька років тому це уявлялось неможливим і незатребуваним. Але тут постає риторичне запитання: попит сприяє створенню такої продукції чи все таки телевізійники диктують моду? Щодо другого вищезгаданого серіалу, то його прем'єру у 2014 р. пере-

глянув кожен третій українець, що дає підстави віднести його до твору масової культури як за жанром, так і за популярністю. Незважаючи на широку дискусію щодо недостойного зображення українців, ми дотримуємось позиції, що творці серіалу обрали в якості об'єкту сатири культурні стереотипи і комплекси. В цьому контексті плідною є теза Інни Долженкової: ""Останній москаль" – це аж ніяк не парафраз Параджанова, а відтак судити його варто за законами телевізійного продукту для масового глядача" [<http://www.telekritika.ua/kontent/2015-04-21/106270>]. Публіцистка вважає серіал унікальним для українського телебачення продуктом через відсутність в ньому архаїки. "Останній москаль", у су-переч побоюванням, що він стане черговою інтерпретацією творів української класики, став суголосним сучасним реаліям. У серіалі можемо знайти переосмислення останніх суспільних подій, адже герої серіалу збираються на віче на сільському майдані, борються з лихоманкою Ебола і навіть використовують "камінг-аут".

Масова культура трансформує гуманітарну сферу, наприклад використання політичних технологій в масовій культурі стали потужним інструментарієм впливу на громадську думку. Мультсеріал "Казкова Русь", в якому сучасна політична українська дійсність метафоризується, на думку медіа-експертів, протягом тривалого часу ненав'язливо ставила акценти, які висвітлювали у вигідному світлі певних персонажів. У перших сезонах мультсеріалу ніби-то висміювались можновладці, однак наголос робився на найневинніших хибах. "Сатира ця вкрай бідна на актуальні політичні алюзії – її персонажі порожні, плоскі й стереотипні, а сюжетні ходи примітивні" [http://www.telekritika.ua/otar_col/2012-11-20/76876]. В соціо-політичних умовах 2012 р., під час прем'єри мультсеріалу гумор сприймався як гострий, але на думку медіа-експертів відбувалось маніпулювання громадською думкою і дезорієнтація суспільства, наприклад, шляхом підміни карикатури і дружнього шаржу [<http://www.telekritika.ua/kontent/2014-12-20/101774>]. Заради справедливості слід відзначити тематичну еволюцію мультсеріалу і набуття політичної сатири свого первинного значення у наступних сезонах. За критеріями, які виділяє Г. Почепцов, спробуємо віднести цей мультсеріал до тактичної цілі і навмисного уникання стратегічної. В культурі, особливо масовій, існують теми, котрі дуже швидко відживають, бо не є актуальним та адекватним відображенням потреб та інтересів. Вони мають значення в дуже короткий період і задовольняють миттєві запити людей, реагують на будь-яку нову подію і відображає її. Тому зразки її швидко втрачають актуальність, застарівують, виходять з моди. Серіал "Казкова Русь" є ситуативним і реагуючи на значущі (на тижні, коли транслюються) події, він швидко втрачає культурологічну цінність, тому наврайд чи стане в нагоді в майбутньому культурному архіві. Наприклад, американський мультсеріал "Південний парк" теж часто працює з політичними темами, проте її стратегічність виражена у більшій концептуалізації проблем і маркуванні актуальних тенденцій. "Казкова Русь" працює на рівні експлуатації відомих політичних персонажів, реагування

на значущі тижневі події, а в останніх сезонах це здійснюється за допомогою знайомих декорацій з відомих творів масової культури (напр., "Матриця", "Люди в чорному"), не створюючи власної героїки.

Отже, сьогодення вимагає існування масової культури не лише в контексті терапевтичної функції, яка спрямована на роботу з людськими емоціями. Нині є потреба в масовій культурі, яка сприятиме розвитку суспільства, адже якісний культурний продукт може дати необхідну точку відліку для критичного вивчення дійсності. Сучасний суперечливий рівень української масової культури – це лише питання часу. Постійна експлуатація "миттєвих запитів" неможливе, тим паче неможливо спиратись лише на іноземні досягнення масової культури, хоча й маємо відзначити їх високий рівень культурного продукту. Нині як ніколи раніше маємо потребу у конструюванні власних смислів і значень, в чому допоможе масова культура, яка орієнтуватиметься на стратегічні цілі.

А. С. Савдєєва, магістр, КНУТШ, Київ
nastyasavdeeva@gmail.com

ЛІС ЯК ТЕРАМОРФНА ФОРМА ОБ'ЄКТИВІЗАЦІЇ ЖАХУ В КУЛЬТУРІ ПРЕМОДЕРНОЇ ЄВРОПИ

Дослідження жаху як власне культурного феномену є надзвичайно важливим для філософів, теоретиків та істориків культури. Звичайно, страх та форми його об'єктивізації досліджувались в роботах багатьох психологів, наприклад, у відомій роботі Рімана Фріца "Форми страху". Відомим є і філософський підхід, що становить основу даного дослідження. Він був представлений в роботах Сьорена Кьєркегора, Мартіна Гайдеггера та інших філософів-екзистенціалістів і полягав у розмежуванні об'єктивізованого страху *Furcht* та безпредметного, метафізичного жаху – *Angst*. Культурологічний підхід у дослідженні метафізичного жаху полягає у комплексному аналізі форм страху, що домінували в ті чи інші історичні періоди. Це дає можливість здійснити ґрунтовний аналіз культури досліджуваної доби в цілому. Адже позбавлений об'єкту *Angst* є страхом Ніццо, "викинутості в смерть" (за визначенням М. Гайдеггера), тобто, страхом хаосу та безодні. Йому протистоїть буденність з її впорядкованістю та порядком, логос, а також система цінностей, що пропонуються культурою. Тому метафізичний жах завжди часто буває пов'язаний із загрозою руйнування цінностей.

Страх перед природою є однією з найбільш очевидних форм втілення метафізичного жаху, адже він межує з повною відсутністю об'єкту страху як такого. Він являє собою, по суті, безпредметне жахання Ніццо, втіленого в хаотичних, темних і невідомих силах природи, їхнє заперечення людських норм і цінностей, а також потенційну загрозу їх повного нівелювання. Саме тому в свідомості домодерної людини тероморфні домінували саме тероморфні форми об'єктивізації жаху. Однією з таких форм є ліс.

Ліс являє собою одну з тих форм, в якій найяскравіше втілюється жах людини перед руйнівною та хаотичною силою природи. Чисельні свідчення, зафіксовані в міфах та казках, підтверджують, що ліс здавна пов'язувався в свідомості людей з нічною темрявою, смертю та безоднею. Ліс був однією із основних локацій, де перебували ворожі людині сили. В дуалістичній міфології більшості народів протиставлення "селище/місто/дім – ліс" є одним з основних. Володимир Якович Пропп чітко окреслив антиномію лісу та людського простору як протиставлення структурованого (культурного) та хаотичного (тваринного, нелюдського). У зв'язку з цим слід згадати, яку фундаментальну роль відігравав простір лісу в культових практиках, зокрема, під час здійснення обряду ініціації: "Обряд ініціації завжди відбувається в глибині лісу в суворій таємниці. Ліс ніколи не описується детально. Він таємничий, темний, дещо умовний і не зовсім реальний... Варто відзначити, що обряд відбувається саме лісі. Це його постійна, незмінна риса" [В.Я.Пропп: "Исторические корни волшебной сказки"]. Під час проведення обряду ліс символізує простір "тимчасової смерті", оскільки був тісно пов'язаний зі світом ворожих духів та істот, а також мертвих. Досліджуючи міфологію античності, Вільгельм Рошер відзначає: "Ліс був постійним елементом в ідеальному уявленні про вхід до Аїду" [В.Г.Рошер: "Das Naturgefühl der Griechen und Römer"]. Подібне відношення до лісу фіксується і в здійсненні інших ритуальних практик. Зокрема, в античності під час проведення діонісійських святкувань менади та інші учасники ритуалу збирались поза межами міст в диких лісах, де віддавались тваринному, дикому та безумному духу Діоніса. Подібне ставлення до лісу як царини хаотичного, небезпечного і таємничого розглядається і Карлом Юнгом. Відповідно до юнгіанського трактування, ліс, як і більшість тераморфних форм об'єктивізації жаху, є втіленням жіночого начала Богині Матері. Відповідно до архетипу, він має дуалістичну природу і втілює як життєдайну, так і руйнівну силу. Це – символ землі, що протиставляється впорядкованому та раціональному чоловічому началу: "Міфологічно ліс, як і дерево, має материнське значення" [К.Г.Юнг, "Борьба за освобождение от матери"]. Тому входження в ліс під час проведення обрядів пов'язано з уявленням про темряву лісу як материнське лоно і символізує переродження неофіта. Також із лісом часто пов'язувались різноманітні перетворення (зокрема, чоловіка на жінку та навпаки або людину на звіра), що також говорить про властивість лісу наділяти все протилежними змістами, перетворювати реальність. Загалом, ліс як такий являв собою іншу, протилежну людському світу реальність.

В Середньовічній культурі ліс поступово наділяється новими змістами. З одного боку, він уподібнюється християнському концепту пустелі. Жак Ле Гофф зауважує, що в свідомості європейців доби Середніх Віків ліс (як аналогія пустелі) втілював цінності, що були протилежними культурним та заперечували культурні норми [Жак Ле Гофф, "Средневековый мир воображаемого"]. Проте вже в XII столітті ліс поступово втрачає первинний сенс як втілення хаосу та небезпек. Поступове освоєння лісу призвело до

поступового "зближення" його з людьми. Тепер це – джерело різноманітних ресурсів (деревина, хутро, мед) та велетенські території для випасу худоби. Проте, не зважаючи на використання лісу в господарських цілях, він все одно лишався поза межами людського простору та мав чітку прив'язку до потойбічного, темного та невідомого. Це відношення посилюється християнською традицією, відповідно до якої ліс символізує самотність та пустелю, що знаходиться поза людським світом, та є найбільш сприятливою для аскетичних мандрів та усамітнення.

Тож, ліс протягом тривалого часу лишався простором потойбічного, небезпечного та тісно пов'язувався в премодерній культурі зі світом мертвих, смертю та цариною жіночого хаотичного начала. Цю тезу підтверджує значна кількість міфів, казок та обрядових практик, зокрема обряд ініціації, невід'ємним елементом якого була "символічна смерть" неофіта у глибинах лісу з метою подальшого переродження. Таким чином, ліс належить до найдавніших символів-міфологем, що глибоко вкоренились в європейській культурі як образ протилежної людському світу реальності. Протиставлення людського та тваринного, космоса та хаоса, темряви та світла щонайбільш яскраво втілюється в антиномії "ліс – селище", що є однією з базових в європейській культурі домодерної доби. Жахи, з якими асоціювались лісові хащі, чисельні ворожі людини лісові духи та створіння – все це пов'язано, в першу чергу, з уявленням про ліс як вмістилище хаосу. Тож, дослідження лісу як однієї з найяскравіших тераморфних форм об'єктивізації жаху має велике значення для культурологів та істориків культури, адже дозволяє здійснити глибокий аналіз протиставлення природнього та культурного та культури премодерної доби в цілому.

І. Г. Сидоренко, канд. філос. наук, НУБіП України, Київ
limans@i.ua

ЗУСТРІЧ КУЛЬТУР У СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ: ЗІТКНЕННЯ ЧИ ДІАЛОГ?

Культурні цінності сучасного європейського простору – чи є вони сприйнятними винятково для європейців? чи можуть європейські спільноти на основі цих цінностей вибудовувати діалог з представниками мусульманського світу? Очевидно, що Європа хоче зберегти свою ціннісно-нормативну ідентичність, і, водночас, вона має гарантувати права і свободи тим, перед ким відчиняє двері. Пошук можливостей міжкультурного діалогу наразі є гостроактуальним.

Попри те, що дослідники культур, серед яких Ж. Берк, А. Перотті, Ф. Одіж'є, К. Леві-Строс, У. Еко тощо висловлюють аргументовані переконання, узагальнено представлені словами М. Боргольте: "ніколи не існувало й не існує реальності без розмаїття" [Боргольте М. Як Європа знайшла своє розмаїття // Культурні цінності Європи / За ред. Ганса Йонаса і Клауса Віганда. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С.127], однаке пред-

ставники західно-європейської цивілізації виявляють не лише втрату історичної пам'яті, але й демонструють деформацію уявлень щодо цінностей, традицій, що їх сповідують представники мусульманського світу.

Пропонуємо поглянути на проблему з позицій її іншого репрезентанта, неєвропейської сторони. Тут варто зазначити, що, починаючи з XI сторіччя, з моменту першого порівняльного дослідження релігій мусульманина Ібн Хазма, коли автори робили висновки про зверхність своєї власної релігії над іншими [Там само. – С.149], ісламські позиції мало в чому змінилися.

Сучасні мусульмани не можуть залишатися поза впливом нової реальності, вони весь час мають справу з некоранічними поняттями, течіями, ідеями. При цьому, як ісламісти (які визнають фундаментом усіх норм і цінностей виключно Коран та Сунну), так і ті "нормальні" мусульмани, які визнають, крім Корану та Сунни, спільні людські цінності, історичний досвід інших, виходять з того, що іслам – це релігія, що виходить за межі приватного життя, вона накладає зобов'язання на людину, та впливає на суспільство [Кремер Г. Суперечка цінностей // Культурні цінності Європи / За ред. Ганса Йонаса і Клауса Віганда. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С.506].

Більш радикально налаштовані, ісламісти представляють усі соціальні страсти, отож, є активними та впливовими членами спільноти. Їх об'єднує переконання в тому, що іслам як структурна цілісність з незмінним ядром, в моральному сенсі є вищою за всі інші нормативні системи.

Міжкультурний діалог видається можливим не на основі норм, які мають заборонно-примусовий характер і належать радше до царини права, а на основі тих цінностей, що мають універсальний характер – справедливості, свободи, рівності, відповідальності. Як в європейській, так і в ісламській думці чільне місце серед базових цінностей відводиться справедливості, що охоплює усі царини людського буття: релігію, право, етику, політику. Ісламознавець Гудрун Кремер зазначає, що у розумінні ісламських юристів та теологів, справедливою є поведінка, що відповідає Божій волі, і, водночас, "узгоджується з ідеалом правильної міри й помірності" [Там само. – С.512]; Бог створив спільноту мусульман як "спільноту середини" (втілення золоті середини) [Там само. – С.513].

При побудові дискурсу європейцям варто враховувати, що в ісламська теоретична думка рішуче виступає проти радикалізації, релігійного фанатизму, насилля. Г. Кремер перспективи вбачає у душі раціонального мислення, яким "живуть і представники ісламського дискурсу, щойно заходить про загальні цінності і норми вищого порядку, які повинні стояти над детальними положеннями шаріату й усталеним формальним правом" [Там само. – С.519].

Результати діалогу на основі загальнолюдських цінностей видаються позитивними хоча б тому, що альтернативи їм немає. Першим кроком є подолання стереотипу вібіркової пам'яті, притаманної сучасному європейцю. Підхід, згідно якому європейські культури розглядаються як самодостатні, залишає поза увагою внесок неєвропейських культур у

розвиток західної цивілізації. Особливо водорозділ позначається на межі "європейська цивілізація-арабський світ".

Араби до XVII сторіччя справляли значний вплив на розвиток європейської наукової думки. Від VII-VIII сторіч християни та мусульмани у Європі спорадично перебували у стані конфронтації та симбіозу: Реконкіста, сарацини Сицилії, падіння Костянтинополя та ін.. Відтак, вони навчалися терпінню та визнанню чужої релігії та культури. "На толерованій відмінності від інших і досі ґрунтується виживання Європи, передовсім її культура" [Боргольте М. Як Європа знайшла своє розмаїття // Культурні цінності Європи / За ред. Ганса Йонаса і Клауса Віганда. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С.139].

Європа в її модерному розумінні постала на гуманістичних засадах як територія рівних можливостей та соціальної справедливості. Для європейської етико-правової думки вихідними є свободи та права людини. Отож, другим кроком є чітке дотримання статті 14 "Заборона дискримінації" Конвенції про захист прав людини і основоположних свобод Ради Європи від 04.11.1950 [http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/995_004].

М. І. Стефанів, студ., ЧНУ ім. Юрія Федьковича, Чернівці
stefanivm@ukr.net

ЛЮДИНОТВОРЧІ СИЛИ КУЛЬТУРИ В ІДЕЯХ ТА ДІЯЛЬНОСТІ ДАЙСАКУ ІКЕДИ

У сучасному технологічному суспільстві практика спілкування й діяльності багатьох людей і спільнот позиціює цінності гуманності та альтруїзму як щось другорядне. Масштабні соціальні катаклізми XX й XXI ст. різко дисонують в моральному сенсі з рівнем пізнавально-технологічного розвитку людства. Та й сучасні суперечності соціуму свідчать про істотну дезорієнтованість людства щодо ціннісних перспектив у майбутньому. Народи сучасного світу потребують не тільки технологічної комунікації та універсалізації економічних стандартів, а й живого міжкультурного контакту, домінантою б якого була б повага до унікальності кожної культури і водночас ціннісна єдність в етичних принципах. Тож цілком виправданою є увага до діяльності й філософії тих громадських організацій, які саме такий формат міжкультурних стосунків проголошують метою своїх зусиль. Одна з таких організацій – міжнародна асоціація світських буддистів "Сакка Гаккай Інтернешнл" (SGI), ідейним лідером якої є Дайсаку Ікеда – японський філософ, громадський діяч, педагог, поет, фотомитець. Основний принцип діяльності організації SGI, за словами лідера, полягає в тому, щоб "врятувати світ від жорстокості та смутку через поширення ідей про недоторканність життя" [Ікеда Д. Треба захищати людей від песимізму / Д.Ікеда // Всесвіт. – 2004. – № 1-2. – с.19]. Ікеда ініціює масову культурно-просвітницьку роботу, яка втілюється в діяльності навчально-освітніх та культурно-дозвіллевих закладів, книговидавництв, друкарень, храмів. Масштаб

втілених в життя його культурних ініціатив та заснованих по всьому світу просвітницьких структур справді вражає. Мислитель провів та опублікував багатьма мовами цілий ряд ґрунтовних бесід зі всесвітньовідомими політиками, вченими, діячами мистецтва та представниками різних духовних традицій. Д.Ікеда продовжує читати лекції в наукових центрах усього світу, пропонує петиції та звернення до керівників держав та ООН, сприяє популяризації мистецьких взірців різних стилів і традицій серед різних верств населення.

Японський мислитель відштовхується від ідейних засад буддизму, але підкреслює відкритість і до інших релігійних учень, які роблять ключову ставку на співпереживання, практичне милосердя та широкі можливості особистісної самореалізації вірян й заохочують діалог як основу взаємин. Наголошуючи, що буддизм "миролюбиве вчення, основа якого у щирій довірі та повазі до Людини" [Скирда Л. Глобалізація здатна викликати непередбачувані наслідки (інтерв'ю з Д. Ікедою) / Л. Скирда // День. – 2002. – №89. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/cuspilstvo/globalizaciya-zdatna-viklikati-neperedbachuvani-naslidki>], він також вірить у наявність такого потенціалу і в інших релігіях. Головне, щоб високі ідеали релігій підтверджувалися конкретними діями, спрямованими на розвиток й покращення навколишнього середовища. Саме від цього й залежить "гуманізація нашої душі та нашого суспільства" [Там само].

Основа пропагованого Ікедою світогляду – у взаємоповазі та співпереживанні до всього живого й відсутність "дискримінації як до людини, так і до культури" [Ікеда Д., Згуровский М. Япония и Украина – разные судьбы, общие надежды. Диалоги / Д.Икеда, М.Згуровский – К.: Издательский Дом "Град", 2011. – с. 45]. Він обстоює пошук балансу між крайнощами ідеалізму і матеріалізму, релігії і сцієнтизму, технократії і архаїчності. Лунає заклик не лише брати ресурси від природи, а й служити гармонії Всесвіту. Міждержавна інтеграція буде неповноцінна, якщо першорядної ролі не надаватимуть вселюдському просвітленню через виховання готовності до солідарності й відкритості різноманіттю культур і способів життя.

Будучи віруючою людиною, Д.Ікеда все ж дивиться на релігію об'єктивно, а часом і критично. Він бачить як її величезний потенціал, так і не закриває очі на негативні форми релігійності. Міжконфесійну ворожнечу здатне припинити звернення до ціннісних першооснов релігії, часом підзабутих або лише формально декларованих в діяльності конкретних громад. "Захист життя", "збереження людства", "захист Планети" – лише такі спільні цілі дозволять перейти релігіям від статичного "співіснування" до "динамічної співпраці" [Там само, с. 62]. Заради цих цілей лідери релігійних систем мають знайти сили позбутися претензій на ексклюзивність лише "свого" та звільнитися від надмірних владних амбіцій.

Д.Ікеда у своїх діалогах конкретизує буддійський світоглядний принцип – "ешо фу ні": "взаємини між людиною і природою не є протистоянням, а взаємозалежністю" [Тойнби А. Дж., Ікеда Д. Избери жизнь / А.Дж.

Тойнбі, Д. Ікеда – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – с. 44]. Людина як свідома істота несе моральну відповідальність за стан навколишнього середовища, природи й планети. В час, коли наслідки всеохопного загарибництва людини щодо природи стали особливо явними, ідеї Д.Ікеди пронизані глибокою пошаною до неї: природа стає "частиною кожного з нас, а ми – її частиною" [Там само, с.145]. І це питання не лише екологічних технологій, а й не меншою мірою індивідуальної свідомості, яку можна вдосконалювати також і через естетичні форми захоплення природою, відображеною в мистецтві, зокрема, засобами художньої фотографії, яка, як переконує досвід Ікеди, здатна не лише до документальної фіксації життя, а й до його глибинного образно-символічного осмислення. "Краса присутня там, де є чутлива, сприйнятлива душа, яка вміє помічати її" [Цит. за: Просенкова С. Поэзия вечности в ускользящей красоте / С.Просенкова // Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.manwb.ru/articles/persons/EarstPeople/daisaku_ikeda/] Мистецтво проявляє в людині її прекрасне внутрішнє "я" і водночас "людська душа зриває звичні соціальні маски, відновлюється та відкривається силі краси та любові" [Там само]. За словами автора, він не використовує жодних технічних спецефектів, а підпорядковується внутрішньому поклику до діалогу з природою, співпереживає усьому живому і творить з відчуттям абсолютної свободи. Таким способом митець і мислитель шукає довершену красу у звичних предметах, процесах, пропускає її крізь своє бачення й оприсутнює момент з вічності, тим самим сприяючи поглибленню відчуття індивідуальності в глядача.

Отже, можемо стверджувати про комплексну стратегію культурницької просвіти, не лише теоретично декларованої, а й практично втілюваної в діяльності Д.Ікеди й очолюваної ним спільноти (єдність соціальних, етичних, науково-технологічних і мистецьких ініціатив). Як релігійний мислитель Ікеда цілком адекватно розуміє світовий характер власної традиції (буддизму) не як претензію на світове домінування релігійних інститутів, а як моральну небайдужість до всього, що відбувається з людиною в різних ареалах цивілізації. Тож не даремно систему ідей Д.Ікеди називають "глобальною етикою", яка має потужний людинотворчий потенціал в умовах гострих цивілізаційних викликів сьогодення.

Я. П. Суська, асп., ІМФЕ імені М. Рильського, Київ
mortdelauteur@yahoo.com

КОНЦЕПЦІЯ "ІНШОГО" В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ НА ПРИКЛАДІ ЕВОЛЮЦІЇ ОБРАЗІВ ВАМПІРА І ЗОМБІ В КІНО І НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

Вивчення особливостей відображення вампірів і зомбі у творах сучасної масової візуальної культури є важливим інструментом культурно-антропологічного аналізу. Однією з причин цього є той факт, що образи зомбі і вампіра в кіно і на телебаченні є проекцією Іншого, певним відображенням цього концепту засобами масової культури. В даному кон-

тексті варто згадати зауваження Сартра щодо впливу Іншого на особистий простір суб'єкта. В своїй праці "Буття і Ніщо" він пише, що поява серед об'єктів універсуму суб'єкта елементів дезінтеграції цього універсуму і називаються появою певної людини в універсумі суб'єкта [Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000, с. 287]. Таким чином, поява Іншого автоматично спричиняє ірраціональний страх небажаних змін в житті суб'єкта. Саме цей страх є головною рушійною силою сексизму, гомофобії, ксенофобії та інших подібних явищ дискримінації. Поява несхожого Іншого в полі зору суб'єкта та можливість двостороннього візуального контакту (можливість побачити і бути побаченим) призводить до страху, що життя суб'єкта під впливом цього контакту неконтрольовано зміниться, набувши схожості з життям Іншого. Саме цей аспект Іншого і відображається в найпопулярніших кінообразах, які мають викликати страх – вампірах і зомбі.

В культурно-антропологічному контексті також є важливим походження образів вампірів і зомбі та їх еволюція до сучасного стану. Вампір, який вперше з'являється в готичному романі Брема Стокера "Дракула", є типовим породженням романтизму. В 1897 році, коли його було опубліковано, романтичні тенденції ще зберігались в європейському мистецтві. В свою чергу сам роман є зразком мистецтва, що вже мало деякі риси експресіонізму, напрямку, який розвинеться десятиліттям пізніше. Недарма перше кінематографічне втілення історії про Дракулу було створено представником німецького експресіонізму Фрідріхом Вільгельмом Мурнау. Вплив цих двох напрямків мав вирішальне значення для подальшого формування образу вампіру в кінематографі: це незвичний герой в незвичних обставинах, який має складний і заплутаний внутрішній світ.

Образ зомбі з'явився в масовій культурі значно пізніше. До 1968 року він втілювався в фільмах, сюжет яких так чи інакше обертався навколо практик вуду, і лише з виходом на екрани фільму Джорджа Ромеро "Ніч живих мерців", з'явився той різновид зомбі, який став широко відомий сучасній публіці. Зомбі – це зло зовсім іншого типу, ніж вампір. Вони уособлюють масу та страхи, що з нею пов'язані. Філософи стали підіймати цю проблему ще на початку XX століття, але, як бачимо, в культуру вона проникла значно пізніше, після зростання швидкості масифікації суспільства та переходу до масового виробництва у всіх сферах життя, частково включаючи духовну. Незадовго до виходу фільму з'явився та розвинувся поп-арт, перший напрямок мистецтва, який поєднував в собі на рівноправних засадах масові та елітарні риси. Зомбі втілюють неконтрольовану знеособлену юрбу, яка небезпечна своєю кількістю. Фактично, зомбі не мають людських рис, зберігаючи лише певну зовнішню подібність. Вони є проекцією страху перед неконтрольованою ірраціональною масою. Таким чином, два найпопулярніших образи зла в сучасній візуальній масовій культурі принципово відрізняються один від одного. Вампіри мають людські риси і найчастіше зображаються в привабливих образах аристократів, крім того їхні образи несуть певний

бунтарський пафос, який теж додає їм симпатії глядача. Ще один важливий момент – у вампірів є голос, що забезпечує можливість легкого спілкування з ними, можливість чути і бути почутим, і таким чином, шанс на певну рівність з людьми. Зомбі не мають голосу, привабливого візуального образу, нецікаві самі по собі та здобувають можливість діяти лише як юрба. Вони – ірраціональне сліпе зло, на відміну від романтичного витонченого злочинця, яким постає вампір. Звертаючись до порівняння модерну і постмодерну Брайніна-Пассека, можемо констатувати, що вампір – це образ, який втілює модерний пафос, протиставляючи себе середовищу та претендуючи (в дійсності чи ілюзорно) на елітарність. В той час як зомбі – зло постмодерну, тиражоване, безоціночне, конформне та ірраціональне [В.Брайнин-Пассек. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике. // Новый мир искусства. – Санкт-Петербург, 2002, с.8].

Образ вампіра в кінематографі еволюціонував від вищезгаданого аристократичного втілення до образу бунтаря в 80-х і до персонажів, які більшою чи меншою мірою вписуються в соціум, починаючи з 2000-х. Можна сказати, що з другої половини ХХ століття він був проекцією соціально стигматизованих і маргінальних груп – гомосексуалістів, ВІЛ-інфікованих, молодіжних протестних субкультур. В наш час яскраво помітна тенденція до зображення вампірів як особливої соціальної групи, а не монстрів, які протистоять людям ("Сутінки", "Справжня кров"). Образ зомбі як зображення зла, що носить масовий та ірраціональний характер, можна вважати проекцією певного типу страхів, що в останні декілька десятиліть переслідують західне суспільство. Найяскравіші приклади таких страхів – загроза, що її несе зростання числа іммігрантів, бездомних та маргінальних суспільних елементів. Тобто тих людей, які в уявленні середньостатистичного жителя цивілізованих країн є незрозумілою та непередбачуваною масою, що несе загрозу звичним цінностям та способу життя. Варто згадати про цікаву особливість цього образу – зомбі настільки проникли в масову культуру, що з втілення ірраціональних страхів перед масою частково перетворились на конкретні побоювання, про що свідчить поява наукових досліджень, які аналізують теоретичні моделі зомбі-апокаліпсису. Образи і вампіра, і зомбі несуть в собі певну амбівалентність. Вампір часто викликає співчуття глядача за рахунок вищезгаданих романтизованих рис. Зомбі також не можуть бути втіленням чистого зла, оскільки, по-перше, походять від людей (що справедливо і для вампірів), а, по-друге, позбавлені будь-якого особистого вибору, і таким чином не можуть нести відповідальності за свої вчинки. Це робить вивчення цих образів важливим для неоліберального дискурсу і проблеми необхідності толерантного ставлення до всіх суспільних груп. Про розвиток в цьому напрямку свідчать і тенденції сучасного кіно- і телемістечтва. Можливість комфортного співіснування вампірів з соціумом ("Баффі", "Сутінки", "Справжня кров"), спроби лікування зомбі ("Нація Z", "У плоті") та залучення їх до роботи та соціальної активності ("Фідо", "Тепло наших тіл") свідчать про цей

рух. Таким чином, можна стверджувати про існування тенденції до толерантного сприйняття меншин, до спроб заміни страху перед іншим його прийняттям та залученням в соціум.

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
asya_81@list.ru

КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ ІНТЕРНЕТУ: ФАНФІК ТА КОУБ

Одним з провідних напрямків сучасної культурологічної думки є сфера візуальних досліджень. В центр уваги потрапляють різноманітні візуальні практики, серед яких однією з найбільш розповсюджених є інтернет, значення якого зростає, адже він поступово проникає у інші сфери життя. Швидкий доступ до нього та зростання функціональності мобільних пристроїв створюють своєрідну залежність від постійного потоку візуальної інформації, яка транслюється у мережі. Дослідження форм інтернет-активності є актуальним завданням, яке сприятиме розумінню специфіки і закономірностей розвитку комунікативних практик сьогодення.

Центральними характеристиками сучасного культурного-мистецького простору є прагнення до змін, збільшення активності споживацької аудиторії. Це проявляється у прагненні читача активно впливати на текст, який він сприймає. Більшість авторів, які займаються візуальними дослідженнями стверджують, що в умовах сьогодення зростає роль практик, а не мистецтв. Комунікативні практики – це постійне відтворення систем комунікацій різного рівня, "впорядковані сукупності зразків раціональної діяльності, спрямованої на передачу / прийом соціально-значимої інформації" [Зотов В.В., Лысенко В.А. Коммуникативные практики как теоретический конструкт изучения общества// Теория и практика общественного развития. Выпуск № 3 / 2010. – С.54].

Поява "події" у медійному просторі потребує швидкого реагування на неї, у вигляді коментарю чи хоча б "лайка". На форумах сайтів, на сторінках та групах в соціальних мережах, присвячених якомусь письменнику, літературним творам чи серіалам, можна спостерігати різні форми активності учасників. Вона може проявлятися, насамперед, у візуальних повідомленнях, які можуть включати фото та відео автора, акторів, персонажів, яким присвячено це мережеве утворення, що безумовно підживлює інтерес інших членів об'єднання. Іншою, творчою формою активності може бути створення фанфікшен літератури, в якій використовують головних персонажів, що набувають значення класичних образів чи навіть архетипів для даного угруповання. Написання такого типу літератури характеризується його поетапним викладенням, яке супроводжується коментарями з боку постійних читачів. Автор фанфіку, обговорюючи його, досить часто змінює загальний розвиток тексту, або корегує деталі, згідно з уподобаннями чи "передбаченнями" читацької аудиторії. А.Кірбі вказує, що автор відтепер є не творцем, а тим, хто

лише задає нові параметри. Художній текст характеризується гіперемерністю і нестабільністю, високим ступенем змінюваності.

Ще однією комунікативною практикою мережі Інтернет є коуби. Це – короткі відеоролики, що виникають як миттєва реакція користувачів мережі Інтернет на найбільш яскраві медіа події. Сутністю коубів є використання досить короткого, яскравого з позиції інформативної насиченості, "зацикленого" (повторюваного) уривка оригінального відеоряду, на який накладається новий звукоряд. Також можливе поєднання елементів нового, актуального відео з елементами інших, попередніх, проте вже добре відомих глядацькій мережевій аудиторії уривків. Зміст даних роликів пов'язаний з новою інтерпретацією подій, знятих на відео та викладених у мережу. Досить часто їх сюжети демонструють реакцію на виступи відомих політиків, акторів, персонажів фільмів і, як правило, містять іронічний підтекст. Можливі також коуби, де основою виступає не іронізування, а скоріше акцентуація на якомусь жесті, стані, явищі, придатному для тривалого споглядання. Досить цікавим стає той факт, що кількість переглядів попередніми користувачами починає зумовлювати вибір наступних, коли відповідь на запит в пошуковій системі автоматично видає той, який користувався найбільшою популярністю. В певному сенсі коуби можна розглядати в якості візуальних аналогів фанфіків, проте, побудованих не з вербальних, а візуальних елементів. Ці комунікативні інтернет – практики виникають у мережі, хоча іноді можуть й виходити за її межі. Адже готові фанфіки часом стають друкованими бестселерами та екранізуються.

Значення комунікативних практик важко переоцінити, адже вони завжди виступають репрезентантом досвіду, знань та цінностей тих, хто вступає у комунікацію. "У повсякденній комунікації народжуються майбутні соціальні практики, які можуть стати основою суспільних трансформацій" [Зотов В.В., Лысенко В.А. Коммуникативные практики как теоретический конструкт изучения общества// Теория и практика общественного развития. Выпуск № 3 / 2010. – С.55]. Реалізуючи комунікативні практики, індивід, здійснює вибір дії, що забезпечує адекватне сприйняття і цілеспрямовану передачу інформації в конкретній ситуації, а також репрезентує систему норм, цінностей і зразків поведінки, прийнятих у конкретному комунікативному середовищі.

А. О. Трепова, студ., КНУТШ, Київ
zvistno@gmail.com

СПЕЦИФІКА ЕЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розглядаючи становище еліти у 21 столітті необхідно зазначити передумови її трансформації та причини кардинальних змін. Ці зміни стосуються також і маси, співвідношення еліти і маси коливалося і весь час змінювалося, коли мінялося панівне становище цих обох соціальних верств населення. На початку 20 сторіччя першість у суспільних проце-

сах була у мас, характерне в основному для більшовицьких і фашистських революцій. Ці події розглядав Хосе Ортега-і-Гассет у своїй книзі "Повстання мас", він пояснював кризу західної культури "політичним пануванням мас". [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии. / Логос, Прогресс. 2002 – С.11] Одночасно з масою існувала адміністративна еліта, яка складалася з адміністраторів, комісарів, президентів, віце-президентів, менеджерів – так би мовити, розмита, неявна, інтегрована у масу, що керує суспільними процесами, інтегруючи їх. Вона керувала процесами виробництва, розподіляла роботу, фінанси і т.д. Як у соціалістичних, так і у капіталістичних індустріальних суспільствах еліта знаходилася в великих компаніях, промислових організаціях і урядовому апараті [Э.Тоффлер. Третья волна. ООО "Фирма "Издательство АСТ" 2004 – Гл.5 – 42-45 С.]. З часом баланс між елітою і масою змінився. Якщо в індустріальному суспільстві кількість маси збільшувалася за рахунок прискореної урбанізації та збільшення об'єму виробництва, то в постіндустріальному суспільстві численність мас перевищила ту кількість, яку вони ж(маси) могли контролювати. В такому суспільстві домінує виробництво інформації – той, хто володіє інформацією, той і керує усім. Після науково-технічної революції з'явилося багато засобів для ефективного керування великою кількістю людей: медіа, реклама, що дало змогу утвердитися еліті нового типу як керуючий орган. При цьому в ніші еліти з'явилася нова, інтелектуальна група людей – спеціалісти. Причину зміни рівноваги і першості у т.зв. процесі "циркуляції еліт". В. Парето вважав, що індивіди розділяються за інтелектуальним, фізичним і моральним розвитком – "ті, хто має найбільш високі показники у своїй діяльності називаються "елітою"[Парето. Компендиум по общей социологии. – Издательский дом ГУ ВШЭ. Москва 2008. – С.308. – Гл.8]. Причина порушення рівноваги між нижчим і вищим класом – це аккумуляція низьких елементів у вищих класах, і високих елементів у нижчих класах"[Парето. Компендиум по общей социологии. – Издательский дом ГУ ВШЭ. Москва 2008. – С.314. – Гл.8]. Глибока диференціація праці після НТР підштовхнула звичайних людей із мас, що вивчають ту чи іншу область, до процесу удосконалення себе у своїй справі, що дало їм змогу стати елітою нашого часу.

Такі зміни розглядали у своїх працях К. Леш, Д. Белл, А.Тоффлер. Добре дана характеристика постіндустріального суспільства у Д. Белла: суспільство, в економіці якого пріоритет перейшов від переважного виробництва товарів до виробництва послуг, проведення досліджень, організації системи освіти і підвищення якості життя, в якому клас технічних спеціалістів став основною професійною групою і, що найважливіше, в якому впровадження нововведень все більшою мірою залежить від досягнення теоретичних знань. Постіндустріальне суспільство передбачає виникнення інтелектуального класу, представники якого на політичному рівні виступають як консультанти, експерти або технократи [Bell D. Notes on the Post-Industrial Society // The Public Interest. – 1967. – №7. – С. 102-118.]. Це і є нова аристократія, новий клас, який

об'єднується із правлячим класом у еліту. Разом вони складають 20% від всього населення країни. [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.20]. Міністр культури – правляча еліта, навіть будучи просвітянином у своїй області, буде оточувати себе людьми, які більше спеціалізуються у більш вузьких сферах як то театральне мистецтво, циркове мистецтво, кінематограф і т.д., тобто спеціалістами. Але межа між спеціалістом і управлінцем розмита, це може бути один індивід, який буде мати обидві функції.

Сучасна еліта – меритократична. Завдяки налагодженій системі освіти, яка дозволяє талановитим і творчим людям працювати командою і формувати простір для обміну ідеями, сучасна еліта відбирає собі у нішу найосвіченіших людей. На відміну від аристократії доіндустріальної та індустріальної епохи, яка опиралася на рід та необхідність захищати його честь, не стільки на інтелект. [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.16 – С.17]. Хоча спадкові переваги грають важливу роль для досягнення статусу спеціаліста або управлінця, новий клас має претензію, що його сила має опору лише на інтелект. Відповідно, він не відчуває особливої вдячності до предків і не вважає себе відповідальним за минуле. Про себе він думає виключно як про еліту, що зобов'язана своїми привілеями виключно власним зусиллям. [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.17]. Новий клас немовби віддаляється від інших верств населення. Тут варто ще сказати, що процеси глобалізації дозволили новому класу тісно налагоджувати ділові відносини на міжнародному рівні, а не тільки у межах певної країни. Що робить його повністю космополітичним. К.Леш відносить цю характеристику і до управлінців, і до підприємців на прикладі американського суспільства, кажучи, що у них більше спільного з собі подібними в Брюсселі або в Гонконзі, ніж з масою американців, ще не підключених до мережі всесвітньої комунікації. [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.15] Тому процес глокалізації еліти повністю руйнує традиційне індустріальне суспільство, де вона все-таки була прив'язана до певної країни. Ще одна характеристика еліти 21 ст. – вона взаємозамінна: фінанси, уряд, мистецтво, індустрія розваг – ці сфери заходять одне на одну. Актор з легкістю йде в політику, політик займається бізнесом. [Лэш К. Восстание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.17]

Із цього робимо висновок, що за фактором освіти, яка є "пропускним пунктом" для входження до еліти, населення умовно розділяється на кваліфікованих і некваліфікованих. Некваліфіковані – це маса і у 21 ст. їй важко знайти себе у світі. Тому ми маємо ситуацію, коли збільшення цього населення веде до економічної розрухи країни. Наочний приклад дає К.Леш. Він описує ситуацію, коли в процесі урбанізації заселяються люди, які раніше або займалися сільським господарством, або мали низький рівень освіти, утворюють "урбаністичні накопичення", де панують бідність, хвороби, відчай. Ситуація зачіпає і середній клас, який, опинившись в таких умовах міста, поступово збіднюється. [Лэш К. Восс-

тание элит и предательство демократии./ Логос, Прогресс.2002 – С.13]. Маса стає більш залежною від інтернаціональної еліти, що контролює всі ресурси і робочі місця.

В. Э. Туренко, канд. филос. наук, КНУТШ, Киев
amo-ergo_sum@ukr.net

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЛЮБВИ

Феномен любви один из ключевых в философском дискурсе. Корни его осмысления можно проследить еще в глубокой древности, еще во фрагментах мыслителей-досократиков. Не теряет своей актуальности он и в современной философской мысли (А.Бадью, С.Жижек, Ю. Кристева и другие). Но как бы там ни было, несмотря на нашу "пост-романтическую эпоху" (Р.Апресян), идеалом любви в обществе все же остается ее романтический инвариант. Корни его, по мнению ряда исследователей, уходят в средневековые.

На наш взгляд, романтическая любовь – это одна из культурно-исторических форм любви, смыслом которой является создание пары на основе союза мужчины и женщины; выразительное и приятное ощущение от эмоционального влечения к другому человеку, что связано с любовью.

Одна из крупнейших исследователей романтической культуры любви в мире Х. Фишер отмечает: "исследовав 166 различных культур, антропологи обнаружили, что романтическая любовь была известна в 147 из них, то есть более чем в 90 %. В оставшихся 19 культурах ученым просто не удалось добыть необходимые свидетельства. От Сибири до малонаселенных австралийских равнин и джунглей Амазонии люди поют песни, передают из уст в уста мифы и легенды и слагают стихи о любви. Множество людей практикуют любовную магию – носят амулеты и талисманы, используют зелья и травы, чтобы стимулировать любовное влечение. Кому-то приходится тайно бежать, чтобы обвенчаться с любимым вдали от отчего дома. А другие страдают от неразделенной любви, убивают неверных возлюбленных, совершают самоубийства или же погружаются в столь беспросветное отчаяние, что не остается сил даже на еду и сон [Фишер Х. Почему мы любим. Природа и химия романтической любви / Х. Фишер. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – С.5.]

Романтическая любовь – не просто форма или культура любви, а целая совокупность убеждений, идеалов, установок, что сложились еще как минимум в Средние века, и представления о которой переходят из поколения в поколение, из одного столетия в другое. Следовательно, часто у нас, в бессознательном существуют совершенно противоположные идеи, определяющие наше поведение и наши реакции задолго до того, как мы начинаем их осознавать. Тогда автоматически возникает предположение о том, что представляет для нас другой человек, что нам следует чувствовать, а на что "не обращать внимание".

Что касается фундаментальности и ключевом значении романтической любви в истории мировой культуры, то можно сказать следующее: "Именно соблазны любви, подчеркивает Х. Фишер, двигали создателями величайших в истории человечества опер, пьес, романов, самых трогательных стихов, памятных всем мелодий, прекраснейших скульптур и живописных полотен, наиболее ярких праздников, мифов и легенд. Романтическая любовь – грандиознейшее сокровище нашего мира, именно с ней связано большинство человеческих радостей. Но отвергнутая любовь способна породить самые мучительные страдания. Навязчивые преследования объекта страсти, убийства и самоубийства, глубочайшие депрессии, наступающие после разрыва с любимыми, и огромное число разводов по причине супружеских измен приносят неисчислимы мучения людям во всех уголках мира. Так что самое время вновь вернуться к вопросу, заданному Шекспиром: "Что есть любовь?" [Фишер Х. Почему мы любим. Природа и химия романтической любви / Х. Фишер. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – С.11-12.]

Далее мы изложим тезисно в чем же, согласно философскому дискурсу, специфика и особенности романтической культуры любви как таковой:

1) Романтическая любовь – это не только дискурс страсти и этос эроса. Данный культурно-исторический тип любви вбирает в себе и коннотации агапе, филии, сторге. Дискурс любящих в романтическом инварианте не сосредоточен только на страсти и на проявлении пылкости чувств один к другому, это еще и забота, взаимопонимание, ответственность, внимание, жертвенность и т.п. аспекты и коннотации, что присуще любви-филии, любви-сторге, любви-агапе;

2) С философской точки зрения, огромную роль в дискурсе любви в ее романтическом инварианте занимают анализаторы – особенно слух, зрение, кожа. Слух, в определенной степени, выступает даже более важным анализатором, чем зрение в любовном дискурсе. Он не настолько важен для "начала" истории любви, сколько то, что во многом от того "что", "как" и "где" слышит, влюбленный зависит вопрос несколько "долго" она (любовь) будет между ними продолжаться. Образ романтической любви можно уподобить музыке, как "со-звучию/со-бытию" двух любящих личностей. Зрение, глаза влияют не только на начало любовного дискурса, но и на всю дальнейшую историю любви, а также отмечают, что глаза служат иногда и средством познания, специфической коммуникации между любящими личностями. Что касается значения кожи (прикосновения) в любовном дискурсе, можно отметить, что она выступает "маркером" отсутствия страха, недоверия между его участниками. Именно интимная (телесная) близость (отчасти, хотя и не всегда) людей свидетельствует о том, что люди очень доверяют друг другу, что каждый из них открыт для Другого как ни к кому из людей и в этом ценность и особенность романтической любви как таковой;

3) Дискурс романтической любви – это динамическая статика; в ней уникальным образом соединяется одновременно динамика и статика, покой и движение, в ней мы взаимно "обогащаемся" и взаимно стано-

вимся "беднее". Шекспировское понимание любви как "яда" означает то, что данный экзистенциал помогает в нашем сознании преодолеть эгоизм, корысть, гордость и разного рода наши слабости. Вместе с тем определения любви как "противоядия" раскрывает нас самих совсем по-новому, так нас преображает, что мы для окружающих становимся иными, хотя на самом деле у нас благодаря любви к Другому обретается подлинное "Я";

4) Романтическая любовь – это никак не "цветочно-букетный" дискурс между любящим и это не только прогулки под Луной. Уже само появление чувства любви, согласно философскому взгляду, неминуемо порождает чувство ранимости, уязвимости обоих участников любовного дискурса. Присутствие печали, горести в одном из участников любовного дискурса – один из самых характерных и ярких признаков романтической культуры любви. С точки зрения философии, разного рода аспекты любовного несчастья рассматриваются как маркеры истинности и подлинности чувств, отношений между любящими. Слезы, же в романтической любви есть не слабостью предмета и/или субъекта любовного дискурса, но есть их силой, глубиной и основой для продолжения их истории чувств;

5) "Логос" романтической любви для тех, кто не в ее власти есть юродивостью, странностью, глупостью, чудаковатостью. Любящие, исходя из текста "Ромео и Джульетты" есть юродивыми для окружающих и существующей ценностно-нормативной системе ценностей, правил, норм, поскольку то, что непосвященным кажется привычным и таким, что не содержит таинства, для любящих становится единственным, таинственным и неповторимым.

Л. С. Халілова, асп., НАКККіМ, Київ
lenura90@i.ua

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ЧИННИК

У діалозі культур існує найактуальніша проблема наукового дослідження, вивчення та збереження культурної національної спадщини. Основною формою етнічної самосвідомості є традиція. Традиція – історично сформовані і передані від покоління до покоління звичаї, обряди, громадські усталення, ідеї та цінності, норми поведінки. Традиція, як функціонально обумовлений механізм між етнічною культурою та сучасною, виконує роль етнозберігаючих компонентів культури. Людина, як етнофор в результаті своєї інформаційно-змістовної діяльності орієнтується на етнокультурні традиції у релігії, мистецтві, побуті та поведінці. [Арутюнян Ю.В. Социально-культурное развитие и национальное самосознание / Ю.В. Арутюнян // Социологические исследования. – 1990. – № 7.] Стабілізуючою етнос і його культуру основою є система традицій, свого роду колективна пам'ять, що акумулює між поколіннями етнокультурну інформацію. Не випадково, що Й. Г. Гердер спробував виявити зв'язок між традиційним надбанням культури й умовами людсь-

кого буття, які втілюються в мові, звичаях, мистецтві тощо. При цьому традиція регулює не лише рівень інформації, необхідний для відтворення етносу, а й ступінь етнічних запозичень. Цей механізм не може допустити того, щоб у структурі етносу переважали чужорідні компоненти, а з запозичених такі, що не сприймаються як свої, національні. Традиція – це досвід, накопичений у вигляді системи стереотипів активної людської діяльності, стереотипів уявлень про них і засобів їх визначення або символізації. Особливе значення для нас придбала актуалізація етнокультурних аспектів, а саме : консолідація суспільства; збереження єдиного соціокультурного простору країни; самопізнання та самоідентичність; забезпечення духовної, гуманістичної та інтернаціональної цінності; вплив етнокультурних цінностей на свободу людини; дотримання єдиного культурно-освітнього простору для розвитку національних традицій в умовах багатонаціонального суспільства. Основою етнокультурних традицій виступає – менталітет. [Быкова Э.В. Традиция как способ формирования и функционирования народной культуры / Э.В. Быкова // Народная культура в современных условиях. – М., 2000. – 258 с.]

Отже, етнокультурні традиції відображають "дух нації, затверджують його самоідентифікацію в умовах глобалізації. Процес створення етнокультурного простору та його зміст базується на специфічних традиціях окремого народу. Тому, особливу увагу слід приділити вивченню та збереженню етнічного різноманіття у діалозі унікальних національних традицій, що є основою цивілізаційного культурного потенціалу.[Тайжанов А.Т., Сабыр М.Б. Роль этнокультурных традиций в образовательном и воспитательном процессе / А.Т. Тайжанов, М. Б. Сабыр // Уфа: Вестник ВЭГУ, 2011. – №4(54). – С. 125–132.]

Г. В. Хоменко, студ., НПУ ім. Драгоманова, Київ
gleb-khomenko@yandex.ru

МАЖОРИ ЯК ЛОКАЛЬНА СУБКУЛЬТУРА КРАЇН ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ

Криза соціальних інститутів, що далася взнаки у ХХ столітті, спричинила диференціацію у системі цінностей суспільства. Одним із ключових новоутворень є поява субкультур – окремих соціальних груп, представників яких прагнули продемонструвати відмінність у "картині світу" через зовнішній вигляд та поведінку.

У країнах Західної Європи та Америки розвиток субкультур виявився особливо помітним завдяки домінуванню "культу неформальності", який стверджувався навіть в урядових колах. Радянський простір поступово переймав соціокультурні тенденції Заходу. Незважаючи на цензуру в усіх галузях суспільства, державне керівництво переважно ліберально відносилося до представників субкультур, характеризуючи останніх як неформали. Окрім, західноєвропейських та американських успадкувань – хіппі, панків та готів, в СРСР почали проявлятися нові субкультурні течії. Зокрема, зародилося віяння "золотої молоді" або мажорів – дітей

заможних батьків, які є вибагливими та безвідповідальними у власному ставленні до матеріальних благ життя [Молодежные субкультуры. Мажоры. // Муниципальное казенное учреждение культуры Озерского городского округа [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://www.libozersk.ru/pages/index/343?cont=1>]. Якщо раніше мажори були скоріше виключенням з правил, у XXI столітті ця соціальна верства отримала поштовх у власному розвитку. Однією з причин подібного зрушення став перехідний тип економіки та нерівномірність соціальних станів у пострадянських країнах.

Витоки субкультури мажорів можна прослідкувати ще на початку XIX століття, в образі "позолоченої молоді", яка мала привілейований статус у буржуазній Франції. Під цим визначенням розумілися представники світського молодого покоління, які не соромилися користуватися життєвими благами під час масових гонінь, що відбувалися на той час. В англійському вжитку аналогом мажорів є словосполучення *bright young things* – "молоді яскраві речі" з підкресленим негативним підтекстом.

Існує спокуса не вважати мажорів окремою субкультурою в сучасній добі через недостатню організованість, відсутність ціннісно-орієнтаційної єдності та регламентуючого соціального інституту. Однак, наявність спільних навичок та потреб, соціальних ролей, а також стилю існування, що впливають на зміну світогляду, свідчать про можливість її сприйняття в якості субкультури. До того ж, невизнання права субкультури мажорів на власне існування може пояснюватися фрагментарним характером взаємодії її носіїв.

Як і більшість субкультур, мажори вирізняються від інших соціальних угруповань власним зовнішнім виглядом. Зазвичай вони використовують одяг провідних європейських брендів, дорогі аксесуари та автомобіль преміум класу. Важливою умовою приналежності до цієї субкультури є не лише наявність цих предметів розкоші, але й показовий характер їх використання. Російськомовні "понти" є неодмінним елементом представника "золотої молоді" у класичному розумінні. Проповідування гедоністичного образу життя та безкомпромісний консюмеризм уособлюють представника цієї соціальної верстви. Своєрідним симулякром субкультури мажорів є псевдомажори – група людей, що не мають батьків-високопосадовців, однак отримують задоволення від імітації образу "золотої молоді". Батьки "золотої молоді", які, не рідко, у минулому також належали до цієї субкультури, використовують власний соціальний статус для полегшення життєвих негараздів своїх дітей. Зокрема, мажори досить формально проходять власні соціальні ініціації: себто вступ до вищого навчального закладу, служба в армії, тощо. Найбільш абсурдним є не лише життя за кошти батьків, але й отримання мажорами керівних посад у державних органах чи приватних підприємствах.

Виходячи із класифікації вітчизняних дослідників Б. Єрасова та А. Шилова мажори є елітарною субкультурою, яка не має розгорнутої символічної системи, що передавала б загальний світогляд її учасників. Попри це, фривольний образ життя являє собою уособлення певної моделі поведінки, яка символізує цю субкультуру. Суб'єктивна інтерпре-

тація мажорів виявляється через два мотиви "для того щоб" та "тому що". Перший асоціюється із бажанням до самоствердження та популярності, другий є орієнтованим у минуле – батьки могли приділяти замало уваги власній дитині у процесі виховання [Слюсаревский Н.Н. Субкультура как объект исследования. – [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/typology/subkultura.htm>].

Картина світу мажора відрізняється відвертим егоїзмом та антропоцентризмом із фокусом на собі. За словами Ч. Кулі, відчуття власного "я" буває помітнішим, коли людина перебуває в неробстві [Кули Ч. Человеческая природа и социальный порядок. Пер. с англ. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000.–С.18-19]. Відтак, мажорам властиво існувати у вимірі уявних емоцій, серед особистих ілюзій, що поступово розвінчуються в процесі інтеграції у інші субкультури та культурне ядро суспільства в цілому. Причиною подібної ілюзорності є нерозуміння буденних проблем оточуючих людей. Через власну непристосованість до соціального середовища, мажор, що залишиться без підтримки батьків, може стати маргіналом. Його хаотичні цінності пройдуть етап шокової терапії.

Сучасна субкультура мажорів все ж зазнає певних позитивних трансформацій у власному функціонуванні. Якщо класичним прикладом представника "золотої молоді" доби ХХ століття постає безхарактерна людина зі шкідливими звичками, що не має стимулів та бажання до інтелектуальної самореалізації. На сьогодні мажори можуть пропагувати здоровий образ життя. Досить часто вони оперують декількома мовами, являються незалежними від гендерної приналежності, а також можуть сповідувати цінності, що виходять за межі примітивних.

Таким чином, "золота молодь" є відокремленою соціальною ланкою сучасного суспільства, виходячи із матеріальних запитів та ціннісних орієнтирів. Маючи привілейований статус класичний мажор залишається поза соціальними ініціаціями та регулярними життєвими перепонами. Він характеризується відвертим егоїзмом, екстравертністю, проповіданням гедонізму та фривольності. Бажання до самовираження і здобуття популярності стає найголовнішим стимулом в його існуванні. Попри світоглядну однаковість, нерозкритою залишається система цінностей мажора та межі усвідомлення ним об'єктивної дійсності.

Ю. В. Чуприна, студ., КНТУШ, Київ
dreamjuli10@gmail.com

ТЕРОРИЗМ ЯК ФОРМА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДЕСТРУКТИВНОСТІ

На сучасному етапі становлення, поняття тероризм часто асоціюють із дієвою практикою насилля, проте, якщо даний феномен був відомий людству з прадавніх часів, то тероризм став активним проявом насильства, притаманний постмодерному суспільству. Акти, що підривають усю систему мирного побутування людства, стали вкрай повторюваними, і щонедень, людина стоїть перед загрозою знищення.

Донедавна, тероризм виступав як одна із прихованих форм влади, війн, революцій. Проте, у ХХІ столітті постав у чистому вигляді, що дозволяє не лише прослідкувати історію становлення даного явища, а й щонайближче підійти до розуміння взаємозв'язків тероризму із унікальністю людського життя, із культурними ареалами та політичними теоріями, практиками та маніпуляціями.

Актуальність даної теми зумовлена ще й тим, що тероризм постає однією з форм соціокультурної деструктивності, що призводить до переосмислення людиною свого місця в соціумі, і відповідних патернів поведінки, що зазвичай призводять до фатальних випадків. Ба більше, людина втрачає свою цілісність, і процес розпаду, поділу на частини зазвичай супроводжується болючим усвідомленням значимості свого буття.

Перш за все, необхідно звернути увагу на те, що деструктивність як явище проявляється не лише у негативному ставленні людини до самої себе, а й у відношенні до інших людей. Е. Фром як прихильник соціокультурної детермінації деструктивності, уважав, що остання є однією із різновидів агресії. До основних причин деструктивності Фром відносив відсутність можливостей для творчої самореалізації, нарцисизм, відчуття ізольованості і "нікчемності". У даний час зростання деструктивності, спостерігається у зв'язку з поширенням свободи, яка несе не тільки позитивні зміни, але і призводить до втрати почуття безпеки і почуття приналежності до соціуму. Свободу супроводжують почуття самотності, власної незначущості і відчуженості. Люди прагнуть подолати їх, "втекти від свободи". Одним із способів "втечі від свободи", за Фромом, і є деструктивність. Дотримуючись цієї тенденції, людина намагається долати почуття неповноцінності за рахунок неповноправних дій по відношенню до інших. Ще одним важливим аспектом є той факт, що соціокультурна деструкція – порушення(іноді, розмивання) функціональної цілісності та збалансованості культурної системи, у певному сенсі, її дисфункцію, що призводить до пониження можливості ефективного регулювання соціального життя. У даному контексті, тероризм можна розглядати як анти-систему, направлену на руйнування вихідного соціокультурного організму, що у свою чергу, забезпечує життєздатність ворогуючої терористам соціальної спільноти. Позаяк, у даному випадку, деструктивність реалізується на рівні девіантного відображення дійсності. Вона детермінована різними формами ідейної мотивації і об'єктивована цілями і завданнями соціально-політичної націоналістичної чи релігійної боротьби у її найбільш агресивному мілітаристському прояві.

Соціокультурна деструктивність тероризму, на думку В.Петухова, проявляється у двох формах своєї функціональності: деструктивному впливі на соціум і особистісній деструкції носіїв терористичного світогляду. Обидва ці процеси тісно взаємопов'язані та взаємозумовлені: терористична практика деструктивного тиску на громадську думку неминуче впливає на внутрішній ментально-психологічний стан учасників терористичних дій і, як наслідок, може призвести їх до морально-етичної деградації і саморуй-

нування особистості. І, навпаки, до терору можуть залучатись люди з уже сформованим деструктивним складом свідомості.

Натомість, соціокультурна деструктивність тероризму виражається в наступних рисах: дестабілізація суспільно-політичної ситуації; дезорганізація владних структур; дезінтеграція соціальних зв'язків, поширення нігілізму і анархії; провокування відповідної агресії; катастрофізм і апокаліпсизм; дегуманізація як наслідок зміни аксіосфери; архаїзація свідомості і суспільних відносин, ставка на соціальну регресію.

Також, ще одним наслідком жажливого впливу тероризму на соціум є апатія. Почуття апатії, втоми від безперервного відчуття страху і тривоги огортає людську свідомість і занурює її у загальмований стан пасивного споглядання, аморфності і незворушної байдужості. Можливо, комплекс апатії, як вимушена реакція на терористичний виклик, несе в собі деяку компенсаторну функцію, гасить агресію, зменшує небезпеку соціального вибуху і блокує процеси конфронтації. Проте зворотною її стороною є дегуманізація культури, а це неминуче пов'язано з процесом поглиблення деструктивності.

Отже, соціокультурна деструктивність тероризму ґрунтується на абсолютизації руйнівного насильства, у якому adeptам тероризму вбачається універсальний принцип буття. Головне завдання для них – руйнування ненависного їм світу, війна з ним до переможного кінця. Деструктивність тероризму в будь-яких формах свого прояву має тенденцію до імпульсної екстремалізації і розширенню руйнівного і страхітливого ефекту впливу.

Зі збільшенням масштабів тероризму ступінь деструктивності в суспільстві зростає і охоплює нові інформаційні простори. Одночасно з цим відбувається процес ірраціоналізації і дегуманізації свідомості суб'єктів терористичного світогляду. Проте, варто пам'ятати, що люди завжди вільні обирати модель своїх культурних дій, і, якщо змінити парадигму людського побутування у сучасному світі на моральністі вчинки, поставити Любов і Взаємодопомогу на перше місце в ієрархії сучасних цінностей, тоді тероризм як форма соціокультурної деструктивності не буде спроможна зруйнувати життєвий світ, у якому ми знаходимо сенс земного буття.

А. Р. Шакірова, студ., ЧНУ ім. Юрія Федьковича, Чернівці
shakirova.nadia1972@yandex.ru

СВІТОГЛЯДНА КУЛЬТУРА ПІФАГОРІЙСЬКОЇ СПІЛКИ: АКТУАЛЬНА ЗНАЧУЩІСТЬ ПРОВІДНИХ ЦІННОСТЕЙ

Піфагореїзм – це феномен, який від часів діяльності його речників до сьогодні не перестає бути предметом захоплення й зацікавленості з боку інтелектуалів, митців, особистостей, яких цікавлять злети духу. Життя в сучасному соціумі часто є надміру диференційованим, а отже, цілісність самореалізації людини нерідко пошкоджується фрагментова-

ністю життєвих інтересів і занять. Тим часом життя Піфагорійської Спільки дає нам взірці духовно-практичної єдності, здатності синтезувати науку і релігію, мистецтво і ремесло, духовне і фізичне, культуру і природу.

Як відомо, Піфагор за своє життя відвідав чимало країн та дослідив багато культур. Говорячи сучасною мовою, він до певної міри був носієм "мультикультурності" того часу, оскільки увібрав та творчо синтезував досвід багатьох народів і традицій. Місцем для заснування своєї школи він обрав Кротон, що на Півдні Італії, де став популяризувати своєрідний світогляд і життєву практику – синтез наукового і містичного, філософської узагальненості та життєвої енергетики. Піфагорійська Спілька була створена для того, як вважали послідовники Піфагора та його ідей, щоб виховати "аристократичність духу" в його учнів. Наявність у Спільці двох рівнів членства (акустиків ("послушників"), котрі засвоювали знання догматично, та математиків ("дослідників"), котрим надавалося право міркування й породження нових знань), свідчила про усвідомлення Піфагором та його соратниками еволюційності інтелектуального й духовного виховання. Це дає підстави стверджувати про наявність у піфагорійців однієї з перших в історії моделей системного підходу до освіти, виховання, формування особистості. Актуальним і для сьогодення є бачення піфагорійцями духовно-очисної ролі наук, мистецтв і корисних практик (граматики й риторики, музики, гімнастики і медицини). Тобто ці сфери не лише призводять до певного соціального результату, а ошляхетнюють саму людину, яка ними займається, роблять її ціліснішою особистістю. Як бачимо, тут закладена доволі продуктивна ідея, яку часом підзабуває сучасна цивілізація, зорієнтована нерідко на суто споживацький горизонт і виключно прагматичне знання.

Як відомо, Піфагор навчав, що душа безсмертна, вона переселяється з небес в тіло людини чи тварини і переживає ряд переселень поки не очиститься, аби піднятися назад на небеса. Водночас ставлення до цієї ідеї в піфагорійців не суто ритуалістичне чи догматизоване, а ґрунтується на підкресленні етичних передумов "спасіння – тікай від усяких хитрощів, відтинай вогнем, залізом і будь-яким знаряддям від тіла хворобу, від душі – невігластво, від утроби – розкіш, від міста – безлади, від родини – сварку, від усього, що є, – непомірюваність" [Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов \ Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – с 96].

Певна закритість Піфагорійської Спільки і наявність елементів знання для "утаємнених" свідчила не стільки про релігійно-сектантський, скільки про філософсько-елітарний спосіб життя, бажання відмежувати себе від хибних впливів юрби та примітивізованих міфології й політичного популізму. Піфагорійці вставали до сходу сонця. Прокинувшись, вони проробляли мнемонічні вправи, після чого йшли на берег моря зустрічати схід сонця. Потім обмірковували майбутні справи, робили гімнастику, трудилися. Увечері вони здійснювали спільне купання, після чого всі разом вечеряли і читали. Перед сном піфагорієць давав собі звіт про проведений день: "...Як я його прожив? Що я зробив? Який мій

обов'язок лишився невиконаним?" [Цит. за: Чанышев А.Н. Философия Древнего мира: Учеб. для вузов.— М.: Высш. шк., 1999.— с 193-194]. Популярність Піфагорійської Спільки була доволі великою, але члени її дбали про чіткі критерії для нових потенційних учасників. "І коли молоді люди приходили до нього й висловлювали бажання навчатися в нього, він давав згоду не одразу, а лише після того, як влаштовував їм перевірку та випробування" [Ямвлих. О Пифагоровой жизни. — М.: Алетея, 2002. — с 56]. Неоплатонік Ямвлих зберіг яскраві свідчення про це. Перш за все Піфагор запитував своїх майбутніх вихованців як вони поведуться з батьками та рідними, потім стежив за манерою поведінки, а саме: чи сміються вони недоречно, чи навпаки мовчать, чи забагато розмовляють. Також, він спостерігав за способом життя цих молодих людей та за друзями, за їхніми розмовами, інтересами, поведінкою, манерами, причинами радіти й сумувати. Крім того, він вивчав їхній зовнішній вигляд та ходу. Вивчаючи риси, які були вираженням їхнього характеру, він приймав зовнішні прояви за ознаки прихованої в душі вдачі. Того, кого він так екзаменував, він тримав в очікуванні ще три роки, перевіряючи, чи багато в ньому твердості й щирої любові до навчання, а чи достатньо він нехтує громадською думкою, щоб зневажати почесні. Після чого Піфагор наказував їм п'ятирічне мовчання, перевіряючи їхній самоконтроль, оскільки мовна дисципліна — найважчий вид самоконтролю. В цей час все майно майбутніх учнів переходило у власність Спільки (див: Там само — с. 57). Безперечно, деякі з цих настанов були даниною суворості тих часів. Але цілий ряд з них (а саме орієнтація на психологічну витримку, врахування як вербальних, так і невербальних проявів внутрішнього світу, діалогічна форма аналізу особистості і сьогодні є значущим фактором соціалізації особистості в культурі і професії).

Філософія та етика піфагорійців визначали чітку ієрархію цінностей. На перше місце піфагорійці ставили прекрасне і доброчесне, на друге — вигідне і корисне, на третє — приємне. Водночас така субординація не означала аскетизму, а лише спонукала до золотой середини і чуття міри. Здорові чуттєві задоволення, якщо вони помірковані, визнавалися припустимими і природними. Ідея міри в людському житті ґрунтувалася на метафізичній ідеї про божественність чисел, які за правилами гармонії домірно структурують Всесвіт. Єдність пізнавального і естетичного виявилася в піфагорійців у невіддільності філософії і математики, з одного боку, і музики, з іншого. Визначальна увага до музики свідчила про усвідомлення піфагорійцями ритму як найголовнішої характеристики явищ. Відповідно і життя людини є повноцінним тоді, коли особистість організовує його "ритмічно", тобто динамічно і творчо, повсякчас ставлячи перед собою нові горизонти розвитку.

Світоглядні ідеї піфагорійців, отже, є *культурологічно цінними, актуальними* й нині, оскільки закликають до гармонії, балансу гуманітарного і природничого, поєднують глибинну інтуїцію сакрального з принципом динамічного саморозвитку особистості, вбачають культурну до-

сконалість в поєднанні шанування до природи і філігранної творчої роботи людини над собою.

О. В. Шляховчук, асп., КНУТШ, Київ
shelvik@gmail.com

ОСВІТА У ДУСІ ГЛОБАЛЬНОГО ГРОМАДЯНСТВА: ПИТАННЯ ВСЕРЕДИНИ ПАРАДИГМИ

Ми живемо у світі, що стає все більш і більш взаємозалежним і де знання та інновації – головні рушійні сили розвитку. Це означає, що якісне викладання та навчання є важливою детермінантою благополуччя громадян, прогресу країн і якості спільного майбутнього для людства. Освіта грає ключову роль у просуванні знань та цінностей, у формуванні навичок та способу мислення, що необхідні для позитивних змін у поведінці та у формуванні мислення у душі глобального громадянства.

Починаючи з 2012 року існує зростаючий інтерес до освіти у душі глобального громадянства (ОДГГ) яка бачиться як обрамлення до парадигми, усередині якої освіта може розвивати знання, навички, цінності і відносини людей так, щоб вони допомагали забезпечувати справедливе, мирне, толерантне суспільство по всьому світу.

Проведені дослідження матеріалів ЮНЕСКО, а саме, "Глобальне громадянство: освіта, що готує учнів до викликів двадцять першого століття" [Global Citizenship Education Preparing learners for the challenges of the twenty-first century // UNESCO Paris. – 2014], "Першої глобальної освітньої ініціативи" [United Nations Secretary-General's Global Education First Initiative // UN, New York.-2012], "ОДГГ: перспективи" [Global Citizenship Education: An emerging perspective. Outcome document of the Technical Consultation on Global Citizenship Education // UNESCO, Paris.- 2013], "Освіта для "Глобального громадянства": основа для обговорення" [Tawil, S. Education for 'Global Citizenship': A framework for discussion // UNESCO Education Research and Foresight (ERF) Working.- 2013], "Після 2015 року. Освіта, яку ми хочемо" [Beyond 2015: The Education We Want // UNESCO, Paris.- 2015] дозволяють нам зрозуміти що, у той час, як існують ключові параметри, підходи та інтерпретації ОДГГ, не існує єдиної моделі для її реалізації. Наприклад, в регіонах, де посилюються конфлікти або в постконфліктних регіонах ОДГГ розглядається як частина заходів для відновлення миру, як це було в деяких частинах Африки. У країнах на шляху державних та політичних перетворень, як у Латинській Америці і останнім часом на Близькому Сході, ОДГГ сприяє зміцненню принципів демократії та поширенню загальнолюдських цінностей.

ОДГГ не має на меті просування моделі громадянства тієї чи іншої країни або регіону. Глобальний не тотожний міжнародному. Багато проєктів сприяння ОДГГ роблять це шляхом обміну між школами та вчителями. У той же час, глобальна різноманітність може бути створена за

допомогою різних методів, відмінних від простого обміну та фізичного переїзду з одного місця в інше. ОДГГ це процес навчання спрямований не тільки на те, що студенти вивчають, але і як вони це вивчають.

Серед фундаментальних питань ОДГГ, на які шукається відповідь, питання: Як заохочувати універсальне (наприклад: колективну ідентичність або відповідальність) поважаючи при цьому індивідуальне (наприклад: індивідуальні права, бажання до самовдосконалення)?

Актуальним питанням залишається: Чи слід ОДГГ фокусуватися на досягненні результатів глобальним співтовариством в цілому чи на результатах окремих людей? Постулатом попередньої позиції було те, що громадянська освіта спрямована на глобальні результати, та останнім часом фокус змістився на пошуки відповіді на питання, що може бути зроблено для кожної окремої людини, щоб підготувати її для життя в ХХІ столітті.

До цієї дискусії також відноситься питання про те, як одночасно сприяти глобальній солідарності та індивідуальній конкурентоспроможності. Деякі стверджують, що солідарність і конкурентоспроможність є антагоністичними і що освітні програми традиційно спрямовані на розвиток людського капіталу на індивідуальному рівні, а не на соціальний капітал для загального успіху. Пропоненти оперують тим, що ОДГГ включає в себе і дух конкуренції і солідарність як критичні елементи своєї структури. Прихильники цієї точки зору стверджують, що якщо дух конкуренції рекомендується в якості ознаки глобального громадянства, то це буде надихати інноваційне та творче мислення та стимулювати пошук рішень для спільних проблем сучасного світу. Це нове бачення конкуренції, що сприяє нарощуванню потенціалу учнів виживати, розвиватися і покращувати світ у якому ми живемо. Пропонується конкуренція, яка стимулює, співпраця що зміцнює і солідарність, яка об'єднує. Якщо ці три значення об'єднати на індивідуальному рівні ми повинні отримати ефективну ОДГГ.

У країнах, де ідентичність є делікатним питанням, а сама національна ідентичність є під загрозою або потребує зміцнення, шляхи для впровадження ОДГГ можуть бути обмеженими. Ця обмеженість виникає через переконання, що національна ідентичність є необхідною попередньою умовою глобальної ідентичності. Вирішенням може стати поступальний підхід: процес розширення фокусу сприйняття учнів від місцевих реалій до глобальних відбувається поступово. Цей підхід одночасно формує особистісну, локальну, національну і глобальну ідентичності визнаючи, що ідентичність є багаторівневим явищем.

Отже, як ми бачимо, існує деяка концептуальна напруженість всередині парадигми ОДГГ, яка не є неподоланною, але не може бути проігнорована, тому вимагає додаткових досліджень. Складний характер ОДГГ слід розглядати скоріше як її сильну сторону, а не як слабкість, так як вона зобов'язує тих, хто займається інтеграцією ОДГГ у освітнє товариство постійно переглядати цінності, переконання та світогляд.

ЗМІСТ

Секція 7 "ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРИКЛАДНА ЕТИКА"

Бігун Р. В. Два підходи до аналізу категорії милосердя.....	3
Блошаневич А. В. Суб'єкт моралі у життєвченні Альберта Швейцера	5
Бойченко Н. М. Етична специфіка професій у сфері суспільних комунікацій	7
Винник-Остапишин В. Р. Основні принципи професійної моралі журналіста	9
Ворона В. А. Права тварин: моральна теорія та законодавча практика	11
Гамшесва В. М. Загальна картина основних принципів підприємницької етики старообрядництва	14
Горбинко А. А. Філософська проблематика концепції злодіяння як підвиду свідомої дії	16
Горохолінська І. В. Толерантність в християнстві: колізійність ідей та практики	18
Гурська Л. І. Мир як абсолютна цінність	20
Кіптенко К. В. Чи можливий виключно злий намір: зло як самоціль? (до постановки проблеми)	22
Коломієць А. Є. Моральні аспекти політичної відповідальності	25
Коломеец Е. С. Аксиологическая инфляция семьи в концепциях З. Баумана и А. Менегетти: социально-философское и личностно-психологическое измерения	27
Коробко М. І. Актуальність етики об'єктивізму айн ренд у контексті сучасних трансформаційних процесів в Україні	30
Лучак А.-М. М. Становлення дискурсивної етики: від категоричного імперативу І. Канта до трансцендентальної прагматики К.-О. Апеля	32
Майборода В. В. Аксиологический аспект феномена любви	34
Маслікова І. І. Спільне благо як критерій оцінки соціальних практик	36
Машедо В. С. Влияние корпоративной этики на управленческую деятельность	38

Морозов А. Ю. Зло как проблема экзистенциальной усталости самости: этико-богословские аспекты.....	39
Мудраков В. В. До проблеми ідейної концептуалізації етичних констант як онтологічних підстав ментальності	42
Надурак В. В. Взаємність та справедливість	44
Ношин Я. І. Зв'язок "конфесійних" творів Еманюеля Левінаса з його етичною концепцією	46
Павлов В. Л. Принципы середины и пропорции в "Евдемовой этике" Аристотеля	48
Петрушко О. А. До питання відповідальності у філософії Е. Левінаса.....	50
Продан Т. П. Гідність як універсальний принцип прав людини	52
Пушик П. В. Соціальна довіра: етичний аспект	54
Рохман Б. М. Переосмислення поглядів на взаємодію понять свободи і вибору в умовах політичної нестабільності	56
Северин-Мрачковська Л. В. Ділова етика як складова культури підприємництва.....	58
Семчук К. М. Головні нариси сучасної політичної філософії	60
Сенин Б. О. Несем ли мы больше моральных обязательств перед роботами, чем перед людьми?	62
Сидоренко А. В. Стоїчна етика атараксії як високоморальна настанова прагматичного ґатунку або прихований конформізм	64
Сисак М. М. Криза ідей світського гуманізму	66
Скиба О. П. Відповідальність як основа екологічної етики.....	68
Смолина Д. А. Исследование дискурса справедливости в отношении бездомных Санкт-Петербурга как социально-исключенной группы.....	70
Сюмаченко Д. М. Альтруїзм та егоїзм.....	71
Ткаченко К. О. Концептуалізація етичних засад адвокатської практики у Середньовічній Британії	73
Троян Д. М. "Філософія вчинку" М.М.Бахтіна	76

Туренко В. Е. Феномен дружньої вірності: філософсько-етичні горизонти осмислення	77
Турчин М. Б. Проблема антропоцентризму в екологічній етиці.....	80
Турчин М. Я. Етико-релігійні погляди Платона у праці "Держава".....	82
Фещенко О. О. Моральний компроміс соціокультурних практик.....	84
Шеремет О. Етика праці в умовах викликів сучасності	85
Якуша П. А. В. Розанов: забавный случай мудрствования	87

Секція 8 "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Бибик А. Н. Сакура в истории японской культуры: эстетическое и идеологическое наполнение образа	90
Бондаренко О. О. Ж. Батай: література як дискурс зла	92
Ботвіновська А. В. Критика естетичного підходу в філософії Мартіна Хайдеггера.....	95
Бровко М. М. Культуротворчі особливості трансформації художнього образу.....	97
Гриценко В. С. Реактуалізація проблеми художньої рецепції сучасними арт-практиками.....	99
Карпенко О. О. Музичне світовідчуття в ранніх роботах Олексія Лосева.....	101
Корчовий П. О. Концептуальність тимчасового мистецтва: візуальний простір без фарб.....	104
Кочержук Д. В. Перспективи змін у методиці виховання естрадного вокаліста	106
Лазоревич І. Р. Формування віртуального мистецтва як естетичного явища	107
Легка Н. М. Діалоги самотності у творчості Гарольда Пінтера	109
Ляшко Л. П. Естетика довкілля: формування нової ціннісної парадигми	111
Мазуркевич А. О., Терехова Л. В. Дискурс жорстокості в естетиці нового нового Голівуду	113
Матюх Т. М. Інтерпретація феномену емпатії у теоретичних поглядах Вільгельма Дільтея	116

Носенок Б. Е. Жильбер Дюран та поняття "l'imaginaire". Три антропологічні типи міфосу в концепції Жильбера Дюрана	118
Перцов М. О. До питання застосування флейти у джазі	121
Плинер А. А. Эстетизация смерти как средство организации политической жизни	123
Романенко А. Р. Досвід опрацювання мемуарної спадщини В.В. Пухальського: методологічний аспект.....	125
Рябенко О. С. Історія філософії мистецтва: злам сприйняття чи еволюція поняття естетичного?	127
Самарський А. Ю. Кант-Гегель-Канарський: естетичний аспект формування діалектичного мислення	129
Сарнавська О. В. Особливості тілесної синестезії на прикладі театру модерну	132
Свистун В. В. Україна: у пошуках нової музичної виразності.....	133
Тормахова В. М. Свінг як метроритмічне і танцювальне явище.....	135
Фещенко О. О. Концепція краху культури в сучасному соціокультурному просторі.....	138
Чорний І. В. Філософія декадансу в творчості О. Вертинського	139
Шовенко О. С. Практика життєтворчєства денди как воплощение эстетики романтизма	141

Секція 21 "КУЛЬТУРОЛОГІЯ"

Бабушка Л. Д. Свято й повсякденність: від протистояння до узгодження	143
Білобровець Б. В. Річ як соціокультурне явище	145
Борисова-Желєзнова К. О. Культура і особистість в психоаналітичній теорії (З. Фрейд, К-Г. Юнг)	147
Буценко О. А. Культурна безпека як ключовий фактор сучасного соціального розвитку	149
Butsenko O., Demian V. Locality revitalization in post-industrial era	152
Ворожейкін Є. П. Естетико-антропологічні аспекти сучасного відео-есе.....	154
Городнича Ю. О. Вплив аланів на формування європейської середньовічної культури	156

Грабовська І. М. Змістовне наповнення поняття "ментальність"	158
Демерза К. В. Тіло та краса людини – історико-культурна ретроспектива	160
Живоглядова Д. Ю. Тема війни та миру в рецепціях художньої культури ХХ століття	162
Жильцова О. П. Соціальна складова умов розвитку лімозької розписної емалі	164
Завада О. В. Цифровий живопис Казухіко Накамури	166
Зиннатуллина Р. М. Значение и функции ненормативной лексики в театре "Новой драмы"	168
Іванюта О. А. Семантичний аналіз мінімальної ритуальної одиниці в новітньому українському міфі	170
Квитка Д. С. Теория элит Хосе Ортега-и-Гассета применимо к проблеме культурной независимости современной Украины	172
Коршунова Н. И. Использование новых техник и технологий в стрит арте	174
Курбачёва О. В. Особенности конструирования социокультурной идентичности у мигрантов	175
Курна О. С. Взаємодія людини, середовища та музею в концепції відкритого екомuzeю Т. Шоли	177
Кущик І. В. Мода як символічна мова культури. Відображення епохи в трансформації костюму	179
Лазарович Н. В. Національна ідентичність як детермінанта сучасної української культури	180
Levchenko O. Art as media: the business perspective	182
Лиходій А. О. Проблематика сучасної календарної обрядовості святкування Нового року та Різдва в Україні	184
Ляшенко Л. Л. Фактори розвитку обдарованості: до проблеми природи таланту	187
Макаренко М. А. Коммуникативно-этическое структурирование общества: опыт Китая	189
Малюк Є. О. Magnavox Odyssey як предтеча сучасних ігрових платформ	191
Машедо М. С. Влияние изобразительного искусства на формирование моды ХХ – ХХІ вв.	194
Моцёнок А. И. Феномен эпатажа в художественной культуре ХХ века	196

Норенков А. О. Супрематизм Малевича как последняя стадия искусства	198
Носенок Б. Е. Дискусії про епічну природу "калевали"	200
Парамбуль І. В. Феномен творчості у спадщині Валер'яна Підмогильного та Альбера Камю: порівняльний аналіз.....	203
Пронин И. В. Изоморфизм философии и поэзии: интуитивное в-чувствование в логику бытия	205
Проскурин И. А. Эрос в китайской культуре	208
Пузыренко Я. В. Використання елементів українознавства для розвитку креативності студентів у курсі "Культура сім'ї та побуту"	210
Пятковська Ю. В. Феміністичний погляд на феномен селфі	212
Русаков С. С. Масова культура в умовах нової соціокультурної ситуації в Україні	215
Савдєєва А. С. Ліс як тераморфна форма об'єктивізації жаху в культурі премодерної Європи.....	217
Сидоренко І. Г. Зустріч культур у сучасному європейському просторі: зіткнення чи діалог?	219
Стефанів М. І. Людинотворчі сили культури в ідеях та діяльності Дайсаку Ікеди	221
Суська Я. П. Концепція "іншого" в масовій культурі на прикладі еволюції образів вампіра і зомбі в кіно і на телебаченні.....	223
Тормахова А. М. Комунікативні практики інтернету: фанфік та коуб.....	226
Трепова А. О. Специфіка елітарної культури ХХІ століття	227
Туренко В. Э. К вопросу о философском переосмыслении романтической культуры любви.....	230
Халілова Л. С. Етнокультурні традиції як національний чинник.....	232
Хоменко Г. В. Мажори як локальна субкультура країн пострадянського простору	233
Чуприна Ю. В. Тероризм як форма соціокультурної деструктивності	235
Шакірова А. Р. Світоглядна культура піфагорійської спілки: актуальна значущість провідних цінностей.....	237
Шляховчук О. В. Освіта у дусі глобального громадянства: питання всередині парадигми.....	240

Наукове видання

ДНІ НАУКИ
ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2016

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

(20-21 квітня 2016 року)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 5

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"
Виконавець Д. Ананьївський



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 14,4. Наклад 135. Зам. № 216-7715.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл18.
Підписано до друку 31.03.16

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"
б-р Т. Шевченка, 14, 01601, м. Київ
☎ (044) 239 32 22; (044) 239 31 72; тел./факс (044) 239 31 28
e-mail: vpc_div.chief@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02