

03 3207-1
02 34

Культуралогія

Навчальний посібник

О. Л. ШЕВНЮК



Серія "ВИЩА ОСВІТА XXI СТОЛІТТЯ"

О. Л. ШЕВНЮК

Культуралогія

Навчальний
посібник

3-тє видання, стереотипне

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки
України*



Київ

"Знання-Прес"

2007

УДК 008(075.8)
ББК 71я73
ШЗ7

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України (лист № 14/18.2-894 від 23 травня 2003 р.)

Рецензенти:

М.М. Закович, завідувач кафедри культурології Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, доктор філософських наук;

О.П. Щолокова, завідувач кафедри гри на музичних інструментах Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, доктор педагогічних наук;

Л.М. Масол, завідувач лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України, кандидат педагогічних наук

Шевнюк О.Л.

ШЗ7 Культурологія: Навч. посіб. — 3-тє вид., стер. — К.: Знання-Прес, 2007. — 353 с. — (Вища освіта ХХІ століття).

ISBN 966-311-053-8

За змістом посібник відповідає програмі навчальної дисципліни “Культурологія” для студентів вищих навчальних закладів. В основу посібника покладено сучасні підходи до типології культур. Новизна посібника полягає в методичній багатоваріантності. Його структура відповідає вимогам модульно-рейтингової системи навчання та особливостям дистанційної форми навчання. Поряд зі стислим викладом теоретичного матеріалу в посібнику наводяться фрагменти текстів культур різних епох і система різнорівневих форм контролю здобутих знань (контрольні запитання, тестові та творчі завдання), спрямованих на розвиток інтегрального мислення та інтерпретаційного досвіду студентів. Посібник устатковано словником основних понять до кожної з тем.

Для студентів вищих навчальних закладів, старшокласників, викладачів, вчителів, усіх, кого цікавлять проблеми вивчення культури.

ISBN 966-311-053-8
УДК 008(075.8)
ББК 71я73
код 02125366
© О.Л. Шевнюк, 2007
Видавництво “Знання-Прес”, 2007
Інв. № 712714

ЗМІСТ

Передмова	9
Розділ 1. ЕПІСТЕМОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ	17
Тема 1.1. Культурологія як наукова і навчальна дисципліна	18
1.1.1. Соціально-історичний контекст інституціалізації культурології	19
1.1.2. Предмет культурології	21
1.1.3. Категорії культурології	25
1.1.4. Культурологічний метод	29
1.1.5. Основні концептуальні парадигми культурології	31
Основні поняття	41
Контрольні запитання	42
Тестові завдання	44
Творчі завдання	49
Література	59

Тема 1.2. Культура як предмет культурології	60
1.2.1. Сутність культури	61
1.2.2. Морфологія культури	67
1.2.3. Типологія культури	69
1.2.4. Динаміка культури	75
1.2.5. Семіотика культури	78
Основні поняття	82
Контрольні запитання	83
Тестові завдання	84
Творчі завдання	90
Література	98
Тема 1.3. Культурогенез	100
1.3.1. Генезис культури	101
1.3.2. Міфологічна модель світу	102
1.3.3. Людина в первісній культурі	107
Основні поняття	113
Контрольні запитання	114
Тестові завдання	115
Творчі завдання	119
Література	128
Розділ 2. ТИПОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ	131
Тема 2.1. Культури Давнього часу	132
2.1.1. Давньосхідна модель світу	133
2.1.2. Людина в давньосхідних культурах	136
2.1.3. “Космос” античної культури	139
2.1.4. Людина в античній культурі	143
Основні поняття	147
Контрольні запитання	148
Тестові завдання	149
Творчі завдання	153
Література	160
Тема 2.2. Культури Сходу	161
2.2.1. Феномен культур Сходу	162

2.2.2. Світ і людина в індо-буддійському типі культури	165
2.2.3. Світ і людина в японо-буддійському типі культури	169
2.2.4. Світ і людина в даосько-конфуціанському типі культури	173
2.2.5. Світ і людина в арабо-мусульманському типі культури	177
Основні поняття	181
Контрольні запитання	182
Тестові завдання	183
Творчі завдання	188
Література	199
Тема 2.3. Західнохристиянська і східнохристиянська культури в добу Середньовіччя і Ренесансу	200
2.3.1. Феномен західнохристиянської культури	201
2.3.2. Українська культура як феномен Східнохристиянського світу	206
2.3.3. Світоглядні універсалії християнського Середньовіччя	212
2.3.4. Людина в середньовічній культурі	217
2.3.5. Ренесансний антропоцентризм	219
Основні поняття	224
Контрольні запитання	225
Тестові завдання	226
Творчі завдання	232
Література	239
Тема 2.4. Західнохристиянська і східнохристиянська культури в добу Нового часу	241
2.4.1. Світомодель Нового часу в українській і європейській культурах	242
2.4.2. Антропологічні моделі в українській і західній культурах Нового часу	244
2.4.3. Людина і світ в українській і європейській культурах кінця XIX ст.	252

Основні поняття	259
Контрольні запитання	260
Тестові завдання	261
Творчі завдання	271
Література	292
Тема 2.5. Культура Новітнього часу	294
2.5.1. Модерністська модель світу в західній та українській інтерпретаціях	295
2.5.2. Людина в українській і світовій культурах Новітнього часу	302
2.5.3. Феномен американської культури	305
2.5.4. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях	309
Основні поняття	314
Контрольні запитання	315
Тестові завдання	316
Творчі завдання	321
Література	332
Ключі до тестів і відповіді на творчі завдання	334
Цитовано за такими джерелами	338
Іменний покажчик	341
Предметний покажчик	347

ПЕРЕДМОВА

Пропонований навчальний посібник відповідає концепції нового нормативного курсу “Культурологія” циклу гуманітарної та соціально-економічної підготовки студента у вищих закладах освіти. Культурологічний курс дає змогу об’єднати розмежовані за сциєнтистською традицією мистецтвознавство, літературознавство, релігієзнавство, етику, естетику, філософію, всесвітню історію проблемою духовного життя людини і суспільства в різних національних та історичних картинах світу. Культурологія як наука ґрунтується на раціональному пізнанні та інтуїтивному проникненні в інтегральне знання різних культур, яке уможливорює *формування цілісного уявлення студента про культурний континуум і місце в ньому людини*, відтворення універсального образу світу в його динамічному розвитку.

Культурологічний метод передбачає осмислення культурної динаміки людства як поліфонії ціннісно значущих смислів буття людської спільноти на відміну від історії української та зарубіжної культури як історії унікальних творінь культурного генія. Науковий предмет культурології визначає не-

обхідність наявності у змісті навчального курсу не тільки гуманітарних форм людської діяльності, таких як мистецтво, філософія, релігія, а також природничих знань, технологій предметного середовища, соціально-економічних інститутів суспільства, що розглядаються із загальнокультурного погляду. Природничі знання представлені в культурологічному курсі не на рівні адекватних природним процесам сучасних моделей і технологій, а через історичну діалектику руху наукової думки, шляхом наповнення її світоглядними смислами. В поле зору культурологічного курсу потрапляє також “низка” культура, її буденні, субкультурні, маргінальні, масові надбання, що розкривають повсякчасні потреби людини.

Втім, на наш погляд, існує небезпека підміни ціннісно-смыслового простору культури системою вузькоспеціального культурологічного знання і відповідних дослідницьких практик, абсолютизації процесів засвоєння студентами основних категорій і принципів загальної теорії культури, її теоретичної морфології та динаміки, механізмів соціального функціонування культурних інститутів. Культурологічна освіта майбутнього фахівця має ґрунтуватись на освоєнні ним насамперед культурних смислів, що утворюються співвіднесенням людини із соціальним і природним оточенням у межах тієї чи іншої національної або історичної системи культурних координат. Опанування смислами людської культури можливе лише на шляху формування ціннісного ставлення особистості до дійсності. Отже, орієнтація на культурні цінності є основним способом передати студентові багатство культури.

Дослідження законів породження і трансляції ціннісно-смыслового змісту соціокультурної життєдіяльності людства визначає специфіку культурологічного підходу до пізнання соціальної та природної дійсності. Це дає змогу стверджувати, що *предметом культурологічного курсу є смисли, втілені в результатах культурної діяльності людства*, які складаються в реальному історичному просторі та часі й відображають неповторний соціально-культурний досвід існування спільноти. За такого підходу впровадження в нормативний

навчальний процес культурологічного курсу сприятиме відновленню культури в правах природної та єдиної основи освіти, забезпеченню введення в освіту культурного контексту, а отже — виступить одним з потужних факторів реформування сучасного освітнього процесу на засадах гуманізації.

Водночас досвід осягнення цінностей культури завжди індивідуальний, вимагає внутрішнього занурення в простір культурних предметів і явищ, що передбачає розкриття в культурологічному курсі перш за все *особистісного виміру культурної історії людства*, освоєння культурного циклу буття людини. Антропологічна проблематика є центром культурологічного курсу і запорукою формування уявлень майбутніх фахівців про себе як про суб'єктів культурно-історичного процесу, творців культурних цінностей. У такому разі культурологічна освіта стає не тільки процесом і результатом збагачення особистості різноплановою інформацією про загальносвітвий культурний процес, вона створює внутрішні та зовнішні умови для культурної самореалізації та саморозвитку студента, формування його власної культурної самосвідомості. Це є принципово важливим не тільки для професійного розвитку студента, але й для його особистої здатності адаптуватись до суперечних умов сучасного буття, протистояти негативним впливам масового середовища, тобто для становлення особистості в її цілісності.

Обґрунтовуючи концепцію культурологічного курсу, необхідно також охарактеризувати її зумовленість особливостями сучасної історичної ситуації як у глобальному, так і вітчизняному контексті. Новітнє суспільство є планетарною цивілізацією, де різні культури взаємно переплетені так, що виживання людини забезпечується збереженням рівноваги культурної багатоманітності. Українська людина реально живе, мислить і діє в просторі багатьох культур, обмежувати вплив яких неможливо і недоцільно. Сучасний фахівець має бути готовим здійснювати професійну діяльність у полікультурному світі, навіть якщо виховувався в певному культурному середовищі та свідомо поділяє його нормативи й цінності. Ось

чому культурологічна освіта студента має бути полікультурною за своєю суттю, розкривати множинність культурних космосів. Безперечно, національна культура, за допомогою якої людина освоює цінності свого етносу, розвиває свою національну самосвідомість, здійснює культурну самоідентифікацію, є домінантною в культурологічній освіті майбутнього фахівця. Проте лише діалог світових культур уможливорює глибину розуміння особливостей національної культури.

Українська культура набуває повноти і неповторності лише в співіснуванні з різними традиціями світового культуротворення. Саме буття України на стику культур зумовило її зв'язок із загальносвітовим історико-культурним простором. Тому лише в контексті світових процесів українська культура являє нам своє покликання і гуманістичне значення, що і відображено в концепції представленого культурологічного курсу. Спроби виділити українську культуру в окремий курс або взагалі зняти світовий контекст її вивчення, на наш погляд, є абсолютно неправомірними і порушують єдність загальнолюдського, національного та індивідуального в соціокультурних і освітніх процесах.

Отже, курс “Культурологія” передбачає вирішення цілого комплексу завдань, серед яких слід виокремити:

- формування соціально адекватної особистісної картини світу шляхом оволодіння системою культурологічних знань;
- формування особистісної системи ціннісних орієнтацій, комунікативних навичок і суб'єктної активності студента шляхом:
 - введення в систему ціннісно-сміслових настанов загальнолюдської та національної культур, критеріїв оцінок і принципів відбору соціально прийнятних культурних смислів;
 - опанування основними принципами і формами комунікативного досвіду різних сфер культури людства як засобу трансляції соціально значущих культурних смислів;
 - засвоєння суб'єктної природи культурних процесів як інструменту національно-культурної самоідентифікації

особистості, вільного вибору культуровідповідних стратегій професійної діяльності;

- формування досвіду культуротворчої діяльності студента, його просвітницької, дослідницької та художньої активності, спрямованих на визначення соціально-функціональної ролі майбутнього фахівця та способів його входження в соціальну практику, здійснення культурно детермінованих шляхів вирішення особистісних і професійних проблем.

Відповідно до поставлених завдань *структура навчального посібника* містить два основні розділи. Розділ 1 “Епістемологія культури” представляє загальну систему методологічних підходів, принципів і методів пізнання, систематизації та аналізу світових культурних процесів. У ньому стисло викладено соціально-історичний контекст інституціоналізації культурології як науки, обґрунтування її предмета, її основних категорій, специфіки культурологічного методу, основних концептуальних парадигм культурології, сутності культури, її морфології, типології, динаміки та семіотики, а також процесу культурогенезу.

У розділі 2 “Типологія культури” представлено основні соціокультурні феномени людства. Як такі досліджуються давньосхідні культури, культури традиційного Сходу, західнохристиянська і східнохристиянська культури, американська культура. Поділ культури на типи зроблено відповідно до принципів стадійності, полілінійності та цивілізаційної дискретності й унікальності соціокультурного розвитку людства, обґрунтованих українським дослідником Ю. Павленко. *Територіально-типологічний підхід* відображає логіку виникнення та існування ранніх цивілізацій людства і культур так званого “осьового часу”, історичний поступ яких здійснювався насамперед в просторових координатах як своєрідна естафета культурно-цивілізаційних утворень Давнього Єгипту, Межиріччя, Греції, Риму, традиційних Індії, Китаю, Японії. *Послідовно-історичний підхід* уводить студентів у логіку розгортання християнських культур, домінантою яких стають часові координати розвитку. Еволюція соціально-політичних систем, технологій науки і виробництва, філософських концепцій, релігійних поглядів, стильових мистець-

ких парадигм від романіки до постмодернізму віддзеркалює цивілізаційний процес культур християнського світу. *Паралельно-синхронний* підхід передбачає одночасну актуалізацію смислів західнохристиянської та східнохристиянської культур (на прикладі української культури) на основі компаративної методології. Взаємодія підходів, закладена в навчальному посібнику, дає змогу формувати широку полікультурну ерудованість студентів, цілісність їх світобачення, інтегральний стиль мислення.

В основу розгляду кожного культурного феномена покладено намагання побудувати своєрідну *модель культури з її особливою картиною світу і усвідомленням місця людини в цьому світі*. Картина світу розкриває простір смислів культури, систему значень, що організують цілісність процесу пізнання цінностей культури через домінуючу ідею, яку розглянуто в контексті культури й “очима” культури. Цілісність породжується співбуттям багатьох національних культур у просторі й часі. Цілісність постає також у рівноцінності самих текстів культури: живопис, скульптура, музика, література, архітектура, одяг, наукові відкриття, документи, філософські твори — дають можливість побачити домінуючу ідею культури з кількох позицій.

Змістоутворювальним стрижнем історико-культурного процесу в пропонованому розділі є *людина в її суперечливій цілісності з різними принципами осмислення основ власного буття*. Вічні проблеми народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності є наскрізними для кожної з культур, але кожна вирішує їх по-своєму. Таке бачення картини світу надає їй культурологічної стереоскопічності.

Складність феномена культури зумовлює багаторівневість форм контролю навчальних досягнень студентів з культурологічного курсу. В основу навчального посібника закладено три рівні контролю знань. Студенти можуть перевірити свої знання за допомогою *контрольних запитань*, спираючись на представлені в кінці кожної теми *основні поняття*, що зорієнтують їх в основних категоріях і проблемах культурологічного курсу. Для більш ґрунтовної перевірки знань доцільно

використовувати *тестові завдання*, які допоможуть виявити володіння концептуальними питаннями культурологічної науки. Тестовими завданнями можуть скористатися і викладачі — для побіжної атестації та підсумкового контролю, і студенти — для самостійної перевірки знань.

Стало загальноприйнятим повторювати, що культура розкриває свої смисли за допомогою текстів. Пропоновані в посібнику *творчі завдання* дають змогу студентам віч-на-віч зустрітися з тими, хто творив культуру, і вступити з ними в уявний діалог задля розуміння не лише культури, а й самих себе. У творчих завданнях за допомогою автентичних уривків текстів культури пропонуємо з'ясувати особливості культурологічної та мистецтвознавчої парадигм прочитання мистецького твору, зіставити погляди багатьох дослідників на ті чи інші культурологічні проблеми. Цікавою є також робота з так званими “деформованими текстами”, яка дасть можливість відчути пульсацію культури за допомогою стилістики тексту. Творчі завдання можна розглядати як продовження теоретичного викладу навчального курсу, своєрідну *хрестоматію*. Тексти для творчих завдань підібрано й розміщено так, що з окремих фрагментів можна створити цілісний образ тієї чи іншої культури, збережений нею самою для нащадків. Спектр творчих завдань до культурологічного курсу може бути розширений шляхом звернення до попереднього авторського посібника “Українська та зарубіжна культура”, виданого видавництвом “Знання-Прес” у 2002 році.

У кінці посібника пропонуємо ключі до тестів і відповіді на творчі завдання.

Отже, структура пропонованого навчального посібника відповідає вимогам модульно-рейтингової технології навчання у вищій школі, а також завданням і специфіці дистанційного навчання. У ньому враховано вимоги Державного стандарту вищої освіти. Навчальний посібник може бути корисним студентам вищих навчальних закладів, старшокласникам ліцеїв і гімназій, викладачам, вчителям, методистам, всім, кого цікавлять проблеми вивчення культури.

Розділ 1

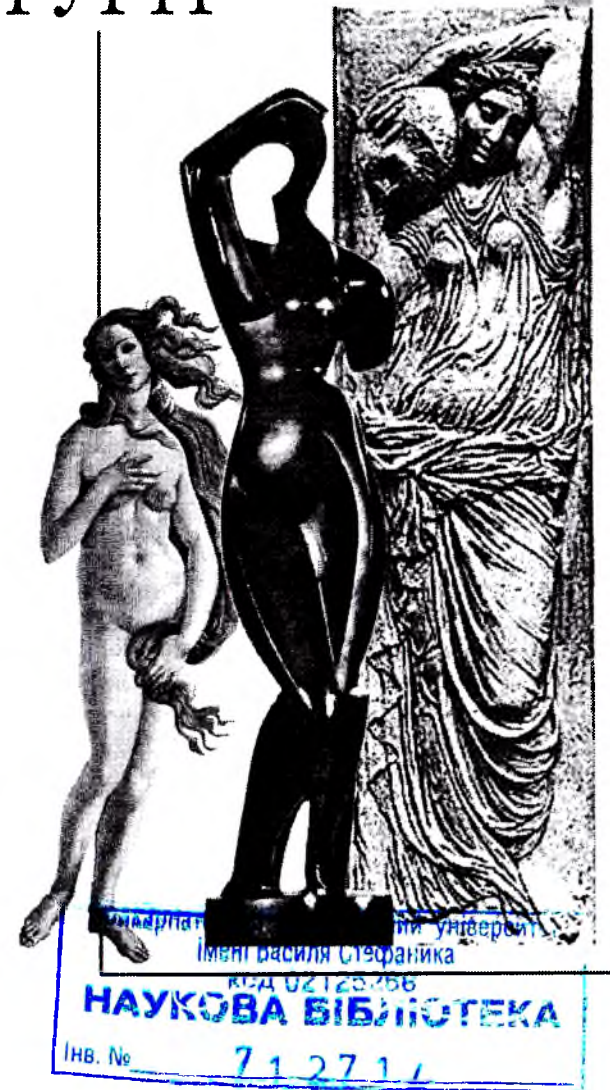
ЕПІСТЕМОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ

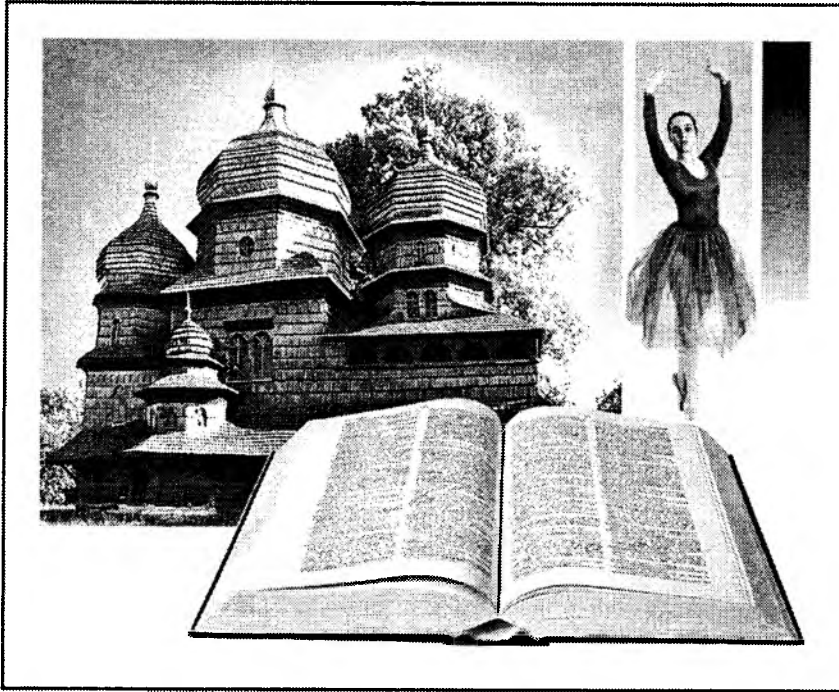


Тема 1.1
Культурологія
як наукова
і навчальна
дисципліна

Тема 1.2
Культура
як предмет
культурології

Тема 1.3
Культурогенез





Тема 1.1.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК НАУКОВА І НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

1.1.1. Соціально-історичний контекст інституціалізації культурології

1.1.2. Предмет культурології

1.1.3. Категорії культурології

1.1.4. Культурологічний метод

1.1.5. Основні концептуальні парадигми культурології

1.1.1. Соціально-історичний контекст інституціалізації культурології

Рух соціального розвитку до політико-економічного співробітництва на основі компромісу і толерантності зумовлює визнання важливості освоєння людством гуманітарних цінностей, покликаних розкрити смисли та перспективи його буття. Культуроцентризм соціальних пріоритетів передбачає ґрунтування життєдіяльності людства на ціннісних значеннях культури. Наукові знання про культурне буття людства отримують прагматичну сферу своєї реалізації. У міжнародній політиці та дипломатії гостро постає необхідність урахування культурних традицій різних країн. У державному управлінні на всіх його рівнях чітко усвідомлюється ефективність соціокультурних технологій. Культурної мотивації вимагає реалізація економічної політики. Очевидною є прагматична цінність культурних знань у сферах масової комунікації та бізнесу. Культуроцентрованість соціальних процесів у суспільстві виступає однією з передумов формування системного знання про культуру.

Важливим фактором інституціалізації культурологічного знання виступає також активізація самовизначення різних культур як спосіб протистояння стандартам західного способу життя, що є закономірною реакцією на процеси глобалізації світового співтовариства. Ситуація балансування світової цивілізації на межі культур вимагає усвідомлення рівноправності та унікальності культурних традицій. Відчуття полікультурності планетарного середовища загострюється в соціокультурному контексті сучасності, який визначається як ситуація постмодерну. Постмодернізм як явище принципово антитрадиціоналістське щодо усталеного концепту західного світогляду ґрунтується на руйнуванні абсолюту прагматичності людського буття, раціональних цінностей буржуазного “здорового глузду”. Постмодерна концепція релятивізму істини передбачає діалог, взаємодію, взаємозбагачення, культивує унікальність кожної культурної традиції.

Сучасна соціокультурна ситуація характеризується також зміною антропологічного виміру буття. Постіндустріальний тип соціальності базується на інтелектуальних взаємодіях з принципово творчим характером праці. Поліфонічність знань особистості забезпечує її професійну мобільність на сучасному динамічному ринку праці. Інтелектуальне виробництво стає основою цивілізації високих інформаційних технологій також завдяки зміні епістемологічної парадигми. Створення теорії відносності та квантової теорії позбавило науку якісних характеристик наочності, зруйнувало класичні уявлення про раціональну впорядкованість дійсності, викликало оформлення неklasичної та постнеklasичної наукових картин світу з принциповою неможливістю єдиного філософсько-методологічного підходу. Сутнісними рисами новітньої поліцентричної науки стають розповсюдження міждисциплінарних форм пізнання, відмова від сцієнтизму, поліконцептуальність, гіпотетичність, неоднозначність інтерпретацій, зближення наукових і позанаукових методів пізнання, актуалізація гуманістично-рефлексивних його методів. З огляду на це становлення культурології як сфери наукового знання виступає провідною інтелектуальною тенденцією нашого часу.

Інституціалізація культурології іде поруч з актуальними процесами інтелектуальної інтеграції, яка виявляється у взаємодії донедавна далеких одна від одної наук і виникненні на їхньому перетині нових: біохімії, генної інженерії, екології, біофізики тощо. Інтегративні тенденції сучасного інтелектуального руху реалізуються також у поєднанні зусиль різних наукових дисциплін у комплексному вивченні тих чи інших проблем, намаганні отримати об'ємну, голографічну модель досліджуваного явища на основі спільних методологічних засновків. Культурологія з її принциповою неможливістю абсолютизації єдиного теоретичного дискурсу в культивуванні унікальності кожної культурної традиції є також *інтегративною сферою знання*. Визнання культурології й актуалізація культурологічної свідомості пов'язані з почуттям загрози цивілізації в цілому та загальним поворотом до проблем цілісності суспільства і цілісності біосфери.

Культурологія народжена на перехресті філософії, історії, психології, мовознавства, етнографії, археології, релігієзнавства, соціології, мистецтвознавства. Базисом культурологічного знання, його джерелом виступають окремі науки про культуру, в межах яких досліджуються конкретні феномени культури. Культурологія належить до соціогуманітарних наук, однак активно використовує методи природничих наук. Це співіснування, взаємовплив, взаємопроникнення різних типів знання сприяє створенню цілісної моделі культури. Специфіка культурології саме в її інтегративному характері, в орієнтації на буття та діяльність людини й суспільства як цілісних феноменів.

Слід додати, що сучасна соціально-історична ситуація в Україні зумовлює специфічні фактори інституціалізації культурології як сфери наукового знання. По-перше, необхідність у висококласних фахівцях у верхньому ешелоні влади зумовлює важливість їх фундаментальної гуманітарної освіченості та ерудованості. По-друге, стрімкий розвиток процесів інтеграції України у світову спільноту потребує нових навичок міжнародної комунікації з принципово неагресивним, толерантним ставленням до інших культурних традицій. По-третє, посилення ролі етнічного фактора в українському суспільстві як умови збереження національно-державної консолідованості актуалізує проблему розвитку культурної компетентності усіх активних членів суспільства.

1.1.2. Предмет культурології

Культурологія як інтегративне наукове знання виступає системотвірним фактором вивчення культури як цілісної системи, методологічною основою всього комплексу наук про культуру. Вивчення культури здійснюється сучасною культурологією в межах парадигми загальної теорії систем. Її методологічні установки реалізуються в системному підході до вивчення феномена культури як цілісної складноїєрархізованої системи, що

існує у взаємодії об'єктивного (артефакти культури) і суб'єктивного (образи культури), раціонального й емоціонального, колективного та індивідуального, динамічного і статичного, особливого та інваріантного, інноваційного і традиційного. Методика застосування системного підходу полягає у виявленні необхідного і достатнього комплексу загальносистемних характеристик специфічного типу культури, на основі яких здійснюється інваріантна реконструкція культурних процесів.

Проте жодна наука не в змозі охопити всі прояви культури. Культурологія також потребує конкретизації її предмета. *Предметом* культурології виступають смисли буття людства, тобто ціннісно-смысловий аспект культури. Культурологія досліджує інваріантні смисли, які породжені творчою активністю людства і наповнюють його буття. Наявність ціннісно-смыслового аспекту культури створює саму можливість культурології як науки.

Смисл, за визначенням А. Пелипенка та І. Яковенка, є дискретизованим значенням, яке людина переживає й об'єктивує шляхом вираження у кодифікаційних системах культури. Смисл визначає універсальне ставлення людини до навколишнього світу, оскільки співвідносить його предмети та явища з їх значенням для людини. В основі акту смислоутворення лежить цілісне безпосереднє переживання, в якому людина постає як суб'єкт культури, носій екзистенційних орієнтирів і відповідних поведінкових настанов. Смисл може набувати для людини як раціонального вираження, так і залишатись прихованим у несвідомих глибинах людської душі. Проте у будь-якому разі, коли людина наділяє простір свого існування смислами, навколишній світ постає для неї як значущий, а життя набуває змісту.

Смисли, що стають значущими для багатьох людей і опосередковують їх відносини зі світом і собі подібними, утворюють простір культури. Належність до нього об'єднує буденне життя окремої людини, її історичну практику, інтелектуальну рефлексію, позасвідому пам'ять соціального колективу. Культура як простір смислів надає цілісності та змістовності

тому, що роблять люди. Вона є універсальним способом, що перетворює світ на значущий для людини. Отже, культурологія заявляє про себе як про науку в націленості на дослідження смислового світу культури, на дослідження смислу людського життя в його співвіднесенні зі смислом усього існуючого.

Відтак, *культурологія* вивчає закони утворення, оформлення, закріплення і трансляції смислів життєдіяльності людства. Вона досліджує процеси породження ціннісно-смыслового змісту людської активності в оточуючому середовищі. Культурологія виявляє смислову цінність явищ культури, міру реалізації в них творчого духу людини. Вона дає нам змогу пережити в текстах культури велич і трагедію людського буття, його вічні поривання і втрати.

Класичним прикладом культурологічного підходу до аналізу соціально-історичних явищ є дослідження **М. Вебером** причин переможного утвердження капіталістичних відносин в європейській цивілізації. Він спростував пріоритетність економічного підґрунтя зазначеного феномена і першим переніс проблему в сферу людської свідомості, в процеси генезису протестантського етосу з його культом праці, моральністю прибутку як обов'язку перед Богом та ідеалом добропорядності кредитоздатної людини.

Складність раціональної інтерпретації культурних смислів провокує певний скептицизм щодо статусу культурології як сфери наукового знання. Іноді вказують на невизначеність самостійного дисциплінарного характеру культурології. Саме у зв'язку з цим говорять, що в культурології стільки теорій, скільки відомих культурологів. Дійсно, поліфонічність культурних смислів впливає на існування різних версій культурології, таких як "семіотична" (Ю. Лотман), "літературознавча" (Д. Лихачов, С. Аверинцев, А. Макаров), "діалогічна" (М. Бахтін, В. Біблер), "історична" (О. Гуревич, М. Попович) та ін. Ці труднощі є закономірними з огляду на процес становлення культурологічного знання як інтегрального. Шляхи їх подолання пов'язані з використанням методології синергетичного підходу, який визначає парадигму дослідження відкри-

тих, нелінійних, здатних до самоорганізації систем. Синергетика (її засновники — бельгієць **І. Пригожин** та німець **Г. Хакен**) формує уявлення про альтернативність, поліваріантність шляхів розвитку складних систем, відкриває нові принципи управління, що базуються на правильній організації малих за силою впливів, пропонує розуміння хаотичних процесів як потенційної впорядкованості. Застосування методології синергетики вмотивовує визначення як гносеологічного базису культурології гуманітарного підходу, який допускає суб'єктність інтерпретації соціокультурних феноменів, неможливу за критеріями науковості природничих досліджень. Синергетична методологія слугує основою обґрунтованості культурологічних гіпотез і визначає межі їх застосування.

Отже, *метою* культурології є розуміння культур. Серед *завдань* культурології можна виокремити такі:

- опанування смислового простору культури;
- аналіз історичних і національних феноменів культури;
- дослідження морфології та типології культур;
- вивчення культурних кодів та комунікацій;
- оволодіння досвідом ефективних соціокультурних практик.

Наука про культуру в світовій науковій традиції має декілька практично синонімічних назв: у США — культурна антропологія, у Великій Британії — соціальна антропологія, у Франції — етнологія. Вітчизняна культурологія як наука про культуру є складовою світового розуміння антропології як пізнавальної програми цілісного вивчення людини в її взаємозв'язках зі світом.

Фундаментальна культурологія досліджує найбільш загальні закономірності ціннісно-смислового аспекту соціокультурного буття людства, а також формує її епістемологію як систему принципів, методологій і методів пізнання, систематизації та аналізу культурних процесів. Прикладна культурологія займається розробкою технологій практичної організації та регуляції культурних процесів у суспільстві. Пізнання сутності культури і виявлення законів і механізмів функціону-

вання цілісної системи культури є важливим завданням теорії культури. Динаміка культурних феноменів досліджується історією культури. Виділяють також науки про культуру: етнологію, етнографію, соціологію культури як систематичні порівняльні науки про культури різних суспільств і різних періодів, що базуються на зборі та аналізі емпіричного матеріалу.

Філософія культури виступає методологією культурології як самостійної наукової дисципліни, оскільки забезпечує її пізнавальні орієнтири. Якщо філософія культури націлена на її розуміння як цілого (на рівні загального), то культурологія розглядає культуру в її конкретних формах (на рівні особливого) з опорою на фактичний матеріал.

1.1.3. Категорії культурології

Категорії культурології є найбільш фундаментальними поняттями про культурні закономірності, явища, процеси та зв'язки, на основі яких здійснюється пізнання культурних феноменів. Категоріальний апарат культурології достатньою мірою ще не розроблений: представники різних культурологічних шкіл використовують свої комплекси категорій.

До найбільш усталених культурологічних категорій можна зарахувати такі: культурні об'єкти (культурні риси, артефакти, культурні системи і конфігурації), культурогенез, культурні властивості (функціональність, семантичність, комунікативність, універсальність, локальність), культурні смисли, ментальність, культурні тексти, знаки, символи, культурні норми (традиція, інновація, мода, стиль), міжкультурні взаємодії (запозичення, відторгнення, синтез).

Одним з найбільш використовуваних понять в культурології є поняття картини світу як вищої форми узагальнення, систематизації та інтеграції пізнавального досвіду людства. У спільнотах, що існують у схожих природно-кліматичних умовах або мають спільну історичну долю, формуються порівня-

но тотожні культури за способом життя, технологією господарчої діяльності, системою цінностей. Цей культурний інваріант відображає характерні для певної спільноти уявлення про світ, схеми його розуміння і пояснення, що дає можливість виокремлювати наукові, позанаукові (релігійну, художню) й універсальну картини світу.

Універсальна картина світу розкриває усі сторони багатогранних відносин людини і світу, оскільки її предметом є культура як цілісна, динамічна і якісно визначена система. Універсальна картина світу є вищою формою інтегральності культурного досвіду людства, синтезом узагальнених уявлень про природу і суспільство в їх значенні для людини, результатом духовної активності людства і пізнавальною основою світогляду особистості. Поняття універсальної картини світу певною мірою є тотожним поняттям “культурна система” і “культурна конфігурація”.

Універсальна картина світу репрезентує систему світоуявлень у розумінні її носіїв, виступає суб'єктивним образом об'єктивного світу. Вона функціонує як ядро свідомості та життєдіяльності людини і водночас як предметний світ, об'єктивованій у текстах культури. Відповідно, кожна універсальна картина світу, що продукується колективним суб'єктом, історично обмежена рівнем людського пізнання і практики в межах певного соціокультурного типу. Водночас вона містить потенціал її розгортання, розширення за рахунок нових знань, ціннісних систем, комунікативних принципів і культурних практик.

Універсальна картина світу розкривається одночасно як космологічна модель (уявлення про навколишній світ), як антропологічна модель (уявлення про людину), як пізнавальна модель (способи пізнання світу). Взаємодія космологічного, антропологічного і пізнавального полягає у тому, що проект людини є концентрованим вираженням концепції світу, координати світомоделі утворюють простір реалізації потенцій людини, а специфіка пізнавальних процесів визначає характер осмислення першого і другого. Феномен цілісної появи в уні-

версальній картині світу онтологічних, антропологічних і гносеологічних змістів культури отримує в різних культурологічних концепціях інтерпретацію як “космо-психо-логос” (Г. Гачев), “архетип” (К. Юнг), “народний дух” (В. Гумбольдт), “колективні уявлення” (Е. Дюркгейм), “культурні парадигми” (А. Флієр), “світи культур” (Е. Кассієр), “епістеми” (М. Фуко), “екумени” (Г. Померанц) тощо. Онтологічний, антропологічний і гносеологічний компоненти універсальної картини світу співвідносяться як із національними її формами, так і з історичними.

Універсальна картина світу розгортається в системі *культурних універсалій* — категорій, що акумулюють соціокультурний досвід людства, і завдяки яким людина осмислює і переживає світ. Культурні універсалії виступають відображенням найбільш значущих для людини структурних характеристик світу: природа, суспільство, добро, зло, життя, смерть, любов, краса, свобода, віра, чоловіче, жіноче тощо. Культурні універсалії є інваріантними для усіх культурних традицій, проте їх зміст є специфічним у кожній з них. Культурні універсалії визначаються як раціональним осмисленням людиною світу, так і його емоційним переживанням. Вони слугують координатами універсальної картини світу, і за допомогою засвоєння їх індивідами здійснюється трансляція суспільно значущого досвіду людства.

Серед основних чинників формування системи культурних універсалій виділяють такі: геопсихічний (пов'язаний з природним середовищем і способом виживання), геополітичний (вплив соціально-політичних факторів), культуроморфічний (вплив соціокультурних факторів, зокрема процес міжкультурної взаємодії), глибиннопсихологічний (взаємодія між колективним свідомим, несвідомим і підсвідомим, характер психічних процесів).

Реконструкція універсальної картини світу в системі її культурних універсалій є одним з ефективних методів культурологічного аналізу трансперсонального світогляду і форм його вираження. Виявлення змісту онтологічного, антропологічного і

гносеологічного компонентів універсальної картини світу дає змогу виявити інваріантні та специфічні схеми розуміння, інтерпретації та репрезентації світу, притаманні певному соціокультурному типу. Проте слід зазначити, що повномасштабне емпіричне описання картини світу є досить проблематичним. Значна частина умовності в її реконструкції не дозволяє стверджувати її соціальну репрезентативність, однак з освітньою метою використання такого методу є абсолютно виправданим.

Особливою категорією культурології є *ментальність*. Ментальність народжується з природних даних і соціально зумовлених компонентів і розкриває картину світу, яка закріплює єдність культурної традиції певної спільноти. Ментальність як одна з форм адаптивної поведінки формується в глибинах підсвідомості, доводиться до ступеня автоматизму і реалізується людиною майже механічно і нерелективно. Ті чи інші типи ментальності можуть бути властиві певній культурній добі або соціальній групі як специфічний тип емоційної реакції на навколишній світ. Картина світу, закарбована у ментальності, — стійке утворення, що змінюється дуже повільно.

Генезис ментальності культурної системи, що виникає, приміром, на певній території, передбачає появу факторів локалізації групи людей на цій території та стимуляції їхньої колективної взаємодії, накопичення досвіду спільної життєдіяльності, акумуляцію цього досвіду в ціннісних орієнтаціях, реалізацію домінуючих цінностей у рисах способу життя та картини світу, перетворення всіх їх у систему образів ідентичності певної спільноти.

Феномен ментальності, як зазначає А. Флієр, специфічний своєю соціальною нестратифікованістю. Це саме та риса, яка об'єднує і дворянина, і селянина як представників одного етносу. Ментальність фактом свого існування відображує високий рівень стандартизованості соціокультурних процесів, які складаються з типових ситуацій і взаємодій.

Ментальність є метапоняттям при відтворенні універсальної картини світу на основі інтерпретації філософських, релігійних, політичних, художніх текстів. Найчастіше менталь-

ність реконструюється дослідниками шляхом співставлення з іншими ментальностями.

Важливою категорією культурології є категорія *космосу* в його протиставленні *хаосу*. Зміст цього поняття багатозначний, поліфункціональний. Це протилежність усьому беззмістовному й безформному у світі та людині. Це універсальний принцип буття, який організує його міру та зміст. Народження космосу з хаосу, виявлення хаосу на тлі космосу, повернення хаосу як стану і нове відродження космосу в поліфонії буття, власне, і становить зміст культурного процесу. Базуючись на цих категоріях, основну ідею культури можна сформулювати як творення космосу і подолання хаосу в бутті.

1.1.4. Культурологічний метод

Метод культурології, за формулюванням **М. Вебера**, полягає в єдності розуміння і пояснення. Як система смислів з відповідною внутрішньою логікою, культура пізнається шляхом раціональної реконструкції культурно-історичного процесу. Водночас культура звернена до людської суб'єктності, тому потребує розуміння як цілісної інтуїтивно-смислової причетності дослідника до об'єкта пізнання. В культурології розуміння передуює поясненню, направляє його і, в свою чергу, корегується ним.

Отже, пізнавальна модель аналізу культури передбачає кілька етапів. Починається культурологічне дослідження з гуманітарної проблематизації матеріалу, яка має описово-емпіричний характер. Вона передбачає виявлення парадоксальних елементів культурної системи: способу життя, мови, поведінкових і пізнавальних моделей, цінностей, антропологічних уявлень тощо. Культурологічна проблематизація спирається на роботу з текстом як джерелом культурних смислів, що, як вважає В. Біблер, визначає специфіку гуманітарного мислення.

У такому контексті потреба в осмисленні цих специфічних явищ постає як проблема зняття бар'єра нерозуміння чужої

культури та вимагає здійснення компаративного аналізу культур. Співставлення культур може розгортатись як у діахронному, так і синхронному рядах. У ході такого діалогу актуалізуються власні цінності досліджуваної культури, виявляються її інваріантні та специфічні смисли.

На третьому етапі здійснюється синтез окремих культурних елементів в єдине ціле, виявляється неповторна конфігурація її культурних універсалій, що визначає унікальність культури. Характеризуючи цей етап, Е. Орлова зазначає наявність прагнення підкреслити специфічність аспекту розгляду соціокультурного життя, провести диференціацію культурних об'єктів за антропогенними (не метафізичними) засадами, побудувати інтегральну картину досліджуваної сфери явищ як такої, що породжується і підтримується людьми, ідентифікувати її як певний “тип культури”.

Слід зазначити, що образ світу, відтворений культурологом, є водночас об'єктивним і суб'єктивним. Він виростає із внутрішнього почуття цілого, яке віддзеркалюється в його частинах. Допустимість метахудожнього мислення відрізняє культурологію від інших наук. Біля його витоків — наукова творчість М. Вебера. Його ідеальні типи культур представляють не логічно вибудовані моделі (що в принципі неможливо), а цілісні образи, утворені окремими, точно встановленими культурними рисами з драматичними взаємовідносинами між ними.

Четвертий етап культурологічного аналізу вимагає виявлення того, що може суперечити її парадигмі (наприклад, різні субкультури), проте виявляє в аналізі внутрішні зв'язки із цілим культури. На підсумковому етапі культура “вмонтується” в масштабні динамічні трансформації загального цивілізаційного розвитку. Німецький філософ Е. Кассіер стверджував, що головне завдання аналізу культури полягає в тому, щоб відтворити загальний світ думок і почуттів, світ людяності, “єдиний космос”, ті рушійні сили, відмінності, взаємодії, ту ментальну активність, які потрібні для її виникнення. Отже, вищим досягненням культурологічного аналізу є повнота розуміння, що спирається на повноту пояснення.

1.1.5. Основні концептуальні парадигми культурології

Культурологія — порівняно молода наука. Оформлення її як специфічної сфери гуманітарного знання сягає Нового часу і пов'язана з філософськими концепціями історії Дж. Віко, І. Гердера і Г. Гегеля. Вперше термін “культурологія” використав американський культурантрополог Л. Уайт. Більшість культурологів сходяться на тому, що в розвитку культурології можна виділити декілька основних теоретичних концепцій або парадигм як більш-менш відрефлексованих теоретичних і методологічних положень, на які спираються культурологічні дослідження. Вони простежуються в аналітичних моделях сучасної культурології як способи впорядкування емпіричних даних і пояснення культурних фактів. Ними є такі домінуючі напрямки: еволюціоністський, психологічний, соціологічний, функціоналістський, ігровий, теологічний, структуралістський.

Формуванню *еволюціоністської парадигми* культурології передували емпіричні етнографічні дослідження культури, які будувались на порівняльному аналізі багатьох культур і на природничо-науковій концепції розвитку (специфіка попереднього стану культури розглядається як причина появи наступного). Основні ідеї еволюціоністів полягають у встановленні лінійної спрямованості розвитку культури, у розрізненні соціокультурних феноменів за ступенем складності їхньої організації та можливості їх впорядкування за шкалою еволюції (від простого до складного).

Англійський соціолог Г. Спенсер (1820—1903) вважав, що суспільство розвивається під впливом зовнішніх (географічне середовище) та внутрішніх (фізична і психічна природа людини) факторів. У праці “Основи соціології” він уподібнював культуру організму, виділяючи в ній “харчувальну” систему (виробництво), “розподільчу” (торгівля), “регулятивну” (держава). Йому належить сама концепція еволюціонізму як послідовності незворотних змін культурних феноменів.

Англійський антрополог **Е. Тейлор** (1832—1917) запропонував одне з перших наукових визначень культури як сукупності знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв, засвоєних людиною як членом суспільства. Таке розуміння культури ототожнює її з цивілізацією. Згідно з цим Е. Тейлор у своєму дослідженні “Первісна культура” уподібнював розвиток культури розвитку природних явищ та біологічних видів і трактував прогрес культури як удосконалення релігійних вірувань і культів, появу нових знарядь праці, видів творчості.

Англійський етнограф **Дж. Фрезер** (1854—1945) визначав прогрес суспільства як послідовність стадій розумового розвитку людства (магія — релігія — наука). У дванадцятитомному дослідженні “Золота гілка” він стверджував, що культурні зміни виникають внаслідок адаптації людей до оточення і здійснюються в напрямку диференціації та спеціалізації соціокультурних функцій.

Американський культурантрополог **Л. Уайт** (1900—1975) розумів культуру як спосіб оволодіння світом, перетворення і регулювання його процесів за допомогою символів. У своїй книзі “Еволюція культури” він виділив такі підсистеми культури: соціальну, технологічну, ідеологічну і поведінкову. Всі ці компоненти культури він вважав відображенням її матеріально-технічного базису.

У сучасній культурній антропології еволюціоністські ідеї залишаються найбільш впливовими.

Психологічна парадигма ґрунтується на ідеї психологічної обумовленості культуротворчості людства. Її засадою є ствердження вирішальної ролі несвідомих імпульсів у поведінці людей, яке становить суть психоаналітичної концепції З. Фрейда. Згідно з психологічною концепцією, визнається існування єдиного за змістом психічного простору, який об’єднує первісні реакції архаїчної людини і духовні стани сучасних індивідів. Цей простір проявляється у тотожності смислів прадавніх міфів, казок, легенд образам культурної творчості людства. Визнається провідна роль неусвідомлених і латентних моментів у формуванні культурних процесів.

Австрійський психоневролог **З. Фрейд** (1856—1939) розглядав культуру як систему норм і заборон, що знімає психологічний конфлікт між устремліннями людини до індивідуальної свободи і стримуючими ці устремління заради інтересів соціуму культурними нормами. Культура тлумачиться ним у роботі “Тотем і табу” як спосіб приборкання людської агресивності й деструктивності, пов’язаних із дією природного потягу до задоволення. Відповідно, прогрес культури, на його думку, не впливає на людину позитивно, навпаки, він “невротичує” особистість, негативно впливаючи на її психічне здоров’я. Сублімація як переключення частки статевої енергії на культуротворчість розглядається як її джерело.

Швейцарський психолог **К. Юнг** (1875—1961) увів у науку поняття колективного несвідомого як загальнолюдського досвіду пам’яті про минуле, що є фундаментом формування психіки. Колективне несвідоме має культурне походження, проте успадковується біологічним шляхом. Воно зберігається у вигляді архетипів як його первісних структур. Архетипи становлять фундаментальні переживання людської психіки. Вони позбавлені предметності та є психічними смислами в чистому вигляді, що неусвідомлено організують і направляють життя людської душі. Колективне несвідоме в концентрованому вигляді зафіксоване у міфології, релігії і проявляє себе у художній творчості людини. У своїй праці “Архетип і символ” К. Юнг стверджує, що культура веде не боротьбу, а діалог з несвідомим у намаганні зберегти цілісність людської особистості. Проте розвиток цивілізації та раціоналізація свідомості, на його думку, веде до втрати психічної рівноваги людини. Якщо свідомість не приймає досвід архетипів, то вони вторгаються в культуру в своїх примітивних і жорстоких формах. Символічне знання оберігає людину від зіткнення з колосальною руйнівною енергією колективного несвідомого.

Важливим моментом психологічної концепції є визнання особистості, її внутрішньо прихованих процесів, поведінкових і ціннісних стереотипів, взаємодії з оточенням, основним предметом культурного аналізу.

Соціологічна парадигма пройшла шлях від природничо-науково орієнтованої (механістичне розуміння соціальних процесів, підкорення людини та її культуротворчості дії зовнішніх соціальних сил) до центрованої аналізом суб'єктивних смислів культури (ідей, цінностей, вірувань), що визначають її об'єктивні явища, соціальні інститути.

Німецький соціолог **М. Вебер** (1864—1920) вивчав вплив ідей і уявлень на формування соціокультурних типів. Він обґрунтував тезу про рівнозначність економічних і світоглядних факторів в історичному процесі та застосував її у своїх працях “Протестантська етика і дух капіталізму”, “Господарча етика світових релігій”. М. Вебер розглядав релігію як один з найважливіших способів надання смислу соціокультурній діяльності людини, визначення системи цінностей і норм певної культури. Ним створений метод “ідеальних типів” як теоретичних конструкцій, отриманих в результаті акцентування і зв'язування феноменів, характерних для різних культур. Ідеальні типи не мають прямого аналогу в культурній дійсності, проте уможливають цілісне вивчення множинності культурних явищ.

Російський соціолог **П. Сорокін** (1889—1968) розумів культуру як систему значень — цінностей, за допомогою яких підтримується інтеграція суспільства. Він стверджував, що культура не є конгломератом елементів, а завжди пронизана одним принципом і виражає одну цінність. Відповідно, культурологічний аналіз має бути підкорений пріоритетному виявленню культурних цінностей. У своїй роботі “Соціальна і культурна динаміка” П. Сорокін виокремлює три типи культури: ідеаціональну, ідеалістичну і чуттєву. Ідеаціональний тип культури ґрунтується на єдиній реальності та цінності Бога, наближення до якого становить смисл людського життя. Чуттєва культура (її історія починається з Нового часу) визнає як єдину цінність сенсорно сприйнятий людиною світ. Вона позбавлена символізму і натуралістична. Ідеалістична культура має перехідний характер, оскільки поєднує в собі цінності перших двох (ренесансна, давньогрецька).

Російський соціолог **М. Данилевський** (1822—1885) у роботі “Росія і Європа” розробив концепцію локальних культурно-історичних типів, що послідовно проходять у своєму розвитку стадії народження, розквіту, занепаду і загибелі. Він виділив 10 культурно-історичних типів: єгипетська культура, китайська, давньосемітська, індійська, іранська, єврейська, грецька, римська, арабська, європейська. В основі філософії М. Данилевського лежить ідея заперечення єдності людства, єдиного прогресивного напрямку його розвитку.

Німецький філософ **Е. Фромм** (1900—1980) здійснив спробу соціально-психологічної інтерпретації динаміки людської культури. Людська природа як сукупність універсальних потреб, що мають статус екзистенційних, оскільки виступають у вигляді устремлінь людського “я”, реалізується залежно від соціальних умов. Соціальний характер тлумачиться ним у дослідженнях (“Втеча від свободи”, “Психоаналіз і релігія”, “Мати чи бути”) як ядро структури характеру, притаманне більшості членів цієї культури. Саме він робить людину типовим представником конкретної культури.

Німецький філософ **О. Шпенглер** (1880—1936) вважав, що культура є зовнішнім проявом внутрішнього складу душі народу. Розуміючи культуру як організм, він вважав, що кожна культура має свій темп розвитку, час життя і стадії від зародження через молодість, зрілість і старість до смерті. Життєвий цикл культури він визначав у 1000 років, після чого вона втрачає творчий потенціал розвитку і перероджується на цивілізацію як останню механістичну фазу культури. У своїй праці “Занепад Європи” він виділяв 8 типів культур: єгипетську, індійську, вавілонську, “аполонійську” (античну), “магічну” (візантійсько-арабську), “фаустівську” (європейську) і культуру майя.

Соціологічна парадигма культурології заклала основи розуміння культур як сутнісних феноменів, існування яких задається системою категорій культурної свідомості.

Функціоналістська парадигма полягає в аналізі культури як системи, що складається зі структурних елементів, функ-

ціонально пов'язаних між собою, що виконують функції підтримки і збереження цілого культури. Культурологічний аналіз у такому випадку ґрунтується на виявленні функцій культурних елементів у їхній системі.

Англійський антрополог **Б. Малиновський** (1884—1942) пов'язував виникнення і розвиток соціокультурних інститутів із задоволенням людських потреб. Відмінність між культурами, таким чином, виявляється в різних способах задоволення органічних потреб індивіда. У своїй “Науковій теорії культури” він стверджував, що всі суспільні явища необхідно досліджувати в контексті культури як цілісного феномена, проте вважав найбільш прийнятною для їхнього вивчення методологію природничих наук.

Американський соціолог **Т. Парсонс** (1902—1979) розглядав взаємодію і взаємозв'язок функціональних елементів культури як умову забезпечення розвитку й підтримання всієї системи. У своєму дослідженні “Соціальна система” він наголошував на необхідності аналітичного вивчення явищ культури як структурованих символічно значущих систем.

Сучасна наука надає перевагу розгляду функціоналізму не як теорії, а як загальнонаукового методу дослідження культури.

Теологічна парадигма культурології ґрунтується на систематизованих принципах релігійного віровчення. Її принцип полягає в тому, що людська діяльність стає культурогенною в тій мірі, в якій її пронизує ідея Бога.

Російський філософ **М. Бердяєв** (1874—1948) вважав, що культура народилась із культу, отже, витоки її сакральні. Розглядаючи людину як творця культури, він у дослідженні “Смисл історії” виявляє драматизм стосунків культури та людини. Прагнення до трансцендентного стримується символічними формами культури, що протистоять свободі особистості.

Німецький філософ **К. Ясперс** (1883—1969) створив концепцію “осьового часу”, яка була намаганням виявити універсальний смисл культурної історії. За його визначенням, в період з 800 по 200 рр. до н. е. зроблено якісний ривок свідо-

мості людства, що виразився одночасно у грецькій філософії, іудаїзмі, іранському зороастризмі, індійському буддизмі, китайських конфуціанстві та даосизмі, які слугують джерелом єдності культур Сходу і Заходу.

Англійський соціолог **А. Тойнбі** (1889—1975) розглядає культури як одну з багатьох сходинок на шляху реалізації людиною свого божественного покликання. У своїй дванадцятитомній праці “Вивчення історії” він вбачає прогрес людства у духовному вдосконаленні та сходженні до синкретичної релігії. Він розкрив діалогічну сутність розвитку культури у своїй концепції “Виклику і Відповіді”. Перешкода сприймається творчим началом як Виклик, Відповіддю на який стає акт культуротворчості. А. Тойнбі визначає розвиток культури як серію Відповідей, що дає людський дух на Виклик природи і суспільства. При цьому можливі різні Відповіді на один і той самий Виклик, відповідно можливі різні варіанти культурного розвитку. Ідеї А. Тойнбі поклали кінець абсолютному пануванню концепції суспільно-економічних формацій класичного еволюціонізму, яка поступилась місцем сучасним концепціям нелінійності, дискретності та альтернативності соціокультурного розвитку.

Ігрова концепція культурологічної думки розглядає гру як основу виникнення і функціонування культури. У межах цієї концепції гра визнається культурною універсалією.

Голландський історик **Й. Хейзинга** у книзі “Homo ludens” розглядає гру як спонтанну, самодостатню, не орієнтовану на досягнення практичної мети діяльність. Вона є джерелом, внутрішнім змістом і рушійною силою культури. Культуротворчий потенціал гри Й. Хейзинга пов'язує з продуктивністю людської уяви: перш ніж створити щось матеріальне, людина має “програти” цей процес у голові. Культура виникає у формі гри, вона первісно розігрується. Проте, зазначає автор, у сучасному світі гра, сповнена естетичними і творчими елементами, перетворюється на сурогат ігрової діяльності — спорт.

Іспанський філософ **Х. Ортега-і-Гассет** (1883—1955) в роботі “Дегуманізація мистецтва” тлумачить гру як засіб спа-

сіння культури від “повстання мас”. Гра в його концепції протиставляється буденності, утилітаризму буття натовпу. Життя еліти — носія культуротворчості — він зосереджує саме у сфері ігрової діяльності. Духовній еліті Х. Ортега-і-Гассет протиставив масове суспільство і масову культуру, орієнтовану на виробництво і споживання примітивних норм і цінностей.

Швейцарський письменник Г. Гессе (1877—1962) в романі “Гра в бісер” надає логічного завершення філософській традиції ігрового тлумачення культурних процесів. Гра в бісер в його романі — це гра з усіма смислами і всіма цінностями світової культури. Майстер, який володіє грою в бісер, може відтворити і прожити весь духовний зміст світової культури. Цим автор розкриває сутність гри як культурного явища, що має здатність відтворення множинності смислових ситуацій людської життєдіяльності. Г. Гессе звертає увагу на те, що абсолютизація гри призводить до руйнування цілісності людського буття, чим заперечує можливості елітарних шляхів спасіння культури.

Структуралістська парадигма культурології виникла на шляху поширення методів сучасного мовознавства та семіотики. Структуралізм формувався як антитеза екзистенціальній спрямованості культурології. Структуралізм базується на таких уявленнях: культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; існують неусвідомлені універсальні інваріантні психічні структури, що визначають реакцію людини на оточення; культурна динаміка визнається як рух не самих цих структур, а їх конфігурацій.

Французький антрополог К. Леві-Строс (1908—1990) розробив структуральний метод для дослідження формальних структур людської ментальності. В аналізі культурних елементів традиційних суспільств як мов культури (“Міфологіка”, “Первісне мислення”) він намагався виявити такі, що повторюються (“бінарні опозиції”, “медіатори”). Тим самим відтворити систему символів, що змістовно відображують структуру культури у всій її багатоманітності. Досліджуючи особливості архаїчного мислення, К. Леві-Строс робить висновок про наявність у ньому універсальї людської психіки, що доводить принципову то-

тожність його логічного потенціалу мисленню сучасної людини. Відповідним є його розуміння культури як результату намагання і здатності людини позначити середовище свого існування.

Естонський вчений Ю. Лотман (“Структура художнього тексту”) застосовував методи вивчення мови для дослідження творів мистецтва як знакових систем. Він зміг реалізувати пізнавальні можливості семіотичного підходу шляхом тлумачення значень і смислів окремих культурних феноменів за допомогою їхньої внутрішньої будови і зв’язку з соціокультурним контекстом існування.

Французький філософ Ж. Дерріда визнається основоположником постструктуралізму. Йому належить ідея універсального прийому освоєння культурного тексту — деконструкція-реконструкція. Деконструкція Ж. Дерріда проголошує естетику хаосу: артефакти культури трактуються як метафори, що набувають смислу в грі зміщених значень. Відповідно, смисл культури вбачається ним не в раціональній впорядкованості, а в неупорядкованості хаосу. Тому і реальна дійсність, на його думку, ще один культурний текст.

Французький дослідник М. Фуко застосував метод структуралізму для аналізу науки у своїх роботах “Слова і речі”, “Археологія знання”. Він стверджує, що культура стає належною суб’єктові шляхом самопізнання, трансцендентальної рефлексії. Аналітика категорій культури є тотожною аналітиці категорій суб’єктивності. М. Фуко пов’язує культурологічний аналіз з інтерпретацією, підкреслюючи її безкінечність і незавершеність. Інтерпретація не може бути завершеною, оскільки їй піддається не знак як річ, а як наявна інтерпретація інших знаків. Тому основним у процесі інтерпретації виступає сам інтерпретатор.

Французький філософ Ж. Лакан відводить головну роль у психіці людини символічному, що є сукупністю соціальних норм і заборон. Символічне персоніфікується постаттю Іншого, або Батька, і за його допомогою освоюється впорядкованість культури. Людина у Ж. Лакана є перехрестям символічних структур, порожниною, що заповнюється культурним змістом.

Отже, несвідомі структури й механізми (у Ж. Лакана — “машина”) повністю володіють людською свідомістю.

Французький дослідник **Р. Барт** обґрунтовував можливість опису культурної ситуації на основі лінгвістичних засобів мови. Він вибудовує світогляд сучасної людини навколо мовних структур. Р. Барт визначає культурний текст як нелінійний багатовимірний простір, де поєднуються і дискутують одне з одним різні види письма. Тексту культури завжди притаманна множинність смислів як цитат, що відсилає до множинності культурних джерел (“Смерть Автора”).

Методологія структуралізму завдяки абсолютизації формалізованих структур позбавляє культурологічний аналіз звернення до суб’єктної природи людини, проте реабілітує можливість об’єктивного пізнання у сфері культурології.

Представлені культурологічні парадигми не заперечують одна одну. Вони взаємодіють у своєму намаганні проникнути в сутність поліфонічного феномена культури, відображають його складність і багатофакторність. Кожна з них є окремим зрізом суперечної, але цілісної і відкритої системи культури людства, яка набуває своєї повноти лише у взаємовпливі та взаємодоповненні.

Представлені культурологічні парадигми вплинули на розвиток *української культурологічної думки*, яка має свою славу історію. Вітчизняна класична література завжди була уважною до культурних універсалій буття свого народу, сприяючи формуванню національної свідомості. У творах **Т. Шевченка**, **І. Котляревського**, **І. Франка**, **Лесі Українки** відображено глибоке проникнення в українську душу. Важливим виявом національного самопізнання стало дослідження **М. Костомарова** “Книга буття українського народу”, нарис **І. Нечуя-Левицького** “Світогляд українського народу”. Наукове вивчення проблеми українських культурних універсалій активізували вчені-українознавці, що гуртувались навколо Наукового товариства ім. **Т. Шевченка** у Львові, очолюваного **М. Грушевським**, — **Ф. Вовк**, **В. Гнатюк**, **Ф. Колесса**, **М. Возняк**, **С. Томашівський**. Заглибленням у світоглядні цінності україн-

ської культури стали розвідки **Я. Яреми** “Українська духовність в її культурно-історичних виявах”, **І. Мірчука** “Головні риси українського світогляду в українській культурі”, **Д. Донцова** “Дух нашої давнини”, **О. Кульчицького** “Світовідчужання українця”, **М. Шлемкевича** “Душа і пісня”, **Є. Маланюка** “Нариси з історії нашої культури”, **І. Огієнка** “Українська культура”. Їх традиції продовжують розвивати сучасні українські культурологи **В. Горський**, **О. Забужко**, **С. Кримський**, **А. Макаров**, **Ю. Павленко**, **М. Попович**, **В. Скуратівський**, які зараховують українську традицію до світового загальнокультурного простору, віднаходячи в цьому діалозі неповторну значущість вітчизняної духовності.

На початку ХХІ ст. можна говорити про культурологічний підхід як такий, що визначає контекст *сучасних принципів організації змісту навчання*. Це виявляється не стільки в загальній гуманізації процесу навчання, а насамперед в урахуванні єдності онтогенетичних та філогенетичних процесів. Відповідно, система навчання має стати відтворенням ситуації зростання особистості в культурі і разом з культурою, повторенням процесу культурогенезу на індивідуальному рівні. Так досягається максимальна відповідність змісту навчання психофізіологічним особливостям певного віку людини. Про результативність подібного підходу свідчить позитивний досвід так званої школи “діалогу культур” **В. Біблера**.

Основні поняття

Антропологія — наука про походження, поведінку, фізичний, соціальний і культурний розвиток людини.

Артефакт — створений людиною, суспільством продукт культури.

Архетип — прообрази, вроджені психічні структури, які є результатом історичного розвитку людини.

Етос — узагальнена характеристика культури шляхом системи цінностей і поведінкового кодексу.

Контекст — загальні соціокультурні умови, що дають змогу виявити смисл людської життєдіяльності.

Культурна конфігурація — унікальна композиція зв'язків культурних елементів у системі певного історико-культурного типу.

Культурна система — впорядкована сукупність культурних елементів, яка характеризує унікальність певного історико-культурного типу, що історично склалася у практиці та свідомості певної людської спільноти.

Культурологія — наука, яка вивчає ціннісно-сміслові аспекти культури.

Ментальність — світосприйняття, яке формується на глибокому психічному рівні індивідуальної або колективної свідомості, сукупність психологічних, поведінкових настанов індивіда або соціальної групи.

Синергетика — міждисциплінарний науковий напрямок, який формує уявлення про альтернативність і нелінійність шляхів розвитку систем, здатних до самоорганізації.

Смисли культурні — ідеаціональні конструкти, які є значеннями для людини культурних об'єктів як знаків.

Універсалії культурні — інваріантна система понять осмислення світу, притаманна всім культурам і визначена базисними потребами людини.

Контрольні запитання

- Які причини визначають інституціалізацію культурологічного знання?
- Які причини зумовили введення культурологічного курсу в систему змісту вищої освіти в Україні?

- З якими дисциплінами пов'язана культурологія?
- У чому виявляється інтегративність культурологічного знання?
- Що є предметом культурології як науки?
- Які методологічні підходи визначають процеси аналізу культурних явищ?
- У чому полягає складність наукового аналізу культурних феноменів?
- Які науки утворюють систему культурологічного знання?
- Що таке універсальна картина світу?
- Опрацюйте визначення основних культурологічних категорій за енциклопедичним словником з культурології.
- У чому полягає специфічність культурологічного методу?
- Яке місце культурологічного підходу в контексті сучасних трансформаційних процесів у освіті?
- Які концептуальні позиції виступають засновками провідних культурологічних парадигм?
- Обґрунтуйте своє ставлення до еволюціоністської концепції культури.
- У чому полягає сутність психологічної концепції культурологічного аналізу?
- Що таке архетипи?
- Чому соціологічну парадигму культурології називають “розуміючою соціологією”?
- Яким чином особливості сучасної соціокультурної ситуації вплинули на концепцію постструктуралізму?
- У чому полягає світоглядне значення концепції А. Тойнбі?
- Дайте свою оцінку ігровій концепції культури.

- *Ознайомтесь з однією з праць видатних культурологів. Визначте її концептуальні засади. Охарактеризуйте провідні ідеї.*
- *Ознайомтесь з працею одного з сучасних українських культурологів. Визначте її концептуальні засади. Охарактеризуйте провідні ідеї.*

Тестові завдання

1. Предметом культурології є:
 - a) історичний аспект культури;
 - b) загальні закономірності розвитку культури;
 - c) комунікативний аспект культури;
 - d) ціннісно-смысловий аспект культури;
 - e) морфологічний аспект культури.
2. Метод ідеальних типів належить культурологу:
 - a) Л. Уайту;
 - b) М. Веберу;
 - c) М. Бахтіну;
 - d) П. Сорокіну;
 - e) Ж. Дерріда.
3. Уявлення про культуру як живий організм із відповідним функціональним зв'язком усіх його компонентів лежить в основі концепції:
 - a) еволюційної;
 - b) психологічної;
 - c) соціологічної;
 - d) функціональної;
 - e) теологічної.
4. Поняття культури та цивілізації ототожнював:
 - a) О. Шпенглер;
 - b) Г. Гегель;
 - c) Е. Тейлор;

- d) Г. Гессе;
 - e) А. Тойнбі.
5. Поняття колективного несвідомого уведене в культурологію:
 - a) А. Тойнбі;
 - b) З. Фрейдом;
 - c) К. Юнгом;
 - d) Е. Фроммом;
 - e) Ж. Лаканом.
 6. Англійський культуролог Е. Тейлор розумів культуру як:
 - a) природу, перетворену діяльністю людини;
 - b) сукупність знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв, засвоєних людиною;
 - c) сакральну творчість;
 - d) послідовність стадій розумового розвитку людини;
 - e) систему норм і заборон індивідуальної свободи людини.
 7. Ідея того, що культура виникає з гри, належить:
 - a) Й. Хейзинзі;
 - b) Г. Спенсеру;
 - c) Л. Уайту;
 - d) З. Фрейду;
 - e) К. Юнгу.
 8. Представниками структуралізму є:
 - a) Г. Спенсер, Е. Тейлор, Дж. Фрезер;
 - b) З. Фрейд, К. Юнг, Е. Фромм;
 - c) М. Вебер, П. Сорокін, К. Ясперс;
 - d) К. Леві-Строс, Ю. Лотман, М. Фуко;
 - e) М. Бердяєв, А. Тойнбі, Т. де Шарден.
 9. Архетипи — це:
 - a) типи архаїчної культури;
 - b) типи мисленнєвої діяльності;
 - c) типи первісних структур свідомості;

- d) типи надреальності;
 - e) типи структур культурного організму.
10. Соціологічна концепція не прийнятна для культуролога:
- a) М. Вебера;
 - b) Ж. Лакана;
 - c) П. Сорокіна;
 - d) Е. Фромма;
 - e) К. Ясперса.
11. Російський соціолог П. Сорокін розглядає культуру як:
- a) природу, перетворену діяльністю людини;
 - b) сукупність знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв, засвоєних людиною;
 - c) систему цінностей;
 - d) послідовність стадій розумового розвитку людини;
 - e) систему норм і заборон індивідуальної свободи людини.
12. Французький антрополог К. Леві-Строс розглядає культуру як:
- a) сукупність знакових систем і культурних текстів;
 - b) сукупність знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв, засвоєних людиною;
 - c) систему цінностей;
 - d) послідовність стадій розумового розвитку людини;
 - e) систему норм і заборон індивідуальної свободи людини.
13. Ідея того, що символічне знання оберігає цілісність індивідуального і соціокультурного розвитку людини, належить:
- a) З. Фрейду;
 - b) К. Леві-Стросу;
 - c) К. Юнгу;
 - d) М. Веберу;
 - e) А. Тойнбі.
14. Історично першою концептуальною парадигмою культурології є:
- a) функціональна;
 - b) еволюційна;

- c) психологічна;
 - d) соціологічна;
 - e) структуралістська.
15. Ідея того, що культура ґрунтується на примушенні та забороні потягів, належить:
- a) М. Бердяєву;
 - b) К. Юнгу;
 - c) Е. Фромму;
 - d) З. Фрейду;
 - e) М. Веберу.
16. Концепція “осьового часу” належить:
- a) М. Веберу;
 - b) К. Ясперсу;
 - c) Ж. Лакану;
 - d) М. Фуко;
 - e) А. Тойнбі.
17. Поняття культури і цивілізації протиставлені:
- a) Т. Парсонсом;
 - b) Е. Тейлором;
 - c) М. Бердяєвим;
 - d) П. Сорокіним;
 - e) Г. Спенсером.
18. Ідея того, що культура народжена з культу, належить:
- a) М. Фуко;
 - b) Ю. Лакану;
 - c) М. Бердяєву;
 - d) П. Сорокіну;
 - e) А. Тойнбі.
19. Ідея діалогу культур належить:
- a) М. Веберу;
 - b) М. Бахтіну;
 - c) Ю. Лотману;
 - d) П. Сорокіну;
 - e) М. Бердяєву.

20. Представниками еволюціонізму є:
- Г. Спенсер, Е. Тейлор, Дж. Фрезер;
 - З. Фрейд, К. Юнг, Е. Фромм;
 - М. Вебер, П. Сорокін, К. Ясперс;
 - К. Леві-Строс, Ю. Лотман, М. Фуко;
 - М. Бердяєв, А. Тойнбі, Т. де Шарден.
21. Ідея розвитку соціокультурних форм від простих до складних належить представникам:
- функціоналізму;
 - структуралізму;
 - еволюціонізму;
 - соціологізму;
 - теологізму.
22. Термін “культурологія” вперше використано:
- М. Вебером;
 - Л. Уайтом;
 - Дж. Віко;
 - Г. Спенсером;
 - Г. Гегелем.
23. Концепція елітарності культури розроблена:
- Ф. Ніцше;
 - М. Вебером;
 - О. Шпенглером;
 - Б. Малиновським;
 - Х. Ортегою-і-Гассетом.
24. Імена Б. Малиновського і Т. Парсонса об’єднує належність культурологічній концепції:
- еволюціонізму;
 - функціоналізму;
 - структуралізму;
 - психологізму;
 - соціологізму.
25. Розвиток культури в концепції А. Тойнбі визначається:
- поступовим прогресом;

- пасіонарними поштовхами;
- викликом-відповіддю;
- біологічною еволюцією;
- деконструкцією.

26. Ідея того, що включення людини в культуру надає їй певних соціальних рис, які забезпечують її пристосування до вимог суспільства і сповнюють її відчуттям захищеності, належить:

- З. Фрейду;
- К. Юнгу;
- М. Веберу;
- Г. Спенсеру;
- Е. Фромму.

27. Ідея культурологічного аналізу як безкінечності інтерпретацій належить:

- Ж. Лакану;
- Ж. Дерріда;
- Ю. Лотману;
- М. Фуко;
- М. Веберу.

Творчі завдання

1. Чи згодні ви з дослідником П. Сапроновим щодо наукового статусу культурології? Обґрунтуйте свою позицію.

“Витоки практично безмежної експлуатації терміна “культурологія” в тому, що дисципліна, яка стоїть за ним, у традиційному смислі не є науковою. Як культурологи виступають сьогодні історики, філологи, філософи, мистецтвознавці, етнографи, археологи. Сама же культурологія знаходиться на перетині кожної з цих наук або є підходом, орієнтацією, напрямком у межах історії, філології тощо... Невиразним поки що є образ культурології, і не дивно, що знаходяться бажачі без усяких на те прав прикрасити помпезною назвою щось, що стоїть поза інтелектуальною традицією... Кожен має право

сумніватись у гносеологічному статусі та навіть реальності її існування. Дійсно, що це за дисципліна, чий предмет невлітвимий на рівні тлумачень навіть для самих культурологів. Ще більш далекий від очевидності метод культурології. Вже це дає підстави для твердження, що культурологія в традиційному для науки смислі взагалі не існує”.

2. Кому з мислителів належать такі слова?

“Культура народилася з культу. Джерела її — сакральні. Навкруги храму зачалася вона і в органічний свій період була пов’язана із життям релігійним”.

Чи згодні ви з таким трактуванням витоків культури?

3. Як називається концепція культуригенезу, представлена на уривку тексту, і хто найвідоміший її представник?

“...Справжня культура не може існувати поза певним ігровим змістом... Культура все ще бажає в певному сенсі гратися — за взаємною домовленістю стосовно визначених правил... Гра-змагання як імпульс, більш давній, ніж культура, здавна наповнювала життя і, подібно до дріжджів, спонукала до росту форми архаїчної культури”.

4. Яка концепція культуригенезу представлена у наведеному нижче тексті? Хто її автор? Спробуйте сформулювати власну позицію щодо пропонованого погляду.

“...Кожна культура вимушена будуватись на силі заборони потягів... Цьому психологічному факторові належить вирішальне значення при оцінці людської культури... Людина наділена різними задатками потягів, яким ранні дитячі переживання надають завершальної спрямованості... Із заборон... культура почала невідомо скільки тисячоліть тому своє звільнення від первісного тваринного стану... Імпульсивні бажання... заново народжуються з кожною дитиною... Наш розвиток рухається в такому напрямі, що зовнішній примус поступово переміщується всередину, і особлива психічна інстанція, людське над-Я, залучає його до числа своїх заповідей...

Мистецтво... дає ерзац задоволення, який компенсує прадавні, однак такі, що переживаються і нині, культурні заборони, і в такий спосіб як ніщо інше примиряє з принесеними ним жертвами. Крім того, художні твори дають привід до спільного переживання цінностей і викликають почуття ідентифікації, яких так гостро потребує будь-яке культурне коло; слугують вони також і нарцисичному задоволенню, коли зображують досягнення даної культури, певним чином нагадуючи про її ідеали.”

5. Який внесок у теорію культури зробив автор, концепція якого представлена в такому фрагменті тексту? Назвіть його ім'я.

“Безумовно, поверхневий шар несвідомого є певною мірою особистісним. Ми називаємо його особистісним несвідомим. Однак цей шар фундаментується на іншому, більш глибокому, який веде своє походження і накопичується вже не з особистісного досвіду. Цей уроджений, більш глибокий шар і є так званим колективним несвідомим. Я вибрав термін “колективне”, оскільки мова іде про несвідоме, що має не індивідуальну, а загальну природу. Це означає, що воно містить, на протигагу особистісній душі, змісти й образи поведінки, які... є всюди і в усіх індивідів тими самими. Іншими словами, колективне несвідоме є ідентичним в усіх людей, утворює тим самим загальний фундамент душевного життя кожного і є за природою своєю надособистісним...”

Ми можемо говорити про несвідоме лише в тій мірі, в якій здатні впевнитись у наявності змістів. В особистісному несвідомому це здебільшого так звані емоційно забарвлені комплекси, що утворюють інтимне душевне життя особистості. Змістом колективного несвідомого є так звані архетипи”.

6. В який історико-культурний період міг виникнути такий погляд на процес культурного розвитку? Обґрунтуйте вашу думку. Назвіть ім'я філософа, якому належить уривок з тексту. Хто ще з культурологів притримувався такого погляду?

“Я бачу на місці одноманітної картини однолінійної світової історії феномен множинності могутніх культур, кожна з яких надає своєму матеріалу, тобто людській природі, свою власну форму; кожна з яких має свою власну ідею, свої власні пристрасті, своє власне життя, волю, манеру сприймати речі та свою власну смерть”.

7. Як називається концепція культури, представлена нижче наведеними текстами? Чому її виникнення пов'язане із ХХ ст.? Чи поділяєте ви думку авторів про специфіку буття культури?

Б а х т і н М.: “Той чи інший можливий або фактично наявний творчий кут зору стає переконливо необхідним лише у співвіднесеності з іншими творчими кутами зору: лише там, де на їх межах народжується істотна потреба в ньому, в його творчій своєрідності, знаходить він надійне обґрунтування й виправдання; всередині нього самого, поза його причетністю до єдності культури, він тільки голофактичний, а його своєрідність може постати лише сваволею і примхою... Кожний культурний акт упевнено живе на межах: у цьому його важливість та значимість; відірваний від меж він втрачає ґрунт, стає порожнім, зарозумілим, вироджується і вмирає”.

Б і б л е р В.: “Культура є формою водночас і буття, і спілкування людей різних культур — минулих, теперішніх і майбутніх, форма діалогу і взаємопородження цих культур... Час такого спілкування — теперішнє; конкретна форма такого спілкування, такого співбуття (і взаємопородження) минулих, теперішніх і майбутніх культур — це форма (подія) твору; твір — форма спілкування індивідів на обрії спілкування особистостей, форма спілкування особистостей як (потенціально) відмінних культур”.

8. Кому із західних філософів належить наведена нижче історико-культурна концепція? Який погляд на культуру та її сутність вона відображає?

“...Вісь світової історії слід віднести, мабуть, до часу приблизно 500 років до н. е., до того духовного процесу, який тривав між 800 і 200 рр. до н. е. Тоді відбувся найрізкіший

поворот в історії. З'явилася людина такого типу, яка збереглася і по цей день. Цей час ми будемо називати коротко — осьовим часом.

У цей час відбувається багато незвичайного. У Китаї жили тоді Конфуцій і Лаоцзи, виникли всі напрями китайської філософії, мислили Моцзи, Чжуанцзи, Лецзи і незчисленне число інших. В Індії виникли Упанішади, жив Будда; у філософії — в Індії, як і в Китаї, — було розглянуто всі можливості філософського осмислення дійсності, аж до скептицизму, до матеріалізму, софістики й нігілізму; в Ірані Заратустра вчив про світ, в якому точиться боротьба добра зі злом; у Палестині виступили пророки Ілія, Ісайя, Ієремія, в Греції — це час Гомера, філософів Парменіда, Геракліта, Платона, трагиків, Фукідида і Архимеда. Все те, що пов'язано з цими іменами, виникло майже одночасно протягом небагатьох століть у Китаї, Індії і на Заході незалежно одне від одного.

Нове, що виникло у цю добу в трьох згаданих культурах, зводиться до того, що людина усвідомлює буття в цілому, самого себе і свої межі... У цю добу були розроблені основні категорії, якими ми мислимо по цей час, закладені основи світових релігій, що й сьогодні визначають життя людей”.

9. Як ви розумієте концепцію національного характеру, пропоновану Феохарієм Кессіді? Чи поділяєте його погляд на вплив національного типу свідомості на історичну долю народу? Обґрунтуйте свою позицію і наведіть відповідні приклади.

“Історичні долі народів визначаються, при інших рівних умовах, різноманітністю національних характерів, кожний з яких являє собою результат біологічної спадковості, усталених традицій і вибору ціннісних орієнтацій та переваг, накопиченого історичного досвіду й виховання. Отже, національний характер є як продуктом своєрідності історичного шляху, пройденого нацією, так і результатом спадковості, передачі природних особливостей, які відрізняють (як і отриманий історичний досвід) психічний склад однієї нації від іншої. Простіше кажучи, національний характер (особливості психічного складу) є

соціобіологічним феноменом, продуктом наслідування генетичних задатків і виховання, культури в широкому смислі слова.

Кожна нація різниться лише їй притаманним поєднанням і співвідношенням темпераменту, типу мислення й світосприйняття. В унікальності внутрішнього світу нації, усталеності її психічного складу, що організує певним чином отриману інформацію, і полягає цінність кожної нації як біосоціальної спільноти людей та культурного феномена”.

10. *Макс Вебер у своїй відомій роботі “Протестантська етика і дух капіталізму” так пояснює причини переможної ходи капіталістичної системи цінностей у Нову добу:*

“Ідеал протестантизму — кредитоздатна добропорядна людина, обов’язок якої розглядати примноження свого капіталу як самоціль. Суть справи полягає в тому, що тут проповідуються не тільки правила життєвої поведінки, а викладається своєрідна етика, порушення якої розглядається не лише як нерозумність, а свого роду порушення обов’язку... При цьому конче необхідний такий характер мислення, за яким труд стає абсолютною самоціллю, “покликанням”. Таке ставлення до праці не властиве людській природі. Не може воно виникнути і як безпосередній результат високої або низької оплати праці, подібна спрямованість може скластися лише внаслідок довготривалого процесу виховання...”

Результатом Реформації як такої було насамперед те, що, на протигагу католицизму, моральне значення мирської професійної праці і релігійного віддання за неї значно зросло... Корисність професії, отже, її угодність Богу в першу чергу визначаються з морального погляду, потім ступенем важливості, яку створені в її рамках блага мають для суспільства, однак третім і практично безумовно необхідним критерієм виступає її “прибутковість”... Аскеза потребувала від багатих людей не умертвіння плоті, а такого використання багатства, яке б слугувало необхідній і практичній корисній меті.

Всюди, де утверджувалось пуританське світовідчуття, воно за всіх обставин сприяло встановленню буржуазного раціо-

нального з економічного погляду на спосіб життя, що, безумовно, має незмірно більше значення, ніж просте стимулювання капіталовкладень”.

У чому проявляється в цьому уривку культурологічний підхід до дослідження конкретного соціокультурного феномена?

11. *На Арістотелівських читаннях 1981 р. “зустрілися” дві спроби пояснити феномен так званого “грецького дива”. Яка з думок є культурологічною? Яка з позицій уявляється вам найбільш прийнятною? Обґрунтуйте своє бачення проблеми.*

З а й ц е в О.: “Загальною причиною радикальних зрушень у культурі греків, яка дозволила говорити про грецьке диво, стало поширення заліза і пов’язаних з цим соціальних потрясінь; обдарованість греків стала наслідком виключно сприятливих соціальних умов, особливо встановлення демократичного устрою”.

К е с с і д і Ф.: “В усій історії людства не було і немає народу більш просякнutoго агональним духом... Притаманний грекам дух змагання і устремління до слави потребували значного напруження духовних і фізичних сил, сприяли досягненню багатьох результатів у різних сферах життя та культури... “Змагання в промовах”, говорячи словами Платона, боротьба думок і свобода критики стали тією ідейно-духовною атмосферою, в якій народилися грецька філософія і наука, зокрема діалектика як мистецтво доводити та заперечувати якісь тези... Метафізичним (онтологічним) фундаментом тези щодо того, що “в суперечці народжується істина”, стала висока оцінка греками свободи як ні з чим не зрівняного дару і впевненість у тому, що вільна людина може досягти щастя в межах можливого власними зусиллями... Зовнішнім вираженням внутрішньої свободи греків стала їхня демократія...”

Дух змагання, стимулюючи активну діяльність і творчі пошуки, є не лише творчим началом, а й руйнівним... Цей талановитий народ холоднокровно знищував сам себе на ґрунті суперництва партій і держав...

Тобто в генетично і соціально зумовленому національному характері давніх греків — першопричина як грецького дива, так і падіння створеного ними світу”.

12. *Перед вами два тексти з аналізом відомої картини українського художника Т. Бойчука “Біля яблуні”. Який більш точно відповідає сутності картини і є її інтерпретацією в контексті самого часу створення картини? В якому тексті домінує погляд культуролога, а в якому — мистецтвознавця?*

Мойсеїв І.: “Розглянемо картину Тимофія Бойчука “Біля яблуні” (1919—1920). Дві жінки збирають стиглі плоди з дерева життя... Унизу — земля, куди заховано коріння... Фартух в одній жінки та корзина в другій, повні яблуками, ...перебувають на рівні живота, підтримувані працьовитими руками... Тут важко не помітити ідею працьовитості, пов’язану з особливим різновидом жіночої праці — вагітністю і “плодоношенням”... Тілами жінки належать землі-морю, а чолами — небесному “вирію”. Їхні профілі нагадують іконописні зображення сонця (зліва) і місяця (справа)... Композиція статична, симетрична, рухи загальмовані. В пейзажі відчувається обернена перспектива. Все це — іконописні риси, покликані справити враження вічності. Жінки — поза часом і вершать містеріальне дійство. Звичайнісінький побутовий сюжет (збирання яблук) перетворено на космічну містерію єднання людини з природою”.

Бельченко В.: “Картина Тимка Бойчука “Біля яблуні” занурує нас у довічний світ селянської праці. Дві згрубілі від щоденних турбот жінки збирають стиглі яблука. Обрядовість повільних жестів розкриває звичність кожної хвилини їхнього життя. В площині поєднання землі і неба зеленою кроною із золотавими яблуками проростає дерево, що його турботливо доглядали ці жінки. Художник тонко поєднує звичні для української традиції червоні, чорні, зелені, золоті кольори, що нагадують про багатство рідної землі та її плодів. Врівноважена симетричність тричастинної композиції сповнює картину відчуттям спокою і значимості дійства. Деяка умовність зображення засвідчує бажання автора відродити прадавні традиції малярства”.

13. *Яке з тлумачень культури українського бароко можна вважати культурологічним? Обґрунтуйте вашу думку.*

“Світобачення XVII ст. пройняте відчуттям трагічної суперечливості людини і світу, в якому вона посідає зовсім не провідне місце, а є розчинею в його багатоманітності, підпорядкованою середовищу, суспільству, державі. Дійсність викликає у майстрів бароко як захоплення, так і велику печаль. Звідси характерні риси барокового світовідчуття: неспокій, поривання, почуття потужності і ніби недовершеності, намагання поєднати протилежності, навіть суперечності. Тому і в українському бароковому мистецтві співіснують прагнення неможливого й песимізм; пафос боротьби і перемоги та примирення з думкою, що зло сильніше за добро, а смерть сильніша від життя; звеличування слави і сум, образа за людей, охоплених марнославством, марнотою марнот”.

“Епоха бароко настала після глибокої духовної кризи, зумовленої Реформацією і розколом церков. Для цього стилю характерний своєрідний погляд на людину і світ — як на величезний театр, де кожний виконує свою роль... Бароко відкрило нові можливості розвитку мистецтва, що особливо виявилось у створенні грандіозних міських і паркових ансамблів. У практиці містобудування сформувались тип площі, простір і забудова, які підпорядковувались одній монументальній споруді як композиційній домінанті. Характерним для світської архітектури бароко є подальший розвиток міського палацу... Динамізм скульптури бароко, на відміну від ренесансної скульптури, викликає не оптимістичне відчуття могутності, величі, можливостей людини, а захоплення легкістю, витонченістю, якоюсь нереальністю, неземною привабливістю... Одним з цікавих розділів бароко був портрет. Насамперед це були роботи, образне втілення яких не виходило за межі одностороннього витлумаченого урочистості станової приналежності”.

14. *Який з цих текстів можна вважати результатом культурологічного аналізу? Які його елементи про це свідчать?*

“Китайська культура бере свій початок у глибокій давнині... У період Шан з’явилися перші укріплені поселення, міста мали правильне планування по кварталах. Найчисленнішими витворами мистецтва цього періоду є вироби з бронзи, особливо бронзового посуду побутового та культового призначення, знайдені в похованнях. Була високо розвинена техніка різьблення по каменю та кістці. Культуру Шан сприйняла та розвинула культура Чжоу — писемність, архітектурні прийоми, релігійні уявлення. В мистецтві розширилося коло сюжетів і тем: поряд з абстрактною символікою з’являються зображення людей та реальних тварин. Цей період характеризується появою живопису, про що свідчать знахідки картин, написаних по шовку... Від періоду Цинь до нашого часу майже не збереглося пам’яток. Період Хань — час блискучого розквіту культури Китаю. В цей час особливо розвивається монументальне мистецтво — скульптура та живопис. У центрі міст будували розкішні палаци, багатопверхові вежі. Житлові споруди були багато декоровані”.

“Пам’ятка китайської традиції “Книга перемін” представляє світовий рух у вигляді різноманітної мозаїки ситуацій колориту. Цей рух втілено також в ідеї синкретизму трьох вчень — даосизму, конфуціанства і буддизму. Погляд на світ у світлі хаосу як на буття, що тече, відображено в гігантських літературних компліяціях, зібраннях розрізаних нотаток, цитатниках, колекціях. Він присутній і в традиційній монеті у вигляді кола з квадратом посередині — як образ єдності землі і неба, і в храмах з вітварями Неба і Землі.

Образ світового руху відчувався в композиції архітектурного ансамблю з його контрастами й співзвуччями, без акцентованого центру, з просторовою асиметрією будівель, підкресленими знаками переходу — мостами, брамами, галереями, доріжками, з грою рухливих переділок в інтер’єрах. Принципова організація простору довкруг подвір’я відображала “небесний візерунок” світобудови з його Великою Порожниною, як і загнуті карнизи покрівель, що нагадували про їх належність небові. Використання дерева символізувало житте-

ве зростання (камінь застосовували лише для могил). Тема повноти буття продовжувалась в організації “світу в мініатюрі” — саду, позбавленого заданості й регулярності, що втілювало видовищність хаосу природи в грі водних потоків серед каміння, в спалахах феєрверків декоративних квітів на тлі вишуканих дерев”.

Література

1. Введение в культурологию / Отв. ред. Е. Попов. — М., 1995.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. — М., 1995.
3. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. — М., 1998.
4. Гуревич П. Культурология. — М., 1996.
5. Історія світової культури. — К., 1999.
6. Історія світової культури. Культурні регіони. — К., 1997.
7. Крымский С., Парохонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры. — К., 1993.
8. Культурология / Под ред. Н. Багдасарьян. — М., 1998.
9. Культурология / Под ред. Г. Драча. — Ростов-на-Дону, 1995.
10. Культурология / Сост. А. Радугин. — М., 1996.
11. Культурология. XX век. Словарь. — СПб, 1997.
12. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. — К., 1995.
13. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. — К., 2000.
14. Полікарпов В. Лекції з історії світової культури. — К., 1999.
15. Розин В. Культурология. — М., 1999.
16. Українська та зарубіжна культура / За ред. М. Заковича. — К., 2002.
17. Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М. Кагана. — СПб, 1998.
18. Флиер А. Культурология для культурологов. — М., 2000.
19. Шевнюк О. Українська та зарубіжна культура. — К., 2002.
20. Энциклопедический словарь по культурологии / Под ред. А. Радугина. — М., 1997.



Тема 1.2.

КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

- 1.2.1. Сутність культури
- 1.2.2. Морфологія культури
- 1.2.3. Типологія культури
- 1.2.4. Динаміка культури
- 1.2.5. Семіотика культури

1.2.1. Сутність культури

Основною категорією культурології є поняття “культура”. Спочатку досить вузьке і спеціальне за своїм змістом латинське слово *cultura*, що походило від *colo, colere* (вирощування) і означало способи обробляння землі, з XVIII ст. поширилось на сферу вдосконалення, виховання (тобто “вирощування”) людини в суспільстві, на різні прояви соціального життя людства. Новітня наукова інтерпретація культури розглядає її як універсальну категорію, зміст якої трактується різними гуманітарними науками, дослідницькими школами та авторами досить довільно. Загальним місцем стало згадування 164 визначень культури, нарахованих американськими теоретиками культури К. Клакхоном і А. Кребером ще у 1960-ті роки та 70 формулювань, процитованих М.С. Каганом у його дослідженні філософії культури.

Виділяються такі концептуальні доміанти тлумачення феномена культури: соціально-атрибутивна; особистісно-атрибутивна; діяльнісна; аксіологічна; інформаційно-знакова; діалогова; системно-філософська.

За визначенням “Енциклопедичного словника з культурології”, культура — це іманентна характеристика або параметр суспільства. Те, що поза суспільством — не є культурою. Визнання культури специфічним змістом суспільства становить сутність *соціально-атрибутивного визначення культури*. Б. Малиновський називає культурою соціальне наслідування як ключове поняття культурної антропології, Х. Ортега-і-Гассет — соціальне спрямування, що його надає людство культивуванню індивідуальних біологічних потенцій. А. Флієр визначає культуру як соціальний досвід колективної життєдіяльності людей.

Культура як система соціальних конвенцій колективного існування і взаємодії людей вирішує завдання консолідації та організації людей, нормування і регуляції практичних форм їхньої колективної життєдіяльності, накопичення та трансляції соціального досвіду суспільного життя, адаптації людей

до реальних умов оточення, здійснення комунікації між людьми, соціальної репродукції спільноти як суспільної цілісності.

Важливим в аналізованій концепції є визнання того, що суттєва частина описаних культурних процесів здійснюється не тільки стихійно в межах буденного колективного життя людей, а й одночасно організується і регулюється спільнотою цілеспрямовано. Інструментами такої організації і регуляції є соціальні інститути — спеціалізовані структури, які практично регулюють життєдіяльність людини згідно з суспільними ціннісними нормами.

Проте людина проявляє себе не тільки як пасивний “продукт окультурення”, тобто як механічний транслятор засвоєних нею нормативних зразків, а й як активний інтерпретатор. Фактичним суб’єктом культурних процесів завжди є конкретна людина. Саме в процесі інтерпретаторської та інноваційної практики людей і відбувається динамічний розвиток культури, її еволюція з метою підтримання досягнутого рівня комфортності існування, а також адаптування до змінних умов буття. Тому неправомірно обмежувати культуру лише її соціальними результатами поза самим процесом людської діяльності, без якої накопичений досвід не може бути включений в життя соціальної системи, оскільки буде втрачатись, випадати з неї.

Визначення *культури як специфічного способу людської діяльності* дає можливість феноменологічно виділити культуру. Культура розглядається в такому контексті як цілісна єдність способів і продуктів людської діяльності, в яких реалізується її активність і яка слугує її самовдосконаленню, задоволенню потреб, гармонізації відносин між людиною і суспільством, людиною і природою. Проте людина та її розвиток за таким трактуванням стають похідними стосовно способів, прийомів, засобів, технологій діяльності, тобто культура виступає тільки в предметній формі існування.

Важливою з цього погляду є позиція В. Межуєва щодо включення в культуру всіх сфер людської діяльності, а також щодо злиття суспільного життя з культурою тільки тією мірою,

якою воно становить не просто зовнішні умови існування людини, а насамперед умови її формування, “олюднення” її самої та її оточення й обставин її існування. Суспільство, яке нехтує розвитком людини, опиняється “по той бік культури”. За В. Межуєвим, культура — це діяльнісно-практична єдність людини з природою і суспільством, певний спосіб її природно і соціально детермінованого діяльнісного існування, яке фіксує той момент культури, який можна назвати її змістом — соціальний досвід.

Розуміння культури як сфери самоствердження та розвитку сутнісних сил людини істотно поглиблює уявлення про людський вимір культури. Культура і людина в певному розумінні — одне ціле: культура живе в людях, в їх творчості, діяльності, переживаннях, водночас люди живуть у культурі. Культура, з одного боку, постійно занурює людину в протиріччя і ситуації, які вимагають вирішення, а з іншого — пропонує матеріальні та ідеальні знаряддя і засоби, за допомогою яких людина утверджує себе в цьому світі.

Культура як процес, результат і поле реалізації людських потенцій, як рефлексія творчості, як гуманістичний змістовний аспект суспільних відносин, як напружений пошук людиною самої себе і свого місця у світі постає в дослідженнях В. Розіна, М. Поповича, С. Кримського. Вони розглядають культуру як історично і соціально зумовлене, об’єктивоване в продуктах людської діяльності (артефактах) ставлення людини до природи, до суспільства, до самої себе. Кожний національний чи історичний тип культури є неповторним світом, вибудованим певним сприйняттям людиною дійсності та самої себе. Картина, храм, книга, симфонія як витвори культури відкриваються нам особливим світом неповторних людських почуттів, думок, цінностей.

Суб’єктний принцип в уявленні про культуру виводить на проблему залучення до змісту культурно-історичного процесу. Тут як загальний методологічний фактор засвоєння цього змісту виступає орієнтація на поняття цінності як способу адресувати особистості предметне багатство культури. Справа

в тому, що особистісний зміст поняття “культура” включає рефлексивне ставлення індивіда як споживача її цінностей до предметного світу культури, її культурних текстів. Розробка філософської теорії цінності відкрила можливість відповідного погляду на культуру.

В аксіологічній площині про культуру йде мова як про сукупність матеріальних і духовних цінностей. Цінність є значенням предмета для людини як суб'єкта культури. Близько до цієї позиції стоїть Н. Чавчавадзе, який пише, що з культурою ми маємо справу лише тоді, коли ідеально-духовні цінності реалізуються, матеріалізуються, наповнюються плоттю, отримують часово-просторове тіло. М. Хайдеггер визначає культуру як реалізацію верховних цінностей шляхом культивування вищих людських чеснот. Цінності, втілені в різнопланових культурних текстах, становлять підґрунтя історичної та соціальної стабільності певної культури.

Цінності стають фактом культури за допомогою їх семіотизації. Ніщо не може перетворитись на щось, доки не буде з'ясовано його ціннісне значення для культури. Для семіотиків, які досліджують знакові способи збереження та передачі інформації, органічним є уявлення про *культуру як сукупність мов*, що кодують інформацію про світосприйняття народу, характер, рівень його знань, вірувань, моральні уявлення тощо. Так, Ю. Лотман визначає культуру як механізм, що створює сукупність текстів, а Б. Успенський — як знакову систему.

Для знаково-інформаційної концепції принциповим є вивчення культури як системи висловлювань, текстів, мов, що матеріалізують смисли. Смысловий світ культури зберігається і передається нащадкам як значущі принципи світобачення і способи буття людей. Мови культури виступають універсальним способом утвердження смислу людського життя в його співвіднесеності зі смислом існуючого. Множинність мов культури (акти людської поведінки, художні образи у творах мистецтва, спеціальні обрядові, ритуальні церемоніальні ситуації, особливі смислові конструкції в філософських, політичних, релігійних, літературних текстах) розкриває багатогран-

ність її змістів. Відповідно, чим ґрунтовнішим є семіотичний фундамент індивідуальної культури особистості, тим глибше у процесі розпредмечення культурних смислів актуалізується для неї людський досвід. Розуміння культури як сфери знакової діяльності людини відображає її семіотичний вимір, міру її символічної, смислової та інформаційної насиченості.

Кожна культура творить свій світ як неповторний, однак і як незамкнений на собі. Кожна культура, за образом висловом В. Біблера, є своєрідним Дволиким Янусом, обличчя якого настільки напружено звернене до інших культур, до свого буття в інших світах, наскільки і всередину себе в намаганні змінити й доповнити своє власне буття. *Діалогова концепція культури* постає в роботах М. Бахтіна і В. Біблера. Діалог культур уможливорюється тим, що всі культури мають спільну основу для свого будівництва — універсальні людські смисли та цінності.

Багатовекторність осмислення культури провокує прагнення визначити її в реальній цілісності та повноті конкретних форм її існування та розвитку. Так з'являється визначення *культури як системи*. Для методологічних позицій М.С. Кагана є істотним визнання культури як багатоеlementної за своїм складом, тому науковому дослідженню мають підлягати не тільки різні сторони, аспекти, грані, властивості культури, але й різні форми її існування — наука, мистецтво, техніка, релігія, мораль, різні її інститути — політичні, правові, освітні, масових комунікацій, різні культурні процеси — форми управління.

Системний аналіз культури дає змогу вести мову про необхідність вивчення вертикальних і горизонтальних відношень у тришаровій структурі побудови культури, обумовленій діалектикою загального, особливого та одиничного. Вищезначена концепція вводить фактор динамічності, розглядає культуру як динамічну систему, акцентуючи вивчення законів саморухливості культури, включає філогенетичні та онтогенетичні проблеми теорії культури. Системний підхід пропонує дослідження культури як підсистеми буття з іншими її підси-

стемами та вивчення внутрішніх відношень у самій культурі. Системний підхід провокує певною мірою різні спроби узагальнювати в одній дефініції усі аспекти, грані, функції культури, визначати культуру як все те, що створене людиною.

Аналіз представлених концепцій щодо визначення сутності культури дає змогу зробити висновок, що формулювання змісту досліджуваного поняття фактично відображає лише один бік цього складного явища і до нього, по суті, зводиться. Неважко помітити, що самий підхід до культури обумовлений багато в чому дослідницькими настановами, оскільки культура стає об'єктом вивчення з боку філософів, істориків, соціологів, психологів, етнографів тощо. Тобто спосіб опанування досліджуванним феноменом потрапляє в залежність від теоретичної методики.

Зазначена нелокалізованість предмета культури, складність її визначення обумовлена також і тим, що будь-які явища соціального життя за принципами свого існування можуть вважатись приналежними культурі. Неабияку роль відіграє і те, що культура виступає в історії як прояв суб'єктності буття як багатовекторного складного феномена.

Водночас усі інтерпретації культури можна розглядати не як взаємовиключні, а як взаємодоповнюючі. Кожне з визначень об'єктивно оцінюється лише в тому разі, якщо не буде розглядатись ізольовано від інших і тим більш не абсолютизуватиметься шляхом редукування культури лише до нього. Правомірним буде кожне з визначень пов'язувати, діалектично сполучати з іншими рисами і властивостями культури. Так, спосіб діяльності діалектично пов'язаний з предметно існуючими продуктами культури; втілені суб'єктивні цінності — з об'єктивними знаннями і практичними уміннями; соціальна інформація — з сукупністю її кодуєчих знакових систем, що дають змогу зберігати, транслювати останню; креативний потенціал культури — з репродуктивним, нормативним потенціалом її традицій. Тобто кожне з представлених вище визначень є самим лише компонентом багатовимірної системи, в якій вони необхідні не лише самі по собі, а й один одному і культурі як

цілісності. Компліментарність представлених концепцій феномена культури, кожна з яких певною мірою обмежена сама по собі й тому потребує доповнення іншими, породжена всеохоплюючим характером культури в просторі людського буття.

1.2.2. Морфологія культури

Морфологія культури вивчає її внутрішню структуру, її організаційно-функціональну будову. Поділ культури на матеріальну і духовну не можна вважати достатнім з огляду на розкриття її смислового аспекту. Сучасні погляди на будову штучного середовища існування людини ґрунтуються на концепції російських дослідників Е. Орлової та А. Флієра, які виділяють два рівні функціонування культури — спеціалізований і буденний. Буденна культура пов'язана із побутовою практикою людини, засвоюється на рівні виховання і соціальних контактів. Спеціалізована культура вимагає спеціальної освіти.

У межах спеціалізованої культури виокремлюються її кумулятивний і трансляційний компоненти. Кумулятивний компонент реалізує процеси накопичення професійного соціокультурного досвіду, акумуляції цінностей суспільства. Кожному кумулятивному елементу на спеціалізованому рівні відповідає елемент на буденному рівні. Відповідно, кумулятивний компонент складається з культури соціальної організації і регуляції (господарча, правова, політична культури на спеціалізованому рівні, домашнє господарство, мораль і суспільна думка, міжособистісні стосунки і звичаї — на буденному рівні); культура пізнання і рефлексії світу та людини (філософська, наукова, релігійна, художня культури на спеціалізованому рівні, буденний світогляд, практичні технології, магія і містика, ужиткове мистецтво на буденному рівні); культура фізичної репродукції, реабілітації і рекреації людини (сексуальна культура, культура фізичного розвитку, медична культура, культура відновлення енергобалансу людини (кулінарія), культура відпочинку на спеціалізованому рівні, масо-

вий спорт, самолікування, традиції споживання, неорганізовані форми відпочинку на буденному рівні).

На трансляційному рівні здійснюється взаємодія між кумулятивними і побутовими рівнями, відбувається обмін культурною інформацією. Він об'єднує культуру міжпоколінної трансляції соціального досвіду, культуру масової інформації, інформаційно-кумулятивну культуру (освіта, телебачення, радіо і преса, музеї, бібліотеки, архіви на спеціалізованому рівні, домашнє виховання і народна педагогіка, чутки і плітки, вірування і легенди на буденному рівні).

Виявлення структури культури уможливорює з'ясування функціональних позицій культури щодо людського суспільства. Відповідно, *основними функціями культури* можна визначити адаптаційну, інтеграційну, нормативну, пізнавальну, комунікативну.

Адаптаційна функція культури забезпечує пристосування людських спільнот до динамічних природних і суспільних умов їхнього існування. Вона виступає одним з основних факторів культурогенезу, інноваційних процесів у людському суспільстві, а також підтримання балансу між людиною та її оточенням.

Інтеграційна функція культури здійснює соціальну консолідацію людей, підтримує комфортні умови їхнього колективного існування на основі формування системи соціальної ідентичності шляхом вироблення спільних смислів, спільних цілей та спільних ідеалів. Все це надає існуванню людини певної захищеності та виступає засобом маніфестації її лояльності до соціальної групи.

Нормативна функція культури передбачає існування системи конвенцій, що впорядковують життєдіяльність людей у суспільстві. Ця система звичаїв, стандартів поведінки, способів життя базується на значному досвіді соціокультурної регуляції шляхом ціннісного детермінування і підтримання соціальної взаємодії та консолідації.

Пізнавальна функція культури сприяє здійсненню процесу накопичення соціально значущих раціональних або ірраціо-

нальних знань і досвіду, процесу впорядкування і систематизації уявлень про навколишній світ з метою перетворення і реформування навколишньої дійсності. Основним результатом реалізації цієї функції стає створення універсальної картини світу.

Процес взаємодії між суб'єктами соціокультурної діяльності шляхом обміну інформацією між людьми за допомогою прийнятих певною культурою знакових систем забезпечується комунікативною функцією культури. Символізація об'єктів і явищ дійсності на вербальному і невербальному рівнях виступає способом досягнення розуміння однією людиною іншої. Наведені функції не вичерпують усієї повноти взаємодії культури і людського суспільства, проте дають певне уявлення про ті завдання, які вона покликана виконати.

1.2.3. Типологія культури

Безкінечна складність феномена культури та множинність його проявів вимагає певного їх впорядкування. Класифікація культури може здійснюватись як у просторі однієї культури, так і стосовно множинних культур як цілісних феноменів. Основою побудови типології культури є певні підстави, ознаки, що дають змогу об'єднувати окремі феномени в групи і розрізняти їх за наявністю чи відсутністю цієї ознаки. Конкретний вибір підстави для класифікації визначається конкретними завданнями конкретного дослідження.

Сучасне культурологічне знання представлене різними типологіями. Культури класифікуються за їх *змістом* (регресивна, прогресивна, традиційна, модерністська, стагнаційна, репресивна), за основним *споживачем* (масова, елітарна), за *кількістю домінуючих стилів* (моностильові, полістильові). Підставою для класифікації культур можуть слугувати *художньо-стильові ознаки*: ренесанс, бароко, класицизм, рококо, романтизм, реалізм, модерн, модернізм, постмодернізм. Культури класифікуються за їх *домінантними формами* (парадиг-

мами): згідно з цією концепцією виокремлюються міфологічна, релігійна, наукова культури. Підставами для розрізнення культур виступають також *домінантні форми мислення*: партикуляризм (акцентування специфічного, асоціативність) і універсалізм (узагальнення і абстрактне мислення).

У межах етнографії існує *господарчо-культурна типологія* на основі комплексу особливостей господарства і культури, що складається в народів, які знаходяться на одному рівні соціально-економічного розвитку і в подібному географічному середовищі. Згідно з цією типологією виокремлюються три послідовних культурно-господарчих типи докапіталістичної доби: присвійний (мисливство, рибальство, збиральництво), ручне землеробство, орне землеробство.

Визнається також розділення культур на *матріархальні та патріархальні*. Провідними ціннісними засновками матріархальної культури є зв'язок із землею, кровні узи, пасивне ставлення до природи, рівність людей як дітей матері. Патріархальні культури ґрунтуються на організації моногамної сім'ї, вищості батька, суспільній ієрархії, відносинах підкорення, домінантності раціонального мислення, вторгненні у довкілля.

Підставою для класифікації культур можуть виступати також їх *технологічні основи*. Так, Ю. Лотман, базуючись на процесі зміни типів комунікації, виокремлює неписьмну культуру, писемну, книжну, культуру нових інформаційних технологій. Х. Ортега-і-Гассет виділяє “технологію випадку” (примітивні технології архаїчної людини, що не є результатом цілепокладання), “технологію майстра” (закриту для інновацій і підпорядковану нормативній традиції), “технологію техніка” (деантропоморфізована технологія, яка базується на розподілі праці та обслуговуванні машин).

Німецький філософ Ф. Ніцше (1844—1900) використав для типології культур образи грецької міфології. “Аполонівські” культури раціонально впорядковані, ілюзорно-оптимістичні й критичні, ґрунтуються на індивідуалізмі. “Діонісійські” — чуттєві, ірраціональні, вакхічні, знервовані — спрямовані на знищення індивідуальності шляхом містичного єднання.

Американський соціолог П. Сорокін класифікував культуру на підставі *характеру світосприйняття*, виділяючи ідеаціональний (надчуттєве осягнення Абсолюта), чуттєвий (чуттєве сприйняття світу і світськість), ідеалістичний (гармонійне поєднання перших двох), еклектичний (суперечність чуттєвого та ідеаціонального) типи.

Російський соціолог М. Данилевський розробив *концепцію культурно-історичних типів*, в основі якої лежить ідея заперечення лінійного розвитку людства. Він наголошував на неповторності кожної локальної культури: єгипетської, китайської, давньосемітської, індійської, іранської, єврейської, грецької, римської, арабської, європейської. Мексиканську і перуанську культури він вважав такими, що не завершили свій розвиток.

Багато в чому близькими концепції культурно-історичних типів є погляди О. Шпенглера, який також заперечував поступальний розвиток культур, стверджуючи існування їх коловороту. Він розглядав культурно-історичні типи як замкнені, ізольовані, не готові до продуктивного діалогу. Всі явища культури, на його думку, мають значущий смисл лише для певного її локального типу. Внутрішня цілісність кожної великої культури, за О. Шпенглером, має основою певний “дух” (“прафеномен”), який розкривається на кожній стадії її історичного поступу.

Німецький філософ К. Ясперс намагався вибудувати єдину схему історії культури. “Прометеївська” доба визначається процесом формування людини, закладенням підвалин її соціального існування, появою вогню, знарядь праці, мови, табу, людських колективів. Доба “великих культур давнини” охоплює шумеро-вавилонську, єгипетську і давньокитайську культури. “Осьовий час” є добою заснування дихотомії Захід — Схід, періодом, коли локальні культури поступаються місцем історії світового людства. В п'яти окремих світових культурах — грецькій, іудейській, іранській, індійській та китайській — в середині I тис. до н. е. в “осьовий час” діяльність релігійно-філософських “вчителів людства” сприяла привнесенню в культур-

ну свідомість персоналістичних цінностей, духовних проблем буття особистості. Доба “розвитку техніки” передбачає створення нових джерел енергії та нових інформаційних технологій.

Важливою підставою для культурної типології є також домінантні *типи соціальної консолідації*. Так, А. Флієр виділяє кровний (домінування кривих зв'язків у суспільстві, збережених у формах сучасної сім'ї) та етнічний (ґрунтується на досвіді спільного проживання на спільних територіях, спільній господарчій діяльності та обороні) типи культури. У добу виникнення буржуазних націй здійснюється становлення національного типу культури, в межах якого знижується значимість станової диференціації та починають домінувати загальнонаціональні стандарти соціальної адекватності, культурної компетентності, національний економічний інтерес.

Субкультури є найбільш значними сегментами цілісних локальних культур, що відрізняються певною специфікою тих чи інших культурних рис. Субкультура об'єднана спільним стилем життя, ієрархією цінностей, менталітетом носіїв. Існування субкультур пов'язане із тим, що практично кожна культура внутрішньо неоднорідна, об'єднуючи різні за становими, професійними, конфесійними, функціональними ознаками групи. У кожній культурі існує елітарне і масове, офіційне і народне, містичне і профанне. Субкультура завжди герметична: вона не прагне вийти за свої межі — так, карнавальна культура Середньовіччя і Відродження не претендувала на утвердження сміхового світу як ядра всієї культури. Для позначення установок, що протистоять фундаментальним принципам ядра культури, використовується термін “контркультура”.

Субкультури можуть бути заснованими на соціальній чи віковій специфіці. Соціальна специфіка визначає сутність маргінальних субкультур, для яких характерна неадаптованість її носіїв до фундаментальних засад культури, існування на межі різних культур. Конфесійна субкультура (протестантська, православна, мусульманська, буддійська тощо) об'єднує людей на підставі спільної релігії, її світоглядних

настанов, ставлення до проблеми смерті та психологічної адаптації до неї. Вона задає також певні норми побутового аскетизму, заперечення всього земного, залучення до духовних цінностей. Професійна субкультура (військового, актора, педагога, письменника тощо) ґрунтується на визнанні спільності свідомості та поведінки на підставі особливостей технології певної професійної діяльності, професійних традицій, професійного сленгу, статусних ролей. Станова субкультура проявляється в символах соціальної престижності, жаргоні, стилі поведінки й одягу, способі життя, які покликані виразити ставлення до існуючих соціальних порядків і соціальної цілісності.

Виникнення молодіжних субкультур пов'язане із невизначеністю соціального статусу молодої людини в тому її віці, коли вона є фізіологічно і психологічно готовою для участі в “дорослому” житті. Молодіжні субкультури дають юнакові можливість пошуку майбутньої соціальної ролі, яку він отримує в процесі залучення до неформальної групи. Таким молодіжним субкультурам властиві зовнішній протест проти соціально значущих цінностей, підтримання повного підкорення системі внутрішньогрупових норм, постулювання гедонізму як стратегії існування, мораль вседозволеності, невербальні способи позначення належності до замкненого кола людей. Нонконформізм властивий таким неформальним молодіжним субкультурам, як металісти, брейкери, паціфісти, “зелені”, “качки”, “гопники”. В нових соціально-економічних умовах з'явилися так звані “мажори”, “золота молодь” і “яппі”.

Своєрідним феноменом сучасності стало становлення *масової культури*. Її зародження супроводжує процеси урбанізації та індустріалізації, формування транснаціональних корпорацій та індустріального суспільства. У традиційних суспільствах проблема передачі соціально значущого досвіду вирішувалась за допомогою засобів персоналізованих каналів його трансляції, від людини до людини, на основі прямого спілкування. Поява необхідності передавати транснаціональні норми соціокультурної адекватності людини суспільству, широ-

ким прошаркам населення в різних країнах викликала потребу в маніпулюванні свідомістю масового споживача. Саме це завдання і вирішує масова культура.

А. Флієр формує такі її основні напрямки: індустрія субкультури дитинства і масова школа, спрямовані на універсальнізації виховання, стандартизацію ціннісної свідомості людини; засоби масової інформації, що інтерпретують актуальну інформацію на основі стандартизованих кліше; система державної ідеології та масової соціальної міфології, яка контролює свідомість людей та їх “електоральну” поведінку на основі примітивізації та архаїзації системи цінностей; організація та стимулювання масового споживацького попиту, що формує стандарти престижності та вкорінює споживання як самоціль існування людини; формування іміджу та фізичної досконалості індивідів, які запроваджують стандартизований ідеал людини; індустрія розваг, спрямована на інфантилізацію смислів художньої творчості.

Сучасна *історична типологія культури* ґрунтується на синергетичній методології, за якою соціокультурні утворення еволюціонують шляхом самовдосконалення, невпинно рухаючись до більш високих рівнів самоорганізації, розкриваючи різноспрямовані можливості їхньої подальшої динаміки. Соціокультурний процес не розглядається як однозначно детермінований розвитком способу виробництва, що стверджувалось у марксистській п’ятичленній формаційній схемі. Поліфакторна кореляція культурних елементів задає імовірнісну логіку становлення суспільного буття, що містить безліч варіантів майбутнього в сьогоденні. В концепції українського дослідника Ю. Павленка на методологічних засадах стадійності, нелінійності, дискретності, поліваріантності та цивілізаційної унікальності соціокультурних організмів представлена така соціокультурна структура світової історії: первісне суспільство; формування передумов ранніх цивілізацій, що починається з “неолітичної революції”; ранні цивілізації давнини (III—I тис. до н. е.); традиційні цивілізації (від початку I тис. до н. е. до “осьового часу”); індустріальне суспільство та мак-

роцивілізація (починаючи з XVI ст.). Полілінійність соціокультурної типології передбачає можливість безвихідних ліній (наприклад, кочівництво), зупинок розвитку (застиглість східних культур), ліній нереалізованих можливостей (цивілізації поливного землеробства), наскрізних ліній європейського і східного шляхів розвитку.

1.2.4. Динаміка культури

Динаміка культури характеризує трансформаційні процеси всередині культури й у взаємодіях культур, які специфічні цілісністю, закономірністю, спрямованістю і впорядкованістю провідних тенденцій. Для динаміки культури характерною є усталеність взаємодії компонентів, періодичність і стадіальність, що відрізняє її від культурних змін як довільних трансформацій соціокультурного процесу. Динаміка культури є відображенням здатності складних соціальних організмів адаптуватись до мінливих зовнішніх і внутрішніх умов існування.

Елементи культури, що перебувають у стійкій рівновазі, закріплюються в культурній традиції. Накопичення протиріч у культурній системі призводить до її розбалансування і створення кризової ситуації, яка знаходить своє вирішення в оновленні культурного досвіду, в культурних інноваціях. Динаміка культури може вести до збагачення ціннісних смислів культури, тобто носити прогресивний характер. Проте можливі такі динамічні процеси, що спрощують культурне життя суспільства, ведуть до його занепаду і деградації. Регресивні зміни викликають кризу культури. Особливим станом культури є її застій як стан довготривалої стагнації культурних цінностей.

У культурології існують різнопланові підходи до побудови моделей соціокультурної динаміки. Одна з найдавніших — *циклічна модель* культурної динаміки. Повторюваність, зворотність є характерною рисою існування всього живого. Мислителі здавна простежували аналогії між соціокультурними

процесами і зміною природних сезонів, рухом сонця по небосхилу, життєвими циклами. Так, Дж. Віко вважав, що культура рухається від “віку богів” (міфологічні культури) через “вік героїв” (культури героїчного епосу) до “віку людей” (осмислення світу історією). Циклічним є рух культурно-історичних типів у концепції російського соціолога М. Данилевського. Культурні організми в дослідженні О. Шпенглера проходять цикл від “дитинства” (“весни”), “юності” (“літа”), “зрілості” (“осені”) до “старості” (“зими”), від накопичення сил, їх реалізації до занепаду і загибелі культури. Локальні цивілізації А. Тойнбі підкоряються у своєму розвитку моделі циклічного руху від виникнення, росту до надлому і загибелі. Згідно з його концепцією, культурна динаміка породжена наявним викликом (з боку природного чи людського середовища): сприятливі умови розвитку цивілізації, як зовнішні, так і внутрішні, є передумовою культурної стагнації.

У концепції російського історика Л. Гумільова процес етногенезу становить цикл, що містить фази виникнення, підйому, занепаду і загибелі етносу. Головним джерелом появи етносів є результати формотворної діяльності природного середовища. Поштовхом до розвитку стає імпульс пасіонарності як прагнення і здатність змінювати середовище існування, вкорінені в підсвідомості людини. Умови для посилення пасіонарності на рівні суспільства і людини створюють вибухи у Всесвіті (пасіонарні поштовхи).

Лінійна модель культурної динаміки представлена еволюціонізмом. Еволюціоністи спираються на концепцію англійського соціолога Г. Спенсера, який розглядав соціокультурну динаміку як частину незворотного процесу еволюції, що проявляється в ускладненні, диференціації та вдосконаленні первісно примітивних культурних систем. Однолінійна модель соціокультурної еволюції передбачає поступовий рух від дикунства, варварства до цивілізації. Е. Тейлор і Дж. Фрезер сповідували ідею того, що нові, більш ускладнені культурні елементи заперечують існування попередніх і забезпечують удосконалення життя людського суспільства. Класичним зразком лінійного еволюціонізму

є марксистська модель формацій — первісної, рабовласницької, феодальної, капіталістичної, комуністичної, що монофакторно зумовлені розвитком виробничих сил суспільства. Полілінійна модель еволюції визнає множинність векторів соціокультурної динаміки та поліфакторну визначеність її причин.

Хвильова модель соціокультурної динаміки найґрунтовніше розроблена в економічних науках. Російський соціолог М. Кондратьєв сформулював теорію довгих економічних хвиль з періодом 48—55 років, що визначають циклічну динаміку господарчо-економічної системи. Американському соціологу П. Сорокіну належить теорія хвилеподібної соціокультурної динаміки. Кожен елемент культурної системи, за його концепцією, проходить три фази єдиного циклу: на першій відбувається накопичення і кристалізація соціально значущих смислів, на гребені хвилі вони фіксуються у вигляді культурних норм і цінностей, потім вони вступають у протиріччя з наявними потенціями розвитку. Після проходження всього циклу він поновлюється.

Функціональний підхід до культурної динаміки, представлений, зокрема, в дослідженнях Т. Парсонса, полягає у виявленні зв'язку між соціокультурними змінами та процесами обміну інформацією і енергією між культурними системами. Джерелом культурних змін, на думку функціоналістів, може стати надлишок або нестача інформації чи енергії при обміні ними між культурними системами.

Постмодерністська парадигма соціокультурної динаміки ґрунтується на ідеї неупорядкованого розповсюдження культурних процесів, позбавленого напрямку і регулярності, своєрідного “руху бажання”. Таку модель постмодерністи називають “ризомою”.

Синергетичний підхід до соціокультурної динаміки базується на принципово новому розумінні хаотичних процесів як потенції впорядкування, готовності культурної системи до самоорганізації. Ці тенденції реалізуються в точках біфуркації як свого роду порогах усталеності культурної системи, в яких закладаються тенденції її зміни. Поблизу моментів біфуркації, що несуть у собі поліваріантність розвитку культурної систе-

ми, провідну роль відіграє випадковість, окремі малі флуктуації (випадкові відхилення). Тобто культурна динаміка є результатом процесів саморозвитку культурної системи.

Російський культуролог Ю. Лотман у своїй книзі “Культура і вибух” обґрунтовує концепцію непередбачуваних динамічних процесів, що реалізуються у вигляді вибуху. Культурний вибух, за категоріями синергетики, є точкою біфуркації, різкої інтенсифікації змін культурних елементів з набором декількох різномовірних альтернатив майбутнього, з яких лише одна стає культурною реальністю. Вибухова зміна вектора культурного розвитку, за Ю.М. Лотманом, співіснує з поступовими соціокультурними процесами. Вибухові й поступові зміни перебувають в діалектичній взаємодії одне з одним.

Складність і неочевидність процесів соціокультурної динаміки провокує появу нових і різних підходів до її вивчення. Сучасний методологічний плюралізм і міждисциплінарна інтеграція вимагає визнання як значимості лінійних змін у соціокультурній динаміці, так і циклічних, маятникових і хвильових процесів, можливості поступового руху і культурних вибухів. Усі зазначені підходи є однаково ймовірними і взаємодоповнюючими, які лише в їх діалектичній взаємодії розкривають сутність процесів динаміки культури.

1.2.5. Семіотика культури

Семіотика культури передбачає вивчення соціокультурних процесів і явищ як системи висловлювань, культурних текстів, культурних мов, яке здійснюється насамперед лінгвістичними методами. Засновник *семіотики* американський філософ Ч. Пірс (1839—1914) розробив типологію знаків (іконічний, індекс, символ), дослідив їх функціонування. Швейцарський лінгвіст і антрополог Ф. де Соссюр (1857—1913) привніс в семіотику лінгвістичні методи вивчення. Російська школа семіотики пов'язана з іменами О. Потебні (1835—1891), Ю. Лотмана. Ю. Лотман увів поняття семіосфери — універ-

сального семіотичного простору, що виступає передумовою комунікації, і який є, по суті, рівним культурі. Функціональну роль семіотики пов'язували із можливостями точного аналізу культурних явищ, проте водночас її послідовники зазнавали і зазнають звинувачень у формалізації та дегуманізації гуманітарних наук. *Семантика* як розділ семіотики вивчає знакові системи як засоби вираження смислів, методи інтерпретації знаків культури.

Різноманітні знакові системи виступають специфічно людським каналом передачі інформації від покоління до покоління. Спільним для всієї живої природи каналом передачі інформації є генетичний. Людська культура починається там і тоді, коли з'являється здатність свідомості до символізації. *Знак* виступає частиною матеріального світу, *символ* — частиною людського світу значень. Знак характеризується інструментальністю і адресністю, прямим зв'язком між знаком і тим, що він означає. У символі прямий, первісний, буквальний смисл передбачає водночас смисл інший, непрямий, вторинний, переносний: наприклад, трикутник як символ може означати те, що взагалі не має відношення до трикутної форми.

Аналіз будь-якого символу дає змогу виявити реальний і метафоричний компоненти в його структурі: приміром, меч має свою конкретну утилітарну функцію і водночас метафоричне значення, що не може бути випадковим і хаотичним, оскільки конструюється навколо координат однієї функціональної лінії тяжіння до фізичного знищення.

К. Юнг вказував на такі можливі шляхи символізації: аналогія, об'єктивне порівняння, суб'єктивне порівняння, функціональне порівняння. Так, функціональними характеристиками води є те, що вона запліднює, очищує, розчиняє при домінуванні одного фактора — плинності, відсутності усталеної форми. Це допомагає визначити символіку води як сили, здатної руйнувати і розпочинати життя.

Символи утворюють символічні композиції в просторі та часі. Комбінація символів істотно впливає на їх інтерпретацію: так, підвищення символу за вертикальною віссю вказує

на його високий духовний статус. Проте слід нагадати, що абсолютизація процесу символізації смислів часто призводить або до зникнення безпосередності переживання образів за рахунок алегоричного спрощення, або до двозначності шляхом перебільшення значення символу.

Значущість тієї чи іншої культурної події означається шляхом переведення її в *текст*: подія стає актом культури, коли вона отримує вираження в тексті. Лише тоді культура може виконувати функцію збереження і передачі інформації. Культурний текст є сукупністю культурних об'єктів, форм, рис, смислів, виражених в знаковій формі. При цьому прийнято розглядати як текст усе, що створене штучно: книги, картини, одяг, споруди, музичні твори. Інакше їх називають *артефактами*. Кожне явище культури може і має бути розглянуте як культурний текст.

Знаки, символи, форми, тексти культури утворюють її *мову*, яка дає змогу людям вступати в комунікативні зв'язки й орієнтуватись у культурному просторі. Мова культури є вторинною мовою, оскільки виникає на основі первинних, природних мов. Мова є ядром системи культури, оскільки саме за її допомогою здійснюється "увнутрішнення" (інтеріоризація) системи культурних цінностей, загалом, універсальної картини світу в структурі особистості.

Як особливі мови у культурі задіяні акти людської поведінки, художні образи різних видів мистецтва, обрядові та церемоніальні ситуації, системи норм і табу, особливі смислові конструкції у філософських, релігійних і наукових творах, символічні риси будь-яких матеріальних продуктів культури. Багатоканальність і гетерогенність є обов'язковою умовою функціонування культури. Соціальний смисл множинності мов культури пов'язаний із потребою людства у багатократному дублюванні рис своєї групової ідентичності.

Мова культури забезпечує збереження й передачу інформації від покоління до покоління. Саме в семантичному полі мови культури відбувається накопичення, оформлення в культурний текст, а потім за допомогою різноманітних систем —

дешифрування й декодування інформації, закладеної в глибинних структурах колективної та індивідуальної свідомості.

Мова культури є універсальною формою осмислення буття, вона означає логос культури, даючи людям змогу вступати в комунікативні зв'язки один з одним, орієнтуватись у просторі культури. Тому проблема мови культури — це, насамперед, *проблема розуміння*, проблема ефективності культурного діалогу як по вертикалі, тобто діалогу між культурами багатьох епох, так і по горизонталі, тобто діалогу багатьох культур, що співіснують в одному часі. Розуміння є водночас інтелектуальним процесом, проте воно вимагає також емпатійного включення людини в смисли, які вона осягає, переживання їх як дотичних її буттю. Нова інформація асимілюється також шляхом співвіднесення з тим, що вже відоме, новий досвід поєднується з уже набутих. Чим більшим стає діапазон освоєних людиною мов культури, тим глибшає її розуміння світу. За допомогою поліфонізму мов нам відкривається поліфонізм буття, оскільки мови становлять різні способи мислення та сприйняття світобудови.

Інтерпретацією текстів займається сучасна філософська *герменевтика*, засновником якої є німецький філософ Х. Гадамер. Герменевтичний метод передбачає розуміння тих чи інших культурних мов шляхом співставлення смислів з особистістю інтерпретатора, наділення смислами, актуальними для автора інтерпретації. Смисл не може бути жорстко детермінованим. Він визначається контекстом, в якому виникає, конструється залежно від історичної ситуації, суб'єктивного досвіду, національного етосу.

Сучасна інтерпретація культурних текстів ґрунтується на принципах компліментарності, компаративності, діалогу і додатковості. Відтак, розуміння іншої культури не вимагає "переселення" в її світ, навпаки, розуміння іншого вимагає залишатись на власних позиціях. Зрозуміти культурний текст значить сконструювати власний смисл, а не реконструювати авторський. Отже, сучасний підхід до розуміння культури є не стільки способом пізнання, скільки способом буття людини.

Основні поняття

Герменевтика — мистецтво і вчення про способи тлумачення текстів культури.

Динаміка культурна — процес змін у культурі, що характеризується спрямованістю, цілісністю, закономірністю, впорядкованістю тенденцій.

Знак — матеріальний предмет, явище, подія, які виступають представником іншого предмета, явища або події і використовуються для збереження і передачі інформації.

Інтерпретація — тлумачення текстів, орієнтоване на реконструкцію і конструкцію смислів; метод роботи з культурними текстами як зі знаковими системами.

Контркультура — сукупність соціокультурних настанов, що полягають у протистоянні цінностям фундаментального ядра культури.

Маргінальність — якісний стан неадаптованості людини чи групи людей до провідних засад культури, існування на межі культур.

Масова культура — сукупність явищ сучасного соціокультурного процесу, орієнтованих на формування споживацького типу людини і маніпулювання на цій основі її свідомістю.

Мова — система знаків, за допомогою яких здійснюється комунікація.

Морфологія культури — розділ науки про культуру, який вивчає структурну і організаційно-функціональну будову культури.

Семантика — розділ семіотики, що вивчає знакові системи як засіб вираження смислів.

Семіотика — наука про знаки та знакові системи.

Символ — знак, в якому виявляється дієва наявність означуваного ним змісту.

Субкультура — цілісне утворення всередині культури, що відрізняється власною системою цінностей, звичаїв і норм.

Типологія культури — класифікація культур на основі певної спільності ознак.

Контрольні запитання

- Які є концептуальні підходи до визначення поняття “культура”?
- У чому полягає причина множинності інтерпретацій сутності культури?
- Чи можлива однозначна дефініція поняття “культура”?
- Як би ви визначили сутність феномена культури?
- Які компоненти становлять структуру культури як цілого?
- Як взаємодіють компоненти культури на спеціалізованому і буденному рівнях?
- Назвіть основні функції культури.
- Чи можна вважати достатнім наведений перелік функцій культури і чому?
- Чи можливе існування єдиної типології культур?
- Що може слугувати підставою для класифікації культур?
- У чому полягає сутність концепції культурно-історичних типів?
- У чому полягає сутність концепції “осьового часу”?
- Що таке субкультура? Охарактеризуйте одну з молодіжних субкультур.
- Охарактеризуйте вашу майбутню професійну субкультуру.

- *Які причини зумовили виникнення феномена масової культури?*
- *Які методологічні підходи визначають сутність сучасної історичної типології культури?*
- *У чому полягає відмінність культурної динаміки від культурних змін?*
- *Які моделі культурної динаміки існують у сучасній культурології?*
- *У чому полягає специфіка синергетичного підходу до динаміки культури?*
- *У чому полягає відмінність символу і знака? Наведіть приклади.*
- *Що таке артефакт?*
- *Що становить специфіку мови культури?*
- *Як розуміється герменевтичний підхід до інтерпретації текстів культури?*

Тестові завдання

1. Слово “культура” спочатку тлумачилось як:
 - a) правила поведінки в суспільстві;
 - b) способи оброблення землі;
 - c) інтелектуальні досягнення людства;
 - d) матеріальні досягнення людства;
 - e) штучне середовище існування людини.
2. Три основних типи культури — ідеаціональний, ідеалістичний і чуттєвий виокремлено:
 - a) П. Сорокінім;
 - b) О. Шпенглером;
 - c) А. Тойнбі;

- d) М. Вебером;
 - e) Ю. Лотманом.
3. Субкультура — це:
 - a) сукупність негативно інтерпретованих норм культури;
 - b) сукупність норм культури, що суперечать її фундаментальним засадам;
 - c) сукупність специфічних норм всередині культури;
 - d) сукупність норм культури, що орієнтують на формування споживацького світогляду людини;
 - e) сукупність професійних норм культури.
 4. Різке неприйняття норм фундаментальної культури — це:
 - a) конформізм;
 - b) конфлікт;
 - c) субкультура;
 - d) контркультура;
 - e) альтернативна культура.
 5. Традиція — це:
 - a) дії, що супроводжують важливі моменти життєдіяльності людини;
 - b) особливості буденної поведінки людини, які визначають її належність певному соціальному колу;
 - c) стереотипи поведінки, що транслюються від покоління до покоління;
 - d) елементи художнього стилю, що зберігаються в культурі тривалий час;
 - e) елементи соціокультурного спадку, що передаються від покоління до покоління і зберігаються тривалий час.
 6. Динаміка культури визначається:
 - a) повним запереченням попередніх традицій;
 - b) поступовим розвитком нового;
 - c) революційними змінами цінностей;
 - d) повтореннями тих самих циклів;
 - e) діалектичним поєднанням всього названого вище.

7. Масова культура — це:
- а) процес розповсюдження інформації на масову аудиторію;
 - б) процес формування споживацького світогляду людей;
 - в) процес індустріалізації суспільства;
 - г) процес інформатизації суспільства;
 - д) процес адаптації цінностей високої культури.
8. Хвильова модель соціокультурної динаміки розроблена:
- а) М. Кондратьєвим;
 - б) І. Пригожиним;
 - в) Ю. Лотманом;
 - г) П. Сорокіним;
 - д) М. Вебером.
9. “Аполонічне” і “діонісійське” начало виділив у культурі:
- а) Ф. Ніцше;
 - б) П. Сорокін;
 - в) О. Шпенглер;
 - г) Г. Гадамер;
 - д) К. Юнг.
10. Культуролог Е. Тейлор виділяв у культурі такі періоди:
- а) первісність, рабовласництво, феодалізм, капіталізм, комунізм;
 - б) дикунство, варварство, цивілізація;
 - в) зародження, розквіт, занепад;
 - г) прометеївська доба, культури давнини, “осьовий час”, науково-технічна доба;
 - д) жодний з перерахованих.
11. Синергетика вивчає:
- а) знаки і знакові системи;
 - б) динамічні процеси в нелінійних системах;
 - в) закономірності комунікативного процесу;
 - г) динамічні процеси в соціокультурних системах;
 - д) смисли, що їх виражають знаки і знакові системи.
12. А. Тойнбі розглядає динаміку культури як:
- а) поступове вдосконалення культурних систем;

- б) регресивний розвиток культурних систем;
 - в) локальний розвиток цивілізацій;
 - г) хвильовий розвиток соціокультурних систем;
 - д) пасіонарний розвиток соціокультурних систем.
13. Культура, орієнтована на можливості маніпулювання свідомістю великих людських колективів, — це:
- а) елітарна культура;
 - б) народна культура;
 - в) масова культура;
 - г) традиційна культура;
 - д) інформаційна культура.
14. Функція знаків полягає в:
- а) передачі інформації;
 - б) відображенні дійсності;
 - в) здійсненні спілкування;
 - г) вираженні смислів;
 - д) організації колективної єдності.
15. Філософ К. Ясперс виділяв у культурі такі періоди:
- а) первісність, рабовласництво, феодалізм, капіталізм, комунізм;
 - б) дикунство, варварство, цивілізація;
 - в) зародження, розквіт, занепад;
 - г) прометеївська доба, культури давнини, “осьовий час”, науково-технічна доба;
 - д) жодний з перерахованих.
16. Згідно з концепцією Ю. Лотмана в основі соціокультурної динаміки лежить:
- а) вибух;
 - б) еволюція;
 - в) ризома;
 - г) поєднання поступовості та вибухових процесів;
 - д) поєднання поступовості та циклів.
17. Структуру культури можна представити на рівні:
- а) спеціалізованого і буденного;

- b) масового й елітарного;
- c) високого і низького;
- d) всього перерахованого;
- e) всього перерахованого, крім c).

18. Між спеціалізованим і буденним рівнями культури є канал:

- a) освіти;
- b) ужиткової культури;
- c) масової комунікації;
- d) все перераховане, крім b);
- e) все перераховане.

19. Сучасна культурологія не визнає підставою для типології:

- a) формаційний тип;
- b) господарчо-культурний тип;
- c) культурно-історичний тип;
- d) ідеальний тип;
- e) цивілізаційний тип.

20. Хаос у синергетиці розуміється як:

- a) потенційна впорядкованість;
- b) руйнівне начало;
- c) еволюційне начало;
- d) вибухове начало;
- e) форма порядку.

21. Маргінальність — це:

- a) сукупність негативно інтерпретованих норм культури;
- b) сукупність норм культури, що суперечать її фундаментальним засадам;
- c) сукупність специфічних норм всередині культури;
- d) сукупність норм культури, що орієнтують на формування споживацького світогляду людини;
- e) сукупність норм, що визначають існування на межі культур.

22. Культура класифікується за споживачем на:

- a) матріархальну, патріархальну;
- b) регресивну, прогресивну, стагнаційну, репресивну;
- c) міфологічну, релігійну, наукову;
- d) масову, елітарну;
- e) рабовласницьку, феодальну, капіталістичну, комуністичну.

23. Визначення культури як сукупності мов відповідає такій культурологічній парадигмі:

- a) функціоналізм;
- b) структуралізм;
- c) еволюціонізм;
- d) соціологізм;
- e) психологізм.

24. Соціокультурна динаміка передбачає:

- a) прогресивні культурні зміни;
- b) регресивні культурні зміни;
- c) спрямовані культурні зміни;
- d) випадкові культурні зміни;
- e) будь-які культурні зміни.

25. Семантика вивчає:

- a) знакові системи;
- b) смисли знакових систем;
- c) процеси комунікації;
- d) взаємодію знаків;
- e) відношення знаків до їх користувачів.

26. Діалогова концепція культури розроблена:

- a) М. Бахтіним і В. Біблером;
- b) Е. Тейлором і Дж. Фрезером;
- c) К. Леві-Стросом і Ж. Бартом;
- d) З. Фрейдом і К. Юнгом;
- e) А. Тойнбі і К. Ясперсом.

27. Морфологія культури вивчає:

- a) динаміку культури;
- b) класифікацію культури;

- c) онтологію культури;
d) структуру культури;
e) семантику культури.
28. Технологічні основи слугують підставою для класифікації культур:
- Ю. Лотманом;
 - Ф. Ніцше;
 - М. Данилевським;
 - Г. Гессе;
 - О. Шпенглером.
29. Концепція культурно-історичних типів належить:
- М. Данилевському і О. Шпенглеру;
 - Е. Тейлору і Дж. Фрезеру;
 - К. Леві-Стросу і Ж. Барту;
 - З. Фрейду і К. Юнгу;
 - А. Тойнбі і К. Ясперсу.
30. Сучасній історико-культурній типології не властива:
- дискретність;
 - стадійність;
 - лінійність;
 - поліваріантність;
 - поліфакторність.
31. Концепція пасіонарності належить:
- Ю. Лотману;
 - Л. Гумільову;
 - М. Данилевському;
 - А. Тойнбі;
 - К. Юнгу.

Творчі завдання

1. Французький фізик П. Ланжевен стверджував:

“Загальна культура — це те, що дозволяє людині відчувати всією душею солідарність з іншими у часі та просторі як з

людьми свого покоління, так і померлими поколіннями і з поколіннями майбутніми”.

Яку особливість культури він охарактеризував?

2. Яка модель культурної динаміки представлена у пропонуваному уривку?

“...Ми бачимо, що у всьому творить лише один початок — людський розум... Всюди вбачається замисел, вбачаються наміри людського розуму, який не перестає думати, хоча і досягає різного ступеня продуманості своїх планів... Ось чому один ланцюг культури єдноє своєю кривою... всі нації”.

Висловіть своє ставлення до такої моделі культурної динаміки.

3. У книзі російського культуролога А. Флієра знаходимо такий пасаж стосовно інтерпретативної сутності культури:

“...культура, відома нам емпірично, — це здебільшого сума персональних коментарів та інтерпретацій різними людьми певних ідей (як правило, тих, що не належать самим інтерпретаторам), більшість з яких є сумнівними спеціалістами з точки зору їх професійної компетентності в змісті даного матеріалу. У цьому вбачається якась спадкова хвороба усїєї людської культури: містичне схиляння перед історичною оригінальністю цеглини каролінгської доби і одночасно параноїдальна індиферентність до оригіналу культурного тексту і повне довір'я його сумнівному інтерпретатору. Давати оцінку цьому факту я не берусь, проте вбачаю у цьому безумовний атавізм міфологічної свідомості”.

Спробуйте дати власну інтерпретацію цього явища. Або обґрунтуйте позицію, яка заперечує думку автора.

4. Специфіка сучасної американської культури з погляду американського культуролога Дж. Таунсенда полягає в таких рисах:

“Орієнтація на майбуття (а не на минуле або теперішнє).
Короткочасність планів (а не довгочасність).

Час — гроші (а не просто переживання приємних або неприємних подій).

Життя — проблема, яку потрібно вирішити (а не таємниця, яку неможливо розгадати).

Акцент на дію (а не на існування).

Акцент на матеріальні цінності (а не на духовні).

Індивідуальна ідентифікація домінує над групою (сімейною, селянською, релігійною).

Орієнтація на рівність в людських взаємовідносинах.

Безпосередність і відкритість у міжособистісних контактах.

Відносини дружби складаються швидше і є більш поверховими, ніж в інших культурах.

Вище цінуються якості, властиві молоді (а не вік, досвід, життєва мудрість).

В основу суспільного контролю над поведінкою покладені законність, переконання, провинна (а не закріплені традицією правила, вплив авторитетів, сором)".

Чи відповідають уявлення американців про себе нашим уявленням про них? Про які особливості культури як соціального феномена це свідчить?

5. *Порівняйте інтерпретацію однієї й тієї самої історичної події в різні часи. У чому відмінність підходів авторів до інтерпретації? Спробуйте визначити причини, що зумовили ці відмінності.*

“Повість временних літ”: “Помер він (Володимир) у Берестові...То новий Костянтин великого Риму; як той хрестився сам і людей своїх хрестив, так і цей зробив. Святополк сів у Києві по смерті батька свого, і скликав киян, і став давати їм подарунки. Вони же брали, але серце їх не лежало до нього, тому що братія їх були із Борисом... Між тим Святополк задумав беззаконну справу, сприйняв думку Каїнову і послав сказати Борису: “Хочу з тобою любов мати і дам тобі ще до того володіння, що ти від батька отримав”, — проте сам обманював його, щоби як-небудь загубити його. Святополк прийшов вночі у Вишгород, тайне покликав Путшу і вишгородських мужів

боярських... він сказав їм: “Не говорячи нікому ступайте і вбийте брата мого Бориса”. Ті ж обіцяли негайно виконати це. Про таких сказав Соломон: “Спішать вони на пролиття крові без правли”...

І ось напали на нього, як звірі дикі, ...і проткнули Бориса... Ібо бувають такі слуги-біси; біси посилаються на зло, янголи посилаються для добрих справ...

Переможений Ярославом, Святополк побіг з Русі. Не міг він втерпіти на одному місці... і побіг він через Польську землю, гнав його Божий гнів, і прибіг він у пустинне місце між Польщею і Чехією, і там закінчив тяжко життя своє. Праведний суд постиг його, неправедного, і після смерті прийняв він муки окаянного...”

Костомаров М. “Історичні портрети”: “Володимир перед кончиною більше всіх синів Бориса любив... Володимир, розподілив синам землі, тримав Бориса біля себе, явно бажаючи передати йому після себе Київське князівство. Це і озброювало проти батька Ярослава, що був літами старший за Бориса, проте ще більше озброювало Святополка, який був ще старший за Ярослава...”

Святополк дарами й ласками схилив до себе киян..., проте необхідно було затвердити його і народною згодою, особливо в той час, коли були й інші претенденти... Святополк позбавився обох, послав таємних вбивць, Борис був убитий на берегах Альти, поблизу Переяславля; Гліб — на Дніпрі, поблизу Смоленська.

Святополк був розбитий і утік... і забіг він кудись у “пустелю між чехів і ляхів”...Пам’ять Святополка вкрилась ганьбою між нащадками і прізвисько Окаянный залишилось за ним в історії”.

6. *Дайте оцінку кожному з пропонованих визначень культури. Якій концептуальній парадигмі культурології воно належить?*

а) “Сукупність пристосувань людини до її життєвих умов і є культурою, або цивілізацією... Ці пристосування забезпе-

чуються шляхом поєднання таких засобів, як варіювання, селекція і передача у спадок”.

б) “Під культурою ми будемо розуміти сукупність усіх сублімацій, усіх установок або результуючих реакцій, коротше, все у суспільстві, що пригнічує імпульси або створює можливість їхньої спотвореної реалізації”.

в) “З біологічної точки зору культура являє собою... підтримання життєвого процесу певного виду *Homo Sapiens*. Вона є механізмом для надання людині засобів існування, захисту, космічного регулювання і відтворення”.

г) “Культура — діяльність людини з відтворення і оновлення соціального буття, а також продукти і результати, що включаються у цю діяльність”.

д) “Культура визначається як діяльність збереження і зростання життєвих сил особистості і раси шляхом розвитку цих сил у перетворенні цієї дійсності; початки культури тому вкорінені в рості індивідуальності; її продовження — в індивідуальному зростанні суми особистостей, об'єднаних расовими особливостями...”

е) “Культура, або цивілізація, у широкому етнографічному смислі, складається зі знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв і деяких інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства”.

є) “Культури суть — організми. Всесвітня історія — їх спільна біографія. Велика історія китайської або античної культури представляє собою точну подобу мікроісторії однієї людини, якої-небудь тварини, дерева або квітки... Зміст всієї людської історії вичерпується в долях окремих культур, що змінюють одна одну, виростають одна біля одної, дотикаються, відтісняють і пригнічують одна одну...”

ж) “Культура, перш за все, — поняття колективне. Окрема людина може бути носієм культури, може активно брати участь в її розвитку, проте за своєю природою культура, як і мова, — явище суспільне, тобто соціальне... Культура є формою спілкування між людьми... культура має, по-перше, комунікативну, по-друге, символічну природу... сфера культури

— завжди сфера символізму... культура завжди, з одного боку, певна кількість успадкованих текстів, а з другого — успадкованих символів...”

з) “Визначаючи сьогодні культуру як систему текстів, неспадкову пам'ять колективу, дослідники називають як один з фундаментальних обмежувачів, що відділяють сферу культури від природи, появу комунікації в різних її проявах — від обміну повідомленнями до обміну дарами і благами...”

и) “Культура народилась з культу. Витоки її — сакральні. Біля храму народилась вона і в органічний свій період була пов'язана із життям релігійним... Культура має релігійні основи... Культура символічна за своєю природою. Символізм свій вона отримала від культової символіки”.

7. Які концепції походження мови представлені в наведених нижче уривках текстів? Систематизуйте їх на певних підставах.

а) “Спочатку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Богом.

Воно було спочатку в Бога.

Все через Нього почало бути, і без нього ніщо не почало бути, що почало бути”.

б) “Слова... не що інше, як символи наших ідей. Вони зовсім не відображують природних зв'язків між специфічними звуками і певними ідеями, оскільки тоді була би одна мова для всіх: вони довільно вибрані для позначення ідей. Їх використовують як зрозумілі символи для вираження ідей; в ідеї, що ними виражені, і є їх справжнім і безпосереднім наповненням”.

в) “...Подібно до свідомості, мова виникає лише з потреби, з настійної потреби спілкування з іншими людьми... Мова є практичною, існуючою і для інших людей і саме тим існуюча для мене самого, дійсна свідомість”.

г) “Мова або слово... у широкому значенні є здатність виражати поняття членороздільними звуками... мова є змістом усіх членороздільних звуків, які будь-який народ за спільною угодою використовує для взаємної передачі понять”.

д) “Перетворення звуків на мову відбувається тоді, коли людські висловлювання, що до того були лише емоційними криками або, можливо, музичними фразами, починають використовуватись як імена. Те, що спочатку було незв’язною масою звуків, позбавленою значень, стає знаряддям думки”.

8. *Які концепції соціокультурної динаміки представлені в наведених нижче уривках? Які моделі динамічних процесів у культурі вони відображають? Розташуйте їх за часом творення. Спробуйте визначити авторів.*

а) “Цілі сфери культури можуть здійснювати свій рух лише у формі поступових змін. Поступові та вибухові процеси, що представляють антитезу, існують тільки відносно один одного. Знищення одного полюсу призвело би до знищення іншого. Усі вибухові динамічні процеси реалізуються в складному динамічному діалозі з механізмами стабілізації”.

б) “Я бачу на місці одноманітної картини однолінійної світової історії феномен множинності могутніх культур, кожна з яких надає своєму матеріалу, тобто людській природі, свою власну форму; кожна з яких має свою власну ідею, свої власні пристрасті, своє власне життя, волю, манеру сприймати речі та свою власну смерть”.

в) “Відповіддю на виклик суспільство вирішує завдання, що постане перед ним, і тим переводить себе у більш високий і більш досконалий з погляду ускладнення структури стан”.

г) “Пасіонарність — це здатність і прагнення до зміни оточення... Імпульс пасіонарності буває настільки сильним, що носії цієї ознаки — пасіонарії — не можуть примусити себе розрахувати наслідки своїх вчинків. Це дуже важлива обставина, яка вказує на те, що пасіонарність — атрибут не свідомості, а підсвідомості, який виражається в конституції нервової діяльності. Ступені пасіонарності різні, але для того, щоби вона мала очевидну і фіксовану історією форму прояву, необхідно, щоби пасіонаріїв було багато, тобто це ознака не тільки індивідуальна, але й колективна”.

д) “В людських інститутах історичні шари виражені настільки очевидно, як і у відкладеннях порід. Вони постають один за одним в послідовності, принципово однакової на всій земній кулі, незалежно від сумнівних, відносно поверхових відмінностей рас і мов, оскільки сформовані спорідненою людською природою, що продовжує діяти в змінних умовах дикості, варварства і цивілізованого життя”.

е) “У детерміністському світі природа контролюється, вона є інертним об’єктом, що піддається нашим вольовим устремлінням. Якщо природа містить нестабільність як суттєвий елемент, то ми повинні поважати її, оскільки не здатні спрогнозувати, що може відбутися”.

9. *Які типології культур представлені в наведених нижче уривках текстів? Які підстави слугують основою пропонуваних класифікацій? Спробуйте визначити авторів цих концепцій.*

а) “...Головне повинно полягати в розрізненні культурно-історичних типів, так би мовити, самостійних, своєрідних планів релігійного, соціального, побутового, промислового, політичного, наукового, художнього, одним словом, історичного розвитку”.

б) “Всяка культура є не просто конгломератом різнопланових явищ, існуючих, проте ніяк не пов’язаних між собою, а є єдністю, або індивідуальністю, всі складові якої пронизані одним основоположним принципом і виражають одну, провідну, цінність. Домінуючі риси витончених мистецтв і науки такої єдиної культури, її філософії і релігії, етики і права, її основних форм соціальної, економічної, політичної організації, більшої частини її звичаїв і норм, її способу життя і мислення (менталітету) — всі вони по-своєму виражають основоположний принцип, її головну цінність. Саме цінність слугує основою і фундаментом всякої культури”.

в) “В людських інститутах історичні шари виражені настільки очевидно, як і у відкладеннях порід. Вони постають один за одним в послідовності, принципово однакової на всій

земній кулі, незалежно від сумнівних, відносно поверхових відмінностей рас і мов, оскільки сформовані спорідненою людською природою, що продовжує діяти в змінних умовах дикості, варварства і цивілізованого життя”.

г) “Людина чотири рази немовби відправлялась від нової основи. Спочатку від доісторії, від ледве доступної нашому розумінню прометеївської доби (виникнення мови, знарядь праці, уміння користуватись вогнем), коли вона тільки ставала людиною. У другому випадку від виникнення великих культур давнини. У третьому — від “осьового часу”, коли повністю формується справжня людина в її духовній відкритості світу. У четвертому — від науково-технічної доби, чий перетворюючий вплив ми відчуваємо на собі”.

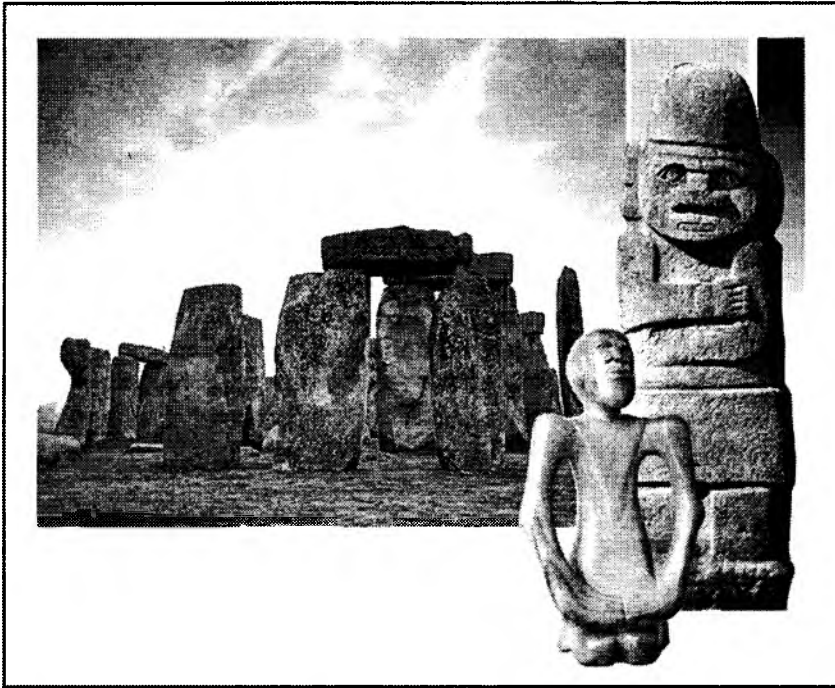
д) “Той зв’язок, що вперше піднімає людство до цивілізації, який слугує відправною точкою в розвитку всякої добродійності, формуванні всякої благородної риси буття — це диво материнства... Пестуючи свою дитину, плід свого тіла, жінка раніше за чоловіка пізнає, що її любов і турбота можуть простиратись за межі її власного “я” і переходити на іншу істоту і що вся винахідливість, на яку здатен її дух, може бути спрямована на те, щоби зберегти і зробити прекрасним його буття. І тепер від неї походить всяке піднесення культури, всяке самозречення, всяка турбота і всякий плач за померлим...”

Якщо в батьківстві закладена обмеженість, то у материнстві — загальність. В материнстві бере початок загальне братство всіх людей, усвідомлення і визнання якого зникає з виникненням патріархату. Сім’я, заснована на батьківському праві, замикається на собі, стає обмеженим організмом...”

Література

1. Библер В. От наукоучения — к логике культуры. — М., 1991.
2. Энциклопедический словарь по культурологии / Под ред. А. Радугина. — М., 1997.

3. Каган М. Философия культуры. — СПб., 1996.
4. Культурология / Под ред. Н. Багдасарьян. — М., 1998.
5. Культурология. XX век. Словарь. — СПб., 1997.
6. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992.
7. Межуев В. Между прошлым и будущим. — М., 1996.
8. Орлова Э. Введение в социальную и культурную антропологию. — М., 1994.
9. Розин В. Культурология. — М., 1999.
10. Успенский Б. Семиотика искусства. — М., 1995.
11. Флиер А. Культурология для культурологов. — М., 2000.
12. Чавчавадзе Н. Культура и ценности. — Тбилиси, 1984.



Тема 1.3.

КУЛЬТУРО-ГЕНЕЗ

1.3.1. Генезис культури

1.3.2. Міфологічна модель світу

1.3.3. Людина в первісній культурі

1.3.1. Генезис культури

Культура реалізується шляхом соціально успадкованої поведінки, має небіологічну або надбіологічну природу. Згідно з концепцією В. Розіна, екстремальні умови виживання протолюдини стимулювали ситуацію парадоксальної поведінки, в якій істота порушувала інстинктивно біологічну програму, закладену на генетичному рівні. Ця поведінка примушувала її діяти відповідно до знаків (а не сигналів), які позначали певну ситуацію і вимагали певних дій. Це суттєво прискорювало процес передачі й закріплення інформації вже не на генетичному рівні, а на рівні комунікації. Це також зміцнювало соціальні зв'язки, обумовлені волею суб'єктів комунікативного процесу. Активність суб'єктів, спрямована на оволодіння ситуацією, виступає необхідною умовою формування зв'язків між знаковою формою і предметом. Саме так формуються знаки природної мови (слова).

Чим більше сигналів перетворювалося на знаки, тим ефективнішою ставала поведінка первісної людини. Ситуації, дії, предмети, які не набували означення, переставали існувати для спільноти взагалі. Відповідно, виживали лише ті істоти, які починали орієнтуватися не на сигнали і події, а на знаки, тобто адаптовані до ситуації комунікації. Таким чином, у культурі головним є *семіотичний процес* (комунікація, означення, форми знакової поведінки). Саме він забезпечує відтворення ефективних типів поведінки, діяльності, життя.

Культурогенез — це не однократна подія походження культури в первісну добу людства, а процес постійного народження нових культурних форм і систем. Подальший розвиток культури відбувається як у межах окремих культур (у плані удосконалення адаптації людини до певної системи цінностей), так і при зміні однієї культури іншою. Кожна культура відкривається своєрідним проектом нової людини. Цей проект реалізується за допомогою механізмів соціалізації, а культура є самим процесом соціалізації, процесом формування психіки й тілесності людини.

Отже, з позиції еволюційної теорії *основною причиною культуригенезу* є необхідність адаптації людських спільнот до змінних умов їхнього існування шляхом виникнення нових форм, технологій, продуктів діяльності. Сам генезис культурних форм можна умовно структурувати на фази ініціювання новацій (“соціальне замовлення”), створення нових форм, “конкурс” їхньої ефективності та впровадження відібраних форм у практику.

1.3.2. Міфологічна модель світу

Первісна культура — найтриваліший і найзагадковіший період історії культури людства. Час знищив більшість слідів архаїчного минулого. Однак те, що залишилося, засвідчує тисячолітню напружену духовну роботу. Первісність — довготривалий період в історії людської культури, оскільки нею охоплений історичний час приблизно в 35 тис. років. Первісність становить сутність життя певних народів і в сучасному світі. Пам’ять про архаїчні пласти культури зберігається і в нас самих. У кризових ситуаціях людина повертається в первісні стани свого існування, коли нею керували родові й непідвладні особистості сили, і тоді жахаючі інстинкти виходять назовні у вчинках, настроях, поглядах. Світ дитинства також є багато в чому світом первісності, тому кожен із нас переживає її ще і як власний досвід.

Свої складні взаємодії з оточенням первісна людина передавала в *міфах*. Соціально-психологічні травми, щедро “даровані” непідвладною людині природою, виступали одним з чинників актуалізації міфотворення. Саме ж міфологічне мислення базувалося на *уподібненні дійсності людині*, на перенесенні внутрішніх рис індивіда на зовнішній світ. Міф пов’язаний з вірою в одухотворення природи. Первісна людина виділила себе з оточення, усвідомила нетотожність свого буття земному, і міфологічна культура стала засобом наближення доволишнього, яке уявлялось ворожим, загрозливим

існуванню людини і тому весь час жахало. Одушевлення грізних природних сил споріднювало їх з людиною, давало відчуття захищеності, оскільки уможливлювало домовляння з ним, їхнє улеслювання і залякування.

Проекція людської душі назовні, в космічне ціле, не забезпечувала творення об’єктивної картини світу. Міф в жодному разі не прагне цього, проте він надає світові смислу, наділяє його людськими значеннями, насичує ціннісними відношеннями. А. Радугін визначає міф як спосіб людського буття і світовідчуття, заснований на смисловій спорідненості людини зі світом: людина тут сприймає значущі для себе смисли в як первісні властивості речей світу і переживає їх як одушевлені істоти.

Образи міфу ґрунтуються на їхній конкретності та чуттєвості. Тут неможливі абстраговані поняття. Тут неможлива констатація того, що людина потрапила в безглузду ситуацію, скоріше — з’явиться чуттєвий і реальний образ людини, що сіла у калюжу. Смисли, представлені міфом, наочні та реальні. Тому їх сила переконлива і незаперечна.

Міфологічна історія — це завжди *історія творення космосу із хаосу*. Суспільство довгий час існувало як збирально-мисливська спільнота. Людина не виробляла, а користувалася природним. Ось чому спершу процес життя відображався первісною свідомістю як неупорядкований, дисгармонійний, ворожий хаос. Хаос — це п’ятьма, безкінечність, неструктурованість, позбавлення форми, втілені в реальних образах води, вологи, бурі, жерла. Хаос — це безодня, паща, провалля, порожнина, яка водночас несе загибель і народження речей цього світу.

Хаотичні малюнки пальцями (так звані “макарони”) втілювали неструктурований континуум свідомості первісного мисливця, побудований за зразком кочових маршрутів. Печера, що нагадувала материнську утробу, захищала людину від жахаючого світу не лише фізіологічно, а й психологічно. Якщо в ранній грецькій міфології існували такі чудовиська, як Химера, Горгона, Сфінкс, Цербер, Лернейська Гідра і їм подібні,

то пізніше виникають сцени загибелі доолімпійських володарів хаосу: Зевс перемагає Тіфона і циклопів, Аполлон вбиває Піфійського Дракона, Персей подужує Медузу, Беллерофонт — Химеру. У страшних муках народжувалися порядок і гармонія.

З розвитком суспільства (становлення родових відносин, початок землеробства й осілості) хаос витіснявся на периферію людського буття, поступався місцем космосу. На противагу хаосу, космос — це розчленованість, впорядкованість, структурованість, втілена в образах землі й неба, світла, гори, каменя. Процес творення космосу відображався у членуванні первісної світомоделі. Спочатку воно відбувалося за *бінарним принципом*: верх — низ, праве — ліве, своє — чуже, чоловік — жінка, дике — культурне з відповідними ціннісними характеристиками. У подальшому — за *потрійним принципом*: верх — середина — низ. Ця опозиція, на думку М. Поповича, пов'язана вже з самосвідомістю, оскільки в “середину” людина ставить себе. Вертикальне членування світу задавало буття людини також і в системі координат сакрального — профанного, небесного і земного, в абсолютній залежності та визначеності другого першим.

Універсальними образами впорядкованого за вертикаллю, тобто духовною, сакральною системою координат, світу є дерево, гора і стовп. Упорядкування світу за горизонталлю, тобто за матеріальною, земною системою координат, передбачало *членування на чотири* сторони світу.

Символ світового дерева слугує своєю моделлю космоустрою, переходу від хаосу до впорядкованого світу. Прямо-висне спрямування дерева задає протилежність руху вгору як росту, життя і руху вниз як згасання, смерті. Коріння дерева означає підземний світ, біля нього мешкають змії, жаби, риби й інші тварини хтонічного світу; крона дерева торкається світу вищих сил, у його верхов'ї літають птахи і рухаються небесні світила; стовбур дерева належить земному світові людей і тварин. Світове дерево слугує також посередником між всіма світами, дорогою, мостом, драбиною, якою можна перейти в

потойбіччя, у світ предків. У такому контексті воно відобразало уявлення про міфічний час, рух життя, які набували просторової конкретності та визначеності. Світове дерево сприймалось як символ родючості, жінки, Богині-Матері. В українців образ світового дерева зафіксований в орнаментальних вазонах, сосонках, гілочках на вишитих і тканих рушниках, килимах, витинанках, писанках, скринях.

Моделлю міфологічного простору слов'ян є так званий Збруцький ідол, товстий кам'яний стовп, орієнтований на чотири сторони світу. По вертикалі показано три світи: нижній — із зображенням Велеса — втілює силу предків, що тримають середній світ людей (чоловічі й жіночі фігурки зі з'єднаними в ритуальному хороводі руками), верхній — із чотирма богами слов'янського пантеону. Язичницький Бог накритий однією шапкою, яка робить його подібним до фалічного символу родючості.

Ідолоподібні стовпи в архаїчних культурах позначають наявність у міфічному просторі абсолютного центру. Центр світу, світова вісь, “пуп землі” слугував точкою відліку в системі цінностей первісної людини. У наближенні до нього людина відчувала свій кривий зв'язок із сім'єю, родом, богами, досягала почуття ідентичності колективному цілому. У віддаленні від нього людина підпадала під дію ворожих сил, втрачала належну самоідентифікацію, доторкалась до непередбачуваності хаосу. Це свідчило про неоднорідність міфологічного простору, наявність у ньому сакральних і проклятих місць.

За образним порівнянням культуролога В. Розіна, світ архаїчної людини нагадував іграшки, що вкладаються одна в одну: спочатку сама людина, потім — її одяг, далі — будинок, нарешті — територія племені, й наостанку — світ-космос. Усі ці притулки буття людини сприймалися як структурно подібні, мали свій сакральний верх і низ, захищались оберегами на певних місцях. Орнаментальна структура прядок, одягу, печі, символіка дому, ритмізований характер фольклорних танців і музики, семантичний шар словесної творчості зберігають до нашого часу образи космізованого світу.

Так, коли в Україні розрізали для сорочки полотнище, то немов кроїли світ, впорядковуючи його за моделлю світового дерева та ще й охороняючи людське тіло магічним колом стрічки-комірця на шиї, манжетів — на руках, гаптуванням отворів, яким загрожувало невіддільне доквілля. Поясний одяг, підкреслюючи тілесний низ людини, засвідчував її статево зрілість, тому й прикрашали його орнаментом, немовби засівали поле-землю. Тіло “замикали” підперізуванням пояса, навішуванням всіляких прикрас. У “горньому світі” обличчя, за образним порівнянням І. Мойсеїва, розігрувалася драма небесних сил: сонця, уособленого вінком або брилем, місяця — шапкою або очіпком, дощу — кінцями намітки або стрічок.

Як модель структурованого космосу сприймалися *архітектурні форми* тієї доби. Основні типи споруд — менгіри (камінь, що стоїть вертикально), дольмени (складаються з двох поставлених вертикально і горизонтально каменів), кромлехи (концентрично розміщені менгіри і дольмени, найбільш відомий серед них — Стоунхендж в Англії) — відрізнялися грандіозними розмірами і містили у своєму семантичному шарі основні складові мови архітектури: вертикаль як знак поєднання неба і землі, горизонталь і арку, подібні до небосхилу. З образом “небесних врат” пов’язувалась зміна дня і ночі, чергування природних сезонів. Ворота символізували перехід в інший світ, а вислів “вийти за ворота” здавна позначав зміну поведінки людини, стану її душі, подібно до зміни середовища існування. Проходження воріт означало також духовне піднесення.

Колові форми архаїчної архітектури, зокрема слов’янські святилища, моделювали *циклічний час*, природний час, побудований за аграрно-виробничим календарем. Утвердження колової моделі часу пов’язане із формуванням спільнот осілих землеробів. Їх прив’язаність до конкретного місця перебування викликала статичне (радіальне) сприйняття простору у вигляді концентричних кіл і часу у вигляді замкнутого циклу на основі добових і річних природних ритмів, оновлення і замирання природи. Для колективів мисливців і збирачів типовим

було динамічне (маршрутне) сприйняття простору і, відповідно, лінійне сприйняття часу за рухом за певним маршрутом. Лінійне сприйняття часу збереглося в кочівників Близького Сходу в уявленні про світ як історію, що має початок творіння й есхатологічний фінал.

Міфічний час сприймався як ціннісно насичений, добрий або злий, сакральний або профанний, сприятливий або загрозливий. Архаїчний час, який не проходить для нас звично, лінійно, з минулого в майбутнє, а повертається до вже знайомого, відтворено в керамічних посудинах з коловими календарями (наприклад, у трипільських), а також у своєрідному нашаруванні нових зображень на попередні (так звані палімпсести). Принцип палімпсесту означав орієнтацію на час предків, час минулого, яке здавалося зразком, “острівним часом” гармонії та сталості. Щохвилине повернення часу робить його рух ілюзією: час зникає, розчиняється у вічному повторенні. Утім саме це давало первісній людині відчуття впевненості, радісного повернення до вже знайомого, звичного і космічного, позбавляло від невідомого майбутнього, нескінченної безодні хаосу.

1.3.3. Людина в первісній культурі

Суттєвої рисою первісної людини є тотожність індивіда і роду, розчинення людини в колективі. Спрямованість погляду в минуле негативувала вияви людської індивідуальності. Самобутність і самостійність сприймалися як загроза цілісності. Індивідуальні й неконтрольовані вчинки несли можливість повернення хаосу. Порушення родової приреченості відразу й жорстоко каралося. Нормою було непохитне наслідування традиції, яке винагороджувалося. Жорсткі механізми соціального контролю і нормативності забезпечували усталеність існування суспільства. Відсутність поділу праці економічно закріплювала стихійно нерозчленований колективізм найближчих родичів.

Первісний індивідуум не відокремлював себе від колективу, мислив самого себе носієм рис будь-кого іншого і навіть усього колективу; найжорстокішим покаранням для нього було вигнання з роду, випадіння на периферію всіх світів свого існування. Воно позбавляло звичних для людини засобів існування, проте, що найважливіше, — позбавляло відчуття належності цілому, тотожності родовому колективу, віднімало сенс існування.

Індивідуальне в людини відображалось за допомогою колективного, за допомогою “ми”. П. Сапронов називає сучасну людину егоцентриком, а первісну — ексцентриком. Сучасна людина співвідносить себе і все, що її оточує, із самою собою; відчуває себе в центрі своєї світобудови, формуючи ієрархію цінностей з центром у власному “я”. Первісна людина на себе дивиться, як на “ти”. Вона діє, постійно прислухаючись до внутрішнього голосу: “ти мусиш”, “ти зробиш”, “ти винен”. Це самовідчуття йде від належності колективному цілому: первісна людина завжди “твоя”, тобто належна роду, племені, богу. І це “ти” постійно отримує силу в цілому “ми”, яке протиставляється ворожому “вони”. Чужі в такому разі стають представниками п'їтьми, хаосу, небуття. Знищити їх означає повернути порядок, перетворити хаос на космос, звільнити його від сваволі темних сил.

Водночас позаперсональність буття первісної людини позбавляла її від страху смерті. Тотожність індивіда колективному цілому давала йому надію на збереження родової сутності, на продовження життя в іншому стані, на нове народження. В українській мові це збережено в етимології слова “домовина” як символі дому, до якого повертається померла людина (та, що відійшла).

Позаперсональність людини накладала табу на її зображення: майстер завжди уникає конкретних рис обличчя, індивідуального виразу очей, характерної міміки. Своєрідним знаком людини стає зображення її *руки* як позначення її дієвої присутності у світі. В зображенні *жінки* архаїчний художник підкреслює її статеві ознаки, наголошуючи на її функції

продовжувачки роду, берегині домашнього вогнища (наприклад, у відомому зображенні так званої “Венери Віллендорфської”).

Чи не найголовнішою темою первісної творчості виступали численні зображення *тварин*. Палеолітичні розписи печери Ляско у Франції, Альтаміри в Іспанії вражають своєю експресивною силою і потужною енергією. Натуралістичне зображення звіра ставало знаком влади людини над ним, оскільки підкорювало його життя ритмам людського. Так функціонувало і *слово*: називання чогось було рівнозначним пануванню над ним.

Словесна магія будувалася на вірі в реальну силу слова, візуальна магія — на вірі в реальну силу зображення. Ще К. Юнг помітив, що первісна людина майже не розрізняє внутрішній і зовнішній світ. Все, що з нашого погляду може розглядатись як належне свідомості, первісна людина сприймала як факт реальності. Почуття, емоції ототожнювались із реальними подіями і завдяки цьому виступали інструментами впливу на довколишнє середовище. Знаки культури, утверджуючи присутність людини в космосі буття, виступали знаряддями пізнання й оволодіння світом.

Координатором людської поведінки відповідно до настанов суспільного цілого виступав *ритуал*. Його головною метою було збереження космічного порядку і відновлення порушеної рівноваги. Оскільки він ніс у собі ритм, мірність, впорядкованість, то ритуал космізовував хаос буденного життя людей. Водночас, наближуючи людину до богів, возз'єднуючи її з ними, ритуальні дії не тільки впорядковували світ хаосу, але й сакралізовували профанний хаотичний світ. Тим самим ритуал піднімав людину над собою, повертав їй відчуття власної значущості в цьому хиткому й жахаючому світі.

Сила ритуалу полягала в його конкретності й чуттєвості, можливості виразити найскладніші смисли людської життєдіяльності мовою звуків, жестів, рухів, зображень. Вплив ритуалу пов'язувався з його спрямуванням на відтворення природних циклів і пов'язуванням циклів людського буття з універсально-космічними циклами.

У ритуальних діях первісних людей П. Сапронов виділяє певні обов'язкові компоненти: очищення, процесуальну ходу, жертву, трапезу. Так, очищення сприяло звільненню людини від земного і буденного, відриву від профанного світу. Процесуальна хода задавала ідеальну модель життєвого шляху людини як її наближення до сакрального місця. Обов'язкова спочатку реальна, потім символічна жертва відтворювала космічний акт розчленування світу як основи його творення (вбивство богами першоістоти). Трапеза символізувала багатство, повноту буття, єднання потойбічного і поцейбічного шляхом входження з їжею сакрального в профанне людське тіло. Виконання і повтор колективних дій давали людині відчуття належності впорядкованому соціальному цілому.

Історія первісної культури, незважаючи на унікальну цілісність її смислів, має свою визначену в часі динаміку. Привласнюючий тип господарської культури вичерпав свої продуктивні можливості вже наприкінці верхньопалеолітичної доби. Нетривалість життя, нерегулярність нормального забезпечення їжею, обмеженість можливостей обміну інформацією не створювали сприятливих умов для подальшого культурного розвитку. Водночас наявність значних територій для заселення і полювання породжувала екстенсивний характер мисливства і збиральництва, тенденцію збереження вже звичних культурних норм і смислів, гальмувала продукування нових культурних елементів і форм.

Відповідно до концепції цивілізаційного розвитку Ю. Павленка, планетарні екологічні зрушення, пов'язані з таненням льодовиків, зміною кліматичних поясів і ландшафтних зон, призвели до переорієнтації людства на ресурси водоймищ, на рибальське господарство, а потім до формування ранньої землеробсько-тваринницької господарської культури. В термінах синергетики це означає, що відбулося наростання спонтанних флуктуацій як пошуків ефективних "відгуків" на "виклики" обставин, якими стало порушення стану термодинамічної рівноваги і переміщення людства у "точку біфуркації", коли різко зросла хиткість традиційних систем.

Катастрофічне зменшення кількості промислових тварин викликало активізацію експлуатації водоймищ, концентрацію населення поблизу річок, озер, морських узбереж, де з'явилися перші стаціонарні поселення. Коли ресурси водоймищ почали не задовольняти потреби все зростаючого населення, відбулась переорієнтація на вирощування харчових рослин, що і примушувало інтенсифікувати соціокультурний розвиток. Землеробство і скотарство як основа осілого існування вивели людство на принципово новий ступінь розвитку, оскільки заклали основи становлення ранніх цивілізацій.

У добу первісності, стверджує Ю. Павленко, сформувались два основні шляхи розвитку землеробсько-скотарської культури. Перший, західний, характерний для населення Середземноморсько-Балкано-Дунайсько-Карпатського регіону і Середньої Наддніпряниці. Він, за умови достатньої кількості атмосферних опадів і родючості земель, ґрунтується на системі автономних родин, сімейних форм господарства. Можливість екстенсивного характеру розвитку таких спільнот, поза необхідністю організовувати колективне господарство, блокувала подальшу еволюцію. Ця лінія культурного розвитку розкриє свої можливості в подальшому.

На Близькому Сході вимальовувалась принципово інша картина: необхідність іригації земель в долинах Нілу, Тигру, Євфрату, Інду, Гангу, Хуанхе, Янцзи викликала розвиток колективних форм землеробства. Відповідно, східна лінія соціокультурного розвитку пов'язана із забезпеченням ефективності існування людства шляхом удосконалення соціальної організації, поширення колективних форм господарства, блокування приватизаційних тенденцій. Становлення феномена "влади-власності" (можливість самореалізації людини лише шляхом прилучення до влади та просування по її щаблях, відсутність вибору між життєвими орієнтирами на багатство, або знання, або владу) спричинило вихід на створення цивілізацій типу Близького, Середнього й Далекого Сходу і доколумбової Америки.

Кочівницький шлях соціокультурного розвитку, ґрунтований на екстенсивному розширенні площі пасовиськ, виявився, як зазначає Ю. Павленко, взагалі безвихідним у контексті загальної еволюції людства. Його власний потенціал підтримується лише за рахунок пізніших запозичень у розвинутих сусідів, особливо шляхом сприйняття світових релігій.

Доба "*неолітичної революції*" як перехід до відтворюючого господарства й осілості ознаменована спробами розкрити в мистецькій творчості сутнісні взаємозв'язки людини і природи. Поступово формуються навички створення цілісних композицій. Намагання розкрити смисл явищ, показати їх драматургію, причини і наслідки подій викликають появу динамічних багатфігурних сцен. В них важливе місце відведено людині та її взаємодії з оточенням: сцени полювання, військових сутичок, магічних обрядів, танців, щоденної роботи на полях тощо. Зображення людей і тварин виконуються силуетно, без передання об'єму. Зникнення натуралістичних багатокольорових розписів супроводжується характерною схематизацією й умовністю. Розповсюдження набуває мілка пластика, в якій реальність образів поступається місцем абстрагованому геометризму.

Особливого значення набувають орнаментальні композиції, які вражають гармонійною цілісністю, архітектонічною чіткістю, ритмічною силою. Орнамент слугував одним з найважливіших засобів космізації, впорядкування світу. Орнаментальні композиції трипільських посудин, нанесені білою, чорною або червоною фарбою, розкривають нам світобудовчі уявлення наших пращурів: спіралі позначали зародження нового життя, родючість, хвилясті лінії — водний хаос, грабельки символізували дощ, що єднає небо і землю, концентричні кола — сонце, небесний вогонь тощо. Міфологічне світовідчуття первісної людини, що тяжіло до образів порядку і сталості, тим самим утверджувало перемогу космосу над хаосом. Це створювало новий, олюднений світ, який протистояв хаотичній безодні Всесвіту.

Основні поняття

Анімїзм — одна з форм релігії, пов'язана з вірою в одушевленість усіх предметів та явищ.

Архетип — прообрази, вроджені психічні структури, які є результатом історичного розвитку людини.

Культурогенез — процес зародження культури людства, пов'язаний зі становленням і розвитком знаряддевої, комунікаційної та семантичної діяльності.

Магія — сукупність обрядових дій, пов'язаних із вірою в можливість впливу на навколишній світ.

Міф — спосіб світовідчуття, що інтерпретує універсум як одухотворений.

Орнамент — візерунок, побудований на ритмічному чергуванні зображальних елементів, один з основних способів відтворення космічного порядку.

Профанне — світоглядна категорія, яка виділяє в міфологічній і релігійній свідомості сфери буття, що об'єднують природний і соціальний світи.

Сакральне — світоглядна категорія, яка виділяє сфери буття, що сприймаються як відмінні від буденної реальності, особливо ціннісні, священні.

Світове дерево (гора) — сутнісний компонент міфологічного космічного устрою, який об'єднує світ небесний (горній), земний (дольній), підземний (хтонічний).

Синкретизм — первісна нерозчленованість; в архаїчній культурі — синкретизм діяльності і мислення.

Табу — сукупність заборон у сакралізованій системі цінностей.

Тотемізм — комплекс вірувань, пов'язаний з уявленнями про спорідненість людини і тотема (тварини-предка, покровителя).

Час міфічний — сакральний час, непідкорений законам історичного часу; локалізований у міфах.

Язичництво — тип культури, специфічною рисою якого є відсутність духовного універсализму.

Контрольні запитання

- У чому сутність проблеми культурогенезу?
- Чи є культурогенез однократним процесом в історії людства?
- Які ще теорії культурогенезу вам відомі?
- Охарактеризуйте світосприйняття архаїчної людини.
- Що таке міфічна модель світобудови?
- Назвіть причини появи міфологічного світосприйняття.
- Як у міфах представлена міфічна історія світу?
- Яким є уявлення про міфічний простір архаїчних мисливців і збирачів?
- Яким є уявлення про міфічний час архаїчних мисливців і збирачів?
- Яким є уявлення про міфічний простір архаїчних землеробів і скотарів?
- Яким є уявлення про міфічний час архаїчних землеробів і скотарів?
- Відшукайте в українському мистецтві, народній творчості образи, що символізують світове дерево.
- Відшукайте в українському мистецтві, народній творчості образи, що відображують модель циклічного часу.
- Яке місце посідає ритуал в житті первісної людини?

- Як означається буття людини в архаїчному світі?
- Які семантичні елементи наявні в первісній архітектурі?
- Порівняйте уявлення людини про себе в первісній та сучасній культурах.
- У чому проявляється полілінійність соціокультурного розвитку в добу первісності?
- Які риси первісної культури властиві сучасній цивілізації?

Тестові завдання

1. Модель часу, втілена в структурі слов'янського святилища:
 - a) позачасова;
 - b) хронотопна;
 - c) циклічна;
 - d) спіральна;
 - e) лінійна.
2. У праслов'янській культурі домінують уявлення:
 - a) позাপросторові;
 - b) позачасові;
 - c) просторові;
 - d) часові;
 - e) просторово-часові.
3. Світо модель архаїчного мисливця:
 - a) антропоморфна;
 - b) теоцентрична;
 - c) структурована;
 - d) хаотична;
 - e) антропоцентрична.
4. Свідомість архаїчної людини:
 - a) антропоморфна;
 - b) натурфілософська;

- c) міфологічна;
 - d) персоналістична;
 - e) планетарна.
5. Культурогенез пов'язаний передовсім з:
- a) трудовою діяльністю;
 - b) кооперативною діяльністю;
 - c) аналітичною діяльністю;
 - d) знаковою діяльністю;
 - e) художньою діяльністю.
6. Спосіб осмислення навколишнього світу в архаїчній культурі:
- a) анімізм;
 - b) тотемізм;
 - c) фетишизм;
 - d) магія;
 - e) політеїзм.
7. Світо модель архаїчного землероба:
- a) антропоморфна;
 - b) геоцентрична;
 - c) структурована;
 - d) хаотична;
 - e) антропоцентрична.
8. Модель часу, притаманна первісним мисливцям:
- a) хвильова;
 - b) хронотопна;
 - c) циклічна;
 - d) спіральна;
 - e) лінійна.
9. Палімпсест — це спосіб віддзеркалення моделі часу:
- a) лінійної;
 - b) хронотопної;
 - c) циклічної;
 - d) хвильової;
 - e) спіральної.

10. Архаїчній архітектурі не належить:
- a) мегаліт;
 - b) кромлех;
 - c) дольмен;
 - d) неоліт;
 - e) менгір.
11. Лінійна модель часу збереглась в архаїчній культурі:
- a) землеробів Середземномор'я;
 - b) рибалок Середземномор'я;
 - c) землеробів Півночі Африки;
 - d) землеробів Близького Сходу;
 - e) кочівників Близького Сходу.
12. Релігія, пов'язана з вірою у зв'язок людини з твариною:
- a) фетишизм;
 - b) анімізм;
 - c) магія;
 - d) тотемізм;
 - e) політеїзм.
13. Культ надприродної сили неживих предметів:
- a) тотемізм;
 - b) фетишизм;
 - c) анімізм;
 - d) політеїзм;
 - e) магія.
14. Не розрізнення первісною людиною внутрішнього і зовнішнього світу проявляється в:
- a) тотемізмі;
 - b) фетишизмі;
 - c) політеїзмі;
 - d) магії;
 - e) формалізмі.
15. Для мислення первісної людини характерна:
- a) релігійність;
 - b) філософічність;

- c) міфологічність;
d) утилітарність;
e) естетичність.
16. Для палеоліту характерне житло:
a) печера;
b) пальова будова;
c) каркасна будова;
d) глинобитна будова;
e) цегляна будова.
17. Процес виникнення людини:
a) антропоморфізм;
b) антропогенез;
c) антропоцентризм;
d) антропоніміка;
e) антропософія.
18. Землеробство і скотарство розповсюдились у добу:
a) палеоліту;
b) мезоліту;
c) неоліту;
d) енеоліту;
e) бронзи.
19. Умовні зображення починають домінувати в добу:
a) палеоліту;
b) мезоліту;
c) неоліту;
d) енеоліту;
e) бронзи.
20. Формування ранніх цивілізацій ґрунтується на:
a) автономному сімейному типі господарської культури;
b) колективному типі господарської культури;
c) кочівницькому типі господарської культури;
d) мисливському типі господарської культури;
e) збиральницькому типі господарської культури.

Творчі завдання

1. *Яка з концепцій формування міфологічної свідомості здається вам найбільш прийнятною? Обґрунтуйте свою думку.*

1) “Перша й основна причина перетворення фактів щоденного досвіду на міф є вірування в одушевлення всієї природи — вірування, яке досягає своєї кульмінації в уособленні її. Ця зовсім не випадкова або генетична дія людського розуму неподільно пов’язана з тим первісним станом мислення, коли людина в найменших подробицях навколишнього світу бачить вияв особистого життя і волі. Для примітивних людських племен сонце і зорі, дерева і річки, хмари і вітри стають особистими одушевленими істотами, які живуть подібно до людей або тварин...”

2) “Не вмючи пояснити природні явища, людина поряд з ними відчувала свою беззахисність і самотність... Від взаємодії з природою залишалося відчуття ворожої могутності, здатної вкрай ускладнити або зовсім припинити людське існування.

Спроби проникнути в цю таїну було зроблено вже на перших етапах пізнання світу, однак нерозвинутість свідомості і брак об’єктивних знань надали їм фантастичних форм”.

2. *Яка модель процесу космогенезу представлена в давньоіндійському міфі про творення Всесвіту? Знайдіть і порівняйте інші міфічні тексти з наведеним нижче.*

“Спочатку не було нічого. Не було ні сонця, ні місяця, ні зірок. Лише води простиралися безмежно; з піними первісного хаосу, що покоївся без руху, немов у глибокому сні, води виникли раніше від інших творинь. Води породили вогонь. Великою силою тепла в них народжено було Золоте Яйце. Тоді ще не було року, щоб відміряти час; однак стільки, скільки триває рік, плавало Золоте Яйце в безмежному й бездонному океані.

Через рік із Золотого Яйця виник Прабатько Брахма. Він розбив Яйце, і воно розкололося навпіл. Верхня половина його

стала небом, нижня землею, а між ними, щоб розділити їх, Брахма помістив повітряний простір. І він утвердив землю серед вод, і створив сторони світу, і поклав початок часу. Так було створено Всесвіт”.

3. Прочитайте тексти відомої української колядки та співу індіанців з погляду декодування в них міфологічної моделі світобудови. Які висновки можна зробити з цього порівняння?

Коли не було з нащада світа,
Тогда не було неба, ні землі,
А но лем було сине море,
А серед моря зелений явір,
На явороньку три голубоньки,
Три голубоньки радоньку радять,
Радоньку радять, як світ сновати:
— Та спустимеся на дно до моря
Та дістанеме дрібного піску,
Дрібний пісочок посієме ми:
Та нам ся стане чорна земляця.
Та дістанеме золотий камінь,
Золотий камінь посієме ми:
Та нам ся стане ясне небонько,
Ясне небонько, світле сонінько,
Світле сонінько, ясен місячик,
Ясен місячик, ясна зірниця,
Ясна зірниця, дрібні звіздочки.

Мій посланець іде, а вітер його обертає,
онде йде він, а вітер його обертає, —
до чотирьох пагорбів життя прямує,
до житла чотирьох вітрів,
туди, у вир вітрів я його посилаю,
у вир вітрів, що там оселились.

4. Знайдіть в українському фольклорі (або фольклорі інших народів) приклади міфологічного сприймання часу, які відпо-

відають його визначенню у філософів Г.А. Франкфорта і Д.Ж. Франкфорта.

“Міфопоетична концепція часу, подібно до концепції простору, не кількісна й абстрактна, а якісна і конкретна. Міфопоетичне мислення не знає часу як однорідної тривалості або як послідовності якісно індиферентних миттєвостей... Первісна людина не абстрагує ідею часу від свого переживання часу... Він переживається як в періодичності й ритмі людського життя, так і в житті природи. Кожна стадія людського життя — дитинство, юність, зрілість, старість — це особливий час зі своїми особливими рисами... Кассіпер називав цей специфічний погляд на час як на послідовність істотно різних періодів життя “біологічним часом”. І вияв часу в природі, послідовна зміна пір року, і переміщення небесних тіл з давніх часів сприймалися як ознаки життєвого процесу, аналогічного людському”.

5. Як називається модель часу, представлена текстом з книги Екклезіаста? У чому її особливості?

“Для всього свій час, і година своя кожній справі під небом: час родитись і час помирати, час садити і час виривати посажене, час вбивати і час лікувати, час руйнувати і час будувати, час плакати й час реготати, час ридати і час танцювати, час розкидати каміння і час каміння громадити, час обіймати і час ухилитися від обіймів, час шукати і час розгубити; час збирати і час розкидати, час дерти і час зашивати, час мовчати і час говорити, час кохати і час ненавидіти; час війни і час миру!”

6. Як ви розумієте зміст давньої скандинавської пісні? Яку специфічну рису художньої творчості архаїчної людини представлено в цьому тексті?

Вірний старий Вяйнямейні
Робив співом човен,
Постукуючи по скелі;
Не вистачило трьох слівцець,
Щоби зробити краї човна,
Він пішов за словами...

7. *Культуролог і педагог Маргарет Мід вводить поняття “постфігуративна культура”, яку визначає так:*

“Постфігуративна культура — це така культура, в якій кожна зміна відбувається настільки повільно й непомітно, що діди, тримаючи на руках новонароджених онуків, не можуть уявити для них ніякого іншого майбутнього, ніж власне минуле. Минуле дорослих стає майбутнім кожного нового покоління; прожити ними — це схема майбутнього для їхніх дітей... Дорослі передають своїм нащадкам лише почуття незмінної спадкоємності життя...”

Основні навички і знання передавалися дитині так рано, так незаперечно і так надійно — оскільки дорослі виражали тут своє почуття впевненості, що саме таким має бути світ для неї, позаяк вона дитя їхнього тіла і душі, їхньої землі, їхньої особливої традиції, — що в дитини не могло бути й тіні сумніву щодо розуміння своєї власної особистості, своєї долі.

Суттєва риса постфігуративних культур — це постулат, який знаходить своє вираження в кожному діянні представників старшого покоління, постулат, який проголошує, що їхній спосіб життя, скільки б змін у ньому насправді не відбувалося, є незмінним і залишиться вічно тим самим... Для того, щоб зберегти таку культуру, старі люди були потрібні...”

Які культури можна зарахувати до постфігуративних? Якою є модель часу постфігуративних культур?

8. *Які типи міфів представлені в наведених нижче уривках тексту? На чому вони ґрунтуються? Яку мету переслідують?*

Піко делла Мірандола: “О чудове і величне призначення людини, якій дано досягти того, чого вона прагне, і бути такою, якою вона хоче! Тварини з утроби матері виходять такими, якими їм призначено залишитися назавжди... Тільки людині дав батько насіння і зародки, що можуть розвиватися по-всякому. Який буде за ними догляд, такі вони принесуть квіти і плоди... Ти лише один, не стримуваний ніякою вузькістю меж, своєю сваволею окреслиш межі тієї природи, в чій руки

я віддав тебе. Посеред світу поставив я тебе, щоб тобі легше було проникнути поглядом у навколишнє. Я створив тебе істотою не небесною, але і не земною, не смертною, але і не безсмертною, щоб ти, далекий від обмежень, сам собі зробився творцем і сам викував остаточно свій образ. Тобі дано можливість опуститися до рівня тварини, але також і можливість піднятися до рівня істоти богоподібної — винятково завдяки твоїй внутрішній волі”.

З. Фрейд: “Навіть ті росіяни, що не є невротиками, помітно амбівалентні, як герої багатьох романів Достоевського... Амбівалентність почуттів є спадщиною душевного життя первісної людини, яка збереглась у росіян краще і в більш доступному вигляді, ніж в інших народів... Хто попеременно то грішить, то каючись, ставить собі високі моральні цілі... нагадує варварів... Так само вчиняв Іван Грозний; ця поступка перед совістю — характерна російська риса”.

Т. Мор: “...Тому я впевнений, що розподіл засобів існування рівномірним і справедливим способом і благополуччя справ людських можливі лише із повним знищенням приватної власності; якщо вона залишиться, то у найбільшій й найкращій частині людства назавжди залишиться гіркий і неминучий тягар скорботи... Ніхто не може мати земельної власності більше відомої межі, сума грошової власності кожного може бути обмежена законами... Допоки у кожного є своя приватна власність, не має жодної надії на виліковування і повернення організму до нормального стану”.

Г. Мелвілл: “Ми, американці, особливі, вибрані люди, ми — Ізраїль нашого часу; ми несемо ковчег свобод світові... Бог наперед визначив, а людство чекає, що ми здійснимо щось величне; і це велике ми відчуваємо в своїх душах. Інші нації повинні скоро опинитись позаду нас... Ми достатньо довго скептично ставились до себе і сумнівались, чи дійсно прийшов політичний месія. Але він прийшов у нас”.

З. Косідовський: “Спочатку люди, що населяли землю, говорили однією мовою. Жили вони все краще й краще. Це увело їх у гординю, і вони вирішили побудувати таку високу башту, щоби її верхівка дістала до самого неба... Башта росла все вище

й вище, поки Яхве не стривожився і не вирішив подивитись, що вона собою являє. Людська гординя викликала його гнів, і він змішав мови, щоби люди не змогли між собою домовитись. Серед будівничих башти це викликало таке сум'яття, що вони відмовились від свого зухвалого замислу і розсіялися світом... А місто, де зводили башту і де відбулось змішання мов людських, назвали Вавилоном”.

М. Достоевський: “Я лише натякнув, що “незвичайна” людина має право... тобто не офіційне право, а сама має право дозволити своїй совісті переступити... через певні перепони, і тільки в тому випадку, коли виконання її ідеї (іноді рятівної для людства) того потребує... Одним словом, я приходжу до думки, що всі, не те що великі, але й просто не рядові люди, тобто трохи здатні сказати щось новеньке, повинні, за природою своєю, бути неодмінно злочинцями, — більше чи менше, звичайно. Інакше їм важко вийти з колії, а залишатись в колії вони, звісно, не можуть погодитись, знову ж таки за природою своєю, а по-моєму, так навіть і не зобов'язані залишатись... Я тільки в свою головну думку вірую. Вона полягає в тому, що люди за законом природи розділяються взагалі на два розряди: на нижчих (звичайних), тобто, так би мовити, на матеріал, що слугує єдино тільки для народження собі подібних, і власне на людей, тобто тих, що мають дар або талант сказати в середовищі своєму нове слово”.

Ф. Ніцше: “Все, що відчуває в мені, страждає і знаходиться в темниці; але моя воля завжди приходиться до мене як визволителька і провісниця радості.

Воля звільнює: така справжня сутність вчення про волю і свободу — так вчить вас Заратустра.

Не хотіти більше, не цінити більше і не створювати більше!”

9. Проаналізуйте представлені в наведених нижче уривках погляди на природу міфу. Обґрунтуйте своє ставлення до них.

Р. Бултмен: “Міф — це розповідь про події, в яких беруть участь надприродні та надлюдські сили або особистості... Міфо-

логічне мислення... приписує певні феномени і явища дії надприродних, “божественних сил”, які мисляться або просто динамічно, або представлені як уособлені духи або боги”.

З. Фрейд: “Я впевнений, що значна частина міфологічних понять про світ, яка глибоко проникла в більшість сучасних релігій, є нічим іншим, як психологією, спроектованою в зовнішній світ”.

Ф. Шлегель: “Міфологія — це поема природи. В неї мистецько вплетені найвищі ідеали; все у ній — взаємозв'язок і трансформація, все з'єднане і перетворюється одне на одне, і цей зв'язок і перетворення становить її неповторний смисл, її внутрішнє життя, її метод”.

Є. Мелетинський: “Ми вступаємо в сферу вже власне міфологічну, коли переходимо від семантичних опозицій, що виражають найпростішу орієнтацію людини в просторі і сприйняття контрастних відчуттів, до їхнього космологічного осмилення і встановлення паралелізму між протиставленнями “мовою” різних органів почуттів, частин людського тіла, суспільства і природного світу, мікро-, мезо- і макрокосму, а також до їхньої відомої аксіологізації, тобто включення в певну шкалу цінностей.”

10. Перед вами різні погляди на можливість існування політичного міфу. Порівняйте їх. Сформулюйте власну позицію та обґрунтуйте її.

Р. Барт: “...Буває мова, що не є міфічною, — це мова людини-виробника; всюди, де людина говорить з метою перетворення реальності, а не зафіксувати її у вигляді образу, всюди, де вона пов'язує мову з виготовленням речей, — там метамова знову стає мовою-об'єктом, і міф виявляється неможливим. Революція — це свого роду катартичний акт, в якому робить явною наповненість світу політикою; вона робить світ, і вся її мова поглинута цією справою. Створюючи слово повністю, від початку до кінця, політичне (на відміну від міфу, чиє слово є спочатку політичним, у підсумку — природним), Революція тим самим виключає міф”.

Е. Кассіпер: “Міфи в певному сенсі непереможні: їх не спростуєш розумовими аргументами і не переможеш силогізмами. Філософія може послужити іншому: вона допомагає зрозуміти ворога, щоби потім розбити його. Зрозуміти не тільки його дефекти і слабкі місця, але й у чому полягає його сила, яку ми схильні применшувати. Коли вперше стикаєшся із політичним міфом, він здається абсурдним і недоречним, фантастичним і огидним, що важко примусити себе сприймати його серйозно... Це велика помилка, і не треба припускатись її”.

11. Чи згодні ви з такою оцінкою первісного мистецтва? Спробуйте обґрунтовано спростувати погляд автора.

В. Качановський: “В той же час його відрізняють певна обмеженість змісту, примітивність почуттів і свідомості, пов’язані з обмеженістю практичної діяльності. Людина ще не пізнала сама себе. Не випадково у первісних “венер” риси людського обличчя не зображувались, увага зосереджувалась на анатомічних подробицях тіла. Розум людини тільки пробуджувався, а життєві спостереження поєднувались із фантастикою, магією. Правильно сприймаючи окремі предмети, первісна людина ще не могла охопити цілісну картину буття”.

12. У книзі Г. Почепцова “Іміджелогія” ми знаходимо такі приклади міфологізації в сучасній культурі:

“Павлик Морозов і Зоя Космодем’янська були введені в масову свідомість як варіант подолання біологічних норм заради норм соціальних. Тут програється “відторгнення” від свого біологічного життя: в одному випадку підняття над смертю, в другому — над своїм біологічним батьком...”

У цих прикладах діє міфологія принесення жертви, що давно апробована людством. Жертвоприношення богам сприяє перемозі. Лідер радянських часів жертвував сім’єю, часом заради спільної мети...

Міф переможця, а не жертви більш характерний для лідера. “Герої” типу В. Єльцина з’являються на танку в найвідповідальніший момент... Цікаво, що вони є героями без минуло-

го... Борис Єльцин постає з погляду Заходу як “російський ведмідь”, всередині країни він позиціонується як “цар”...”

Спробуйте продовжити перерахування таких прикладів. Поясніть їх роль в тих чи інших соціокультурних подіях.

13. Г. Почепцов так аналізує роль міфотворчості в сучасній дійсності:

“Важливим інструментом іміджелогії є міфологізація. Це спроба побудови подвійного повідомлення, бажання обійти фільтр аудиторії, вплинути на неї на підсвідомому рівні. Ефективна комунікація не стільки задає нові повідомлення, скільки підключається до тих уявлень, що вже є у масовій свідомості. Міф і архетип — це саме той тип інформації, що на глибинному рівні наявний в кожному з нас, і завдання полягає в тому, щоби активізувати символіку у вигідному для комунікатора напрямку... Міфи про народження різних героїв містять один і той самий сюжет. Спочатку герой народжується у знатних батьків, потім дитину виганяють, потім героя виховують незнатні батьки, в кінці відбувається повернення до вихідного статусу...”

Ми можемо перерахувати такі принципові риси міфологічного повідомлення:

тематично міфологеми розкривають нам будову навколишнього світу, що дає змогу зробити її впорядкованою і зрозумілою;

міфи задаються аксіоматично, в результаті вони не підлягають перевірці...;

міф становить особливі умови комунікації, оскільки в ньому є слухач, проте відсутній автор повідомлення;

міф немовби зупиняє час..., він фіксує єдино можливий погляд на світ;

міф легко переводиться зі свого вищого рівня на будь-які прості ситуації...”

Ґрунтуючись на його ідеях, спробуйте розробити міфологізований образ людини, події, вчинку, ситуації і проаналізуйте, як змінюється характер повідомлення в міру його міфологізації.

14. Оцініть різні погляди на міфологізацію української соціокультурної свідомості. Обґрунтуйте вашу позицію щодо цієї проблеми. Що може виступити в ролі українського міфу?

“Одноставно прийнята населенням України ідея незалежного розвитку як такого, що миттєво веде до процвітання, досить швидко була зруйнована”.

“Певно, ніякі об’єктивні фактори, що свідчать, що рівень життя в Україні не знижується, не впливають на людську свідомість так, як міфологія, закладена комуністичним суспільством”.

“На українському матеріалі до сьогодні не існує національного міфу. Ми оголосили себе нацією, не маючи національного міфу. Ми створили державу, не створивши вихідного державного міфу. Подивимось, що у нас претендувало на статус державного міфу — та ж сама козацька ідея, або козацький міф”.

“Міф повинен базуватись на певному архетипі... Наприклад, архетип “драконоборця”. Класичний приклад — Борис Сльцин під час осади Білого дому. Це безстрашний герой, що перемагає в ім’я народу чудовисько. Архетип “трікстера” — чарівливого авантюриста, на кшталт Остапа Бендера або барона Мюнхгаузена. Цей архетип блискуче розіграний Володимиром Жириновським. Вакантні архетипи “Мудрого Старця” і жіночий “Великої Матері” (Індіра Ганді, Беназір Бхуту). В Україні поки що немає політика, який поклав в основу свого образу архетип”.

Література

1. Енциклопедический словарь по культурологии. — М., 1997.
2. Історія світової культури / Керівник авторського колективу Л.Т. Левчук — К., 1999.
3. Культурология / Сост. А. Радугин. — М., 1996.
4. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. — К., 1995.

5. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М., 1997.

6. Мойсей І. Храм української культури. — К., 1995.

7. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. — К., 2000.

8. Полікарпов В. Лекції з історії світової культури. — К., 1999.

9. Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998.

10. Розин В. Культурология. — М., 1999.

11. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. — М., 1988.

12. Сапронов П. Культурология: курс лекций по теории и истории культуры. — СПб., 1998.

13. Сто найвідоміших образів української міфології / За ред. О. Таланчук. — К., 2002.

14. Тейлор Э. Первобытная культура. — М., 1989.

15. Українська душа. — К., 1992.

16. Українська та зарубіжна культура / За ред. М. Заковича. — К., 2000.

17. Чмихов М. Давня культура. — К., 1994.

18. Шевнюк О. Українська та зарубіжна культура. — К., 2002.

Розділ 2 | ТИПОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ

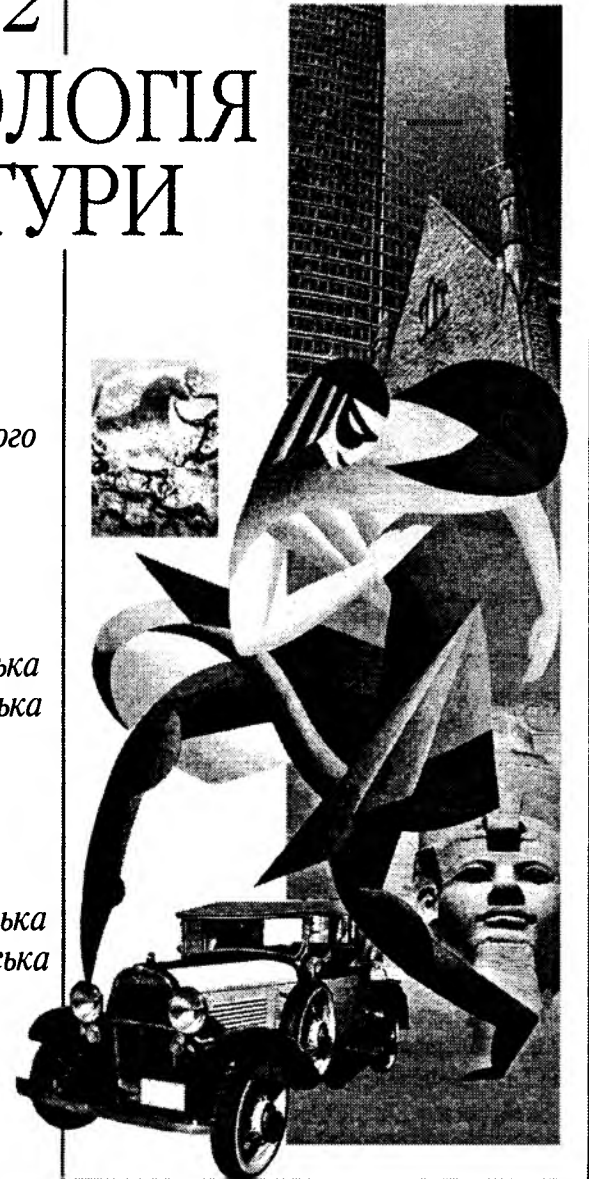
*Тема 2.1
Культури Давнього
часу*

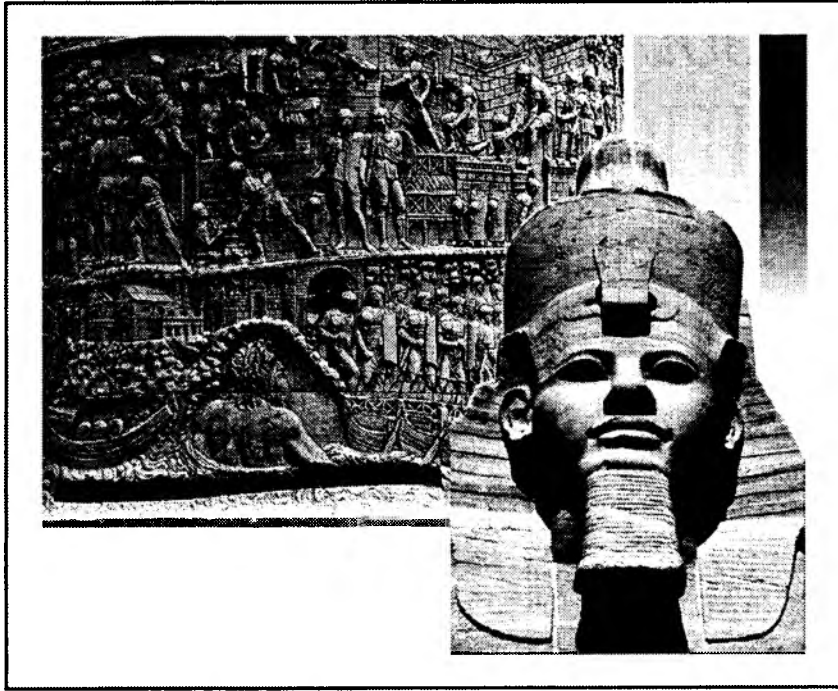
*Тема 2.2
Культури Сходу*

*Тема 2.3
Західнохристиянська
і східнохристиянська
культури в добу
Середньовіччя
і Ренесансу*

*Тема 2.4
Західнохристиянська
і східнохристиянська
культури в добу
Нового часу*

*Тема 2.5
Культура
Новітнього часу*





Тема 2.1.

КУЛЬТУРИ ДАВНЬОГО ЧАСУ

2.1.1. Давньосхідна модель світу

2.1.2. Людина в давньосхідних
культурах

2.1.3. “Космос” античної культури

2.1.4. Людина в античній культурі

2.1.1. Давньосхідна модель світу

Наприкінці IV тис. до н. е. в оточенні могутнього масиву первісності виникають *культури шумеро-аккадського Дворіччя (Месопотамії) та Давнього Єгипту*. Давньосхідна людина відразу вагомо заявила про свою присутність на Землі містами з десятками тисяч населення, грандіозними палацами і храмами, шляхами, іригаційними спорудами, розвиненою писемністю. Суспільства Стародавнього Сходу розвивалися вкрай повільно, зберігаючи протягом значного часу залишки родового ладу з патріархальними підвалинами. Давньосхідні держави трималися централізованістю влади, яка замикалася на фігурі сакралізованого правителя, реалізувалася через розвинений чиновницький апарат, спиралася на залежність формально вільних землеробів.

У *давньосхідних міфах* про походження світу акт творення поставав як впорядкування раніше неструктурованого хаосу (наприклад, в аккадській космогонічній поемі “Енума еліш” — це розчленування праматері Тіамат, яке здійснює бог Мардук). Планування міст, архітектурні моделі, орнаментальні композиції, навіть силуети одягу тяжіли до правильних геометричних форм як символів організованого космосу.

Космічність архітектури *давньоєгипетської піраміди* виявлялася в архетипі прапагорба, “світової гори”, як просторової осі. Космогонічні міфи Єгипту описували акт творення як породження священного пагорба Бенбен з первісного водного хаосу Нуну. Оскільки у створеному богами світі царював порядок, правильна геометрична форма пірамід фараонів Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) і Менкаура (Мікеріна) з некрополя в Гізі якнайкраще відповідала зазначеній світобудівничій моделі. Суворая простота грандіозних кам’яних споруд приголомшувала людину, пригнічувала її відчуттям власної мізерності й нікчемності перед лицем ствердженого ними абсолюту деспотичної влади (піраміда — споруда передовсім ідеологічна, особливо якщо враховувати співвідношення її об’ємів взагалі і малої камери зокрема для розміщення саркофага з

мумією фараона). Трикутник, утворюваний у площині сприйняття як жорстка і незмінна геометрична фігура, упредметнював ідеї вічності, виклику швидкоплинності часу, протистояння скінченності й хиткості земного буття.

Єгипетські храми (комплекси Карнака, Луксора, храмів Рамзеса II в Абу-Сімбелі) приголомшували своєю монументальністю, як і піраміди, однак їхня композиція розгортається за часом: від алеї сфінксів, осяяної пекучим сонцем, через грандіозні пілони — сакральну браму в небо, через двір, оточений колонадою, з його змаганням світла й тіні, до колонного залу, що уособлює священні хащі під стелею — небо з зірками, і далі — до святилища, де згасає день, і темрява поглинає все.

Передньоазійські храми-зикурати також позначені монументальністю. Враження від знаменитого дев'яностометрового зикурату Етеменанки збереглося в біблійній притчі про Вавилонську башту, що мала торкнутися небес. Терасна композиція зикурату уособлювала «світову гору», реалізовувала протиставлення неба й землі, сакрального верху і профанного низу. Три грандіозні тераси зикурату царя Ур-Намму в Урі пофарбовано в різні кольори: нижня — в чорний (бітум), що символізував підземний світ, середня — в червоний (випалена цегла) — земля, верхня — в біло-блакитний (вапно) — небо. Тераси прорізали велетенські сходи — пандуси, які втілювали мотив єднання світів, а в контексті ритуальної процесії — мотив сходження на небо як очищення шляху людини.

Передньоазійські зикурати орієнтувалися на поцейбічні аспекти космогонічної моделі, ні функціонально, ні семантично не звертаючись до теми вічного буття. Навіть сирцева цегла, яку використовували для будівництва за браком каменю, спричиняла короткочасність існування споруд, що ненадовго переживали своїх творців. Саме тут далися знаки відмінності світоглядних універсалій Давнього Єгипту та Межиріччя.

Еколого-географічне середовище Месопотамії має значну відкритість територій, нерегулярність і непередбачуваність спустошливих розливів Тигру і Євфрату, розмаїття ландшафтів, несталість клімату. Певною мірою це позначилося на

відчутті плинності та хиткості всього існуючого. Так виник мотив боріння в міфології, дуалістичне вчення зороастризму, теми марності буття, яке зрівнює в смерті й багатого, й бідного, загубленості малої людини в суперечностях світу, підкорення її випадковостям Божого промислу (наприклад, відома давньовавилонська поема “Про безневинного страждальця”). Стає зрозумілим жах, що охопив епічного героя Гільгамеша від загибелі свого друга Енкіду: *смерть сприймалась як абсолютне зло*, всі цінності — по цей бік життя. Тому й приречений на поразку пошук Гільгамешем квітки вічного життя, отже безсмертя недосяжне для людини.

Для єгиптянина смерть — не тотальний кінець, бо вона продовжує життя: душа зберігається, тіло захищається муміфікацією, гробниця стає домом. Чи не територіальна замкненість Єгипту з регулярними розливами Нілу, домінуванням у ландшафті прямих ліній, сталістю клімату відобразилася в характерному *уявленні про світ як субстанцію усталену, нерушну, тривку*. В давньоєгипетській міфології не було ні Едему, ні Золотого віку, ні Армагеддону. Розвинений заупокійний культ з його хвалою смерті в “Текстах пірамід” закарбував бажання смертного отримати безсмертя. *Образотворчий канон* своєрідного розпластування фігури людини на площині (голова і ноги зображувались у профіль, тіло й око — у фас: дерев'яний рельєф із зображенням зодчого Хесіра) або зображення об'ємної фігури, що стоїть або сидить (з підкресленим зв'язком з первинним монолітом блоку без моделювання м'язів і з поглядом у безкінечність: статуї писця Каї, вельможі Капера) геніально зупинив мить буття людини в субстанціональному, сутнісному стані. Використання чистих насичених кольорів асоціювалося з усталеністю, як і фризова побудова зображень, що відтворювала ситуацію ритуальної ходи, спрямованої у вічність. Вироблення канону з підкресленою статичністю композиції, обрядовістю поз, різномасштабністю фігур, без буттєвої рухливості відповідало також сакральному завданню підтримання світопорядку та ієрархічності. Порухення канону в *амарнський період* (перша пол. XIV ст. до н. е.)

новаторської за характером культури часу правління Аменхотепа IV (Ехнатона), яка звернулася до плинного земного буття з його радощами та трагедіями (рельєф “Оплакування померлої царівни” з гробниці в Ахетатоні, портретна голова Ехнатона (майстерня Тутмеса), портрет Нефертіті з фарбованого вапняку), лише підтверджує його семантичний зміст.

2.1.2. Людина в давньосхідних культурах

Типова для Давнього Сходу форма іригаційного землеробства, що потребувала значної концентрації праці, зумовила колективний характер культури. Тому давньосхідна людина завжди сприймала себе не окремим “я”, а органом цілісного соціального організму, частиною соціуму, залученою з його допомогою в колообіг космічного буття. Літературні герої ставали своєрідними універсальними символами соціального становища людини: цар, багатий, бідняк, праведник, страждалець. Називання персонажів Старого Заповіту як *чоловік*, *жінка*, *подружжя* виражало зв'язки людини з домом, спільнотою, родом, станом тією ж мірою, як і давньосхідне ім'я людини, що містило також ім'я її батька й назву її родової групи.

Принципова особливість держави на Сході — це командно-адміністративна структура, яка регулює виробничі стосунки і виконує розподільчі функції. Така форма суспільних відносин принижувала приватне існування. Соціальний статус й економічне становище людини достатньо жорстко залежать від місця індивіда в системі суспільного розподілу. Зосередження в руках держави всієї повноти економічної і політичної влади унеможливило протистояння цій тотальності окремої особистості. Можна погодитись із дослідником Ю. Павленком, що давньосхідна людина могла самореалізовуватися лише через наперед задані соціокультурні форми шляхом прилучення до влади та просування по її щаблях. Цей так званий *феномен “влади-власності”* забезпечував виключну усталеність, стабільність сформованої протягом тисячоліть системи відносин.

Етичний кодекс передбачав наслідування загальноприйнятих норм і установок: жити сім'єю, надавати допомогу, шанувати старших і вищих, бути як усі тощо (вавилонська “Розмова господаря з рабом”, єгипетське “Повчання Птахотепа”). Система цінностей зводилася до проповідування смиренної молитви божеству, виправдовування страждання як загального порядку речей, визнання людини іграшкою в руках сліпого провидіння (пізньокаситська поема “Невинний страдалець”, “Вавилонська теодицея”). Навіть неслухняність людини перед Богом сприймалася лише як передумова слухняності, її перевірка, закріплення, такою, як в історії праведного Йова, богобоязливості і послух якого було піддано випробуванню втратою власності, загибеллю дітей, страшними хворобами (біблійна Книга Йова). *Шлях слухняності* ставав шляхом набуття захисту.

Особа, яка визнає свою нікчемність як людини, є рабом. *Рабство давньосхідної людини* знаходило відображення в позі моління шумерських статуй з благоговійно складеними руками, широко розплющеними очима, що намагаються вловити бажання божества, великими вухами, які напружено дослухуються до його слів. Означенням рабства ставали простягнуті руки, крок у невідому далечінь і вдивляння в безкінечність єгипетських статуй. Давньосхідна людина не володіла власним буттям і отримувала його з рук інших. Самозверненість замінювалася зверненістю до іншого, власне буття ставало буттям для іншого.

Обмежена самоцінність особистості закріплювалася *сакралізацією фігури правителя*. Влада на Давньому Сході утверджувалася природним шляхом найчастіше для управління спорудженням та обслуговуванням іригаційних систем. Від особистих рис правителя, його чеснот і вад, заслуг і злочинів залежав врожай, успіх політичних і військових справ. Історія зберегла численні джерела, пов'язані з діяльністю царів, чії особистості накладали відбиток на ту чи іншу добу: військова пісня Хаммурапі, сказання про Саргона, аннали царів Ашшурнасірапала, Сінаххеріба, Ашшурбанапала. Система літо-

числення велася за роками правління. Людина посідала своє місце у світі відносно правителя (єгипетська “Розповідь Сінухета”).

Легітимізація влади за східною моделлю здійснювалася як процес її сакралізації, обожнювання особистості правителя. Цар сприймався як основа цивілізації, як *сила, що впорядковує світ*, як втілення цього впорядкованого світу, якому протистоїть позбавлений керівної длані хаос; сакральність фігури правителя реалізовувалася в його функції відновлювача порушеної космічної рівноваги, посередника між Богом і людьми. Якщо світовий порядок руйнувався, це сприймалося як гнів богів і загрожувало загибеллю. Тому порушений порядок відновлювали за будь-яку ціну. Сила і могуть правителя слугували запорукою закону і непорушності світоустрою. Фігура правителя стояла в сакральному центрі світобудови, від нього до периферії розташовувалися фігури цариці, вельмож, наблизених, відповідно чому й зменшувався масштаб зображених. Посох у руках правителя вказував на належність йому світового дерева.

Зображення царя відповідали канону підкреслено значної фізичної могутності тіла, незворушності виразу обличчя, фронтального величного передстояння (шумерська статуя правителя Гудеа з Лагосу, єгипетські статуї Рамзеса II). З уславленням фізичної могутності правителя пов’язана гіперболізація теми “Цар на війні” (аккадська стела царя Нарам-Сіна, присвячена його перемозі над гірським плем’ям луллубеїв, рельєфи палацу Саргона III в Дур-Шаррукені). У сценах *полювання на тварин* непохитна воля володаря підкреслена жорстокістю страждань наймогутніших звірів (композиції “Великого левиного полювання”). *Мотив бенкету* сприймався як символ безкінечності достатку правителя, перемоги життя над смертю (так званий *штандарт з Уру*).

Ярусна композиція штандарту з Уру дає можливість уявити *давньосхідну концепцію часу*. Сюжет розгортається в зворотному напрямку, тобто минуле розміщується попереду, оскільки воно вже відоме і вже пішло вперед, а майбутнє — як сховане

від очей, як таке, що має бути і яке ще призначено побачити, — за спиною. Тобто навч *орієнтація в часі на минуле*.

Час характеризувався також *предметно-подієвим наповненням* (згадаймо біблійного Екклезіаста “...час розкидати каміння і час каміння громадити; час обіймати і час ухилятися від обіймів; час шукати і час розгубити; час збирати і час розкидати...”). У візуальному мистецтві це виявлялось у відтворенні кількох різних за часом подій на єдиній площині (плита Ур-Нанше з Лагашу з мотивами апофеозу правителя).

2.1.3. “Космос” античної культури

На території Середземномор’я, Близького та Сходу, Індії, Китаю приблизно між 800 та 200 роками до н. е. почали формуватися суспільства, в яких усе сильніше заявляли про себе приватновласницькі стосунки й мобільність окремого індивіда. За таких умов розгорталася *духовна революція “осьового часу”* (за визначенням К. Ясперса). Її особливість виявилася у прориві міфологічного світосприйняття, яке становило духовну основу “доосьових культур”. На зміну міфологізму прийшли світові монотеїстичні пророцькі релігії. Людина відкрила для себе раціональне мислення, рефлексію, які поступово заперечили емпіричний досвід міфологізації світу. Особистість усвідомила своє право стати в опозицію до освяченого авторитетом предків світогляду, зрозуміла, що від її здібностей і рішучості багато в чому залежить її становище в суспільстві. До “осьових культур” К. Ясперс зарахував ті, в яких здійснилася перемога логосу над міфом, — китайську, індійську, іранську, іудейську, грецьку.

Досягнення *античної цивілізації (I тис. до н. е. — V ст. н. е.)* становлять підґрунтя розвитку європейської культури. Антична культура — це тип європейської *раціональної* культури. Її шлях — це шлях *від міфу до логосу*, від міфологічної моделі світу до його натурфілософського осмислення. Звільнене від суспільно-родових відносин антична свідомість позбува-

лася міфології як перенесення їх на оточення, замінюючи її суто розумовими структурами (рабовласництво спричиняє поділ розумової і фізичної праці), тобто натурфілософським способом мислення. Буття виявлялося в пропорції та зв'язку речей, які знаходили математичне вираження. В одухотвореному, доцільному, замкненому Всесвіті володарювали логос і розум. За мінливим багатобарв'ям земного буття вбачався непорушний порядок абсолютів, універсалій, викристалізованих у свідомості як ідей.

Так, *музику* розуміли як знання про рух, який створює звучання. Оскільки в ній вбачали ті самі закономірності, що в зміні пір року або рухах небесних тіл, то її метою було пізнання основ світобудови. Вивчення розмірностей неможливе без числа як суті всіх речей, тому музика апелювала до арифметики, геометрії, астрономії, виявляючи тим самим тяжіння до раціонального пізнання світу.

Антична культура — *космологічна*. Космос виступав її абсолютом. Це Всесвіт, порядок, ціле, що протистоїть хаосові впорядкованістю і красою. Космос — це чуттєво сприйнятий реальний небосхил з небесними тілами, які правильно рухаються над нерухомою землею (Платон). За О. Лосевим, рабовласництво з сутністю раба як фізичної речі в кінцевому узгальненні породжувало уявлення про світ як про матеріальний; тобто *пластичність* античного світогляду є перенесенням земних відносин раба і рабовласника на всю природу. Відповідно, в античній культурі домінували пластичні мистецтва. Наукові знання були насамперед дослідженням просторових відносин між тілами (“Початки” Евкліда).

У такій культурі бути означало знайти естетично завершену форму. Це відобразилось у вченні Арістотеля про *ентелехію*, сутність якої в тому, що будь-яке поняття є водночас і розумовим уявленням, і об'єктивною реальністю. Предмети і явища знаходять справжнє буття, коли набувають форми.

Космологізм античної культури передбачав розуміння *людини як частини космосу*. Людина безпорадна, її життєвий шлях, доля наперед визначені богами. Боги персоналізували

коло року, фатуму, циклічного руху людських вчинків. Так, герої античної міфології і літератури завжди звертаються до богів з проханням визначити не тільки життєвий шлях, а й найменший вчинок. У неможливості вийти за межі доленосного кола, у вічному поверненні до першооснов виникав образ вічності, *циклічного часу*, часу-кола.

Географічні особливості Балканського півострова (нерівна місцевість світу гір і долин, численні невеликі острови, що губляться в морських просторах), масштаби оточення, його простота й завершеність сприяли розумінню співрозмірності людини і природи, характерної для культури *Давньої Греції* (VIII — I ст. до н. е.). Це виявилось у формуванні особливого типу державного устрою полісу, міста держави, громадської спільноти з республіканською формою правління. *Полісна система* виховала в греків особливе світосприймання. Найвищою цінністю була сама спільнота, яка забезпечувала добробут кожного громадянина. Для елліна поліс був тим єдиним місцем, де він відчував себе повновладною людиною, що була під покровительством богів. Руйнування громадянської спільноти сприймалось як руйнування впорядкованої законом світобудови. Не було нічого страшнішого для елліна за вигнання з рідного міста, позбавлення громадянських прав.

Демократична традиція виявляла себе в такому принципі культури, як змагальність. Грецький *агон* (боротьба, змагання) уособлював характерну рису вільного грека, який реалізував свою свободу в Олімпійських, Піфійських, Немейських іграх. Агон утверджував ідею перемоги в змаганні як найвищої цінності, що уславлює переможця й забезпечує його повагу та пошану. З агону починається діалектика як уміння вести бесіду, спростовуючи міркування противника, відстоюючи власні докази. Агон став складовою *театрального дійства* (трагедій і комедій), побудованого на діалозі хору й акторів, яке принесло невмирущу славу грецьким драматургам Есхілу, Софоклу, Евріпіді, Арістофану. Змагальність визначила принципи побудови системи *освіти*, що орієнтувалася на виховання повноцінного громадянина, особистості, лідера.

Моделлю давньогрецького космосу слугував *храм* (Парфенон на Афінському Акрополі, храм Гери в Пестумі, храм Зевса в Олімпії), простий за своєю композицією, ясний і гармонійний. Акцентування екстер'єру храму його оздобленням та функціональним використанням уособлювало тілесність світобудови. Пропорції і масштаби співвіднесеності з людиною включали її в гармонійний світоустрій. Золотаво-білий мрамур ніс у собі тепло людського тіла. Прорізани жолобками канелюрами колони були подібними до людини, одягненої у хітон, що спадав складками. Неоднакова товщина колон не наче напружувала їх, немов людські руки, що несуть вагу. Використання дорійського ордеру надавало храмові чоловічої мужності, снаги та сили, іонійського — жіночної витонченості й легкості. Не буде перебільшенням зазначити, що колонада немовби являла собою товариство вільних громадян, які є оплотом гармонійної світобудови.

Культура *Стародавнього Риму* (VIII ст. до н.е. — V ст. н.е.) пов'язана з особливостями останнього етапу розвитку античного рабовласницького суспільства. Якщо греки відчували єдність своїх особистих інтересів та інтересів суспільних, то римська держава з жорсткою системою управління протистояла окремій людині. *Розлад між особистістю і державою* осмислювався філософією стоїків: у підкоренні особистих інтересів державним, пристрастей розуму — вихід із суперечностей життя (*Сенека*). Якщо греки сповідували культ краси вільної особистості, то римляни — культ влади і сили. У культурі надійно утвердилась ідея універсалізму і *державності*: могутність Риму, його всесвітнє володарювання й нездоланність (велика місія Риму декларована в “Енеїді” Вергілія).

Тверезість світосприймання, *практичний* склад мислення також зумовив специфіку римської культури. Скрупульозність римського права враховувала всі можливі життєві ситуації. Історичні твори тяжіли до точності фактів (“Всесвітня історія” Полібія, “Історія Риму” Тіта Лівія). У літературі досягла розквіту саме прозаїчна традиція. Державні ідеї імперії найбільш повно втілювались у спорудженні будівель суто

практичного призначення, які задовольняли потреби в грандіозній торгівлі, суворій військовій дисципліні, масових видовищах. Це мости (Гардський міст у Німі), дороги (Аппієва дорога), акведуки (акведук Аппія Клавдія, акведук Марція), форуми (форум Траяна в Римі), терми (терми Каракалли). Їхня краса вбачалась у конкретній практичній функції, втіленій у логіці структури, розумній доцільності, суворій могутності, лаконізмі деталей.

Відображенням могутності римської держави, її військових перемог стали тріумфальні арки (Костянтина, Септимія Севера), тріумфальні колони, на яких рух великих людських мас, що на рельєфі, підкорений длані імператора (колона Траяна). *Соціальний космос* римської культури знайшов відображення в домінуванні в архітектурі купола й арки як образів завершеності, об'єднаності, вічності, соціального універсуму (на противагу грецькій колоні як образу антропоморфного космосу), а також у домінуванні овала як символу світового яйця. Римський храм (Пантеон), амфітеатр (Колізей) відокремлювали людину від навколишнього середовища, замикали її в собі, оточували монолітною стіною з одноманітним ритмом арок. Образами універсалізму сповнена і римська література (поема Лукреція Кара “Про природу речей”). Відображенням соціального космосу стала також видовищна культура Риму: гладіаторські бої, цькування диких звірів, циркові ігрища, які відрізнялися масовістю, розмахом і задовольняли гедоністичні потреби плебсу.

2.1.4. Людина в античній культурі

Еллінська традиція являє нам феномен вільного громадянина, який є самостійним приватним власником і разом з такими самими економічно незалежними власниками утворює громадянське суспільство, підпорядковуючи собі державні інститути. За Ю. Павленком, давній грек уявляв соціальні відносини як горизонтальні, тобто взаємини в принципі рівно-

цінних людей, а не як вертикальні, що йдуть з висоти влади до підлеглих їй людей.

Процес великої колонізації грецькими спільнотами Малої Азії та Балканського півострова формував еллінське суспільство як політичний союз рівноправних воїнів; грецькі поліси вели постійні жорстокі війни. Це піднесло на рівень ідеалу *людину дії*. Історія людини розглядалась як історія подвигів, діянь (міф про Геракла). Полісна людина була воїном і громадським діячем. Кожен громадянин не лише мав право, а й повинен був брати участь у вирішенні державних справ. За законами Солона, під час міжусобиць кожен мав обрати одну з ворогуючих сторін, інакше його позбавляли громадянських прав. Еллін віддавав свої сили й життя державі не від усвідомлення обов'язку, а тому, що розумів себе діяльною персоною історії, яка реально впливала на оточення. Позбавлене сумнівів почуття єдності особистого й спільного — ось основа полісного існування. *Приватне життя індивіда розчинялось у громадському*, як сімейне переміщувалось у відкрите очам кожного внутрішнє подвір'я — атріум.

Героїзм став тим, що надавало сенсу людському буттю. Еллін жив у світі тотального всевладдя долі. Однак для нього було важливим подолати її. Герой знищує в собі рабське, тоді як раб приймає це і зживається з цим. Герой і раб утворюють полюси античного світу, в якому героїчне стало вищим змістом буття, що вимагало від людини набувати божественного за допомогою власних людських ресурсів. Смерть у бою вважалася гідним закінченням життя, особливо порівняно зі спокійною смертю в ліжку: смерть — доля спільна для всіх, героїство — тільки для обраних. Героїзм вимагав активності, дієвості, конкретних вчинків. Антична трагедія моделювала ситуацію зіткнення героя і долі. В цій ситуації герой утверджував свій героїзм, а доля — своє всевладдя. Тема воїнів, героїв стала головною в давньогрецькій літературі (“Гліада” та “Одісея” Гомера, “Прикутий Прометей” і “Орестея” Есхіла).

Важливим образом античної культури став образ струнко-го, оголеного юнака, атлета (“Дорифор” Поліклета, “Диско-

бол” Мірона). В ньому передано сутнісні риси довершеної людини, її універсальні якості, втілено космічний устрій і гармонію індивідуального існування по той бік недосконалості. Обличчя імперсональне, внутрішній світ позбавлений конкретних психологічних рис: у цьому прочитувалася і підпорядкованість долі, фатуму, і полісне світовідчуття, яке знищувало розуміння особистісного, не дозволяло протиставляти його цілому. Скульптура гранично тілесна. Відображення духовної динаміки можливе лише настільки, наскільки її може бути передано пластикою тіла. *Душа являє себе через тіло*. Як тілесна сила Еросу розуміється кохання (Сапфо). Душевні страждання героїв передають за допомогою їхніх рухів і дій (страждання Ахіллеса в Гомера).

Давньогрецька культура з перевагою тілесного над духовним, дії — над почуттям дає уявлення про так звану *героїчну етику*, яка визнає право *героя* на вчинок поза його моральною оцінкою. Велич і трагізм дії є сутнісним конфліктом і драми Софокла “Едіп-цар”.

У *пізньокласичній та елліністичній культурі* втрачається громадянський пафос, але відкривається емоційність людини, дія поступається місцем роздумам і почуттям, з'являється інтерес до людського обличчя (“Пізнай себе” Сократа, книга Теофраста “Характеристики”, трагедії Евріпіда, комедії Арістофана, скульптура “Менада” Скопаса, “Гермес з Діонісом” Праксителя, “Лаокоон”, Пергамський олтар, портретні роботи Лісіппа). Героїчна концепція краси класичної еллінської традиції зазнає краху.

Для *римської людини* покликанням було займатися справами побудови людського суспільства, яке здійснювалося передовсім у побудові держави. Римська держава століттями була метою і сенсом існування громадян. *Свій героїзм громадянин зробив засобом служіння державі*. Героїзм набув рис громадянськості. Жорстокий і владний Коріолан (його історія стала основою шекспірівської трагедії), несправедливо вигнаний римським народом, у своїй героїчно виправданій помсті відступає перед проханнями матері врятувати рідне місто. Він

не в змозі переступити через римську ідею і ладний загинути, оскільки права особистості для нього менш вартісні, ніж державні. Римська ідея сильніша навіть за злочин вбивства, тому Горацій стає героєм, коли вбиває свою сестру, яка оплакувала свого нареченого Куріація, ворога Риму.

У Римі, де держава в усьому нехтувала правами особистості, почалося відчуження, відокремлення індивіда. Формула Сенеки “Відвоюй себе для самого себе” була наслідком втрати єдності громадянина і спільноти, маніфестом пошуку нових орієнтирів. Поет Горацій своїм “Створив я пам’ятник...” утвердив самість людини. Виник жанр автобіографії (“Про своє життя”). Набуло цінності приватне життя людини з її прихильністю до свого дому, професії. Філософія осмислила можливість різних поведінкових моделей: стоїцизм, епікуреїзм. Тема зрадливої долі, несталості й мінливості життя людини стала провідною в римській літературній традиції (“Золотий віслук” Апулея, “Метаморфози” Овідія).

Сформувалася *портретна традиція*. Зародження портрета пов’язане з давнім заупокійним культом предків, який передбачав зняття маски з померлого. Римський портрет наслідував гостру, часом жорстоку подібність обличчя. Стиль римського портрета еволюціонував відповідно до зміни моралі й ідеалів. Ідеалом республіканського устрою була мудра і вольова людина-громадянин, перейнята духом республіканських форумів (“Римлянин”, “Брут”, статуї тогатусів, тобто одягнених у тогу). У портретах імператорського Риму утверджено героя, сповненого надзвичайної енергії, егоцентризму, владолюбства, що породжені жорстокою боротьбою за владу (портрети Каракалли, Нерона). Тривога і споглядальність з’явилися у портретах кризової доби (портрет Марка Аврелія, “Сиріянка”), які відкривали обрії нової системи культурних цінностей.

Основні поняття

Агон — змагальність, одна з основних етичних категорій давньогрецького суспільства.

Герой — смертна людина, дії якої спрямовані на підкорення хаосу.

Калокагатія — естетичний ідеал гармонії духовного і фізичного в людині.

Канон — сукупність правил, яка визначає ідеальність образу.

Космос — модель буття, яка виступає образом впорядкованості світу.

Логос — першооснова буття в його впорядкованості та закономірності; раціональна діяльність розуму, спрямована на усвідомлення системності й гармонійності світу.

Ордер архітектурний — принципи співвідношення елементів архітектурної конструкції; в античній традиції сформувалися ордери дорійський, іонійський та коринфський.

Пластичність — домінанта тілесної, об’ємної форми в культурній традиції.

Поліс — корпорація вільних громадян, в якій статус члена колективу обумовлений правом на частину суспільної власності.

Феномен влади-власності — обумовленість соціального статусу індивіда його місцем у суспільній ієрархії.

Циклічний час — час, в якому немає руху вперед, відбувається повернення до того, що було, і немає відмінності між минулим, теперішнім, майбутнім, які зливаються в конкретному досвіді людини.

Контрольні запитання

- Як виявляє себе полілінійність розвитку цивілізацій Давнього часу?
- Що є спільного і відмінного у світомоделях Месопотамії і Давнього Єгипту?
- Якою є модель часу в давньосхідних культурах?
- Як в образах давньосхідної міфології відобразилася відмінність ціннісних домінант кожної з культур?
- Як усвідомлює себе людина в давньосхідних культурах?
- Яким чином різниця в світосприйнятті давньоєгипетської та передньоазійської людини могла вплинути на соціокультурні шляхи розвитку людства?
- Якими є світобудовчі уявлення давньогрецької та давньоримської культур?
- Які причини породили відмінність космогонічних моделей у давньогрецькій і давньоримській традиціях?
- Порівняйте ідеал людини в культурах Давнього Сходу й античності.
- Чому в античній традиції втілювався героїчний тип краси?
- Спробуйте пояснити особливу увагу давньоримської традиції до теми метаморфоз.
- Дайте моральну оцінку “героїчній етиці”.
- Порівняйте ідеал людини в давньогрецькій та давньоримській культурних традиціях.
- У чому виявляє себе вплив античної традиції на формування системи західних цінностей?

Тестові завдання

1. Світо модель Давнього часу:
 - a) позапросторова;
 - b) позачасова;
 - c) просторова;
 - d) часова;
 - e) просторово-часова.
2. Зміст давньоєгипетського канону зображення людини:
 - a) тілесність;
 - b) духовність;
 - c) вічність;
 - d) кінечність;
 - e) ірраціональність.
3. Ідеал людини в культурі Давнього Сходу:
 - a) універсал;
 - b) мислитель;
 - c) стратотерпець;
 - d) раб;
 - e) герой.
4. Давньоримська культуруотворююча ідея:
 - a) космічність;
 - b) державність;
 - c) індивідуальність;
 - d) антропоцентричність;
 - e) антропоморфність.
5. Людина в культурі Давнього Сходу:
 - a) дієва;
 - b) персоналістична;
 - c) родова;
 - d) суперечлива;
 - e) раціональна.

6. Вислів: “Наш космос став видимою живою істотою” належить культурі:
- античний;
 - середньовічний;
 - ренесансний;
 - новий;
 - новітній.
7. Передньоазійська культура має орієнтацію:
- потойбічну;
 - трансцендентну;
 - небесну;
 - земну;
 - поліфонічну.
8. Концептуальна характеристика античного типу культури:
- державність;
 - персоналістичність;
 - естетизм;
 - пластичність;
 - духовність;
9. Давньогрецька світо модель:
- антропоморфна;
 - соціальна;
 - державна;
 - персоналістична;
 - антропоцентрична.
10. Вислів: “Твоя душа просвітлена, і твоє ім’я живе у вічності. Ти так завжди, поза загибеллю” належить культурі:
- Давнього Єгипту;
 - Передньої Азії;
 - Давнього Китаю;
 - Давньої Японії;
 - Давньої Індії.
11. Особливою рисою давньосхідних суспільств є:
- демократичність;

- відкритість;
 - закритість;
 - кастовість;
 - динамічність.
12. Стан душевного спокою і непохитності в античному етосі називається:
- апатією;
 - аскетизмом;
 - аморфністю;
 - альтруїзмом;
 - атараксією.
13. Давньоєгипетській культурі не належить такий культурний елемент:
- агон;
 - піраміда;
 - храм;
 - зикурат;
 - канон.
14. Давньоєгипетська культура порушує образотворчий канон за правління фараона:
- Рамзеса;
 - Ехнатона;
 - Хатшепсут;
 - Ментухотепа;
 - Аменемхета.
15. Феномен “влади-власності” притаманний культурам:
- давньосхідним;
 - середземноморським;
 - первісним;
 - ренесансним;
 - новітнім.
16. Сакралізація правителя в образотворчому каноні не реалізувалась у темі:
- цар на війні;

- b) цар із сім'єю;
 c) цар на полюванні;
 d) цар на бенкеті;
 e) цар тримає Дерево життя.
17. Духовній революції “осьового часу” належить культура:
 a) давньоєгипетська;
 b) передньоазійська;
 c) антична;
 d) японська;
 e) первісна.
18. Мотив недосяжності безсмертя реалізований в образі:
 a) Осіріса;
 b) Гора;
 c) Хунбабу;
 d) Енкіду;
 e) Гільшгамеша.
19. Портретна традиція притаманна культурі:
 a) давньоєгипетській;
 b) шумерській;
 c) вавілонській;
 d) грецькій;
 e) римській.
20. Ідеал людини в античній культурі:
 a) універсал;
 b) мислитель;
 c) страстотерпець;
 d) раб;
 e) герой.
21. Людина в культурі античності:
 a) ірраціональна;
 b) персоналістична;
 c) родова;
 d) суперечлива;
 e) раціональна.

22. Давньоримська світо модель:
 a) антропоморфна;
 b) соціальна;
 c) державна;
 d) персоналістична;
 e) антропоцентрична.

Творчі завдання

1. Який з текстів належить до культури Передньої Азії, а який — до культури Давнього Єгипту? Обґрунтуйте вашу позицію. Яку ціннісну домінанту кожної з культур представлено в текстах?

a) Хто, мій друже, до небес вознісся?
 Тільки боги з Сонцем будуть вічно,
 А людина — на рахунку всі її роки.
 Щоби не робила — вітер все!

b) Смерть стоїть сьогодні переді мною,
 Як пахощі лотосів,
 Як відчуття людини, що сидить на березу сп'яніння...
 Як небо, що очистилось від хмар.
 Смерть стоїть сьогодні переді мною,
 Як відчуття людини, що бажає знову побачити свій дім,
 Після того, як довгі роки вона провела у полоні.

2. Який домінантний образ людини постає в цьому фрагменті вавілонського тексту “Розмови господаря зі своїм рабом”? Аргументуйте свою позицію прикладами з інших творів давньосхідної культури.

— Погодись зі мною, рабе! — Так, господарю мій, так!
 — Жінку я покохаю! — Кохай, господарю, кохай!
 Той, хто її кохає, забуде печаль і незгоди нехай!
 — Ні, рабе мій, о ні! Я жінку не покохаю!

— Не кохай, господарє мій, не кохай!
Жінка — то яма, лабети і пастка,
Жінка — то гострий клинок, що горло мужчини проб'є”.

3. У своєрідному зразку давньоєгипетської автобіографічної літератури “Розповідь Сінухета” помітне постійне звертання до інформації такого плану:

“Я був супутником, що завжди йшов за своїм господарем, слугою царського гарему в господарині, обласкавлений милістю дружини царя Сенусерта Нефру високоповажної”.

Що ми дізнаємося про пріоритети життя давнього єгиптянина? Знайдіть підтвердження цього в інших видах творчості Давнього Єгипту.

4. Знайдіть відповідності між візуальним канонем зображення людини і тим поетичним, яке знаходимо в давньоєгипетських “Текстах пірамід”:

“Ти (померлий) входиш і виходиш з радісним серцем, проникаєш у місця піднесені... Судини твого тіла наповнюються, твоя душа просвітлена й ім'я твоє живе у вічності. Ти такий завжди, поза загибеллю”.

У чому смисл давньоєгипетського антропологічного канону?

5. Характеристику якого історичного типу культури представлено в тексті філософа О. Лосєва?

“Культура позаособистісна, побудована на сприйнятті космосу об'єктивно-матеріальним, одушевлено-розумним і чуттєвим. Космос абсолютний. Все існує тільки в космосі і нічого, крім нього, не існує. Основне уявлення про світ... зводиться до того, що це є театральна сцена. А люди — актори, які з'являються на ній, грають свою роль і зникають... Приходять прямо з неба... і відходять вони туди ж і там розчиняються, як краплини в морі. А земля — це сцена, на якій вони виконують свою роль. Хтось питає: яку ж п'єсу розігрують ці актори? Відповім: сам Космос створює драми і комедії”.

6. Прокоментуйте висловлювання філософа Арістотеля про сутність душі. Які особливості античної культури відображено в його словах?

“...сказано, що таке душа взагалі. А саме: вона є сутністю як форма, а це — суть буття такого-то тіла, подібно до того, якби природним тілом було якесь знаряддя, наприклад сокира. А саме: сутністю її було б буття сокирою, і воно було б його душею. А якщо б її відділити, то сокира перестала б бути сокирою і була б лише такою за ім'ям. Однак це ж тільки сокира. Душа ж є суттю буття і форма не такого тіла, як сокира, а такого природного тіла, яке в самому собі має початок руху і спокою... Душа невіддільна від тіла, оскільки деякі частини душі суть ентелехія тілесних частин. Так у загальних рисах нехай буде визначено й описано душу”.

7. Чи згодні ви з позицією філософа В. Біблера щодо ролі фатуму в житті давнього грека? Чи можна говорити про відповідальність елліна за свої вчинки? Наведіть приклади з літератури на підтвердження своєї позиції. Який твір, на вашу думку, слугував авторові для формулювання його висновків?

“Прадавній еллін внутрішньо, нагально підкоряється фатуму, космічній долі, справедливості. Він приречено (в цьому його мужність) виконує накреслення долі — накреслення, в яких навіки у зміні десятків генерацій визначено і народження, і життя, і смерті родів, племен, полісів. Еллін не може і не має знати (це було б злочином) свою долю і таємний сенс своїх вчинків. Він мусить чесно відіграти свою роль у космічній трагедії. Проте — водночас і стосовно того самого — стародавній еллін цілком індивідуально відповідає за космічний фатум, за його зав'язку і розв'язку. Це індивід, який може і повинен — і по праву — судити самого себе... Це індивід, який повністю усвідомлює (в глибині душі) і передбачає (в глибині розуму) космічний фатальний сенс своєї мимовільної злочинної (порушуючої) дії саме в момент її здійснення”.

8. Як відображає Гомер у поемі “Іліада” страждання людини з приводу вбивства Гектора, яке здійснив як помсту Ахілл? Як взагалі розуміє страждання еллін? Як вплинув на мову Гомера принцип пластичності античної традиції?

Мовив і в той час лихий проти Гектора вигадав вчинок —
 М’язи іззаду в ногах проштрикнув у обох — кісточки там
 Саме виходять із п’ят, — ремінцем перепнув їх воловим,
 Потім припнув до повозу, а голову кинув тягтися.
 В повіз, коли сам сідав, поклав прехорошую зброю.
 Коней бичем доторкнувся. Й слухнянії коні помчали.
 Пил закурив понад тілом, що ззаду тяглося, волосся
 Темне розкидалось геть, і занурилась в пил так недавно
 Дивная ще голова: бо Зевс це дозволив, щоб ворог
 Люте безчестя завдав і ганьбу на землі його рідній.
 Так була вся голова його порохом вкрита... А мати
 Коси рве на собі і намітку ясную шпурляє,
 Стогнучи в тузі страшній, заквилила, побачивши сина.
 Гірко сердешний і батько Пріам затужив, і всі люди
 Плач і ридання зняли невимовне по цілому місту.

9. Перед вами схожі за мотивами зразки любовної лірики античної поетеси Сапфо й італійця Данте. Проаналізуйте, як по-різному сприймають сутність кохання митці, що належать різним культурам.

До богів подібний мені здається
 Той, хто біля тебе, щасливий, сівши,
 Голосу твого ніжного бриніння
 Слухає й ловить
 Твій принадний усміх: від нього в мене
 Серце перестало б у грудях битись;
 Тільки образ твій я побачу — слова
 Мовить не можу.
 І язик одразу німіє, й прудко
 Пробігає племін тонкий по тілу.

В вухах чути шум, дивлячись, нічого
 Очі не бачать.
 Блідну і тремчу, обливаюсь потом,
 Мов трава пожовкла, безсило никну,
 От іще недовго й, здається, має
 Смерть надлетіти...
 Сапфо

В своїх очах вона несе Кохання, —
 На кого гляне, всі блаженні вमितь;
 Як десь іде, за нею всяк спішить,
 Тріпоче серце від її вітання.
 Він блідне, никне, множачи зітхання,
 Спокутуючи гріх свій самохить.
 Гординя й гнів од неї геть біжить.
 О донна, як їй скласти прославляння?
 Хто чув її, — смиренність дум свята
 Проймає в того серце добротливо.
 Хто стрів її, той втішений сповна.
 Коли ж іще й всміхається вона,
 Марніє розум і мовчать уста, —
 Таке-бо це нове й прекрасне диво.
 Данте

10. Проаналізуйте порівняльну характеристику грецької і римської цивілізацій, пропоновану культурологом Феохарієм Кессіді. Спробуйте продовжити її, звертаючись до інших сфер політичного, соціального, духовного буття античних культур.

“На відміну від давніх римлян, давні греки — народ громадянської спільноти, однак не державний... Греки так і не об’єдналися в якусь форму держави...”

Спортивні змагання греків були спрямовані на здобуття слави, отримання визнання, а не на військово-утилітарні цілі. Римляни, що створили могутню армію і завоювали майже увесь відомий у ті часи світ, не лише не займалися атлетични-

ми змаганнями, а й дивилися на них як на негідні римлянина і воїна...

Римляни з характерним практичним складом розуму були далекими від філософствування, вважаючи його марним заняттям... не дивно, що римляни досягли успіху в політиці та юриспруденції...

Давні елліни ставили театральні вистави, в яких розігрувалися драми, трагедії і комедії; римляни ж із властивим натуралістичним сприйняттям життя надавали переваги цирку перед театром...

Римляни не зраджували собі навіть тоді, коли зверталися до грецької філософії, запозичували переважно тільки практичну її частину — вчення про мораль і державу... Елліни, які дали світові великих філософів і вчених, поетів та художників, були напрочуд високообдарованим народом. Однак це не забезпечило ніяких переваг в історичній долі. Більше того, римляни, інтелектуально менш обдаровані, підкорили еллінів, тим самим довівши своєрідну “превагу” орієнтованого на практику глузду над теоретичним розумом...

Якщо давні греки не змогли відповісти на виклик історії, подолати партикуляризм, полісну систему, і тому зрештою зазнали поразки, то римляни — народ державний, більше того — імперський. Римляни завоювали все Середземномор'я і створили на ґрунті нещадної експлуатації провінцій своєрідне суспільство масового споживання, стали народом-паразитом... Деградовані й розкладені гедонізмом римляни не змогли встати перед натиском “варварів” — германських племен”.

11. Як розуміє Вергілій у поемі “Енеїда” історичну місію Риму? Чому саме так? Яким чином це позначилося на специфіці давньоримської культурної традиції?

Інші майстерніш, ніж ти, відливатимуть статуї з міді,
З мармуру теж, я гадаю, різьбитимуть лица живії,
Краще в судах промовлятимуть, краще далеко від тебе
Викреслять сферу небесну і зір кругове обертання, —

Ти ж пам'ятай, громадянине римський, як правити світом, —
Будуть мистецтва твої: у мирі тримати народи,
Милувать щедрих підданців і вкрай довойовувать гордих.

12. Чому став можливим такий світоглядний песимізм, який прочитується в текстах римського імператора Марка Аврелія?

“Час людського життя — мить; його сутність — вічна течія, відчуття — непевне, будова всього тіла — тлінна; душа — хитка; доля — загадкова; слава — недостовірна. Одним словом, все, що стосується тіла, подібне до потоку, що стосується душі — до сновидіння й диму. Життя — боротьба й мандри чужиною; посмертна слава — забуття. Що може вивести на шлях?”

13. Як передано в “Оді до Торквата” поета Горація світовідчуття римлянина? Яким постає за цим текстом уявлення про час, притаманне давньоримській традиції?

Все на землі перемінне — так кажуть нам роки текучі
Й сутінь померклого дня.
Тільки повіє весною, і літо уже на порозі;
Літо перейде — і глянь:
Осінь розсипала овочі стиглі; за осінню слідом
Мертва ступає зима.
Місяця круг зацербиться і знову пливе, повновидий, —
Смертним віднови нема.
В темнім житлі, де владика Еней, де Анк і Гостілій,
Будем ми — порох і тїнь.
Хто тобі скаже — докинуть до інших могутні безсмертні
Ще один, завтрашній день?
Тож потішай свою душу! Не хочеш, то візьме нащадок
Спадки незбуті твої.

14. До якої культури належить цей опис правової системи, здійснений відомим філософом, культурологом П. Со-

рокінім? Як правнича традиція відображає цінності культури?

“Система судових свідчень фундаментується на визнанні втручання Абсолюту в юридичні справи. Майже кожна юридична дія... розписується до найменших деталей через декларування певних священних формул, священних дій, які не залишають ніякої можливості змінити будь-що, навіть одну букву або деталь у цій сакральній процедурі”.

Література

1. *Аверинцев С.* Древние цивилизации. — М., 1989.
2. *Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1958.
3. *Вейнберг И.* Человек в культуре Ближнего Востока. — М., 1986.
4. *Винничук Л.* Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.
5. *Клочков И.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. — М., 1983.
6. *Кнабе Г.* Древний Рим: история и повседневность. — М., 1986.
7. *Конрад Н.* Запад и Восток. — М., 1972.
8. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.
9. *Ліндсей Дж.* Коротка історія культури. — К., 1995.
10. *Мирецкая Н., Мирецкая В.* Уроки античной культуры. — М., 1998.
11. *Пролев С.* Античный мир: философия, история, культура. — М., 2000.
12. *Чмихов М.* Давня культура. — К., 1994.



Тема 2.2.

КУЛЬТУРИ СХОДУ

- 2.2.1. Феномен культур Сходу
- 2.2.2. Світ і людина в індо-буддійському типі культури
- 2.2.3. Світ і людина в японо-буддійському типі культури
- 2.2.4. Світ і людина в даосько-конфуціанському типі культури
- 2.2.5. Світ і людина в арабомусульманському типі культури

2.2.1. Феномен культур Сходу

Східний і західний шляхи соціокультурного розвитку виокремлюються ще на етапі первісності, принаймні з кінця неоліту. Як зазначає Ю. Павленко, в основі західного культурно-господарського типу лежить автономне сімейне господарство, що стимулювало процеси індивідуалізації особистості. Відокремлення східних культур пов'язане з відношеннями реди-стрибуції, що спираються на феномен “влади-власності”. Тут провідним суб'єктом економічної діяльності виступає держава, а приватновласницькі відносини відіграють підпорядковану роль.

Захід і Схід — це парна категорія, що виражає амбівалентність цілого світової культури. В ній відображені протилежність і взаємозв'язок смислів, які лежать в основі системи культурних цінностей. На думку І. Кондакова, антиномічність первинних шляхів полілінійного соціокультурного розвитку людства віддзеркалює бінарну організацію світового простору, покладену в основу міфологічної моделі світу. Космогонічні мотиви цієї антиномії мають своїми витокami схід і захід сонця, коловорот природних процесів у народженні й загибелі всього існуючого. У цій системі координат Схід символізує початок творіння, відлік історичного часу, весну, оновлення, спасіння, воскресіння, є провісником майбуття; Захід асоціюється з кінцем життєвого шляху, есхатологічним завершенням історичного часу, осінню, зрілістю, завершеністю, підведенням підсумків.

Загальним місцем при аналізі проблеми Сходу і Заходу стало згадування категоричного імперативу англійського письменника Р. Кіплінга: “Захід є Захід, Схід є Схід, їм не зійтись ніколи”. Дійсно, якщо західна культура демонструє цілеспрямований поступ до демократичних цінностей, то східна — багато в чому зберігає свою прихильність авторитарному деспотизму. Якщо західна культура орієнтована на цінності технологічного розвитку, на активне перетворення навколишнього середовища, то східна — тяжіє до гармонії з природним

довкіллям, пристосування людського буття до його ритмів і законів.

Якщо західна культура декларує динамічний образ життя, то на Сході цінують стабільність, постійне повернення до традицій. Відповідно, соціокультурна динаміка Заходу характеризується запереченням застарілих форм, їх революційним знищенням, нерівномірністю, технологічними і соціально-політичними ривками і вибухами. Історія Сходу ґрунтується на органічному взаємопроникненні старого і нового, поступовості, помірній еволюційності. На Заході мірилом руху стає модернізація, інновативність, на Сході — вірність традиції, ритуальність. Тому для східної культури світ постає в невинному коловороті, безкінечному поверненні до витоків і вже знайомого, для західної культури — він розгортається як лінійно спрямований процес від початку творення до його кінця.

На Заході завжди говорять “я” і вчиняють від власного імені, на Сході — говорять “ми” і намагаються жити заради сім'ї, колективного цілого, а не заради себе. Західна людина культивує в собі персоналізм, неповторну унікальність власного способу життя, східна — контекстуальну поведінку, волю до подолання самоті, прагнення реалізувати себе в суспільній практиці, належність державному цілому. Останнє певною мірою позбавляє людину на Сході відчуття екзистенційної відчуженості, самотності, що так болюче сприймаються західним індивідуалістом. Східна людина в усьому відчуває підтримку соціальної групи, хоча це і вимагає від неї відмови від власного обличчя. Не випадково на Сході говорять: “Той, хто має обличчя, робить не те, що бажає, а що наказують”.

Якщо західна людина націлена назовні, то східна — занурена у власний внутрішній світ. Вона уважно вдивляється в мінливу плинність образів оточення, в той час як західна — активно діє, змінюючи й пристосовуючи до себе середовище своєї життєдіяльності. Відповідно, людина Заходу — екстравертивна, людина Сходу — інтровертивна. Екстравертивність західного типу особистості свідчить про його егоцентризм, орієнтованість на зовнішні матеріальні блага і проявляється в

прагненні творити комфортний і цивілізований світ існування людини. Інтровертивність східного типу особистості проявляється в орієнтації на духовне самовдосконалення, нерідко шляхом заперечення матеріальних благ, нехтування елементарною цивілізованістю.

Якщо західна культура орієнтована на наукове знання, раціональне пояснення явищ навколишнього світу, то східна — на інтуїтивне проникнення в суть речей. Це впливає на усвідомлення східною традицією вторинності емпіричного природознавства. Тут неможливе перетворення оточення на об'єкт пізнання, оскільки такий стиль мислення обов'язково має передумовою абсолютизацію людини як суб'єкта. Відповідно, західний “логос” вимагає для своєї об'єктивізації описовості, фабульності, завершеності, а східне “дао” тяжіє до символічності, натяковості, незавершеності. Навіть в контексті східного етикету буде недоречним пряме звертання до жінки: “Чи Ви заміжня?”, скоріше прозвучить: “Чи хто завітав до саду квітів?”, тоді і відповідь може бути такою: “Квіти вже розцвіли”.

Утім протиставлення Сходу і Заходу не може бути абсолютним. Уважний аналіз виявляє постійний взаємозв'язок, додатковість, взаємопроникнення цих культурно-сміслових антиномій. Так, декларована принципом недіяння пасивність східної людини обертається на свою протилежність, коли мова йде про духовне вдосконалення, яке становить справжню сутність активності за східним її зразком. Театралізована ритуальність буденного життя на Сході перегукується з відчуттям драматургійності існування людини в європейській максимі “життя — це театр, а люди в ньому — актори”. Орієнтація на традицію, збереження минулого як цінності може стати серйозним підґрунтям динамічної модернізації, про що свідчить приклад так званого “японського економічного дива”. Соціальна консолідованість людини із суспільним цілим створює умови для гармонійного розвитку кожного індивіда, а ірраціональні релігійно-філософські конструкції підтверджуються через століття емпіричними методами західної науки.

Територіально Захід охоплює європейський і американський культурний регіони, Схід — країни Центральної, Південно-Східної Азії, Близького Сходу, Північної Африки. Історична мінливість кордонів між ними (арабська експансія на заході Європи, англійська колонізація окремих регіонів Азії, приєднання Закавказзя до Росії, ісламізація півночі Африки тощо) не дає змоги стверджувати абсолютність геокультурного протиставлення Заходу і Сходу. Дихотомія Заходу і Сходу скоріше позначає систему смислових координат культурного цілого, характеризує ціннісну топологію світової культури, яка з особливою силою проявляється в культурах, що існують на межі цих ціннісно-сміслових полюсів, зокрема в культурі Росії та України. Тут східні й західні культурні елементи не тільки інтегруються, але й утворюють суперечну цілісність самої культури, виступають фактором її динамічного розвитку. Це викликало до життя ідею так званого євроазійства як винятковості соціокультурного досвіду, його випадіння з антиномії Захід — Схід, його світової унікальності. Насправді феномен євроазійства становить зразок діалогу культур, їхньої зустрічі, їхньої інтерпретації одна одною, їхнього заперечення і одночасної єдності.

2.2.2. Світ і людина в індо-буддійському типі культури

Вологий жар геокультурного простору Індії в роїнні рослинного і тваринного світу джунглів породжував надлишок життя. Все рухається, і тому природною стала ідея життя як змін, *світу як космосу переходів*. Вічний коловорот світу не має ні початку, ні кінця, ні кінцевої мети. Про невпинність світового руху засвідчували колеса, висічені на кам'яних підмурках храмів — “пагорбів світу” (храм Сур'я у Конараці), так само як і в зображенні триликого Шиви Тримурті, в якому три сутності божества — вічність, чоловіча і жіноча — втілювали уявлення про коловорот буття. Зображення Шиви як царя танців Натараджі також символізувало рух — життя Всесвіту в його рівно-

вазі як вічності цього космічного процесу. Рухомість світу відображалася і тим, що не було єдиного числового принципу, домінувала орієнтація на безкінечність і нуль.

Мінливість земного світу і песимістична оцінка земного існування як ланцюга страждань (сансара) підкреслювали спокій і незмінність божественного світу, в якому володарював єдиний космічний закон (рита). Рослини, тварини, люди, небесні істоти сприймалися ланцюгами виявлення єдиної реальності неподільного всесвіту. Безкінечний колообіг речей — це світовий закон жорсткої зумовленості долі всіх живих істот їхньою моральною поведінкою за життя. Великий синтез мистецтв, злиття релігії, філософії і науки пов'язані саме з ідеєю *єдності всього суцього*.

Ілюзорність реальності творила ставлення до емпіричного буття як до страждання, а до заспокоєності (нірвани) — як до блаженства. У традиційній *літературі* майже немає емпіричної реальності. Ідея безкінечного перевтілення людей і божеств творила хиткий світ руху фантастичних сутнісних сил. В індо-буддійській культурі не сформувалось емпіричне природознавство західного зразка, яке для свого виникнення потребувало переконаності в самоцінній автономності природи і можливості її використання з практичною метою. Постулати щодо ілюзорності буттєвих подій применшували також значення історіографічної традиції. Конкретна історія й конкретна людина мало цікавили. Так, епічний переказ про велику битву на полі Курукшетри за участю Крішні і Арджуни у “Бхагавадгіті” набув змісту релігійної боротьби та тяжіння людської душі до божества.

Індійська *космогонія* (“Рігведа”) представляла світ як розколоте яйце, що плаває в космічних водах. Завдання володаря світу полягало в тому, щоб утримати води світового океану від розлиття і затоплення суші. Надлишок життя потребував регуляції відносин людини й оточення за допомогою подолання низки народжень і виходу з потоку буття, що передбачало або відсторонення від світу (*буддизм*), або протиставлення йому зупинення (ідея дхарми — тримання — в *індуїзмі*).

Для збереження буддійських реліквій призначені *ступа*: архітектурні моделі Всесвіту, підмурок яких символізував землю, напівсфера — небосхил і безкінечність як символ нірвани (ступа в Санчі). *Буддійські храми* — печерні з домінуванням внутрішнього простору (храми Аджанти), у якому в примарному світлі виринають і зникають створені в розписах образи тварин і людей, міфічні й земні події — все в єдиному потоці буття на шляху до просвітлення.

В *індуїстських храмах* посилено значення фасадів. Монументальне домінування над оточенням увічнювало віру в надприродне божественне начало. Храм Кандар'я Махадева в Каджурахо створює враження руху зростання в асиметричній композиції кількох напівбашт, що здіймаються все вище й вище. Тіло храму сприймається як єдина жива маса, що дихає, народжуючи незчисленні форми й образи. Скульптурний декор підтримує тему життя як вічного народження в сценах любовної гри живих істот (майтхуна). Храм набуває значення гімну родючості природи і людини як її частини.

В індійській традиції глибоко вкорінений *культ родючості*. Уявлення про красу світу пов'язувалось з м'якими опуклими формами плодів. Ще з давнини утвердилося глибоке шанування жінки та її продуктивних функцій: у літературі головний персонаж — жінка (Шакунтала **Калідаси**, жіночі образи **Р. Тагора**). Разом з цим обожнювалося чуттєве кохання. Давні релігійно-філософські твори — упанішади — утверджували божественну сутність кохання як священного єднання протилежностей. Сцени мایتхуна розміщувалися на сакральних місцях храмів.

Людина в індо-буддійській традиції прилучалася до цілісності — як до природної, так і до соціальної. “Я” зливалось з “ми”, у відповідь все згорталось в “я”. Особистості як такої немає, є потік дхарм, шлях, яким людина йде до звільнення. Зусилля людини має бути спрямовано не на підкорення природи, а на усвідомлення людиною свого шляху в незмінному бутті. Енергія спрямовувалася на творення *духовного світу людини* через веди, обряди, йогу (в позі лотоса відображено ситуацію

згортання тілесного низу і вивільнення духовного верху, в каноні напівприкритих очей — дослуховування до себе як мотив інтровертності). Володіння багатством не розглядалося як запорука пошани. Кінцевою метою життя було не накопичення матеріальних благ, а звільнення від влади карми. Життя людини оцінювалося не через залежність від одержаного прибутку, а відповідно до його благочестивості й моральності.

Акцентування релігійно-моральних аспектів поведінки знімало бажання завойовувати землі, культивувати соціальну активність, політичну лояльність і солідарність. Тому не було традиції організованого соціального протесту, що обеззброїло індійське суспільство перед мусульманським нашествям та англійським імперіалізмом. Пасивність, як добродієність, виявилася в ідеї сатьяграхи — ненасильницького опору. Екологічність — у принципі ахінси як у незавданні шкоди живому.

Процеси особистісної самореалізації представників індійської культури активно гальмувалися традиційною кастовою системою, яка роз'єднувала людей, ставила їх у різні позиції до загальних норм існування. Вона провокувала або підкреслений гедонізм, що не засуджувався традиційними етичними нормами, або чернецтво й аскезу з найбільш виробленою у світі містичною практикою.

Буття людини розгорталося не лише на рівні обличчя, а й на рівні будь-якої частини тіла. Принцип особистості (“аханкара”) передбачав зв'язок членів тіла в єдиний вузол. В його основі — *чуттєва природа, вегетативний рух* (за Б. Віппером). Цей рух розуміли як запліднюючу енергію тіла, і виражався він у примноженні його кінцівок. Візуальне мистецтво, яке народилося серед надлишку тропічних розкошів, позбавляло людину кістяка й м'язів, перетворювало її на сплетіння гнучких стебел (до речі, як і література в постійному порівнянні людини з природними образами). Воно зображувало не стільки фізичне тіло людини, скільки чуттєву енергію його родючості.

Надлогічна ідея індо-буддійської культури щодо вічного відтворення форм знайшла раціональне підтвердження в на-

уці ХХ ст. з її принципом додатковості, теорією корпускулярно-хвильового дуалізму, дослідженням властивостей фізичного вакууму.

2.2.3. Світ і людина в японо-буддійському типі культури

З давніх часів поклоніння природі в Японії було пов'язане з релігійно-філософською системою *синтоїзму*. Споглядання природи як божества вело до її естетичного осмислення. Прийняття *буддизму* сповнило відчуття глибинного внутрішнього зв'язку природного оточення з людиною. Жорстока непередбачуваність природи з її землетрусами, виверженнями вулканів, тайфунами породжувала думку про нетривкість і ненадійність існування людини. Це знайшло віддзеркалення в буддійській теорії *ілюзорності світу*, що спроектувала сприйняття природи в площину суб'єктивних переживань особистості. Таке співзвуччя пронизує собою всю японську культуру.

Духовно-емоційний відгук на дійсність відобразився в естетичному принципі *аваре* як здивування, замилювання красою й грандіозністю мінливого, нетривкого природного світу, що потребує саме художньо-образного його осягнення. Єдність людини зі світобудовою відчувалася передовсім у пластичній органічності традиційної *архітектури* з її надземним розпластуванням, нашаруванням дахів як відображенням мотиву зростання з первозданною красою природних матеріалів, перетіканням внутрішнього простору за рахунок ширм, сезонністю змін декорування, відкритістю звукам і тіням природного оточення.

Принцип *вабі* орієнтував на красу простоти, вміння цінувати найменші вияви довершеності; бідність і невігадливність зовнішнього давала можливість відкрити цінність внутрішнього; віталася здатність бути собою, рухатися природним шляхом життя. Так, майстер *нецке* — мініатюрної скульптури, що виконувала функцію своєрідного гудзика в традиційному костюмі — не нав'язував свою волю матеріалу, а вияв-

ляв закладену в ньому природну красу і душу, звільняючи схований у шматочку слонової кістки або дерева образ благопожального змісту.

Японське мислення далеке від аналітичних, абстрактних побудов, йому властива простота, конкретність, лаконічність. В одній із притч так пояснюється складна філософська ідея єдності суб'єкта й об'єкта: “Маленька рибка сказала морській королеві, що постійно відчуває море, однак не знає, що воно таке, й почула у відповідь, що море і в ній, і поза нею, вона народжена в ньому і колись воно поглине її, тому море є її буттям”. Японців учать пізнавати сутність речей без абстрагування, їхня допитливість цілком конкретна.

Принцип *сабі* пов'язував красу з близькістю речей світу до небуття, що давало змогу гостро відчути загальний рух у часі, повноту миті, що зникає; відбиток часу виявляв справжню сутність предметів. Так, керамічна чаша для чайної церемонії мала зберегти сліди дотику рук гончаря, випадкові тріщини, затікання.

Принцип *юген* передбачав пошук вічного у світі минушого, що виявлялося в майстерності натяку, підтексту, принакності незавершеності. У *сувійному живописі* навмисне залишався вільний простір задля можливості доповнення його за допомогою своєї уяви; заборона копіювати зовнішню подобу речей світу відкривала шляхи для відображення їхньої істинної сутності. Лаконічність трактувалася як здатність самотнього човна на хвилях викликати відчуття неозорості моря, однієї опалої квітки — жалісну тужливість осені. Звуки старовинних мелодій, які виконувалися на 13-струнному кото, відпущені на волю, розчинялися в просторі. У неримованій поезії *хоку* (наприклад, поета *Басьо*) побіжно спалахували безкінечні глибини трансцендентного в буденності звичайного.

Символом невловимої краси юген став *філософський сад* Реандзі, в якому з будь-якого місця видно лише 14 з 15 каменів, розкиданих на білому піску: прекрасне — в порушеній рівновазі, багатозначність — у момент зміни, натяк глибший за завершений сюжет. У *театрі Но* всі вистави грають на фоні

однієї декорації із самотньої сосни; символічні жести й рухи акторів з прихованими за масками обличчями втягують глядачів у дійство людських пристрастей, переживань, почуттів; ударні інструменти задають ритм, флейта нагадує про час, що спливає. Парадоксальні буддійські притчі — *коани* — пояснювали світ через абсурдне, викликали спантелічення недосяжністю таємниць світу. Коан давав змогу долати буденність мислення, стимулював вдивляння в сутність проблем, відкривав канали спонтанності думки.

У *добу Едо (XVII ст.)* сформувався принцип краси *окасі* як вираження потішного, зворушливого, легкого і чуттєвого. Городянин дивився на світ тверезо, приймав його таким, яким він був, без заглиблення в метафізичні основи прекрасного. Міський побут, любовні історії куртизанок стали сюжетами прози і поезії. “*Картинки цього мінливого світу*” (*гравюри укійо-е*) зображали красунь (портрети почуттів у виконанні майстра *Утамаро*), сімейні сцени, портрети відомих акторів (майстер *Сяраку*), природні ландшафти (знана серія “36 видів Фудзі” майстра *Хокусає*). Розважання було покладено і в основу *театру Кабукі*. Однак культура Едо не стала примітивною завдяки глибоко вкоріненій традиції сприйняття умовної естетики образу.

Досвід спілкування з непередбачуваною природою породив у японців фаталізм, ірраціональне відчуття приреченості, що простежуються в життєвих принципах: змиритися з будь-якою ситуацією, знаходити можливості дотримуватися встановлених правил, обмежувати себе в усьому, вважати причиною всіх нещасть самих себе. *Людина* в культурі Японії відмовлялася від особистого й інтегрувалася з колективним. Етимологія японської мови зберегла скоріше соціальні, ніж онтологічні характеристики людини (людина — *нінген* — інтервал; особистість — *дзінкаку* — клітка, рама; “я” — “во” — водночас “ми”). Злиття з іншими ставало метою самореалізації. Японець відводить собі місце на периферії соціальних груп, водночас відчуваючи постійний зв'язок з ними. Він намагається бачити в окремій людині соціальну групу, до якої вона належить, і,

відповідно, ототожнює всю націю або групу з однією людиною, тому й дотримується правила “не втрачати обличчя за будь-яких обставин”.

Етичний кодекс японців багато в чому втілений у *бусідо* (буквально — шлях воїна), яке формувалося як принципи традиційної лицарської поведінки самураїв. Буддизм виховав у послідовників бусідо байдужість до смерті. Конфуціанство закріпило передовсім відданість обов'язку, шляхетність, мужність. Синтоїстський культ природи і предків прищепив повагу до старших. Прихильник бусідо вбачав мету свого життя не у власному спасінні, його нагородою мала стати гармонія з власним сумлінням. В основу самурайського виховання було покладено навчання терпіння й готовності до ризику. Кодекс увінчувала знаменита посмішка, яка відображала глибоке начертання “радіти зі щасливим і не показувати іншим своїх сліз”.

Контекстуальний тип особистості формувався також за допомогою колективної молитви, написання віршів за принципом по колу (“поезія зчеплених рядків”), чайної церемонії, “пісенних зборів” тощо. Ідеал гармонійної людини передбачав уміння займатися всім потроху (зразком є принц Гендзі з роману Мурасакі Сікібу “Гендзі-моногатарі”). Впорядкування міжособистісних відносин потребувало етикетної граматики поведінки, яка пов'язувалася перш за все з *музикою*, що вносила лад і ритм у соціальний хаос.

Принцип загального зв'язку всього з усім позбавив багато в чому японців обтяжливого для європейців екзистенційного відчуження. Однак у сучасній Японії з боєм, що все зростає, констатується самотність людини в цьому, здається, всепідтримуючому світі групових цінностей. Так, у повісті відомого японського письменника Кобо Абе “Жінка в пісках” герой залишається сам на сам у своїй приреченій на поразку протидії піску — як символу засмоктуючої рутини повсякденності існування у світі соціальної множинності.

2.2.4. Світ і людина в даосько-конфуціанському типі культури

Культура традиційного Китаю як країни землеробської просякнута релігійним поклонінням природі та її філософським осмисленням. Стихія повеней і посух, контрасти ландшафтів і клімату Півночі й Півдня тут здавна володарювали над людиною. В основу світобачення було покладено *ідею взаємної спадковості законів фізичного світу й життєвого устрою*, гармонії небес і гармонії людського організму.

Конфуціанство організовувало соціальний космос відповідно до порядку небес за посередництвом Сина Неба. Китайська імперія сприймалася земним виявом небесного, космічного устрою; керівництво державою прирівнювалося до управління водним потоком. Мудра непохитність законів природи ставала моральним еталоном людського буття. Чесність розумілася як внутрішня відповідність божественно-космічній силі Неба, що визначала загальний порядок руху всього сутнього, порядок воднораз космічний і моральний. Сенс життя полягав у підтриманні правильних стосунків людини з космосом, в умінні завжди відповідати рухові світу. Порушення принципу взаємної відповідності мало виявляти себе стихійними лихами, які насилало Небо.

Повним і безпосереднім вираженням гармонії світових стихій була для китайців *музика*, яка сприймалася як могутня сила впливу на моральне виховання й удосконалення людини. У музичній традиції основна увага приділялася ритму (а не мелодії і тональності як у європейців). Витончені знавці могли насолоджуватися виконанням тільки однієї ноти, щоб у ній звучала гармонія всіх інструментів. Це бажання включати звуки в єдиний гармонійний устрій трактувалося як прагнення співрозмірності почуттів і думок людини.

Даосизм акцентувався на динамізмі всього сутнього. Лао-цзи малював картину світу, в якій кожна річ здійснює свій шлях у необмеженій різноманітності: шлях дао — один для всього світу, але в кожному вияві він свій. Взаємна доповнюваність

різних аспектів буття як втілення ідеї коловороту відображалася шляхом взаємодії *двох полярних факторів світового процесу* — жіночого темного *інь* і чоловічого світлого *ян*. Кожне явище, досягаючи межі свого існування, перетворювалося на інше і саме на момент переходу в протилежність набувало повноти свого буття. Світ у традиційному розумінні ставав просторово-часовим континуумом. Світ абсолютної тотожності суперечностей, що не знищують одне одного, поставав як споконвічно довершений, внутрішньо цілісний, породжував відсторонену позицію людини в ньому, уподібнення природному потокові, щоб не заважати здійсненню загальної гармонії.

Пам'ятка китайської традиції *“Книга перемін”* представляє світовий рух у вигляді різноманітної мозаїки ситуацій коловороту. Цей рух втілено також в ідеї синкретизму трьох вчень — даосизму, конфуціанства і буддизму. *Погляд на світ у світлі хаосу як на буття, що тече* (за В. Малявіним), відображено в гігантських літературних компіляціях, зібраннях розрізнених нотаток, цитатниках, колекціях. Він наявний і в традиційній монеті у формі кола з квадратом посередині — як образ єдності землі і неба, і в храмах з вітварями Неба і Землі.

Образ світового руху відчувався в композиції *архітектурного ансамблю* з його контрастами і співзвуччями, без акцентованого центру, з просторовою асиметрією будівель, підкресленими знаками переходу — мостами, брамами, галереями, доріжками, з грою рухливих переділок в інтер'єрах. Принципова організація простору довкруг двору відображала “небесний візерунок” світобудови з його Великою Порожнечею, як і загнуті карнизи покрівель, що нагадували про належність їх небові. Використання дерева символізувало життєвий ріст (камінь застосовували тільки для могил). Тема повноти буття продовжувалася в організації “світу в мініатюрі” — *саду*, позбавленого заданості й регулярності, що втілювало видовищність хаосу природи в грі водних потоків серед каміння, в спалахах феєрверків декоративних квітів на тлі вишуканих дерев.

Пейзаж “гори і води” в китайському мистецтві втілював основні філософські уявлення про закони світобудови з їхньою

творчою взаємодією *інь* і *ян*, гори і води, землі і неба. Пейзаж зображав божество (абсолютне начало дао) і виконував функції очищення і просвітлення. Подібна естетична настанова зумовила *метод створення картин*: ніколи не писати з натури, не відображати минуще, відкидати випадкове, зосереджуватися на сутностях.

Розсіяна перспектива перетворювала простір пейзажу на прямовисний, без обрїю і точок сходу, в якому всі його елементи однаково далекі або близькі. Людина розчинялася в такому просторі, зливалася з його ритмом. Формат допомагав досягти враження незорості природного світу, утверджувати його могутність, його володарювання над людиною, яка відчуває себе частинкою світобудови. Обмеження палітри відтінками чорної туші уособлювало єдність і цілісність природи, взаємопроникнення та метаморфози двох її начал.

Загальна сутність світу дао виявлялася також через де — сутність конкретних, кінцевих речей, макрокосм буття відкривав себе в його ж мікркосмі, а цілісний світ промовляв через одиничні речі природного довкілля — через дерево, квітку, тварину. Так виникла філософія жанру *“квіти і птахи”* з його мотивами орхідей, півоній, хризантем, метеликів, жабенят, пташок і рибок. У традиційній китайській естетичній системі, наприклад, гілочка квітучої сливи мейхуа становила передусім символічне усвідомлення складних космологічних проблем.

Графічна виразність *ієрогліфа* супроводжувала творення візуального простору китайської культури і як самостійний вид діяльності, і як смисловий знак зображуваного тексту, і як принцип стилістичної побудови. У знаках ієрогліфічного письма прочитувалося душевне сум'яття автора або його внутрішній спокій настільки, наскільки й досвід зворушливого ставлення до природності форми.

Філософська традиція міцно пов'язувала з основою світобудови — принципом присутності повноти буття в кожному його явищі — також ідеальні уявлення про *людину*. Космічно санкціонований колективізм виключав будь-яку індивіду-

альність. Жити як усі — означало жити за законом Неба і відповідно певного ритуалу. Жити — означало нічого не заперечувати і нічого не стверджувати в безтурботній позбавленості від упереджень. Особистість розумілася насамперед у контексті міжлюдських стосунків, вона була тим, чим була для інших, і жила волею для подолання своєї самоті. Тому людина — це “обличчя”, втілення її суспільної значущості. Сімейні ритуали підтверджували родову ієрархію: так, у новорічну ніч усі члени сім’ї в порядку старшинства поклонялися главі сімейства зі словами “Я повинен!”

Особистість сприймалася не тотожним собі суб’єктом, а *скупністю складників, відмічених рисами тієї ж самої індивідуальності* (за В. Малявіним). Людина могла бути справді суперечливо багатовимірною: мати досвід відлюдництва й самотності і водночас чітко усвідомлення своєї належності до суспільних цінностей, здатність до естетичної споглядальності й бажання реалізувати себе в соціальній практиці.

З одного боку, демонстрація відсторонення від марноти життя в “замітках самотнього”, “потаємних нотатках”, “книгах для спалення”, в замилюванні пейзажем знаменувала самореалізацію особистості, вияв її внутрішньої глибини. А артистична начерковість *даоського портрета* втілювала одкровення інтуїтивного прозирання індивідуальної неповторності людини.

З іншого боку — “китайські церемонії”, настирливе прагнення підійматися соціальними сходами через систему заформалізованих іспитів, за допомогою ерудованості в прагматичній соціального буття, визнаючи культ старших, з рівнянням на минуле, намагаючись “не втрачати обличчя” (“той, хто має обличчя, робить не те, що бажає, а що диктує етикет”). Соціально-етична характеристика людини відображалася в *конфуціанському портреті* як в ілюстративно-дидактичному зразку доброчинності. Образ людини в грі масок уособлював повноту людського буття в багатьох його заломленнях, втілював *прагнення жити перетворенням*, ставати таким, яким ти ще не був.

Жінка в китайській традиції цінувалася лише як така, що належить світу сім’ї. Тіло жінки приховувалося від чужого ока одягом, як обличчя — пудрою і рум’янами, помадою і пахощами. Класична література обходить стороною любовні почуття або представляє їх як зустрічі поета з якоюсь небожителькою, позбавленою плоті й принадності.

Складний і суперечливий досвід китайської традиції з її груповою свідомістю, орієнтованою на почуття відповідальності перед соціумом як цілим, стає все більш актуальним на сучасному етапі формування постіндустріальних відносин, побудованих на гуманітарних технологіях організації суспільного виробництва.

2.2.5. Світ і людина в арабо-мусульманському типі культури

Більш як тринадцять століть тому араби, об’єднані *ісламом*, вийшли за межі Аравійського півострова на арену світової історії. Ландшафт плоскогір’я й кам’янистого степу (арабське слово *джавахер* — матерія, означає також і дорогоцінний камінь) переосмислювався в доісламській культурі кочових племен бедуїнів у символізації предків на камені-бетілі (звідси культ чорного каменю Кааби). Навернення в іслам створило передумови етносоціальної єдності на релігійній основі і породило єдиний космологічний міф.

Цей міф базувався на ідеї *ієрархічної будови космосу* в формі піраміди, вершиною якої є первинний розум. Світ для мусульманина не більш ніж механізм, котрий аллах приводить у рух. Тому глибокого смислу надавали театру маріонеток, який замінив звичну для європейців драму. Вчення про *розум як основу світобудови*, якому підкорено все від небесної сфери до людської діяльності (*аль-Фарабі, Ібн Сіна, Ібн Рушд*), пояснювало шанобливе ставлення до науки, знання, книги, слова як головного засобу вираження божественності. Мистецтво *каліграфії* сприймалося носієм магічної сили.

Світоглядна концепція ісламу довела поляризацію духовного і матеріального, небесного і земного до краю. Аллаха, якого розуміли в ісламі як чисту духовність, цілком позбавлену земних елементів, антропоморфних рис, не можна було зображати. Аллах як абсолютна цінність у житті людини не втілювався, залишався постійно чимось зовнішнім, існуючим поза особистісним досвідом. До людей звертався лише його посланець. *Протилежність вічної сутності Аллаха й минущості світу його творінь* демонструвала абсолютну вищість творця і мізерність земного буття. *Заборона зображати живі істоти* мала відвернути правовірного від тлінного світу, спрямувати його думки, почуття й бажання до єдиного центру всесвіту — до Аллаха.

Мусульманське мистецтво звільнене від візуалізації предметів і поклоніння образам. Позбавлення мінливих форм життєвої достовірності мало на меті зникнення їх і знищення в нас на очах задля того, щоб довести неможливість для людини вдихнути в речі життя, яким вони зобов'язані тільки Аллахові. Надавалася перевага нецупким матеріалам, дотримувалися довільної пластичності одягу; золотаві відблиски осяювали поверхню керамічних кахлів на стінах споруд або посуду; заперечувалася замкненість форми в безкінечності ліній орнаментальних арабесок, у контурності мелодії при обмеженні інтервалу; споглядувана феєричність природи мусульманського саду крізь струмені фонтанів перетворювала світ на марення (сади в Севільї та Марракеші). І навіть кохання розчинялося в чистій ідеї і задовольнялось більше відданістю спогадам, ніж бажанням оживити його реальність (історія Лейли і Меджнуна).

Іслам проповідував не абстраговане безсмертя душі, а воскресіння цілісної людини в усій її фізичній повноті. Тому по тойбічне життя поставало як рай, *джанна, сад* духовної й чуттєвої насолоди. Як образ райського саду на землі сприймалася *мусульманська мечеть*, оповита рослинними орнаментами. Її купол символізував божественну красу джамал, велична прямовисність мінаретів — божественну велич джалал, вигадливі

письмена на стінах — божественне ім'я Сіфат, домінування відтінків зеленого — вічне процвітання ідеї Аллаха. Нехтування тілесним світом прочитувалося в непластичності архітектурного простору, в якому головними елементами були закритий двір та інтер'єр як знаки духовності. Порожність, деяка бідність інтер'єру знаменували присутність незримого.

Ілюзорність реального світу потребувала бачення світу в символах. *Принцип декоративності* полягав у відтворенні предметів такими, які переставали бути схожими на себе, ставали символами того, що перебуває за межами. Так, у поезії Омара Хайяма, Джамі образ гончаря символізував Бога як творця світу, образ корчмаря символізував Бога як винуватця містичного сп'яніння, образ коханки символізував Бога як об'єкт містичного кохання тощо.

Ісламська традиція схильна розглядати *людину* як таку, що не має цінності. Мислителі мусульманського Сходу у своєму погляді на людину як на "громадську істоту" трактують *особистість як засіб гармонійного розвитку всього суспільства*. Поза спільнотою особистість неможлива. Благочестя не може бути особистим подвижництвом, лише результатом настанов спільноти праведників — умми. Умма втілювала силу Аллаха на землі. Життя кожного мусульманина, його спосіб мислення, система цінностей, побутові стосунки контролювались уммою, поза якою існування не мало сенсу й надії на спасіння. Належність уммі в мусульманській традиції вважалася вищою, ніж соціальне або національне розшарування. Тому станові або майнові бар'єри значно менше впливали на життя людини. Навпаки, релігійно освяченим був принцип соціальної мобільності, який дозволяв будь-кому з правовірних піднятися на вершину соціальної ієрархії. Коран санкціонував також авторитет підприємницької діяльності, яка вважалася справою гідною і почесною. Зорієнтованість на активну, раціонально-вольову позицію людини в ставленні до зовнішнього світу, високозначущість соціальної поведінки забезпечувала перспективність існування цілісного соціально організованого ісламського світу.

“Заповіт” Ібн Міскавайха визначав основну мету людини — самовдосконалення в досягненні помірності, “серединного” стану шляхом боротьби розуму як начала, що впорядковує мікрокосм людини, з душею як вмістилищем хаосу й дисгармонії. Поезія, мініатюра схематизують персонажі, зводять їх до певної маски-амплуа — коханця, сміливця або ж наклепника чи неука. У мистецтві людина живе не як конкретний образ, а як емоційний світ, як настрої, як музика ритмів та узорів.

Шляхом звільнення від усупільнення в ісламській традиції розглядався *суфізм* з його містичним самозаглибленням та екстатичністю любові до Аллаха. Суфії не вступали на шлях боротьби з реаліями існування, а позбавлялися залежності від неї шляхом наближення до небуття. Містична практика суфіїв відображена в обертальних танцях зікр, пантеїстичній музиці та поезії. Недосяжність ідеалу робила таку боротьбу з реальністю позбавленою сенсу і переводила її в площину духовної компенсації за обмеженість відчуженого буття.

Досвід кочового життя актуалізував *осмислення потестарних відносин влади слуга — покровитель*. Людина всього-на-всього лише *муслім*, покірливий раб земних царів і слухняна зброя в руках Аллаха. *Ідея абсолютної приреченості людських учинків* підкреслювала підкорення творіння Творцеві, безкінечну віддаленість людини від Бога. Підкорення Богові, виконання його заповіту виправдовувало індивідуальне буття. Аллах не приносив у жертву свого сина заради спасіння людства, відповідно неможливою була ідея боговтілення, яка підносила людину на рівень божественного абсолюту. В ісламі немає місця особистості як цінності, як і поняття про первородний гріх, що знімало етичну напруженість імпульсу до каяття або спокути. Мусульмани потребували не спокути, а управління.

Основні поняття

Дзенське мислення — інтуїтивне проникнення в природу речей, що руйнує традиційний раціоналізм мислення з його бінарними опозиціями; основою практики дзену є коан, побудований на принципі абсурдності запитання і відповіді.

Екологічність культури — система ціннісних орієнтацій культури, яка спирається на відношення до природного середовища як до унікального макрокосму.

Євроазійство — концепція щодо слов'янських культур як неєвропейського феномену, який об'єднує в собі західні й східні риси і знімає суперечність між ними та синтезує їхні досягнення.

Людина східного типу — людина, визначена у своїй долі та діях космічним законом відповідно до формули “людина в човні без весел” з настановою на споглядальність, на містичне єднання з природними й надприродними силами, з орієнтацією на корпоративні цінності.

Розсіяна перспектива — система організації простору на площині зображення без конкретної точки сходу, яка у світоглядному контексті моделює ситуацію рівнозначності всіх елементів світобудови й розчинення людини у ній.

Суфізм — містична течія в ісламі, яка акцентує емоційно-інтуїтивний шлях наближення до Абсолюту.

Схід і Захід — парна категорія, яка виражає дихотомію цілого всесвітньої культури в ряді смислових антиномій: демократія — деспотизм, аскеза — містика, раціональність — інтуїтивізм, динамізм — стабільність, модернізація — традиційність, індивідуалізм — колективізм тощо; ці антиномії взаємопов'язані і впливають одна на одну.

Традиційне суспільство — суспільство, культура якого орієнтована на сакральні ідеї, на культ предків, на домінування ірраціональних цінностей.

Фундаменталізм — консервативний напрям, що заявляє про догматичну відданість певним принципам; наприклад, сучасний ісламський фундаменталізм.

Цивілізація східного типу — тип цивілізації, світосприймання якого характеризується синкретичністю відповідно до формули “все в одному” і “одне в усьому”, у духовному житті якого домінують канонізовані стилі мислення, а також орієнтація на досвід минулого і предків.

Контрольні запитання

- Коли і за яких умов започатковуються західний і східний шляхи соціокультурного розвитку?
- У чому проявляється протилежність феноменів Сходу і Заходу?
- Чи можна вважати абсолютним протиставлення східної та західної культур?
- У чому полягає сутність концепції євразійства?
- Які риси характеризують буддійську модель світу?
- Яким є уявлення про людину в індо-буддійській культурі?
- У чому сутність дзенського мислення?
- Якими є принципи японської естетики?
- Як змінюється культура Японії в добу Едо?
- Що таке контекстуальний тип особистості?
- У чому сутність конфуціанської моделі світу?
- Порівняйте образ людини в даоській і конфуціанській традиції.
- Якою є людина в ісламській традиції?
- Які особливості арабо-мусульманського типу культури?

- Яке місце посідає ісламська культура в сучасному світі?
- У чому полягає світоглядний зміст розсіяної перспективи?
- Порівняйте світосприймання західної та східної культур.
- Порівняйте уявлення про людину в культурі Заходу і Сходу.
- Яке місце посідає східна традиція в сучасних процесах культуротворення?
- Які риси східної традиції відчужаються в українській культурі?
- Ознайомтесь із життям і діяльністю видатних представників культури Сходу.
- Складіть кросворд з імен діячів східних культур.

Тестові завдання

1. Осмислення владних відносин покровительства притаманне культурі:
 - a) індійській;
 - b) арабській;
 - c) китайській;
 - d) японській;
 - e) середземноморській.
2. Уявлення про світ як про боріння протилежностей характерне для культури:
 - a) індійської;
 - b) арабської;
 - c) китайської;
 - d) японської;
 - e) середземноморської.
3. Вислів: “Цей діяльний початок усе вершить у чудесний спосіб. І творить усе таким, яким воно має бути. Ніхто не знає, що воно таке, але воно в природі” — належить культурі:

- a) античній;
 - b) арабській;
 - c) далекосхідній;
 - d) давньосхідній;
 - e) середньовічній.
4. Відмова від зображальних елементів характерна для:
- a) буддизму;
 - b) індуїзму;
 - c) конфуціанства;
 - d) даосизму;
 - e) ісламу.
5. Вислів: “Чергую постійно я спокій і рух у природі, тримаючи світ у постійному круговороті” — належить культурі:
- a) середземноморській;
 - b) ісламській;
 - c) індо-буддійській;
 - d) конфуціанській;
 - e) японо-буддійській.
6. Людина в ісламській традиції є:
- a) частиною Всесвіту;
 - b) центром Всесвіту;
 - c) розчиненою у Всесвіті;
 - d) протиставленою Всесвіту;
 - e) такою, що не має цінності у Всесвіті.
7. Східна культура орієнтована на:
- a) позачасовість;
 - b) теперішнє;
 - c) майбутнє;
 - d) минуле і майбутнє;
 - e) минуле.
8. Ідея безкінечного перевтілення, колообігу явищ Всесвіту є типовою для культури:
- a) месопотамської;
 - b) індійської;

- c) японської;
 - d) китайської;
 - e) арабської.
9. Людина в індійській культурі:
- a) особистісна;
 - b) соціальна;
 - c) природна;
 - d) державницька;
 - e) ірраціональна.
10. Вислів: “Взяти пензель у бажанні змести пил марноти з душі” — належить культурі:
- a) арабській;
 - b) давньосхідній;
 - c) праслов’янській;
 - d) далекосхідній;
 - e) середземноморській.
11. “Стихія людини — перетворення” — постулат культури:
- a) середземноморської;
 - b) арабської;
 - c) індійської;
 - d) японської;
 - e) китайської.
12. Ілюзійність світомоделі притаманна культурі:
- a) індійській;
 - b) японській;
 - c) китайській;
 - d) арабській;
 - e) середземноморській.
13. Історіографічна традиція мало розвинена в культурі:
- a) індійській;
 - b) японській;
 - c) китайській;
 - d) арабській;
 - e) середземноморській.

14. Печерні храми характерні для:
- індуїзму;
 - буддизму;
 - синтоїзму;
 - конфуціанства;
 - даосизму.
15. Пасивність як основа доброчесності декларована культурою:
- середземноморською;
 - японською;
 - китайською;
 - індійською;
 - арабською.
16. Храм як гімн родючості притаманний:
- синтоїзму;
 - даосизму;
 - ісламу;
 - індуїзму;
 - буддизму.
17. Для культури Японії не характерний принцип:
- аваре;
 - юген;
 - вабі;
 - сабі;
 - ахінси.
18. Сувійний живопис не характерний для культури:
- арабської;
 - японської;
 - китайської;
 - корейської;
 - індійської.
19. Для сувійного живопису характерна перспектива:
- пряма;
 - обернена;

- розсіяна;
 - паралельна;
 - відсутня жодна.
20. Притчі — коани — не характерні для культури:
- японської;
 - китайської;
 - корейської;
 - арабської;
 - індійської.
21. Брати життя від Неба — принцип культури:
- китайської;
 - японської;
 - арабської;
 - індійської;
 - античної.
22. Наймолодшою з культур є культура:
- китайська;
 - японська;
 - арабська;
 - індійська;
 - корейська.
23. Культ каменю притаманний культурі:
- китайській;
 - середземноморській;
 - японській;
 - арабській;
 - індійській.
24. Ідея абсолютної приреченості людських учинків характерна для культури:
- арабської;
 - японської;
 - китайської;
 - індійської;
 - античної.

25. Феномен влади-власності не притаманний культурі:

- а) Близького Сходу;
- б) Далекого Сходу;
- в) Східної Європи;
- г) Західної Європи;
- д) Центральної Азії.

Творчі завдання

1. У чому сутність моделі світу, представлені уривком з тексту “Бхагаватгіти”? Як вона відображена в пам’ятках традиційної культури Індії?

Весь світ, що його навкруги розпростер я, — минущий,
В мені всі істоти його, тільки я вічносущий...
Творю я їх знову і знову, не маючи вроди,
Помимо їх волі — творю їх по волі природи...
Чергую постійно я спокій і рух у природі,
Тримаючи світ у постійному круговороті...
І ті, що у жертву мені свою мудрість приносять,
Єдиного у многоликості вічній підносять.

2. Які особливості давньокитайської космогонічної моделі світу відображено в уривку з тексту Лю Се “Різьблений дракон серця словесності”:

“Темний глиб небес і жовта земля зішлись воедино, квадратне й кругле розділилися; нефритові диски сонця і місяця повиснули в небесах, прикрашаючи їх; сяюча парча гір і річок застелила землю, створюючи її тіло. Дивисься вверх — звідти іде сяяння, дивисься вниз — там ховаються візерунки письмен. Коли високе і низьке стали на свої місця, тоді народилися два Начала. Тільки людина співзвучна їм, бо за природою вона — вмістилище духу. Ось що таке Тріада... Такою є дія Шляху”.

3. Як розуміється в давньокитайській традиції призначення людини? Порівняйте це з відомими вам поглядами на людину в європейській культурі.

“Між Людиною і Небом-Землею є повна подібність, тому між ними немає суперечностей. Знання людини може охопити увесь світ, і її Шлях може воцарити порядок у цілому світі. Людина може діяти в потоці подій і не загубитися в ньому. Вона може радіти Небу, оскільки здатна знати його волю. Так вона може позбутися хвилювань.

Переміни визначають усі перетворення Неба-Землі й нічого не викривляють у них. Вони охоплюють усе сутне й нічого не втрачають. Завдяки їм людина може вдень і вночі йти Шляхом й усе прозрівати”.

4. Як у європейській культурі трансформувалася б підхід до екзистенційних проблем, відображених у давньокитайському тексті XIII ст.?

“В усіх справах немає потреби перетруджувати себе, оскільки це шкодить життєвим силам. Однак не можна бути надто бездіяльним, оскільки тоді в’яне дух. Необхідно шукати середину між працею й бездіяльністю...”

Є два види мандрів. Один означає споглядання краси гір і вод, любовання кольорами квітів і дерев, красою міст і споруд... У такому разі розум постійно зайнятий зовнішніми речами, і такі мандрі — лише зовнішні, несправжні. Однак є інший вид мандрів — мандрі захмарні. Вони подібні до подорожі до найпотаємніших глибин своєї природи. Для цього потрібно підніматися на високі гори, щоб отримати повчання знаменитого вчителя, або перетинати бурхливі річки, щоб почути слово про праведний Шлях. Але той, хто знайде в собі самотність, здатну привести до провітління серця, той у собі самому відкриє вищу істину...

Любов прив’язує нас до речей, тому її слід уникати. Проте без любові душа людини черствіє. Любити, але не бути прив’язаним до того, кого кохаєш, — ось серединний шлях, і його потрібно наслідувати”.

5. Як ви розумієте концепцію серединного шляху, сформульовану в тексті Цзін Хао “Внутрішні мандри”?

“Дослухайтесь внутрішнього, однак не замикайтеся на тому, що всередині. Відгукуйтеся зовнішньому, однак не тяжійте до того, що зовні. Дійте, завжди перебуваючи в спокої, і зберігайте спокій, діючи... Як чисте дзеркало: які б речі не проявлялися в ньому, їх неможливо втримати. Як ваги, які урівноважують будь-яку вагу: не нахиляйтеся вперед і не відхиляйтеся назад, ніде не зупиняйтеся й нічим себе не обмежуйте, нічого в собі не ховайте й нічому не дозволяйте себе привабити...”

6. Який з двох перекладів хоку японського поета Мацуо Басьо є буквальним, а який виконав європейський поет? У чому відмінність (відображена текстами) у сприйнятті світу і людини представниками різних культурних традицій?

- | | |
|---|--|
| а) На мертвій гілці
Чорніє ворон.
Осіній вечір. | б) На голій гілці
Ворон сидить самотньо.
Осіній вечір. |
|---|--|

7. Прочитайте наведені нижче хоку, один з яких у кожному варіанті є професійним перекладом творів Йоса Бусона (1, 2) і Кобаяссі Ісса (3) українською мовою, а другий — “деформованим” перекладом. Знайдіть оригінал і спробуйте пояснити, що саме в стилістиці або змісті допомогло визначити оригінальний твір як текст японської культури.

- | | |
|--|--|
| 1 а). Журбо запахуца!
Квітучої сливи галузка
У зморшкуватій руці. | 1 б). Квітучої сливи галузка
У зморшкуватій руці
Пахне журбою. |
| 2 а). Мій смуток пройшов,
Як я піднявся на кручу:
Там квітувала шипшина. | 2 б). Я піднявся на кручу,
Повен смутку, — і що ж:
Там шипшина квітує! |
| 3 а). Тремтить росина.
Хай життя наше —
теж крапельна, але... | 3 б). Тремтить росина.
Життя наше
Теж крапельна. |

8. Визначте, який з двох текстів є оригіналом перекладу літературно-філософського твору японця Камо-но Тьомяя “Ходзьокі”, а який його “деформованим” варіантом. Аргументуйте свою позицію. Представник якої культури, на вашу думку, міг здійснити такий “переклад”?

а) “Моя легка хижка стала вже старезною, на даху утворився шар гнилого листа, на огорожі виросло моховиння. Коли доводиться — якимось випадково — почути про столицю, я дізнаюсь, скільки нових шляхетних людей з’явилося з тієї пори, як я сховався в цих горах... А скільки побудували нових домів! Виходить, що тільки мій тимчасовий захисток... лише в ньому привільно і немає змін.

Нехай затісні його розміри, є в ньому ложе, аби ніч переспати; циновка є, аби вдень сидіти. Його досить і для того, аби пригріти ще одного... Мої бажання — тільки спокій, моя насолода — відсутність печалі...

З тієї пори, як я утік зі світу, як відкинув усе, що пов’язане з тілом, немає в мене ані заздрощів, ані тривоги. Життя своє вручаю Провидінню, я не ганяюся за ним і не відвертаюся від нього.

Хмаринка пливе небом без опертя і невдоволення, як і я. Уся радість існування досягає мене в узголів’ї безжурної дрімоти, а всі бажання життя перебувають лише в красотах пір року, що змінюють одна одну”.

б) “Моя легка хижка стала вже старезною, на даху утворився шар гнилого листа, на огорожі виросло моховиння. Коли доводиться — якимось випадково — почути про столицю, я дізнаюсь, скільки шляхетних людей помирало з тієї пори, як я сховався в цих горах... А скільки таких домів, що загинули у вогні! Виходить, що тільки мій тимчасовий захисток... лише в ньому привільно і не знаєш турботи.

Нехай затісні його розміри, є в ньому ложе, аби ніч переспати; циновка є, аби вдень сидіти. Для захистку одного його досить... Мої бажання — тільки спокій, моя насолода — відсутність печалі...

З тієї пори, як я утік зі світу, як відкинув усе, що пов’язане з тілом, немає в мене ані заздрощів, ані тривоги. Життя

своє вручаю Провидінню, я не ганяюся за ним і не відвертаюся від нього.

Єство моє — наче хмаринка, що пливе небом: немає у неї опори, нема і невдоволення. Уся радість існування досягає мене в узголів'ї безжурної дрімоти, а всі бажання життя перебувають лише в красотах пір року, що міняють одна одну”.

9. *Перед вами оригінальна і “деформована” версія вірша китайського поета Лі Бо. Які риси взаємостосунків людини і природи в традиційній китайській культурі втрачено в “деформованих” рядках?*

- а) Гляджу я на гори,
Гляджу я на води,
І довго дивлюсь я,
Насолоджуючись їх красою...
- б) Гляджу я на гори
І гори глядять на мене,
І довго дивимось ми,
Одне одному не набридаючи...

10. *Перед вами різні переклади вірша з давньокитайського тексту “Даодецзин”. Який, на вашу думку, більш точно відповідає традиційному способу мислення та світосприйманню? Обґрунтуйте вашу позицію.*

- а) Тридцять шпичок утворюють одне колесо,
а у центрі — пуста:
у цьому користь несучого пристрою.
З глини формується посуд,
але глина формується докруг нічого:
у цьому користь посудини.
Двері та вікна — це пролами у стінах дому,
а у центрі — нічого:
у цьому користь дому.
Отож, є переваги у тому, аби щось мати,
але корисно також, коли у цьому щось нема нічого.

- б) Тридцять шпичок сполучаються, аби утворити одне колесо:
коли не було приватної власності,
придумали візки.
З глини формується посуд:
коли не було приватної власності,
придумали посуд.
Вікна й двері потрібні для того, аби створити дім:
коли не було приватної власності,
придумали доми.
Отож, приватна власність може давати прибуток,
але корисний також і брак її.

11. *Яку систему поглядів на життя людини відображено в давній китайській притчі з книги філософа Чжуанцзи? Якою постає в ній культурна модель часу?*

“У Чжуанцзи померла дружина, і Хуейцзи прийшов її оплакати. Але Чжуанцзи голосно співав пісні.

— Ти прожив з нею життя, — сказав Хуейцзи. — А тепер, коли вона померла, не лише не плачеш, а й співаєш пісень. Це неподобство!

— Ти не правий, — сказав Чжуанцзи. — Коли вона померла, і я залишився один, чи міг я не сумувати? Однак я задумався над її початком, коли вона ще не народилася. Розчине на в мутному Хаосі, вона стала перетворюватись — і виникло тіло; тіло перетворилось — і виникло життя. А зараз знову перетворення — і смерть. Все це йде одне за одним, як пори року: за весною — літо, за осінню — зима. Так навіщо тепер, коли вона покоїться в Світобудові, турбувати її плачем та криками? Це значить не розуміти веління Долі. Ось я і перестав плакати”.

12. *Порівняйте відомий вам текст античного міфу про Нарциса з пропонованим скороченим викладом японського міфу про богиню Амаатерасу. У чому відмінність того, що бачить в іншій людині герой кожної з культур? Яке може бути пояснення цього?*

“Богиня сонця Аматарасу сховалася від буйства свого брата Бога рівнини моря Сусаноо у небесній усипальниці. Відразу світ занурився в непроглядний морок, і повсюди заволодарювала ніч. Почали боги радитись, як виманити Аматарасу з небесної печери. І тоді поставили боги перед печерою велике дзеркало й почали танцювати-співати, викрикуючи, що з’явилося нове божество, сильніше за Аматарасу. Поглянула Богиня в священне дзеркало. “Нове божество” привабило її, от і виглянула вона з печери. І знову запалало на небі Сонце”.

13. *Перед вами давньоіндійська легенда про створення жінки. Порівняйте її з європейським відповідником. Що слугує матеріалом Творцю? У чому тут виявляє себе своєрідність східної традиції?*

“Спочатку, коли Тваштрі взявся за створення жінки, він виявив, що витратив усі матеріали на створення чоловіка і що щільних матеріалів не залишилося. Розміркувавши, він вчинив так: взяв округлість місяця і вигини повзучих рослин, чіпкість вусиків берізки і тріпотіння трави, гнучкість очерету і принадність квітки. Легкість листу і форму слонячого хобота, погляд лані і згуртованість бджолиного рою, веселу радість сонячних променів, плач хмар і мінливість вітру. Боязкість зайця і марнославство павича, м’якість грудей папуги і твердість діаманта, солодкість меду і лютість тигра, жар вогню і холод снігу, пащекування деряба і воркування голуба, віроломство журавля і вірність дикої качки і, змішавши все це, він створив жінку і дав її чоловікові”.

14. *Як можна зрозуміти принципи навчання за дзенською традицією, відображені в наведеному нижче коані? Які особливості японської традиційної культури прочитуються в цих принципах?*

— Що є дао?

— Звичайний ум є дао.

— Як можна до нього наблизитись?

— Якщо ти хочеш до нього наблизитись, то ти його, звичайно, втрадиш...

— Якщо ти до нього не наблизитись, як ти знаєш, що це дао?

— Дао — не предмет знання і не предмет незнання”.

15. *В наведених нижче текстах висловлена давньокитайська політична доктрина. Які риси китайської культурної традиції відображено в цих текстах?*

“Вчитель сказав:

— Той, хто править добродісно,

Подібний до північної зірки:

Стоїть на своєму місці

У колі інших сузір’їв”.

“У доброму правлінні людяність і справедливість слугують коренем, а закони і розпорядження — гілками. Закон укорінений у людяності та справедливості, тому вважати головними закони й нехтувати справедливістю — все одно що турбуватися про капелюх і туфлі, забуваючи про голову і ноги”.

16. *У чому парадоксальність шляху пізнання, висловленого в словах китайського мудреця Гуань Іньцзи? Чи прийнятна така позиція в контексті європейської культури? А слов’янської? Якою є ваша власна позиція щодо висловленого?*

“Те, що пливе, — це човен. Однак пливе він не сам по собі, а завдяки воді. Те, що рухається, — це віз. Однак рухається він не сам по собі, а завдяки воліві. Те, що мислить, — це серце. Однак мислить воно не само по собі, а завдяки наявності смислу. Не знаю, чому це так, однак це так”.

17. *У посібниках і дослідженнях з традиційної культури Сходу можна натрапити на твердження про те, що ідеальна людина — це та, яка сповідує як єдино можливий спосіб існування в плині природного коловороту — культ недіяння. Однак у найтрадиційніших текстах знаходимо інше. Як змінилося ваше розуміння східної антропологічної моделі після про-*

читання такого тексту? Як насправді розуміється принцип недіяння?

“Той, хто бажає зрозуміти дао, має спершу знайти зовнішні ліки, перш ніж отримати внутрішні. Внутрішні ліки відповідають недіянню, оскільки воно нічим не може скористатися для своїх дій, а зовнішні ліки відповідають діянню, оскільки воно може впливати на речі. Зовнішні ліки належать до тіла, а внутрішні належать до тіла істини”.

18. Відомо, що традиційний дім відображає космос буття людини в культурі. Прочитайте наведені нижче уривки з текстів. Яким постає просторовий вимір буття українця і китайця?

“Життя серед гір і вод — найкраща доля... Слід посадити перед вікном прекрасні дерева і благородний бамбук, у бібліотеці розставити давні бронзові посудини і незвичайне каміння. Слід все організувати так, щоб у домі ми забували про старість, на прогулянці забували про повернення, а в саду — про втому. У домашньому саду неможливо обійтися без каміння, що омивається водами. Камінь навіює думки про давне. Вода навіює думи про віддалене... Один валун має явити красоти тисячі піків. У ложці води має постати безкрайня шир великих річок і озер. А крім того, слід насадити бамбуку і старих дерев, незвичайних кущів і вигнутих сосен, улаштувати водоспади й бурхливі потоки, немов ти потрапив у країну захмарних гір та диких ущелин”.

“Образ хати має глибинну культурно-історичну пам'ять-надра... Зусібіч зачарована магічними знаками, речами-оберегами, обрядовими діями, вона надійно захищала від злих духів. Оздоба мала значення оберега. Орнаментували насамперед отвори (двері, вікна, піддашся, комин)... Хата-мати — тьмяне, редуковане уявлення про первісний космос-порядок зі стрижнем — світовим деревом... Піч, родинне вогнище, архаїчний епіцентр спільноти..., Бог вогню, який крізь віки, цеглини і черинь гріє, насичує, згуртовує, світить... Лампада..., свічка... втілили негасимість індивідуального духу... Ікони, образи,

божник. Під ними — покуть, чільне місце... Рушник — доля, перфокарта життєвої програми. Стіл — ідея єдності, родинної злагоди, наради, мозкового штурму, консенсусу. Хліб, коровай — ідея заможності, родючості, щастя. Скриня — скарбниця, свідчення працьовитості... Сволок з різьбленим хрестом і написами, що, як Атлас, тримає на собі стелю-небо...

Згадаємо предмети-символи, які рясніють довкола хати. Криниця, джерело — витоки життя, снаги, цілющості... Садок (“вишневий”) — атрибут хати, має значення плекання природи до рівня краси і родючості... Калина — потужний, широкий символ: від червоної ознаки цноти, жіночності до соковито-життєдайної повноти всієї землі... Земля, рілля, чорнозем — родючість... Стежина, дорога — спрямування долі.

Отже, образ хати вписаний у народній свідомості в справжній семантичний космос, за який правлять реалії традиційного етнографічного побуту”.

19. Прочитайте уривок з роботи французького письменника і драматурга Поля Клоделя про японський театр Но. Які риси японської культури відображено в театральній традиції? Порівняйте класичний європейський театр і театральну естетику Но.

“Драма — це щось, що приходить, а Но — це хтось, хто приходить... Тут сцена складається з двох частин — з Дороги або Містка та Узвишся. Дорога — це довга крита галерея..., розділена на три рівні частини прямовисними підпорами. Узвишся, оточене чотирма колонами, що несуть покрівлю, — це дерев'яна платформа, відшліфована до дзеркального блиску... Узвишся розташоване у правій частині залу, під кутом до партеру і здіймається над ним... Спектакль грається тут не для глядача, який стає пригніченим і витісняється у тінь, а тому випадає з дійства на сцені; тут драма й публіка не звернені одне до одного, подібно двом сторонам провалля, що розділяє вимисел і натхнення. Вони скоріше суміщені одне з одним, тож актори приходять і розташовуються відносно них збоку і немов у двох планах... Усе відбувається всередині,

посеред публіки, і вона ніколи не втрачає відчуття того, що дійство обіймає її і розгортається одночасно поруч з нею...

Справа і зліва на дерев'яних планках намальовано стебла бамбука, на заднику — висока сосна. Цього достатньо, аби представити природу...

Ударні інструменти задають ритм і рух, поховальна флейта доносить до нашого вуха модуляції, які відображають час, що спливає, — діалог часу і миті, який розгортається за спинами акторів... Усе це створює дивне і драматичне враження простору й віддаленості, — немов у полях уночі звучать якісь голоси, безформні поклики природи...; це безкінечно розчаровані пориви голосу, розпачливі спроби, хворобливе й непевне свідчення”.

20. *Перед вами кілька уривків текстів однієї культури. Спробуйте визначити, яку саме культуру вони представляють. Обґрунтуйте вашу позицію. Які риси цієї культури вони уособлюють?*

“Воля божа простирається на все, вона пов’язана з кожною одиничною річчю, і всяке сутне підлягає вироку Всевишнього й накресленню його”.

“У Нього — ключі таємного; знає їх тільки Він, знає, що на суші і на морі; листок падає тільки з його відома, і нема зерна в мороці землі, немає свіжого або сухого, чого б не було в книзі ясній. І Він той, який заспокоює вас уночі й знає, що ви здобуєте вдень”.

“Всі талани поширені на всіх, і кожному дістанеться те, що призначено йому. Ти не крайся особливо через талант, він від старання не помножиться. Бо сказано, живи ревністю, а не зусиллям”.

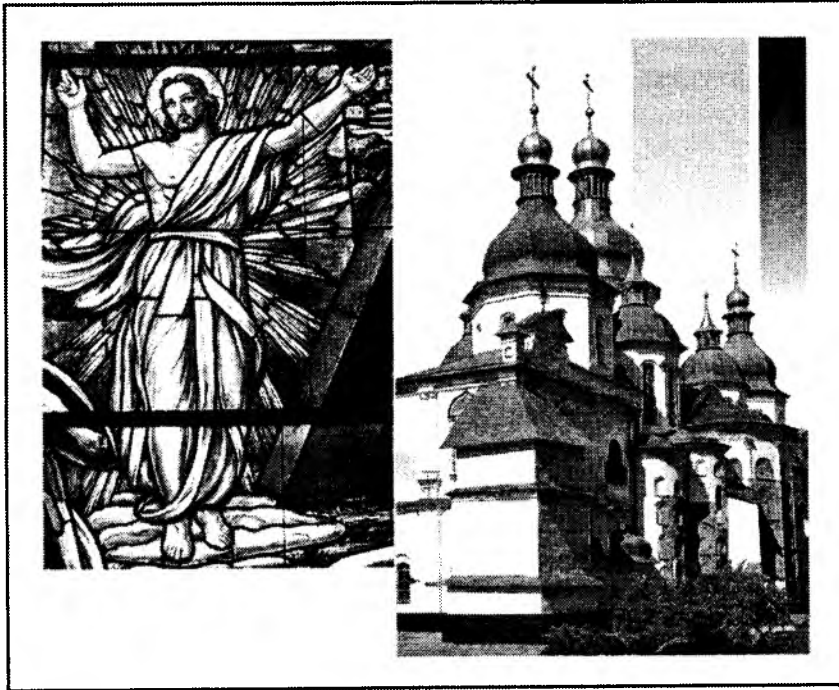
21. У “*Розсипаних перлах*” арабського мудреця Ібн Габірола знаходимо таке висловлювання:

“Перший крок на шляху до мудрості — мовчання, другий — слухання, третій — запам’ятовування, четвертий — діяння, п’ятий — викладання мудрості”.

Як ці кроки розставив би представник європейської культури? Обґрунтуйте відмінності. А ваше власне ранжирування?

Література

1. *Бежин Л.* Под знаком “ветра и потока”. — М., 1982.
2. *Гачев Г.* Образы Индии. — М., 1993.
3. *Григорьева Г.* Красотой Японии рожденный. — М., 1993.
4. *Грюнебаум Г.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. — М., 1981.
5. *Еремеев Д.* Ислам: образ жизни и стиль мышления. — М., 1990.
6. *Завадская Е.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975.
7. *Конрад Н.* Очерк истории культуры средневековой Японии. — М., 1980.
8. *Лафлер У.* Карма слов. Буддизм и литература в средневековой Японии. — М., 2000.
9. *Малявин В.* Китайская цивилизация. — М., 2000.
10. *Мумонкан.* Застава без ворот: 48 классических коанов дзен. — СПб., 2000.
11. *Николаева Н.* Художественная культура Японии 16 ст. — М., 1980.
12. *Овчинников В.* Сакура и дуб. — М., 1983.
13. *Ольденбург С.* Культура Индии. — М., 1991.
14. *Очерки истории арабской культуры.* V—XV вв. — М., 1982.
15. *Пронников В., Ладанов И.* Японцы. — М., 1996.
16. *Пронников В.* Икебана, или Вселенная, заключенная в цветке. — М., 1985.
17. *Роули Д.* Принципы китайской живописи. — М., 1989.
18. *Сидоров В.* Художественная культура Древней Индии. — М., 1972.
19. *Соколов Д.* Лоскутное одеяло, или Психотерапия в стиле дзен. — М., 1999.
20. *Соколов-Ремизов С.* Литература, каллиграфия, живопись. — М., 1985.
21. *Тюляев С.* Искусство Индии. — М., 1988.
22. *Фан Динь Тан.* Проблема Восток — Запад: Рефлексия и синкретизм. — К., 1998.



Тема 2.3.

2.3.1. Феномен західнохристиянської культури

2.3.2. Українська культура як феномен Східнохристиянського світу

2.3.3. Світоглядні універсалії християнського Середньовіччя

2.3.4. Людина в середньовічній культурі

2.3.5. Ренесансний антропоцентризм

ЗАХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКА І СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКА КУЛЬТУРИ В ДОБУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І РЕНЕСАНСУ

2.3.1. Феномен західнохристиянської культури

Духовною основою європейської культури є християнство, яке заклало радикально нові підвалини уявлення про місце людини у світі. Християнство, що сформувалось у I ст. н. е., поклато початок культурі, яка визнавала в людині особистість, дивилась на неї як на уособлення божественного начала. Догмат Боготвілення вплинув на *усвідомлення самоцінності людини*, на яку падає відблиск божественного Абсолюту. В основі духовного універсалізму християнства лежить виправдання свободи людини, ідея невід'ємності її індивідуальних прав. Реальна земна людина в усій неповторності її особистих рис розглядається в християнстві як виняткова і незаперечна цінність. У цьому сенсі феномен європейської культури є невіддільним від християнського світогляду.

Втім підґрунтя європейського індивідуалізму було закладене ще в добу неолітичної революції. Особливості геокультурного простору Південно-Східної Європи не викликали необхідності ведення колективного господарства і перерозподілу продукції, уможливаючи досить ефективно існування кожної конкретної автономної сім'ї. Як зазначає Ю. Павленко, величезне значення мала також індоєвропейізація прадавньої Європи скотарськими племенами північнопричорноморських степів: оскільки худоба завжди була власністю окремих сімей, то досвід скотарства суттєво підвищував міру індивідуалізації економічного життя спільноти, сприяв укоріненню персоналістичних основ соціокультурного буття.

У результаті, варварський світ Європи активно демонстрував індивідуальну свободу основної маси населення, яке спиралося на власні домогосподарства і брало участь у громадському житті своїх соціальних утворень. Відносини у варварському світі первинно індивідуальні. Поселення германців, кельтів, норманів утворювались відмежованими одне від одного подвір'ями: розбрати між сімействами-дворами становлять чи не основний мотив ірландських саг. Воїни тут виявляли свою мужність у міжусобних звадах. Навіть у військових походах

вони намагались самостверджуватись відчайдушними індивідуальними подвигами, мало озираючись на спільний план дій. Харизма вождів ґрунтувалась не на їх сакралізації, а на власній гідності, мужності, рішучості, готовності завжди бути попереду. Служіння у варварському світі передбачало обов'язок не перед державою, а перед вождем, тобто спрямовувалось на індивіда. Це, як стверджує П. Сапронов, пов'язувало людей відносинами вірності, що стала вищою цінністю європейського рицарства і визначила взаємини васала і сеньйора, чоловіка і жінки, рицаря і Прекрасної Дами, людини і Бога.

Дух індивідуалізму набрав міцності в численних європейських містах, середовище яких сприяло формуванню прагматизму, підприємливості, практичного розрахунку, здорового глузду, самовпевненості, нехтування інтересами інших. Тут конкретна людина могла знаходити оперття лише у самій собі шляхом встановлення особистого неопосередкованого зв'язку із Богом. Європейська соціально-політична система визнавала певну *незалежність власності від влади*. Жодна з суспільних сил (релігійна, феодална і міська влада) не могла отримати домінуючого становища, не могла остаточно підпорядкувати собі організацію економічної діяльності. Це розширювало можливості соціального маневру особистості, уможливило ситуацію її вільного вибору між різними суспільними силами, продуктивної самореалізації в різних сферах діяльності. Багатоцентричність влади в її західноєвропейській моделі є, певною мірою, тотожною західнохристиянській релігійній картині світу, в якій, крім раю і пекла, існує чистилище, що дає можливість вибору, виправлення або нейтральної поведінки людини. Водночас у східному християнстві двовекторність потойбічного світу корелює з реальною теократією і мінімальним соціальним маневром.

Індивідуалістична ідея пронизала навіть західноєвропейську інституцію шлюбу, в якому безкінечність пошуку особистого щастя цінується вище соціальної стабільності й впорядкованості. Як зазначає Дені де Ружмон, європеєць надає великої ваги пристрасті, романтичному кохання. Якщо людина

на Сході намагається насамперед зберігати сімейну традицію, спільність роду, то європеєць, не замислюючись, руйнує їх в погоні за примарою Прекрасної Дами, вічної жіночності, шалу почуттів.

Зміцненню індивідуальної свободи в західнохристиянській культурі сприяла також *релігійно освячена установка на працю й матеріальне накопичення* при засудженні витрати грошей на мирські втіхи, яка утверджувалась в руслі протестантської реформації. Протестантизм не тільки стимулював нагромадження капіталу, високоефективне виробництво шляхом релігійної санкції трудової діяльності, релігійної етики накопичення і підприємництва, свідомої самоцінної праці як релігійного покликання і морального обов'язку особистості, що втілилось у відомому гаслі "В ім'я Бога і прибутку". Протестантизм насамперед поставив проблему самоформування особистості. Протестантська ідея абсолютної гріховності й мізерності людини урівняла соціальні шанси всіх людей, позбавила феномен суспільної нерівності релігійної санкції, сприяла конкуренції й змагальності всіх і кожного. Отже, усвідомлення гріховності людської породи зняло проблему заданості індивіда соціальним статусом і акцентувало те, що людина може чимось стати лише в результаті власних зусиль. Протестантська етика підтримала автономність людини, її ініціативність і підприємливість, відповідальність особистості за них перед Богом, який слугує внутрішньою опорою людини у подоланні перешкод на її драматичному життєвому шляху до спасіння.

Основні параметри західнохристиянського індивідуалізму задані міфологемою Робінзона, що її прекрасно проаналізовано культурологом П. Сапроновим. Роман Даніеля Дефо про Робінзона Крузо розкриває смисл екзистенції європейської людини. Самотність героя, відсторонення від світу і людей є результатом його абсолютного розчинення в бізнесі та власності. Предметом його інтересу на острові є лише те, що може стати об'єктом підприємницької активності. Повне оволодіння островом і його багатствами стає рушійною силою його життя. Своє благополуччя Робінзон здобуває сам: у цьому

маленькому світі він господар і робітник. Він пристосовує його до себе, оцінює своєю власною міркою, підкорює власним потребам і ритмам життя. Його життєва позиція вкрай утилітарна: “Всі блага цінні лише тією мірою, якою вони здатні задовольнити наші потреби, і скільки б ми не накопичили багатств, ми отримуємо від них задоволення лише тією мірою, якою можемо їх використовувати”.

Благополуччя Робінзон розуміє тільки зовнішньо, як присвоєння світу, а не розкриття себе назустріч світові. Він перетворює людське життя на невпинний засіб здобування матеріального статку. В результаті — засіб стає метою і поневоле саму людину: задоволення власних потреб замикає особистість на собі, позбавляє необхідності в іншій людині поруч із собою (інший може існувати поруч допоки виступає одним із засобів задоволення потреб).

Отже, і серед людей Робінзон залишається замкненим у собі. Абсолютна самотність породжується абсолютним індивідуалізмом, який ізолює людину від світу. Європейському Робінзону не потрібний безлюдний острів, руйнівна сила його індивідуалізму перетворює на пустелю, хоч і цивілізовану й комфортну, будь-що. Робінзонада є міфом західнохристиянської людини в тому сенсі, що в ньому відображено модель стосунків індивіда з природним і людським довкіллям.

Персоналізм європейської людини не в останню чергу заданий класичною античною спадщиною. Від неї ж, а точніше від римської традиції, Захід перейняв ідею *державної єдності*, уявлення про цивілізаційну спільність. Саме вона дає змогу окремим атомам-індивідам утримуватись одне біля одного, складати суспільне ціле, наслідувати спільну європейську ідею. Зв'язки між індивідами визначаються *всевладдям закону*, витоки якого також у системі римського права.

Західнохристиянський світ також позитивно відгукнувся на греко-римську традицію в аспекті культивування *дієвості особистості*. Хрестові походи, великі географічні відкриття, жорстокі колоніальні війни — прояви зовнішньої експансії західноєвропейського світу. Дені де Ружмон вбачає втілення

європейця в образі Улісса, головного героя “Одіссеї” Гомера. “Одіссея” виступає міфологемою невпинної подорожі, безперервного руху, прагнення до випробування, героїчної дії, яка одна надає сенсу існування людини. У дії — досконалість європейської людини, проте в ній же — її вада. Той, хто діє, відділяє від себе власну дію, результат якої може бути непередбачуваним. Будь-яка дія робить людину вразливою. Сліпою є людина, яка визнає абсолютність дії: сліпотою вражає себе Едіп, караючи себе за власні необережні звершення. Особиста відповідальність стає мірою цінності людської дії.

Міфологія європейської людини також віддзеркалює амбівалентність і розумову дію. *Раціоналізм* як схильність вирішувати життєві проблеми за допомогою формально-логічних операцій Захід успадкував від класичного античного світу. М. Вебер розглядав раціональність як історичну долю європейської цивілізації: розум тут сприяє орієнтації у світі, його організації відповідно до законів природи. Розумна впорядкованість світу передбачає і розумність людини, здатної осягати цей світ. Імпульс раціоналізації мислення був наданий також християнською ідеєю про невіддільність істинної віри від роботи розуму, оскільки воля Бога виявляється в його слові, що вимагає тлумачення і розуміння. Світ як творіння Бога мусить пізнаватись шляхом перетворення, раціонального осмислення, експериментального пошуку. Це витворило апологетичну концепцію науки як оптимального засобу вирішення людських проблем і досягнення соціальної гармонії просвітницьким шляхом раціонального впорядкування світобудови.

З одного боку, це стимулювало високотехнологічний розвиток західнохристиянської цивілізації, з іншого — породило хижацьке споживацьке ставлення до природного середовища, десакралізацію природи у механістичній картині світу. “Що краще ми знаємо окремі предмети, то краще пізнаємо Бога”, — казав Б. Спіноза. І європейець шукає повноти буття в кожному окремому предметі чи явищі світу, в той час як Схід пізнає шляхом поступового нищення розмаїття предметів і явищ, занурення в їх сутнісний стан. У результаті, європейська

людина втрачає відчуття органічного і підтримуючого її зв'язку з довкіллям, що призводить до руйнування цілісності особистості, символічним означенням чого став мотив осліплення Фауста як покари за всевладдя розуму. Так “фаустівська” культура самозаперечує одну зі своїх численних ілюзій.

Як бачимо, складний і суперечливий феномен західноєвропейської культури в персоналістичній дієвості особистості, її незалежності від влади, раціоналізмі епістемологічної моделі та драматичному історизмі формується на перехресті варварського світу прадавньої Європи, класичної греко-римської спадщини та релігійно-філософських настанов християнського світогляду. Його світоглядні універсали живлять також Північноамериканський культурний світ, утворюючи в сучасній цивілізації могутній полюс Північноатлантичної культури.

2.3.2. Українська культура як феномен Східнохристиянського світу

Дихотомія Східнохристиянського і Західнохристиянського світів постала на уламках Римської імперії. Якщо Західнохристиянський світ виник насамперед внаслідок саморозвитку автономних сімейних домогосподарств Північно-Західної Європи (Ю. Павленко зазначає, що паростки капіталізму краще приживалися там, де пізньоантична спадщина зовсім не відчувалася — зокрема, в Нідерландах, Англії, Німеччині), то Східнохристиянський світ в його класичній візантійській формі органічно сформувався на елліністично-римському ґрунті. В його формуванні сильним виявилися впливи сусідніх цивілізацій середземноморсько-передньоазійського кола, кочівницьких спільнот степу.

На думку Ю. Павленка, якщо для Західнохристиянського світу християнство постало як особистісна віра, що вимагала свого підтвердження раціональними доказами, то для Східнохристиянського — як колективна інтуїція. Якщо латинське християнство “дольній світ” розглядало як самостійне творін-

ня Бога з відповідним усвідомленням необхідності організації профанного простору існування, то грецьке християнство сприймало земний світ лише як проекцію божественного з відповідним зневажливим ставленням до матеріальних аспектів буття і зверненням до його сакральних аспектів. На західнохристиянську правничо-раціоналістичну транскрипцію віри із загальним розумінням гріха як юридично трактованих злочину і кари східне християнство відповіло космічно-містичною транскрипцією християнства з посиленням відчуттям онтологічного оптимізму. Відповідно, Західнохристиянський світ розглядав людину передусім у системі суспільно-правових координат, а Східнохристиянський — у системі трансцендентної ієрархії.

Поява в V ст. н. е. латиномовної книги Августина “Про град Божий” і грецькомовної “Ареопагітики” Діонісія Ареопагіта стала своєрідною рефлексією поліваріантності шляхів розвитку християнського світу. Їх дослідник С. Аверинцев зазначав, що, якщо для Августина світ є історією, то для Діонісія — космосом, що перебуває поза часом. Для першого існування людини у сповненому зла світі досить трагічне, а для другого — світ сповнений світла й надії. Якщо Августин усвідомлює певну персоналістичність своїх відчуттів, то Діонісій тяжіє до усоборнення своїх прагнень. Якщо для першого світ поділяється на два гради — земний і небесний, то для другого — земне постає радше проекцією небесного. Відповідно, західне християнство вбачало в матеріальному світі самостійну реальність, а східне — ставилось до неї як до умовності, віддзеркалення божественної сутності.

У подальшому Східноєвропейський культурний регіон не набув достатнього гуманістичного, реформаційного і просвітницького досвіду персоналізації не залежної від влади людини, що не сприяло розвитку західної раціоналістично-ліберальної моделі суспільства.

Входження в простір Східнохристиянського світу стало найважливішою подією історичного шляху української культури. Християнство санкціонувало етос абсолютної цінності людини, її духовної свободи, її відповідальності за власні вчин-

ки. Готовність історичних предків українського народу до сприйняття східнохристиянської ідеї виросла на могутніх плечах праслов'янської культурної традиції в її безпосередніх зв'язках з іраномовними народами Причорноморських степів, скіфами, сарматами. Східнохристиянська ідея в подальшому багато в чому стимулювала соціокультурну й етнічну консолідацію земель Південної і Південно-Західної Русі, посилену під натиском татарсько-турецької агресії мусульманського світу і польсько-шляхетської експансії католицького світу.

Східнохристиянська ідея втілилась в українській культурі в проаналізованому С. Кримським архетипі *софійності світу*, який розглядається як Книга, Текст Бога, сад мудрості. Реальні речі трактуються тут не тільки в їхньому природному статусі, але й як символи, знаки Божої Премудрості. Саме з ним асоційована ідея онтологічного оптимізму, притаманна українській художній традиції, що прочитується в радісній просвітленості ікони, розгортанні в небесний простір храмів, відсутності трагедійного напруження літературних творів.

Концепція софійності світу бере свої витoki з геокультурних особливостей лісостепової середньої України, які уможлилювали просторове бачення довкілля і впливали на цінність слова, ідеї в українській традиції. Посилена горизонтальна напруга світомоделі викликала популярність мотивів дороги, шляху в живописі та літературі, образи мандрівників і мандрівного життя. Вільне розкриття ландшафту провокувало орієнтацію людини на ідеальний світ, що виявлялась на буденному рівні в романтичній мрійливості характеру (“Дивлюсь я на небо та й думку гадаю, чому я не сокіл, чому не літаю”), а у високому мистецтві оберталось на пошуки надреальних образів буття в абстрактному живописі К. Малевича і В. Кандинського. Багато в чому це вплинуло також на формування дефіциту дії в українському характері, активного “увнутрішнення”, безініціативності та вади вольової експансії в зовнішній світ. Відмова від дії, недосяжність особистого щастя стає таким самим провідним мотивом української літератури, як і туга за минулим, естетизація його на протигагу майбутньому.

Взагалі архетип *землі* має у світогляді українців особливий ціннісний смисл. Освоєння степу було, як зазначає С. Кримський, найважливішим “відгуком” української цивілізації на виклик природного космосу. Перетворення дикого кочовища на переоране поле, “приручення” його людиною наділило стосунки нації із землею особливою емоційністю, теплом і близькістю. Абсолютна детермінованість життєвого укладу циклами природного коловороту примушувала українця навіть небо сприймати як лан з чередою овець-зірок. Український *антїїзм* проявлено у відчутті землі як материнського родового начала, в культурі цвітіння і плодоносіння. Особливого семантичного значення набував образ землі як квітучого саду, і, відповідно, важливе значення мала рослинна символіка. Нею сповнене декоративне оформлення української хати, образи фольклору, пісенні мотиви, знаковий простір образотворчого мистецтва, асоціативні ряди літературних творів. Декоративні рослинні мотиви проникли навіть у трансцендентний світ української ікони, рослинний орнамент тла якої становить її національну специфіку. Глибинний зв'язок українців із землею вплинув на замилювання всілякими проявами краси матінки-природи, на естетизм у найбуденніших проявах життя.

Сприйняття землі як материнського начала інтенсифікувало в світоглядних універсалиях української культури матриархальні імпульси. Українське слово “дружина” найкраще підкреслює *соціальний статус жінки* в суспільстві й сім'ї, який не в останню чергу зумовлений тяжкою жіночою долею чекання чоловіка з численних військових походів. Чоловік і жінка на Україні були рівні у своїх економічних правах; тут була невідома традиція “домострою”. Українська історія донесла до нашого часу численні імена видатних жінок: Гальшки Гулевич, Софії Чарторийської. Образи сильних жінок, “царівен” своєї долі не сходять зі сторінок української літератури. У ній потужно виявляє себе Ендиміонів мотив активності жінки як турботливої матері та пасивності інфантильного чоловіка, виявлений С. Балеєм при дослідженні творчості Т. Шевченка. Саме ця стійкість жіночої нераціональної парадигми ставлен-

ня до світу виробила сильний елемент сентиментальності, мрійливості, смутку, покори, терплячості, в підсумку — брак чоловічої раціональної експансії на зовнішній світ, що підтримує цілераціональність соціальних дій, верховенство влади, норми, закону.

Опоетизована культурою сприйнятливість природного середовища України для автономного ведення господарства, посилені екстремальними умовами кордонної цивілізації, породила стихію вільної самодіяльної особистості і, як наслідок, український *персоналізм* з унікальною системою гуманістичних цінностей. В давньоруській правничій традиції була відсутня смертна кара і тілесні покарання, практикувалися штраф за ураження гідності, образу жінки. Це сприяло вкоріненню на українському ґрунті ренесансного антропоцентризму. Щастя кожної конкретної людини як мета існування осмислена філософією Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка, І. Франка.

Персоналізм набував особливого змісту в контексті належності України до антично-грецької культури з її цінністю людини. Проте, наслідуючи християнство через Візантію, українство не сприйняло основного принципу візантинізму — панування загального над індивідуальним. Аналізуючи космогонічний міф “Про перший рік творіння”, М. Скринник зазначає, що в ньому чітко виражена міфологема індивідуалізації: мотив “засіяли разом” витісняється мотивом “стали битися” і “тільки один птах вийнявся”. Ще забудова протоукраїнських поселень відображала прагнення персоналізації, підкреслення самостійності родини і приватності майна. Не випадково в Україні старший син не перебирав всієї батьківської влади, і сімейний статок ділився між братами. А історична доля України чи не найбільше постраждала від міжусобиць, соціального, політичного і релігійного розбрату.

Відсутність братньої солідарності, інтенції до підпорядкування індивідуальних потреб колективній волі стає перешкодою витворення соціальних форм життя. Невміння встановити владу і втримати її породжувало в українській історії нестійкість політичних утворень. Шляху України до держав-

ності як гаранту соціальної норми і закону протягом значного історичного часу перешкоджав культ анархічно-вільної особистості, її неготовності дотримуватись вимог суспільного цілого. Своєрідним кодом цієї ситуації є мотиви казки “Яйце-райце”: лише казковий змії може повернути хаос назад у розбите безпечним і легковажним чоловіком яйце, але ціною дитячого життя як символу втраченого майбуття. Тема суспільних міжусобиць завжди була предметом осмислення в українській літературі від “Слова о полку Ігоревім” до “Кайдашевої сім’ї” І. Нечуя-Левицького і “Мини Мазайла” П. Куліша.

Особливий тип національного логосу віддзеркалений в українському архетипі *серця* як символу значущості внутрішніх душевних глибин людини. Пізнання світу і самопізнання людини визнається справою серця. Серце означає внутрішнє в людині, її глибинно-емоційну, ірраціональну, втаємничену природу, що є більш значущою, ніж розумова й інтелектуальна. За українським етосом, вчинки людини набувають цінності лише тоді, коли вони здійснюються від серця. С. Кримський аналізує архетип серця як уособлення принципу індивідуальності й органу відчуття Бога в філософії П. Юркевича, як мікросвіт, вираження людяності та внутрішньої людини в філософії Г. Сковороди, як шлях до ідеалу гармонії з природою у творчості Т. Шевченка, як джерело надії, передчуття і провидіння у творах П. Куліша, навіть як правничий критерій у Хартії королеви Анни, доньки Ярослава Мудрого.

Представлені світоглядні універсалиї української культури визначають її національну своєрідність, аж ніяк не применшуючи значення засвоєння нею в перебігу історичних процесів світового культурного досвіду. Діалог світових надбань і національних цінностей виводить життя української культури в глобальний цивілізаційний простір, у сферу утвердження її загальнолюдської значущості.

2.3.3. Світоглядні універсалії християнського Середньовіччя

Доба Середньовіччя охоплює динамічні процеси Західнохристиянського і Східнохристиянського культурних світів протягом приблизно V—XV ст. Утвердження християнства було передовсім прийняттям нового світогляду. *Трансцендентність* божества відносно світу контрастувала з язичницьким дорівнюванням духовного природі. Переорієнтація суспільної свідомості на світ ідеальний, надчуттєвий, духовний стала головною тенденцією середньовічної культури. Античні хроніки поступилися місцем життям святих з розповідями про страждання за віру, а також видінням з мотивами мандрів душі в потойбічний світ. Культ Героя замінено культом Страстотерпця (Ісус Христос, св. Георгій, Лоенгрін та ін.), який у своїй жертвоній боротьбі зі злом перемагає не силою, а величчю духу.

У свідомості середньовічної людини світ поділявся на чуттєвий, земний і потойбічний, небесний. Земне існування розглядалось як відображення буття ідеального “горнього” світу. Дихотомічним був і соціальний світ Середньовіччя, в якому існувала ієрархія сеньйор — васал з кодексом покровительства і відданості. *Двосвітність* виявляла себе в амбівалентності, бінарності опозицій культуротворчості. Опозицією офіційній культурі був сміховий світ *карнавалу*.

За М. Бахтіним, карнавал виконував не лише функцію релаксації в умовах жорсткої релігійної регламентації, а, перш за все, відображав інтенцію середньовічної культури до перевертання звичних уявлень про порядок, верх і низ, сакральне і профанне. Ефект карнавалу полягав у прийомі інверсії (перестановки), коли підданий ставав царем, чоловік — жінкою, дурень — мудрецем. У Західній Європі такими були свята дурнів і свята віслюків, під час яких пародіювали релігійні обряди. У Давній Русі цю функцію виконували скоморохи та юродиві з демонстрацією нікчемності й брутальності людського буття, яка оголювала істину, виявляла її сміхом. Світ куль-

тури потребував цього антисвіту, продукував його в освячених законом нормах. Проживаючи в ігровій формі низьке, людина утверджувалась у високому, відроджувалася до нового життя.

Двосвітність середньовічної культури не означала її суперечливості. Її цілісність виявляла себе в її *теоцентризмі* (Боецій “Утішання філософією”), в наявності Бога як єдиного регулятивного принципу. Універсалізм середньовічного знання виражав почуття єдності й закінченості світу. Енциклопедії, “всесвітні історії”, “суми”, “зеркала”, географічні карти, ікони тяжіли до охоплення простору від землі до неба і часу від Адама до майбутнього кінця світу.

Двосвітність культури передбачала її *символічність*. Реальні форми через подолання зовнішнього перетворювалися на символи трансцендентного світу (Іоанн Дамаскін). Символ став засобом проникнення в метафізичне, становлячи зримий знак незримого буття. Мова символу звільняла від земного, тілесного в ім’я незмінних ідей та сутностей.

Архітектура *християнського храму* найбільш яскраво відобразила особливості середньовічного світосприймання. Ступінчастість, пірамідальність об’єму храму втілювала вертикальну орієнтацію гармонійно упорядкованого простору (Псевдо-Діонісій Ареопігит у трактатах “Ареопігитики”), образом якого в Середньовіччі була “ліствиця святого Іакова” (згадаймо також ієрархічну вертикаль світу в “Божественній комедії” Данте, коли можливі підйом і падіння, але немає руху вперед). Домінантою архітектурного образу були купол як символ небесної сфери або башта як знак духовного поривання до “горнього світу”.

Організація й орієнтація внутрішнього простору храму, розміщення зображень відповідали середньовічній моделі *лінійного часу*, який мав початок в акті творення і кінець у приході месії (лінійну концепцію історії виклав Августин у праці “Про град Божий”). Зосередженість на організації внутрішнього простору храму зумовлена не лише його функціональним призначенням, а й тяжінням до антропоморфізації храму відповідно до християнського ідеалу людини-аскета.

Каркасна конструкція готичних соборів зі світловим ефектом вітражів стала своєрідною моделлю безтілесності християнської світобудови. У православних соборах дематеріалізація архітектурних мас досягалася за допомогою мерехтливої поліхромії сяяння мозаїк, ілюзії ширяння купола на схрещенні світлових потоків. Храм спантеличував глядача несподіваністю вражень, здавався непізнаним, таємничим дивом, яке належало благоговійно споглядати.

Храм синтезував в єдиному цілому літургії вплив живопису, музики, театрального дійства. Так, *музика* з її канонічним підкоренням богослужбовому тексту позбавляла людину відчуття буденної реальності: звуки линули “з неба” завдяки вертикальній організації мелодики, двошаровість якої в поєднанні хоральної і контрапунктної мелодій відображала наявність часу земного життя і часу вічності (Перотін Великий).

Самобутньою рисою *православних храмів* є багатоверхність, що втілювала уявлення про світ великий, різномовний і водночас єдиний у соборній зібраності. В інтер’єрі соборна ідея реалізувалася за допомогою іконостасу з його ідеєю моління святих про спасіння людства. Кольори храму, просвітленість тем та образів декору одухотворяли світлою радістю, надією і добром його архітектурний космос.

В архітектурно-просторовій композиції *західноєвропейського храму* домінували сюжети “Страшного суду”, “Страстей Христових”, зображення химер, чудовиськ, демонів, які сприймалися як знаки таємничого, страшного світу, що володарює над людиною. Християнство в західноєвропейському варіанті приділяло більше уваги недосконалому земному світу, ніж пізнанню духовної довершеності Бога.

Середньовічний храм був також літописом історичного часу. Багатоверхі храми *Київської Русі*, що втілювали ідею об’єднання земель навколо центру (Софійський собор у Києві), у період феодальної роздробленості замінили на одновірші, більш мужні й суворі (П’ятницька церква у Чернігові, Успенський собор у Володимирі-Волинському). Надії часів національно-визвольного руху відобразилися в багатокупольності Преоб-

раженської церкви у Великих Сорочинцях та Юріївського собору Видубицького монастиря в Києві.

Західноєвропейське *романське мистецтво (XI—XII ст.)* належало добі феодальної роздробленості. Набіги та войовища були стихією життя. Дух постійної потреби в самозахисті пронизував мовчазну, сторожку і неприступну архітектуру романського замку фортеці (замок Гайар на Сені) та храму фортеці (Вормський собор, Німеччина; собор Сен-Лазар в Отені, Франція). Романське світосприймання яскраво представлене героїчним епосом (“Пісня про Нібелунгів”, “Пісня про мого Сіда”, “Поема про Беовульфу”).

Розвиток *готичного стилю (XIII—XIV ст.)* пов’язаний з життям нового центру середньовічної культури — з життям міста, позбавленого обмежувальної влади феодального сеньйора. Потребам і цінностям міського життя відповідала архітектура соборів Нотр-Дам де Парі, Шартрського, Реймського, Ам’єнського (усі — Франція), Кельнського в Німеччині.

Ікона в добу Середньовіччя стала найважливішим актом культури, оскільки уможливлювала спірітуалізацію світу. За Є. Трубецьким, ікона — це пристрасне бажання людини зрозуміти надбіологічний зміст буття, який не лежить на поверхні, а зашифрований, трансцендентний. Ікона не знала перспективи, що відкриває глибину простору; в ній домінувала площина і єдино можливий рух сходження.

Обернена перспектива ікони інверсувала звичні відношення фігури й тла з погляду сприйняття їх. Традиційна пряма перспектива орієнтується на пріоритет фігур першого плану при периферійності зображеного на тлі. Обернена перспектива змінює такий порядок і вибудовує в полі сприйняття підкорення фігури тлу і, відповідно, зворотну ієрархію підпорядкування зримого світу незримому, трансцендентному. Свідомість глядача отримує можливість доторкнутися до сфери невиявлено-таємничого, тобто сфери божественних сутностей. Відповідно, зображення “знімає із себе відповідальність” за достовірність передачі образів земної дійсності і відкриває світ трансценденцій, стає своєрідним вікном у “горній світ”. Тому

християнська ікона потребує для свого сприйняття переходу на рівень споглядання, звільненого від марнотності земного буття. І у відповідь дає змогу піднятися над світом земних турбот за рахунок наближення до вищих начал буття.

Канонічно-імперсональний світ ікони був символічним. У давньоукраїнській іконі “Юрій Змієборець” червоний колір плаща героя означає ситуацію кривавої битви з чудовиськом, стіни з баштами — місце події, темна печера — належність дракона, що виповзає з неї, силам п'їтьми; у давньоруській іконі “Трійця” Андрія Рубльова схилені одна до одної голови ангелів знаменують злагоду і братську любов, чаша на столі — жертву, характер плину ліній, ніжний смуток кольорів — настрої печалі.

Ікона досліджувала внутрішній, духовний зміст буття. Її персонажі відсторонені від світу земного, усвідомлюють глибини духу, осягають присутність божественного в усьому. Так, для вітчизняної духовності Христос — насамперед Людина, Спаситель, Вчитель (на відміну від європейського Вседержителя та Судії), тому в українських іконах переважало відчуття його мужньої стійкості і скорботної внутрішньої зосередженості (“Пантократор” майстра Дмитрія). Українські богородичні ікони також сповнені активної життєвої сили (“Волинська богоматір”). Звертання до іконографічних сюжетів “Одигітрії”, “Покрови” свідчило про розуміння Божої Матері як держательки світу, захисниці, опори в усіх життєвих бурях.

У побудові ікони володарював світлий космічний порядок. Онтологічний оптимізм позбавляв навіть натуралістичні сцени давньоукраїнських ікон із сюжетом Страстей жорстокості і відчаю, сповнював вірою в те, що за смертю обов'язково прийде воскресіння. Навіть коли в іконі відчувається відгомін суворого двобою зі злом, як в улюбленому в Україні “Юрії Змієборці”, то добро, дух, а не фізична сила перемагають зло. Тож лише силою духу можна приборкати (“взяти в шори”) “дракона” шалених пристрастей у самому собі.

2.3.4. Людина в середньовічній культурі

Найважливішим аспектом християнства як світогляду було *особистісне розуміння абсолюту* як особистісної структури Трійці та Боговтілення. Боговтілення стало не лише сходженням Бога до людини, а й сходженням людини до Бога, що означувало нове місце людини в світомоделі. Це було звільнення особистості від космологічної сліпої залежності, наділення її власною волею і водночас — відповідальністю перед вищим за своє моральне самовизначення. Поняття “особистість” утверджувалося саме в добу середніх віків у досвіді городян, рицарів, ченців-самітників.

У дихотомічному світі *існування людини теж було двоїстим*. Душа належала вічності, тіло — часові. Ідеалом був чернець, святий, аскет, відсторонений від земного і тому близький до Бога, до Вічності. Подвиг самотності монахів утверджував можливість автономії людини. У земному житті людина відчувала причетність до цілого через належність до християнської спільноти, станового колективу, професійного цеху. Тому й образи князів у літописах канонічні та імперсональні (“Повість временних літ”). Індивідуальний психологічний досвід не входив у тканину художнього тексту. Герої західноєвропейського епосу — завжди виразники важливих інтересів соціуму. Карл Великий з “Пісні про Роланда” за будь-яких обставин — ідеальний мудрий правитель.

Герой середньовічної літератури обов'язково співпричетний до “горнього світу”. Взагалі, сам простір книги вже був сакральним як простір божого одкровення в слові. Події житія, наприклад “Повісті про Бориса і Гліба”, переносили героїв із земного світу у світ вічний, нетлінний, символічність якого потребувала будувати біографії за певною канонічною схемою: незвичайне народження, життя і прижиттєві страждання, мученицька смерть, чудеса, творені ними. На просторах книги володарювала, як і в іконі, обернена перспектива, яка перевертала звичну ієрархію світу й підпорядковувала життєві

ситуації вічному інобуттю, чим і давала можливість читачеві доторкнутися до чистих висот “горнього світу”.

Книжний світ впорядкований і сакралізований. Його часовий вимір від творення до руйнівного кінця в літописах, скажімо, в “Повісті временних літ”, містив конкретні земні події, які в такому контексті позбувалися “временності” і ставали належними до вічності. Його просторовий вимір від землі до неба потребував збереження непорушності космічної організації, тому, наприклад, прагнення Володимира Мономаха в його “Повчанні” до загального примирення, злагоди, усунення конфліктів було не лише відгомном історичних бур. Як і в унікальній пам’ятці руської культури “Слово про Ігорів похід”, що розгортається, за влучним аналізом М. Поповича, як схема сюжету про блудного сина, повернення втікача з полону — Ігоря — після безславної поразки до Києва розглядається як відновлення космічної рівноваги, тому й радіють йому всі “страли і гради”.

Атмосфера міста зумовила появу вільної особистості. Тут формувався дух індивідуалізму, підприємливості, практичного глузду, самовпевненості та волі до перемог у житті. Цей дух відобразився в літературному жанрі *фабльо* (наприклад, “Про Віллана-лікаря”), невеличкої віршованої новели, яка уславлювала практичність, кмітливість простого, хитруватого городянина, а також у скульптурі. Якщо, наприклад, скульптура романського храму утверджувала слабкість і мізерність людини як перед ликом Вседержителя і Судії, перед підступами диявольських істот, так і перед сповненим небезпеки і таємниць світом, то скульптура готичних соборів в одухотвореній експресивності постатей акцентувала саме людські устремління перед абсолютною владою божества.

Культ рицаря, окрім духу войовничості, зневаги до смерті, викристалізував такі цінності, як відданість, шляхетність, особиста гідність. Рицарський кодекс знайшов відображення в поемах про рицарів Круглого столу короля Артура, зокрема в “Повісті про Трістана та Ізольду”, у творах Кретьєна де Труа (“Ланселот”), Вольфрама фон Ешенбаха (“Парсіфаль”), у поезії трубадурів (Бернарт де Вентадорн, Бертран де Борн).

2.3.5. Ренесансний антропоцентризм

Відродження — це культурна доба в процесі переходу від середніх віків до нового часу. Відродження (*др. пол. XIII — п. пол. XVI ст.*) збіглося з початком капіталістичного виробництва й обміну. Відповідно, ренесансна культура народилася й побутувала у вільних містах, де створювались умови для звільнення людини від середньовічних традицій і норм. Городянин, людина третього стану, міцно стояв на землі, вивірив тільки в себе, дивився на світ без трагізму і пафосу страждання. До того ж і реальний зміст доби був не для слабких людей: боротьба партій і класів, розгул інквізиції, полювання на відьом, авантюризм географічних відкриттів, аморалізм первісного накопичення капіталу, жорстокі колоніальні війни, релігійні суперечності визначали контекст Ренесансу.

Ідеалом Відродження стала *універсальна людина, яка створювала сама себе*. Людина почала вважатися творчим початком буття, центр світобудови змістився в напрямку особистості. На зміну теоцентризму прийшов *антропоцентризм*. Шекспірівський Макбет упевнений у тому, що для нього нічого неможливого немає, а король Лір бажає подивитися збоку на той світ, який він створив. А. Дюрер малює автопортрет у подоби Христа. Лаура в сонетах Петрарки володарює не лише над серцем закоханого поета, а й над Всесвітом. Мона Ліза в “Джоконді” Леонардо да Вінчі, земна жінка, наділена ідеальними рисами, царює над величним космізованим Всесвітом і провокує майже релігійне поклоніння. У “Сикстинській мадонні” Рафаеля земне материнство набирає сили материнства ідеального, яке потребує екзальтованого вшанування.

Філософія Відродження утверджувала ідеал гармонійної особистості, яка у своєму розвитку може піднятися до “рівня істоти богоподібної” (Піко делла Мірандола, “Промова про гідність людини”). Людина сприймалась як така, якою вона здатна стати. Шлях богоподібності й самообожнення передбачав, що в людині закладено все, вона — універсальна. З цього

погляду Ренесанс був відродженням неоплатонізму в розумінні *побудови світу з ідеї* (за О. Лосевим), в наділенні його ідеальністю, статичністю.

Ренесанс схильний приймати людину такою, як вона є, не розділяючи її на буттєво кращу або гіршу, приймаючи і високе, і нище в ній. *Людина сама є мірою своїх вчинків*. Вона може розчинитись у метушливому натовпі й підкоритися глупоті та злу, які правлять поведінкою людей (П. Брейгель, “Прислів’я”). Вона може жалюгідно і беспорядно борсатись у мурашнику світу, як у книзі Е. Роттердамського “Похвала глупоті”. На неминучу загибель її, сліпу, приведе марнота бажань (“Сліпі” П. Брейгеля). Ніхто не залишиться живий у гонитві за земним вдоволенням (“Сади насолод” художника І. Босха). Вчинки героїв “Декамерона” Дж. Бокаччо насамперед людські і лише потім добрі чи погані.

З Відродження почався процес *звільнення людини від соціальної нормативності*, вихід із спільноти, родової залежності. Утвердження права на індивідуальність життя і долі є сутністю протесту шекспірівських Ромео і Джульєтти. У фундатора ренесансного візуального мистецтва Джотто у фресці “Поцілунок Іуди” віковичне зіткнення Добра і Зла трактовано як моральний двобій особистостей. У “Таємній вечері” Леонардо да Вінчі релігійна драма постала як драма індивідуальностей. Земне існування людини набуло самостійності й цінності. Знаком цього стало відкриття *прямої перспективи*, метакультурний зміст якої — в антропоцентризмі, у вигнанні трансцендентного із світомоделі і, як наслідок, у самотності людини в космосі. Виникло поняття “авторство”, сформувався особливий стиль життя творчої людини, розвивалося виконавство як самостійна діяльність.

Ренесансна традиція реабілітувала *чуттєву красу* світу. Вона була поєднанням нового прочитання античності з новим прочитанням християнства (звідси термін “Відродження”). У картині С. Боттічеллі “Народження Венери”, з трансформацією сюжету хрещення, поклоніння Христу поступилося місцем поклонінню наготі жінки, яка уособлює ідею всевлад-

ності любові у світі. В його ж “Святому Себастьяні” жорстоке мучеництво заглушено довершеною красою тіла. Книга Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель” демонструвала розгул плоті, подібний до реальних веселощів на вулицях італійських міст. Дж. Бокаччо оспівував чуттєве кохання, що не знає заборон.

У духовному житті відбувався процес *секуляризації*, світське витісняло релігійне. Відродження зорієнтувало знання не на підтвердження присутності божественного, а на дослідження створеного людиною (*humana studia*). Звідси поняття *гуманізм* і *гуманіст*. Наука аналізувала природні механізми буття (теорія імпульсу, теорія вільної саморухливості атомів).

Музична культура Відродження орієнтувалася на пісню з імпровізаційністю, емоційністю, можливістю виразити душевні стани, передати авторську інтерпретацію (італійський мадригал, балада, французький шансон, іспанський романс). Ренесансна музика виходить з людини як із вмістилища пристрастей на протигагу середньовічній, що сходила на людину як благодать божа (шлях від онтологізму до психологічного ілюзіонізму). Найважливішим стало мистецтво *портрета* (літературного, живописного, музичного тощо) як відображення цінності людини у світі. *Архітектура* організовувала простір за центричним принципом, що надавало в ньому особливого статусу саме людині (палаццо дожив у Венеції, палаццо Ручеллаї у Флоренції, архітектор Альберті; купол собору Санта-Марія дель Фйоре у Флоренції, архітектор Брунеллескі).

Сильний вплив феодальної влади став причиною збереження елементів середньовічної традиції в культурі *Північного Відродження* (Нідерланди, Німеччина, Франція, Іспанія, Англія, Східна Європа — XV—XVI ст.). Ця культура позначена тонким відчуттям цілісності світобудови. Домінуючою стала *тема людини у Всесвіті*, співіснування людини і природи, людини і речей, людини і соціуму. Нідерландський філософ Микола Кузанський осмислював буття у співвіднесеності кінцевого індивідуального і безкінечного. Образ такого світу, в якому повсякденність набирає космічних масштабів, — у картині нідерландського художника П. Брейгеля Старшого

“Мисливці на снігу” з грандіозним показом земного життя людини і природи. Шанобливе ставлення до мікрокосму речей і співіснування їх з людиною прочитується в “Портреті Арнольфіні” художника **Яна ван Ейка**.

Ренесансна традиція прийнялась і на ґрунті *України*, зрешеному глибинним відчуттям персоналізму. Архітектура Львова XVI ст. (площа Ринок, Успенська церква) відтворила простір гармонійно організованого ренесансного міського середовища. Побудова вежі Корнякта знаменувала собою пробудження самосвідомості української громади, яка порушила давню традицію домінування в силуеті слов’янського міста лише вертикалі собору як знака верховенства духовної влади. В мілітарних поезіях **С. Яворського**, **П. Орлика**, **П. Терлецького** оспівувався культ сильної особистості, діяльної і помітної персони, ватажка і героя, який своєю соціальною активністю долає будь-які перешкоди на своєму шляху. Образ людини ренесансного типу, енергійної і впевненої, дійшов до нашого часу в прекрасному живописному портреті Гамалії. Культ активного суспільного діяча став тим родючим ґрунтом, на якому зросла слава України в XVI—XVII ст. як однієї з найбільш волелюбних і соціально активних націй Європи.

Ренесансний індивідуалізм потребував для свого утвердження навмисного порушення середньовічних норм, заперечення їх, десакралізації (що, до речі, свідчило про суттєву залежність від них). Це обернулося ренесансним *імморалізмом*, усвідомленням зворотного боку утвердження сваволі “я”. Розгул розбещеності досяг значних масштабів. У політичне життя ввійшли інтриги й змови. Засобом вирішення економічних проблем стало вбивство, релігійних — спалення на вогнищі. **Макіавеллі** проголосив необхідність підкорення моралі досягненню мети. Гаслом ідеального міста (Телемського абатства) стало (у **Рабле**) “Роби, що хочеш”. Суперечливими були і моральні риси багатьох видатних людей Відродження. Значно розширена сфера свободи без внутрішніх регуляторів (за **В. Лобасом**) породила в розвиненому буржуазному суспільстві відчуття

“прокляття свободи” (**Ж. П. Сартр**), бажання “втечі від свободи” (**Е. Фромм**), “жагу общинності” (**Ж. Дерріда**).

Симптоматичною стала поява ренесансних *утопій*. **Т. Мор** і **Т. Кампанелла** перестають довіряти як історії (мотив ізольованого острова), так і людській природі (мотив регламентації особистого і суспільного життя людини). Для утопістів людина стає елементарною істотою з первинними потребами, які має бути задоволено.

Зворотний бік ренесансного гуманізму привів до його краху. Відбувся перехід (за **В. Лобасом**) від “високого міфу” (людина — це найвища істота) до “низького міфу” Відродження (людина — це найбрудніший бруд). Цінності Ренесансу не було переглянуто, а заперечено самою дійсністю. Ранній герой **Мікеланджело** (“Давид”) у своїй силі й непереможності є справжнім вінцем природи, його ж пізній герой (“Бородатий раб”) смиренно несе тягар камінного полону. У ранніх п’єсах **В. Шекспіра** (“Сон літньої ночі”, “Приборкання непокірливої”) діяльні герої сміливо долають перешкоди. Героїв пізнього Шекспіра (“Король Лір”, “Макбет”, “Гамлет”) до загибелі приводять власні індивідуалістичні прагнення. Ні поривання до сонця (“Падіння Ікара” **П. Брейгеля**), ні страждання Христа, що спокутує людські гріхи (“Несення хреста” **І. Босха**), не змінили зануреного в марнотне повсякдення людства.

“Святий Себастьян” **Тиціана** (на противагу ботічеллієвому) з підкресленим фізіологізмом страждання земної людини означив кінець ренесансної утопії. Як і сумна лицарствена спроба **Дон Кіхота М. Сервантеса** захистити гідність людини зі списом напереваги. Як і “Меланхолія” **А. Дюрера** — зображення могутньої крилатої жінки, здатної підкорити таїни світобудови, в бездіяльності якої відчувалося сум’яття людського духу перед грандіозністю Всесвіту. Це було передчуттям обриву нової культури.

Основні поняття

Антропоцентризм — уявлення про світобудову, яка організується довкола людини як центра.

Готика — художнє світовідчуття, яке відображає домінуючі тенденції трансцендентного світу і формується в атмосфері середньовічного міста.

Гуманізм — вчення про самоцінність людини, яке утверджує людину як смисл і основу буття.

Дихотомічність світу — концепція поділу світу на дві частини, сакральну і профанну.

Епос — розповідь про події минулого, побудована за принципом гіперболізації.

Есхатологія — філософсько-релігійні уявлення про долю світу і людини, про кінцевість існування світу.

Ікона — образ сакрального світу, який за допомогою оберненої перспективи відображає відношення “горнього” і “дольного світів”.

Карнавал — універсальний механізм, який є протиположним ієрархічності середньовічного суспільства.

Куртуазія — складний ритуал відносин та моральних правил, передбачених придворним етикетом.

Лінійний час — образ часу, в якому домінує рух “уперед”, що розуміється як історія з відповідним минулим, теперішнім і майбутнім.

Літургія — спільна справа, досягнення божественного буття шляхом богослужбового ритуалу.

Поліфонія — рівноправне багатоголосся в музиці; метафора полілінійності буття.

Романіка — художнє світобачення, в якому представлена ідея гріховності світу й малості людини в ньому.

Соборність — гармонійна цілісність людини, світу й церкви, спосіб вирішення всією громадою проблем на протиположній орієнтації на юридичну норму.

Утопія — образ майбутнього, в якому за допомогою ідеалізованих символів сублімуються невдоволені бажання й устремління.

Контрольні запитання

- *Які фактори формують феномен європейської культури?*
- *Яким був вплив християнства на формування європейського типу культури?*
- *У чому полягає полілінійність розвитку європейської культури?*
- *Порівняйте світоглядний комплекс східноєвропейської та західноєвропейської культур.*
- *Які чинники формують культурну своєрідність української традиції?*
- *У чому своєрідність середньовічного світобачення?*
- *Яка роль карнавалу в структурі середньовічної культури?*
- *Які особливості середньовічного ідеалу людини?*
- *Порівняйте романський і готичний стилі.*
- *Спробуйте зіставити риси античного і середньовічного ідеалів людини.*
- *У чому полягають гуманістичні ідеали давньоукраїнського іконопису?*
- *Охарактеризуйте християнський храм як модель світобудови.*
- *Якою є художня концепція гуманізму?*

- У чому ренесансний ідеал є суперечливим?
- Проаналізуйте причини краху ренесансного гуманізму.
- Порівняйте художній світ Південного і Північного Відродження.
- Як виявила себе ренесансна традиція на терені України?

Тестові завдання

1. Модель часу, втілена у структурі давньоукраїнського храму:
 - a) позачасова;
 - b) хронотопна;
 - c) циклічна;
 - d) лінійна;
 - e) спіральна.
2. Персоналізм притаманний культурній ментальності:
 - a) індійській;
 - b) японській;
 - c) арабській;
 - d) російській;
 - e) українській.
3. Співвідношення інтер'єру й екстер'єру в давньоукраїнському храмі відображає його:
 - a) тілесність;
 - b) духовність;
 - c) космічність;
 - d) антропоцентричність;
 - e) антропокосмічність.
4. Пряма перспектива як концепція світомоделі виникла в добу:
 - a) архаїчну;
 - b) середньовічну;

- c) ренесансну;
 - d) нову;
 - e) новітню.
5. Слова: “Я створив тебе..., щоб ти без обмеження сам собі зробився творцем і сам викував цілком свій образ” — були звертанням до людини доби:
 - a) Середньовіччя;
 - b) Ренесансу;
 - c) бароко;
 - d) класицизму;
 - e) реалізму.
6. Православний храм:
 - a) антропоморфний;
 - b) антропоцентричний;
 - c) антропокосмічний;
 - d) космоцентричний;
 - e) космологічний.
7. Слова: “якщо поглянути на наш світ з висоти небес, скількох лих сповнене життя людське: жалюгідне і брудне народження, юність, обважена тяжкою працею, суворі неминучість смерті, безліч нещасних випадковостей та негараздів” — можуть належати доби:
 - a) Середньовіччя;
 - b) Південного Ренесансу;
 - c) Північного Ренесансу;
 - d) бароко;
 - e) романтизму.
8. Співвідношення інтер'єру й екстер'єру в ренесансному храмі відображає його:
 - a) тілесність;
 - b) духовність;
 - c) космічність;
 - d) антропоцентричність;
 - e) антропокосмічність.

9. Обернена перспектива як концепція світомоделі виникла в добу:
- архаїчну;
 - середньовічну;
 - ренесансну;
 - нову;
 - новітню.
10. Ренесансна модель світу:
- антропокосмічна;
 - антропоморфна;
 - антропоцентрична;
 - космоцентрична;
 - космоморфна.
11. Форма “перевертання” світу в середньовічній культурі:
- хорал;
 - літургія;
 - трувер;
 - карнавал;
 - мадригал.
12. Абсолют Середньовіччя:
- природний;
 - соціальний;
 - державний;
 - космологічний;
 - особовий.
13. У системі цінностей української культурної традиції домінують:
- розум;
 - серце;
 - воля;
 - дія;
 - недіяння.
14. Ідеальна особистість Середньовіччя:
- герой;

- мислитель;
 - страстотерпець;
 - раб;
 - універсал.
15. Український культурний менталітет:
- патріархальний;
 - державницький;
 - персоналістичний;
 - антиперсоналістичний;
 - колективістський.
16. Тему Північного Відродження можна визначити як:
- людина у Всесвіті;
 - людина над Всесвітом;
 - людина проти Всесвіту;
 - людина — частина Всесвіту;
 - людина поза Всесвітом.
17. Українська середньовічна модель світу:
- космоцентрична;
 - теоцентрична;
 - антропоцентрична;
 - антропокосмічна;
 - синергетична.
18. Двосвітність властива культурі:
- архаїчній;
 - античній;
 - давньосхідній;
 - середньовічній;
 - ренесансній.
19. Онтологічний оптимізм характерний для традиції:
- далекосхідної;
 - близькосхідної;
 - південнослов'янської;
 - середземноморської;
 - північноєвропейської.

20. Доба Відродження — це відродження традиції:
- архаїчної;
 - давньосхідної;
 - далекосхідної;
 - античної;
 - середньовічної.
21. Вислів: “Скільки б не хизувалися люди величчю своїх діянь, ці діяння... бувають наслідком простої випадковості”— належить добі:
- давній;
 - середньовічній;
 - ренесансній;
 - новій;
 - новітній.
22. Просторове бачення світу типове для ментальної традиції:
- далекосхідної;
 - східнослов'янської;
 - південнослов'янської;
 - північноєвропейської;
 - південноєвропейської.
23. Домінанта слов'янського середньовічного міста:
- ратуша;
 - собор;
 - ратуша і собор;
 - не ратуша;
 - не собор.
24. Домінанта європейського середньовічного міста:
- ратуша;
 - собор;
 - ратуша і собор;
 - не ратуша;
 - не собор.
25. Вислів: “Душа своя дорожча мені за усей світ цей” — належить українському діячеві доби:

- середньовічної;
 - ренесансної;
 - барокової;
 - романтичної;
 - модерної.
26. Тип Богородиці в українській іконописній традиції:
- замилування;
 - знамення;
 - Одигітрія;
 - Оранта;
 - втілення.
27. Геокультура України включила її в орбіту впливу культури:
- давньоримської;
 - давньогрецької;
 - давньосхідної;
 - далекосхідної;
 - передньоазійської.
28. Архетип матері притаманний культурі:
- близькосхідній;
 - південнослов'янській;
 - північнослов'янській;
 - північноєвропейській;
 - південноєвропейській.
29. Автономний сімейний господарчий тип лежить в основі культури:
- східної;
 - західної;
 - української;
 - російської;
 - західної та української.
30. Важливість профанного простору існування декларується:
- східним християнством;
 - західним християнством;
 - ісламом;

- d) буддизмом;
- e) жодним з перерахованих.

31. Ідеальна особистість Ренесансу:

- a) герой;
- b) мислитель;
- c) страсотерпець;
- d) раб;
- e) універсал.

32. Модель часу доби Середньовіччя:

- a) циклічна;
- b) хвильова;
- c) лінійна;
- d) позачасова;
- e) спіральна.

Творчі завдання

1. Типологію якої культури представлено в уривку з тексту філософа П. Сорокіна?

“Вона приділяє мало уваги особистості, предметам і подіям чуттєвого емпіричного світу. Тому неможливо знайти якийсь реальний пейзаж, жанр, портрет. Оскільки мета — не розважати, не веселити, не давати насолоду, а наближати віруючого до Бога”.

2. Яку модель світового простору представлено в тексті Августина Блаженного? Як вона відображена в архітектурі, живописі, театрі, музиці?

“Два гради — нечестивих і праведних — існують від початку людського роду, і перебувають довіку. Тепер же громадяни обох живуть разом, однак бажають різного, в день же Суду поставлені будуть окремо.

Земний град створено любов'ю до самих себе, доведеною до презирства до Бога, небесний — любов'ю до Бога, доведеною до презирства до самого себе.

Небесний град вічний; там ніхто не народжується, тому що ніхто не вмирає; там істинне й повне щастя, яке є даром Божим. Звідти ми отримали запоруку віри на той час, поки, подорожуючи, зітхаємо про красу його”.

3. Яким постає час у філософських роздумах Августина Блаженного? Як подібне уявлення про час відображено у творах середньовічної культури? У чому своєрідність способу мислення, притаманного середньовічній людині?

“Що таке час? Якщо ніхто мене про це не питає, я знаю, що таке час; якщо я захотів би це пояснити тому, хто питає, сказав би: “Ні, не знаю”. Наполягаю, однак, на тому, що твердо знаю: якби ніщо не проходило, не було б минулого часу; якби ніщо не приходило, не було б майбутнього часу; якби нічого не було б, не було б і теперішнього часу. А як можуть бути ці два часи, минулий і майбутній, коли минулого вже немає, а майбутнього ще немає? І якби теперішнє завжди залишалось теперішнім і ніколи не зникало в минулому, то це вже був би не час, а вічність; теперішнє стає часом лише тому, що зникає в минулому. Як же ми говоримо, що воно є, якщо причина його виникнення в тому, що його не буде? Чи ми помиляємося, коли кажемо, що час існує лише тому, що прагне зникнути?”

Якщо ми візьмемо відрізок теперішнього часу будь-якої довжини — сто років, рік, місяць, день і т. д., то побачимо, що він складається немов з трьох інтервалів. Один з них знаходиться в минулому, інший у майбутньому, третій — найкоротший... і становить власне теперішній час. Він такий короткий, що в ньому немає тривалості... Теперішнє не продовжується... Де ж перебуває цей невловимий час?”

4. Перечитайте пам'ятку руської культури “Слово про Ігорів похід” у контексті її інтерпретації, зробленої талановитим українським філософом М. Поповичем. Що змінилося у вашому сприйнятті порівняно зі звичною, відомою ще зі школи інтерпретацією тексту?

“Схема мандрів Ігоря, як вони побачені поетом, — це схема сюжету “блудний син”. Як і в євангельській притчі, Ігор виступає як неслухняний син, що согрівив своїми мандрами, непокірністю пробудивши зло, що його приспав батько Святослав, “потрепавши” половців “харалужними мечами”. Повість про Ігоря — це повість про лихі пригоди молодого нерозважливого чоловіка, який після всіх лихоліть повертається до батьківського і прабатьківського дому, в Київ (а не в Путивль). Як блудний син повертається до Бога, так Ігор повертається до Пирогощі. Як слід радіти поверненню блудного сина, так радіють “страши і гради” Ігоревому поверненню”.

5. Як ви розумієте смисл “Притчі про єдинорога” з “Повісті про Варлаама та Йаосафа”, перекладеної Іваном Франком? Яким може бути її прочитання в контексті середньовічної культури?

“Ті, що служать суворому і лихому володарю (тобто світові) і в безумстві віддаляються від доброго і милосердного (Бога), хапаючись жадібно земних благ і не звертаючись думкою до майбутніх благ, ідуть наосліп за тілесними насолодами..., ті подібні до чоловіка, що рятується втечею перед оскаженілим однорогом. Чуючи його голос, його страшний рев, він тікає щодуху, щоб не стати жертвою звіра, і в поспішному бігу падає в глибоку яму. Падаючи і розкинувши руки, він схопився за якусь деревину і міцно вчепився за неї, ногами сперся на земляний виступ і уявив собі, що вже в безпеці і може бути спокійним. Глянувши довкола себе, він побачив дві миші, білу та чорну, що безупинно підгризали коріння деревця, якого тримався: ось ще мить і воно, підгризене, впаде. А коли глянув на дно ями, то побачив там дракона — страшенну потвору, що дихала вогнем, пильно стежила за ним, люто роззявивши пащу, щоб проковтнути його. Придивляючись на ґрунт, на який сперся ногами, чоловік побачив чотири гадючі голови, що висунулися із стіни, а коли звів очі вгору, він побачив краплину меду, що капала з гілок деревця. І тоді чоловік забув про небезпеки, які його оточували: вгорі розлютований

однорог, що хотів його роздерти, внизу — страшний дракон, готовий проковтнути його, а деревце, за яке він тримався, може кожної миті звалитись. Та щойно він сперся ногами на слизький і непевний ґрунт, забув про всі страхоття і насолоджувався дробинкою того меду”.

6. Осмисліть зроблений Е. Трубецьким у роботі “Умогляд у фарбах” аналіз деяких семантичних пластів іконопису. Де ще в середньовічній культурі можна знайти відображення ідеї соборності? Обґрунтуйте свій аналіз.

“Архітектурність ікони передає одну з центральних і суттєвих її думок. У ній ми маємо живопис, по суті, соборний; у тому пануванні архітектурних ліній над людським ликом, яке у ній помітне, відображається підкорення людщині ідеї собору, переважання вселенського над індивідуальним. Тут людина перстає бути самодостатньою особистістю і підкоряється загальній архітектурі цілого.

В іконописі ми знаходимо зображення грядущого храмового або соборного людства...

У давньоруському живописі ми знаходимо всі ці кольори в їхньому символічному, потойбічному використанні. Ними всіма іконописець користується для відокремлення неба поза межного від нашого, поцейбічного, тутешнього плану існування. У цьому — ключ до розуміння невимовної краси іконописної символіки фарб”.

7. В одному з досліджень знаходимо таке пояснення явища оберненої перспективи:

“Витоки оберненої перспективи різнопланові: це бажання виділити центральний персонаж різницею масштабів й орієнтацією на нього простору... як відображення середньовічної ідеї ієрархії, це і результат устремління знайти контакт зображення з глядачем... У середньовіччі земний світ виступав як відображення й подоба небесних сфер, при цьому простір небес протиставлявся земному. Його неможливо було сприйняти чуттєво, він відкривався лише внутрішньому осяянню.

Оскільки не реальність була предметом візантійського мистецтва, а лише світ божественних сутностей, “обернений” простір середньовічного зображення — це простір небесного світу, символ надчуттєвого духовного зору, всесвіт, побачений ізсередини, відображення середньовічного дуалізму. Зверненість до себе, внутрішнє споглядання, перебування, а не рух становили специфічну рису цього світовідчуття”.

Якою в цьому контексті постає світоглядна сутність простору прямої перспективи? Коли вона виникла і які зміни у свідомості людини відобразила?

8. *Як з культурологічного погляду можна пояснити подібну унікальність правничої традиції Київської Русі, на якій наголошено в тексті українського дослідника Л. Шкляра? Яку особливість культурних універсалій слов'янства вона представляє?*

“Однаке, запозичивши і релігію, і деякі мистецько-стильові ознаки культури, а також певні законодавчі норми у Візантії, наш народ психологічно і юридично не сприйняв, зважаючи на тривалу язичницьку традицію, тілесних покарань у своєму законодавстві. Справа тут, як бачимо, не в самому лише християнстві. Адже тілесні покарання не завадили іншим, не менш христілюбивим народам, робити по-своєму.

Відомо, що спроба запровадити тілесні покарання належить Володимирові Святому, проте вона не мала своїх прихильників. У цьому, як зазначає відомий український історик М. Брайчевський, полягало унікальне становище Київської Русі доби Середньовіччя. Він пише: “Цікава деталь, Київська Русь (мабуть, єдина феодальна держава) не знала смертної кари. Спроба Володимира Святого запровадити цю форму покарання за найтяжчі злочини закінчилася крахом: видану було постанову через кілька років довелось скасувати”.

9. *Між промовистими словами італійського гуманіста Піко делла Мірандола й іронічною позицією нідерландського гуманіста Еразма Роттердамського лежить доба Відроджен-*

ня. Що і чому змінилося в уявленні людини про світ і саму себе?

Піко делла Мірандола: “О чудове і величне призначення людини, якій дано досягти того, чого вона прагне, і бути такою, якою вона хоче! Тварини з утроби матері виходять такими, якими їм призначено залишитися назавжди... Тільки людині дав батько насіння і зародки, що можуть розвиватися по-всякому. Який буде за ними догляд, такі вони принесуть квіти і плоди... Ти лише один, не стримуваний ніякою вузькістю меж, своєю сваволею окреслиш межі тієї природи, в чій руки я віддав тебе. Посеред світу поставив я тебе, щоб тобі легше було проникнути поглядом у навколишнє. Я створив тебе істотою не небесною, але і не земною, не смертною, але і не безсмертною, щоб ти, далекий від обмежень, сам собі зробився творцем і сам викував остаточно свій образ. Тобі дано можливість опуститися до рівня тварини, але також і можливість піднятися до рівня істоти богоподібної — винятково завдяки твоїй внутрішній волі”.

Еразм Роттердамський: “Ви не повірите, яку розвагу, яку потіху, яке задоволення роблять щодня людська богам! Тверезі передполудневі години боги звикли присвячувати вислуховуванню людських суперечок і обітниць, але коли, хлиснувши нектару, вони втрачають цікавість до предметів важливих, то забираються вище, на небо, і відтіля дивляться вниз. Немає видовища приємнішого! Боже безсмертний, що за вистава ця блазнівська метушня дурнів!.. От чоловік, що сохне за якоюсь жіночкою і тим сильніше закохується, чим менше має взаємності. Ось інший бере собі посаг, а не дружину... Цей запихає собі в ковтку (в горлянку — *ред.*) все, що лише вдасться роздобути, хоча, може бути, незабаром йому доведеться голодувати. Цей нічого не знає приємнішого, ніж сон і дозвілля. Є й такі, які вічно галасують і хвилюються з приводу чужих справ, своїми ж зневажаються. Інший — увесь у боргах, а вважає себе багатієм... Цей заради малого і зрадливого прибутку нишпорить морем, довіряючи хвилям і вітрам своє життя, що не можна купити ні за які гроші... Знайдуться

і такі, які вбачають зручний шлях до збагачення в тому, щоб прилеститися до самотніх дідків, у той час як інші, прямуючи до тієї ж мети, зваблюють багатих бабусь. Яка потіха для богів, коли і тих і інших буває обдурюють ті, яких вони хотіли надути...”

10. В одному з досліджень знаходимо таку спробу виправдання, до якої вдається гуманіст Макіавеллі в книзі “Государ”, аморалізму в політиці, закони якої несумісні із законами моралі:

“...Макіавеллі вимушений був обмежитися тим, що йому надавала практика — практика політичного авантюризму, практика дрібних і великих італійських тиранів. І Макіавеллі будує з цього матеріалу, хоча не раз викривав його нікчемність; з отрути, яка занастила Італію, він намагається дістати ліки, здатні повернути її до життя. В якомусь розумінні “Государ” — утопія, оскільки Макіавеллі доводиться приглушувати в собі сумніви щодо здійснення своєї програми...”

Чи згодні ви з думкою дослідника? Аргументуйте свою позицію. Яким чином, на вашу думку, можна позбутися парадоксу “негуманності” гуманіста?

11. Відомо, що в добу Відродження зароджується так звана утопічна література. Як можна пояснити виникнення подібної моделі ідеального суспільства, як, наприклад, у Томмазо Кампанелли з його “Міста Сонця”, у добу розквіту гуманістичної традиції?

“Верховний правитель у них — священик, ім’я його Сонце... Він є главою всього і у світському, і в духовному, з усіх питань і спорів він виносить остаточне рішення... І є у них лише одна книга під назвою “Мудрість”, в якій напрощуд стисло й доступно викладено всі науки... Метафізик спостерігає за всім при посередництві трьох правителів, і ніщо не відбувається без його відома... Філософський спосіб життя спільнотою..., спільність дружин..., прийнята на тій підставі, що в них все спільне... Розподіл усього перебуває в руках посадових осіб;

оскільки знання, нагороди і насолоди є спільним надбанням, то ніхто нічого не може собі присвоїти... Спільність робить усіх водночас багатими і, разом з тим, бідними: багатими — тому що в них є все, бідними — тому що в них немає власності”.

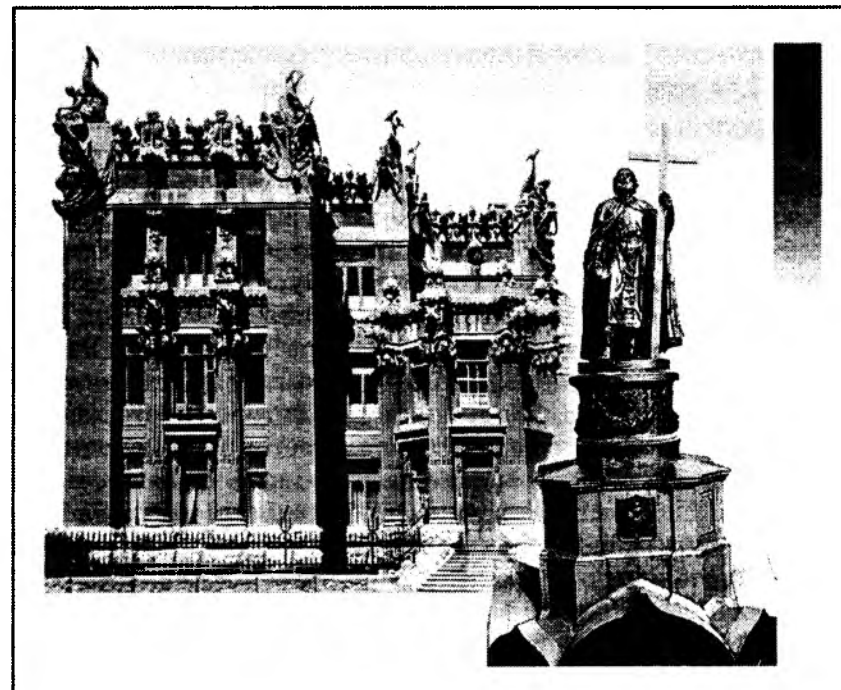
12. Герой якого типу світосприймання постає в рядках вірша українського поета Івана Дзюби? Знайдіть йому подібних в українському портретному мистецтві.

Велич була на смиреннім обличчі у нього такою,
Що дивувались героєві тому свої і чужинці...
Схожим на Марса він був і на лева могутньої сили, —
Тож і не дивно, що цвяхи міцні міг руками ламати...
Потяг до зброї і велич душі не послабили ані
Справи освітні удома, ні гойні поля і маєтки.

Література

1. Асєєв Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К., 1980.
2. Барская Н. Сюжеты и образы древнерусской живописи. — М., 1993.
3. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.
4. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989.
5. Баткин Л. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М., 1990.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
7. Буркхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — М., 1996.
8. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. — 1998. — №5. — С. 58—70.
9. Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М., 1972.

10. *Дмитриева Н.* Краткая история искусств. — Т. 1. — М., 1986.
11. *Лихачев Д.* Человек в литературе Древней Руси. — М., 1970.
12. *Любимов Л.* Искусство Западной Европы. — М., 1982.
13. *Любимов Л.* Искусство Древней Руси. — М., 1981.
14. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури // Дніпро. — 1991. — №1. — С. 146—177.
15. *Мойсеїв І.* Храм української культури. — К., 1995.
16. *Овсійчук В.* Українське мистецтво XIV — п. пол. XVII ст. — К., 1985.
17. *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа. — М., 1987.
18. *Попович М.* Нарис історії культури України. — К., 1988.
19. *Ружмон Дені де.* Любов і західна культура. — Львів, 2000.
20. *Скринник М.* Міфо-символічні витоки української ідеї у світлі феномена Г. Сковороди // *Mediaevalia Ucrainica.* — 1993. — С. 116—131.
21. Українська душа. — К., 1992.
22. Універсальні виміри української культури. — Одеса, 2000.
23. Феномен української культури. — К., 1996
24. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. — М., 1988.
25. *Шамаро А.* Русское церковное зодчество: символика и истоки. — М., 1983.
26. *Ястребицкая А.* Западная Европа XI—XIII вв. — М., 1975.



Тема 2.4.

2.4.1. Світоmodell
Нового часу в українській
і європейській культурах

2.4.2. Антропологічні
моделі в українській
і західній культурах
Нового часу

2.4.3. Людина і світ
в українській і європейській
культурах кінця XIX ст.

ЗАХІДНО- ХРИСТІЯНСЬКА І СХІДНО- ХРИСТІЯНСЬКА КУЛЬТУРИ В ДОБУ НОВОГО ЧАСУ

2.4.1. Світоmodell Нового часу в українській і європейській культурах

Культура Нового часу (XVII—XIX ст.) відмовилась від статичної антропоморфної картини світу. Формування капіталістичного виробництва сприяло утвердженню високих темпів економічного й технічного розвитку. Буржуазні революції в Нідерландах, Англії, Франції, становлення європейських держав започаткували період соціальної нестабільності. Реформаційний і контрреформаційний рухи розхитали цілісність середньовічної ідеологічної системи. Поширення протестантської етики релігійно освяченої самоцінності праці, накопичення та підприємливості сприяло нагромадженню власності, капіталізації соціальних стосунків при принциповому осуді витрати прибутків на позаекономічні сфери буття (М. Вебер). Це сформувало класичні європейські ринкові відносини, прагнення до поширення яких зумовило географічні відкриття, що надали світові грандіозності, поклали кінець євроцентричності.

Утвердження коперніанської системи світобудови стало утвердженням *динамічної моделі світу, побудованої на зіткненні протилежностей*. Проблема руху визначилась як сутнісна для більшості філософських вчень. Наука зосередилася на питанні динамічності матерії: основні закони механіки (Ньютон), закон падіння тіл (Галілей), механіка рідин і газів (Паскаль), закон руху планет (Кеплер), кровообіг (Гарвей), у XVIII ст. — теорія Канта — Лапласа про розвиток сонячної системи з туманності, в XIX ст. — теорія мінливості видів Ламарка, еволюційна теорія Дарвіна, закон збереження й перетворення енергії.

Відчуття плинності, руху стало характерним для Нового часу. Сформувався жанр *роману* як хронометражу людського життя, в музиці — *фуга* та *сонатно-симфонічна форма* із змаганням тем. Автопортрети голландського художника Рембрандта відобразили мінливість образів людського буття, а портрети старців — вікові зміни людини. У побуті міцно утвер-

дився годинник, означуючи орієнтацію культури на час теперішнього, на час мить. Відповідно, *часові мистецтва* зайняли домінуючу позицію в Новій культурі.

Новий час витворив *механістичну картину світу*, в якій образ світу як організму було замінено на уявлення про універсум як механізм. Оречевлення суспільних відносин при капіталізмі викликало *деантропоморфізацію світу*. Поступилися місцем суспільно-виробничим зв'язкам патріархально-родові, просте виробництво — розширеному з відчуженням людини від результату праці. Абстракція капіталу стала домінувати над чуттєвою, матеріальною діяльністю людини. Коперніанська система перетворила відношення космічних об'єктів із сакральних на суто фізичні, позбавила їх чуттєвої достовірності. Реформація за допомогою концепції Лютера і Кальвіна зруйнувала середньовічну ієрархічну систему світу, благородний верх і гріховний низ стали рівними між собою. Природу було позбавлено антропоморфної одухотвореності. Світ розглядався як велетенська система машин: Бог створив Всесвіт, визначив механістичні закони його руху, після чого той існує сам по собі.

Англієць Ф. Бекон постулював емпіризм як джерело знань. Француз Р. Декарт проголосив розум головним знаряддям пізнання. Голландець Б. Спіноза утверджував ідею розумної побудови держави. Українець Г. Сковорода уподібнював суспільство машині. Раціоналізм передбачав абсолютизацію математичної логіки й емпіричного природознавства, їхню проєкцію на всі сфери духовного і матеріального життя. Природний закон розумівся в кінцевому підсумку як всесвітній розум типу позаособистісного “світового духу” Гегеля. Образами раціоналістичної утопії насичувалися навіть пластичні мистецтва: ідеальне штучне місто Петербург виникло як заперечення всього природного. Класичний роман переніс події в розумову, уявну сферу. Музична форма підкорилася закономірностям симетричної, циклічної, гармонійної світобудови, а також абстракції слова (виникає опера).

2.4.2. Антропологічні моделі в українській і західній культурах Нового часу

Динамізм механістичної картини світу вимагав зміни в ній статусу людини. Світогляд пронизувало відчуття *розчинення індивіда в універсумі*, його підкореності середовищу, суспільству. Вже Реформація викликала до життя ідею нікчемності людини. Почуття етичного релятивізму й відчуження знайшло підтримку в *атомістичній картині світу* (Т. Гоббс). За Л. Косаревою, індивідуалізм і природничо-науковий атомізм сприймалися як різні аспекти єдиного світовідчуття, відповідно до якого елементами природного і соціального буття є самостійні індивіди (атоми), взаємодія між якими здійснюється зовні механістично і підкоряється жорстким законам. Матеріальний світ сам по собі не має розумності, мети, тому моральне завдання людини — бути “острівцем” розумності в цьому світі, носієм думки і свідомо цілеспрямованої діяльності.

Парадоксально, але оречевлення зв'язків між людьми відкрило можливості для становлення всебічного, універсального індивіда — соціального атома. Міфом новоевропейської людини сприймався роман Д. Дефо “Робінзон Крузо”, в якому ситуація життя на безлюдному острові означувала замкнений на собі індивідуалізм присвоєння світу буржуазною особистістю. Світ земних переживань людини став центральною темою композиторської творчості італійця К. Монтеверді (опера “Орфей”). Голландець Рембрандт відкрив світові складні моральні колізії людського існування (“Повернення блудного сина”, “Даная”). Комедія характерів остаточно закріпила завершену цілісність індивідуального (французи Ж. Б. Мольєр і П. Бомарше, італієць К. Гольдоні, англієць Р. Шерідан).

Відмова від антропоцентризму відкрила *багатозначні зв'язки людини з оточенням*, ознакою яких стала поява жанрів пейзажу, натюрморту, побутової теми. Заміна цілісної моделі світобудови антиномічною відобразилася в культурному протистові стилів як різних образів світу.

Наукові пошуки XVII ст. породили почуття непорівнянності безодні космосу і минулості беззахисного людського життя. Це й стало духовним змістом культури *бароко*. Домінування барокового мислення характерне для тих країн, в яких панували феодальні тенденції і релігійні суперечності (Італія, Іспанія, Фландрія, Німеччина, Англія, Східна Європа). В Україні осмислення історичної ситуації (експансія Османської імперії і католицького світу, війни за гетьманську владу) також відбувалося в категоріях барокової моделі світобудови.

Бароко відобразило уявлення про вічний *рух* Всесвіту. В архітектурі хвилясті лінії і надлишок декору породжували ілюзію просторового руху й експресії; спіралеподібні колони, що зникали у вишині, наближали до небес; розкішні сади й інтер'єри виражали пафос достатку і земних спокус; каскади фонтанів своїм падінням униз тягли до хтонічних глибин (палаццо Барберіні, архітектори Мадерна, Берніні, Бороміні). Українські козацькі барокові храми (Миколаївський собор у Ніжині, Катерининська церква в Чернігові, Преображенський собор у Великих Сорочинцях, Юріївська церква Видубицького монастиря в Києві) створювали образ ірраціонального, безкінечного простору в метафоричному запамороченні інтер'єру, що розкривався уверх.

У літературі примхливі повороти думки, її орнаментальне оздоблення алегоріями та метафорами змушували рухатися лабіринтами заплутаної фабули. Динаміка музичної тканини створювала ситуацію вознесення на небо або падіння в пекло (ля мінорна прелюдія Й.-С. Баха з II тому “Добре темперованого клавіра”). В українській музиці на зміну лінійній одноступенній монодії прийшов поліфонічний партесний хор з драматургічною концепцією руху думок і почуттів героя. Образ світу ставав схвильованим, підкореним владі таємних сил (як у картині іспанського художника Ель Греко “Вид Толедо в грозу”).

Динаміка світу народжувалася в *антиноміях* буття і смерті, почуття і розуму, тілесного і духовного, в язичницькій насолоді тілесною розкішшю життя в картинах фламандського художника П. Рубенса і його ж релігійній екзальтованості; у

співіснуванні земної звукообразальної програмності “Пір року” А. Вівальді і духовних кантат Баха; в розвитку поемічної літератури в Україні (І. Вишенський, М. Смотрицький, З. Копистенський). Антиномії виявляють себе і на рівні художнього мислення: мажор і мінор, світло і півтьма, утвердження і заперечення, контрасти темпів.

Розум, який відкрив безодню Всесвіту, сам загубився в ньому. Це викликало почуття метафізичної тривоги, *світоглядного песимізму*, образ “time is out”, “вивихнутого часу”. Гіркою сповнені роздуми про світобуття французького філософа Б. Паскаля й англійського поета Дж. Донна. Для героя книги “Сімпліціссімус” німецького автора Х. Гріммельсгаузена світ став хаосом зла. Герой драми іспанського драматурга П. Кальдерона “Життя є сон” прийшов до висновку, що лише смерть пробуджує до життя.

Образ людини, яка кораблем несеться по морю (символ плинності світу) до вічної пристані царства небесного був провідним в українській бароковій поезії Д. Туптала, Л. Барановича, К. Транквіліона-Ставровецького. Тема смерті в музиці зливалася з екстатичною радістю відмови від земного тягара або мудрого прилучення до вічного життя (М. Березовський “Не отвержи мене во время старости”).

Загальна барокова *театралізація життя* — популярність опери, кантати, ораторії, алегоричних церемоній, високомовності, довгих перук, парчевих драпувань та емблем — нагадувала про те, що світ є облудною мішурою, і настане час знімати маски й опускати завісу. Оптичні ефекти барокової архітектури (собор св. Петра в Римі, архітектор, Л. Берніні) утверджували принцип загальної перетворюваності й всемогутності ілюзії. За допомогою безкінечних ілюзорних втілень людина прилучалася до трансцендентності.

Навіть інтимні голландські натюрморти (П. Клаас, В. Хеда) — маленькі сколки хатнього тепла, як і співзвучна їм поезія Фоккенбраха, несли в повторюваних образах черепа, пісочного годинника, крихкого бокалу відчуття тривоги і страху перед оточенням. Так виникав образ *антиномічного барокового часу*

в поєднанні минулості земного і безкінечності вічного. Діяльний і плинний час людського життя зіставлено з абсолютним часом вічності (незмінний бас) у “Пассакалії” і “Чаконі” Баха.

Людина доби бароко відчула себе покинутою в безкінечності Всесвіту. Її місце у світі визначалося в колізії індивідуального і природного, ідеального і реального. Теорія перцепції і апперцепції Г. Лейбніца реабілітувала ірраціональне пізнання. Відкрилася *суперечливість внутрішнього життя людини*. Скульптура Берніні “Екстаз святої Терези” представила людину як поле боріння святості і чуттєвості, тіла і духу. Антиномічні почуття напружували духовне життя героїв у портретах іспанців Ель Греко і Веласкеса. Ситуація гамлетівської роздвоєності типова для героїв картин Рембрандта.

Боріння між аскетичною відчуженістю від життя і смаком до земних насолод прочитувалось в українських портретах Гудими, Долгорукого, Єфремова, Миклашевського. Людина — пілігрим на роздоріжжі — вибирає поміж двома шляхами. Це характерний образ і для української барокової поезії (І. Галятовський, І. Величковський). Антиномічна ідея вивищення через умалення й смирення пронизувала життя і творчість українського філософа Г. Сковороди.

Світовідчуття *рококо* народилось у Франції на поч. XVIII ст. і було пов’язане з аристократичним середовищем. Змістова сутність рококо — в утвердженні “природної людини”, концепцію якої розвинув у своїх творах француз Ж.-Ж. Руссо й англієць Д. Дефо в романі “Робінзон Крузо”. Улюблені жанри рококо — інтер’єр будуару, інтимний портрет, пастораль, галантний роман, камерна музика, романс.

Ідеалом рококо стала *приватна людина, яка живе почуттями*. Героєм аристократичного суспільства був італійський авантюрист Дж. Казанова, котрий присвятив своє життя пошукам любовних пригод. Стилем соціальної поведінки став гедонізм, філософією — сенсуалізм, улюбленою темою — *кохання* як утвердження “природності” людини. Світ любовної гри відкрився у картинах А. Ватто. Кавалер де Гріє, герой роману Прево “Манон Леско”, відмовився від свого соціального

статусу заради куртизанки. Юлія, героїня роману Ж.- Ж. Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”, покарана ранньою смертю за відмову від кохання.

Ідеал рококо містив важковловлювану амбівалентність. Гедонізм мав зворотну сторону у відчутті *ефемерності людського буття*. Дзеркало як основний елемент рокайльного інтер'єру означувало ситуацію примарної гри, балансування на межі реальності й ілюзії. Картина **А. Ватто** “Жиль”, з гірким пародіюванням ренесансної портретної композиції, оголювала самотність людини на ярмарковому святі життя. Життєствердуючі мотиви опери **В. А. Моцарта** “Чарівна флейта” обернулися глибоким трагізмом “Реквієму”. Скандально відомі твори маркиза де Сада представили “природну людину” в усій її жакній тваринності.

Класицизм відобразив тенденцію *раціоналізації свідомості*, яка компенсувала ренесансний розгул індивідуалізму, стала точкою опори в мінливому світі. Раціоналізм виник як носій гармонії, порядку, пафосу суспільності. У Франції XVII ст. теоретиком класицизму став **Н. Буало**, який вважав почуття силою анархічною, руйнівною, а розум — силою, що дисциплінує. Основним змістом класицизму є *суперечності між природним і суспільним у людині*, між пристрастями і розумом. Герой класицизму усвідомлює суспільну необхідність, виконує державний обов'язок. Персонажі французьких драматургів **Мольєра** і **Расіна** завжди є носіями певної ідеї, тотожні самі собі, існують поза суперечностями і розвитком. Зразком подібної норми слугувала *антична традиція*. В архітектурі утвердилися суворі закономірності, порядок і симетрія, завершеність і гармонійна рівновага (ансамбль Версалью).

Ідеї класицизму ожили в другій половині XVIII ст. Просвітницькі ідеали ототожнювалися з філософською творчістю **Вольтера**, **Дідро**, **Монтеск'є**. Доба Великої французької революції покликала до життя громадянські цінності. Античний костюм і античні форми архітектури (Тріумфальна арка і Пантеон у Парижі) означували ситуацію служіння республіканським ідеалам. Відгомін європейського класицизму був від-

чутний і на території України, перш за все у захопленні якими, гармонійними, сповненими спокою і поважності образами класицистичної архітектури, які прочитуються в резиденціях Кирила Розумовського в Почепі і Батурині, в палатах графа Завадовського в Ляличах та в тисячах поміщицьких будинків з колонадами й античними статуями.

Ідеальна людина класицистичного світосприймання завжди робить вибір на користь розуму й обов'язку: французький художник **Ж. Л. Давід** у картині “Клятва Гораціїв” підкреслює абсолютну впевненість своїх героїв у здійсненому виборі між життям їхніх друзів дитинства і потребами державного служіння. Людина в портретах **Д. Левицького** (“Портрет Кокорінова”, “Портрет Демидова”, портрети смольнянок) дотримується погляду суспільства, є носієм певного і незмінного змісту, ідеалу служіння, як і герої творів **Г. Державіна**, **О. Сумарокова**, **Д. Фонвізіна**. Музика **Л. Бетховена** (“Апасіоната”, 9-та симфонія) проводить людину “через страждання до радості”; акордові звуки, маршовий поступ, фанфарні мотиви утверджують перемогу героя над долею.

Ідеал громадянськості не витримав зіткнення з реальністю. Німецький філософ **І. Кант** пише “Критику здатності судження”, констатуючи недовершеність розуму. Іспанський художник **Ф. Гойя** в серії гравюр “Капрічос” (вже сама назва утверджує ірраціональне) з образами безодні людського падіння розвінчує ідолів абсурдної реальності. Поема **І. Котляревського** “Енеїда”, яка розпочинає нову українську літературу, зі сміховим, карнавальним переспівом класичного Вергілієвого твору як семіотичного еталона імперської ідеї маніфестує національне, утверджує внутрішню цілісність низового життя, просякненого відчуттям свободи (**М. Попович**). Трагічним підсумком віку раціональності стає “Фауст” **І. Гете** з грандіозною картиною Всесвіту, який підкоряється розумній дійовій особистості, що платить за це високу ціну руйнуванням свого власного внутрішнього світу.

Романтизм (перша пол. XIX ст.) виникає як реакція на раціоналізацію суспільної свідомості. “Горе з розуму” — ствер-

джував російський драматург **О. Грибосєдов**, а його герой Чацький атакував фамусівський спосіб впорядкованого позаособистісного існування. За своїм змістом романтизм став бунтом проти властивого буржуазному суспільству відчуження і перетворення великої за життєвим призначенням людини на приватного індивіда. Звідси романтична *теорія генія*. Надзвичайністю наділені Чайльд Гарольд і Конрад в англійця **Дж. Байрона**.

У коханні — виправдання “байронічного героя”: “Фантастична симфонія” Г. Берліоза, “Мрії кохання” **Ф. Ліста**, музичні образи **Ф. Шопена**, опера **Дж. Верді** “Травіата”, новела **П. Меріме** “Кармен” та одноіменна опера **Ж. Бізе** утверджували його як вільне волевиявлення. Романтичне кохання сакралізувало об’єкт поклоніння, тому обов’язковою була його не досяжність.

Типовим є розуміння романтика як громадянина світу. Розчарування у швидкоплинності земного життя посилювало ретроспективне світовідчуття, *естетизацію минулого* (книга **В. Скота** “Айвенго”, опери **Р. Вагнера** “Лоенгрін”, “Трістан та Ізольда”, “Парсіфаль”, історичні романи **О. Дюма**).

Напружений *індивідуалізм* прочитувався в житті й творчості українця **Г. Сковороди**, в його ідеї самопізнання та пошуку “сродної праці”. Романтик не міг знайти свого місця в суспільстві (“зайві люди” — **Онегін О. Пушкіна** і **Печорін М. Лермонтова**, **Соррель О. Стендаля**, мандрівні мотиви в пісенній творчості німця **Ф. Шуберта**, образ самотньої людини на тлі природи в портретах російських художників **О. Кипренського**, **К. Брюллова**, француза **Е. Делакруа**), тому його умонастрій сповнювався *відчуттям “світової скорботи”*. Романтик — *мрійник*: він свідомо жадав недосяжного, завмирав у безперервному мучеництві і повертався в осоружну дійсність, чекаючи неминучої розв’язки (крах байронівського **Манфреда**, **Альберта** в балеті **Адана “Жизель”**).

Романтизм утверджував *концепцію двосвітності* — протилежності ідеалу і дійсності, людини і суспільства. Романтичне переживання було пов’язане з усвідомленням ірраціональ-

ності буття, безповоротності минулого, невідомості майбутнього (популярність образів потворності як втілення дисгармонійності світу — *Квазімодо* у **В. Гюго**, карлик **Цахес** у **Гофмана**).

Особистість з напруженим духовним життям стала центральною проблемою романтизму, а пізнання світу — самопізнанням (у філософських системах **І. Фіхте** і **Ф. Шеллінга** першопочатковим є не матеріальний світ, а абстрактний суб’єкт, “я”). Мікросвіт особистості сприймався як модель макросвіту. Звідси *феномен творців національного міфу* — **О. Пушкін** у Росії, **Дж. Байрон** в Англії, **А. Міцкевич** у Польщі, **Т. Шевченко** і **М. Гоголь** в Україні.

Шевченків образ української землі як втраченого раю в її протистоянні імперії, ціна кривавого гайдамацького гріха, трагічність сну України витворили програмний погляд на українство, утвердили його окремішність у формах міфопоетичної творчості. Романтична втеча від дійсності стала поверненням людині її справжнього призначення у світі, яке було відібрано буржуазною реальністю.

Реалістичність світосприйняття була однією з найпомітніших тенденцій індустріальної культури. Вона пов’язана з розвитком *аналітичного критичного мислення*, що завдячує культу природничих наук у XIX ст. Час піднесення соціально-політичних рухів потребував усвідомлення суспільних механізмів, матеріальних факторів, які керують поведінкою людських мас. Дарвінівська концепція представила людину як удосконалену тварину. Дух нової ідеологічної атмосфери став визначатися філософією позитивізму (**О. Конт**) і матеріалізму (**К. Маркс** і **Ф. Енгельс**).

Реалізм (серед. XIX ст.) тяжів до максимальної об’єктивності, конкретно-історичного аналізу дійсності, *відображення життя у формах самого життя*. Найбільш повне вираження він знайшов у жанрі *соціального роману*. Книги англійця **Ч. Діккенса** і француза **Оноре де Бальзака** простежували формування характеру під впливом певних матеріальних умов життя. Відображенням соціального характеру, типових рис тогочасного суспільства стали твори російських художників-

реалістів **В. Перова**, **І. Рєпіна**, **І. Крамського**. Трагедія народу і людина як жертва історії постали в історичній трилогії живописця **В. Сурикова** і в опері “Борис Годунов” композитора **М. Мусоргського**.

2.4.3. Людина і світ в українській і європейській культурах кінця XIX ст.

Культура кінця XIX ст. заперечувала позитивістські, матеріалістичні підходи до природи і людини, соціальну тенденційність. Її цінності стають антиутилітарними, аполітичними. Така позиція була нічим іншим, як реакцією на болісно-тяжкі враження від навколишнього буття, що знаходило своєрідну компенсацію в прагненні до краси як до непритаманної реальності людської екзистенції. Формувався *естетизм*, підвищений інтерес до прекрасного як до форми існування (декларації росіянина **Ф. Достоєвського**, француза **П. Верлена**, українця **В. Пачовського**). Живопис заявив про свою переорієнтацію відомим “Портретом дівчини в червоному капелюсі” українця **О. Мурашка** з поетичним ствердженням переможної вітальної енергії (червоний колір) і “Дівчинкою з персиком” росіянина **В. Серова** — символом оновлення, надії на майбутнє. Нова генерація відмовилася від побутової картини з її літературно розробленим сюжетом, перейшла від наслідування реальної дійсності до особистісної міфотворчості з високим ступенем перетворення цієї дійсності. В українській літературі покоління, яке **І. Франко** називав “молодою Україною” (**Б. Лепкий**, **П. Карманський**, **В. Пачовський**), переосмислило і трансформувало романтичну концепцію світобачення.

Архітектурний модерн на зміну ордерній тектоніці, що чітко розділяє несучі й несені елементи конструкції, пропонує нове — принцип плавних переходів форм, асиметрії об'ємів, гнучких рослинних форм. Поява залізобетону та металевих конструкцій дає змогу перекривати велетенські простори, видобувати художні ефекти з примхливих конфігура-

цій. Головний нерв архітектурних образів українця **В. Городецького**, іспанця **А. Гауді**, росіянина **Ф. Шехтеля** — культ краси в романтичних, загадкових, мрійливих, ідеальних аспектах.

Криза позитивістського світобачення породила відчуття суперечності між безмежністю вічнобуттєвого всесвіту й брутальною плінністю земного існування. Естетика *символізму* вбачала справжню красу тільки у відблисках трансцендентного світу, представити яку можна за допомогою знаків вічного, абсолютного (поезія **С. Малларме**, **П. Верлена**, **А. Рембо**). Свою драму-феєрію “Лісова пісня” **Леся Українка** будує на архетипі дерева, що єднає “горне” і “дольне”, зображаючи земного Лукаша і поетично-ідеальну Мавку. Дуалізм, думку про два світи покладено в основу тогочасної символістської драми **Г. Ібсена**, **М. Метерлінка**, **Г. Гартмана**, в основу пошуків у новітній російській реалістичній драмі **А. Чехова**. Драматургічне і режисерське втілення вдавалося до так званого подвійного висвітлення побуту з підтекстовим семантичним навантаженням. Символістська концепція двох світів — ідеального і реального, мрії і буденності — відчувалася і в настроях музики українця **М. Лисенка**, росіянина **О. Скрибіна**, німця **Р. Вагнера**.

Заміна критичного аналізу поетичним синтезом потребувала відповідної *художньої форми*. У малярстві це позначилось автономізацією барви як вираження духовної субстанції, експресивною динамічністю ліній, в архітектурі — асиметрією просторових об'ємів, гнучкою пластикою тектоніки, вишуканою декоративністю, в музиці — частими ладо-гармонійними відхиленнями, в театральному мистецтві — символічністю мізансцен, експресивною окресленістю акторської гри, в літературі — змістовою насиченістю власне словесного ряду. Симфонії в музиці поступилися місцем поемам, фантазіям, ноктюрнам, програмні картини — етюдам, літературні романи — новелам, тобто малим формам з безпідійністю, інтимною зверненістю.

Декларована українською письменницею **Г. Григоренко** вимога “одрізувати живі тремтячі скибки життя” перегукува-

лася з аналогічним висловом “Твір мистецтва — це шматок життя, пропущений через темперамент художника” французького Е. Золя. Цей принцип виражав сутність *імпресіоністичного бачення світу* (письменники Г. Мопассан, М. Коцюбинський, композитори К. Дебюссі, М. Равель). Імпресіоністи ніби розчинили простір у повітрі й світлі, представивши його як неспинний потік змін і перевтілень. Загострене переживання рухливості буття відобразило наростаючий досвід існування тогочасної людини в урбаністичному світі швидкостей, автомобілів, у тремтливому світлі газових ліхтарів, газетних новин і реклами. Метушливе життя великого міста постало у сповнених плинності візіях людського натовпу на паризьких бульварах К. Піссарро і О. Ренуара. Людина губиться в цьому потоці, і її надбанням стає лише самотність посеред байдужої урбанізованої маси (“Бар у Фолі-Бержер” Е. Мане, “Абсент” Е. Дега). Виникає “серійне мислення”: К. Моне малює стіг сіна, берег моря, собор у десятках варіантів, відображаючи плинність образів у потоці часу. В імпресіоністичному баченні слабшає значення аналітичного підходу і зростає роль інтуїтивної, спонтанної реакції на світ. Імпресіоністи прозирають поетичність і красу миттєвостей у найбуденніших моментах існування, підтримуючи пріоритет синтезу над аналізом, значущого над баченим, що свідчило про досвід діалогу європейського менталітету зі східним в його здатності до безпосереднього насолодження загальністю миті. Гостре переживання часових складників буття, його миттєвості стимулювало також виникнення наприкінці XIX ст. *кінематографа* як виду мистецтва, що моделює динамічний образ світу і відображає іконічні складники “внутрішньої мови” людини (В. Скуратівський).

Світобачення культури кінця XIX ст., яке зумовлювало звертання до джерел і першоджерел прекрасного, активізувало процеси *національного самоусвідомлення*. Так, в Україні Микита Шаповал (М. Сріблянський) сформулював потребу кваліфікованої культури як умови життєздатності нації. Х. Алчевська, Б. Грінченко, С. Васильченко всупереч політиці влади обстоюють право на навчання дітей рідною мовою, ство-

рюють україномовні підручники. Відомий художник Г. Нарбут втілює в графіку свій великий задум — національну за духом українську абетку. У кількох університетах, зокрема у Львівському та Чернівецькому, було відкрито українські кафедри, на яких вивчали мови, літературу, історію. У Львові 1892 р. виникло Наукове товариство ім. Т. Шевченка (НТШ), що і сьогодні займається організацією систематичних досліджень у галузі українознавства. Виходять у світ такі праці, як “Історія запорізьких козаків” Д. Яворницького, “Історія України-Руси” М. Грушевського.

Український театр залишався майже єдиним інститутом, де можна було публічно почути українську мову. Переважали в репертуарі оригінальні українські п'єси — драми, комедії, водевілі, народні оперети. Поряд з мандрівними трупами М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого в Києві діяв і перший стаціонарний український театр М. Садовського. На західноукраїнських землях продовжував діяти театр “Руська бесіда”, на сцені якого розквітло обдарування В. Юрчака, А. Нижанківського, К. Рубчакова.

Поколінням зламу століть як запорука національного відродження сприймалася *фольклорна хвиля*. Популярними стали обробки народних пісень — славетні “Щедрик” та “Дударик” С. Леонтовича, “Гагілка” С. Людкевича. У літературі зв'язок з фольклором простежується й у відтворенні особливостей народного світобачення, і в наслідуванні канонів народного мелосу та символіки. М. Коцюбинський у повісті “Тіні забутих предків”, спираючись на народні вірування гуцулів, створив окремий світ з мавками, чугайстром, мольфаром, цезником. Світобудовчі композиції хат, астральні знаки писанок, магичні коди візерунків плахт, посуду, скринь, печей своєрідно озвалися в експресивних композиціях К. Малевича, В. Єрмілова, Д. Бурлюка, О. Богомазова.

Декларований естетизм передбачав пріоритет суб'єктивного над об'єктивним, авторське бачення світу. Відкриття духовно-ідеального начала в людині, розуміння *суб'єктивного як діяльного чинника* культури зламу століть стало опозицією

натуралістичній фетишизації соціального прогресу, який девальвує людську особистість. Наука відмовилася від погляду на людину як на фізико-хімічну машину: київський психіатр **І. Сікорський** вводить поняття “внутрішня мова”; росіянин **І. Сеченов** досліджує саморухомість людської психіки; **З. Фрейд** постулює владу несвідомого над свідомим; українець **П. Юркевич** вважає емоційну природу людини найвищою силою; **А. Шопенгауер** моделює ірраціональний образ світу, а **А. Бергсон** — можливість його інтуїтивного пізнання. Імпульсивні вияви пристрастей, що порушують раціональний космос життя людини, стають основною колізією літературних творів (“**Анна Кареніна**”, “**Крейцерова соната**”, “**Воскресіння**” **Л. Толстого**, романи **Ф. Достоєвського**, “**Мадам Боварі**” **Г. Флобера**, “**Квіти зла**” **Ш. Бодлера**, “**Зів’яле листя**” **І. Франка**, “**Поема без героя**” **А. Ахматової**).

Суб’єктивістська орієнтація культури кінця XIX ст. викликала до життя *концепцію імморальної сваволі особистості*. Надлюдина німецького філософа **Ф. Ніцше** виявляє інтенцію до влади над “натовпом”. **Мойсей І. Франка**, пророк-будитель, перетворює етнічну юрбу в націю індивідуальним зусиллям. Героїні **О. Кобилянської** і **Лесі Українки** несуть у собі здатність протистояти беззмістовності провінційного життя з його принципами “здорового глузду”; в зіткненні зі світом лицемірства й духовної ницості кожна з них стає Людиною — Царівною своєї долі.

Однак тогочасна людина з болем усвідомлювала суперечність між безтурботністю духовно-природного коловороту матерії й обмеженістю конкретного людського життя, індивідуальної свідомості. Витоки цього болю знаходимо ще в красі антропоцентризму європейського Ренесансу, який витворив віру в безмежні можливості людини, в те, що індивід має право і навіть обов’язок перебудувати все довкола себе на свій розсуд, оскільки людина є центром Всесвіту. Могутній творчий потенціал цієї ідеї на всьому історичному шляху повертався до європейця своїм зворотнім боком, оскільки людина залишалася наодинці з космічною прірвою світобудови, і наставляв

трагічний персоналістський злам, який і приводив суспільну свідомість до есхатологічних настроїв. Конфлікт зі світобудовою найчастіше породжував душевне сум’яття або трагічну агресію. Герой опери **П. Чайковського** “**Пікова дама**” задля себе здатний винищити все навкруги. Демон художника **М. Врубеля**, як і “**Мислитель**” скульптора **О. Родена**, у зверхній байдужості до світу виявляє параліч волі. Могутній дух без буттєвої змістовності породжує духовну пустелю (такою є колізія героїв **А. Чехова**).

Персоналістична напруженість зламу століть породжувала намагання вирвати людину із затісних рамок “біологічного існування” і ввести її до широкої часової та просторової перспективи, до єдності із Всесвітом. Концепція особистості, що ґрунтувалася на *прагненні до ідеалу “повної людини”* (“**Моя девіза — йти за віком і бути цілим чоловіком**” — **М. Вороний**), компенсувала розлад матерії і духу, реальності й ідеалу, людини і світу. Російська культура жила в той час ідеєю загальної єдності **В. Соловйова**, Європа вчитувалася в рядки **М. Рільке**: “Єдиний — і внутрішньосвітовий простір все пов’язує. І в мені птахи літають”. Американський письменник **Е. Хемінгуей** взяв епіграфом до одного свого роману слова: “Немає людини, яка б була, як острів, сама по собі, кожна людина є часткою Материка...” Українець **К. Малевич** у своїх супрематичних картинах відтворив поривання людської душі в Космос, у космічно-планетарний лад Всесвіту.

У європейській культурі сформувався художній *постімпресіонізм*. **П. Сезанн** космізував форму, відкрив можливість відчутти в будь-якому предметі фундаментальну кривизну зі світовими процесами творення і руйнування. Його пейзажі та натюрморти, побудовані на виявленні внутрішньої геометричної структури природних форм, роблять звичайне яблуко подібним до планети, людину або гору — до згустка породжуючої світової енергії. На полотнах **Ван Гога** відчуття космічної єдності світу приходить від залученості всього — від досяглого соняшника до палаючого сонця — в єдиний пружний ритм творення. Первісний рай Полінезії, який міфологізував

П. Гоген, нагадав урбанізованому людству про втрачену пластичну єдність людини і природи.

Напророковане постімпресіонізмом *глобальне мислення* стало стрижнем авангардної традиції зламу століть. І відгукнулося в образах людини, що увібрала в себе різні часові й географічні простори, містичним зв'язком з'єднала давнину і сучасність, переплавивши в горнилі індивідуальної душі розмаїті культурні світи. Створюючи свою драматургію, Леся Українка охоплює майже увесь ландшафт світової культури від Старого Заповіту і пізньої античності до американської передреволюції. Доля минулого стає для авторки драм “Вавилонський полон”, “На руїнах”, “Йоганна, жінка Хусова” моделлю “руїн” і “полонів” української історії. Національне набуло значення всесвітнього в творчості співачки Соломії Крушельницької, диригента Олександра Кошиця, які тріумфували у Європі й Америці.

Космічними пориваннями позначена творчість наддніпрянських письменників **М. Вороного**, **А. Кримського**, **М. Філянського**, **О. Кандиби**, котрі групувалися довкола “Української хати”, галицьких талантів **Б. Лепкого**, **П. Карманського**, **В. Пачовського**, частково **М. Яцківа** з об'єднання “Молода муза”. Їхній поетичний простір утворений настроями злетності, тяжіння до неба, земними виявами реального Космосу — сонцем, грозою, блискавками, уявленнями про Всесвіт, що руйнується й відроджується.

Монументальна обрядовість, яка об'єднує покоління й окреслює родове начало буття, постала в триптиху “Життя” і картині “Наречена” українського маляра **Ф. Кричевського**. Спробою створення синтетичного бачення світу сприймалася концепція “школи візантіїства” **М. Бойчука**, котрий прагнув віднайти у високій духовності візантійської і давньоукраїнської ікон підґрунтя до розвою великого стилю монументального мистецтва.

Зверненість до національних первин, життєвої сили народної творчості лежала в основі творчості української художниці **М. Синякової**, яка запозичила з розпису селянських скринь тематику малих сімейних радощів, що надають наївній

простоті буття онтологічного сенсу. Деміургічне і водночас ремісничє лежить в основі кубофутуристичних композицій **В. Єрмилова**, який грається з брутальною зробленістю самодіяльної міської реклами.

Знуцання авангардистів над академічними традиціями було спрямоване не на класичне мистецтво (всі вони зростали на ньому), а на самовпевненість загальноприйнятого смаку. Авангард руйнував традиційне сприймання й розуміння культури. Його місію можна визначити як *піднесення статусу культуротворчості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного*, що відобразило тяжіння до пошуку загальних уявлень про буття і людину.

Основні поняття

Антиномія — суперечність між двома взаємовиключними положеннями.

Бароко — художній світогляд, що відображає динамізм світомоделі і внутрішню суперечливість людини.

Імпресіонізм — художній світогляд, орієнтований на суб'єктивне відображення миттєвостей буття.

Ірраціональний — той, що перебуває за межею розуму, алогічний.

Класицизм — художній світогляд, який моделює раціональний образ світу.

Механіцизм — світогляд, що пояснює розвиток природи і суспільства законами механічної форми руху матерії.

Модерн — художній світогляд, який тяжіє до естетизації навколишнього середовища.

Постімпресіонізм — художній світогляд, орієнтований на створення міфопоетичної моделі світу з відображенням її філософських і символічних начал буття.

Реалізм — художній світогляд, що відображає життя у формах самого життя.

Рококо — художній світогляд, який моделює чуттєвий образ світу.

Романтизм — художній світогляд, що відображає конфлікт між універсумом і несумісним з ним ідеалом абсолютної свободи особистості.

Символізм — художній світогляд, орієнтований на відображення загального, абсолютного за допомогою образів конкретної реальності, переплавлених суб'єктивною свідомістю автора.

Контрольні запитання

- Порівняйте світо модель Нового часу і Середньовіччя.
- Порівняйте світо модель Нового і Давнього часу. Яким є уявлення про часові виміри світу в культурі Нового часу?
- Яким є ідеал людини в Новій культурі?
- Які суперечливі моральні уроки несе в собі культура Нового часу?
- Чим можна пояснити динаміку стилів у культурі Нового часу?
- У чому полягають особливості світосприйняття барокової культури?
- Якими є відмінності західнохристиянського і східнохристиянського бароко?
- Порівняйте ідеал людини в культурах класицизму і рококо.
- Чому українська культура XVII—XVIII ст. розвивається як барокова?

- Яким є місце людини в світо моделі бароко?
- Якою є світо глядна й антропологічна концепції українського романтизму?
- Що спільного в романтизмі та символізмі і що їх різнить?
- Якими є досягнення і недоліки реалістичного світобачення?
- У чому сутність імпресіоністичного світобачення?
- Якою є постімпресіоністична світо модель?
- У чому культура зламу століть виступає провісником світо глядних тенденцій Новітнього часу?
- Визначте основні тенденції культури кінця XIX ст.
- Визначте місце української культури кінця XIX ст. у світовому процесі.

Тестові завдання

1. Утвердження суб'єктивності світобачення притаманне:
 - a) бароко;
 - b) рококо;
 - c) класицизму;
 - d) реалізму;
 - e) імпресіонізму.
2. Український бароковий портрет втілює:
 - a) гармонію людини й оточення;
 - b) розчинення людини у світі;
 - c) вилучення людини зі світу;
 - d) конфлікт між особистістю і суспільством;
 - e) внутрішній особистісний конфлікт.
3. Виголосити: “Клянусь я первым днем творенья, / Клянусь его последним днем, / Клянусь позором преступленья / И вечной правды торжеством” — міг герої доби:

- a) античної;
- b) середньовічної;
- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

4. Концепція “людини-характеру” притаманна культурі:

- a) античній;
- b) середньовічній;
- c) ренесансній;
- d) новій;
- e) новітній.

5. У словах персонажа української новели: “Як мені хочеться взяти перо, обмокнути в блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця, і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував — відображено художню мову:

- a) романтизму;
- b) реалізму;
- c) символізму;
- d) модернізму;
- e) постмодернізму.

6. Ідея природної людини є парадигмою:

- a) бароко;
- b) рококо;
- c) класицизму;
- d) романтизму;
- e) реалізму.

7. Трансцендентний ідеалізм Шеллінга та суб’єктивізм Фіхте став філософським підґрунтям стилю:

- a) романтизму;
- b) символізму;
- c) імпресіонізму;
- d) постімпресіонізму;
- e) сюрреалізму.

8. Покоління “Молодої України” (І. Франко) сповідувало:

- a) культ краси;
- b) культ ідеї;
- c) культ прагматичного;
- d) культ трансцендентного;
- e) культ минулого.

9. Визначальна риса духовного життя доби українського бароко:

- a) аскеза;
- b) гедонізм;
- c) пригнічення гедонізмом аскетичного;
- d) пригнічення аскезою гедоністичного;
- e) розірваність між аскезою і гедонізмом.

10. Антиномічність буття світу відображено в культурі:

- a) античній;
- b) середньовічній;
- c) ренесансній;
- d) новій;
- e) новітній.

11. Світоmodellь Нового часу:

- a) позачасова;
- b) позапросторова;
- c) просторова;
- d) часова;
- e) просторово-часова.

12. Ця інтерпретація біблійної історії походження людини: “И тако сотвори Бог чоловіка з двоякої битности — небесна и земна. И постави его Бог в границах смерти и живота, посреді величества и смирення” — належить добі:

- a) Середньовіччя;
- b) Ренесансу;
- c) бароко;
- d) романтизму;
- e) символізму.

13. “Очей приглушенная воля, / Кривавий піт на блідім чолі. / І катування й каяття / за хвилю ясну ю життя” у героя доби:
- Середньовіччя;
 - бароко;
 - романтизму;
 - модерну;
 - модернізму.
14. Слова: “Людина є тим, що вона їсть” — виголошував герой:
- рококо;
 - класицизму;
 - романтизму;
 - реалізму;
 - символізму.
15. Атомістична картина світу характеризує культуру:
- античну;
 - середньовічну;
 - ренесансну;
 - нову;
 - новітню.
16. Філософське підґрунтя стилю рококо:
- раціоналізм;
 - сенсуалізм;
 - позитивізм;
 - емпіризм;
 - ідеалізм.
17. У словах: “Життя брудне, життя нікчемне / Забути — і пізнати надземне” — відображено художнє мислення:
- постмодернізму;
 - реалізму;
 - символізму;
 - модернізму;
 - експресіонізму.
18. Класицизм XVIII ст. воскресив дух:
- архаїки;

- Давнього Сходу;
 - античності;
 - Середньовіччя;
 - Ренесансу.
19. В рядках українського поета: “Живе світ у руїні. Гинучи, вікує. / Хвилює, хоч застиглий: згуба скрізь чагує. / Упавши, підніметься. Вставши, упадає.” — відображено модель світу доби:
- бароко;
 - класицизму;
 - романтизму;
 - реалізму;
 - модерну.
20. Постімпресіонізм характерний для:
- суб’єктивізму;
 - об’єктивізму;
 - міфотворчості;
 - ірраціоналізму;
 - раціоналізму.
21. У словах: “Я бог таємничого світу, весь світ у мріях одних моїх” — відображено концепцію людини:
- класицизму;
 - реалізму;
 - модерну;
 - модернізму;
 - постмодернізму.
22. Доба Нового часу позначена домінуванням мистецтв:
- просторових;
 - часових;
 - синтетичних;
 - просторових і часових;
 - візуальних.
23. Козацький храм моделює образ світу як простору:
- антропоморфного;

- b) космологічного;
- c) планетарного;
- d) раціонального;
- e) ірраціонального.

24. “Цілий світ виблисне в миті, що зникає, буря уміститься в краплині дощу, трагедія цілого життя — в єдиному погляді”

— сказано про стиль:

- a) реалізм;
- b) імпресіонізм;
- c) постімпресіонізм;
- d) абстракціонізм;
- e) сюрреалізм.

25. У рядках: “Зато в толпе, в веселіє света мнимом, / Вот одиночество, вот жизнь в глухой пустыне” — передано відчуття людини доби:

- a) бароко;
- b) рококо;
- c) класицизму;
- d) романтизму;
- e) символізму.

26. Рядки: “Кинь Коперникові сфери, / В серця глянь свого печери!” — були заклик до людини:

- a) Ренесансу;
- b) бароко;
- c) класицизму;
- d) романтизму;
- e) модерну.

27. У словах поета: “По планетах незчисленних, / Що в краях безмежних плинуть, / Скільки дум окремих людських — і кожна / Є собою світ окремих. / І свідомість кожна — космос, / І немов буття окреме...” — відображено космогонічні уявлення доби:

- a) античної;
- b) середньовічної;

- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

28. Герой класицизму орієнтований на:

- a) прекрасне;
- b) прагматичне;
- c) підсвідоме;
- d) розум;
- e) почуття.

29. Рядки вірша: “Сучасна пісня... / Вона вся пристрасть і бажання, / І вся вогонь і вся тривога, / Вся боротьба і вся дорога / Шукання, дослід і погоні / До мет, що мчать на небосклоні” — характеризують ідеї:

- a) XVI ст.;
- b) XVII ст.;
- c) XVIII ст.;
- d) XIX ст.;
- e) XX ст.

30. Універсалізм світобачення — сутність філософської концепції:

- a) реалізму;
- b) імпресіонізму;
- c) постімпресіонізму;
- d) експресіонізму;
- e) сюрреалізму.

31. Наскрізна ідея української культури кінця XIX ст.:

- a) державність;
- b) прагматизм;
- c) етнографізм;
- d) соціальний об’єктивізм;
- e) естетизм.

32. Ідеал людини Нового часу:

- a) богоподібна істота;
- b) природна людина;

- c) дієвий герой;
- d) “мисляча тростина”;
- e) страсотерпець.

33. Художня мова українського бароко була естетичним кодом:

- a) елітарності культури доби;
- b) раціональності мислення новочасної людини;
- c) ірраціональності світосприймання;
- d) поліфонічності світосприймання;
- e) антропоцентричності світосприймання.

34. Українському бароко притаманний:

- a) раціоналізм;
- b) ірраціоналізм;
- c) сенсуалізм;
- d) позитивізм;
- e) естетизм.

35. Якій добі належить думка філософа: “Людське тіло — це машина, яка заводить сама себе, живе уособлення безперервного руху”?

- a) античній;
- b) середньовічній;
- c) ренесансній;
- d) новій;
- e) новітній.

36. Трагічний конфлікт особистості і суспільства є концепцією стилю:

- a) бароко;
- b) класицизму;
- c) рококо;
- d) реалізму;
- e) романтизму.

37. Заклик “одрізувати живі тремтячі скибки життя” є змістом художньої мови доби:

- a) XVIII ст.;

- b) початку XIX ст.;
- c) середини XIX ст.;
- d) кінця XIX ст.;
- e) XX ст.

38. Знаний заклик: “Знання — сила” — був породженням доби:

- a) античної;
- b) середньовічної;
- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

39. Слова: “Вічна німота цих безкінечних просторів лякає мене” — могли бути вимовлені у добу:

- a) бароко;
- b) рококо;
- c) класицизму;
- d) романтизму;
- e) символізму.

40. Концепція естетизму лежить в основі:

- a) романтизму;
- b) реалізму;
- c) символізму;
- d) сюрреалізму;
- e) абстракціонізму.

41. Деантропоморфізація світомоделі відбувається в культурі:

- a) античній;
- b) середньовічній;
- c) ренесансній;
- d) новій;
- e) новітній.

42. Сповідальність характерна для художнього мислення:

- a) бароко;
- b) рококо;

- c) класицизму;
- d) реалізму;
- e) романтизму.

43. Механістична модель світу характерна для культури:

- a) античної;
- b) середньовічної;
- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

44. Слова: “Обставини не мають значення, уся суть — у характері” — характеризують героя доби:

- a) античної;
- b) середньовічної;
- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

45. Художній текст: “Я — м’яч несталою щастя, образ рухомості та зеркало несталої життя людського” — належить стилю:

- a) бароко;
- b) рококо;
- c) романтизму;
- d) класицизму;
- e) символізму.

46. У рядках: “І знову на небо, бо на землі горе, / Бо на їй, широкий, куточка нема, / Тому, хто все знає, тому, хто все чує: / Що море говорить, де сонце ночує. / Його на сім світі ніхто не прийма” — постає герой світосприйняття:

- a) барокового;
- b) класицистичного;
- c) романтичного;
- d) реалістичного;
- e) символістського.

Творчі завдання

1. Коли відбувається колосальний злам системи космогонічних уявлень, описаний у тексті культуролога Романо Гвардіні? У чому його сутність? Спробуйте визначити причини, які призвели до такої зміни світовідчуття.

“Раніше світ уявлявся обмеженою величиною, однак його екстенсивна конечність урівноважувалася, якщо так можна висловитися, інтенсивною безкінечністю — абсолютним символічним змістом, що просвічував крізь усюди. Світове ціле мало свій прообраз у Логосі. Кожна його частина втілювала якийсь бік прообразу. Окремі символи були співвіднесені один з одним, утворюючи багаточленний ієрархічний порядок... Такий само символічний порядок панував і в історії з її різними фазами... Окремі акти цієї драми — історичні епохи — були пов’язані один з одним, і всередині епохи кожна подія мала свій смисл.

Тепер же світ починає розширяться, розриваючи свої кордони. Виявляється, що на всі боки можна рухатися без кінця. Воля до обмеження, яка визначала попередній характер життя й творчості, слабшає, натомість пробуджується нова воля, для якої будь-яке розширення меж сприймається як звільнення. Астрономія з’ясовує, що Земля обертається навколо Сонця, тим самим Земля перестає бути центром світу... Проголошується... філософія безкінечного світу, більше того — безкінечної кількості світів, отже виключне значення даного світу стає сумнівним...

Біблійне вчення про визначений початок і визначений кінець часу стає непевним. Його руйнує, пробиваючи собі шлях, уявлення про історичний процес, що виникає в усе більш віддаленому минулому і прямує в усе більш далеке майбутнє... Але в цьому неозорому морі подій, у безкінечній тривалості часу окрема подія втрачає своє значення. Серед безкінечної кількості випадків ні один не може бути важливішим за інший, оскільки жодне не має безумовної важливості... Одно-

часно зникають... ієрархічні членування й відповідності, а за ними й символічні акценти”.

2. Культуролог Романо Гвардіні пов'язує зміну космогонічної моделі світу в Новий час і крах антропоцентричних поглядів людства. Чи згодні ви з його оцінкою місця людини в новій світомоделі?

“Подібне запитання можна задати самій людині: де її місце? Не безпосередньо-природне, яке має будь-яка тілесна річ, а екзистенційне? Середньовіччя відповідало: її місце — Земля, а Земля — центр світу. Цим відображалось місце людини в сукупності буття, її гідність і її відповідальність. Але ось нові астрономічні знання витісняють Землю з того положення, яке вона займала. Спочатку вона перестає бути центром і стає однією з планет, що обертаються навколо Сонця; потім Сонячна система сама розчиняється в неозорому Всесвіті, і Земля стає чимось з космічного погляду взагалі позбавленим значення. “Де” ж тоді існує людина?”

Середньовіччя дивилося на людину під двома кутами зору. З одного боку, вона була Божою істотою, підлеглою Богові і під його владою, але, з другого, вона ж — носій образу і подоби Божої, безпосередньо пов'язана з ним і покликана до вічного життя. Абсолютно менша від Бога, однак безумовно більша за будь-яку істоту... Зміна картини світу поставила місце людини у світі під знак запитання. Людина опиняється “десь”, у місці щораз випадковішому.

Новий час намагається витягнути людину з центру буття. Для цієї доби людина вже не ходить більше під Богом, який з усіх сторін обіймає світ; людина тепер автономна, вільна робити, що бажає, і йти, куди заманеться, — однак і вінцем творіння вона вже більше не є, стала лише однією із частин світобудови. Новий час, з одного боку, підносить людину — за рахунок Бога, проти Бога; з другого боку, з геростратовою радістю він робить її часткою природи, яка в принципі не відрізняється від тварини і рослини”.

3. Роздуми Романо Гвардіні приводять до песимістичної оцінки екзистенційних основ буття європейського людства. Чи виправданий такий песимізм, який відчувається в його словах? Аргументуйте свою позицію прикладами з нової європейської літератури, мистецтва тощо.

“Космічне переживання безкінечності триває і на Землі... Складається характерна для нового часу свідомість особистості... З одного боку — свобода руху й особистої діяльності. З'являється самовладна, відважна людина-творець, керована вродженим розумом, натхненна “фортуною”, вона отримує в нагороду славу. Але, з іншого боку, саме через це людина втрачає об'єктивну точку опори, яка раніше в неї була, і виникає почуття полишеності, навіть загрози. Прокидається новий страх, що відрізняється від страху середньовічної людини. Та теж боялася, оскільки страх — загальнолюдська доля, він буде супроводжувати людину завжди... Однак причина і характер його в різні часи неоднакові.

Страх середньовічної людини був пов'язаний з нерухомістю кордонів кінцевого світу, що протистояла устремлінню душі до широти та простору; він заспокоювався в здійснюваній знову і знову трансцензії — виходу за межі тутешньої реальності. Навпаки, страх, притаманний новому часу, виникає, не в останню чергу, з усвідомлення того, що в людини немає більше ні свого символічного місця, ні безпосереднього надійного захистку, ні щоденного підтвердження досвіду, що потреба людини в сенсі життя не знаходить переконливого задоволення у світі”.

Чи згодні ви з бажанням Романо Гвардіні замінити однобічну матеріалістичну інтерпретацію казуальних зв'язків у сфері культури та історії спіритуалістичною? Обґрунтуйте вашу думку. Наведіть приклади відповідних інтерпретацій тих чи інших явищ культурного процесу?

4. Модель світу якої доби в історії культури представлено в текстах англійського й українського поетів? Які причини призвели до подібного світосприйняття на досить дале-

ких одна від одної територіях? Чи відчуваєте ви відмінності в переживанні подібної ситуації в європейця і слов'янина?

Дж. Донн:

Усі нові філософи в сум'ятті
Ефір зневажили — нема там іскр багаття,
Поблякло Сонце, і Земля пропала,
Як віднайти їх — знань замало.
Всі визнають, що світ наш при кончині,
Якщо шукають між планет, на небосхилі
Пізнань нових...

І. Орновський:

Що в гордій думці людській надто вже пишніє,
Привалене своїм же тягарем, трухніє...
Прийде час, світ сховає навіки руїна —
Міста, фортеці, замки й церкви — все загине!..

5. Герой одного німецького автора говорить про себе:

“Життя моє було не життям, а смертю... Ти зазнав незчисленних небезпек на війні, де дісталось тобі і щастя, і нещастя, то ти підносився, то падав, то був знатним, то нищим, то багатим, то бідним, то радісним, то смутним, то любимий усіма, то ненависний усім, то в пошані, то в зневазі. Але ти, о бідна душе моя, що ти отримала в тих мандрах?.. Ніщо не радує мене, і до того ж я став чужим самому собі...”

Яку, на вашу думку, культуру він може представляти? Чи відоме вам в історичному плині культурного процесу подібне ставлення до життя? У чому його відмінності і в чому їхня причина?

6. Які зміни в світосприйманні новочасної європейської людини підмітив у своїй “Сповіді” Ж.-Ж. Руссо? У чому позитивний і негативний сенси такої антропологічної моделі?

“Я один. Я знаю своє серце і знаю людей. Я створений інакше, ніж хто-небудь із бачених мною; насмілюся думати,

що я не схожий ні на кого на світі. Якщо я не кращий за інших, то принаймні не такий, як вони. Добре або погано зробила природа, коли розбила форму, в якій вона мене відлила, про це можна судити тільки з моєї сповіді”.

7. До уявлень якої культури про людину можна зарахувати сентенцію з роману Констана “Адольф”? Чи згодні ви з нею?

“Я вгадав би, що покарання, яке спостигло Адольфа за його характер, було уготовано йому самим цим характером... Обставини не мають великого значення, вся суть — у характері; марно пориваємо ми з предметами й істотами зовнішнього світу, порвати самі із собою ми не можемо. Ми змінюємо своє становище, але в кожне з них ми переносимо ті муки, яких сподівалися позбутися, а оскільки переміна місця не виправляє людини, то виявляється, що ми лише додаємо до жалів каяття сумління, а до страждань — помилки”.

8. Перед вами тексти двох відомих європейських філософів. Уявлення яких культур про світ і місце людини в ньому представлено в цьому уявному діалозі? А чи знаєте ви імена самих філософів?

1. “Що таке людина в нескінченності? Це вічне мовчання безкрайніх просторів жахає мене. Я не знаю, хто мене послав у цей світ, що я таке. Я в жахливому і цілковитому невіданні... Я бачу жахні простори всесвіту, що ув'язнюють мене в собі, я почуваю себе прив'язаним до одного кутка цього великого світу, не знаючи, чому мене поміщено саме в це, а не в інше місце, чому той короткий час, який дано мені для життя, призначений саме в цій, а не в іншій точці вічності... Я бачу з усіх боків тільки нескінченності, що замикають мене в собі, як атом. Я як тінь, що продовжується тільки мить і ніколи не повертається. Усе, що я усвідомлюю, це тільки те, що я маю незабаром померти... Ось моє становище, воно сповнене нікчемності, слабкості і мороку”.

2. “Я насмілюся стати на захист людства проти цього величчя мізантропа; я насмілюся стверджувати, що ми не такі злі

і не такі жалюгідні, як він каже... Я прекрасно розумію без усіляких таємниць, що являє собою людина... Ми цілком залежимо від повітря, яке нас оточує, від їжі, яку їмо, і в усьому цьому немає ніяких суперечностей... Людина, як нам уявляється, займає своє місце в природі, більш високе, ніж тварини, яких вона нагадує своєю конституцією, і більш низьке, ніж інші істоти, до яких вона подібна, можливо, своєю здатністю мислити... Вона наділена пристрастями, щоб діяти, і розумом, щоб керувати своїми вчинками... Горезвісні контрасти, які ви називаєте суперечностями, суть необхідні складові конституції людини... навіщо нам жахатися нашого ества?.. Дивитися на Всесвіт як на карцер і вважати усіх людей злочинцями, котрі живуть у чеканні страти, — це ідея фанатика... Усі люди створені, як і тварини і рослини, для того, щоб рости, жити протягом певного терміну, народжувати собі подібних і потім помирати”.

9. Чи згодні ви з пропонованою відомим українським культурологом В. Скуратівським концепцією української барокової традиції? Обґрунтуйте своє ставлення до його поглядів.

“Відродження, відкриття Нового Світу, Реформація зруйнували не лише доти гадану і жадану структурність у цій картині — вони реально порушили будь-яку рівновагу в самій історії, перетворили її на динамічний, незрідка вже й катастрофічний процес самочинної людської волі, процес, що, як уже зазначалося, десь після перших кроків новоєвропейської драми, всією своєю несамовитою вагою зачепив і Україну. Пекло Нового часу зрештою запалахкотіло і тут, перетворивши XVII століття на суцільну пожежу.

І Україна вихопила із цього вогню єдино правильне уявлення про певний Космічний Чинник, який у світовому хаосі і всупереч йому єдиний зберігає свій високий, безмежно впорядкований лад, ритм і такт, безкрайню впорядковану структуру, яка в умовах того хаосу стає єдиною йому Альтернативою...

Українська культура-XVII разюче відрізняється від своєї західної сучасниці — саме за своєю основоположною семантикою, за чуттям якоїсь абсолютної Присутності у світобудові”.

10. Які особливості барокового світосприймання представлені в трагічних рядках вірша “Образ” українського поета І. Орновського?

Живе світ у руїні. Гинучи, вікує.
Хвилює, хоч застиглий: згуба скрізь чатує.
Упавши, підніметься. Вставши, упадає,
Мужніє у гіганти, сил своїх не знає.
Хоч плине, а нерушний, у твердім зм’якшілий,
Він боягуз, хоч смілий, в боязні він смілий.
Хоч крутиться млинчиком, стать Кавказом прагне,
Хоч тісний, а простори він далеко тягне.
Втяжив його достаток, а влегшив нестаток —
Це, власне, як пологи звагітнілих маток.

11. Яка модель часу постає в рядках українського поета І. Величковського? Як вона відображає світовідчуття тогочасної людини?

Минет младенчество.
Минет отрочество.
Минет юношество.
Минет мужество.
Минет старчество.
Минет престарелость.
Минет весна.
Минет лето.
Минет осень.
Минет зима.
Минут все лета.
Минут все времена.

12. Настрій якої доби в історії України відображено в уривках з “Треносу” Мелетія Смотрицького та “Писання до всіх обще, в Лядській землі живущих” Івана Вишенського? Що породжувало загальне трагічне сприймання світу? У чому проявляє себе своєрідність барокової стилістики мислення?

І. В и ш е н с ь к и й: “Де-бо нині в Лядській землі віра, де надія, де любов, де правда і справедливість суду, де покора, де євангельські заповіді, де апостольська проповідь, де закони святих, де збереження заповідей, де непорочне священство, де хрестоносне життя іноче, де просте благоговійне і благочестиве християнство? Чи не перетворилося все в більше за всіх народів нечистих нечистіше життя та безвір'я? І як держате безсоромно називати себе християнським іменем, коли сили того імені не бережете і не хочете вчитися на ділі досягнути й зберегти суть того імені?”

...Замість смирення, простоти й убогості панують гордість, хитрість, махлярство і лиходійство. Замість суду й правди панують брехня, кривда, облудність, суперечки, наклепи, лицемірство, облесність, насильство антихристове. А замість добродісного життя конечна розпуста, плюгавство й нечистота гідка панує”.

М. С м о т р и ц ь к и й: “Біда мені, незносними ладунками обтяжений! Руки в оковах, ярмо на шиї, пути на ногах, ланцюг на стегнах, меч над головою двосічний, вода під ногами глибока, огонь з боків негасимий, звідусіль волання, звідусіль страх, звідусіль переслідування. Біда в містах і селах, біда в полях і дібровах, біда в горах і земних безоднях. Немає жодного місця спокійного ані житла безпечного. День у болістях і ранах, ніч у стогнанні й зітханні”.

13. *Які причини викликали до життя пізнавальний нігілізм, який вбачаємо у словах українського філософа Григорія Сковороди? Що протиставляє знанню автор цих відомих рядків? Який тип світосприйняття представлений цією логікою?*

Тож про місяць знать дарма, є там люди чи нема.
Кинь Коперникові сфери,
В серця глянь свого печери!
Як глагол в нутрі твоім, то веселий будеш з ним.
Бог найкращий астроном і найкращий економ.
Вічная природа-мати

Зайвини не може мати,
Найпотрібніше тобі ти знайдеш лиш у собі.

14. *Відкриття якої особливості буття людської свідомості представлено уривком з тексту великого розуму України Кирила Транквіліона-Ставровецького? Яка культурна традиція стала сценою дослідження цієї проблеми? Яке наукове відкриття можна розглядати як обґрунтування цієї особливості? Як цей новий антропологічний досвід відображено у творах культури?*

“И тако сотвори бог чоловіка з двоякою битности — небесна и земна. Тіло видимое — от земли, душа же невидимая — от небеси. И прето чоловік есть світ и тьма, небо и земля, ангел и звір. И постави его бог в границах смерти и живота, посреди величества и смирения. Чудное злучення — дух и плоть, смерть и живот”.

15. *Як пояснити парадоксальність вірша українського поета Лазаря Барановича “Як є раки на обід, в меду плавати їм слід”, що розпочинається таким гастрономічним описом:*

Маєш у льохах меди ти,
Раджу їх до раків пити.
Плестимуть при тій нагоді!
Навіть швидше, ніж по льоді...
Всі ідуть там за спасибі
Вбрід вина, медів і хліба.
Кожен там всього дістане,
Є усе при гоїнім Пані.
А закінчується ось так:
Хай, ждучи оту нагоду,
Всі святі їдять хліб-воду,
Буде в світі голодніше,
В небі їстиме ситніше.
Тож постіться й ви з такими,
Смачно поїсте з святими.

Яку особливість світосприймання барокової людини відображено в цьому? В яких ще творах української культури цієї доби натрапляємо на подібне?

16. *Перед вами два поетичних відгуки українських поетів на твори вітчизняної барокової культури, зокрема на ікони із зображеннями святих-великомучениць. Який з них є більш тонким проникненням у світ барокової традиції?*

М. Б а ж а н:

І творчий хист,
що не втомивсь,
не встиг,
Снопки принадних зел на камені поклав,
Як груди дів,
гарячих і нечистих,
У шпетних ігрищах уяв.
...Ще тих століть,
коли в серця
Вливалась пристрасть хтивого бароко.

М. Ф і л я н с ь к и й:

Очей приглушена воля,
Кривавий піт на блідім чолі
І катування й каяття
За хвилю ясную життя.

17. *Згадайте відомі народні картинки із зображеннями козака Мамая, а також тексти, які їх супроводжували, скажімо, на кшталт ось цього:*

Се козак запорожець,
ні об чім не туже:
Як люлька й тютюнець,
то йому й байдуже,
Він те тільки й знає —

Коли не п'є, так воші б'є,
а все ж не гуляє!

Як ви поясните такий “низький” образ козака в українській традиції? Чи не вбачаєте у цьому вплив барокового світосприймання? Нехай вам допоможуть слова П. Куліша:

“Козаки смутно дивилися на божий світ; гуляли і гульнею доводили, що все на світі суєта суєт”.

18. *Чи поділяєте ви висунуту на початку наведеного нижче тексту тезу філософа М. Поповича? Яку особливість новочасної культури відображено в тексті? Чого у визначеному способі конструювання власного життя Сковороди більше — барокового начала чи романтичної поведінки?*

“...Уважно вивчивши засади сквородинської філософії, можна погодитися з тим, що найважливіше в ній дійсно виражене в способі життя, обраному Сковородою.

Для Сковороди покинути викладацьку роботу... — це означало не тільки піти із життя з ласки світу. Адже тим самим він взагалі позбувався визначеного соціального статусу і був уже не уставщиком хору, не вчителем колегіуму чи домашнім вчителем, — а просто людиною, просто Григорієм Савичем Сковородою з одному йому властивими вадами і чеснотами... Григорій Сковорода ніби відмовляється від будь-якої системи координат, в якій би визначалася його людська сутність, і ставить собі за мету знайти цю сутність, пізнавши самого себе... Для Сковороди ця субстанція людського ества має бути вивільнена від усіх впливів повсякденності, “світу”, що її ловить, виявлена перед розумовим поглядом людини, осмислена — лише таким чином людина вільно здобуває собі ество”.

19. *Яка картина світу постає в рядках українського вченого, гуманіста, поета Юрія Котермака (Дрогобича)? Чому саме раціоналізм стає точкою опори для новочасної людини?*

Знаю: для тебе нема таїни у підмісячнім світі;
 Нині ти, бачу, спізнав силу могутню зірок.
 Обшири неба для наших очей незбагненно великі;
 Розумом легко, проте, можемо їх осягнуть.
 Наслідки ми за причинами і навпаки визначаєм:
 Так відкривається шлях, що до ефіру веде.
 Все у підмісячнім світі живе за законами неба;
 Нами керують також (хто заперечить!) зірки.
 Правлять без примусу, а як, бува, настрашать випадково,
 Розум підкаже, проте, як ту біду відвернуть.

20. Яку картину світу означено в афористичному висловлюванні Ламетрі?

“Людське тіло — це машина, яка заводиться сама себе, живе уособлення безперервного руху”.

Порівняйте її з тією, що відображено в притчі з даоського трактату “Чжуан-цзй”, коли городник на зауваження про те, що він витрачає багато зусиль для зрошення землі водою з глечика, не користуючись спеціальною машиною-водочерпалкою, відповів:

“Той, хто застосовує машину, діє машиноподібно, а в того, хто діє машиноподібно, робиться машинне серце. З машинним серцем у грудях людина не може берегти чистоту і чесність, а без чистоти і чесності не може бути впевненості в руках власного духу. Того, в кого немає такої впевненості, не підтримує дао. Я не тому не користуюся цією машиною, що про неї не знаю, а тому, що соромлюся це робити”.

21. Відомо, що етика оперує двома популярними максимами, які відображають ситуацію пріоритетності у виборі почуття або обов'язку (одна з них належить, до речі, російському письменнику Ф. Достоевському). Конфлікт яких історичних культур відображено в них? Чи можливе, на вашу думку, примирення їх? Як тоді може виглядати така етична максима і в якій культурі можливе її існування?

“Платон мені друг, однак істина дорожча”.

“Якщо істина не з Христом, то я з Христом, а не з істиною”.

22. Чому, на вашу думку, нова українська література починається переспівом класичного твору давньоримської літератури — “Енеїди” Вергілія? Певною підказкою можуть слугувати роздуми культуролога М. Поповича:

“По́за будь-яким сумнівом, “Енеїда” Котляревського належить до численних сміхових, “низьких” переспівів класичного Вергілієвого твору... Вергілієва “Енеїда — етногенетична легенда: там розповідається про звитяжні дії родоначальника римлян, засновника римського народу і римської держави... Поема “Енеїда”, з якої починається нова українська література, немовби написана на берегах класичного твору римської літератури, як писалися на берегах священних текстів грубі “чернецькі жарти”... На місце вимірної гекзаметрами класичної й класицистської цілісності прийшов все-таки не хаос — прийшла якась внутрішня цільність низового життя, просякнутого відчуттям свободи”.

23. Український культуролог Оксана Забужко у своїй роботі “Шевченків міф України” дає таку інтерпретацію поеми Тараса Шевченка “Гайдамаки”, яка дає змогу їй вийти на рівень прочитання архетипів національної долі. З нею в діалог вступає відомий український філософ і культуролог М. Попович. Яка позиція є для вас більш прийнятною? Чи може, на вашу думку, розглядатися гальмівною в умовах повернення до національної традиції й національного визначення негативна, критична позиція щодо складників національної свідомості?

О. З а б у ж к о: “Тут, на наш погляд, і криється ключ до розуміння природи гайдамацького гріха: він не “злоначаючий”, як “тваринний” гріх владчої “неситості”, а тільки “реактивний” щодо переможного зла; в його основі — сама по собі цілком шляхетна (“свята”) спроба “виправити” світ, відновивши вже раз, було, порушену божисту рівновагу, усунути той “страшний суд”, який “ляхи в Україну несуть”... Проблема в тому, що в такому герці з інфернальним злом метод (убивство) непомітно, але неминуче підміняє собою ціль (визволен-

ня), — зло породжує зло, і початковий лицар-месник, увійшовши в порочне коло, парадоксальним чином впадає в той самий параліч волі, що й раб, який добровільно своєю волею поступився, — його вчинками керує інерція злотворення (“не я вбиваю, а присяга”), котра, в кінцевому підсумку, й перероджує його на трагічного (бо мимовільного) упиря...

Відтак “Гайдамаки” — це, строго кажучи, не так історична поема, як міф українського національного пекла, де головною темою виявляється поступовий розпад того, що М.М. Бахтін назвав би “родовим народним тілом”... У цьому розчленованому-роз’єднаному світі-тілі народу, де Танатос витісняє Ерос, де мужчини йдуть навприсядки серед гори жіночих трупів, а молодий кидає молоду увечері по вінчанню, ...вбивство отаманом своїх дітей виявляється не чим іншим, як символом безмайбутності “проклятого народу”, гвалтовним (“Махнув ножем — І дітей немає!”) обтинанням міжпоколінневого зв’язку, перспективи “виходу” у завтрашній день, тобто символом на свій спосіб зупиненого історичного часу”.

М. П о п о в и ч: “Задум поеми — зобразити криваве повстання як протест з високими політичними та моральними мотивами, а не просту кримінальщину... Романтичну легенду про те, як Гонта нібито зарізав власних дітей-католиків, Шевченко використав для того, щоб виконати головну свою мету: показати, що гайдамаки — то люди, які боролися за волю, за Україну, хоча варварською, дітовбивчою і братовбивчою залишається сама війна. Не кров радувала поета — слава Богу, що минуло. Втішала здатність до самопожертви в ім’я ідеалів”.

24. *Український культуролог Ігор Мойсеїв так формулює глибинний зміст твору М. Гоголя “Тарас Бульба”:*

“А гріх синовбивства також, своєю чергою, нібито викликає-спричиняє розплату-покару — розгром козаків і полон Остапа. Далі страта Остапа вмотивовує лютування Бульби, який не так боронить віру і “товариство”, як справляє “поминки” по синові та по всьому своєму родові. Адже без нащадків його “хатній” світ (завжди ганьбований) остаточно втратив сенс, а

Бульба втратив шанс продовжитися в (історично вищому) стані родовідної шляхти. Розгойдування маятника переступу і гріха призводить до трагедії. Той самий сценарій спіткав Гетьманщину й обернувся Руїною. По суті, Гоголь дослідив чинники поразки України, здійснив ту сувору критику, без якої годі змужніти самосвідомості нації. Але чи був почутий присуд патріота?”

Чи згодні ви з думкою автора? Аргументуйте свою позицію як історичними фактами, так і прикладами з літератури. При потребі організуйте дискусію. До речі, до якого виду дослідження (культурологічного, літературознавчого, філософського, історичного тощо) належить наведений текст?

25. *Як ви розумієте ці слова українського філософа П. Юркевича? Чи поділяєте ви його позицію? У чому виявляє себе кордоцентризм української культурної традиції?*

“Між проявами і діями душ розум є світлом, яким освілюється ним створене, душа існує не лише як це світло, а й як освітлена ним сутність з багатозначними духовними здібностями... Життя духовне зароджується попереду і раніше цього світла розуму — в мороці і темноті, тобто в глибинах, недоступних для нашого обмеженого зору. Коли ж з основ цього життя виникає світле знання..., то цим стверджується біблійний погляд на значення людського розуму, що є вершиною, але не коренем духовного життя людини”.

26. *Сповіддю сину якого століття є наведений нижче уривок тексту? Який образ людини постає в ньому?*

“...Відчуття нез’ясованого занепокоєння починало бродити в усіх юних серцях. Засуджені володарями світу на бездіяльність, ледарство і нудьгу, ...юнаки бачили, як пінисті хвилі, для боротьби з якими вони вже напружили м’язи, відступають перед ними... Найбільш заможні зробилися розпусниками... Бідні віддалися розумовому ентузіазму, тріскотливим фразам, пустилися в жахливе море діяльності, що не має мети... Оскільки усвідомлення власної слабкості змушує

шукати спілкування з іншими людьми..., та справа не обійшла-ся без політики...

І от молоді люди знайшли застосування своїм зайвим силам у захопленні розпачем. Насміхатися над славою, релігією, любов'ю, над усім у світі — це велика розрада для тих, хто не знає, що робити: тим самим вони насміхаються над самими собою і, повчаючи себе, водночас знаходять собі виправдання. До того ж так приємно вважати себе нещасливим, хоча насправді в тобі тільки порожність і нудьга. Тим більше, що розпуста, перший наслідок згубного духу смерті, — це страшне знаряддя розслаблення”.

27. Чи розумієте ви гуманістичний сенс трагічного болю Івана Франка в його поезії “Сідоглавому”? Чи є це звертання актуальним сьогодні? Як, на вашу думку, можуть розглядатися критичні закиди щодо історичної долі України, її місця у світовому культурному просторі, національного характеру — як гальмуючі становлення національно-свідомого сьогодення чи навпаки? Організуйте дискусію з цього питання.

Ти любиш в ній князів,
Гетьмання, панування,
Мене ж болить її
Відвічне страждання.
Ти любиш Русь, за те
Тобі і честь, і шана,
У мене ж тая Русь,
Кровава в серці рана.
Ти, брате, любиш Русь,
Як дім, воли, корови,
Я ж не люблю її
З надмірної любові.

28. До якого періоду в історії культури можна зарахувати цей текст? Яка система світобачення постає за його рядками? Хто автор цих слів і як називається його твір про суспільство?

“...Я зрозумів, у цьому відношенні суспільство подібне до природи. Чи не створює суспільство з людини, відповідно до середовища, де вона діє, стільки ж різноманітних видів, скільки їх існує в тваринному світі? Відмінність між солдатом, робітником, чиновником, адвокатом, неробою, вченим, державним діячем, комерсантом, моряком, поетом, бідарем, священиком така ж, як і між вовком, левом, віслюком, акулою, тюленем, вівцею тощо. Тобто існують і завжди будуть існувати види в людському суспільстві, так як і види в тваринному царстві. Якщо Бюффон здійснив дивну спробу відтворити в одній книзі увесь тваринний світ, то чому б не написати подібний твір про суспільство?”

29. Зіткнення яких цінностей відчуваєте в діалозі уривків з листів двох видатних європейських художників?

К о р о: “Я молю кожен день Бога, щоб він зробив з мене дитину, тобто дав уміння бачити природу і передавати її, як це робить дитина — без упередженості.

Природа перш за все!

Завжди буваєш у вигравші, коли наслідуюш її. Коли я відступаю від неї хоча б на сантиметр, я завжди знову звертаюся до неї”.

В а н Г о г: “У картині я хотів би передати щось заспокійливе, наче музика. Я хотів би писати чоловіків і жінок з печаткою вічності, символом якої раніше був німб і яку ми намагаємося передати сяянням та вібрацією кольорів...”

Виразити надію якоюсь зіркою, палаюче серце — сяянням сонця, що заходить. Безперечно, це не натуралістичний обман зору, але чи не сама справжня дійсність?”

30. Яка модель світобудови та ідеал людини вимальовуються в словах українського поета Миколи Вороного? Знайдіть ще в творах літератури відображення подібного відчуття людиною світу і свого місця в ньому.

Душа бажає скинути пута,
Що в їх здавен вона закута,

Бажає ширшого простору —
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнати надземне,
Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле зрозуміти!

31. Які процеси відбуваються з картиною світу відповідно до так званої теорії малих причин, вкладеної в уста героя п'єси “Склянка води, або Причини і наслідки” відомого англійського політичного діяча і мислителя Болінброка, написаної французьким драматургом Еженом Скрібом?

“Ніколи не зневажайте маленькими величинами, оскільки через них ми приходимо до великих. Ви вважаєте, мабуть, як і більшість людей, що політичні катастрофи, революції, падіння імперій викликані серйозними, глибокими й важливими причинами... Помилка! Герої, великі люди підкорюють держави і керують ними; однак самі вони, ці великі люди, перебувають у полоні своїх пристрастей, своїх примх, свого марнолюбства, тобто найдрібніших і найнищіших людських почуттів. Чи відомо вам, що через одне вікно в замку Трианон, яке не подобалося Людовіку Чотирнадцятому і подобалося Лувуа, спалахнула війна, в полум'ї якої по цей час горить Європа. Французька держава зобов'язана своїм лихоліттям зневаженому марнославству фаворита і, може бути, буде зобов'язана своїм спасінням ще більш незначній причині... талант не в тому, щоб суперничати з провидінням і видумувати події, а в тому, щоб уміти ними користуватися. Чим мізерніші вони, тим, на мою думку, важливіші. Великі наслідки малих причин!.. Ось моя система!..”

В яку добу ці слова стали відображати ставлення до світових історико-культурних процесів? Спробуйте аргументувати власну позицію щодо теорії Болінброка.

32. Яку специфічну рису культури зламу століть відображено в цих незалежно сформульованих маніфестах представників різних культур?

В. Пачовський: *То є штука, я не пхаю*
Тут ідей — настроєм маю
“Нагу душу” розбудить!

Ф. Достоевський: *Краса врятує світ.*

33. Які риси культури зламу століть прочитуються за рядками прекрасної новели М. Коцюбинського “Intermezzo”? Який спосіб сприймати дійсність воскресає під пером майстра і чому?

“З тьми невідомого з'явився я на світ, і перший віддих, і перший рух мій — в темряві матнього лона. І досі той морок наді мною панує — всі ночі, половину мого життя стоїть він між мною і тобою. Його слуги — хмари, гори, темниці — закривають тебе від мене — і всі троє ми знаємо добре, що немилуче настане час, коли я, як сіль у воді, розпуцусь у нім навки. Ти тільки гість у житті моїм, сонце, бажаний гість, — і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе. Ловлю останній промінь на хмарах, продовжую тебе у вогні, в лампі, у феєрверках, збираю з квіток, з сміху дитини, з очей коханої. Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене — творю твою подобу, даю наймення їй “ідеал” і ховаю у серці. І він мені світить”.

34. Спробуйте визначити, який з текстів написано рукою Михайла Коцюбинського, а який — “деформовано”? Як відчувається стилістика імпресіоністичного письма як спосіб відображення відповідного світобачення?

а) “Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати... Ціле море дерев у цвіту... м'якими чорними хвилями котиться навкруги... Спить містечко, як купа чорних скель... Ні звуку, ні блиску під хмарним небом, тільки запахи душать груди та тріпочеться оддалє глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня... Яке се нове для Христини... Вона відчуває...”

б) “Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати. Пружні гілочки з біло-рожевими квітами заглядають до неї. Невелике містечко ще спить. Під хмарним небом не чути звуків. Тільки

запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало, відзиваючись в її серці. Це нові невидані відчуття для Христини”.

35. Для якої доби історії європейської культури характерні картина світу і модель часу, що постають у відомих рядках поета Вільяма Блейка. Відродженням якої культурної традиції вони стали?

В миттєвості зустріти вічність,
В зерниноньці збагнути світ,
Пісок в долоні — безконечність,
Все небо — згорнуте у квіт.

36. Франківського Мойсея спокушає Азazel тим, що питає:

“Може, голос, що вивів тебе
На похід той нещасний,
Був не з жадних горючих купин,
А твій внутрішній, власний?
Адже пристрасть засліплює зір,
А бажання — се ж чари,
Плодить оку і світ, і богів,
Як пустиннії мари.
Те бажання, що, наче шакал,
У душі твоїй вило, —
Лиш воно тебе їх ватажком
І пророком зробило”.

У Достоевського батьковбивця Смердяков провокує Івана Карамазова:

“— Ви убили, ви головний убивець є, я тільки вашим служкою був, слугою Лічардою вірним, і по слову вашому діло це здійснив.

— Своїм розумом дійшов? — криво посміхнувся Іван.
— Вашим проводом”.

Яку проблему порушено в цих уривках з текстів різних культур? Як її пропонується вирішення відповідає проблематиці культури зламу XIX—XX ст.? Які наукові відкриття XIX ст. підштовхнули тогочасну людину до такої позиції? Чи згодні ви з подібним поглядом на проблему? Чи ви впевнені в тому, що історичний процес не визначається довільними намірами й бажаннями окремих людей? Аргументуйте свою думку.

37. Як російському філософові В'ячеславу Іванову вдається постулювати “поєднання непоєданого”: єдність міфотворчості й індивідуалізм суб'єктивістського бачення світу? Картину якої майбутньої культури пророкує він?

“У колі мистецтва символічного символ природно розкривається як потенція і зародок міфу. Органічний хід розвитку перетворює символізм на міфотворчість... Справжній міф — постулат колективного самовизначення... Символ надіндивідуальний за своєю природою, тому і має силу перетворювати інтимне мовчання індивідуальної містичної душі в орган вселенського спільномислення та спільнопочування. Так мистецтво у своєму устремлінні до міфотворчості тяжіє до типу великого, всенародного мистецтва”.

38. Яка модель світобачення і часу відроджується в цих проникливих рядках Лесі Українки? Як це характеризує відповідну культурну добу?

Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшись, в рідну землицю,
вкупі з водою там зростить вербицю, —
стане початком тоді мій кінець.
Будуть приходити люди,
вбогі й багаті, веселі й сумні,
радощі й тугу нестимуть мені,
ім промовляти душа моя буде.
Я обізвуся до них
шелестом тихим вербової гілки,

голосом ніжним тонкої сопілки,
смутними росами з вітів моїх.

39. З двох текстів виберіть той, який є оригінальним текстом Василя Стефаника. Як словом передано екзистенційну тугу експресіоністичного світовідчуття?

а) “Я скинув мамину сорочку. Я виріс з неї і зі свого діточого світу.

Переді мною відкривалося складне доросле життя. Я намагався упіймати його, однак воно упиралося. Мені було боляче, і я замикався у собі на довгі, довгі роки.

О, мої слова невимовлені, мій плач недоплаканий, мій сміх недосміяний! Лягли ви на мене, як навіки лягає важкий камінь на отчу могилу!”

б) “Я скинув мамину сорочку. Мій діточий світ і далеке покоління мужицьке лишилось за мною.

Передо мною стояв новий світ, новий і чорний.

Я ловився за його поли, а він згідно глядів на мене.

Як жебрак маленький.

Я зацікавив був із болю. І мовчав я довгі, довгі роки.

Мої слова невимовлені, мій плач неоплаканий, мій сміх недосміяний!

Лягли ви на мене, як лягає чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині!”

Література

1. Бельй А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
2. Вайткунас Г. Вехи эстетической культуры эпохи Просвещения. — Вильнюс, 1987.
3. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму. — К., 1994.
4. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М., 1998.
5. Дмитриева Н. Ван Гог. Человек и художник. — М., 1984.
6. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. — К., 1993.

7. Забужко О. Шевченків міф України. — К., 1997.

8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — нач. XIX вв. — М., 1996.

9. Косарева Л. Социокультурный генезис науки Нового времени. — М., 1989.

10. Культура эпохи Просвещения. — М., 1993.

11. Макаров А. Светло українського бароко. — К., 1994.

12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.

13. Поспелов Г. Русское искусство XIX в. — М., 1997.

14. Ревалд Дж. История импрессионизма. — М., 1994.

15. Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991.

16. Ушкалов Л. Світ українського бароко. — Харків, 1994.



Тема 2.5.

КУЛЬТУРА НОВІТНЬОГО ЧАСУ

2.5.1. Модерністська модель світу в західній та українській інтерпретаціях

2.5.2. Людина в українській і світовій культурах Новітнього часу

2.5.3. Феномен американської культури

2.5.4. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях

2.5.1. Модерністська модель світу в західній та українській інтерпретаціях

XX ст., теоретично сформульоване в теорії відносності А. Ейнштейна, явило цілісну, динамічну, взаємопов'язану структуру світу. Глобальні катастрофи, світові війни, пролив у космос утвердили планетарний погляд на оточення. Світ як глобальна цілісність постав у його найвідоміших філософських моделях: у ноосфері В. Вернадського, антропокосмізмі Холодного і Тейяра де Шардена, в теорії спільної справи М. Федорова, космічних ідеях К. Ціолковського.

Відкриття закону взаємозв'язку між масою й енергією, квантова механіка з уявленням про електрон як про корпускулярно-хвильове утворення означили ситуацію єдності простору і часу, матеріального й ідеального. Релятивістська механіка, співвідношення невизначеностей Гейзенберга, принцип додатковості зняли питання про абсолют з порядку денного. Все це зумовило формування *плюралістичної нелінійної картини світу*, діаметрально протилежної позитивістській ідеї емпіричного пізнання та лінійного історичного розвитку.

Принцип контрапункту як поєднання кількох відносно автономних і паралельно існуючих у часі ліній є характерним для художньої світомоделі: полістилістичні, політемброві, поліритмічні побудови в музиці росіянина А. Шнітке й американця Ч. Айвза, перетікання буденного світу Москви і містичного світу Єршалаїму в "Майстрі і Маргариті" М. Булгакова, формула "Життя прожити — не поле перейти" героїв "Доктора Живаго" Б. Пастернака, планетарні режисерські побудови українця О. Довженка ("Земля") й італійця Ф. Фелліні ("Вісім з половиною"), зіткнення героїв "Улісса" Дж. Джойса. Поліфонічний світ переплетеності різних тематичних ліній у просторах і часових вимірах символічно інтерпретується як подолання лінійної моделі часу.

Відкриття другого принципу термодинаміки, який утверджує систему як таку, що забуває свої попередні стани і прагне до хаосу, до розсіювання енергії, заперечило космологічні уяв-

лення про збільшення порядку в світі. *Модерністська модель світу* постулює *ідеї хаосу*, випадковості, змістової поліфонічності, плинності реального світу, непідвладного впорядкованості.

Дійсність, яка спонукає не довіряти зовнішній реальності, породжує *некласичне бачення світу*. У візуальних мистецтвах — відмову від прямої перспективи і зображальності. У музиці — відмову від ладу в тональності й визнання всіх ступенів звукоряду рівноправними. У прозі — безсюжетність, деструкцію всіх змістів, вільне асоціювання. У поезії — вільний вірш зі складнопобудованим різноряддям. У філософії — еkleктичний плюралізм, відмову від систематичного мислення, від раціоналізму, зведення окремих проблем до рівня самостійного філософського напрямку: інструменталізм, феноменологія, структуралізм, лінгвістична філософія, герменевтика. У психології — психоаналіз з проникненням у недоступне простому спостереженню. У природничих науках — принципи відносності і додатковості, що дають можливість вченому обирати будь-яку систему аксіом. “Великий план” у фільмі Антоніоні “Блоу ап” і “розрізання ока” у фільмі Бунюеля “Андалузський пес” — різні образи однієї ситуації відмови від очевидного, заклику сприймати світ “внутрішнім оком”.

Отже, модернізм моделює *іраціональну картину світу*. Тому, до певної міри, образ ХХ ст. створено мистецтвом *кінематографа*. Кіно асоціюється не з реальністю, а з її антиподом — сновидінням (В. Руднєв). Те, що зняте і відображене на екрані, є реальним настільки, наскільки реальним є те, що бачить людина уві сні (“Электрический сон наяву” О. Блока, образ Голлівуду як “фабрики снів”). Кінематограф не відображає дійсність, він створює свою дійсність і, як візуальне мистецтво, довершено передає *ілюзію як справжню реальність* (не випадково при народженні кінематограф називався ілюзіоном). Саме тому кіно звертається перш за все до ірреальних модальностей — до фантазій, сновидінь, спогадів (фільми А. Тарковського, Ф. Фелліні, А. Курасави, І. Бергмана, Ю. Іллєнка). Ця фундаментальна особливість кіномови — гра

на межі ілюзії і реальності — стає можливою завдяки *монтажу* (ефект Кулешова). Режисерські експерименти Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна давали можливість з окремих фрагментів реальності вибудовувати нову дійсність з переконструйованими змістами.

Міфологічне кіномислення О. Довженка візуалізує духовне самоокреслення українства. У фільмі “Земля” він відкриває цілісний світ національних цінностей і долучає його до світового міфологічного простору. Подібно до архаїчного співця, О. Довженко прозирає початки й кінці життя свого народу, оснований на природному циклі праці, життя і смерті, розгортає фабулу про смерть-воскресіння героя. У довженківському світі сили космосу завжди панують над силами хаосу: невмируще джерело їхньої могутності автор віднаходить в антеєвій дотичності буття народу до самої землі.

На тому самому ґрунті зростає світовий *феномен українського поетичного кінематографа*. Герої “Тіней забутих предків” С. Параджанова, “Криниці для спраглих” Ю. Іллєнка, “Камінного хреста” Л. Осики живуть в етнічному космосі, світі обрядів і ритуалів. Для глядача можливість опинитися на найдальшій периферії культури, на Гуцульщині, яка зберегла саме завдяки віддаленості національні коди буття, створювала ситуацію національної самоідентифікації, яку було вилучено із життя в реаліях радянського “інтернаціоналізму”.

Втеча особистості від банальної ілюзорної дійсності прокламується *абстракціонізмом* із заміною предмета (реальне) поняттям (ідеальне). Художники-абстракціоністи здійснили в мистецтві аналог концептуальної революції, яку було сформульовано згідно з теорією електромагнітного поля. Вони осмислюють енергетичні можливості матерії. Скульптури українця О. Архипенка руйнують замкненість простору: отвори, відблиски, прозоре скло створюють ілюзію перетворення об’єму на потоки світла. Подолання земного тяжіння (картини не мають ні верху, ні низу), звільнення від предметності утверджують ситуацію прориву до універсальних сфер буття, неможливу без дистанціювання від матеріальної залежності.

Абстракціонізм моделює деідеологізовану, відірвану від світу особистість у сваволі відчуття, сприйняття і самовираження.

В абстракціонізмі простежуються дві тенденції. Перша — *психологічна, експресіоністична* (В. Кандинський, Дж. Поллок) з орієнтацією на емоційну цінність кольору в його музичній асоціативності, з інтенцією до прориву в духовні сутності, в драму космічних сил. Друга — *інтелектуальна, логічна або геометрична* (К. Малевич, П. Мондріан) з намаганням створити новий тип художнього простору шляхом поєднання різних геометричних форм, кольорових площин, ламаних ліній. Живописні композиції К. Малевича, в яких на білому тлі кружляють прості геометричні фігури, немовби наслідують космічно-планетарний лад. Вони не мають ні верху, ні низу, оскільки не підкоряються закону тяжіння всесвітнього простору. Шалені вітри карколомного Новітнього часу збудують злагоджені ритми галактичного життя. Ці спроби виявилися значущими для новітньої архітектури і дизайну.

Безпосереднє відображення ментального життя свідомості шляхом зчеплення асоціацій, нелінійність, обірваність синтаксису стає сутністю прийому "*потік свідомості*". Він становить форму, яка імітує внутрішній монолог. Потік свідомості моделює духовну ситуацію особистості, відірваної від соціального життя. М. Пруст створює багатотомний цикл романів "У пошуках втраченого часу" як безкінечний і позбавлений логіки рух спогадів героя про минуле життя. Це глибоко особистісне уявлення про життя є для автора вищим й істиннішим, ніж реальна дійсність, яка відображається лише настільки, наскільки вона освоєна свідомістю людини. У романах У. Фолкнера обличчя героя не потрапляє у фокус, його образ створюється з людських думок і версій, що нерідко взаємовиключають одна одну. Драму людей замінено драмою ідей.

Потік свідомості використовує проза *нового роману* (Франція, 50-ті роки), в якій культивується позасюжетність, обірвана фраза, невмотивованість, відсутність розв'язки. У романі Н. Саррот "Портрет невідомого" розкриваються найтонші відтінки почуттів чоловіка і жінки, які так і не переростають

в реальні стосунки двох закоханих. За ними — образи розкиданості хаотичного світу, сум'яття людської психіки.

Рух у середину матеріального об'єкта, який раніше сприймався неподільним, здійснює *сонорний напрям* у музиці (К. Пендерецький). Для нього важливою є не висота звуку, а його тембр як безкінечна мікроінтервальна структура. Особистісне "я" автора знаходить вираження в грі тембрів. *Алеаторика* з її абсолютизацією принципу випадковості у створенні і виконанні музики (К. Штокгаузен) моделює світ як хаос спонтанних звуків та образів. Специфіка *джазової і рокової музики* також пов'язана з експресивністю, імпровізаційністю, інтенцією до максимального виявлення виразних можливостей ритмічного руху.

Світ потаємних сфер людської психіки, який руйнує диктат розуму і кайдани логіки, представляє естетика *сюрреалізму*. Він народився як *філософія "втраченого покоління"*, чия молодість збіглася з Першою світовою війною і жорстокою післявоєнною дійсністю, що примусили сумніватись у так званому "здоровому глузді" буржуа. У художніх моделях сюрреалістів світ втрачає визначеність, сталість, впорядкованість, перетворюється на хаос жахливих образів. У картині С. Далі "Сон" межу реалій і надреалій знищено: сон стає зримою реальністю. Особистість залишається сам на сам з потворним світом і втрачає здатність сприймати і пізнавати його. Думка людини губиться в пастці суперечностей: у картині Р. Магріта "Царство світла" під світлим сонячним небом зображено вечірній пейзаж.

Ситуація розгубленої людини в таємничому і непізнанному світі моделюється за допомогою *надметафоричності*. Метафора абсолютизується і доводиться до "поєднання непоєданого", що й створює образ таємничо-алогічної реальності. Засобами сюрреалістичної поетики є алогічний монтаж, позасмислове зіткнення, ірраціональний зв'язок образів.

Інтуїтивізм став основою творчого методу сюрреалістів, який базується на "психічному автоматизмі", спонтанному творчому процесі, фіксації вільних від контролю розуму станів

— сновидінь, галюцинацій. Літературні спроби сюрреалістів також характерні автоматизмом зчеплення вільних асоціацій (П. Елюар, Л. Арагон, Г. Лорка).

Витончена техніка поєднання несумісного, самоіронія характерні для скандальних кіношедеврів сюрреалістів С. Далі і Л. Бунюеля “Андалузький пес” та “Золотий вік”, які заклали традицію сюрреалістичної кіномови.

Алогічний, ірреальний світ надреалізму примушує не лише жахатися потворності й хворобливості буття, а й відкриває його багатоплановість, парадоксальність і непідвладність логіці явищ дійсності, в якій усе пов'язане з усім (“Передчуття громадянської війни”, “Таємна вечеря” С. Далі).

Однією з важливих рис культури ХХ ст. є *неоміфологізм* свідомості, який став реакцією на позитивізм ХІХ ст. і наслідком щедро дарованих добою соціально-психологічних травм. Новітні художні тексти не лише активно використовують міфологічні сюжети і мотиви, а й починають уподібнюватися міфам за своєю структурою.

Основними рисами цієї структури є циклічний час, існування на межі ілюзії і реальності, міфологічна багатозначність мови культурних текстів. “Чарівна гора” Т. Манна будується з використанням міфу про співця Тангейзера, його ж “Іосиф та його брати” — на міфології вмираючого і воскресаючого Бога, “Улісс” Дж. Джойса — за міфом про Одисея, “Майстер і Маргарита” М. Булгакова — на євангельській міфології тощо.

Неоміфологізм є характерним передовсім для *тоталітарних культур*, які специфічні жорсткою керованістю зверху й опорою на масовий ентузіазм знизу, ідеологічною спрямованістю канонічних кліше, псевдодемократизмом. У своїй схильності до міфологічних архетипів через їхню інтенцію до родових (не особистісних) цінностей тоталітарна культура консервативна й архаїчна.

Вже в перші роки існування радянської влади закладається міфо-ритуальна основа майбутньої культури. Образи культуротворення націлюються на протиставлення нового світу навколишньому інокультурному хаосу. Шалене знищення

пам'яток попередньої культури сприймається як руйнування простору ворожих змістів. Ленінський план монументальної пропаганди має на меті позначити відвойований у хаосу простір: пам'ятники-ідоли, обов'язкові для встановлення в кожному найменшому поселенні, санкціонують космічний порядок. Щорічно проводяться містерії з приводу народження нового світу — жовтневого перевороту. Відроджуються архаїчні космологічні моделі на зразок передньоазійських зикуратів (моделі башти ІІІ Інтернаціоналу В. Татліна), далекосхідних мавзолеїв (мавзолей Леніна О. Щусьва). Лапідарність брутального гігантизму конструктивістської архітектури з чистими геометричними формами знаменує протиставлення всьому природному, органічному.

Традиційні іконографічні схеми набувають нового змісту, який через них стає сакралізованим. Роман М. Горького “Мати” представляє християнський міф про Спасителя і Богоматір, роман О. Серафимовича “Залізний потік” — історію виходу іудеїв з Єгипту. Адаптується класицистична міфологія з конфліктом між почуттям і розумом (Павка Корчагін, Левінсон, Маресьєв тощо). Через загострення бінарних опозицій протиставляється світ героїв і злодіїв (картина “Допит комуністів” Б. Йогансона). Улюблені образи радянської культури — атлет, борець, воїн, здатний до самопожертви; мати-героїня, яка уособлює родючість; велична постать правителя, харизматичного вождя-жреця, що втілює “діловий конструктивний підхід”; ворог, наділений демонічними рисами; народні маси, об'єднані “єдиним трудовим поривом” тощо. Радянський кінематограф (“Світлий шлях” Г. Александрова, “Свинарка і пастух”, “Кубанські козаки” І. Пир'єва) творить міф про маленьку людину, яка долає перешкоди на шляху до свого світлого майбуття (обов'язковий апофеоз у кремлівських залах). До речі, мова кінематографа найбільше відповідає міфологічній, тому за радянських часів його і вважали “найважливішим з усіх мистецтв”. Прагнення культурного тексту стати “Біблією для неграмотних”, коментарем до міфу, породжує настанову на творення реалістичного світу, життєподіб-

ної ситуативності, крізь яку просвічується міфологічна структура.

Міфотворчість у тоталітарних культурах виступає ідеологічним самообслуговуванням суспільства. Теперішнє спрямовується в осяйне майбуття, підкріплюючись величними аналогіями з героїчного минулого, і тим самим міфологізується в образі нової вічної імперії за межами плинної історії. У рисах буденності прочитуються знаки обіцяного раю. Тобто художньо ідеологічний проект заміщає реальність, і дійсність перетворюється на гігантський *симулякр*, що сягає своїм корінням міфічних глибин історії, а вершиною — неозорої утопії.

2.5.2. Людина в українській і світовій культурах Новітнього часу

Глобальність новітньої світомоделі знецінила людину як автономний, завершений у собі світ. Значимою стає *особистість як представник людського роду*. Звідси — увага до маски, циркових і театральних образів, феномен персонажів **Ч. Чапліна** тощо. Існування героїв картин **П. Пікассо** (“Старий жебрак з хлопчиком”, “Дівчинка на кулі”, “Сім’я арлекіна”) можливе лише поряд з іншим. Починаючи з башти Ейфеля у Парижі і Бруклінського мосту в Нью-Йорку, архітектура вчиться орієнтуватися не стільки на масштаби, сприйняття і потреби самоцінної людини, скільки на планетарні і всесвітні фактори. Людина, позбавлена обличчя, перетворюється на іграшку безликих суспільних сил. Вона перестає бути тотожною сама собі, оскільки стає залежною від катастрофічно мінливих обставин буття. Людина-характер змінюється на *людину-ситуацію*.

Сучасний індивід — це тип особистості, геніально передбачений у картині **П. Пікассо** “Портрет А. Воллара”, в якій образ людини розпадається на хаотичну мозаїку геометричних фігур, позначаючи ситуацію втрати гармонії і цілності. ХХ ст. не несе єдиного ідеалу людини, натомість домінують дисгар-

монійні, однобокі типи людей: людина-“гвинтик”, людина-гедоніст (герой роману **В. Набокова** “Лоліта”, герої фільму **Р. Поланського** “Гіркий місяць”), людина-прагматик (футуристичні герої **В. Маяковського**).

Відчужена людина у ворожому їй світі — такою є концепція *експресіонізму*, який народився в Німеччині в першій чверті ХХ ст. Експресіоністи відобразили ситуацію безсилля, відчаю людини перед світом, настрої жаху та катастрофи. Крик без надії на розуміння і допомогу стає єдиною можливою реакцією людини на дисгармонійне недовершене окілля (картина норвезького художника **Е. Мунка** “Крик”). Саме в межах експресіонізму було порушено загальнолюдські, вічні, екзистенційні проблеми буття, життя і смерті, болю й страждання, злочину і кари, добра і зла, спокути й очищення, відповідальності за кожний крок. В українському експресіонізмі “етнографічна людина” стала людиною взагалі. Традиційний демократизм українського мистецтва з домінуванням “мужичих” образів органічно вріс у прагнення експресіонізму “спростити” індивіда до елементарних основ людського, до цілісної “родової” людини з природними реакціями. Звідси спокійне і гідне ставлення до проблеми смерті як способу подолання життєвого зламу на картині галицького майстра **О. Новаківського** “Дві баби роздумують над смертю”, драма самотності творчої людини в його ж “Автопортреті з дружиною”. В українського новеліста **В. Стефаника** смерть виступає як визволення духу з в’язниці тіла (“Стратився”, “Шкода”).

Видобування експресії з явленого факту в експресіоністів відбувається за допомогою свідомої деформації (картини **О. Дікса**, **Л. Кірхнера**). Так, мухи в предметних уявленнях старої з новели **В. Стефаника** “Сама-саміська” перетворюються на чортів, стаючи знаком жахливо-безнадійного двобою людини зі смертю. Колір стає також джерелом експресії, як і дисонанс музичних співзвуч (вір **А. Шенберга** “Місячний П’єро”). Експресіоністський театр доводить до крайнощів емоційне звучання мізансцен (драма “Джیمмі Хіггінс”, зрежисована **Л. Курбасом** у театрі “Березіль”). Твори **Ф. Кафки** “Процес”,

“Замок” передають незахищеність людини перед суспільними силами. Експресіоністична концепція позбавлена оптимістичної перспективи.

Самотня людина в абсурдному світі — таким є герой *абсурдизму*. Він пронизаний ідеями екзистенціальної філософії, в якій самотність людини абсолютизується. Справжнім стає таке життя індивіда, яке позбавлене будь-яких зв'язків з реальним світом. Герої абсурдистської драми (Е. Йонеско), пасивні і бездіяльні, живуть на сцені незалежно від оточення. Тільки ситуація зіткнення зі смертю надає життю сенсу. Трагічні образи француза А. Камю (“Чума”, “Облоговий стан”, “Чужий”), росіянки Л. Петрушевської (“Своє коло”) утверджують знецінення людини в ситуації, коли визнається лише людська суб’єктивність. Тягар відчуження парадоксальним чином виявляється похідним від тріумфального підкорення людиною природи і соціального світу.

Особистість суспільства масового споживання — в центрі мистецтва *поп-арту* (60-ті роки). Поп-арт намагається надати буденним речам особливих художніх рис за рахунок залучення їх до певного контексту сприйняття (метод “розрізання і склеювання” в книгах американця У. Берроуза, муляжі Дж. Сегала, колажі Р. Раушенберга). Відповідно, його герой орієнтується на світ матеріальних цінностей, споживання предметів масового виробництва, штапованих образів реклами. Естетизація фетишизму споживання, культу речей в парадоксальний спосіб обертається на заперечення нівелювання особистості стандартизованою свідомістю, перетворення людини на предмет споживання, на імідж (“Портрет М. Монро” Е. Уорхолла).

Людина споживач пропагандистських штампів стає героєм *соц-арту* (70—80-ті роки). Він постає як реакція на символи, знаки, кліше “суспільства розвинутого соціалізму”, на надлишок ідеологізованої пропаганди. Звичний лозунг у перевернутому вигляді або в новому контексті оголює порожність образу. У картинах російських художників І. Кабакова, Е. Булатова, В. Комара, О. Меламеда досліджується модель

психіки, яка породжує примітивність інформаційних кліше. Соц-арт має спільні установки із західним *концептуалізмом*, в якому твір мистецтва замінюється його концептом, формально-логічною ідеєю, вербалізованою концепцією. Ця концепція є належною свідомості інформаційного суспільства кінця ХХ ст.

2.5.3. Феномен американської культури

Американізм у сучасному світі є однією з найвпливовіших соціокультурних сил. Не в останню чергу це пов'язано з тотожністю світоглядних настанов американської культури і новітніх макроцивілізаційних процесів. В Північноамериканському регіоні з особливою силою виявилися характерні риси західнохристиянського культурного типу, оскільки історично були позбавлені гальмівної сили європейської феодальної спадщини. Колоністи XVII—XVIII ст. принесли із собою колосальне прагнення індивідуальної свободи і самореалізації водночас із протестантською налаштованістю на активну працю й підприємливість. Становлення американської цивілізації стало процесом збирання самостійних і енергійних індивідів, готових до задоволення насамперед власних потреб: гасло “each and all” (“кожний і всі”) з вірша американського філософа і письменника Р. Емерсона віддзеркалює притаманний американцям тип суспільної консолідації.

Індивідуалізм — основа американського культурного типу. Американському суспільству практично не відомий досвід землеробської спільноти: фермерське господарство передбачає автономність існування сім'ї. Протестантизм також сприяв розквіту персоналізму на основі рівності можливостей шляхом вкорінення ідеї безпосереднього зв'язку людини з Богом. Історично в американця у запасі немає нічого, на що він би міг покластися з більшою впевненістю, ніж на себе. Життя перших європейських поселенців вимагало особливих духовних сил, мужності, що забезпечували перемогу лише найсиль-

ніших. Ідея індивідуалізму стала основою американської культури.

Концепція “self-reliance” (“довір’я до себе”), розроблена американцем Р. Емерсоном, передбачає, що суспільство і держава існують для особистості, її індивідуального розвитку і захисту. Для неї характерне визнання рівних можливостей кожної людини на старті життя, а також ідея абсолютної соціальної автономії індивіда, суверенітету особистості. Індивідуалізм став у американців філософією життя, що передбачає право на щастя кожної людини без винятку. Американський індивідуалізм тією самою мірою передбачає і особисту відповідальність людини за результати власних дій і вчинків. Бути самим собою, автономним і незалежним індивідом — перший обов’язок людини в американському соціокультурному світі. **У. Фолкнер** стверджував: “Якщо кожний буде турбуватись про себе, про свої цілі й про свою совість, то вся нація буде мати дуже хорошу фізичну і психічну форму”.

Незалежна і самодостатня особистість стала смыслом і центром американської культури. Гімном людини, що робить сама себе, звучать слова поеми **У. Уйтмена** “Пісня про себе”: “One’s self I sing” (“Самість кожного оспівую я”). Аналізуючи стилістику цього твору, російський літературознавець і філософ **Г. Гачев** звертає увагу на її специфіку в дискретності відображення самодостатніх речей і явищ світу як проєкції людського персоналізму, а також на органічність верлібру, вільного віршування, позбавленого космізуючих і впорядковуючих меж рими. Сюжети американських романів **Дж. Лондона**, **Т. Драйзера**, **У. Фолкнера**, **Е. Хемінгуей** відображують мотив самоствердження сильної та енергійної людини в будь-яких обставинах і будь-якою ціною.

Не випадково біля витоків американського образотворчого мистецтва стоїть портретний жанр. Особливі риси самодостатньої людини — воля, гідність, усвідомлення свого місця в суспільстві, жорсткість — віддзеркалені вже в перших портретах колоніального періоду у художників **У. Чандлера** і **Дж. Коплі**. У них відсутній дух станової зарозумілості та

підкреслені індивідуальні риси особистості. Уособленням американського революційного XVIII ст. стали герої портретів художника **Г. Стюарта** (“Портрет Дж. Вашингтона”) з їх потужною силою характеру, раціоналізмом, свободою від авторитетів, життєстверджуючими принципами. В XIX ст. в Америці утверджувався інтелектуальний портрет, герої якого знаходили оперття особистому існуванню в творчості, розумових шуканнях, душевній напрузі. Героям портретів **Т. Ікінса** (“Портрет У. Уйтмена”, “Мислитель”) притаманна здатність за будь-яких обставин залишатись самими собою. Цільність людини, її готовність до самореалізації приваблює і сучасних художників в американському характері. Унікальність і крихкість людського існування у світі розкрита в портретних образах **Р. Сойєра** і **Е. Уайста**. Галерея портретів — чи не найяскравіше свідчення потужного персоналізму американського характеру.

Уявлення про місце людини в суспільстві лежить в основі американського *культурного етосу*. Він визначається, на думку **Г. Воробйова**, трьома поняттями: *privacy* як невтручання в особисте життя, *trespassing law* як захист власності, *voluntary action* як участь в суспільному житті. Невтручання в особисте життя передбачає абсолютну автономність індивіда, заборону порушення кордонів його зовнішнього і внутрішнього існування, дає підстави для відмови від розмов, що не хвилюють американця (знамените “I don’t care”). Водночас мається на увазі готовність людини до проявлення власної індивідуальності та оригінальності, допитливості й цікавості (бути “fun”), а також постійна інформованість і ерудованість (бути “update”).

Незалежність особистості передбачає охорону її матеріальної чи інтелектуальної власності, її абсолютну священність. Це стосується як земельних володінь, так і екзаменаційної роботи в молодшій школі. В обмін на це особистість виражає свою лояльність суспільству участю в громадському житті. Меценатство, благодійна діяльність, волонтерство визначає престиж людини тією ж мірою, як і професійна діяльність.

Американська культура, наслідуючи протестантську трудову етику, розуміє *працю як засіб самоствердження людини*. Культ праці надає американському світогляду оптимістичної орієнтації: труд стимулює життєвий динамізм, дієвість і налаштованість на результат. Водночас він створює напругу життя, його змагальність, конкурентність, стає драмою для тих, хто не витримував належного темпу. В американській літературі та кінематографі особливе місце посідає своєрідна “анатомія” виробництва з образами сильних і успішних у справах людей (наприклад, романи А. Хейлі “Аеропорт”, “Готель”). Технологічність стала підґрунтям американської філософії, орієнтованої на функціональність і операціональність процесів пізнання світу (прагматизм, семіотика, операціоналізм, функціоналізм, біхевіоризм тощо).

Американська цивілізація утворена шляхом розриву із природним середовищем, наругою над довкіллям, винищенням автентичного індіанського етносу. Г. Гачев вбачає в переселенні європейських колоністів через Атлантику міфологічний мотив нового народження шляхом ритуальної смерті, мотиву перетинання ріки Лети в човні Харона, що означає забуття попереднього життя і початок нової людської історії. Запереченням орієнтації на предків, на традицію, родові зв'язки і витоки був закон, що вимагав від переселенців з аристократичним титулом відмови від нього. Це орієнтувало людину лише на те, чим вона є сама по собі як особистість. З цим пов'язане також нехтування в комунікаційних процесах іменем по батькові як знаком належності родовому цілому. Американець дуже легко залишає позаду свої попередні переконання і набуває нових, що їх вимагає динамізм життя. Тим самим американська цивілізація являє досвід побудови культури з абстрактного людського “я”, в розриві будь-яких родових зв'язків.

Унікальність американського культурогенезу (не як поступового становлення, а як моментального перенесення, переселення) істотно вплинула на *світобудовчі уявлення культури*. Аналіз американської літератури виявляє усталення і зна-

чушість образу трави, з всюдисущністю, динамічністю і стійкістю якої уособлюють себе американці. К. Сендеберг (“Трава”) і У. Уїтмен (“Листя трави”) вбачають космічну цілісність світу не у вертикальному зростанні Світового дерева, а поземному розростанні трави. Горизонтальна домінанта простору (посилена і особливостями ландшафту) вплинула також на експансіоністський характер соціально-політичної традиції, на міфологію автомобіля як рухливого дому, на динамічність суспільного життя. З цим же багато в чому пов'язане і *почуття часу*, в якому домінантою слугує теперішнє, що підтримується і постає із майбуття: не випадково в Америці футурологія має таке ж принципове значення, як історія в Європі. Ідеалізація майбуття заміняє тут європейську поетизацію минулого.

Р. Емерсон називав Америку країною майбутнього. Усвідомлення своєї місії в житті людства первісно притаманне американській культурі: перемога американської революції оцінювалась як божий промисел. Відсутність довготривалого минулого, гомогенного населення сприяли утвердженню ідеї про те, що Америка починає нову історію людства. Американська національна свідомість передбачає глибоку віру у виключність долі своєї країни, у боговибраність народу. Вона становить підґрунтя так званої “американської мрії”. Трагедія капітана Ахава та його матросів з роману Г. Мелвілла “Мобі Дік”, що вирішили викоренити світове зло, втіленням якого для них став Білий Кит, може бути попередженням для тих, хто обґрунтовує винятковість і досконалість однієї культури.

2.5.4. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях

Провідним у новому постіндустріальному суспільстві стає *постмодернізм* (з 1970-х років). Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною заміною європоцентричності глобальною поліцентричністю, появою постко-

лоніального світу. Критика з боку І. Пригожина та його брюссельської школи класичної наукової картини як царини тотального детермінізму й каузальності, а також квантово-релятивістського неklasичного природознавства сприяє формуванню уявлень про *постнекласичну науку* як про вірогіднісну систему з низьким коефіцієнтом вірогідності, що відповідає сучасному образіві світу як сукупності нелінійних процесів. Термодинаміка нерівноважних процесів, синергетична теорія диссипативних структур, якою обґрунтовується концепція виникнення порядку з динамічного хаосу як із потенціальної надскладної впорядкованості, вплинула на утвердження холистичного, цілісного мислення. Точки росту нового знання виникають лише на стижах наук. Поступово формується ідея цінності екологічної індустрії, людської якості науки.

У постіндустріальному, постколоніальному суспільстві знають деконструкції традиційні цінності — влада, гроші, виробництво, а найважливішим товаром стає *інформація*. Розвиток кібернетики і системних досліджень приводить до зміни еталона порядку з “механізму” на “організм”, здатного до динаміки та ускладнення, до продовження внутрішніх процесів після припинення зовнішніх впливів. Мірою його впорядкованості виступає інформація, яка забезпечує на певний час сталість рухомої системи. *Синергетична картина світу* формується в добу персональних комп’ютерів, масового телебачення і відео, Інтернету, транснаціональних корпорацій і державних об’єднань, єдиних грошових одиниць. Постмодернізм позначає перехід від антропоцентризму до *універсалізму* з релігійним, культурним, екологічним екуменізмом.

Характерними рисами постмодернізму є деканонізація традиційних цінностей, деконструкція естетичного суб’єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, гедонізм, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, театралізація всіх сфер культурного буття, репродуктивність і тиражування, орієнтація на споживацьку естетику, запозичення принципів інфор-

маційних технологій. У культурі постмодернізму поєднуються толерантність, плюралістичність, відкритість, антитоталітарність як заперечення влади над природою й особистістю і водночас — втрата ціннісних критеріїв, емоційності, цинізм, поверховість, естетична вторинність.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб’єктність, то постмодернізм спирається на зовнішню “зробленість”, конструювання, антиієрархічність, об’єктність. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоїть бажання опанувати досвід світової культури шляхом її *іронічного цитування*. Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність (дійсність не виявляється, існують лише тексти). Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий бріколаж, який постулює хаос як спосіб організації.

Форми *пастішу* (попурі, колаж), *палімпсесту* (нашарування різних текстів), *гіпертексту* (аналог комп’ютерної літератури, яку можна читати з будь-якого місця, замінюючи події, героїв) виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі (роман “Ім’я рози” італійця У. Еко, роман “Хазарський словник” серба М. Павича, твори “Роман” і “Норма” росіянина В. Сорокіна). Знаменитий садовий ансамбль “Маленька Спарта” (архітектор Ж. Фінлі) в іронічному синтезі японського саду каменів і європейського романтичного парку з павільйонами та руїнами створює в контексті загального екологізму союз моральності й розважальності, мистецтва й туризму.

Дослідники зазначають, що *український постмодернізм* є вторинним явищем щодо західного, оскільки не виростає на ґрунті глобальної інформатизації суспільства. Його простором перетворень стають передусім відроджені змісти національної традиції, зокрема барокової, класицистичної, романтичної, авангардної. Для діяльності літературних гуртів Бу-Ба-Бу, Лу-Го-Сад, “Нова дегенерація”, “Пропала грамота” характерне карнавальне блазнювання, в якому іронічний трансформації піддаються усталені цінності. Герої романів Ю. Андруховича “Рекреації”, “Московіада”, “Перверзія”, книг О. Забужко профанують світ скоріше від неспроможності порозумітися одне з одним, їхнє плетиво слівес — радше спосіб приховати порожність буденності їхнього буття. Однак та ж сама іронія породжує життєстверджуючу стихію народного карнавалу, як у спектаклі “Енеїда” в театрі ім. І. Франка в Києві.

У постмодернізмі посилюється відчуття того, що “майбутнє було вчора”: з глибини минулого спливають образи й форми, які перекомпонують сучасні митці. Інтерпретації витісняють новації. *Час як одночасність множинності часів* стає філософським підґрунтям циклічності людської історії. Уявлення про час як оборотний континуум, в якому минуле й майбутнє існують одночасно, відродило інтерес до старих споруд в історичних центрах міст, уповільнило процес руйнування їх.

Постмодернізм розмиває кордони між літературою і філософією, історією і кіно, театром і музикою, здійснює ерозію жанрів і стилів, що зумовило посилення інтелектуальності в творчості й водночас привело до виникнення принципової “радісності тексту”, прагнення до задоволення, атрактивності. Починається процес *синтезування елітарної і масової культур*. Невибагливий глядач фільму К. Тарантіно “Бульварне читиво” буде в захопленні від погонь, стрілянини й комізму, елітарний буде смакувати інтертексти і гіпертексти. Нова галерея в Штутгарті (архітектор Дж. Стерлінг) є водночас захоплюючим атракціоном для обивателя і складною кроскультурною цитатою для знавця (парафрази палацу в Кноссі, класицистських споруд, романської архітектури).

Перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує принципової здатності другого до інтерпретації, до розуміння множинності смислів тексту, тобто відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду. Зміст постмодерністського твору виникає лише в акті його безпосереднього сприймання, а творчість автора потребує визнання “сьогодні і зараз”, відповідної реклами. Симулякр, імідж посідає те місце, яке традиційно належало образу. “Look” як те, чим хочемо здаватися, що можна міняти залежно від ситуації, заміняє собою “style” як те, якими ми є насправді. Симулякри перекомбінують традиційні естетичні коди за принципами реклами, конструюють об’єкти творчості як новомодні новинки, провокують дизайнізацію мистецтва, акцентуючи на творенні споживацького середовища речей, що привертає загальну увагу до творення візуального простору і, відповідно, доміантними стають візуальні мистецтва.

Становлення нової культурної парадигми є спробою пошуків виходу з новітньої кризи цінностей. Постмодернізм пов’язує майбутнє з визнанням альтернативності, мінливості, поліфонічності розвитку універсуму й відкритості людини як його унікальної і невід’ємної частини до постійних трансформацій. У ХХ ст. мільйонне тиражування творів мистецтва, виникнення “віртуальних музеїв” на інтернетівських сайтах, розвиток міжнародної виставкової діяльності, просвітницького туризму, присутність елітарних текстів у побутовій рекламі й дизайні залучають до світу культури масового споживача, що перетворює наш світ на “музей без стін” (за висловом А. Мальро). Це, з одного боку, безперечно релятивізує звичні культурні орієнтири, породжує персоналістську розгубленість, однак, з другого боку, стимулює зростання індивідуального культурного потенціалу кожного шляхом прилучення до багатобарвного світу множинності людських цінностей. Культурологічна освіта в цьому контексті може сприйматись як механізм опанування цілісності світу й цілісності людини в ньому.

Основні поняття

Абстракціонізм — художній світогляд, в якому декларується відмова від відображення фігуративів.

Абсурдизм — художній світогляд, який базується на екзистенціалістській ідеї безсенсовості людського буття.

Авангардизм — загальна назва напрямів новітньої культури з прагненням до новаторства не лише у сфері художньої мови, а передовсім у сфері прагматики (реалізація “художньої антиповедінки”).

Бріколаж — нашарування несумісних у реальності подій.

Екзистенціалізм — філософський світогляд, який утверджує унікальність існування світу людської суб’єктивності.

Експресіонізм — художній світогляд, який відображає ситуацію безвихідності самотньої людини у ворожому їй світі.

Ентропія соціально-культурна — процес зниження рівня системно-ієрархічної впорядкованості, культурного комплексу будь-якого суспільства.

Концептуалізм — художній світогляд, в якому дійсність замінюється її вербалізованою концепцією.

Модернізм — загальна назва способів світобачення, які відображають стохастичну модель світу.

Неоміфологізм — спосіб осмислення травмуючої дійсності на основі принципу антропоморфності міфологічного світосприймання в природі та суспільстві.

Симулякр — ключове поняття постмодерністської естетики, яке замінило художній образ; знак відсутності дійсності, правдоподібна подоба, симуляція, що не має за собою реальності.

Сюрреалізм — художній світогляд, який абсолютизує сферу підсвідомого.

Постмодернізм — сучасний етап культурного розвитку з плюралістичною моделлю світу.

Холізм — філософія цілісності світу, людини та їх пізнання.

Хронотоп — єдність просторових і часових параметрів.

Контрольні запитання

- У чому виявляється глобалізм новітньої культури?
- Якими є взаємодії природничо-наукових і гуманітарних процесів у сучасній культурі?
- Порівняйте модель світу в новій і новітній культурах.
- Яким є художній дискурс новітньої культури?
- Які види мистецтва домінують в новітній культурі?
- Чому кінематограф став найвпливовішим мистецтвом ХХ ст.?
- Якою є людина в новітній культурі?
- З чим пов’язане виникнення абстракціонізму?
- Якою постає людина в “новому романі”?
- Яким є світ і людина в сюрреалізмі?
- Чому новітня культура повертається до міфологічного бачення світу?
- Охарактеризуйте суперечності тоталітарних культур.
- Якою є концепція людини в абсурдизмі?
- Якими представлено взаємовідносини людини і світу в експресіонізмі?
- Якою є концепція героя в поп-арті і концептуалізмі?

- Порівняйте модерністську і постмодерністську моделі світу.
- Як змінюється образ людини в контексті постмодернізму?
- Які риси характеризують український постмодернізм?

Тестові завдання

1. Особистість постіндустріального суспільства — герой:
 - a) екзистенціалізму;
 - b) експресіонізму;
 - c) модернізму;
 - d) постмодернізму;
 - e) абсурдизму.
2. Альтернативність, плюралізм, прийняття суперечностей — художня парадигма:
 - a) модерну;
 - b) авангарду;
 - c) модернізму;
 - d) постмодернізму;
 - e) постімпресіонізму.
3. Концепція “людини-ситуації” притаманна культурі:
 - a) XVI ст.;
 - b) XVII ст.;
 - c) XVIII ст.;
 - d) XIX ст.;
 - e) XX ст.
4. У словах “Насправді ніякої дійсності не існує. Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони разом — взаємосуперечливими” — сформульовано концепцію:
 - a) експресіонізму;
 - b) футуризму;

- c) абстракціонізму;
 - d) абсурдизму;
 - e) постмодерну.
5. Ідея абсурдності життя є провідною концепцією:
 - a) експресіонізму;
 - b) абстракціонізму;
 - c) екзистенціалізму;
 - d) сюрреалізму;
 - e) концептуалізму.
6. Синергетична картина світу моделюється:
 - a) романтизмом;
 - b) реалізмом;
 - c) модерном;
 - d) модернізмом;
 - e) постмодернізмом.
7. Розгублена людина в таємничому непізнанному світі — філософська концепція:
 - a) експресіонізму;
 - b) сюрреалізму;
 - c) постмодернізму;
 - d) абсурдизму;
 - e) абстракціонізму.
8. Особистість суспільства масового споживання — герой:
 - a) сюрреалізму;
 - b) поп-арту;
 - c) концептуалізму;
 - d) соц-арту;
 - e) абстракціонізму.
9. Доба Новітнього часу позначена домінуванням мистецтв:
 - a) просторових;
 - b) часових;
 - c) синтетичних;
 - d) просторових і часових;
 - e) візуальних.

10. Відчуження людини у ворожому їй світі — філософська концепція:

- a) експресіонізму;
- b) сюрреалізму;
- c) абстракціонізму;
- d) концептуалізму;
- e) поп-арту.

11. Слова шекспірівської Гертруди на адресу Гамлета: “Ти повернув очі зіницями усередину” — стали світоглядним принципом мистецтва доби:

- a) давньої;
- b) середньовічної;
- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

12. Стохастична картина світу притаманна:

- a) романтизму;
- b) реалізму;
- c) модерну;
- d) модернізму;
- e) постмодернізму.

13. Ситуацію втечі особистості від банальної та ілюзорної дійсності характеризує філософська програма стилю:

- a) сюрреалізм;
- b) абсурдизм;
- c) абстракціонізм;
- d) поп-арт;
- e) соц-арт.

14. Монолог: “Я і глядач, і автор, і кожний актор. Я і жінка, і чоловік її, і дитина. І перше кохання, й останнє кохання. І випадковий перехожий у натовпі” — міг виголосити герой доби:

- a) античної;
- b) середньовічної;

- c) ренесансної;
- d) нової;
- e) новітньої.

15. Українська культура XX ст. утверджує перемогу:

- a) антропоцентризму;
- b) антропокосмізму;
- c) антропоморфізму;
- d) космоцентризму;
- e) космоморфізму.

16. Світо модель Новітнього часу:

- a) просторова;
- b) часова;
- c) просторово-часова;
- d) позапросторова;
- e) позачасова.

17. Модель світу Новітньої доби:

- a) антропоцентрична;
- b) антропоморфічна;
- c) антропокосмічна;
- d) космоцентрична;
- e) космоморфічна.

18. Відображення життя свідомості поза реаліями дійсності — сутність:

- a) футуризму;
- b) сюрреалізму;
- c) потоку свідомості;
- d) експресіонізму;
- e) абсурдизму.

19. Американська культура орієнтована на:

- a) минуле;
- b) теперішнє;
- c) майбутнє;
- d) теперішнє і майбутнє;
- e) теперішнє і минуле.

20. Концепція “довір’я до себе” виникла в культурі:
- західноєвропейській;
 - східноєвропейській;
 - близькосхідній;
 - далекосхідній;
 - північноамериканській.
21. Трава як модель світу притаманна культурі:
- західноєвропейській;
 - східноєвропейській;
 - близькосхідній;
 - далекосхідній;
 - північноамериканській.
22. Ідею хаосу постулює культура:
- давня;
 - середньовічна;
 - ренесансна;
 - нова;
 - новітня.
23. Монтаж — художній засіб:
- живопису;
 - скульптури;
 - театру;
 - кіно;
 - літератури.
24. Міфологізм притаманний свідомості:
- XX ст.;
 - XIX ст.;
 - XVIII ст.;
 - XVII ст.;
 - XVI ст.
25. Людина — споживач пропагандистських штампів постає в:
- абстракціонізмі;
 - сюрреалізмі;
 - поп-арті;

- соц-арті;
- абсурдизмі.

26. Постмодернізм не оперує поняттям:

- пастіш;
- палімпсест;
- образ;
- гіпертекст;
- симулякр.

Творчі завдання

1. Які наукові відкриття XX ст. призвели до можливості такого твердження, як в уривку з тексту дослідника Іллі Ільїна:

“...все, що сприймається як дійсність, насправді не що інше, як уявлення про неї, яке до того ж залежить від кута зору, який вибирає дослідник і зміна якого веде до кардинальних перемін самого уявлення. Отже, сприйняття людини оголошується приреченим на мультиперспективізм — на постійно й калейдоскопічно змінний ряд ракурсів дійсності, що у своєму мерехтінні не дають можливості пізнати її сутність”.

2. Перед вами міркування письменника Андре Моруа про сучасну людину. Як культурологи називають такий ідеал людської особистості? Знайдіть у текстах сучасної культури підтвердження цієї думки.

“В одній-однісінькій людині поєднуються сотня різних людей. Гарна вона чи погана? І те й інше. Ви знаєте це за собою, ви буваєте ніжним і жорстоким, розумним і несамовитим, мудрим і шаленцем. Це залежить від обставин, від прочитаної книжки, від радників, приятелів. Згадайте, наприклад, Шатобріана. В ньому жили дві людини: одна — несамовито віруючий, християнин з народження і за вихованням, друга — безвільний грішник, гордй, розпусник. Хто з них двох Шатобріан? Ані той, ані інший. Шатобріан був сумою”.

3. Яку антропологічну ідею в досить ексцентричній формі утверджує російський поет Володимир Друк? У чому причини повернення до таких уявлень про людину? У чому ви вважаєте втрати такої концепції та її перспективи?

іванов — я
петров — я
сидоров — я...
в кращому разі — я
в інакшому разі — теж я
у дуже інакшому разі — знову я
тут — я, там — я
до ваших послуг — я...
там, де не ви, — я
там, де не я, — я...
ХТО, ЯКЩО НЕ Я?
Я, ЯКЩО НЕ Я

4. Герой книги російського письменника-емігранта Саши Соколова “Школа для дурнів” виголошує таке судження про час:

“Чому, наприклад, заведено думати, що за першим числом йде друге, а не відразу двадцять восьме? Та чи можуть дні взагалі йти один за одним, це якась поетична нісенітниця — череда днів. Ніякої послідовності немає, дні проходять, коли якому заманеться, а буває, що кільком одразу”.

Які особливості моделі часу відображено в його судженні? У чому їхня відмінність щодо попередніх уявлень?

5. Як поет Василь Симоненко творить свій культурний простір? Які характерні риси культури ХХ ст. прочитуються за цим? Як образи поезії перегукуються із семантичною структурою української традиційної культури? Чи можна трактувати його вірш як один зі знаків належності України світовому культурному просторові?

Я чую у ночі осінні,
Я марю крізь синій сніг,
Вростає туге коріння
У землю глевку із ніг.
Стають мої руки віттям,
Верхів'ям чоло стає,
Розкрилося ніжним суцвіттям
Збентежене серце моє.
Вростаю у небо високе,
Де зорі — жовті джмелі,
І чую: пульсують соки
У тіло моє з землі.
Зі мною говорять могили
Устами колишніх людей,
І їх нерозтрачені сили
Пливуть до моїх грудей.

6. Яку історико-культурну модель світу відроджено в рядках українського поета Євгена Маланюка?

Готична ніч. На небі, як у книзі,
Механіка виконує закон.
Холодний місяць —
лисий метафізик —
Обчислює народження і скон...
Ударами припливів і відпливів
Здіймає груди вічний океан
І в скелі б'є. І космос, як пеан,
Гримить в безкрай.

7. Стилiстику якого напрямку в культурi ХХ ст. представлено в уривку з тексту:

“О цей жажливий потік що кипить внизу О і море море червоне як вогонь і розкішні заходи і дерева смоківниці у садах Аламеда та і всі примхливі провулки і рожеві жовті блакитні

будиночки алеї троянд і жасмин герань кактуси і Гібралтар де я була дівчиною і Гірською квіткою та коли я вколола у волосся троянду як роблять андалузські дівчата або червону мені заколоти дав і як він цілував мене під Мавританською стіною і я подумала не все одно він чи інший і тоді Я сказала йому очима аби він знову спитав так і тоді він спитав мене чи не хочу я сказати так моя гірська квітка і спочатку я охопила його руками та й пригорнула до себе...”

Яку особливість сприйняття дійсності в сучасній культурній традиції відображає подібна художня стилістика?

8. *Назву якого філософського напрямку пропущено в наведеному нижче тексті? Яких представників цього напрямку ви знаєте? Яка особливість культури Новітнього часу постулюється в тексті?*

“Людина просто існує, і вона не лише така, якою себе уявляє, але така, якою хоче стати... Людина — істота, яка спрямована в майбутнє. Людина — це, перш за все, проект, який переживається суб’єктивно... Ніщо не існує до цього проекту, немає нічого на небі, і людина стане такою, якою вона проектує своє буття... Але якщо існування дійсно передує сутності, то людина відповідальна за те, якою вона є. Таким чином, ...віддає кожній людині у володіння її буття і покладає на неї повну відповідальність за її існування”.

9. *Маніфест якого напрямку в культурі ХХ ст. представлено в наведеному нижче тексті? Які особливості змістової програми і художньої мови цього напрямку відображено в маніфесті? Назвіть представників цього напрямку.*

“Логічний підхід у наш час годиться тільки для розв’язання другорядних питань... Під прапором цивілізації, під приводом прогресу із свідомості зуміли вигнати все, що — заслужено, або ні — може бути названо марновірством, химерою, зуміли накласти заборони на будь-які пошуки істини, які не відповідають загальноприйнятим... У даному разі мій намір полягав у тому, щоб покінчити з ненавистю до дива... Скажі-

мо коротко: диво завжди прекрасне, прекрасне все дивне, прекрасне тільки те, що дивне.

Я вірю, що в майбутньому сон і реальність — ці два різні стани — зіллються в якусь абсолютну реальність... І я вирушу на її завойовання, впевнений, що ніколи не досягну своєї мети...

Чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити або усно, або письмово, або іншим способом реальне функціонування думки. Диктовка думки поза всяким контролем з боку розуму, поза всілякими естетичними або моральними міркуваннями”.

10. *У фіналі оповідання Дж. Селінджера “Вище крокви, теслі” герой надумав послати на весілля ексцентричний подарунок. Як ви зрозуміли його прихований зміст? Як це відображає особливості світосприймання сучасної людини?*

“Мій останній гість, напевно, сам вибрався з квартири. Тільки порожня склянка й сигара в олов’яній попільничці нагадували про його існування. Я по цей час думаю, що недопалок цієї сигари треба було послати Сімору — всі весільні подарунки зазвичай безглузді. Просто недопалок сигари в невеличкій красивій коробочці. Можна було б ще докласти чистий аркуш паперу замість пояснення”.

Порівняйте перший текст з наведеним нижче дзенським коаном у викладі вчителя Дайсецу Судзукі:

“Уявіть, хтось заліз на дерево й повиснув, зачепившись за гілку зубами, опустивши руки і не торкаючись нічого ногами. Перехожий задає йому запитання про основні принципи буддизму. Якщо він не відповість, то це буде представлено як брутальне ухилення від відповіді, а якщо спробує відповісти, то розіб’ється на смерть. Як же йому вибратися із складного становища?.. Адже, насправді, якщо ви відкриваєте рота, намагаючись стверджувати або заперечувати, все втрачено”.

У чому відчувається діалогова природа сучасного мислення? Чому, на вашу думку, саме східна традиція виявилася актуальною для сьогодення?

11. *Яке з двох висловлювань, на ваш погляд, більш точно відображає сутність мистецтва кінематографа? Аргументуйте свою відповідь.*

Рене Клер: “Слово і звук принесли елемент реального у кінематографічний спектакль, і почуття, немов нам сняться сон, зникло назавжди”.

Бела Балаш: “Фільм посів таке саме місце у фантазії та житті міського населення, яке раніше посідали міфи, легенди і народні казки”.

12. *Яку рису, притаманну культурі ХХ ст., відображено в наведеній нижче інтерпретації ідеологічних змістів радянської культурної традиції А. Скрипника? Чи виправдане таке прочитання їх?*

“...Відбулася — стихійно або цілеспрямовано — реанімація культурних стереотипів, характерних для стародавніх теократичних держав. В ідеології, а точніше, в прилеглих до неї прошарках масової свідомості склався комплекс уявлень квазірелігійного характеру. Сюди включалися обоження вождя, віра в його всевідання і моральну бездоганність. Сакралізація вищих керівників потребувала не лише численних культових предметів і символів, а й розв’язання надто важкої проблеми теодицеї. ...Пропаганда, підсилена зусиллями письменників, художників, кінорежисерів, композиторів, фахівців із суспільних наук тощо, використала обидва засоби класичного боговиправдання: перекладання провини на “офірних цапів” (на шкідників, шпигунів, опозиціонерів) і посилення на недосконалість будівельного матеріалу (наявність “родимих плям капіталізму”). Пізніше до цих засобів долучився ще один, ближчий до язичництва за своїм духом (вождь наділявся статусом язичницького божества). Смерть “живого божества” давала можливість покласти все зло на нього і тому супроводжувалася розтрощенням минулих ідолів, а також піднесенням нових”.

13. *У Борхеса в оповіданні “Утопія втомленої людини” читаємо:*

“— Це цитата? — спитав я його.

— Звичайно. Крім цитат, нам вже нічого не залишилось. Наша мова — система цитат”.

У Ю. Андруховича в романі “Перверзія” натрапляємо на таке твердження:

“Насправді ніякої дійсності не існує. Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, взаємосуперечливими”.

Особливості якої моделі світобачення відображено в цих текстах? У чому парадоксальність і перспективи такої картини світу?

14. *Чи згодні ви з позицією дослідника В. Вельша? Де, на вашу думку, пролягає межа між постмодерном і модерном? Обґрунтуйте власний погляд.*

“Постмодерн хоч і з’являється “після Нового часу”, але, по суті справи, аж ніяк не “після модерну”. Більше того, він збігається з модерном ХХ ст., відмінність від останнього — лише в інтенсивності: те, що вперше було вироблено цим модерном у вищих езотеричних формах, постмодерн здійснює на широкому фронті буденної реальності. Це дає право назвати постмодерн екзотеричною повсякденною формою езотеричного у свій час модерну”.

15. *Чи згодні ви з позицією Х. Ортеги-і-Гассета щодо масової людини? Чим можна пояснити утвердження домінанти масової культури? Це притаманно кожній історико-культурній добі чи стало специфічним на певному етапі?*

“Сьогодні увесь світ стає масою...”

Час вже намітити першими двома штрихами психологічний малюнок сьогоденної масової людини: ці дві риси — безперешкодне зростання життєвих запитів та, відповідно, нестримна експансія власної натури і, друге, уроджена невдячність до всього, що змогло полегшити їй життя. Обидві риси змальовують доволі знайомий душевний склад розбещеної дитини... Масова людина відчуває себе довершеною...

Чи це не досягнення? Чи не колосальний прогрес те, що маси обзавелися ідеями, тобто культурою? В жодному разі. Тому що ідеї масової людини такими не є і культурою вона не обзавелася... Мірою культури є чіткість установок...

Відразу до обов'язку пояснюється і напівсмішний-напівганебний феномен нашого часу — культ молоді як такої... Як не дико, однак молодістю стали шантажувати”.

16. У пропонованому уривку з культурологічного дослідження аналізуються функціональна і семантична зміни архетипу дому в сучасній культурі. Спробуйте продовжити думки дослідника про порівняння сучасної оселі і традиційної хати. Включіть до контексту порівняння також традиційний японський дім. Де виявилось більше паралелей? Чому?

“...Поява так званих міст-супутників ...фактично відображає уявлення про острівний спосіб розселення. Транспорт набирає в такому архітектурному просторі домінуючого значення, тож традиційні континентальні уявлення про хату, дім як місце постійної оселі витісняються образом будівлі як тимчасово зупиненого транспортного засобу, подібно до кораблів, що зайшли до порту. Невідповідність житлового простору континентальним традиціям позначається і на тому, що зсувається рівновага між інтер'єром і екстер'єром на користь другого. Саме екстер'єр міської вулиці — загально визнаний образ хаосу, світ вулиці — вторгається в інтер'єр, долаючи його мури за допомогою аудіовізуальних засобів масової комунікації”.

17. У своїй книзі “Про себе і про все інше” Сальвадор Далі написав наведений нижче лозунг. Як ви думаєте, чого в ньому більше: тонкого проникнення в особливості сучасного культурного буття чи епатажу творчої особистості?

— Дон Сальвадор, на сцену!

— Дон Сальвадор завжди на сцені!”

18. Розставте висловлювання в порядку від “найдалшого” до “найближчого” до нашого часу. Якою в цих текстах постає еволюція антропологічних поглядів європейської людності?

1) “Глянь, брате, на отців наших. Що вони оба взяли із собою? Або нащо їм обом одіж? Адже тільки те їхнє і єсть, що вчинили вони для душі своєї”.

2) “Міжусобиця розуму й пристрастей у людині. Якби в неї був лише розум... Або ж тільки пристрасті... Але наділена і розумом, і пристрастями, вона безперервно воює сама з собою, бо мириться з розумом тільки тоді, коли воює з пристрастями, і навпаки. Тому вона завжди страждає, завжди її роздирають суперечності”.

3) “Суб'єктивізм означає, з одного боку, що індивідуальний суб'єкт сам себе вибирає, а з іншого боку — що людина не може вийти за межі людської суб'єктивності. Коли ми говоримо, що людина сама себе вибирає, ми маємо на увазі, що кожен з нас вибирає себе, але тим самим ми говоримо, що, коли ми вибираємо себе, ми вибираємо всіх людей. Вибирати себе так чи інакше означає одночасно утверджувати цінність того, що ми вибираємо... Якщо, з іншого боку, існування передує сутності і якщо ми хочемо існувати, створюючи наш образ, то цей образ значимий для всієї нашої епохи. Отже, наша відповідальність більша, ніж ми могли б передбачати, оскільки поширюється на все людство”.

4) “Я складаюся з дієвої сили і тілесної матерії. Жодне з них не перетворюється на ніщо, оскільки вони не виникають з нічого. Кожна частина мого єства через перетворення входить в якусь частину світу, і ця, в свою чергу, знову в іншу його частину, і так безкінечно здійснюються його перетворення”.

5) “Зрештою, мені здалося, я зрозумів, чому людина найщасливіша з усіх живих істот і гідна загального захоплення і який жереб було уготовано їй серед інших, завидний не лише для тварин, а й для зірок і потойбічних душ... Адже саме тому людину по праву називають і вважають великим дивом, живою істотою, справді гідною замилювання.

Вже всевишній Батько, Бог-Творець, створив за законами мудрості світове помешкання, яке нам здається найяснішим храмом божества. Але, закінчивши творення, побажав майстер, щоб був хтось, хто оцінив би значення такої великої ро-

боти, любив би її красу, захоплювався її розмахом. Тому, завершивши всі справи..., задумав нарешті створити людину... Тоді погодився Бог з тим, що людина — невизначений витвір, і, поставивши її в центрі світу, сказав: “Не даємо ми тобі, о Адам, ні свого місця, ні певного образу, ні особливого обов’язку, щоб і місце, і подобу, і обов’язок ти мав за власним бажанням, відповідно до своєї волі і свого рішення”.

6) “З часом людина переконується, що зірки, не більш як сяючі точки, що не мають на неї ніякого впливу. Подібно до того, як падіння каменю, течія ріки, рух тіні, шелест листя пояснюються фізичними причинами, тими самими причинами пояснюється рух зірок. Світ керується законом, тобто є результатом фізичних умов. Коли відкрили, що серце людини влаштовано відповідно до законів гідравліки і що великі серцеві канали мають звичайні механічні пристосування, клапани, що око людини влаштоване на основі найвитонченіших принципів оптики..., тоді стало ясно, що одухотворені істоти не є винятком із загального правила”.

19. Розставте висловлювання від “найдалшого” до “найближчого” до нашого часу. Якою за цими текстами постає еволюція світобудовчих уявлень в європейському культурному процесі?

1) “Дах півнеба — в місяці. Зірка переливається; а інші непорушні. Наче в скрипці, симетрія в сузір’ї, чи веретено, коли прядуть...”

Поема Божа, і в ній закон, ясний, але і таємничий: як в сонці. Свідчення, що має золотий зміст, засвічене навіки.

В душу прийматимеш злагоду, записану в слові із світил вечірніх”.

- 2) ...Та ледь здійсниться
Відкриття — усе на атоми вмить розщепиться.
Все — із часток, а цілого не стало.
Лукавство між людей верхи забрало.
Зв’язки урвались, усіма забуті
Батько і син, влада й покута.

3) “Сприймавши в себе смертні і безсмертні живі істоти і поповнившись ними, наш космос став видимою живою істотою, яка обіймає все зримає, чуттєвим богом, ...найбільшим і найкращим, прекрасним і довершеним, єдиним і однорідним небом”.

- 4) Могутнім громом сонце грає
В гучному хорі братніх сфер
І путь накреслену верстає
Од первовіку й дотепер.
Цих незбагнених див видіння
Сповняє силою серця,
І, як у перший день творіння,
Величні всі діла Творця.
Земля із швидкістю страшною
В просторі крутиться — літа,
І райське світло дня чергою
Змінє ночі темнота.
Хвилює море неозоре
І шумом скелі покрива,
Та сфер стремління вічно-скорє
І гори, й море порива.

- 5) Та, на лиці якої сяйво квітло,
Немов меткий вожай, сказала знов:
“З найбільшого звелись ми тіла в світло,
В безтіле світло, що саме — любов,
Любов до блага, що сама — вірада,
Вірада, всіх блаженств найвищий схов”.

20. Розставте висловлювання від “найдалшого” до “найближчого” до нашого часу. Якою за цими текстами постає зміна моделей часу в плинні європейського історико-культурного процесу?

1) “Час існує тільки в нашій душі. Минуле — в пам’яті, майбутнє — в чеканні. Його можна передбачити за деякими

ознаками, які існують вже в теперішньому. Сутність теперішнього часу становить споглядання... Мені здається, що час є нічим іншим, як триванням, однак триванням чого саме — я достовірно не знаю, хоча мало ймовірно, щоб воно було чимось іншим, аніж тривалістю самого духу”.

2) “Вік бо цей теперішній дуже мінливий є, і всі речі в ньому швидкоплинні”.

3) “Час є рікою виникаючого і стрімким потоком. Лише з’явиться щось, як вже проноситься повз, але проноситься й інше, і знову на виду перше”.

4) “І будь-який сон кожної людини втілюється як чиясь чужа ява. Якщо відправитися звідси до Босфору, від вулиці до вулиці, можливо дату за датою набрати цілий рік з усіма його порами, тому що в кожного своя осінь і своя весна і всі пори людського життя, тому що все життя можна уявити як полум’я свічки, тож між народженням і смертю навіть жодного подиху не залишиться, щоб її загасити”.

5) Як буду змушений гукнути:
 “Спинися, мить! Прекрасна ти!” —
 Тоді закуй мене у пута,
 Тоді я рад на згубу йти.

Література

1. Американский характер. Импульс реформаторства. — М., 1995.
2. Американский характер. Очерки культуры. — М., 1991.
3. Американский характер. Традиции в культуре. — М., 1998.
4. *Батракова С.* Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. — М., 1990.

5. *Богославский М.* Парадоксы культуры XX ст. — Х., 2000.
6. *Гачев Г.* Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и Славянством. — М., 1997.
7. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. — М., 1994.
8. *Забужко О.* Дві культури. — К., 1990.
9. *Ивбулис В.* Модернизм и постмодернизм. — М., 1988.
10. *Краснодембський З.* На постмодерністських роздоріжжях культури. — К., 2000.
11. *Левченко Н.* Эстетосфера художественной культуры XX ст. — К., 1998.
12. *Легенький Ю.* и др. XX век: проблемы художественной культуры. — К., 1998.
13. *Максимов В.* Зеркало слабостей XX в. — М., 1998.
14. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.
15. Постмодерн в философии, науке, культуре: Хрестоматия. — Х., 2000.
16. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. — М., 1997.
17. Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.
18. *Симичев Д.* Постмодернизм: экономика, политика, культура. — М., 1998.
19. *Скуратівський В.* Екранні мистецтва в соціокультурних процесах XX ст. — К., 1997.
20. *Стародубцева Л.* Лики памяти. Культура эпохи “Пост”. — Х., 1999.
21. *Чередниченко Т.* Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах. — М., 1999.

КЛЮЧІ ДО ТЕСТІВ І ВІДПОВІДІ НА ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ

Розділ 1. ЕПІСТЕМОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ

Тема 1.1. Культурологія як наукова і навчальна дисципліна

Тестові завдання:

1d; 2b; 3d; 4c; 5c; 6b; 7a; 8d; 9c; 10b; 11c; 12a; 13c; 14b; 15d;
16b; 17c; 18c; 19b; 20a; 21c; 22b; 23e; 24b; 25c; 26e; 27b.

Творчі завдання:

2. М. Бердяєв.
3. Ігрова. Й. Хейзинга.
4. Психологічна. З. Фрейд.
5. К. Юнг.
6. О. Шпенглер.
7. Діалогова.
8. К. Ясперс.

Тема 1.2. Культура як предмет культурології

Тестові завдання:

1b; 2a; 3c; 4d; 5e; 6e; 7b; 8d; 9a; 10b; 11b; 12c; 13c; 14d; 15d;

16d; 17e; 18d; 19a; 20a; 21e; 22d; 23b; 24c; 25b; 26a; 27d; 28a;
29a; 30c; 31b.

Творчі завдання:

6. а) А. Келлер;
б) Дж. Рохейм;
в) Л. Уайт;
г) Сучасний філософський словник;
д) К. Юнг;
е) Е. Тейлор;
є) О. Шпенглер;
ж) Ю. Лотман;
з) В. Борев;
и) М. Бердяєв.
7. а) Євангеліє від Іоанна;
б) Дж. Локк;
в) К. Маркс;
г) І. Ортановський;
д) О. Есперсен.
8. д) Е. Тейлор;
б) О. Шпенглер;
в) А. Тойнбі;
е) І. Пригожин;
а) Ю. Лотман;
г) Л. Гумільов.
9. а) М. Данилевський;
б) П. Сорокін;
в) Е. Тейлор;
г) К. Ясперс;
д) І. Баховен.

Тема 1.3. Культурогенез

Тестові завдання:

1c; 2c; 3d; 4c; 5d; 6a; 7c; 8e; 9c; 10d; 11e; 12d; 13a; 14d; 15c;
16a; 17b; 18c; 19c; 20b.

Розділ 2. ТИПОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ**Тема 2.1. Культури Давнього часу***Тестові завдання:*

1с; 2с; 3d; 4b; 5с; 6а; 7d; 8d; 9а; 10а; 11с; 12е; 13а; 14b; 15а;
16b; 17с; 18е; 19е; 20е; 21с; 22с.

Творчі завдання:

1. а) Передня Азія; б) Давній Єгипет.

Тема 2.2. Культури Сходу*Тестові завдання:*

1b; 2с; 3с; 4е; 5с; 6е; 7е; 8b; 9с; 10d; 11е; 12b; 13а; 14b; 15d;
16d; 17е; 18а; 19b; 20d; 21а; 22с; 23d; 24а; 25d.

Творчі завдання:

6. а) буквальний переклад; б) переклад поетеси В. Маркової.
7. Оригінали 1а); 2б); 3а).
8. Оригінал — б).
9. Оригінал — б).
10. б).

Тема 2.3. Західнохристиянська і східнохристиянська культури в добу Середньовіччя і Ренесансу*Тестові завдання:*

1d; 2е; 3b; 4с; 5b; 6а; 7с; 8d; 9b; 10с; 11d; 12е; 13b; 14с; 15с;
16а; 17b; 18d; 19с; 20d; 21с; 22с; 23b; 24с; 25а; 26с; 27b; 28b;
29е; 30b; 31е; 32с.

Тема 2.4. Західнохристиянська і східнохристиянська культури в добу Нового часу*Тестові завдання:*

1е; 2е; 3d; 4d; 5с; 6b; 7а; 8а; 9е; 10d; 11d; 12с; 13b; 14d; 15d;
16b; 17с; 18с; 19а; 20с; 21с; 22b; 23е; 24b; 25d; 26d; 27d; 28d;
29d; 30с; 31е; 32d; 33с; 34b; 35d; 36е; 37d; 38d; 39а; 40с; 41d;
42е; 43d; 44d; 45а; 46с.

Творчі завдання:

8. Паскаль — Вольтер.

28. “Людська комедія” О. Бальзака.

34. Оригінал — а).

39. Оригінал — б).

Тема 2.5. Культура Новітнього часу*Тестові завдання:*

1d; 2d; 3е; 4е; 5е; 6е; 7b; 8b; 9с; 10а; 11е; 12d; 13а; 14е; 15b;
16с; 17с; 18с; 19d; 20е; 21е; 22е; 23d; 24а; 25d; 26с.

Творчі завдання:

7. Потік свідомості (Дж. Джойс “Улісс”).

8. Екзистенціалізм.

9. Сюрреалізм.

18. 4) Марк Аврелій.

1) Володимир Мономах

5) Дж. Манетті.

2) Б. Паскаль.

3) Ж.П. Сартр.

6) Дж. Дрепер.

19. 3) Платон.

5) Данте.

2) Дж. Донн.

4) Й. Гете.

1) В. Барка.

20. 3) Марк Аврелій.

1) Августин Блаженний.

2) Ісайя Копинський.

5) Й. Гете.

4) Дж. В. Данн.

ЦИТОВАНО ЗА ТАКИМИ ДЖЕРЕЛАМИ*

Антична література: Хрестоматія / Упорядн. О. Білецький. — К., 1968.

Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. — М., 1998.

Дзюба О., Павленко Г. Літопис найважливіших подій культурного життя в Україні (10 — середина 17 ст.): Посібник-довідник. — К., 1998.

Забужко О. Шевченків міф України. — К., 1997.

Історія української та зарубіжної культури: Навчальний посібник / За ред. С. Клапчука, В. Остафійчука. — К., 2000.

Культура Середньовіччя и Возрождения: Хрестоматія / Составитель Н. Перская. — Х., 1998.

Культурология / Под ред. Н. Багдасарьяна. — М., 1998.

Культурология / Под ред. Г. Драча. — М., 1995.

Ліндсей Дж. Коротка історія культури: В 2 томах. — Т.1. — К., 1995.

Лобас В., Легенький Ю. Українська і зарубіжна культура. — К., 1997.

Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994.

Малявин В. Китайская цивилизация. — М., 2000.

Мойсейв І. Храм української культури. — К., 1995.

Нестерова О. Культурология: Задачи по курсу. — М., 2000.

Очерки по истории мировой культуры / Под ред. Т. Кузнецовой. — М., 1997.

Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998.

Почепцов Г. Имиджелогия. — М., К., 2002.

Практикум по культурологии. — СПб., 2002.

Руднев В. Словарь культуры XX века. — М., 1997.

Сапронов П. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. — СПб., 1998.

Скуратівський В. Історія і культура. — К., 1996.

Степаненко В. Етика в проблемних і аналітичних задачах. — К., 1998.

Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник / За ред. М. Заковича. — К., 2001.

Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. — К., 1994.

Українська художня культура / За ред. І. Ляшенка. — К., 1996.

Хрестоматія по культурологии / Под ред. А. Радугина. — М., 1998.

* Переклади прозових текстів подані в редакції автора посібника.

Феномен української культури: методологічні засади осмислення / Відповід. ред. В. Шинкарук. — К., 1996.

Человек: мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии / Сост. П. Гуревич. — М., 1991.

Яшмовая нить: Антология японской классической литературы. — М., 1998.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Абе Кобо 172
 Августин Блаженний 207, 213
 Аверинцев Сергій 23
 Айвз Чарльз 295
 Александров Григорій 301
 Алчевська Христя 254
 Альберті Леон Батіста 221
 Аль-Фарабі 177
 Андрухович Юрій 312
 Антоніоні Мікеланджело 296
 Апулей 146
 Арагон Луї 300
 Арістотель 140
 Арістофан 141, 145
 Архипенко Олександр 297
 Ахматова Ганна 256

Б

Байрон Джордж 250, 251
 Бальзак Оноре де 251

Баранович Лазар 246
 Барт Рене 40
 Басьо 170, 190
 Бах Йоганн-Себастьян 245
 Бахтін Михайло 23
 Бекон Френсіс 243
 Бергман Інгмар 296
 Бергсон Анрі 256
 Бердяев Микола 36
 Березовський Максим 246
 Берніні Лоренцо 246, 247
 Берроуз Вільям 304
 Бетховен Людвіг ван 249
 Біблер Володимир 23, 41
 Бізе Жорж 250
 Богомазов Олександр 255
 Бодлер Шарль 256
 Боецій 213
 Бойчук Михайло 258
 Бокаччо Джованні 220
 Бомарше П'єр Огюстен 244

Борн Бертран де 218
 Босх Ієронім 220, 223
 Боттічеллі Сандро 220
 Брейгел Пітер 220, 221, 223
 Брунеллескі Філіппо 221
 Брюллов Карл 250
 Буало Нікола 248
 Булатов Ерік 304
 Булгаков Михайло 295, 300
 Бунюель Луїс 296, 300
 Бурлюк Давид 255

В

Вагнер Ріхард 250, 253
 Ван Гог 257
 Ватто Антуан 247, 248
 Вебер Макс 23, 29, 30, 34
 Веласкес Дієго 247
 Величковський Іван 247
 Вентадорн Бернарт де 218
 Вергілій 142
 Верді Джузеппе 250
 Верлен Поль 252, 253
 Вернадський Володимир 295
 Вишенський Іван 246
 Вівальді Антоніо 246
 Віко Джамбаттіста 31, 76
 Вовк Федір 40
 Вольтер Марі-Франсуа Аруе 248
 Вороний Нікола 257, 258
 Врубель Михайло 257

Г

Гадамер Ганс 81
 Галілей Галілео 242
 Гарвей Вільям 242
 Гартман Моріс 253
 Гауді Антоніо 253
 Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 31, 243
 Гердер Йоганн Готфрід 31

Гессе Герман 38
 Гете Йоганн Вольфганг 249
 Гнатюк Володимир 40
 Гоббс Томас 244
 Гоген Поль 258
 Гоголь Микола 251
 Гойя Франсіско 249
 Гольдоні Карло 244
 Гомер 144
 Горацій 146
 Городецький Владислав 253
 Горький Максим 301
 Гофман Ернст-Теодор-Амадей 251
 Грибоедов Олександр 250
 Гріммельсгаузен Ханс Якоб 246
 Грінченко Борис 254
 Грушевський Михайло 40, 255
 Гумільов Лев 76
 Гуревич Олексій 23
 Гюго Віктор 251

Д

Давід Жак-Луї 249
 Далі Сальвадор 299, 300
 Дамаскін Іоанн 213
 Данилевський Микола 35, 71, 76
 Данте Аліг'єрі 213
 Дарвін Чарльз Роберт 242
 Дебюссі Клод 254
 Дега Едгар 254
 Декарт Рене 243
 Делакруа Ежен 250
 Державін Гавриїл 249
 Дерріда Жак 39
 Дефо Данієль 203, 244, 247
 Джамі 179
 Джойс Джеймс 295, 300
 Джотто 220
 Дідро Дені 248

Діккенс Чарльз 251
 Дікс Отто 303
 Діонісій Ареопагіт 207
 Довженко Олександр 295, 297
 Донн Джон 246
 Донцов Дмитро 41
 Достоевський Федір 252, 256
 Драйзер Теодор 306
 Дюма Олександр 250
 Дюрер Альбрехт 219, 223

Е

Евклід 140
 Евріпід 141, 145
 Ейзенштейн Сергій 297
 Ейк Ян ван 222
 Еко Умберто 311
 Ель Греко 245, 247
 Елюар Поль 300
 Емерсон Ральф 305
 Енгельс Фрідріх 251
 Есхіл 141
 Ешенбах Вольфрам фон 218

Є

Єрмилов Василь 255, 259

З

Забужко Оксана 41, 312
 Золя Еміль 254

І

Ібн Габірола 198
 Ібн Міскавайх 180
 Ібн Рушд 177
 Ібн Сіна 177
 Ібсен Генріх 253
 Ікінс Томас 307
 Ілленко Юрій 296, 297
 Іньци Гуань 195
 Ісса Кобаяссі 190

Й

Йогансон Борис 301
 Йонеско Ежен 304

К

Кабаков Ілля 304
 Калідаса 167
 Кальвін Жан 243
 Кальдерон де ла Барка Педро 246
 Кампанелла Томмазо 223
 Камю Альбер 304
 Кандинський Василь 208, 298
 Кант Іммануїл 242, 249
 Кар Лукрецій 143
 Карпенко-Карий Іван 255
 Кафка Франц 303
 Кеплер Йоганн 242
 Кипренський Олександр 250
 Кірхнер Людвіг 303
 Клаас Пітер 246
 Клодель Поль 197
 Кобилянська Ольга 256
 Колесса Філарет 40
 Кондратьєв Микола 77
 Конт Огюст 251
 Копистенський Захарія 246
 Коплі Джон 306
 Костомаров Микола 40
 Котляревський Іван 40, 249
 Коцюбинський Михайло 254, 255
 Кошиць Олександр 258
 Крамської Іван 252
 Кримський Агатангел 258
 Кримський Сергій 41
 Кричевський Федір 258
 Кропивницький Марко 255
 Крушельницька Соломія 258
 Кузанський Микола 221
 Кулешов Лев 297
 Куліш Пантелеймон 211
 Кульчицький Олександр 41

Курбас Лесь 303
Курсава Акіро 296

Л

Лакан Жак 39
Ламарк Жан Батіст 242
Лаоцзи 173
Левицький Дмитро 249
Леві-Строс Клод Густав 38
Лейбніц Готфрід Вільгельм 247
Леонардо да Вінчі 219
Лепкий Богдан 252, 258
Лермонтов Михайло 250
Лисенко Микола 253
Лі Бо 192
Лівій Тіт 142
Лісіпп 145
Ліст Ференц 250
Лондон Джек 306
Лорка Гарсія 300
Лотман Юрій 23, 39, 70, 78
Лю Се 188
Людкевич Станіслав 255
Лютер Мартін 243

М

Маґріт Рене 299
Макаров Анатолій 23, 41
Макіавеллі Нікколо 222
Маланюк Євген 41
Малевич Казимір 208, 255, 257, 298
Малиновський Броніслав 36
Малларме Стефан 253
Мане Едуард 254
Манн Томас 300
Маркс Карл 251
Маяковський Володимир 303
Мелвілл Герман 309
Меріме Проспер 250
Метерлінк Моріс 253

Мікеланджело Буонаротті 223
Мірандола Піко делла 219
Мірон 145
Мірчук Іван 41
Міцкевич Адам 251
Мольєр Жан Батіст Поклен 244, 248
Мондріан Піт 298
Моне Клод 254
Мономах Володимир 218
Монтеверді Клаудіо 244
Монтеск'є Шарль Луї 248
Мопассан Гі де 254
Мор Томас 223
Моцарт Вольфганг Амадей 248
Мунк Едвард 303
Мурашко Олександр 252
Мусоргський Модест 252

Н

Набоков Володимир 303
Нарбут Григорій 255
Нечуй-Левицький Іван 40, 211
Ніцше Фрідріх 70, 256
Новаківський Олекса 303
Ньютон Ісаак 242

О

Овідій 146
Огієнко Іван 41
Орлик Пилип 222
Ортега-і-Гассет Хорхе 37, 70
Осика Леонід 297

П

Павич Мілорад 311
Павленко Юрій 41
Параджанов Сергій 297
Парсонс Талкотт 36, 77
Паскаль Блез 242, 246
Пастернак Борис 295

Пачовський Василь 252, 258
Пендерецький Криштоф 299
Перов Василь 252
Перотін Великий 214
Петрарка Франческа 219
Петрушевська Людмила 304
Пир'єв Іван 301
Пікассо Пабло 302
Пірс Чарльз 78
Пісарро Каміль 254
Платон 140
Поланський Роман 303
Полібій 142
Поліклет 144
Поллок Джексон 298
Попович Мирослав 23, 41
Потебня Олександр 78
Пракситель 145
Прево д'Екзіль 247
Пригожин Ілля 24, 310
Пруст Марсель 298
Пушкін Олександр 250, 251

Р

Рабле Франсуа 221, 222
Равель Моріс 254
Расін Жан 248
Раушенберг Роберт 304
Рафаель Санті 219
Рембо Артур 253
Рембрандт Гарменс ван Рейн 244, 247
Ренуар Огюст 254
Репін Ілля 252
Рільке Райне Марія 257
Роден Огюст 257
Роттердамський Еразм 220
Рубенс Пітер Пауль 245
Рубльов Андрій 216
Руссо Жан-Жак 247

С

Садовський (Тобілевич) Микола 255
Саксаганський (Тобілевич) Панас 255
Сапфо 145
Саррот Наталі 298
Сегал Джон 304
Сезанн Поль 257
Сенека 142
Сервантес Мігель 223
Серов Валентин 252
Сеченов Ілля 256
Синякова Марія 258
Сікібу Мурасакі 171
Сковорода Григорій 210, 211, 243, 250
Скопас 145
Скот Вальтер 250
Скрябін Олександр 253
Скуратівський Василь 41
Смотрицький Мелетій 246
Соєр Рафаель 307
Сократ 145
Соловйов Володимир 257
Сорокін Володимир 311
Сорокін Питирим 34, 71, 77
Соссюр Фердінанд 78
Софокл 141, 145
Спенсер Герберт 31, 76
Спіноза Бенедикт 205, 243
Стендаль (Анрі Марі Бейль) 250
Стерлінг Джон 312
Стефанік Василь 303
Стюарт Гілберт 307
Сумароков Олександр 249
Суриков Василь 252
Сяраку 171

Т

Тагор Рабіндранат 167
Тарантіно Квентін 312
Тарковський Андрій 296
Татлін Володимир 301

Тейлор Едуард 32, 76
 Теофраст 145
 Терлецький Петро 222
 Тиціан Вечелліо 223
 Тойнбі Арнольд 37, 76
 Толстой Лев 256
 Томашівський Степан 40
 Транквіліон-Ставровецький Ки-
 рило 246
 Труа Кретъен де 218
 Туптало Дмитро 246
 Тутмес 136
 Тьомей Камо-Но 191

У

Уайет Ендрю 307
 Уайт Леслі 31, 32
 Уйтмен Уолт 306, 309
 Українка Леся 40, 253, 256
 Уорхолл Енді 304
 Утамаро 171

Ф

Федоров Микола 295
 Фелліні Фредеріко 296
 Фіхте Йоганн Готліб 251
 Флобер Гюстав 256
 Фолкнер Вільям 298, 306
 Фонвізін Дмитро 249
 Франко Іван 40, 210, 256
 Фрейд Зигмунд 33, 256
 Фромм Еріх 35
 Фуко Мішель 39

Х

Хайям Омар 179
 Хеда Вільям 246
 Хейзінга Йохан 37
 Хейлі Артур 308
 Хемінгуей Ернест 257, 306
 Хокусай 171

Ц

Цзін Хао 190
 Ціолковський Константин 295

Ч

Чайковський Петро 257
 Чаплін Чарлі 302
 Чехов Антон 253, 257
 Чжуанцзи 193

Ш

Шаповал Микита 254
 Шарден Тейяр де 295
 Шевченко Тарас 40, 209, 210, 211,
 251
 Шекспір Уїльям 223
 Шеллінг Фрідріх Вільгельм 251
 Шенберг Арнольд 303
 Шерідан Річард Брінслі 244
 Шехтель Федір 253
 Шнітке Альфред 295
 Шопен Фредерік 250
 Шопенгауер Артур 256
 Шпенглер Освальд 35, 71
 Штокгаузен Карлхайнц 299
 Шуберт Франц 250

Щ

Щусєв Олексій 301

Ю

Юнг Карл 33
 Юркевич Памфіл 210, 211, 256

Я

Яворницький Дмитро 255
 Яворський Стефан 222
 Ярема Якіма 41
 Ясперс Карл 36, 71

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК**А**

абстракціонізм 297, 314
 експресіоністичний 298
 геометричний 298
 абсурдизм 304, 314
 аваре 169
 авангард 314
 український 258, 259
 агон 141, 147
 алеаторика 299
 амфітеатр 143
 анімізм 113
 антиномія 245, 259
 античність 139
 людина 143—146
 модель світу 139—143
 пластичність світогляду 140, 147
 антропология 41
 антропоцентризм 219, 224
 крах антропоцентризму 223
 арки триумфальні 143

артефакт 41
 архетип 41, 113
 архітектура
 арабська 178
 архаїчна 106
 барокова 245
 єгипетська 133—134
 індійська 167
 китайська 174
 класицистична 248
 модерну 252—253
 передньоазійська 134
 постмодерну 312
 ренесансна 221
 романська 215
 середньовічна 213—214
 японська 169

Б

бароко 245—247, 259
 архітектура 245

людина 247
 модель світу 245, 246
 українське 246, 247
 бриколаж 314
 буддизм 166, 169
 бусідо 172

В

вабі 169
 веди 166
 відносини потестарні 180
 Відродження (Ренесанс) 219—223
 архітектура 221
 історичні умови 219
 людина 219—220
 музика 221
 наука 221
 Північне 221—222
 українське 222

Г

герменевтика 81, 82
 герой міфічний 144
 гіпертекст 311
 Греція Давня 141, 143—145
 географічні особливості 141
 драматургія 141
 людина 143—144
 модель світу 140
 храм 142
 скульптура 144—145
 гуманізм 221, 224

Д

даосизм 173
 деантропоморфізація світу 243
 дерево світове (гора) 104—105, 113
 динаміка культурна 75, 82
 лінійна 76
 ризома 77

хвильова 77
 циклічна 75
 джаз 299
 дзен 181
 дихотомічність 224
 діалог культур 41
 дольмени 106
 доміанти культури 27

Е

Едо, доба 171
 експресіонізм 303—304, 314
 український 303
 ентелехія 140
 ентропія 314
 епос 224
 естетизм 252
 есхатологія 224
 етика
 героїчна 145
 протестантська 203
 етос 42

Є

євроазійство 181
 Єгипет Давній
 людина 136—137
 образотворчий канон 135
 піраміди 133
 храми 134

З

зикурати 134
 знак 79, 82

І

ідол 105
 ієрогліф 175
 ікона 215, 224
 імпресіонізм 253—254, 259
 український 254

Індія 165—169
 геокультура 165
 жінка 167
 історія 166
 література 166
 людина 167—168
 модель світу 165—166
 наука 166
 храми 167
 скульптура 168
 індуїзм 166
 іслам 178
 історія міфічна 103

Й

йога 167

К

каліграфія 177
 калокатія 147
 карма 168
 карнавал 212, 224
 картина світу 25—26
 атомістична 244
 механістична 243
 нелінійна 295
 синергетична 310
 Китай 173—177
 архітектура 174
 геокультура 173
 жінка 177
 живопис 174
 людина 175—176
 модель світу 173
 музика 173
 портрет 176
 сади 174
 кінематограф 296—297
 поетичний 297
 український 297
 класицизм 248—249, 259

драматургія 248
 живопис 249
 музика 249
 український 249
 книга середньовічна 217—218
 коани 171
 колони тріумфальні 143
 контекст 42
 контрапункт 295
 контркультура 82
 конфігурація культурна 42
 конфуціанство 173
 концептуалізм 314
 коперніанська модель світу 242
 космос 17, 44, 29, 147
 кромлех 106
 культура 61—67
 американська 305—309
 етос 307
 індивідуалізм 305
 портрет 306—307
 світомодель 308—309
 арабська 177—180
 архітектура 178—179
 геокультура 177
 людина 179
 мистецтво 178
 модель світу 177
 визначення 61—67
 генезис 101—102, 113
 давньосхідна 133—139
 держава 133
 етичний кодекс 137
 людина 136—137
 правитель 138
 час 139
 елліністична 145
 концепції 61
 масова 73—74, 82
 морфологія 67
 сутність 61

типологія 69—71
 функції 68—69
 культури тоталітарні 300—302
 культурологічні парадигми 31
 ігрова 37
 еволюціоністська 31
 психологічна 32
 соціологічна 34
 структуралістська 38
 теологічна 36
 функціоналістська 35
 культурологія 21—23
 визначення 23, 42
 вітчизняна 40—41
 категорії 25—29
 мета і завдання 24
 метод 29—30
 предмет 22
 специфіка 21
 культурологія і освіта 41
 куртуазія 218, 224

Л

література
 арабська 179
 барокова 246—247
 грецька 141
 єгипетська 137
 китайська 174
 класицистична 248
 модерна 253
 передньоазійська 137
 постмодерна 311
 реалістична 251
 ренесансна 219—221
 римська 146
 рококо 247
 романтична 250
 середньовічна 217—218
 символістична 253
 японська 170

літургія 224
 логос 147
 людина
 антична 143—146
 арабська 179
 архаїчна 107
 барокова 247
 давньогрецька 143—144
 давньоримська 145—146
 давньосхідна 136—137
 індійська 167—168
 китайська 175—176
 класицистична 249
 культури зламу XIX—XX ст.
 256—257
 людина-ситуація 302
 людина-характер 244
 ренесансна 219—220
 середньовічна 217—218
 рококо 247
 романтична 250
 японська 171

М

маргінальність 82
 менгір 106
 ментальність 28, 42
 генезис 28
 чинники 27
 Месопотамія
 зикурати 134
 еколого-географічне середовище 134
 людина 136—138
 мечеть 178—179
 мислення глобальне 258
 міф 102—103, 113
 античний 139
 давньосхідний 133
 міфомодель 102
 бінарна 104

потрійна 104
 мова культури 80—81, 82
 модель світу
 антична 139—143
 архаїчна 102—107
 барокова 245, 246
 давньосхідна 133—135
 землеробська 104
 ісламська 177
 коперніанська 242
 міфічна 102—105
 мисливська 103
 модерністська 295
 постмодерністська 309—310
 ренесансна 219
 середньовічна 212
 модерн 252, 259
 монтаж 297
 морфологія культури 67, 82
 музей віртуальний 313
 музика
 антична 140
 китайська 173
 ренесансна 221
 романтична 250
 сонорний напрям 299
 японська 170

Н

натюрморт голландський 246—247
 наука постнекласична 310
 неоліт 112
 неоміфологізм 300—301, 314
 нецке 169

О

одяг народний український 106
 окасі 171
 ордер 147
 дорійський 142

іонійський 142
 орнамент 113

П

палімпсест 107, 311
 пастіш 311
 первісна
 культура 102
 жінка 108
 людина 107
 модель світу 102—107
 ритуал 109
 слово 109
 тварина 109
 період амарнський 135—136
 перспектива
 обернена 215
 пряма 220
 розсіяна 175, 181
 піраміди давньоєгипетські 133
 поліс 141, 147
 поліфонія 224
 поп-арт 304
 постімпресіонізм 257—258, 259
 постмодернізм 315
 архітектура 312
 література 311
 модель світу 309—310
 наука 310
 час 312
 потік свідомості 298—299

Р

реалізм 251—252, 260
 Реформація 243
 Рим Давній 142—143, 145—146
 держава 142
 література 146
 людина 145—146
 модель світу 143
 світосприймання 142

портрет 146
 розписи палеолітичні 109
 рококо 247—248, 260
 живопис 248
 література 247—248
 людина 247
 музика 248
 роман
 новий 298
 соціальний 251
 романтизм 249—251, 260
 література 250
 людина 250
 музика 250
 український 251

С
 сабі 170
 сади
 мусульманські 178
 японські 170
 китайські 174
 сансара 166
 сатьяграха 168
 світогляд міфологічний 102—103
 секуляризація 221
 семантика 79, 82
 семіотика 78, 82
 Середньовіччя
 західнохристиянське 214
 людина 217—218
 модель світу 212
 музика 214
 символічність 213
 східнохристиянське 214
 храм 213, 214
 час 213
 символ 79, 82
 символізм 253, 260
 символістська драма 253
 симулякр 302, 314

синергетика 23—24, 42
 синкретизм 113
 синтез елітарної і масової культури 312
 синтоїзм 169
 система культурна 42
 скульптура романська 218
 смисл культурний 22, 42
 соборність 225
 сонатно-симфонічна форма 242
 сонорний напрям у музиці 299
 соц-арт 304
 стиль готичний 215
 архітектура 214, 215
 скульптура 218
 ступа індійська 167
 субкультура 72—73, 83
 суспільство інформаційне 310
 суфізм 180, 181
 сюрреалізм 299—300, 314

Т
 табу 113
 театр
 бароковий 246
 Кабукі 171
 Но 170
 український 255
 текст культури 80
 теоцентризм 212
 типологія культурна 69—71, 83
 тотемізм 113

У
 укйіо-е 171
 українські світоглядні універсалії 206—211
 земля 209
 мати 209
 персоналізм 210
 серце 211

софійності 208
 універсалії європейські світоглядні 201—206
 дієвість 204
 індивідуалізм 201—202, 203—204
 раціоналізм 205
 трудова етика 203
 утопії 223, 225

Ф
 фабліо 218
 феномен “влади-власності” 111, 136, 147
 феномен творців національного міфу 251
 fuga 242
 фундаменталізм 182
 функції культури 68—69

Х
 хаос 29, 103—104
 холізм 315
 храм
 буддійський 167
 готичний 214
 давньогрецький 142
 давньоєгипетський 134
 індуїстський 167
 китайський 174
 козацький 245
 православний 214
 хронотоп 315

Ц
 цитування 311

Ч
 час
 лінійний 213, 224
 Новий
 історичні умови 242
 людина 244—252
 модель світу 242
 музика 242
 театр 244
 Новітній
 людина 302—305
 модель світу 295—296
 осьовий 36—37, 71—72, 139
 циклічний 106, 141, 147
 постмодерністичний 312

Ю
 юген 170

Я
 язичництво 114
 Японія 169—172
 архітектура 169
 геокультура 169
 живопис 170
 людина 171
 модель світу 169
 музика 170
 філософські сади 170

Навчальне видання

Серія “Вища освіта XXI століття”

ШЕВНЮК Олена Леонідівна

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Навчальний посібник

Підп. до друку 20.11.2006. Формат 60×84^{1/8}.
Папір офс. Друк офс. Гарн. Schoolbook.
Ум. друк. арк. 20,5. Обл.-вид. арк. 19,7. Зам. № 6-675.

Видавництво “Знання-Прес”
01042, Київ-42, 6-р Дружби Народів, 19
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 91 від 16.06.2000
Тел. (044) 234-80-43, 234-23-36
E-mail: sales@znannia-press.com.ua
<http://www.znannia-press.com.ua>

Віддруковано на ВАТ „Білоцерківська книжкова фабрика”,
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.



В Україні книгу можна придбати за адресами:

- м. Київ, вул. М. Грушевського, 4, маг. “Наукова думка”, тел. (044) 278-06-96;
- м. Київ, вул. Л. Толстого, 11/61, маг. “Книги”, тел. (044) 230-25-74;
- м. Київ, вул. Хрещатик, 44, маг. “Знання”, тел. (044) 234-22-91;
- м. Київ, вул. Стрілецька, 13, маг. “Абзац”, тел. (044) 581-15-68;
- м. Вінниця, вул. Привокзальна, 2/1, маг. “Кобзар”, тел. (0432) 61-77-44;
- м. Донецьк, вул. Артема, 147А, “Будинок книги”, тел. (062) 343-89-00;
- м. Дніпропетровськ, Театральний б-р, 3, маг. “Книжковий супер-маркет”, тел. (056) 372-80-18;
- м. Житомир, вул. Київська, 17/1, маг. “Знання”, тел. (0412) 47-27-52;
- м. Запоріжжя, просп. Леніна, 147, маг. “Буква-Запоріжжя”, тел. (0612) 49-00-08;
- м. Запоріжжя, просп. Леніна, 142, маг. “Спеціальна книга”, тел. (0612) 13-85-53;
- м. Івано-Франківськ, Вічовий майдан, 3, маг. “Сучасна українська книга”, тел. (03422) 3-04-60;
- м. Кіровоград, вул. Набережна, 13, маг. “Книжковий світ”, тел. (0522) 24-94-64;
- м. Кривий Ріг, пл. Визволення, 1, маг. “Букініст”, тел. (0564) 92-37-32;
- м. Луганськ, вул. Советська, 58, маг. “Глобус-книга”, тел. (0642) 53-62-30;
- м. Луцьк, просп. Волі, 41, маг. “Знання”, тел. (03322) 4-23-98;
- м. Львів, вул. Шевська, 6/2, маг. “Літера”, тел. (0322) 94-82-08;
- м. Львів, просп. Шевченка, 16, маг. “Ноти”, тел. (0322) 72-67-96;
- м. Львів, просп. Шевченка, 8, маг. “Українська книгарня” тел. (0322) 79-85-80;
- м. Одеса, вул. Буніна, 33, маг. “Будинок книги”, тел. (0482) 32-17-97;
- м. Одеса, вул. Дерибасівська, 27, маг. “Дім книги”, тел. (048) 728-40-13;
- м. Рівне, вул. Соборна, 57, маг. “Слово”, тел. (0362) 26-94-17;
- м. Тернопіль, вул. Миру, 3А, маг. “Знання”, тел. (0352) 53-21-22;
- м. Харків, вул. Сумська, 51, маг. “Books”, тел. (057) 714-04-70, 714-04-71;
- м. Херсон, вул. Леніна, 14/16, маг. “Книжковий ряд”, тел. (0552) 22-14-56;
- м. Хмельницький, вул. Подільська, 25, маг. “Книжковий світ”, тел. (03822) 6-60-73;
- м. Черкаси, вул. Б. Вишневецького, 38, маг. “Світоч”, тел. (0472) 47-92-20;
- м. Чернігів, просп. Миру, 45, маг. “Будинок книги”, тел. (04622) 7-30-03.

**Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям
звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62; факс: 235-00-44.
E-mail: sales@books.com.ua**

ВИДАВНИЦТВО “ЗНАННЯ” ПРОПОНУЄ

Англо-український фразеологічний словник / Уклад. К.Т. Баранцев. — 3-тє вид., стер. — К.: Т-во “Знання”, КОО, 2006. — 1056 с. — Мова укр. — Формат 70×100 1/16. — Пал. тв. ISBN 966-620-225-5

Словник містить близько 30 000 англійських сталих словосполучень, серед яких є ідіоматичні вирази, прислів'я і приказки, “крилаті вислови” та інші фразеологічні одиниці. Фразеологічні вирази розміщені в алфавітному порядку. Після кожного виразу або звороту наведено його український відповідник (переклад, аналог або еквівалент). Переважна більшість фразеологічних одиниць словника ілюстрована прикладами з творів класиків і сучасних письменників.

Словник призначений для студентів, аспірантів, учителів, перекладачів, журналістів, наукових працівників, усіх, хто вивчає англійську мову і працює над перекладами, текстами та ін.

Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62, 234-80-43.
E-mail: sales@books.com.ua <http://www.books.com.ua>

www.BOOKS.com.ua
Широкий вибір навчальної та ділової літератури
Тел. для довідок: (044) 235-00-44, 234-80-43

ВИДАВНИЦТВО “ЗНАННЯ” ПРОПОНУЄ

Лановик М.Б., Лановик З.Б.

Українська усна народна творчість: Підручник. — 4-те вид., стер. — К.: Знання-Прес, 2006. — 591 с. — Мова укр. — Формат 60×90 1/16. — Пал. тв. ISBN 966-311-050-3

Книга написана на концептуально новій основі. Це перший підручник з усної народної творчості, виданий у роки незалежності України. У ньому широко представлено різножанровий фактичний матеріал, використано вагомі здобутки вітчизняних та зарубіжних дослідників. У підручнику висвітлюються розвиток народної творчості від витоків до сучасності, особливості побутування текстів за певних історичних умов. Запропоновано нову періодизацію фольклору та класифікацію жанрів з урахуванням сучасних досліджень історії, етнопсихології, культурології, міфології. Кожне явище народної творчості розглядається у його зв'язку з художньою літературою.

Підручник орієнтований на студентів філологічних, народознавчих, культурологічних та інших гуманітарних спеціальностей, а також магістрів, аспірантів та фахівців, які цікавляться українською культурою.

Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62, 234-80-43.
E-mail: sales@books.com.ua <http://www.books.com.ua>

www.BOOKS.com.ua
Широкий вибір навчальної та ділової літератури
Тел. для довідок: (044) 235-00-44, 234-80-43

ВИДАВНИЦТВО “ЗНАННЯ” ПРОПОНУЄ

Танчин І. З.

Соціологія: Навч. посіб. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Знання, 2007. — 351 с. — Мова укр. — Формат 60×90 1/16. — Пал. тв. ISBN 966-346-205-1

У навчальному посібнику розкрито передумови виникнення соціологічної науки, місце соціології в системі суспільствознавства, сучасні соціологічні теорії макро- і мікрорівня, основні етапи розвитку соціологічної думки в Україні. Визначено об'єкт і предмет соціології, структуру, методи та функції науки. Розглянуто соціологію особистості, теорії походження суспільства, сутність і основні елементи соціальної структури, соціальні інститути, тенденції розвитку соціальної структури в сучасній Україні, соціальні зміни та суспільні рухи (причини соціальних змін, поняття і форми масової поведінки, типи та ознаки суспільних рухів). Особливу увагу приділено соціології сім'ї та шлюбу, соціології молоді, соціології міста, етносоціології, соціології політики, соціології економіки та праці, соціології громадської думки.

Призначено для студентів вищих навчальних закладів, викладачів, аспірантів і всіх, хто цікавиться соціологічними теоріями, напрямками, соціологією політики, економіки та громадської думки.

Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62, 234-80-43.
E-mail: sales@books.com.ua <http://www.books.com.ua>

www.BOOKS.com.ua
Широкий вибір навчальної та ділової літератури
Тел. для довідок: (044) 235-00-44, 234-80-43

ВИДАВНИЦТВО “ЗНАННЯ” ПРОПОНУЄ

Релігієзнавство: Підручник / За ред. О.П. Сидоренка. — К.: Знання, 2007. — 468 с. — Мова укр. — Формат 60×90 1/16. — Пал. тв. — (Вища освіта ХХІ століття). ISBN 966-346-201-9

Підручник написано відповідно до програми навчальної дисципліни “Релігієзнавство”. Розглядається становлення релігії як суспільного явища, аналізуються зміст і походження первісних вірувань стародавніх народів, родоплемінних культів і міфології, національних і світових релігій. Велику увагу приділено формуванню у студентів сучасного наукового світогляду, забезпеченню свободи совісті громадян України.

Для студентів і викладачів вищих навчальних закладів.

Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62, 234-80-43.
E-mail: sales@books.com.ua <http://www.books.com.ua>

www.BOOKS.com.ua
Широкий вибір навчальної та ділової літератури
Тел. для довідок: (044) 235-00-44, 234-80-43

ВИДАВНИЦТВО “ЗНАННЯ” ПРОПОНУЄ

Янів В.

Нариси до історії української етнопсихології / Упоряд. М. Шафвал. — 3-тє вид., стер. — К.: Знання, 2006. — 341 с. — Мова укр. — Формат 60×84 1/16. — Пал. тв.

ISBN 966-346-218-3 (укр.)

ISBN 3-928687-14-X (нім.)

У книзі подано етнопсихологічні розробки Володимира Яніва — відомого вченого, громадського і політичного діяча, ректора Українського Вільного Університету в Мюнхені. Автор намагався індуктивним методом дослідити психічно-духовну структуру українського народу. Він зібрав і проаналізував найважливіші думки вчених та письменників, які в різний час займалися цією проблематикою, здійснив спробу зібрати всі “за” і “проти” щодо тієї чи іншої властивості вдачі українців.

Призначено для студентів факультетів філософії, психології та педагогіки, етнографії вищих навчальних закладів, а також усіх, кого цікавлять питання етнопсихології.

НБ ПНУС



712714

**Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям
звертатися за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62, 234-80-43.
E-mail: sales@books.com.ua <http://www.books.com.ua>**

www.BOOKS.com.ua

Широкий вибір навчальної та ділової літератури

Тел. для довідок: (044) 235-00-44, 234-80-43