

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України
імені Петра Чайковського

*Культурологічні виміри актуальних
проблем мистецтва*

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

за загальною редакцією проф. Т.І. Андрущенко

Київ

Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова

2022

УДК 130.2:7.036

Рекомендовано до друку
Вченою Радою Національної музичної академії України
імені Петра Чайковського
(протокол № 2 від 29.09.2022 року).

Рецензенти: ***Т.В. Розова,*** доктор філософських наук, професор;
 Н.Г. Мозгова, доктор філософських наук, професор.

Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва :
колективна монографія / за заг. ред. проф. Т.І. Андрущенко. – Київ :
Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. – 252 с.

У колективній монографії висвітлюються філософсько-культурологічні виміри функціонування мистецтва, актуальні проблеми національної культури, сучасні виклики музичного мистецтва як феномену культури.

Розрахована на студентів вищих навчальних закладів.

© Колективна монографія, 2022

© Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022

ЗМІСТ

1. **Андрущенко Т.І.** доктор філософських наук, професор
Інтегративний характер культурології: художня культура та
художній ринок.....5
2. **Бровко М.М.** доктор філософських наук, професор
Філософсько-культурологічний вимір понятійного статусу
активно-творчого функціонування мистецтва.....24
3. **Бровко М.М.** доктор філософських наук, професор
Філософсько-культурологічні проєкції феномена активності
мистецтва.....43
4. **Кривошея Т.О.** доктор культурології, професор
Чуттєва культура як предмет культурологічних розвідок:
поліметодологічний аспект.....79
5. **Кривошея Т.О.** доктор філософських наук, професор
Ольфакторика у мистецтві та сучасні культурні практики.....103
6. **Редя В.Я.** доктор мистецтвознавства, професор
Всесвіт музикознавства: реалії та сучасні виклики.....127
7. **Степанова О.А.** доктор культурології, професор
Осмилення категоріально-методологічної цілісності національного
культурного простору України.....141
8. **Сюта Б.О.** доктор мистецтвознавства, професор
Мобільність змісту в музиці: роль жанрів мовлення
в інтерпретації музичного твору.....175
9. **Сюта Б.О.** доктор мистецтвознавства, професор
Маркантні постаті львівського фортепіанного музикування
XIX ст.у контексті європейської культури.....193
10. **Федоренко М.О.** кандидат філософських наук, доцент

Культурно-історичний контекст готичного мислення.....	212
11. Федоренко М.О. кандидат філософських наук, доцент	
Категорії готики: культурологічний аспект.....	232

Андрущенко Т.І.

доктор філософських наук, професор

**Інтегративний характер культурології:
художня культура та мистецький ринок**

Культурологія в силу інтегративного характеру науки охоплює собою всі сфери життєдіяльності людини і забезпечує комплексне дослідження культури як цілісного явища, утверджує системні підходи аналізу, формує аксіологічні установки, які здатні забезпечити розвиток всіх її структурних складових та відповідно комфортне існування людини в модернізовано-технологічному світі.

Про місце культурології в системі наукового знання існує дві основні точки зору: ізоляціоністська, що бачить культуру окремою наукою зі своїм особливим підходом, та часто підміняє культурологію іншими науками - філософією культури, мистецтвознавством, соціологією культури та ін.; та інтегративна, що розглядає культуру в синтезі соціальних і гуманітарних знань, розгортає поле культури як галузь знань, що виникла на стику філософії культури, культурної антропології, соціології культури, теології культури, психології культури, етнології, історії. У цьому розумінні, культурологія вивчає не окремі культурні системи, а універсальні властивості, притаманні всім культурам, формулює загальні тенденції та закономірності. Вона вивчає культуру як цілісне системне явище, узагальнює знання інших наук про культуру.

Ми поділяємо й дотримуємось інтегративного підходу, реалізованого, насамперед, в роботах таких відомих вчених та дослідників цієї проблематики, як Г. Арндт, Р. Вільямс, П. Вірілліо, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Еспаня, М. Каган, А. Маттелар, П. Муліньє, К. Поланьї, М. де Серто, Л. Фльорі, М. Фуко, В дослідженнях означених авторів стверджується

необхідність розгляду парадигми культури у контексті вивчення її багатогранності, цілісності, здатності впливати на всі аспекти суспільного життя. Такий погляд нам видається найбільш евристичним, конструктивним і перспективним [1, с.61].

Так, інтегративний підхід успішно реалізується представниками Римського клубу – неурядової міжнародної організації, що об'єднує в своїх рядах вчених, відомих громадських діячів, авторитетних інтелектуалів, бізнесменів, ділових людей більш, ніж з 30 країн світу. Майже через два століття після Ніцше вченими Римського клубу знову проголошується необхідність переоцінки цінностей, в якій пропонується переглянути місце і роль людини у світі, взаємодію культур не як зіткнення, за С. Хантінгтоном, а як співпрацю і взаємний розвиток, що здатен відродити людину за викликами соціокультурної динаміки нашого часу, забезпечує подолання духовної прірви падіння людських цінностей та повернення їх у формування цивілізації культури миру без страждання, насильства і війн.

Члени Римського клубу намагаються зрозуміти й витлумачити витoki і патології сучасного світогляду, визнаючи, що саме він відповідальний за нинішні кризові ситуації. Як зазначається у публікаціях членів Римського клубу останніх років, патологічні риси сучасного світогляду пов'язані з домінуванням редукаціоністського мислення і фрагментацією знання. Автори вказують на згубність переходу «від розгляду реальності як цілого до розділення на велику кількість дрібних фрагментів» і акцентують, що «взаємодія дослідника з його об'єктом – базова складова акту пізнання». Римський Клуб бачить завдання культури, науки і освіти у трансформації мислення, формуванні цілісного інтегративного світогляду, гуманістичного, відкритого до розвитку, поцінування стабільності та турботи про майбутнє [2]. Сучасні культурологічні дослідження побудовані на міждисциплінарному інтегруванні різноманітних знань про культуру – історії, філософії, соціології, психології, власне, всіх галузей гуманітарного знання. Вони позначені

синергетичним, об'ємним підходом до аналізу досліджуваної проблематики з використанням широкого спектра сучасних наукових методів.

Культурологічні дослідження, проведені вітчизняними вченими в останнє десятиліття, дозволяють виявити й зрозуміти коріння (витоки, причини) як фундаментальної (історично обумовленої) величі української культури, так і глибокої духовної кризи, яка охопила суспільство на початку другого тисячоліття. За визначенням вчених, духовна криза є розлад (дисгармонія) внутрішнього світу особистості (внаслідок тимчасової втрати духовної рівноваги) у напрямку або відновлення перерваного духовного стану, або активізації змістовно нового духовного стану, який визначатиме подальший особистий розвиток. Духовну кризу (як кризу культури) характеризують втрата історичної пам'яті; деформація моралі та естетичних цінностей; недовіра до людини (владних структур, батьків, вчителів та друзів); втрата довіри до вічних загальнолюдських цінностей; втрата віри у святе – віри в Бога; зневіреність в науці і в людському досвіді. У стані духовної кризи людина втрачає здатність насолоджуватись мистецтвом, не відчуває прекрасного; втрачає надію на майбутнє, розглядає себе не інакше, як невдаха, який нічого не вміє, нічого не здатен. людина духовної кризи не має авторитетів, не шанує героїв, не поклоняється символам. Така людина стоїть на межі життя і смерті, вона здатна до суїциду; ця людина пригнічена; вона втрачає сенс життя, а разом з ним - власну гідність. Зрештою, духовна криза – це втрата себе, зневіреність у власних можливостях і здібностях, втрата людяності, розгубленість перед обставинами, втрата духовних орієнтирів, своєрідних опор, на яких тримається людина в життєвому просторі і часі.

Сьогодні людина, за висловом Умберто Еко, втрачає здатність сприймати здобутки людської культури крізь призму «дерева життя» - одного з найбільш вагомих символів роду людського: «І нарешті цар всіх списків світу, Інтернет, безкінечний за визначенням, оскільки постійно знаходиться у розвитку, найсправжніша павутина, лабіринт, а не акуратне дерево, Інтернет,

захоплюючий у невимовно містичну, абсолютно віртуальну упокоєність. Інтернет, що дає у наше розпорядження каталог інформації, від якого ми відчуваємо себе багатими та всесильними, але натомість втрачаємо уяву про те, що в ньому відноситься до даних реального світу, а що ні, і втрачаємо здатність відрізнити істину від дрібноти» [3, с.360].

Потужну силу у подоланні фрагментарного і формування цілісного світогляду має художня культура та частина культури, де створюються, функціонують та зберігаються мистецькі твори.

Тому природньо, що мистецтво називають ядром, серцем і душею художньої культури як форма художньо-образної інтерпретації дійсного і уявного. Саме мистецтво зі своєю здатністю поєднати всі сутнісні сили людини змусило суспільство створити складну багат шарову суспільну систему, яку називають – художня культура. Вона об'єднує в собі різнопланові компоненти - всі види мистецтва та широке розмаїття сучасних арт- практик, які не завжди виправдовують статус мистецтва, мистецьку критику та рекламу, мистецькі установи, підготовку творчих кадрів і споживачів мистецьких творів - тобто забезпечує весь суспільно-функціональний рух мистецтва: митець-художній твір-реципієнт.

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

Художня культура, є однією із форм духовної культури та частиною естетичної культури - більш широкого і місткого поняття. Як синонімічний до поняття художньої культури іноді вживається термін мистецтво. Художню культуру, мистецтво можна розуміти як специфічне упредметнення

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

Найважливішим складником існування та функціонування художньої культури у суспільстві є процес творчості. Вже Арістотель визначив два головних джерела мистецтва: цікавість людини до відтворення життєвих явищ та його любов до творчості. Він просто вказував на дві причини, властиві людській природі, якими пояснюється виникнення мистецтва. На його думку, це або інстинкт людини до наслідування та її любов до гармонії, або інстинкт людини до наслідування і те задоволення, яке вона переживає зазвичай при виявленні подібності. Може виявитися так, міркує Арістотель, що дві причини виникнення мистецтва – це наслідування в його первісному вигляді (примітивне узагальнення в галузі мистецтва – матерія) і наслідування в його вищій стадії (розвинене почуття природи цілого – форма). Але створити чи помітити подібність між наслідуванням і наслідувальним предметом – означає виявити єдність у подвійності. Підмітити єдність у багатоманітті означає знайти саму сутність. Знайти сутність можна лише маючи розум. Вищий продукт розуму – форма, а форма – це симетрія, порядок, відповідність, що лежать в основі краси і гармонії. У ХХ столітті американський філософ Е.Фромм також називає потребу в творчості однією з найважливіших людських потреб. Тварині властиве пасивне пристосування до світу, люди ж намагаються перетворити його. Творчий акт завжди є процесом вивільнення та подолання. В ньому присутнє переживання сили.

Саме тому творчість є невід'ємною від свободи. Лише вільний може творити, зазначає філософ. Особливий статус мистецтва як творчо-духовної діяльності, в якій найповніше реалізується сутність людини та його здатність зберігати духовно-практичний досвід людства, має важливий вплив на формування культури. Тому культура, як соціальне явище, зацікавлена у підтримці та розвитку мистецтва, використанні його суспільних функцій.

Художня культура може бути зрозумілою сутнісно, і функціонально в контексті всієї духовної культури.

В художній культурі виділяють субстанціональні і функціональні елементи. До субстанціональних відносять: суспільні цінності, норми, мистецькі установи. До функціональних - митців, сам художній процес і його кінцеві результати а також споживачів художньої продукції.

З формального боку художня культура утворює сукупність художніх цінностей, а також певну систему їх відтворення та функціонування.

Власне, для буття та соціального функціонування художньої культури характерними є процеси, які притаманні всім типам суспільного виробництва, а саме: виробництво художніх цінностей та функціонування художніх цінностей. Ці процеси стосуються і закладів мистецтва, і мистецьких творів. Розглядаючи будь-який твір мистецтва, слід враховувати форми його включення в соціум та в культурне життя. В системі художньої культури виділяються три найважливіші складові: художнє виробництво, художнє споживання, репродукування, тиражування та розподіл вироблених художніх цінностей. Значення художньої культури у сучасному світі неухильно зростає, оскільки протистояти явищам бездуховності, зневаги до мистецьких надбань людства можна лише шляхом вдосконалення творчих потенцій суспільства, усвідомлення пріоритету загальнолюдських цінностей і розуміння перспективи гуманітарного розвитку культури [4, с.62-63].

Важливим вектором художньо - культурного знання є глибинне вивчення явищ української культури та мистецтва, що дозволило відкриття раніше недоступних історичних і архівних документів, вивчення

особливостей формотворення і новаторство у вітчизняному мистецтві, вітчизняні мистецькі школи, що були повернені із радянського небуття та формування нового погляду на їх інтеграційний шлях у європейський простір.

Сучасний потужний технічний ресурс репродукування мистецьких творів, можливість подорожувати у віртуальному просторі музейних залів і світових архітектурних пам'яток відкриває широкий простір для особистого знайомства з ними і власного естетичного переживання. Але одночасно непомітно стирає межу між унікальністю реального і штампом та клонуванням віртуального, технічного світу, перетворюючи багатовікову чуттєву культуру на конвеєрне технічне репродукування. Мистецький твір все більш уподібнюється до арт продукту, арт проекту, як відповідного арт товару, що активно пропонується з допомогою сучасних медійних технологій.

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

Лабіринт «всесвітньої павутини» (www) активно бере участь у глобальному переформатуванні свідомості сучасної людини в напрямку орієнтації її від реального чуттєво-конкретного світу до віртуальної реальності. Осмислюючи цю ситуацію, Жан Бодрийяр переконливо доводить, що світ ввійшов в еру тотальної симуляції всього і в усьому. Влада, соціальні інституції, політичні партії, культурні інститути із сферою мистецтва, не займаються реальними проблемами, а проводять симулятивну гру у

глобальному масштабі. Результатом такої гри стає гіперреальність, яка сьогодні реальніша за саму реальність, адже людині приходится жити і діяти лише в ній. Природньо, що сучасне мистецтво займає у виробництві симулякрів особливе місце. Бодрийар простежує як історично художній образ перетворювався у симулякр, поступово відходячи від відображення реальності, деформуючи її, а потім маскуючи її відсутність, щоб повністю заперечити приналежність до будь чого крім самого себе. Цей «чистий симулякр» не має прообраза і симулює художню діяльність зі створення естетичних цінностей псевдо-мистецтва на ні до чого не зобов'язуючих симулякрах, псевдо-речах, пародійно-іронічній насмішці над сучасністю і всією культурою [5, с.491-493].

Тому суспільство має завжди стояти на сторожі збереження і плекання художньої культури, розбудовуючи її духовно-ціннісний потенціал.

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

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

Божественної комедії Данте, а просто швидко проглядаються крізь суцільний потік реклами.

Мистецтво виконує ряд важливих суспільних функцій, завдяки яким, художня культура опікується ним. Та найважливішими є художня та гедоністична функції, без яких не може вестися мова про мистецький твір. Саме вони найповніше реалізують людську потребу «вільної гри уяви», бескорисної естетичної насолоди, вміння визначити красу як форму доцільності предмета, а доцільність сприймати як гармонійний зв'язок частин і цілого.

Існують різноманітні спроби визначити формулу насолоди мистецтвом. Так, американський математик Дж. Біркгоф вважає, що більша насолода може бути від простіших творів, пропонуючи формулу: $M=O: C$, де M - естетична насолода, O – впорядкованість твору, C - складність. В той час як Г. Айзенк вважає, що більшу насолоду реципієнт одержує від складніших для сприйняття творів, за такою формулою: $M=O \times C$.

Культурологічні дослідження з проблем художньої культури та мистецтва, аналізуючи найвпливовіші сучасні суспільні процеси, багато уваги приділяють аналізу мистецького ринку.

Спочатку під цим терміном розуміли економічні операції з предметами, які мають художню цінність (твори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). Надалі ним послуговувалися і для означення мистецького продукту загалом або інших культурних послуг. Мистецький ринок розуміється як соціально-економічний і культурно-історичний феномен і механізм, що являє собою систему товарного обігу творів мистецтва.

Сучасний розвиток мистецтва віддзеркалює нові виклики, специфічні характерні суперечності художньо-мистецької доби постмодернізму. При всій мозаїчності мистецького ринку, роздумів і настроїв, властивих добі, сучасне мистецтво як культурне явище тяжіє до концептуальної цілісності. Створення мистецького продукту в контексті ринкових відносин передбачає насамперед

виведення на передній план конкретної людини – творця і сприйняття продукту творчості як художньо-естетичного зразка. Тим самим мистецтво стає втіленням особистості художника, творчим здійсненням його авторської індивідуальності у всій неповторній сукупності його проявів.

Сучасні процеси оновлення мистецького ринку вимагають від особистості творця безпосередньої активізації внутрішніх інтенцій, здатностей бути особистістю з необмеженим креативним правом, інноваційним мисленням, готовністю до творення нових смислів, які здатні збагатити культуру сучасності.

Коли ми говоримо про арт-ринок, то включаємо в його поле як економічні, правові, моральні, так і культурні чинники. Вже з середини минулого століття філософська думка визначила суспільство як суспільство споживання, яке цікавить не шекспірівське «бути, чи не бути», а тільки «мати чи не мати». Отже, у виборі «бути чи мати» ми віддаємо перевагу останньому (Е. Фромм). Так, французька журналістка-арт-критик Жюдіт Бенаму-Юе в праці «Ціна мистецтва» визначає арт-ринок як одну з форм сучасного суспільства споживання, яке не пов'язане з істинною природою продукту, що споживається. Це явище постмодерної епохи [6, с. 19].

Авторка детально розбирає внутрішню структуру арт-ринку за схемою «покупець – продавець – ЗМІ – фінансисти – художник» і не соромиться називати речі своїми іменами. Так, вона дає таку характеристику тому, що відбувається на західному арт-ринку, який вона добре знає: «Принцип: витягати гроші з чого завгодно, навіть з кричущого несмаку. На сучасному арт-ринку доречно все, будь-які уявлення про прекрасне, будь-які стилі і національні школи, лише б це приносило дохід. Утім, усе це ушляхетнюють своєю участю видатні діячі культури, представники вищого суспільства або (як ще часто бувало в 1980-ті роки) аристократії, що приходять на зміну світським салонам початку ХХ століття. Але водночас це і новий спосіб заповнювати дозвілля – як у Монако, так і в Нью Йорку» [Там само, с. 31].

Український арт-ринок зі здобуттям незалежності опинився на початковому етапі розвитку. Обсяги відкритих торгів національного ринку мистецтв (аукціонна торгівля) 2011 р. досягли 4,3 млн доларів. На аукціонну торгівлю припадає не більше ніж 10 % обсягу ринку, решта 90 % – це приватні дилери та галереї. Але щодо світу в цілому маємо зовсім інші цифри. Загальний оборот арт-ринку Китаю становить 4,72 млрд доларів, у США – 2,72 млрд доларів, а у Великій Британії – 2,24 млрд доларів. У порівнянні зі скромними на такому тлі українськими показниками цифри просто вражають [7, с. 57].

Засновниця відомої мистецької фундації «Stedley Art Foundation» (SAF) Стелла Беньямінова, створеної у 2011 р. за приватною ініціативою, стверджує: «Місія фундації – підтримка й розвиток культурного процесу в Україні, українських митців та їхніх проектів, а також сприяння поживленню міжнародних культурних обмінів та створення позитивного іміджу вітчизняного мистецтва на світовій арт-сцені. Серед напрямів діяльності SAF – формування нового культурного середовища; розробка та реалізація освітніх програм та проектів; заохочення розвитку нових форм у царині мистецтва (мультимедіа, public art, street art). Фундація веде активну діяльність, відкриваючи двері виставкового «Білого простору» як для визнаних майстрів, так і для сміливих експериментів і дискусій, сприяє інтеграції української культури у світовий контекст, підтримує інтерес до розвитку колекціонування, меценатства і спонсорства в країні» [8].

В умовах сучасного мистецького ринку відбуваються різноманітні і різнонаправлені трансформації, що визначають процес його функціонування як *дискурсивний* – живий і відкритий для фінансових, комунікативних впливів, міжкультурної взаємодії і діалогового спілкування. Термін дискурс (фр. discours, англ. discourse – «бігати туди-сюди») почав широко вживатися з початку 1970-х рр., у значенні «функціонального стилю» спілкування. Термін «дискурс» в умовах сучасного мистецького ринку означає сьогодні ситуацію спілкування, смислового й емоційного взаємообміну учасників мистецької

комунікації. Мистецький ринок як сучасний дискурс інтеріоризується у вигляді конкретної комунікативної події, інтерактивного явища, він має мати діалогічні форми вияву і завжди пов'язаний з взаємообміном висловлюваннями.

Розмірковуючи про природу дискурсу як особливої форми діалогічної взаємодії в ситуації перебігу сучасних ринкових мистецьких процесів, слід визнати конструктивну роль дискурсу як феномену співтворчості, де відносини «покупець – продавець – композитор – виконавець» є відносинами суб'єкт-суб'єктного ряду, в яких роль індивідуальності особи відіграє особливо важливе значення. Діалог розуміється як співтворчість автора і суб'єкта сприйняття, це складний і багатозначний процес, який протікає в глибинах людської свідомості і який потребує мобілізації інтелектуальних сил і емоційних здібностей людини. Сучасна інтерпретація тексту характерна позиціонуванням сентенцій: «текст розмовляє з людиною», «текст задає запитання», «текст мовчить» тощо. В умовах мистецького ринку композитор, виконавець-інтерпретатор і слухач «прочитує» в текстах як культурних феноменах той смисл, до сприйняття якого підготовлена його власна свідомість, з відповідним рівнем розвитку інтелектуального, художнього, інтуїтивного світів, а також диктується мометністю, випадковістю, екзистенцією конкретної ситуації. Кожна нова мистецька подія несе с собою новий смисл. Такою є специфіка сучасного мистецького ринку та його розуміння як творчого діалогу в комунікативному полі мистецької взаємодії.

Процес розвитку музичного мистецтва як самодостатній культурний процес є явищем, пов'язаним з ментальними напрацюваннями творчих особистостей й має розвиток у часі, цей процес є обумовлений інтелектуальними й емоційними здібностями людини-митця й спрямований на відкриття мистецьких смислових обривів; базовим підґрунтям процесів самовдосконалення й мистецької еволюції є втілення образу індивідуальності митця, водночас інтерпретативних можливостей прочитання авторського

тексту. Як правило, інтерпретатор «прочитує» в культурних феноменах, які вивчає, більший, можливо, інший смисл, ніж той, який вкладений автором.

В процесі творчості й в умовах мистецького ринку митець реалізує власні потенції такої сили і значення, що вони збагачують світ культури, впливають на розум, почуття та емоції інших людей. На процеси наповнення мистецького ринку впливають не лише художні напрямки в музиці, але й художня аура епохи, риси національної культури, народні традиції, а також життєвий досвід митця, його самобутність і оригінальність.

Сучасна українська музика в умовах мистецького ринку досить розвинута, багатожанрова. Найвідоміші та улюблені українцями жанри: народна, поп-, хіп- хоп-, електронна, RnB-, рок-музика, шансон. Створюються проекти, які представляють класичну та духовну музику. Саме з цих жанрів колись зароджувалась та розвивалась первісна музика, яка була надзвичайно збагачена сенсом. Зміст пісень (молитви до Бога, пісні про кохання, піднесення матері, прославляння Батьківщини тощо), характер музики (героїчні, любовні, колискові, військові і т.д.) – все це було головною складовою музичних творів. Музика – це культура нації. Наша культура потребує підтримки і розвитку.

Український музичний капітал включає чудову пісенну спадщину, яку, наприклад, хор імені Г.Верьовки проносить через роки. Пісні на вірші Лесі Українки, Тараса Шевченка, які наче уявляєш і проживаєш, які несуть емоції, одкровення. Серед композиторів, які пишуть духовну музику – Євген Станкович, Валентин Сільвестров, Леся Дичко, Віктор Степурко та інші. Саме ці композитори несуть моральне, естетичне, культурне надбання людства та продовжують справу видатних попередників.

Розглянемо творчу активність на сучасному музичному мистецькому ринку України на прикладі камерно-інструментальних колективів.

Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського, утворений 1992. Художній керівник — хоровий диригент В. Захарченко-Іконник, диригент — скрипаль, педагог І. Андрієвський. Творчий колектив за період

діяльності виконав понад 200 музичних творів, здійснив понад 20 записів на платівки та до фонду Національної радіокомпанії України.

Камерний ансамбль «Київ» засновано 1989 піаністкою М. Чернявською. Колектив був лауреатом багатьох Міжнародних конкурсів, гастролював у багатьох зарубіжних країнах (Велика Британія, Італія, Німеччина, Польща, Росія, Фінляндія, Японія). Камерний ансамбль «Київ-Брасс» — квінтет мідних духових інструментів, заснований 1999 на базі брас-квінтету «Україна», у репертуарі якого різноманітні твори — від бароко до джазу. Квартет імені Миколи Лисенка — один із найстарших камерних ансамблів України (заснований 1951), Лауреат Державної премії імені Т. Шевченка (1977). Колектив репрезентує і популяризує українську музику за кордоном, записав на радіо та грамплатівки понад 2000 хвилин музики, здійснив понад 50 прем'єр творів композиторів України (А. Філіпенка, О. Зноско-Боровського, В. Губаренка, Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Карабиця). А також вперше в Україні виконав низку творів зарубіжних композиторів (Дж. Камбіні, А. Веберна, Е. Денисова та інших).

На світовому ринку значну роль відіграють колективи камерно-інструментальної музики:

Національний ансамбль солістів [«Київська камерата»](#) — один з провідних виконавців камерної музики різних часів, стилів і напрямів. Головна сфера творчої діяльності ансамблю — пропаганда музики українських композиторів і репрезентація їх творчості за кордоном. Національний камерний ансамбль «Київські солісти» — камерний оркестр, заснований 1996 скрипалем Б. Которовичем, володар Гран-прі 30-го Віденського Міжнародного фестивалю-конкурсу та першої премії в номінаціях «камерні оркестри» та «всі оркестри». Київський камерний оркестр заснований 1963, який за роки діяльності гастролював у Кореї, Німеччині, Франції, Нідерландах, Австрії, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Португалії, Польщі, Швейцарії, Туреччині, Сполучених Штатах Америки, Мексиці, Японії, активно пропагуючи музику українських композиторів. У репертуарі оркестру — твори В. Бібіка,

Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Колодуба, В. Польової, В. Рунчака, Ю. Ланюка, О. Щетинського та інших. У 2009–2010 оркестр здійснив цикл концертів «Український авангард», в якому поряд із творами відомих вітчизняних композиторів прозвучала музика молодих українських митців.

Музика на сучасному мистецькому ринку у багатьох формах, від класичної західної до африканського реггі, від електроніки до акустичної гітари, як складова культури, виражає емоції, ідеї. Наприклад українська співачка Джамала просто змусила українців своїм виконанням стати активними шанувальниками джазу. Її кримсько-татарські та вірменські корені вплинули на стиль, в якому вона часто змішує сучасну альтернативу та електроніку з фольком та джазом. У поєднанні з її сопрано, пісні Джамали звучать неповторно та точно передають ідею пісні. Дякуючи їй перемозі на Євробаченні, джаз став більш вагомим частиною сучасної української музики, а сама Джамала стала символом боротьби кримських татар за їх права. Її пісня «1944» розповіла історію її власної прабабусі, чиє життя після того жорстокого року змінилось назавжди.

Серед доволі відомих виконавців сьогодні можна згадати також гурт ONUKA, яку називають «сопілкою» української електронної музики. Сама сопілка разом з омнікордом часто є найбільш виразними інструментами у їх піснях. Група стала популярною через електронне звучання поєднане з українськими фольк-інструментами та відображення у творчості актуальних подій в Україні.

Серед нео-романтичних виконавців мистецький ринок досить переконливо насичував колектив Скрябін. Вони стали першою українською групою, що за час свого життя змінили та поєднали таку величезну кількість стилів: синтіпоп, пост панк, техно, рейв, «нову хвилю» та інші.

Одні з найвідоміших українських виконавців за кордоном є дуо 5'nizza. Харківський дует став відомим завдяки своєму мінімалістичному звучанню.

У своїй музиці вони поєднали реггі, фанк та гітару. У своєму другому альбомі «O-5» вони присвятили пісню «Немає куль» Помаранчевій революції в Україні, а «It's over now» виражала жорстку десоціалізацію суспільства. Говорячи про вплив української музики на світовому і вітчизняному ринку, необхідно згадати про Океан Ельзи, яких називають українськими Beatles, кажучи про їх шалену популярність. Їх останній концерт зібрав понад 70 000 глядачів у Києві, що зробило його найбільшим в історії нашої країни. Гурт виник у 1994 році у Львові, та випустив вже 9 альбомів, продавши більше 1 000 000 дисків. Тексти їх пісень чутливо відображають настрої нації, мужню боротьбу з російськими загарбниками.

Процес творення людиною різноманітних витворів мистецтва подібний до процесу вдосконалення в природі, адже творчість людини обумовлена природнім відбором життєздатного нового – шляхом перебору великої кількості проміжних варіантів та критикою усього невдалого. Людина завжди лишається актуальним, перетворюючим первнем культурності: Homo Creator – творець самого себе, тоді, як вся позалюдська реальність є носієм потенційних можливостей звернення в культуру. Завдяки творчості, людина конструює нову реальність не лише за законами доцільності, але й за законами краси. У просторі музичного арт-ринку діють митці (композитори і виконавці), що виробляють твори, і аудиторія, яка купує ці витвори, але цим простір арт-ринку не обмежується. Англійський мистецтвознавець Брендон Тейлор у своїй праці «Актуальне мистецтво 1970–2005» [9], описуючи шлях розвитку сучасного мистецтва в усіх можливих його формах, наголошує важливість людського чинника в контексті функціонування сучасного арт-ринку.

Цікаві думки з приводу активності українського мистецького ринку, про музику як ефективний інструмент міжнародної дипломатії та економічного розвитку, засоби виховання слухачів класики й проблеми, які стають на шляху популяризації симфонічних та камерних творів вітчизняних композиторів за кордоном висловив відомий український диригент Кирило

Карабиць. «Вважаю, що наше завдання – використовувати класику із соціальною метою. Нині в Європі й світі люди доходять висновку, що завдяки механізмам класичної музики та симфонічним оркестрам можна змінювати політику й соціальні реалії. Над цим треба обов'язково працювати. Тому держава забезпечує коштами філармонії, оркестри тощо. Інакше виходить, що вона фінансує таку класичну музику, яку сприймає і слухає невеличке коло людей. Це неправильно. Музика й – ширше – культура мають бути для уряду пріоритетом. Навіть політика йде після них, бо культура – це те, що робить українця українцем. Вона дає нам зрозуміти, що ми нація. Якщо людина це усвідомлює, вона стає громадянином своєї країни, носієм певної ідентичності. Тож для мене питання номер один – як зацікавити ширшу аудиторію класичною музикою. Якщо людина за своєю ідентичністю не схожа на інших, вона може сідати за стіл політичних переговорів, домовлятися з партнерами, перебуваючи на тому самому рівні, що й вони. На жаль, сьогодні український культурний імідж у світі на дуже низькому рівні, його фактично немає. Якщо запитаете француза чи німця, що таке українська культура, упевнений: відповіді не почуєте. Тому має бути розроблено культурну політику держави, створено інститути культури, як-от у Польщі або Франції. Заснування власного інституту культури та його проектність, спрямована на потреби держави, – добрий для українців шлях. В Європі виховують майбутніх слухачів, публіку. Долучати до класичної музики треба постійно, і робити це варто на системному рівні, а не силами ентузіастів... Класична музика повинна бути не елітним феноменом для лічених людей, а явищем соціальним.» Заклади культури, музей, філармонія, концертний зал мають спільну мету – просвітництво. Прикладом далекоглядної і прибуткової мистецької політики було спорудження у центрі іспанського міста Більбао двох величезних будівель: концертну залу та музей сучасного мистецтва, які вивели на культурну карту світу. На будівництво витратили €100 млн. Але – це одночасно концерти, гастролі, туристи, готелі, ресторани тощо, завдяки яким економіка міста зростає на €100 млн щороку. Отже, культура

докладається й до економічного розвитку. Інший приклад – джазовий фестиваль у Львові, на який приїжджає велика кількість людей. Оце один зі способів використання музики, зокрема й класичної, для розвитку економіки.

У Києві приміщенням з усіма необхідними для виступу симфонічного оркестру параметрами є зала Національної філармонії. Як донести ту ідею, що для культурного іміджу й економічного розвитку міста доцільніше вкладати кошти не в мертві багатоповерхівки, а у велику сучасну концертну залу? – Справді, в нашій столичній філармонії лише 550 місць, і це трагічно для Києва. Я дуже її люблю й виступаю там, але її зала не відповідає рівневі такого міста. Потрібна значно більша – із серйознішими можливостями. Тому це проблема. Якби Київ уклав гроші в побудову сучасної концертної зали, це вивело б його на культурну мапу світу. Як це донести до політиків, не знаю. Але колись ми зведемо таку залу в українській столиці.», вважає К. Карабиць [10].

Мистецький ринок є соціально-економічним і культурно-історичним феноменом і механізмом, що являє собою систему товарного обігу творів мистецтва. У просторі музичного арт-ринку діють митці (композитори і виконавці), що виробляють твори, і аудиторія, яка купує ці витвори. Сучасне мистецтво вступає в таку фазу свого розвитку, коли єднання культурних та особистісних смислів призводить до значного прискорення темпів культурних змін, інтенсифікації творчих процесів, ринкових відносин.

1.Т.І. Andryshchenko, Т.У. Andryshchenko. Culturology as the system of synergetic approaches.//Міждисциплінарні дослідження складних систем : [збірник наукових праць]- Номер 18. – Київ:Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2021. -126 с. Р.61-71. **Scopus** <https://doi.org/10.31392/iscs.2021.18.061>

2. (<https://www.planet-kob.ru/print/6832>).

3. Умберто Еко. Vertigo. Круговорот образів, понять, предметів. Слово/Slovo. 2009.С.360.

4. Андрущенко Т.В., Сапіга О.В. Художня культура// Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: навчальний посібник. Чернівці: Букрек, 2020. С. 59–69.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М., 2016. С. 33.
6. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. М. : Артмедиа Групп, 2008. 192 с.
7. Павліченко Н. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення /Магістеріум. Вип. 59. Культурологія, 2015. С. 57-61
http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6910/Pavlichenko_Suchasn_yi_ukrainskyi_art_rynok.pdf
8. Stedley Art Foundation [Електронний ресурс] / Stedley Art Foundation : [сайт]. Режим доступу: <http://stedleyart.com>
9. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970–2005; пер. с англ. М. : Слово, 2006. 256 с.
10. Карабиць К. «Завдяки механізмам класичної музики та симфонічним оркестрам можна змінювати політику й соціальні реалії» /Український тиждень. 24.08.2015 <https://tyzhden.ua/Culture/142233>

**ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР
ПОНЯТІЙНОГО СТАТУСУ АКТИВНО-ТВОРЧОГО
ФУНКЦІОНУВАННЯ МИСТЕЦТВА**

З'ясування філософсько-культурологічних вимірів проблеми активності мистецтва потребує розробки адекватного і ефективного логіко-понятійного інструментарію. Без цього неможливо проникнути в сутність проблеми, проаналізувати найважливіші тенденції її розвитку. Необхідність розібратися з основними поняттями, що розкривають специфіку активності мистецтва зумовлена ще й тим, що уже в змісті цих понять намічається стратегія теоретичного пошуку, напрями руху наукової думки. Потрібно також мати на увазі і ту обставину, що при визначенні сутнісних понять, так чи інакше окрім розв'язання суто інструменталістських завдань, окреслюються основні контури проблемного поля досліджуваної проблеми, її зв'язок з іншими естетичними проблемами, іншими суміжними поняттями.

Аналіз поняття «активність мистецтва і ряду інших понять, що межують з ним, ґрунтується на тій загальнофілософській закономірності суть якої полягає в синтезуючій ролі поняття на рівні теоретичної системи знання. Як показує М.О.Булатов, «поняття є синтез категорій». Це співвідношення характерне для теоретичної системи знання, котра будується способом сходження від абстрактного до конкретного. Абстракціями, від яких тут постійно відбувається рух, виступають окремі категорії. Метою ж сходження є прагнення зрозуміти той чи інший предмет/ особливий на певному етапі викладу/, скласти про нього поняття» [1]. Цей рівень теоретичного дослідження ґрунтується не на одній емпірії, а насамперед на вже існуючих наукових досягненнях в аналізі проблеми активності мистецтва.

Проблема активності мистецтва настільки широка, що з нею пов'язано більшість питань, котрі належать до фундаментального відношення «мистецтво-практика». І в цьому немає нічого дивного. Мистецтво народжене людською практикою і поза нею його буття в крайньому разі проблематично. Як би не ставитись до мистецтва, які б найсучасніші методи не застосовувати для його аналізу, кожного разу реальність переконує, що поза певними формами взаємодії його з іншими суспільними феноменами воно існувати не може. Навіть якщо ми змогли б побудувати таку його теоретичну модель, котра дозволила б виокремити мистецтво із реалій буття, ми легко виявили б суттєві недоліки в подібній конструкції, що мають принциповий характер.

Мистецтво за способом свого існування не може перебувати за межами соціально-практичного і культурного контексту. Більше того, і за внутрішніми механізмами функціонування воно органічно пов'язане з формами практики, оскільки його іманентні джерела розвитку ніби приховані у практично-діяльнісних здібностях суспільної людини. Саме тут знаходяться справжні джерела активності мистецтва, її сутнісні характеристики. На цей важливий момент необхідно звернути особливу увагу.

Досить часто можна бачити, що активність мистецтва визначають поза межами цілісного розуміння сутності художньої діяльності. Нерідко «активність» розглядають як внутрішню властивість самої художньої діяльності. Інколи основний акцент робиться на результуючих характеристиках мистецтва поза межами поля бачення його внутрішньо-діяльнісних характеристик. Виходить що, діалектична сутність активності механічно розчленовується на незалежні одне від одного властивості, які насправді взаємопов'язані й взаємодетерміновані. Як зазначав В.П.Іванов, у ході історичного генезису художньої діяльності мистецтво набуло і в подальшому вдосконалило одну спільну властивість, з котрою пов'язані інші його особливості, передусім його практично-духовний і творчий характер. Ця властивість полягає в тому, що продукти свідомості та уяви лише тоді можуть претендувати на роль явища мистецтва, коли набудуть виду чуттєвої

реальності, не лише відкритій сприйняттю, а й доступній для суб'єктивного переживання [2]. З найбільш загальної точки зору активність мистецтва полягає в тому, що воно в суб'єктивно-емоційній формі за допомогою художньо-образною структури здатне концентрувати творчо-діяльнісні здібності людини, справляти як безпосередню дію /на окрему людину/, так і опосередковану /на суспільство, культуру, практику/. Це найширше визначення активності мистецтва. Але водночас ця активність може бути розглянута і в окремих аспектах, конкретно-історичних обставинах і т.п.

В історії естетичної думки існувало безліч визначень сутності мистецтва. Досить часто нова філософська чи естетична модель мистецтва претендувала на пояснення основ його генезису, функціонування та перспектив. кожного разу подібні інтерпретації фокусувались на питанні про міру входження мистецтва в соціально-практичні форми й способи буття людини.

Одні вчені міру входження мистецтва в світ людини розуміли як форму пізнання об'єктивної реальності за допомогою художніх засобів. інші вважали, що мистецтво є не лише способом пізнання світу, але й перетворення його, при цьому смисл останнього зводився до перетворення насамперед людини. Але ж оточуючий людину світ і сама людина з урахуванням усіх ймовірних її змін - це все ж таки не одне й теж. Суть справи начебто зводилась до того, що за допомогою зміни самої людини мистецтво здатне перетворювати навколишній світ. Разом з тим треба зазначити, що це було ніби само собою зрозумілою обставиною, що не вимагала будь-якого уточнення й конкретизації. Насправді це досить важлива проблема, оскільки треба розуміти перетворювальну (активну) роль мистецтва не в абстрактно-умоглядному її баченні, а в конкретно-історичному, соціокультурному аспекті.

Мистецтво всім своїм невичерпно багатим потенціалом здатне виховувати, змінювати й перетворювати людину. Однак його активність не обмежується лише дією на одного індивіда. Мистецтво поза межами його

сприйняття індивідом не існує, але водночас увесь його духовний, людино-формуючий потенціал цим завершальним із зовнішнього боку актом не обмежується, не вичерпується. На нинішньому етапі розвитку естетичного знання стає достатньо зрозумілим, що художнє сприйняття було б невірно інтерпретувати у вузькому значенні, що в явній чи прихованій формах практикується у вітчизняній науці. Нині усе більше з'являється досліджень (І.П.Шитова, О.Н.Лановенка і ряду інших вчених), в яких обґрунтовується набагато ширший погляд на художнє сприйняття, котре все більше аналізується в контексті загальних соціально-практичних форм буття людини в світі.

Мистецтво можна вивчати з різних позицій, наприклад, розглядати з позицій взаємодії на рівні твор «мистецтва – реципієнт». Водночас до нього можна прикладати дещо й іншу мірку. Так, його можна досліджувати як цілісне суспільне утворення, яке завжди себе утверджує за допомогою певних способів функціонування і впливу на всі уже існуючі та можливі у майбутньому форми буття людини. І тоді стає зрозумілим, що існуючий об'єктивно навколишній світ людини є не що інше, як світ самої людини. Мистецтво ж може значною мірою впливати на світ, у якому живе, працює і творить людина.

Більше того, виявляється, що мистецтво «створює», «змінює», «перетворює» цей світ і в цьому одне із його головних призначень. Мистецтво, стверджуючи прекрасне, величне, добре, розумне, прагне змінити світ, поки що не влаштований на началах гармонії і краси, надати йому у вільній, позбавленій будь-якого утилітаризму чи заземленого практицизму формі людського смислу і значення. Саме мистецтво здатне до того, щоб краса стала кращою половиною нашого реального світу, саме тією його половиною, «котра не лише існує, а й заслуговує на існування» [3]. Мистецтво подібне завдання реалізує не взагалі, в абстрактному смислі, а завжди в певному соціально-історичному контексті і в комплексі з іншими феноменами суспільства - релігією, філософією, мораллю тощо.

Твердження про те, що мистецтво «створює», «породжує» навколишній людині світ потребує відповідного пояснення і розшифрування. Тут виникає чимало питань, відповіді на які можуть допомогти розкрити смисл цього положення.

Якою мірою світ «створюється» і «породжується» мистецтвом? Чи однаково це відбувається в різні історичні періоди життя людського суспільства? Чи можуть як-небудь впливати на цей процес соціально-історичні й культурні обставини? Яким чином можна відшукати, визначити, вказати критерії й рубежі цього процесу? І, нарешті, підсумовуючи усі інші питання - чи існує у відповідях на попередні запитання якийсь практичний сенс, чи все це потрібно лише для задоволення суто теоретичного інтересу?

Щоб дати відповідь на виникаючі у зв'язку з цим питання, треба передусім визначитися в методологічному плані.

Одним із важливих складових аналізу цього процесу є принцип активності, суть якого полягає в тому, що в процесі взаємодії людини із зовнішнім світом відбувається «олюднення» останнього. Це загальнофілософське твердження має найбезпосередніше відношення до питання про «творення» світу мистецтвом і разом з тим до з'ясування сутності поняття «активність мистецтва».

Який зміст ми вкладаємо в словосполучення «людина створює світ», «олюднює його»? Ясно, що невірно було б вважати, що матеріальний світ створюється людиною із нічого. Задовольняючи свої потреби людина змушена змінювати світ матеріальних речей таким чином, щоб вони більш ефективно могли відповідати цим потребам. Відбувається якісно інше структурування предметного світу. Світ не задовольняє людину в своїй первозданності і людина робить усе для того, щоб адаптувати, пристосувати цей світ відповідно до своїх потреб. Один і той же предмет природи можна змінювати нескінченно різноманітними шляхами і способами. Спрямованість цих змін диктується передусім потребами практики і

виробленими суспільством на даному етапі його розвитку технологіями як у матеріальній, так і в духовній сферах. Тому відбиттям соціокультурної закономірності є те, що вивчаючи ті чи інші предмети, які стали в певну історичну епоху результатом людської практики, порівняно легко (в усякому разі для цього існують вироблені наукою прийоми, способи, методики) можемо відшукати ступінь пізнання і практичного оволодіння людиною світом. Археологічні знахідки дають можливість визначити рівень духовно-теоретичної і практичної свідомості людей конкретно-історичної епохи. Водночас ці предмети можуть допомогти побачити світ ціннісних уявлень історичної, соціально сформованої людини. Її цікавлять не речі взагалі, не світ як такий, а передусім лише те, що має безпосереднє відношення до її життя - практичного і духовного, тобто те, що виконує для неї функцію певних цінностей. Як цілком справедливо зазначає А.Ф.Єремєєв, чи то в матеріальному процесі перетворення природи, чи то в міфології, чи в інших видах духовної перебудови світу реальні предмети втягуються в систему ціннісних відношень, виявляють себе як благо чи зло для суспільства, взагалі виявляються найтіснішим чином з ним зв'язаним [4].

Взагалі людина має справу насамперед з тим світом, котрий став предметом її духовного, практичного інтересу, дії. Людина може дивитися на світ лише очима суспільства, а це означає, що цей світ постає перед конкретною людиною, насамперед крізь призму своїх значень для неї. Іншими словами, ми маємо справу з нескінченною множиною світів і не в якому-небудь фантастичному розумінні, а в реальному, практичному значенні. Множинність же світів детермінована ступенем духовної і практичної дії людини на природу.

У процесі духовної і практичної діяльності людини предметний світ, що входить у цей процес на правах об'єкта, з яким можна робити найрізноманітніші маніпуляції, позбавляється своєї недоторканності, «природної незайманості» і набуває тих характеристик, котрі несуть на собі проекцію людських прагнень, інтересів, ідеалів. Насамперед у цьому процесі

формується відповідні смисли і значення, котрі мистецтво уже немовби фіксує як готові результати людської діяльності. Водночас це не означає, що мистецтво тільки калькулює за допомогою своїх специфічних засобів результати людської діяльності. Мистецтво здатне виявляти логіку практичної взаємодії людини і світу, конструювати крізь призму художньо-образного відтворення реалій практики такі її продовження, до яких сама вона дійти не здатна. Мистецтво ніби надає практиці художньо завершеної і досконалої форми.

Виникає цілком природне запитання - для чого це потрібно? Потрібно це, передусім, для самої практики, людини, суспільства. Мистецтво є одним із засобів, що відкриває завісу в нові, неіснуючі в реальній дійсності світи. Воно дозволяє кожній людині прилучитися через переживання до цих, на перший погляд фантастичних вигадок, а в дійсності вкрай необхідних людині суб'єктивних реалій, що всім своїм глибинним смислом і змістом укорінені в об'єктивній дійсності. У даному випадку для людини немає суттєвого значення природа субстанціальності світу, що переживається нею. Важливо те, наскільки «штучний», створений за допомогою художніх засобів світ здатний впливати на субстанціально-соціальні структури, як суспільного, так і індивідуального буття. Світ, створений мистецтвом, може виявити себе, і справді виявляє, при цьому ніби відсовуючи в бік вихідну матеріальну субстанцію, як первісний життєвий світ індивіда. У зв'язку з цим В.П.Іванов зазначав: «Сумарний» характер ефекту, що справляє мистецтво, здатність аналізувати всі духовні й практичні сили людської суб'єктивності і дати їм життєве спрямування - все це перебуває в прямій залежності від того, наскільки результати художньої творчості можуть бути піднесені сприйняттям у ранг реальності і слугувати субститутами первинного життєвого світу людини [5].

Подібне перетворення світу має свої особливості, якісні рубежі, котрі відрізняють його від безпосередньо-практичних дій людини, спрямованих на

«матеріальність» природи, але яке водночас не є лише духовним відображенням реалій об'єктивного буття.

З огляду на це ми вважаємо, що поняття «активність мистецтва» може бути уточнене і конкретизоване таким визначенням, котре здатне було б передати теоретичний смисл художньо-перетворювального потенціалу мистецтва. Зрозуміло, тут повинні домінувати не кількісні характеристики - ефективність, інтенсивність, міра, котрі, звичайно, також функціонально можна вирізнити в реальному живому художньому процесі. У даному випадку на перше місце висувуються якісні параметри мистецтва, суть яких полягає в тому, що справжня активність мистецтва виявляється в його творчій природі, в тому, що воно усім своїм потенціалом може створювати, перебудовувати світ, в якому живе людина. Слід думати, що найадекватнішим поняттям, котре відображає даний процес, може слугувати поняття «художнє перетворення». Це поняття конкретизує, уточнює поняття «активність мистецтва». Останнє значно ширше терміну «художнє перетворення», оскільки фіксує в своєму змісті все те, що належить до сфери дії мистецтва на людину, суспільство і практику загалом.

Які ж специфічні особливості мистецтва може передати поняття «художнє перетворення»? Художнє перетворення - це поняття, яке відображає процеси, що відбуваються в момент як безпосередньої, так і опосередкованої взаємодії мистецтва із світом людської культури і практики, в результаті якого відбувається утворення художніх структур, що логічно продовжують світ життєво-практичних виявів відкривають щось таке, чого іще немає в об'єктивній реальності, але потенційно у ній можливе і навіть необхідне. Міра необхідності складається з багатьох інгредієнтів, але домінуючим є ступінь суспільної усвідомленості того, що виявляє себе як істинного-прекрасне, величне у даному суспільстві, культурі, самій людині.

У сучасній естетиці набуло досить широкого вжитку поняття «художня реальність». Можна вказати лише на незначну кількість праць, у яких дане поняття знайшло своє переконливе обґрунтування [6].

Цілком закономірно виникає питання стосовно співставлення понять «художня реальність» і «художнє перетворення». Слід думати, що поняття «художнє перетворення» більше належить до принципу активності в мистецтві, котрий у вітчизняній естетиці майже не розроблявся на відміну від принципу відображення (праці А.Л.Андрєєва, М.І.Киященка, Н.Л.Лейзерова, А.А.Оганова і багатьох ін). Поняття «художня реальність» за своїм обсягом значно ширше і включає у свій зміст як ті елементи, що належать до художньої системи, так і ті, котрі виходять за її межі. Взагалі художня реальність характеризується як вторинна, похідна від об'єктивної реальності, такою, що відображає останню. Як зазначає А.Ф.Єремєєв, «ми повинні відрізнити те, що належить об'єктивній реальності, існує незалежно від нашої свідомості і первинної щодо нього, і що належить до реальності похідної, вторинної, що відображає первинну, і яка виникає в результаті художнього впливу на читачів, глядачів, слухачів» [7]. Підкреслюємо, що з позицій теорії відображення це визначення поняття «художня реальність» є сутнісним, необхідним. Водночас одна теорія відображення без доповнення її теорією активності не може вказати, розкрити потенціал активності мистецтва, що притаманний цьому поняттю. З допомогою теорії відображення можливо проаналізувати активний потенціал поняття «художня реальність» крізь призму поняття «художнє сприйняття». Цілком ймовірно, що у поданій інтерпретації художньої реальності важко відшукати перетворювальний аспект мистецтва. Очевидно, поняття «художня реальність» перспективне, бо, як нам здається, у ньому закладений величезний евристичний потенціал, але воно потребує подальшої розробки, конкретизації, уточнення, доповнення завдяки новим можливостям, що відкрилися нині перед естетичною наукою і, зокрема, поглиблення принципу активності мистецтва, котрий переважно перебував у фокусі пильної уваги сучасних західних теоретиків (М.Хоркхаймер, Т.Адорно, А.Лефевр, Р.Гароді та ін).

З нашого погляду поняття «художня реальність» потребує підсилення «перетворювальним» аспектом феномена мистецтва. Його дійовість не може бути зведена лише до сили впливу твору мистецтва на реципієнта. Хоча це справді досить важливий аспект мистецтва, але сутність останнього, статус і межі цим не обмежуються. Мистецтво володіє універсальними можливостями впливу на «світ людини». І поняття «художнє перетворення», конкретизуючи і доповнюючи поняття «художня реальність», дає можливість побачити активно-перетворювальну силу мистецтва, котра не зводиться до якоїсь однієї його функції, якою б широкою вона не була, як, скажімо, соціальна функція мистецтва.

Специфіка художньої реальності значною мірою виявляється в тому, що індивідуальність, унікальність і, разом з тим, універсальність художнього образу вміщує в собі можливості до саморозвитку. Художній образ виступає як своєрідний суб'єкт, чи може тут точніше вживати поняття, яке запропонував М.С. Каган - «квазісуб'єкт». Активність художнього образу реалізується по тим закономірностям, що випливають із активності суб'єкта діяльності. Одночасно з цією активністю, художній образ є субстратом художньої реальності та її активного впливу на людину, її свідомість, діяльність. І тому вірно зазначається В.І.Мазепою, що «образ шекспірівського Гамлета, як і нескінченна низка інших художніх образів різних видів мистецтва /класичного і сучасного/, цілком реальний дякуючи своєму духовному впливу на безліч поколінь, своїй присутності в їх свідомості (а значить і в діях)» [8].

Важливо підкреслити, що мистецтво є соціально-набутою «здатністю людини до художньо-образного мислення, художнього пізнання і до закріплення цієї здатності в історично сформованих видах практичної діяльності [9]. Мистецтво багатьма своїми компонентати, і передусім своєю сутнісною визначеністю, включається в людську практику, слугує їй, але при цьому не втрачає своєї якісної специфіки, не позбувається своєї іманентної

інваріантної константи, котра, власне, і робить його несхожим ні на одне з інших духовних утворень - релігію, науку, мораль та ін.

За межами гносеологічного протистояння мистецтва і дійсності, мистецтво може активно впливати на життєву реальність, перетворювати її згідно зі своїми канонами, нормативами, ідеалами. Справа полягає у відшуканні критерію і ступеню цього перетворення, його мети і людського смислу, і, власне, необхідності. Необхідність саме в художньому перетворенні, оскільки питання про перетворення, зміну світу людиною не є прерогативою естетичної науки, це скоріше проблема філософська.

В естетичній літературі характеристика мистецтва як засобу, спроможного перетворювати світ, поряд з його пізнанням, оцінкою, особливо після виходу монографії М.С.Кагана «Человеческая деятельность», стала загальноновизнаною. При цьому саме розуміння перетворення світу мистецтвом не знаходило відображення в систематичній розробці, в той час, як інтерпретація мистецтва з гносеологічної і ціннісної точки зору має значну літературу.

У даному випадку не будемо вдаватися до пошуку причин, що призвели до такого становища, певного нахилу в один бік. Нас перед усім цікавить те, якою мірою активно-перетворювальна функція мистецтва торкається самої природи художньої діяльності, її специфіки, меж, культурологічного потенціалу.

Принагідно зазначимо, що активно-перетворювальна функція мистецтва не була досить ґрунтовно досліджена в попередні десятиліття значною мірою тому, що ряд як базових, так і суміжних естетичних понять і категорій не були розроблені з логіко-методологічних позицій. Поступово в естетичну теорію входило усвідомлення активно-перетворювального і значною мірою інструментального потенціалу мистецтва. У цьому плані не можна не погодитися із О.М.Семашком, що мистецтво є одним із ефективних соціальних інструментів і засобів розв'язання суперечностей в розвитку суспільних відносин на особистісному рівні, а значить, і формою всебічної

соціалізації, способом перетворення, важливим засобом «возвеличення» духовного світу особистості [10]. Уже аналіз активно-перетворювального потенціалу мистецтва на рівні соціалізації особистості змушував шукати закономірності і механізми соціокультурної дії, активності мистецтва.

Формування на естетичному рівні поняття «активність мистецтва» і його входження в систему естетичного знання ставало можливим при умові детального дослідження на категоріальному рівні філософських понять «практика», «діяльність», «активність». Логіко-гносеологічний аналіз поняття «активність» переконував, що в процесі людського освоєння світу активність виступає універсальною формою предметно-діяльнісних реалізацій планів, цілей тощо. Універсалізм активності, однак, у кожній окремій сфері діяльності людини мав свої специфічні вияви.

У цілому різноманітність форм активного освоєння людиною світу знаходила свій вияв у єдиній основі, і такою єдиною основою універсалізму активного освоєння світу є людська діяльність. Відповідно в логіко-теоретичному формулюванні поняття «активність» його діяльнісний характер ставав домінантою, котра дозволяла зрозуміти як генезис активних форм буття людини, так і глибинний смисл самого цього поняття. Як переконливо показав А.С.Кирилюк, аналіз активності як інтеріорізованої в свідомості форми інтерсуб'єктивного відношення не може бути продуктивним при одному тільки зверненні до глибин свідомості. Аналіз її повинен проводитись при постійному врахуванні діяльнісного, предметно-практичного походження форм мислення [11]. Останнє має безпосереднє відношення до поняття «активність мистецтва», оскільки мистецтво є однією із форм естетичної діяльності і реалізується тільки через механізми діяльності, котрі безперечно мають свою специфіку.

Естетична діяльність, котра є специфічною проекцією схеми діяльнісного освоєння людиною світу, є фундаментальною основою, котра задає найважливіші характеристики, параметри поняття «активність мистецтва». Неможливо зрозуміти поняття «активність мистецтва» без

відповідних понять, котрі описують сутнісні особливості діяльнісного освоєння людиною світу. Водночас, як виявляється дане поняття вписується в більш загальну схему, котра є розпредмеченням діяльної сутності самої людини. І як абсолютно вірно зазначає В.П.Іванов, природна сутність діяльності може бути досягнутою тільки крізь призму діяльної сутності людини [12]. І звичайно, поняття активність мистецтва, його сутність не є чимось позасуб'єктним, ізольованим від феномена діяльності.

Поняття «активність мистецтва» віддзеркалює в своєму логічному змісті найзагальніші закономірності, схеми діяльнісного освоєння людиною світу, взаємодії суб'єкта і об'єкта. Разом з тим ми хочемо підкреслити ту особливість поняття «активність мистецтва», котра полягає в тому, що процеси, які відтворюються в його змісті, не можна зводити лише до суб'єкт-об'єктних відношень. Останнє не можна робити тому, що при подібному розумінні активності мистецтва усе може бути зведеним лише до проблеми естетичного сприйняття, на якому б рівні воно не відбувалося - чи то діяльності митця, чи то контакту реципієнта з конкретним твором мистецтва. Насправді, поняття «активність мистецтва» включає в себе і ряд інших феноменів, що значною мірою виводить його за межі поняття «художнє сприйняття». Як ми вже відзначали, розробка поняття «активність мистецтва» як обов'язковий момент передбачає аналіз філософської категорії «діяльність». Водночас, дане поняття уточнюється за допомогою іншого, вже естетичного поняття - «естетична діяльність».

Феномен естетичного, незважаючи на свою приналежність до того проблемного поля, що складає предмет науки естетики, не може виходити за свої межі. Естетичне так чи інакше виявляє себе в будь-якому виді діяльності людини. Естетичне входить в інші види діяльності в якості суттєво значимого компонента. На цьому ми особливо хочемо акцентувати увагу, оскільки в літературі по естетиці досить часто зустрічається твердження, що естетичне виявляється в окремих видах людської діяльності в якості формальних ознак, котрі ніякого відношення до сутності конкретного виду

діяльності не мають. Іншими словами, ці формальні ознаки можуть бути, а може їх і не бути.

Насправді все складається не так просто, як це може здаватися на перший погляд. Звичайно, можна досліджувати будь-який вид діяльності людини і з такої точки зору, коли естетичний елемент аналізується з суто формального боку. При цих обставинах те, що розглядається як прекрасне чи потворне в ході реалізації конкретного виду діяльності ніякого відношення до її суті немає. Діяльність людини і окремі її види є формою реалізації сутнісних сил людини, феномен же естетичного має далеко не формальне відношення до цього процесу. Більше того, можна говорити про естетичне, естетичну діяльність як специфічну форму реалізації сутності людини. Це з одного боку, а з іншого, і це надзвичайно важливо для проблеми активності мистецтва, специфічна форма реалізації сутності людини, її сутнісних сил у мистецтві є дією загальних закономірностей, котрі є виявом сутнісних характеристик діяльності, взятої з найбільш загальної, філософської точки зору. Тому механізми естетичної діяльності і поняття, котрі віддзеркалюють їх мають безпосереднє відношення до проблеми активності мистецтва.

У системі естетичного знання існують поняття, котрі є або суміжними, або такими, що описують конкретні вияви активності мистецтва. Важливу роль у даному випадку відіграє поняття «художнє сприйняття», котре відкриває можливість дослідити активність мистецтва крізь призму дії окремого його твору на індивіда. Процес художнього сприйняття настільки важливий для розуміння механізмів активності мистецтва, що нерідко в естетичній теорії зустрічається тлумачення цієї активності переважно крізь призму взаємодії твору мистецтва із слухачем, глядачем, читачем. Досить часто аналізом цього процесу і завершується дослідження активності мистецтва.

За останній час вийшло ряд монографічних праць з проблем художнього сприйняття. Це насамперед праці О.Н.Органової, Б.С.Мейлаха,

І.П.Шитова, інших авторів. Особливе місце у ряду публікацій з даної проблеми займає монографія О.П.Лановенка [13].

У цій роботі глибоко аргументовано показано, що відповідь на питання про сутність, специфіку художнього сприйняття вичерпала себе в межах існуючих двох діаметрально протилежних точок зору. Як зазначає автор, у даному випадку цими діаметрально протилежними точками зору були, з одного боку, уявлення про повну автономію художнього сприйняття, згідно з яким більше чи менше адекватно авторському задуму твір може бути сприйнятий лише самим автором, а з іншого - уявлення про повну адекватність дійсно художнього сприйняття авторського задуму [14]. У цьому плані розуміння проблеми активності зводиться лише до одного, а саме - те, яким чином твір мистецтва сприймається окремим індивідом, так він і здатний активно впливати на цього індивіда. Вихід за межі даного зв'язку не передбачається в межах вказаних точок зору. Ось чому потрібний більш широкий погляд на проблему художнього сприйняття, який давав би можливість його аналізу в контексті соціокультурного розгортання потенцій мистецтва. З огляду на це поняття «художнє сприйняття» виявляє себе як більш конкретне, уточнююче по відношенню до поняття «активність мистецтва». За допомогою поняття «художнє сприйняття» можна аналізувати конкретну дію загальних механізмів активності мистецтва.

Особливе місце в процесі побудови системи, котра описує активність мистецтва, займає поняття «художнє відношення». Це поняття вирізняється стосовно нашої проблеми тим, що воно виконує базову роль у розгортанні процесу активності мистецтва. Правда, тут існує дві обставини, розуміння яких здатне правильно зорієнтувати при визначенні інструментальних характеристик поняття «художнє відношення».

З одного боку, художнє відношення реалізується завжди в контексті взаємодії суб'єкта і об'єкта художньої дії. Власне, воно і виникає в цьому процесі. Саме тут знаходиться його генетичне коріння, ті потенційні можливості, що здатні виявити себе у відповідних художніх актах. З іншого

боку, художнє відношення через суб'єкта художньої дії або художнього сприйняття виходить у сферу культурно-історичних визначень, де воно виявляє себе як феномен не лише індивідуальної дії, а вже в якості феномена соціально-художньої активності. Останнє характеризує мистецтво як результат соціальної діяльності, а не тільки специфічний вияв індивідуальних особливостей письменника, композитора, режисера і т.д. У даному випадку поняття «художнє сприйняття» нам важливо зрозуміти, виходячи із загальноестетичних засад, котрі здатні відкрити можливості соціокультурного тлумачення активності мистецтва. Взаємозв'язок понять «художнє відношення» і «художнє сприйняття» вступає в діалектичну взаємодію з поняттям «активність мистецтва» і разом з останнім вони складають певну ланку загальноестетичної системи.

Теоретично усвідомлюючи об'єктивне значення поняття «художнє відношення» в розгортанні всього того, що визначається терміном «активність мистецтва», разом з тим, потрібно вказати на ту обставину, суть якої зводиться до факту реалізації усіх форм активності мистецтва через діяльність суб'єкта. Само по собі мистецтво поза межами естетичного і художнього відношення залишається активним лише у своїх потенційних вимірах. Без суб'єктних відношень до світу природи, культури мистецтво ніяк не може реалізувати усі свої потенційні можливості активного впливу на процеси, що розгортаються в соціумі. І тому надзвичайно важливо окреслити ту об'єктивну роль і місце, котрі внаслідок певних обставин відводяться всьому тому, що підходить під визначення поняття «художнє відношення». Проаналізувавши об'єктивні форми активного буття мистецтва, ми створюємо плацдарм для наступних кроків у дослідженні цієї проблеми, що пов'язані уже із формами суб'єктивного виміру активності мистецтва. Таким чином, тут спостерігається органічний зв'язок, котрий діє не з того часу, коли він теоретично усвідомлюється, а з самого початку виникнення художньої діяльності. Для дослідження проблеми активності мистецтва ці

теоретичні етапи осягнення її сутності є необхідними в побудові системи естетичного знання.

Поняття «художнє відношення» є необхідною ланкою в ланцюгу понять, котрі допомагають розгорнути в повній мірі усе багатство процесу активності мистецтва.

Детальний аналіз поняття «активність мистецтва» приводить до розуміння того, що тут не може бути хаосу, а існує чіткий системний зв'язок. Важливо відзначити, що цей зв'язок має принаймні два таких рівні.

Насамперед тут діють поняття, що відповідають закономірностям, які носять загальноестетичний характер і закономірностям, котрі виявляють себе лише при аналізі сфери самого мистецтва. Було б невірним вважати, що це абсолютно автономні і не зв'язані одне з одним ряди теоретичних засобів проникнення в суть досліджуваної проблеми. Щоб зрозуміти, яким чином виявляється в соціокультурному процесі активність мистецтва, необхідно використовувати як специфічні естетичні поняття, що стосуються лише сфери мистецтва, так і поняття, зміст яких є загальнотеоретичним. Загальноестетичні поняття розкривають загальні закономірності, котрі органічно зв'язують у єдине ціле як сферу художньої діяльності, так і сферу практичної активності людини.

Таким чином, ми можемо констатувати, що є система естетичних понять, котра описує загальноестетичні передумови /і можливості/ активності мистецтва, й існує система конкретно-естетичних понять, основний зміст яких зумовлюється процесами, що проходять з одного боку, у сфері мистецтва, його природі, закономірностях, а з іншого - включенню мистецтва у сферу соціально-культурного буття людини, сферу соціального прогресу.

Аналізуючи два названих ряди теоретичних понять, в яких займає відповідне місце поняття «активність мистецтва», ми переконуємося в тому, що кожна із цих підсистем є необхідною для дослідження цієї проблеми. Кожна із названих підсистем описує на своєму рівні активність мистецтва в

соціумі. При цьому потрібно відмітити той факт, що ми беремо загальноестетичні поняття, що найбільш безпосередньо стосується нашої проблеми. Інші естетичні поняття також мають відношення до проблеми активності мистецтва, але внаслідок специфічного ракурсу дослідження даної проблеми не виконують відповідної активної функції. Вказана обставина однак зовсім не означає, що інші поняття і категорії естетики не включаються в якості теоретичного інструментарію в дослідженні цієї проблеми.

Скажімо, поняття «форма» і «зміст» безпосередньо стосуються проблеми активності мистецтва. Мистецтво можна розглядати як з позиції активності його змісту, так і активності форми. Однаковою мірою ці проблеми також заслуговують на відповідну увагу дослідників, і якщо вони іще не стали безпосередньо предметом філософсько-естетичного аналізу, то це не означає, що вони менш важливі від інших проблем естетики. Тут існує іще багато не до кінця зрозумілих закономірностей, що чекають своїх майбутніх дослідників. Це можна віднести і до ряду інших проблем, скажімо, проблеми художньої істини, художньої правди, активності естетичного ідеалу, активності художнього образу в культурно-історичному процесі тощо.

1. Булатов М.А. Логические категории и понятия. - К.: Наук.думка, 1981, с.117-118.

2. Иванов В.П. Человеческая деятельность - познание - искусство.-К.: Наук. думка, 1977, с.20.

3. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика.- М: Искусство, 1991, с.42.

4. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства.- М.: Молодая гвардия, 1970, с.169.

5. Иванов В.П. Человеческая деятельность - познание - искусство. - К.: Наук. думка, 1977, с.205-206.

6. Див.: Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации.- : Наук.думка, 1980; Художественная реальность. - Свердловск, 1985; Художественное в эстетике и в искусстве. - К.: Наук. думка, 1990; Искусство: художественная реальность и утопия.- К: Наук. думка, 1992.

7. Художественная реальность: Сб.ст. - Свердловск, УрГУ, 1985, с.6.

8. Искусство: художественная реальность и утопия. -К.: Наук.думка,1992,с.8.

9. Рябов В.Ф. Искусство как общественная потребность. - Л.: Художник РСФСР, 1977, с.35.

10. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей.-К.:Вища школа, 1985, с.29.

11. Кирилюк А.С. Категория «активность»: мировоззренческие и методологические функции. - К.: Наук. Думка, 1985, с.71.

12. Иванов В.П. Человеческая деятельность-познание-искусство. - К.:Наук. думка, 1977, с.47.

13. Лановенко О.П. Художественное восприятие: Опыт построения общетеоретической модели. - К.: Наук.думка,1987.

14. Там само, с.12.

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОЄКЦІЇ ФЕНОМЕНА АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА

Дослідження сутнісно значимих форм активності мистецтва неможливо здійснити без з'ясування історико-теоретичних і методологічних аспектів проблеми. Водночас історико-методологічні аспекти проблеми при всій їх теоретичній і практичній значимості мають свої межі. Об'єктивність наукового дослідження так чи інакше змушує звернутися до більш загальних філософських аспектів, котрі містять у своєму змісті евристично-методологічні орієнтири.

Результати аналізу найважливіших аспектів історико-теоретичного генезису проблеми активності мистецтва потребують визначитись у загальних філософсько-методологічних питаннях. Незважаючи на певний рівень історико-теоретичного осягнення сутності досліджуваної проблеми, необхідно з'ясувати загально-культурні фактори її трансформації, що можна зробити лише на філософсько-теоретичному рівні аналізу. Диктується це виходами досліджуваної проблеми за межі суто естетичного аналізу на різних його рівнях і в найрізноманітніших аспектах.

Один із таких аспектів фокусується на визначенні найбільш загальних особливостей поняття активність, яке може бути предметом дослідження як на філософському, так і на конкретно-науко-вому рівні.

Осягнення сутності активності мистецтва неможливе без теоретичного заглиблення в смисл філософської проблеми активності людини. Останнє є обов'язковим і надзвичайно важливим етапом дослідження проблеми активності мистецтва. Можна навіть сказати так, що естетичний аналіз активності мистецтва на різних його рівнях - історико-генетичному, онтологічному, системному, структурно-типологічному, чи будь-якому іншому є не чим

іншим, як одним із аспектів більш загальної філософської проблеми - проблеми життєдіяльності людини в реаліях природного та культурно-історичного буття.

Відмінною ознакою проблеми активності мистецтва є її осмислення крізь призму практично-діяльного відношення людини до предметно-об'єктивної реальності, існуючим формоутворенням людської культури. Людина включається в сферу культурно-історичного буття в найрізноманітніших формах. Нас цікавить передусім той аспект входження в предметний світ культури, в якому домінують естетичні виміри, критерії, цінності, орієнтації.

Сфера естетичного, мистецтво в усіх відношеннях виступає як своєрідна форма трансформації загальнолюдського досвіду у форми індивідуального буття, діяльності окремої людини. Форми кумуляції загальнокультурного потенціалу здійснюються не хаотично, а у відповідності із певними соціокультурними закономірностями. Ці закономірності є своєрідним віддзеркаленням дії тих найзагальніших законів, що є предметом філософського аналізу, і які характеризують сутність соціально-перетворювальної діяльності людини.

У сучасній філософській літературі розуміння активності ґрунтується на тих дослідженнях, котрі увібрали в себе найважливіші досягнення всієї історико-філософської думки. Це здійснювалось не прямим шляхом - тут були свої перепони, котрі заважали безпосередньо займатися дослідженням проблеми активності. Однією із найбільш значимих перешкод до усвідомлення ролі активності і в теорії, і в практиці було на певному етапі розвитку філософської науки однобічне і упереджене ставлення до поняття «активність».

Справа в тому, що вітчизняна філософська думка ХХ століття базувалась передусім на діалектико-матеріалістичних принципах. А такий теоретичний підхід виділяє в якості фундаментальних основ постулати, смисл яких обертається навколо закономірностей, що є так, чи інакше відображенням

об'єктивного стану речей. Це було однією із найсуттєвіших причин того, що розроблявся насамперед принцип відображення. У філософській науці домінував принцип відображення, що був органічно пов'язаний із іншими матеріалістичними принципами - матеріальної єдності світу, детермінізму тощо.

Упередженість до категорії «активність» і фактично відсутність фундаментальних досліджень тих процесів, які охоплюються цією категорією, зумовлено ще одним чинником. Як відомо з історії філософії ідеалістична традиція особливо в безпосередньо передуючій марксистській філософії ви-хо-дила із принципу активності. Німецька класична філософія /Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель/ зробила чи не найбільший внесок в розробку означеної категорії. Як не парадоксально, але останнє було однією з причин недостатньої уваги у вітчизняній філософії до категорії «активність». Звичайно, це безмежно не могло продовжуватись, оскільки розробка інших, суто матеріалістичних проблем в найрізноманітніших варіантах і аспектах змушувала звертатися до даної категорії.

Дослідження проблеми активності у вітчизняній науці здійснювалося в декількох напрямках.

Один із важливих напрямів у дослідженні проблеми, і такий, що був значною мірою віддалений від ідеологічно заангажованих стерео-типів, полягав у з'ясуванні ролі активності в природничо-науковому пізнанні. Систематично з'являлись окремі статті, монографії, в яких принцип активності детально аналізувався, і це певним чином підводило науково-теоретичну думку до з'ясування загальних закономірностей функціонування цього принципу. По суті формувалась природничо-наукова потреба в розробці методологічного змісту даної категорії, оскільки активність як проблема, і як значною мірою принцип, заявляє про себе на повну силу в різних сферах теоретичних досліджень.

Незважаючи на певну гетеро-генність принципу активності ставала все більше зрозумілою його універсальність, загальність, необхідність. Особливо

фундаментальної розробки цей принцип набув у біології, фізіології, психофізіології, психології.

Природничо-наукове дослідження принципу активності складалося із двох напрямів. Один із шляхів теоретичного аналізу феномена активності був спрямований на природу - живу і неживу, котра існує об'єктивно, незалежно від людини, її інтересів, прагнень, бажань, тобто суб'єктивних параметрів людського буття. Інший напрям наукових пошуків фокусував усе те, що було пов'язане із діяльністю людини, її активним буттям у природному середовищі. Безумовно, це вимагало долідження активності як природної властивості людини. Поступово ставало все більш очевидним, що людина активна істота, і останнє підтверджується не лише її соціо-культурними вимірами, а й біологічними, фізіологічними, психологічними та іншими формами її активності в навколишньому середовищі. Все це не могло не стимулювати розробку проблеми активності з боку філософії. З'являються теоретичні праці, в яких з філософських позицій осмислюються проблеми активності у природничо-науковій та соціально-історичних сферах. Філософський підхід до проблеми активності був значною мірою зумовлений як сферою природничо-наукового знання, так і власними суто філософськими, а точніше, методологічними потребами розвитку теорії.

Філософсько-методологічний підхід до цієї проблеми знайшов своє відображення в розробці логіко-понятійного апарату принципу активності [2]. Цю роботу було вкрай необхідно виконати, оскільки виведення принципу активності як загальнонаукового, а потім і філософського, вимагало адекватного теоретичного інструментарію. Здійснити останнє можливо було через теоретичне усвідомлення процесів на рівні методологічного аналізу активності як філософського принципу з усіма впливаючими із цього наслідками продуктивно-евристичного характеру.

Сформульований на філософському рівні принцип активності відкривав небачені раніше можливості дослідження форм, типів активності в соціокультурній сфері життя людини. Принцип активності, що спирався на

результати природничо-наукового та соціального пізнання, давав реальні можливості відкриття закономірностей активності людини в сфері соціальної, художньої, моральної, політичної, наукової та ін.

Принцип активності, що поступово набував більш розвинених форм, виконував важливу функцію пояснення творчих процесів, які розгортаються в різних сферах соціального буття людини.

З позицій принципу активності творчість розглядалась не як проста продуктивність людської уяви, фантазії, а як необхідний конструктивний момент перетворювальної діяльності людини, що розповсюджується на всі сфери її життя і виконує нічим не замінимі функції. Творчість аналізувалась як сутнісний компонент людського життя, розвитку культури. Остання обставина сприяла осмисленню принципу активності на філософсько-методологічному рівні, що і засвідчує відповідна література з цієї проблеми [3].

В подальшому спостерігається значна диференціація філософських напрямів дослідження феномена активності. Принцип активності використовується і поглиблюється при дослідженні теоретико-пізнавальних закономірностей, де значне місце посідає проблематика суб'єкт-об'єктних відношень. Творчість людини у різних видах людської діяльності стає предметом філософського дослідження як специфікація принципу активності. Майже усі сфери життя і діяльності людини розглядаються у руслі визначення основних параметрів активності.

Одним із важливих напрямків розв'язання проблеми активності мистецтва стає той, що зосереджується на з'ясуванні сутнісних особливостей філософської категорії «активність». З яких би аспектів, концепцій ми не розпочинали аналіз проблеми, так чи інакше необхідно виявити, зафіксувати філософсько-теоретичні форми «буття», функціонування категоріального змісту того, що ми позначаємо терміном «активність». Це дозволяє співставляти названу категорію з іншими категоріями, з необхідністю приводить до виявлення певної системи знань, що кристалізує найбільш загальні

закономірності активного буття будь-якого соціального феномена, в тому числі і мистецтва.

Виявляючи сутнісні параметри категорії «активність», слід насамперед мати на увазі ті напрями в сучасній філософській науці, що виявляють себе як найбільш перспективні і продуктивні в дослідженні категоріальності філософського знання. Не заглиблюючись в ретроспективний аналіз осмислення процесу саморефлексії філософських категорій, слід відзначити одну досить суттєво важливу обставину. Історичний генезис категорій філософії реалізувався таким чином, що філософія спочатку узагальнювала природничо-наукове знання і робила свої методологічні висновки. Потім цей підхід з необхідністю доповнювався соціокультурними аспектами дослідження духовних параметрів. Можливо, така диференціація і дещо умовна, але у своїй основі вона має реальні процеси, що відбуваються при освоєнні людиною світу. Як вірно зазначається, «філософія /уся її категоріальна структура/ виникає саме на основі роздвоєння культури на матеріально-практичну і духовну і є наслідком цього роздвоєння» [4]. Те, що філософська система знань виростає на основі розвитку культури, в даному випадку ми абстрагуємось від того, якою була ця культура, і що досить ґрунтовно вивчається сучасною наукою, є досить важливою обставиною в розумінні сутності категорії «активність».

Справа полягає в тому, що активність є тією атрибутивною характеристикою, яка виявляється в найрізноманітніших формах існування і розвитку природних і суспільних явищ. Без поняття «активність» неможливо зрозуміти руху всієї «живої» і «неживої» матерії. Правда, не завжди це поняття використовується при дослідженні конкретних процесів в природних або соціальних системах. Досить часто реальна активність нагадує про себе в системі інших понять і категорій. Скажімо, коли мова йде про джерела руху матерії та окремих її форм, то, як правило, використовуються такі поняття як «тотожність», «відмінність» та інші, що ґрунтуються навколо ще одного поняття - «суперечність». При цьому система понять, яка передає

найважливіші етапи розгортання суперечностей, фактично описує процес активності, чи то в онтологічному, чи то в гносеологічному аспекті.

Цілком закономірним може бути питання про те, що якщо той процес, який ми називаємо активністю, може бути зафіксований за допомогою інших філософських понять, то чи не є зайвим сам термін «активність»? Парадокс, як нам здається, полягає в тому, що в той час, коли функціонують такі філософські поняття як «тотожність», «протилежність», «суперечність», «можливість», «дійсність» і ряд інших, які фактично в теоретичній формі відтворюють процес активності, саме поняття «активність» відсутнє. Хоч поняття «активність» і використовується, але воно не завжди функціонує в усій своїй масштабності і смислозначимості. Відповідно це поняття досить часто виявляє себе в нерефлексованій формі, не в якості філософського терміну, категорії, що має негативні теоретичні наслідки. Стосовно активності як філософської категорії необхідно говорити тому, що вона незважаючи на те, в якій мірі рефлексована теорія діє, функціонує як важливий теоретико-пізнавальний принцип, що в специфічній формі відображає реальні закономірності природного і соціального буття. Для того, щоб поняття активність стало в рівень з іншими філософськими категоріями, потрібні відповідні науково-теоретичні обґрунтування, що сягають дійсних закономірностей природного і соціокультурного порядку.

Актуальність дослідження категорії «активність» в її застосуванні до мистецтва впливає також із того, що в сучасному соціокультурному бутті людини сформувались нові типи його дійовості, котрі потребують відповідного понятійно-термінологічного інструментарію для того, щоб зафіксувати нові закономірності і стати важливим засобом проникнення в її сутність. Дефіцит нового логіко-понятійного інструментарію на сьогодні є досить відчутним, і він є значною перешкодою на шляху до теоретичного осягнення нових форм активного буття мистецтва в соціумі.

Відокремлення категорії «активність» стає можливим завдяки дії двох основних чинників. Перший із них укорінений в розвитку об'єктивної

реальності. Об'єктивна реальність складається із двох основних підрозділів - природи і соціума. Природа без наступних етапів свого поступального розвитку не здатна бути тією основою, що породжує категоризацію світу і його усвідомлення людиною. Останнє стає можливим лише за умови розгортання соціокультурних процесів, які є безпосередньою причиною, що детермінує піднесення поняття активності до рівня філософської категорії.

Інший чинник полягає в тому, що в системі культури утворюються логіко-раціональні засоби, які дозволяють узагальнювати на основі певних принципів те, що розвивається на началах активності в самій природній і соціальній реальності. Диференціація категорії активності як і будь-якої іншої категорії здійснюється через узагальнення за допомогою певної ідеї різноманітних зв'язків, закономірностей тощо. В будь-якій ситуації необхідне об'єднання в певну цілісність різноманітних матеріалів на основі ідеї, котру при цьому доводиться вносити із зовні, із філософської рефлексії [5]. Якщо так, то цілком слушним є питання про те, коли виникає необхідність у такій синтезуючій ідеї, що вона собою являє у змістовному плані? Відповідь на це питання можна дати на основі розуміння історико-теоретичної ролі філософських ідей в процесі розвитку природної і соціальної дійсності, а також усвідомлення цього за допомогою теоретичних засобів.

Стає зрозумілим, що виникнення подібної ідеї можливе лише за умови відповідного розвитку як самої дійсності до певного рівня всезагальності, так і формуванням адекватних цьому рівню категоріальних засобів. Активність завжди була сутнісною характеристикою природних і соціальних процесів. Разом з тим, не завжди сутнісні особливості активності досягали у своїх предметно-емпіричних формах вияву у них всеосяжності й всезагальності. Лише тоді, коли і в суспільній діяльності, і в сфері науково-теоретичного осягнення цієї діяльності, як такої, що в трансформованому вигляді містить несоціальні форми, типи активності, досить чітко і рельєфно вималювались ознаки, що досягли ступеня об'єктивних закономірностей, виникла реальна

можливість формування такої ідеї, котрі могли б бути засобом логіко-категоріального синтезу поняття «активність».

Осягнення об'єктивних закономірностей, що виражають досить розвинені типи, форми активності можливе тоді, коли активність стає усвідомлено-необхідною ознакою людського світовідношення. Як вірно зазначається А.С.Кирилюком, активно-пасивна опозиція людина-світ є основою розуміння активності як такої. Природні форми сприймаються людиною в якості прообразів його власної активності саме тому, що вони втягнуті в людське світовідношення в якості форм і засобів світоперетворення. Віддзеркалюючись в поняттях, котрі залежать від рівня розвиненості засобів практичного перетворення дійсності та умов його реалізації, активне світовідношення виступає основою світосприймання, що вибудовує світ в конкретно-історичних формах сприйняття навколо людини як епіцентра інтенсивних змін світу [6].

Процес становлення категорії «активність» як свою необхідну передумову має досить високий рівень розвитку соціально-практичного відношення людини до природи. Цей загальний, точніше глобальний аспект опозиції людини і природи знімає в собі часткові форми взаємодії цих суверенних елементів даного відношення. Маються на увазі пізнавальне, моральне та інші відношення. Але і особливі, і загальні активні відношення людини і природи ґрунтуються на певних об'єктивних началах, не враховувати які просто неможливо. Водночас роль цих об'єктивних начал може мати різні інтерпретації.

Майже аксіоматичною істиною є положення про те, що людська активність принципово відмінна від активності природних форм. Справді, якщо в діяльності людини детермінуючою є соціально сформована мета активних дій людини, то в природі усе здійснюється за допомогою принципово інших механізмів. Там діють «сліпі» об'єктивні закони. Разом з тим, з нашого погляду, принципово відмінна форма людської активності ґрунтується на специфічній дії об'єктивних законів, що виявляють себе і в

природі, і в суспільстві. У своїх предметно-перетворювальних діях людина не може нехтувати цими законами. Вона повинна їх знати і діяти у відповідності з цими знаннями, і водночас у відповідності із цілями, які людина ставить перед собою. Зрештою, людська активність спрямована на підкорення об'єктивних законів суб'єктивно сформованим завданням. Принципова відмінність активності людини від активності в природі полягає передусім в суб'єктивних намірах і мірі їх можливої реалізації в структурах практики.

Філософія виконує надзвичайно важливу функцію рефлексії і узагальнення тих процесів, що проходять у сфері соціальної практики і наукового осмислення категорії «активність». Як вірно зазначає А.С.Кирилюк, відносячись до конкретної історичної епохи, будучи зумовленою чинниками соціально-історичного і виробничого напрямку, та чи інша доступна людині конкретна форма реалізації активності /механічна, біологічна, кібернетична та ін./ визначає специфіку притаманного даній епосі бачення активності. Внаслідок цього еволюційні побудови даного явища завжди завершуються на тому рівні, який досягнуто в теперішній час у людському активному відношенні до світу [7]. А філософія є не чим іншим, як усвідомленням цього найвищого рівня, вона не просто володіє незаперечною здатністю до осягнення сутності процесу активності, а й має можливість прогнозувати шляхи подальшого вивчення цього процесу, що нескінченний у своїх практичних формах вияву і, одночасно, намітити ті найважливіші в методологічному відношенні кроки, що ведуть до прикладних інтерпретацій в конкретних сферах соціального, духовного буття людини, суспільства.

Розуміючи необхідність філософсько-теоретичних засад у з'ясуванні сутності категорії «активність» та її методологічних висновків, потрібно мати на увазі, що визначення сутності активності зіткається з тією складністю, яка зумовлена гетерогенною структурою процесу активності в природних і соціокультурних системах. Філософсько-теоретичний аналіз передбачає певну диференціацію активності на різних рівнях її вияву. Водночас подібний

аналіз ґрунтується насамперед на тих знаннях, що узагальнюють вищі форми соціально-практичного і теоретичного осягнення сутності активності. Виявом таких форм активності є форми активності людини як соціальної істоти. Поняття «відображення», «взаємодія» та ряд інших, що віддзеркалюють процеси активності за межами людської діяльності відтворюють у своєму змісті етапи трансформації природної законо-мірності в соціальну. Поняття «взаємодія», що характеризує об'єктивні процеси активності передусім природного плану трансформуються у поняття «відношення» в системі соціальних зв'язків людини. В цьому плані «відношення» є активність особливого роду, бо вона, по-перше, будь-який зв'язок трансформує в площину «для мене», тобто піднімає джерело активності в ранг суб'єкта, по-друге, вона таким же чином виносить зовні іншу сторону відношення, перетворюючи її в об'єкт, нарешті, по-третє, ця активність тим самим визначається, як відношення нерівноправних сторін - внутрішньої і зовнішньої, суб'єктивної і об'єктивної, причому єдиним носієм «відношення» виступає суб'єкт, оскільки він вносить у світ аспект буття «для себе». Це означає, зрештою, що відношення, яке виходить із подібного епіцентру активності, набуває всіх основних рис діяльності і покладання [8]. Однак все це аж ніяк не заперечує того, що активність не тільки можна, а й необхідно розглядати крізь призму об'єктивно-онтологічних характеристик. Як би ми не підносили евристичні можливості поняття «діяльність», все ж було б напевно значним перебільшенням намагатись усе пояснювати, в тому числі і сутність активності, виходячи із принципу діяльності.

Справді, не можна не погодитись, що в «діяльності реалізується активність як рухаюча сила людини [9], але цю силу обов'язково потрібно конкретизувати. Тому що не одне й теж, коли ми розглядаємо активність як діяльність в процесі живого предметно-дійового акту конкретного суб'єкта, і коли аналізуємо вже об'єктивовані результати діяльності людини, які здатні об'єктивно виявляти іманентну, самостійну, автономну від суб'єкта активність. Це стосується будь-якої з предметно об'єктивних форм діяльності

- моралі, науки, релігії і т. д. Але особливо це стосується мистецтва, яке має специфічні параметри сутнісної активності в соціокультурному процесі. Цей аспект є надзвичайно важливим для розуміння сутності мистецтва, його буття в системі культури.

Слід відмітити також, що дослідження активності лише крізь призму діяльності суб'єкта залишили б на периферії процеси, що характеризують окремі соціально-духовні феномени, виходячи із їх внутрішньо-потенційних можливостей, котрі мають свою власну об'єктивну силу активності, яка, звичайно, не може реалізувати себе поза суб'єктом, але яка водночас не є уособленням зовнішньої пасивності. В якості об'єктивної суспільної форми мистецтво володіє потужним потенціалом, який при відповідних умовах, здатний реалізувати себе на повну силу. В цьому плані для з'ясування філософсько-методологічних принципів активності має значення аналіз об'єктивних процесів, які здійснюються поза межами гносеологічного суб'єкт-об'єктного відношення. Принагідно зазначимо, що необхідність осягнення сутності активності як об'єктивної соціокультурної характеристики мистецтва, науки, інших феноменів культури заявляє стосовно себе, наприклад, у формі відповідної диференціації суб'єкта діяльності. Симптоматичним у цьому відношенні є філософські, естетичні та культурологічні дослідження феномена суб'єкта, що приводять до певної його диференціації за допомогою понять «моносуб'єкт», «полісуб'єкт», «гносеологічний суб'єкт», «трансцендентальний суб'єкт», «квазісуб'єкт» тощо [10].

Процеси активності, що реалізуються у сфері гносеологічних відношень мають свої іманентні підстави, котрі детермінують зміни, переходи одного явища в інше, їх рух, поступальність і т.д. Цей, по суті онтологічний статус активності мистецтва, є предметом філософсько-категоріального синтезу в тій мірі, в якій у цьому активному процесі виявляються закономірності, що в своїх конкретно-історичних вимірах відтворюють загальне, яке в різних формах виявляє себе в окремих сферах духовної культури.

При всіх своїх модифікаціях загальне в процесах активності запозичує імпульси свого категоріально-пізнавального буття як у сфері природних, так і соціокультурних процесів. Гіпертрофія однієї із сфер, як основи для рефлексії активності у формі категоріальної структури - чи то природи, чи то соціуму - латентно має той негативний наслідок, що вона здатна привести до хибних висновків у плані визначення системи методологічних принципів.

Ось чому як би ми не обгрунтовували непересічне значення соціального буття як основи рефлексії категоріальних форм активності, ми повинні все ж мати на увазі, що природні форми активності так чи інакше проникають у соціальні, культурні, моральні, художні і т.п. її вияви. Тому при з'ясуванні онтологічних параметрів процесу активності важливо відшукати комплексно-синтетичні методи, які змогли б допомогти логічно вивести загальне в процесі активності, що є проекцією як природних, так і соціальних форм активності.

Однак у сфері культури загальне характеризується рядом особливостей, котрі своїм джерелом мають діяльність соціального суб'єкта. У даному випадку мова йде про діяльність, що всім своїм універсально-всеохоплюючим спрямуванням потенційно і реально породжує соціальний феномен - культуру, яка з одного боку є продуктом цієї діяльності, а з іншого сама репрезентує необхідність, без якої людська діяльність неможлива ні як певна інституція, ні як своєрідна здатність людини.

Культура виникаючи із діяльності, акцентує її активно-творчу характеристику, тому стоїть на боці суб'єкта, в ньому і поза ним, так як у культурі реалізується здатність і потреба людини перетворювати і творити навколишній їй світ і себе в цьому світі [11]. Таким чином, діяльність і культура органічно трансформують у собі активність як невід'ємну ознаку людського буття.

Найпростішою її формою на будь-якому з рівнів буття є реактивність, що існує завжди там, де є найелементарніший рух матеріальних систем. Будь-який рух, зміна обов'язковою передумовою має певну дію /лат. actio -дія/ і

протидію, або відповідну реакцію на ту чи іншу дію. Без цього неможливий будь-який рух як на рівні найелементарніших механічних процесів, так і на рівні надзвичайно ускладнених духовних процесів.

Потрібно зазначити, що в філософській літературі поняття «реактивність» має дещо й інші інтерпретації. Так, М.С.Каган вважає, що це поняття займає проміжне становище між активністю і пасивністю. Вчений зазначає наступне: між активністю і пасивністю як полярними якостями знаходиться проміжна якість «реактивність», що виражає здатність певних об'єктів, які володіють здатністю до самовільних ініціативних дій, все ж реагувати на зовнішні дії, відповідати на них тим чи іншим чином [12].

Реактивність є певним віддзеркаленням адаптивної потреби саморегулюючих систем, що виражаються поняттям «гомеостазу» як повернення порушеної із зовні рівноваги стаціонарної системи із навколишнім середовищем. Звідси випливає висновок, що реактивність є тимчасовим циклічно перетворювальним станом системи. Активність же автором розглядається як постійно, векторно спрямована напруга системи потреба, що рухається активністю не може бути вгамована, оскільки вона є потребою в самій активності, в діяльності, котра ламає рівновагу системи з середовищем, яка сприяє розвитку, зміні, поновленню, революційному перетворенню історичного стану речей [13].

З яких би позицій ми не тлумачили співвідношення між поняттями, що так чи інакше пов'язані із поняттям «активність» - у різних авторів існують різні варіанти цього співвідношення - можна зробити досить однозначний висновок і разом з тим найпростіше визначення активності. Отже, активність є загальною властивістю, що притаманна, як виявляться завдяки теорії і практиці як у природному, так і соціокультурному середовищі, і яка співпадає із будь-якими змінами, рухом, дією і взаємодією, якими б чинниками останні не були викликані.

З нашого погляду так само як надзвичайно важливою для гносеології є теорія відображення, так для реальної предметно-перетворювальної

діяльності повинна бути теорія активності. Стає достатньо очевидним, що фактично існує теоретична і практична потреба у створенні цілісної концепції активності. Для людини однаково важливим є як відображувально-пізнавальні, так і активно-перетворювальні засоби, методи, шляхи, що є основою її буття в природній і соціальній реальності.

Стосовно онтологічного статусу активності як важливої передумови філософсько-теоретичного рівня аналізу, необхідно говорити передусім тому, що вона є тією глибинною основою, на якій ґрунтуються всі інші гносеологічні, соціологічні, естетичні і т.п. процеси. Внаслідок певних обставин, що склались в нашій філософській літературі, активність була переважно предметом аналізу в теоретико-пізнавальному плані. Названа тенденція /сама по собі/ також надзвичайно важлива і розуміння її значною мірою сприяло з'ясуванню сутнісних начал активності як філософської категорії.

Онтологічний статус активності стосується не лише елементарних матеріальних систем, що вивчаються конкретними науками - фізикою, хімією, математикою тощо. Вказаний аспект активності є основою процесів, що відбуваються і в сфері соціокультурній - мистецтві, моралі тощо. Вчені, які досліджують природу активності мистецтва, не можуть повністю абстрагуватися від реальних процесів притаманних сфері художньої культури. Найвіддаленіші від онтології закономірності функціонування мистецтва зрештою ґрунтуються саме на реально-онтологічних процесах, що відбуваються з окремим твором мистецтва, видом мистецтва чи мистецтвом як специфічним феноменом духовної культури.

Онтологічний ракурс активності має по відношенню до мистецтва ще ту особливість, що активність мистецтва, хоч і реалізується через систему суб'єкт-суб'єктних відношень, але одним із своїх наріжних каменів має ту обставину, котра не зводиться лише до одного типу взаємодії. Вона в багатьох своїх надзвичайно важливих виявах ґрунтується на дії мистецтва

/окремих його творів/, які в своєму об'єктивному вимірі є чимось таким, що не тотожне з самим суб'єктом.

Мистецтво окрім суб'єктивних вимірів об'єктивно володіє значним творчим потенціалом, що в більшій чи меншій мірі властивий будь-якому виду людської діяльності. Який би вид діяльності ми не взяли, не є виключенням у цьому відношенні і мистецтво, за допомогою теоретичних засобів можна розкрити чинники, що в своїй сукупності виконують функцію об'єктивних творчих його передумов. Навіть якщо умовно абстрагувати від об'єктивних чинників діяльної роль суб'єкта, то і тоді можливо бачити, що творчі начала діяльності створюють незліченну кількість варіантів її розвитку. Можливі варіанти розгортання діяльності є не чим іншим як надлишковими можливостями, що в системі мистецтва, наприклад, створюють позасуб'єктивний потенціал активності, який водночас може реалізуватися внаслідок певної взаємодії об'єктивного і суб'єктивного. З огляду на це закономірним висновком може бути думка про те, що твір мистецтва є не що інше, як той же суб'єкт, що немовби перейшов в іншу іпостась, іншу форму свого буття. Він став суб'єкт-об'єктом.

Водночас потрібно визнати, що це вже не просто суб'єкт. У своїй новій формі він набуває нових властивостей, що не були притаманні тому суб'єкту, який створював даний твір мистецтва. Цей «суб'єкт-об'єкт» живе іншим життям, він по-іншому включається в реальні соціокультурні процеси, на нього по-іншому реагують ті, хто його сприймає не так, як би вони реагували на живого суб'єкта художньої творчості. Таким чином, наслідки активності цих двох суб'єктів відрізняються один від одного.

Що є найбільш характерним, суттєвим при визначенні активності на онтологічному рівні?

Якщо звернутися до існуючих у філософській літературі визначень активності, то можна побачити певну їх різноплановість. Так, активність визначають як іманентно зумовлену внутрішніми суперечностями здатність до саморуху, притому до руху по шляху організованості і стійкості системи.

Визначають активність як здатність до простої і до випереджальної дії. Виділяють також спрямованість дії тощо [14].

Інтерпретація активності завжди зумовлена певним рівнем науки, технології, практики, але разом з тим потрібно підкреслити, що визначення активності в її онтологічному статусі повинно враховувати одну, як нам здається, дуже важливу обставину. Активною завжди є та система чи то природного, чи то соціокультурного порядку, яка є, насамперед, цілісним явищем, котре має свої специфічні особливості, закономірності. Коли ми маємо справу з цілісною системою, вона не може не реагувати, діяти певним чином на ті предмети, процеси, явища, які мають хоч яке-небудь відношення до неї. Міра, рівень, ступінь активності буде визначатися тим, які взаємозв'язки виникають у кожній окремій ситуації. Можливе і випереджувальне відображення, і певна спрямованість, і вияв іманентних суперечностей, і багато чого іншого.

Використовуючи поняття «цілісність» при вивченні активних процесів, обов'язково потрібно розрізнити дві суттєві характеристики: гносеологічну і онтологічну. В реальній практиці наукового пізнання вони виявляють себе як необхідні протилежності, що детермінують одна одну. Цілісність суб'єктивних процесів активності є, однак, основою виокремлення структурних компонентів активно-пізнавальних форм. Без першої не може бути другої. Разом з тим зазначимо, що на основі суто гносеологічних закономірностей можна формувати автономну цілісність, суть якої фокусуватиметься в розгортанні категоріальних форм, котрі в загальному, в тенденції відображають реальний світ.

Суттєво важливим у розумінні природи активності є факт, що відзначається вченими, котрі досліджують даний процес у різних сферах природного і соціокультурного буття. Так, наприклад, в біологічних системах спостерігається «зростання активності живих систем у міру пере-ходу їх по вищих сходинках розвитку [15]. У живих організмів виявляється надзвичайна мобільність і структурно-морфологічна складність, що

спричиняє з одного боку, постійне накопичення потенційних можливостей активності, а з іншого - збільшення ймовірності трансформації одних форм активності в інші. Якщо на рівні простої клітини активність постає як специфічна форма реагування на відносно прості подразнення, то у більш складних живих системах це трансформується у складніші реактивні дії, які є відповіддю на подразники, що сприймаються крізь адекватної складності біологічні і фізіологічні механізми. Це відповідне реагування на колір, запах, зовнішні обриси предметів та ін.

Ступінь зростання активності органічно зв'язаний із поняттям «адекватності відображення». Наростаюча активність так, чи інакше знаходить своє відображення у відповідних системах. Активність матеріальних систем за межами їх адекватного відображення іншими системами можлива, але вона здебільшого так і залишається усього лише можливістю. Водночас ймовірні ситуації, коли активність однієї системи може частково відображатися в інших системах. З огляду на це слушною є думка про те, що «якщо якісна і кількісна визначеність об'єкта виражається певною множиною різної складності процесів, то відображення буде найбільш повним у тому випадку коли кожна із його особливостей отримає відтворення у вигляді зміни відповідного процесу у матеріальній системі, що є відображаючою [16]. І далі: рівень активності функціонального відображення залежить від ступеня його адекватності об'єктивній дійсності. Неадекватність відображення обмежує активність, а інколи повністю дезорієнтує самокеровану систему в процесі її функціонування. Часткове або викривлене відображення особливостей розвитку явищ і предметів, процесів і результатів взаємодії з ними знижує можливість саморуху функціональної системи [17].

Даний процес з достатньою ґрунтовністю проаналізований з філософських позицій і свідчить про те, що закономірність зростання активності виходить далеко за межі однієї, в даному випадку біологічної сфери. У сфері духовної культури, мистецтва існують свої специфічні

закономірності функціонування систем, але тут також спостерігається залежність зростання активності від міри складності тієї чи іншої соціокультурної системи. Коли мова йде про використання аналогії у дії систем з різними якісними характеристиками, потрібно мати на увазі наслідки функціонування форми вияву якісно відмінних хоч зовні і подібних систем. Ця методологічна засторога необхідна насамперед тому, що нерідко трапляються у наукових дослідженнях необгрунтовані аналогії в тлумаченнях дії закономірностей, їх наслідків у якісно нетотожних системах. Тоді можливі некоректні висновки, що фактично заважають з'ясуванню суті проблеми, приводять до значних викривлень. Разом з тим можливі і такі ситуації, коли якісно відмінні процеси або явища «демонструють» дію певних закономірностей згідно із законами аналогії. Так, скажімо, активність, що виявляється біологією і кібернетикою може демонструвати аналогічні закономірності і за своєю функціональною визначеністю і за наслідками. Коли ж мова заходить про сферу, що є предметом соціально-гуманітарного знання, то тут якісно інше поле вияву активності, і, звичайно, є свої, цілком специфічні закономірності такої активності. Ось чому потрібно бути обережним при порівнянні різних сфер буття, вияву у них типів і форм активності.

Важливим при з'ясуванні питання про зростання активності є необхідність визначення поняття «зростання активності» Що слід розуміти під поняттям «зростання активності»?

Поняття «зростання активності» відтворює в теоретичній формі процеси, що спостерігаються в природних і соціальних системах і які характеризуються єдністю кількісно-якісних властивостей їх протікання. Коли мова заходить про особливості природних процесів активності, то тут переважають кількісні характеристики, якщо ж аналізуються активні процеси культурно-історичного плану, то тут домінують якісні ознаки. В культурно-історичних процесах інколи в певних пропорціях поєднуються кількісні і якісні компоненти при переважанні останніх. Це все залежить від конкретно-

історичних умов, обставин розгортання активних процесів. Важливим тут є визначення того, в якій мірі це поняття може допомогти зрозуміти по-перше, сутність самого процесу активності, і, по-друге, диференціювати форми активності в різних сферах природного та соціального буття.

Передусім потрібно з'ясувати в якій мірі поняття «зростання активності» спроможне пролити світло на сутність самого процесу активності. Річ у тому, що активність за своєю природою не може бути чимось таким, що перебуває в статичному, незмінному стані. Активність є своєрідним виявом, симптомом певних змін, руху. У даному випадку ми абстрагуємось від того, що є активним, а що пасивним. Насамперед ми констатуємо, що поняття «активність» фіксує певні зміни, процеси.

Відповідні зміни, процеси в природі і суспільстві можуть проходити з різною мірою інтенсивності - швидше чи повільніше. Взагалі інтенсивність активності не є внутрішньою характеристикою конкретного об'єкту. Вона передусім залежить від того, в якій мірі об'єкт, система включені в конкретний контекст взаємодії тих чи інших предметів, процесів. Іншими словами кажучи, тут більше виявляють себе певні об'єктивні обставини навіть тоді, коли в процес активності безпосередньо включається і суб'єкт. Можливі ситуації, коли суб'єкт внаслідок внутрішніх особливостей має необмежені потенції до активної дії в конкретних культурно-історичних умовах, але завдяки певним об'єктивним чинникам потенціал активності може бути значно нейтралізований. Певною мірою подібне може статись тоді, коли у суспільстві іще не існує відповідних об'єктивних засобів, що могли б дозволити реалізувати плани, наміри конкретної особистості. Можливе це і тоді, коли суспільство іще морально не готове до нових ідей, нових форм соціального життя, практики. У морально-психологічному і соціальному плані подібна ситуація нерідко приводить до драматичних розв'язок, а інколи і до трагедій. Отже, активізм в переважній більшості випадків має свої обмеження, які зумовлюються суто об'єктивними чинниками.

Правда, історія розвитку людського суспільства, як в минулому, так і в наш час рясніє й іншими прикладами. Не виключені і такі ситуації, коли особистість має таку силу волі, такі прагнення і бажання, які здатні переламати навіть хід об'єктивних подій. І тоді справа може закінчитись уже трагедією не для окремої особистості /хоч і для неї теж/, а й для цілого суспільства і навіть людства в цілому. Прикладом в ХХ ст. може бути приход до влади фашизму в Західній Європі і трансформація диктатури пролетаріату в особисту диктатуру Сталіна. Негативні наслідки цих соціально-політичних процесів людство буде ще надто довго відчувати на собі.

Процеси активності, що відображаються у формі філософсько-теоретичної рефлексії, є досить складними за своїм змістом. Вони значною мірою залежать від того, які об'єктивні чинники їх зумовлюють.

Потрібно відзначити, що активність так само, як і діяльність у загальних рисах детермінується способами функціонування суспільних відносин. А з іншого боку стосовно активності можна стверджувати, що вона як і діяльність є умовою функціонування суспільних відносин. Це важлива обставина для розуміння сутності евристичних потенцій таких понять як «активність» і «активність мистецтва». Загальне вимагає включення в якості обов'язкового моменту відповідний рівень конкретного.

Стосовно категорії «активність» це має значення тому, що процес активності виявляє найрізноманітніші свої форми. У цьому відношенні хоч і спостерігається певна спорідненість закономірностей активності у механічному, фізичному, біологічному та соціальному функціонуванні тих чи інших явищ, предметів, процесів, однак при визначенні поняття «активність» обов'язково потрібно враховувати специфічні властивості конкретних форм її реалізації.

Коли мова йде про активність на рівні суспільних процесів, то тут є своя диференціація, нехтувати якою неможливо в науковому дослідженні. Одна справа коли активність є предметом аналізу на рівні дії окремих систем, у яких суб'єкт не є безпосереднім агентом дії, і зовсім інша справа, коли

досліджуються дії окремих особистостей, суб'єктів суспільної життєдіяльності. Звичайно при цьому і визначення активності будуть різними.

Активність на рівні буденної свідомості як правило асоціюється з певними діями конкретної людини. Зрозуміло, що філософсько-теоретичний рівень має в якості специфічного предмета дослідження активність суб'єкта життєдіяльності. Але чи обмежується активність тільки сферою діяльності суб'єкта? Наукові дослідження переконливо доводять, що неправильно зводити суть активності лише до активності суб'єкта. Поняття «активність» значно ширше поняття «активність суб'єкта».

У чому ж різниця і які особливості активності на рівні суспільства? Активність на рівні суспільства виявляється в найрізноманітніших сферах діяльності людини. Це сфера як матеріального, так і духовного буття. І у кожній із цих сфер існують свої специфічні закономірності проходження процесів активності. Характерною особливістю процесу активності на рівні суспільства є те, що в ньому завжди діють окремі індивіди, соціальні групи людей. Кожен соціальний суб'єкт має свою мету, потреби, інтереси, прагнення, ідеали. І кожен із них намагається втілити в дійсність свої уявлення про те, яким повинно бути справжнє людське життя. Для цього прикладаються досить часто неймовірні зусилля. Активний суб'єкт не завжди прагне враховувати інтереси інших. Так відбувається тому, що кожен індивід по-своєму впевнений в цілковитій правильності і свого вибору соціальних цінностей, і того шляху, яким він іде в реалізації своїх ідеалів. Але оскільки в реальному житті діє не один суб'єкт, а багато суб'єктів, то наслідком цього є те, що активність на рівні соціуму не може зводитись до активності окремого суб'єкта, тому вона аж ніяк не може співпадати із поняттям «діяльність», оскільки останнє обов'язково передбачає функціонування і взаємодію ряду компонентів, що характерні для будь-якого процесу діяльності суб'єкта. Це такі складові компоненти - мета, засоби, предмет діяльності і результат. При аналізі активності на рівні суспільства стає зрозумілим, що не всі із цих

компонентів виявляють себе в повній мірі. Проаналізувавши окремо деякі із названих обов'язкових компонентів процесу діяльності можна бачити, що не всі вони є необхідною ознакою процесу соціальної активності. Для прикладу візьмемо мету. Якщо немає мети, то взагалі не можна говорити про діяльність людини. Але в соціальній активності мета часто не відіграє тієї ролі, яка їй належить у процесі діяльності окремого суб'єкта. І це тому, що наявність у суспільстві незліченої кількості суб'єктивно визначених цілей приводить до їх взаємозаперечення і, як наслідок, реалізується щось таке, що зовсім не схоже ні на одну із тих цілей, котрі були в окремих суб'єктів - індивідів, соціальних груп тощо. Цю закономірність особливо добре помітно при аналізі функціонування мистецтва в системі соціокультурних зв'язків.

Кожний окремий твір мистецтва є втіленням в специфічній формі мети того чи іншого митця. Ця мета реалізується завжди за допомогою тих засобів, що доступні кожному окремому митцю як індивіду (фактично це його власні здібності) і того, що відкриває той чи інший вид мистецтва. Суспільство ж має у своєму актуальному фонді не один твір мистецтва, а десятки, сотні, тисячі творів. Складається так, що твори мистецтва, об'єктивуючи в собі окрему ціль, вступають у своєрідну конкуренцію в справі втілення в реальне життя уявлень, прагнень, ідеалів, що сприймались кожним із авторів цих творів як найвища цінність, найважливіша мета. Кожен вважав, що його уявлення про істинне буття є найбільш повним і правильним, таким що відповідає вищим цінностям морального, етичного та ін. порядку.

Суспільство, окремі люди мають справу з неймовірно великою кількістю мистецьких творів. Ось чому активність мистецтва на рівні суспільства ніяк не можна зводити до активності окремого митця, суб'єкта художньої діяльності. Активність мистецтва не обмежується лише сферою естетичного, вона з необхідністю включається в позахудожні сфери. Активність мистецтва виявляється в інших сферах людського буття, по-перше, внаслідок універсалізму мистецтва, а, по-друге, тому, що зіткнення найрізноманітніших художніх ідей, досвіду, ідеалів приводить до ситуації,

коли окремий індивід і суспільство загалом можуть для себе відшукати такі шляхи, способи реалізації своїх суто практичних цілей і мотивів, котрі, будучи зумовленими художньою діяльністю, стають реальним чинником практичного життя і суспільства, і індивіда.

Зважаючи на усе це, активність стосовно рівня суспільства можна визначити, як такі способи, форми буття /функціонування/ тих чи інших систем /духовних феноменів/, які здатні забезпечити в конкретно-історичному контексті відтворення соціального цілого.

Активність на рівні окремого суб'єкта має свої особливості. В чому вони виявляються насамперед?

Виходячи із форми вияву активності на рівні конкретного суб'єкта, слід зазначити, що параметри активності багато в чому збігаються з характеристиками діяльності суб'єкта. В даному випадку ми не звертаємося до джерел активності суб'єкта, але хотіли б відмітити насамперед ті необхідні аспекти, без яких неможлива діяльність людини, а значить і форма активності суб'єкта. Суб'єкт діє не в пустоті, а завжди в реальному світі. Тому його діяльність є специфічною формою активності і не лише у тому, що суб'єкт знаходиться в стані внутрішнього збудження, потенційного накопичення сил, які здатні вийти за межі чисто суб'єктивних почувань і умоглядних проєктів, а й у тому, що суб'єкт обов'язково діє на зовнішні об'єктивні обставини, предмети, процеси, змушуючи їх змінюватись у відповідності зі своїми уявленнями про належне, ідеальне, справжнє.

В якості обов'язкових елементів активності суб'єкта є передусім предмет діяльності, ціль, засоби реалізації цілі і, звичайно, певний результат діяльності.

Активність на рівні суб'єкта діяльності можна визначити як таке життєво-необхідне відношення суб'єкта до об'єктивної дійсності, яке обов'язковим своїм наслідком має реальні зміни, перетворення як духовного, так і практичного характеру. Тут чітко вирізняється той бік активності, який відмежовує її від пасивного відношення, яке і відношенням можна назвати

досить умовно. Пасивність на рівні суб'єкта переважно виявляється в абстрактно-споглядальному його ставленні до необхідності здійснення реальних змін у житті.

Стосовно протилежності активності і пасивності слід зазначити таке. Предметом філософського інтересу в більшості випадків стає активність, в той час як пасивність залишається переважно за межами дослідницьких пошуків.

Справа полягає в тому, що пасивність може привернути до себе увагу в досить своєрідній формі - лише при умові наявності активності. Активність же є не чим іншим, як певною дією, що має для суспільства і для людини або позитивні, або негативні наслідки. Саме це і викликає певний інтерес у людей. Пасивність може стати предметом наукового аналізу лише тоді, коли на повну силу заявила про себе активність. Ось тоді і можна порівнювати ці протилежні, але як виявляється, взаємозв'язані категорії. Пасивність сама по собі без активності ніяк не може існувати. Лише у зіставленні з активністю пасивність набуває реальних ознак своєї змістовності. Але це рівень рефлексії людської свідомості. В інших випадках пасивність просто не може ніяк привернути до себе увагу.

Пасивність може стати предметом і буденної свідомості. Однак на цьому рівні пасивне відношення переважно має надзвичайно мало таких характеристик, які б могли викликати особливий інтерес у людини. Хоча в реальному житті можуть бути такі ситуації, коли пасивність може мати для людей негативні наслідки. Пасивність, що у системі понять моралі виступає як «байдужість», інколи може мати трагічні наслідки для інших людей. І тому не випадково відомий письменник Бруно Ясенський говорив, що треба більше всього боятися байдужих людей, бо досить часто їхні руки виявляються заплямованими кров'ю невинних. Виходить, що у своїх соціальних наслідках пасивність також містить у собі реальні потенційні можливості стати предметом як практичного, так і теоретичного інтересу.

Важливо при характеристиці активності на цих обох рівнях - суспільному і окремого суб'єкта мати на увазі, що активність не є просто виявом певних змін руху, взаємодії, відображення і т. д. Активність завжди є такою зміною, таким рухом, такою взаємодією, яка обов'язково реалізується у формі поступальності. Чим зумовлена поступальність?

Поступальність передусім залежить від того, в якій мірі окремі суб'єкти і суспільство загалом пізнали і освоїли соціальну необхідність, об'єктивні соціальні закономірності.

Кожен тип активності, що певним чином виявляється в духовній культурі, її окремих феноменах значною мірою зумовлюється об'єктивними соціальними закономірностями. Коли мова йде про активність окремих соціокультурних феноменів, то цю досить важливу обставину обов'язково потрібно враховувати, інакше неможливо зрозуміти специфіку вияву активності у мистецтві, моралі, праві і т. д. Освоюючи новий фрагмент дійсності, кожен з видів духовної діяльності здійснює крок уперед в узгодженні соціально спрямованих дій, цілей, ідеалів, прагнень з об'єктивно існуючими обставинами. Міра активності мистецтва, моралі, права, інших форм духовної діяльності людини перебуває у прямій залежності від того, наскільки діяльність людини здатна ефективно, виходячи із зумовлених рівнем розвитку соціокультурних і практичних засобів пізнання і перетворення світу, дійсно змінювати і світ, і людину з позицій справді гуманістичних цілей, ідеалів. Інакше, коли порушується діалектика взамовідношень між засобами впливу на зовнішній світ і цілями, котрі сформовані суспільством перед кожним видом людської діяльності, можливі різного роду колізії, драматичні розв'язки суперечностей.

Запорукою гуманістичного спрямування активності є багато чинників. Одним із найважливіших є той, що ґрунтується на істинному знанні самої соціальної необхідності, її подальшого розгортання. Як правильно зазначається, об'єктивізація суб'єктивного / світу бажань і помислів, що відповідають гуманістичній природі людської цивілізації/ усвідомленого і

частково пізнаного у формі істинного знання є передумовою гуманізації світу людини [18]. Пізнання в цьому випадку відноситься не лише до відкриття загальних закономірностей об'єктивних процесів, а й до усвідомлення засобів активного впливу на ці процеси.

Соціальну необхідність можна по-різному і розуміти, і взаємодіяти з нею. Найбільш прийнятний з гуманістичної позиції той варіант, який ґрунтується на її пізнанні, і найважливіше, - у створенні таких алгоритмів діяльності, які здатні привести до певних практичних наслідків. Мистецтво володіє лише йому притаманними і засобами пізнання необхідності, і створенням специфічних моделей, алгоритмів дій, які, що надзвичайно важливо, не нав'язуються суспільству, а є всього лише пропозицією до вибору шляхів, засобів, форм практичного відношення людини до дійсності. Таких можливих моделей, алгоритмів у суспільстві завжди існує незліченна кількість. Художні моделі, алгоритми можуть створюватись як в сучасних умовах, так і бути запозиченими із класичних творів мистецтва минулих епох. Кожен вид людської діяльності має свою історію і потребу звертатись до цієї історії. Однак у мистецтві особливо гостро відчувається потреба використання напрацьованих у минулому алгоритмів, що здатні бути ефективним засобом не лише в художній формі, а й практичній діяльності сучасної людини. Реалізується це не опосередковано, не через специфічну інтерпретацію художньої класики іншими видами і творами мистецтва, а безпосередньо через художнє сприйняття індивідом, суспільством конкретних творів мистецтва. Це досить незвичайна форма «буття» художньої класики в межах сучасності. Тут існує своя специфіка, суть якої виявляється значною мірою в тому, що моделі, алгоритми створені у сфері класичного мистецтва з одного боку, ні до чого конкретного не зобов'язують, а з іншого - маючи конкретнохудожню форму свого виразу, в певний період розвитку суспільства стають необхідністю, без якої неможливий подальший рух суспільства вперед. Це специфічна форма активності, що характерна передусім для мистецтва.

З'ясування методологічного значення категорії «активність» для розуміння сутності мистецтва ґрунтується насамперед на тому, як ми розуміємо виходи за межі філософсько-теоретичного змісту самої категорії «активність». Ми переконались у тому, що активність, її сутнісні визначення вимагають певної диференціації і конкретизації. Разом з тим конкретизація є всього лише кроком до більш узагальненого поняття, а точніше категорії «активність». У цьому відношенні важливо відшукати в змісті даної категорії те, що у трансформованому вигляді виявляє себе в мистецтві, його функціонуванні в культурно-історичній реальності.

Надзвичайно важливим моментом активності є те, що вона завжди виражає певну дію. Власне, і етимолого-семантичний зміст слова «активність» є підтвердженням цього.

Активність завжди є певною дією, вона може бути також певною сукупністю дій. Водночас як ми уже з'ясували, активність і діяльність не обов'язково повинні збігатися, бути тотожними за своїм змістом і своїми наслідками. Найсуттєвішим тут є те, що активність неможлива без певної дії. Яке це має відношення до мистецтва?

У мистецтві дія носить досить своєрідний характер. Вона є передусім художньою дією. А це означає, що художня дія суттєво відрізняється від будь-якої іншої дії - практичної, теоретичної і т.д. Для розуміння активності мистецтва важливим виявляється з'ясування суті художньої дії.

Якщо мова йде про характер дії у сфері мистецтва, обов'язково потрібно розмежовувати художню дію на рівні спілкування окремого індивіда з окремих твором мистецтва і суспільства з мистецтвом як сукупністю багатьох таких творів.

Важливою особливістю будь-якої активності є те, що вона завжди виявляє дію як внутрішніх інтеріорних, так і зовнішніх, екстеріорних детермінант. В одних випадках активність розгортається як інтеріорний, а в інших як екстеріорний процес. Це досить суттєвий момент і, безумовно, його

потрібно враховувати як важливу методологічну передумову, яка стосується будь-якої форми активності.

З нашого погляду, активність мистецтва може розгортатись у формі діалектичної взаємодії інтеріорних та екстеріорних процесів. Який зміст ми вкладаємо в названі поняття?

Поняття «інтеріоризація» стосовно мистецтва віддзеркалює внутрішньосутнісні процеси, що є потенційною основою тих форм його функціонування, які здатні викликати зміни, перетворення в зовнішніх соціокультурних структурах. Зміни і перетворення в реальних процесах розвитку людини в системі культури можуть виявлятися як у безпосередніх, так і опосередкованих формах.

Активність мистецтва не можна зрозуміти, якщо не виявлена, не проаналізована внутрішньо сутнісна його природа. Як показує набутий естетичною наукою теоретичний досвід, мистецтво стає активним феноменом культури, життєдіяльності суспільства в процесі інтеріоризації предметно-практичних форм активності. Зовнішні по відношенню до мистецтва форми практичної активності людини поступово трансформуються у внутрішньо-художні механізми його генезису і подальшого культурно-історичного розвитку. Дослідження мистецтва крізь призму інтеріоризації відкриває можливості перегляду односторонніх його інтерпретацій, як то гносеологічного, соціологічного, психологічного і т.п. підходів. З'ясування інтеріоризації в мистецтві дозволяє відтворити на історико-теоретичному рівні процеси виникнення, становлення, подальшого розвитку і конституювання духовно-практичного способу освоєння людиною світу, активної сили, що здатна в специфічних формах і за допомогою специфічних засобів творити життя, стимулювати культуротворення в найрізноманітніших сферах буття людини.

Процес інтеріоризації нерозривно пов'язаний в мистецтві з іншими, на перший погляд протилежними - екстеріорними явищами. Що собою являє феномен екстеріоризації в сфері мистецтва? З нашого погляду, екстеріоризація

в мистецтві є процесом об'єктивізації розгортання внутрішньосутнісних художньо-образних способів освоєння людиною дійсності. Поза межами екстеріорізації мистецтво не існує, воно нічим себе не виявляє як активний духовно-практичний феномен. Незважаючи на те, що терміни інтеріорізація і екстеріорізація мають переважно соціологічне і психологічне тлумачення, однак як показує філософськоестетичний аналіз виявити активність мистецтва, в усій його цілісно-перетворюючій дії можливо завдяки використанню саме цих понять. Ось чому подальший виклад матеріалу дослідження буде здійснюватись в параметрах, що зафіксовані нами при визначенні понять інтеріорізація та екстеріорізація.

Мистецтво має внутрішні і зовнішні детермінанти активності. Природа і дія цих детермінант може бути різною в залежності від умов, котрі, або сприяють, або заважають їх реалізації. Одна справа, коли діють внутрішні і зовнішні детермінанти активності мистецтва на рівні окремого реципієнта і окремого твору, і зовсім інша справа, коли мистецтво діє як феномен культурно-історичного розвитку.

Слід відзначити, що естетичні детермінанти активності мистецтва діють як у першому, так і в другому випадках. Водночас характер такої дії не може бути однаковим. Не вдаючись в аналіз дії цих детермінант на обох рівнях, слід однак хоча б із найбільш загальної точки зору назвати ці детермінанти.

З нашого погляду, детермінантами активності мистецтва, що насамперед відображають внутрішньосутнісні, інтеріорні механізми його дійовості є, по-перше, естетичні способи взаємодії суб'єкта і об'єкта, і по-друге, предмет мистецтва, котрий набуває відповідних ознак у процесі соціально-практичного розвитку мистецтва. Предмет мистецтва з одного боку, є необхідною умовою специфікації мистецтва, а з іншого - виводить мистецтво за його власні межі, у сферу соціокультурного буття. Предмет мистецтва має свої специфічні характеристики, суть яких зводиться до того, що він є узагальненням певної особистісно-соціальної колізії, певним зрізом соціального буття людини і він не може залишити байдужим того, хто живе в

суспільстві. Предмет мистецтва усім своїм змістом, своєю духовно-емоційною наповненістю активізує людське відношення до дійсності.

Можна констатувати, що це, так би мовити, перший рівень активності мистецтва, витoki якого і в онтологічному, і в інших статусах знаходяться в соціально-діяльнісних визначеннях його сутності. Потенції предмета мистецтва з точки зору активності останнього потребують свого подальшого розвитку і утвердження, що вимагає відповідних умов для його розгортання. Це вже буде другий рівень активності мистецтва, де переважають відповідні сутнісні компоненти, котрі з одного боку, зумовлені його естетичною природою, а з іншого боку, виявляють себе на повну силу лише у відповідному соціокультурному статусі. Такими загальними, суттєвими і водночас специфічними детермінантами активності виступають естетичний ідеал і художній образ. Дія названих детермінант активності мистецтва може розгортатися в інших, зовнішніх по відношенню до самого мистецтва структурах. І хоч естетичний ідеал і художній образ є невід'ємною приналежністю естетичної природи мистецтва, разом з тим, саме завдяки цим двом чинникам стає можливим на повну силу і у відповідності зі своїми сутнісними ознаками здійснювати активний вплив усієї сфери мистецтва на процеси, що відбуваються в соціокультурному середовищі.

Мистецтво як феномен соціокультурного буття людини може виявити себе у даному статусі лише при наявності ряду передумов, що в своїй сукупності створюють «поле напруги», форми його активності. Ми вважаємо, що слід вказати насамперед на такі передумови. По-перше, це наявність певної кількості творів мистецтва, котрі відображають найсуттєвіші моменти соціокультурних колізій, що завжди існують у суспільстві і які проте не завжди можуть бути усвідомлені суспільством в адекватних формах. При цьому в поле художнього осмислення соціокультурних суперечностей можуть включатися і твори минулих епох, які своїм духовно-емоційним потенціалом здатні значною мірою сприяти вирішенню актуальних проблем, що хвилюють людину і суспільство на певному етапі культурно-історичного

розвитку. По-друге, іншою передумовою активності мистецтва постає відповідна суспільна потреба, котра немовби об'єднує між собою два світи, що багато в чому відрізняються один від одного - світ мистецтва і світ реальної життєдіяльності людини. Вказана потреба виявляється в небайдужому ставленні з боку суспільства до мистецтва загалом, у здатності до сприйняття його творів, що володіють не лише потенцією приносити естетичну насолоду, але й спроможні в специфічно-художній формі запропонувати різні варіанти виходу із конкретно-історичних колізій, у яких досить часто опиняється і суспільство загалом, окремий індивід зокрема.

Остання обставина має особливе значення для розуміння інтеріорних механізмів, що спричиняють активність мистецтва. Справа в тому, що мистецтво володіє духовно-емоційним потенціалом, який при умові адекватного його сприйняття зразу ж починає свою дію як найактивніший феномен із усіх відомих історії духовних утворень. І суть уже не в кількісних вимірах ступеня інтенсивності процесу. Все полягає насамперед в якісних змінах, до яких приводить контакт із мистецтвом. Мистецтво в потенційних своїх можливостях є немовби стиснутою пружиною, яка при відповідних умовах починає розтискатись і викликати відповідні активні процеси в культурі, суспільному житті. Для цього, звичайно, потрібно, щоб твори мистецтва хтось міг би сприймати. В іншому випадку ці твори залишаться нікому непотрібними, мертвими, і які будуть мало чим відрізнятися від будь-якого іншого механічного, фізичного, хімічного і т.п. процесу, явища. Тоді якщо й можна говорити щодо процесу активності, то лише на рівні механічних систем, фізичних величин і не більше того.

Ситуація активності мистецтва немовби кожного разу поновлюється, коли глядач, слухач, читач вступає у відповідний контакт з твором мистецтва. При цьому ми вважаємо за необхідне акцентувати увагу на тому, що в ситуації контакту реципієнта із твором мистецтва активна сила залишається за самим твором мистецтва. Ось чому досить часто можна зустріти твердження і з боку теоретиків, і з боку практиків мистецтва, що саме твор

мистецтва повинен активно впливати на того, хто його сприймає. З цього приводу досить красномовним є свідчення О.Уайльда, котрий відзначав, що «твір мистецтва повинен впливати на глядача, а не глядач на твір мистецтва. Глядач повинен його сприймати. Він - та сама скрипка, котра звучить лише в руках маестро. І чим успішніше глядач зможе вгамувати у собі пусті думки, безглузді марновірства, абсурдні розмірковування про те, яким повинно чи не повинно бути Мистецтво, тим ймовірніше, що він зуміє зрозуміти і оцінити даний твір мистецтва»¹⁹. Таким чином, активність мистецтва потребує наявності принаймні двох таких елементів - твору мистецтва і того, хто здатний його сприйняти, вступити з ним у контакт, спілкування. Ця форма активності відрізняється від активності на рівні досоціальних форм руху матерії. Вона значною мірою абстрагується від фізичних величин. Тут діють, насамперед, чинники соціокультурного, духовного порядку.

Звичайно, при характеристиці процесу активності мистецтва діє ряд закономірностей, які носять всезагальний характер. Так, при будь-якій формі активності існує не просто дія, а й протидія, а точніше взаємодія. Зрозуміло, що у сфері природи процес взаємодії протікає принципово по-іншому, аніж у сфері позасоціальної.

Особливість процесу взаємодії на рівні мистецтва виявляється у тому, що твір мистецтва не лише активно змінює суспільство, а й сам зазнає змін. Ці зміни, знову ж таки, відбиваються не на фізичних параметрах твору мистецтва, а на його художній інтерпретації. Кожна епоха, як і кожна людина, обов'язково по-своєму прочитує той чи інший твір мистецтва, що в силу нескінченності свого змісту, може бути актуальним відгуком на ті чи інші суспільні події. Тому-то і оживають часом забуті твори мистецтва, що були створені у віддалені від нашого часу періоди людської історії. Нескінченна кількість нових інтерпретацій, що набуває класичний твір не зникає безслідно в людській історії. Можливі інтерпретації продовжують своє життя на наступних етапах людської історії. Соціально зумовлені нові

тлумачення в своєрідній формі доповнюють твори мистецтва, вони їх далі розвивають, збагачують їхній естетичний зміст. Нові інтерпретації стають такою ж необхідністю як і самі твори-оригінали. Таким чином, твір-першооснова заявляє про себе як активна сила, що має свій фундамент у соціокультурному бутті конкретно-історичної епохи. Змінюється не сам твір, його художня структура. Твір мистецтва як єдність його внутрішніх і зовнішніх параметрів, інтеріорних і екстеріорних механізмів соціокультурного буття, трансформується в єдності з усією його наступною історією буття в культурі. Ми вже не просто сприймаємо «Гамлет» Шекспіра, таким, яким він був, коли письменник його писав, а вже з тими його прочитаннями, інтерпретаціями, котрі дійшли до нашого часу.

1.Абрамова Л.Г. Сфера деятельности и уровень активности // Вопр. философии, 1970, №9; Анохин П.К. Избранные труды: Философские аспекты теории функциональной системы. -М.: Медицина, 1966; Василев С.В. Активность отражения и ее естественнонаучное обоснование: Автореф. дис. канд. философск. наук. -М., 1971; Гримак Л.П. Общение с собой. Начало психологии активности. М.: Политиздат, 1991; Шерозия А.Е. Психика. Сознание. Бессознательное: К обобщенной теории психологии. -Тбилиси: Мецниереба,1979 і ряд ін.

2.Ануфриев Е.А. Социальный статус и активность личности. - М.:Изд-во Московск. ун-та, 1984; Демин М.В. К вопросу о соотношении понятий «деятельность», «активность», «поведение» // Вестн. Московск. ун-та. Сер. философия, 1975, N5; Коршунов А.М., Мантатов В.В. Теория отражения и эвристическая роль знаков. - М.: Изд-во Московск. ун-та, 1974; Кирилюк А.С. Категория «активность» : мировоззренческие и мето-дологические функции. -К.: Наук. думка, 1985; Лысый И.Е. О содержании и категориальном статусе понятия «активность» // Вопр. обществ. наук, 1976, вып. 26; Станкевич Л.П. Активность как мера деятельности личности // Вестн. Московск. ун-та. Сер. философия, 1970, N 6 і ряд ін.

3.Батищев Г.С. Деятельностная сущность человека как философский принцип // Проблема человека в современной философии. -М.: Наука, 1969; Булатов М.А. Деятельность и структура философского знания. -К.: Наук. думка, 1976; Героименко В.А. Личностное знание и научное творчество. - Минск: Наука и техника, 1989; Гусев Ю.А. Познание и творчество. Логико-гносеологические проблемы художественного творчества. - Минск: Университетское, 1987; Деятельность: теории, методология, проблемы. - М.: Политиздат, 1990; Иванов В.П. Человеческая деятельность-познание-искусство. -К.: Наук. думка, 1979; Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт систематического анализа. М.: Политиздат, 1974; Новиков Б.В. Творчество и философия. - К.: Изд-во Киевск. ун-та, 1989; Юдин Э.Г. Системный подход и принцип деятельности. - М.: Наука, 1978 і ін.

4.Категории философии и категории культуры. -К.: Наук. думка, 1983, с.47.

5.Категории диалектики, их развитие и функции. -К.: Наук. думка, 1980, с.15-16.

6.Кирилюк А.С. Категория «активность»: мировоззренческие и методологические функции. - К.: Наук. думка, 1985, с.13.

7.Там само, с.24.

8.Иванов В.П. Человеческая деятельность - познание - искусство.: -К.: Наук. думка, 1977, с. 36.

9.Мискевич А.Б. Общественно-политическая активность. - Минск, Навука і тэхніка, 1991, с. 9.

10.В цьому плані заслуговують уваги розробки типів, модальності, форм існування суб'єкта. Монографії А.В. Азархіна, В.П. Іванова, М.С. Кагана, В.В. Шкоди та ін.

11.Смирнова Р.А. Природа социальной реальности: Бытие и познание -Минск: Навука і тэхніка, 1991, с. 24.

12.Каган М.С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений.- М.:Политиздат, 1988, с.91.

13. Там само, с.92.

14. Лысый И.Я. О содержании и категориальном статусе понятия «активность» // Вопр. общ. наук, вып. 26, 1976, с. 42.

15. Абрамова Н.Т. Сфера деятельности и уровень активности // Вопросы философии, 1970, №9, с. 75.

16. Гусев Ю.А. Познание и творчество. Логико-гносеологические проблемы художественного творчества - Минск: Университетское, 1987, с.70.

17. Там само, с.72.

18. Соловей Л.А. Практическая природа идеалов познавательной деятельности. - К.: Высшая школа, 1986, с.174.

19. Уальд О. Душа человека при социализме// Избранные произведения. В 2-х т. Т.2: - Пер. с англ. - М.: Республика, 1993, с.365.

**Чуттєва культура як предмет культурологічних розвідок:
поліметодологічний аспект**

У предметне поле сучасної гуманітаристики все активніше залучаються так звані «низькі» фізіологічні відчуття, які довгий час перебували поза генеральними теоретико-методологічними стратегіями культурологів, адже проблема формування чуттєвої культури на рівні «горизонтальної» чуттєвої взаємодії (на відміну від класичної вертикальної ієрархічності «вищих» чуттів) «вбудовує» у культурологічний дискурс ольфакторику (нюх), смак, тактильність. Дослідження низової горизонталі ольфакторної культури, культури смаку та нюху розширюють знання про культурні джерела емоційних переживань певної культурно-історичної доби, сприяють розумінню їх мистецьких адекватій.

В сучасній культурології теоретичне оформлення дослідницького поля так званих «низових» чуттів відбувається у декількох методологічних напрямках. Проблема «низової» чуттєвості є одним із варіантів відповіді на «втрату» чуттєвої відповідності як симптоматику сучасної культури із її варіантами культурних травм та неврозів. Також, чуттєва горизонталь (нюх, смак, дотик) напряду пов'язана із кризою логоцентричної світонастанови як браку присутності (за Г. У. Гумбрехтом): логоцентрична «культура значення», нівелюючи «культуру присутності», створювала механізми дистанціювання із домінуванням зорового сприйняття над іншими сенситивними здатностями. Отже, у культурі значення як культурі присутності підлягала сумніву ідея про те, що менш «відрефлектовані» чуттєві модальності часто ініціюють більш важливий та цінний досвід, пізнавальний та естетичний. Наприклад, у новоєвропейській теорії

естетичного виховання чуттєвість мала «піднятися» над «низькими» нюхом, дотиком та смаком, приборкуючи їх. Таж сама чуттєва ієрархія заклала проблему «самопочування» – адже сучасній «людині без органів» навіть це робити проблематично. Відтак філософія тілесності актуалізує проблему «низової» чуттєвості як компенсації нестачі таких чуттєвих адекватій як дотик, смак, нюх, репрезентуючи тіло як частину довкілля (А. Уайтхед), яку необхідно обережно освоювати. Ми змушені констатувати, що вже не можемо покладатись на власний зір та слух. Процес знецінення та атрофії даних чуттів супроводжується відстороненням та деконтекстуалізацією.

Концепти низової чуттєвості актуалізуються в дослідницькій площині культури повсякдення. Зміни в системі сучасного гуманітарного знання, які викликані світоглядними та дискурсивними трансформаціями стимулюють інтерес до культурологічних методів засвоєння феномена «повсякдення», переключаючи увагу гуманітаріїв на предмети та явища, які раніше вважались маргінальними та не визначальними для культуротворчих процесів – тіло, чуттєвість, історична заданість концептів чуттєвої культури, ольфакторика, їжа, тілесні практики. Відтак естетична культура формується не лише в процесі цілеспрямованого естетичного розвитку або виховання, але й в повсякденному оточенні людини, в процесі повсякденного переживання дійсності.

Недостатня увага до «низових» чуттів в культурі вочевидь обумовлена тим, що класична естетика обмежувалась сферою споглядання предметностей – естетичне ототожнювалось із споглядальною точкою зору на речі. Вся решта «неспоглядального» автоматично залучалась до практичного, заінтересованого «життєвого» відношення до світу (який начебто є протилежним естетичному спогляданню). Чим менш дистантна (опосередкована) чуттєва модальність, тим складніше її досліджувати з огляду на її непрозорість: все те, що не можна спостерігати, так би мовити, «на відстані», гірше усвідомлюється та репрезентується у мові.

Культурний «зір» відігравав в історії європейської культури роль найвищого арбітра, через око відбувається взаємодія між людиною, світом, трансцендентним. Тому однією із модифікацій культурного зору можна вважати бачення без очей. Тільки незрячій людині відкривався «інший» світ, «інше» знання. «Інше» знання – надрозумове, те, що не продукується безпосередньо людиною, тобто надприродне (метафізичне). «Великими сліпими» були Гомер, Тіресій, Едип; поетична традиція мандрівних поетів-співаків, в тому числі й українських кобзарів та лірників, також була щільно пов'язана із фізичною вадою втрати зору. Але така модифікація культурного зору не компенсувалась іншими чуттєвими параметрами (дотиком, слухом, запахом). Отже, цілком логічним виглядає презирливе ставлення до інших недоліків людської чуттєвості. Так, давньогрецьке слово *korhos*, яким називали тих, хто не чує вухом, передбачає декілька інших значень – нечутливий, тупий, неосвічений. Але поза межами когнітивних завдань менш «відрефлектовані» модальності чуттєвості ініціюють важливий онтологічний досвід.

«Низькі» чуття вважались непридатними для передачі естетичних переживань, тому довгий час біологізувались, протиставляючись «інтелектуальному» зору та слуху. Такий підхід пояснюється також ототожненням естетичного із прекрасним та формуванням чіткої ієрархії чуттєвого. Тому головною вадою «низьких» чуттів була відсутність дистанції із предметом, безпосередність. Але є невірним ототожнювати естетичні почуття із відчуттями та емоціями, які ними викликані. Відчуття завжди умовні та обумовлені певними якостями речей, а тому припускають механічне повторення та механічне відтворення. Естетичні чуття покладаються на такі «низькі» та «нешляхетні» відчуття, як смак, дотик, нюх, не пов'язані із простою механікою їх відтворення. Даний принцип можна проілюструвати словами Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, які вважали, що художник – це той, для кого голубий колір – не колір води, а колір голубої

краски. Тому відчуття співвідносяться лише із своїм матеріалом: це перцепт або афект самого матеріалу – усмішка фарби, жест теракоти [11, с. 211].

Також необхідно зазначити, що низова чуттєвість виокремлюється у певну дослідницьку галузь у зв'язку із пануванням дискурсу візуальності (у широкому значенні даного поняття). Ще Геракліт висловив думку про те, що очі більш точні свідки, ніж вуха, яка стверджувалась та панувала у філософії та житті дотепер. Тотальність візуального в сучасній культурі (надмірність візуального) спонукає до альтернатив: «Звуки, запахи, смакові відчуття та особливо температура відсилають нас до глибинних випромінювань, тоді як візуальні визначення, форми та кольори спрямовують до симулякрів поверхні» [9, с. 356]. Розуміючи візуальність як предикат «стерильності» та абстрагованості, прибічники «низового» дискурсу роблять непоодинокі спроби опрацювати та осмислити «низькі» чуттєві модуси – дотик, нюх, смак та варіанти їх різних сполук та синтезів. Наприклад, симптоматичною виглядає реалізована тим же Ж. Дельозом спроба репрезентувати філософські ідеї через дотичний образ-концепт складки. «Сьогодні вже відомо, що Барт гастроноф (у сфері витончених оральних переживань (подій)... мислимого). Менш відомо, що Дерріда більше хвилює запах, ніж оптичні та інші-різні чуттєві радощі», – зазначає французький філософ [10, с. 254–255].

Дискурс «низових» чуттів актуалізує ще одну проблему, яка потребує осмислення та опрацювання: яким чином сучасні технології змінюють досвід чуттєвого сприйняття? Теза екзистенціалістів про те, що людина є проектом себе, набула несподіваного звучання у контексті експансії техніки та технологічності. Якщо «питання про техніку» спрямувати у бік розуміння чуттєвості та параметрів її культурних адекватностей, то стає зрозумілим, що культурні трансформації чуттєвого досвіду вочевидь пов'язані із технологією сучасних медіа та віртуальної культури. Скажімо, теоретик новітніх медіа Марк Хансен (Mark Hansen) [2] інтерпретує техніку не як зовнішні щодо людини предмети, а як певне різоматичне середовище, що пронизує всі

життєві виміри. Він стверджує, що цифрове зображення (digital image) новітніх медіа активізує не лише візуальний досвід; активно залучається тіло, вібраційно-дотикова модальність сприйняття. Тобто новітні медіа, на відміну від традиційних мистецтв (театру, фотографії, кіно) надають можливість подолати нерухомість та пасивність глядачів-реципієнтів.

В культурології чуттєві модальності у контексті дослідження генези чуттєвої культури можуть бути розглянуті як важливе джерело знань про культурно-історичні реалії певної епохи. Культурний зір, культурний слух, культурний дотик, культурний смак, культурний нюх не тільки складають чуттєвий фон тієї або іншої культури, а й формують її, виступаючи у якості важливих чинників культуротворення. Але з огляду на те, що так звані «вищі» чуття (зір, слух) ставали предметом розвідок як важливі константи людини культури протягом всього класичного періоду європейської гуманітаристики, «нижчі» чуття поступово апробувались у некласичного культурознавства.

Для розуміння проблемного поля «нижчих» чуттів прослідкуємо початки їх концептуалізації в новоевропейській культурній традиції.

Однією із перших вдалив спроб опанувати естетичний потенціал «нижчих» чуттів можна вважати теоретичні пошуки французького філософа та поета Жана Марі Гюйо (1854–1888). «Моністичний натуралізм» (як визначає свою світоглядну позицію філософ) – єдиний розвиток єдиного начала – є для Гюйо стратегією органічно поєднати здатність мислити із здатністю відчувати та переживати. Саме тому поняття «відчуття», поєднуючись із поняттям «життя», становить вихідний момент його філософських ідей (починаючи від етичних та виховних інтенцій та закінчуючи соціологією мистецтва та естетикою). У поглядах Гюйо можна знайти загальну тенденцію філософської думки другої половини XIX ст. відшукувати опозиційні щодо розуму світоглядні моделі: зацікавлення «фізіологічними» відчуттями дотику та нюху та розуміння їх як потужного засобу передавання емоцій, на думку українського естетика О. Оніщенко,

створює важливий для некласичної естетики прецедент перегляду певних концептуальних стереотипів, за якими «запахові» та «дотикові» враження можуть слугувати розкриттю сутності та змісту художньої творчості та прояснити окремі емоційні стани, що із ними пов'язані [16, с. 15].

Фізіологічні нижчі відчуття і традиційно високі (естетичні) відчуття (по Гюйо) складають основу для сприймання емоційно нейтрального мистецтва. Розуміючи мистецтво як ретранслятор естетичних емоцій суспільного характеру, Гюйо вбачає у ньому потужний механізм формування спільності відчуттів та почуттів. Звідси і розуміння суспільно-виховного значення мистецтва: тільки мистецтво як неупереджений механізм із виробництва естетичних емоцій здатне змусити людей однаково відчувати, спільно переживати.

Уважне ставлення до чуттєво-емоційного начала у людині та мистецтві, накреслене Гюйо, органічно вплітається у загальне спрямування стилю його філософування, а естетичний віталізм філософа є близьким за інтонацією та стилем викладення ідей «філософії життя». Звісно, вплив Гюйо на Ніцше є безперечним: стратегію вибудовування естетичного відношення до життя Ніцше можна розглядати як результат часткових видозмін тих доктрин, які захищав Гюйо, включаючи й царину «низької» чуттєвості.

Перші спроби естетизації «низьких» чуттів щільно перетинаються із формуванням реалістичних та натуралістичних тенденцій в мистецтві, які беруть свої витoki у позитивізмi. З іншого боку, нарочите підкреслення плотського як протилежності «духовному» виражало потребу у створенні антисентименталістської естетики та риторики.

Ще раніше спроба ввести нижчі відчуття в естетичну науку була здійснена англійським мислителем просвітницької доби Едмундом Берком, який переглянув основні положення естетики Просвітництва і відмовився від класичного визначення об'єктивних ознак краси. У роботі, присвяченій дослідженню цілої низки естетичних проблеми смаку [5].

Берк відштовхується від постулату, що естетичний смак має багато спільного із відчуттями, які отримує людина за допомогою органів чуттів із зовнішнього світу («зовнішніми чуттями», за термінологією самого філософа). Особливо щільно естетичні відчуття перетинаються із звичними смаковими відчуттями, тому, на думку Берка, не випадково у мові для позначення цих двох здатностей вживається одне й те ж слово «смак» (англ. «taste»). На цю ж особливість звернув увагу й Вольтер у статті «Смак» для Енциклопедії. Він говорив, що ласий до гарного художній смак так само, як язик та піднебіння, може вирізняти прекрасне та бути нетерпимим до дурного. Чутливість у розумінні Берка являє собою складний комплекс психічних станів: відчуттів, сприйняття, емоцій. Причому у сприйнятті краси крім зорових відчуттів не менш важливими є й дотик, слух, смак та нюх. Іншими словами, розмежовуючи категорії піднесеного і прекрасного, він зробив наголос на емоційному стані суб'єкта і його відчуттях, що дозволило йому одному із перших вибудувувати теорію смаку як ідею, що формується за допомогою відчуттів, уяви та мислення. За Берком, смак залежить як від вродженої, так і від набутої схильності, а також від розвитку чуттєвості та розсудливості.

У контексті формування предметного поля «низової» чуттєвості в європейській інтелектуальній традиції викликають інтерес розмірковування Берка про гладке та м'яке – якості, дещо незвичні для класичної естетики. «Прекрасне в дотику» – дає визначення гладкому Берк і додає: «Ця якість настільки є важливою для краси, що я не можу зараз пригадати нічого прекрасного, що не було б гладким» [Там само, с. 140]. Причому гладкість – це якість не тільки дотикового сприйняття. За Берком, гладкість є причиною задоволення і для смаку, запаху та слуху. Звичайно, необхідно розуміти дещо фізіологізоване тлумачення піднесеного та прекрасного в естетиці Берка, обумовлене підходом сенсуаліста. Але якщо дану позицію розглядати не в межах калістики, а екстраполювати на естетичне, то стосовно дослідницької логіки Берка можна зробити певний висновок – він вибудовує корелятивний

зв'язок між тілом та духом в естетичних переживаннях. Тобто в межах дискурсу тіла естетичні ідеї англійського мислителя зовсім не виглядають спрощеними, принаймні у пункті дослідження чуттєво-тілесних витоків естетичних переживань. А в контексті «низової» чуттєвості у Берка відсутня ієрархія чуттєвих якостей, і у такій проекції чуттєвість розуміється як складний комплекс психічних станів – відчуттів, сприйнятів, емоцій.

Також зацікавленість «нешляхетними» відчуттями багато у чому залучила у дискурс «низової» чуттєвості смакові (здебільшого гастрономічні) відчуття. У того ж Берка смак розглядається як модифікація дотику, а естетичні характеристики смаку становлять окремий предмет його теоретичних розмірковувань, на кшталт «солодке є прекрасне у смаках» [Там само, с. 177]. Англійський філософ належить до піонерів неметафоричного оцінювання смаку. Під «метафоричним» ми розуміємо переніс та «пристосування» смакових характеристик для оцінювання поезії, музики, живопису тощо. Наприклад, Д. Юм наполягав на схожості між «духовним» та «фізичним» смаком, тій особливості, яка дозволила Вольтеру зарахувати природний «нехудожній» смак до здатності сприймати прекрасне.

Американський філософ К. Свіні виокремлює наступні причини застосування метафор смаку в історії європейської культури. «По-перше, існувала думка, що про смакове відчуття... слід судити з позицій гедонізму... По-друге, вважали, що смаковому відчуттю властива безпосередність... По-третє, смакове судження, які критичне оцінювання, має спиратись на наш власний сенсорний досвід» [17, с. 131-132]. Отже, дані характеристики мали універсальне значення для будь-якого судження смаку – не можна формувати власні сприйняття на досвіді іншої людини.

Як вже було зазначено, у Берка дана метафоричність відсутня (так само як і у некласичній естетиці метафорична опосередкованість стає непотрібною з огляду на те, що дискурс смаку увійшов у предметне поле «низової» чуттєвості).

Наведені нижче концепції та приклади дають певну симптоматику концептуалізації «нижчих» чуттів всередині класичної традиції із їх чіткою ієрархією та цінністю. Одним із можливих відліків неklasичного дискурсу «низових» чуттів, зокрема смаку, варто вважати викладення ідей про сутність гастрономії французьким гастрономом Жаном-Антельмом Брія-Савереном у роботі «Фізіологія смаку, або Міркування про трансцендентальну гастрономію» (1825 р.) [6]. Дана робота є цікавою ще й тому, що у ній автор виступає проти обмежень, які були висунуті смаковому сприйняттю (термін «трансцендентальний» у назві тому красномовне свідчення). Кант вважав, що смак надто легко допускає суб'єктивність, отже, не може вважатись підвалиною для естетичних суджень. Вихідною ідеєю для неklasичного розуміння феномена смаку Брія-Савереном є ідея про складність смаку та пояснення його як полісенсорного комплексу (у варіанті смак-запах-дотик). Він відмовляється від класифікації смаків за принципом «приємний-неприємний», зазначаючи, що більшість смакових відчуттів пов'язані із широким діапазоном «смакозапахів», що становлять неабиякий потенціал для складного естетичного сприйняття.

Дослідження смаку підсилились інструментарієм культурологічної науки, яка у контексті дослідження повсякденних практик окреслила проблему теоретичного осмислення гастрономічної культури як комплексного феномена (від родових функцій гастрономії до особливостей її прояву в різних історико-культурних ситуаціях).

Можна виокремити дві тенденції опрацювання гастрономічного смаку з позиції його культурного змісту. Перша пов'язана із розумінням сакральних витоків їжі, міфічного та метафізичного значення «смакування». Друга тенденція демонструє ігрову реконструкцію традиційного зв'язку між гастрономічним та еротичним бажанням.

Смак – це не тільки здатність сприймати їжу як біологічна властивість людини, але й феномен культури. Міра вихованості, цивілізованості і культури людини, мабуть, найбільш повно проявляється в тому, як вона

задовольняє свої потреби. Одна з найбільш розвинених природних потреб людини – потреба в їжі. Їжа для людини давно перестала бути тільки способом підтримання життя в його біологічному сенсі. Живлення – це фізіологічний акт, а споживання їжі та насолода смаком – процедура, пов'язана з соціально-культурними формами поведінки людей (обрядами, ритуалами, церемоніями тощо), вона супроводжує різні події людського життя. Наприклад, у часи написання «Гастрономії...» в європейській культурі відбувається так звана «кулінарна революція» – відкривається величезна кількість ресторанів, у яких спрямування на все нові кулінарні винаходи можна розцінювати як розширення смакових взірців: «Як відкриття публічних художніх музеїв, наприклад Лувра на початку XIX ст., ознайомило буржуазію зі світом візуальних мистецтв, так і ресторан запропонував їжу як естетичне переживання для людей середнього класу» [17, с. 129].

У цілому можна зазначити, що чуттєва культура смаку – це багате джерело емоційних переживань людини. Смакові відчуття не визначаються лише зовнішніми подразниками. Вони залежать від культурних чинників та індивідуального досвіду. Тим більше що у культурі сьогодення виникла нова «смакова» колізія: завдяки синтезованим, штучним смакам ставиться під сумнів смакова адекватність.

Сучасним, відомим у професійних естетичних колах варіантом обґрунтування засад «низової» чуттєвості стали дослідження Мадаліни Діакону – румунського естетика феноменологічного спрямування. У роботі «Роздуми про естетику дотику, нюху та смаку» [1]. Вона розглядає проблему чуттєвості в естетичній теорії та доводить необхідність обґрунтування низької естетики як моделі некласичного естетичного дискурсу.

Діакону доводить, що цінність відчуттів та почуттів формувалась їх онтологічним статусом та культурним контекстом і залежала від можливостей їх об'єктивізації та вербальної артикуляції. Відповідно, цінувались ті чуття, які мали пізнавальний потенціал та здатність

об'єктивувати чуттєвий досвід. Отже, класична естетика орієнтувалась на ідеал універсального суб'єкта із прерогативою пізнавальних здатностей над чуттєвими. Культура спрямовувала розвиток та виховання «культурної чуттєвості» у такий спосіб, аби дозволити розвивати ті властивості людини, які б виділяли її з оточуючого світу та відокремлювали від природного начала. Саме теоретичні відчуття, на яких і базувалось пізнання, та вільні від інтересу здібності стають предметною основою естетики. А, відповідно, «вторинні», «нижчі» відчуття із гедоністично налаштованим суб'єктивним началом, невербальні та дифузні, пронизані афективними враженнями та синестезіями, не відповідали логоцентричній світонастанові.

Необхідно розуміти (і це є принципова позиція Діакону), що ієрархія відчуттів із їх розподілом на високі та низькі є парадигмальною особливістю європейської культури, а не фундаментальною вадою самих цих відчуттів. «Хоча епістемологічна цінність зору і слуху як так званих теоретичних почуттів має під собою безперечну біологічну підставу, сучасна гегемонія візуального не повинна вважатися фундаментальною і вічної характеристикою людяності, але (принаймні якоюсь мірою) може бути результатом історичного процесу розвитку західної цивілізації», – пояснює дану позицію румунська дослідниця [Там само]. З іншого боку, покладання на епістемологічну суб'єкт-об'єктну дистанцію та оптикоцентризм перетворює світ на абстракцію, отже, втрачається присутність, а естетичний досвід фігурує лише як досвід «високої» чуттєвості. Відповідно і ставлення до мистецтва у контексті традиційної естетики формувалось у вигляді теорії, яка була покликана допомогти зрозуміти його та проінтерпретувати. Звідси – класична естетика залишалась байдужою до тонкощів відмінностей між естетичним досвідом та естетичною чутливістю. Нарешті, класична естетика заперечувала художній потенціал «низьких» чуттів, вважала їх занадто фізіологічними, грубими, недостатньо артикульованими вербально. Діакону робить висновок, що логічним завершенням європейської метафізики є перехід від вертикальної ієрархічної моделі класичної естетики (із її

розрізненням художнього та нехудожнього) до «горизонтальної» естетики, в основі якої є не кантівський універсальний суб'єкт, а суб'єкт, залучений у світ, який водночас буде і суб'єктом, і об'єктом відчуттів. Відповідно виникає потреба обґрунтування та концептуалізації естетичних чинників «фізіологічної» чуттєвості та вибудовування альтернативної «низької» естетики. На жаль, у роботі Діакону скоріше заявляється про наміри та необхідність розробляти естетику «іншої» чуттєвості: самі ж засади естетики «вторинних» відчуттів не опрацьовані переконливо та достовірно. Але у будь-якому випадку методологічне застосування висновків Діакону розширює дослідницьке поле для розвитку нової аналітики чуттєвості.

З іншого боку, слід усвідомлювати момент поверхового оптимізму у спробі реабілітувати вторинні почуття в естетиці та мистецтві. Питання про сутність тактильного, смакового та ольфакторного досвіду як досвіду культурного не може бути вирішене без адекватної підтримки етнолінгвістичних досліджень мови почуттів та відчуттів, які допоможуть з'ясувати кросс-культурні параметри «суспільного відчуження». Та ж сама проблема лексичної неточності та бідності називання всієї палітри та нюансів ольфакторних, тактильних та смакових відчуттів, що є характерною особливістю для індоєвропейських мов, не може бути екстрапольована на всі інші мовні групи. Наприклад, відомо, що кечуа, мова спілкування інків, яка й досі використовується в Андах, має різні назви для дій, пов'язаних із ольфакторними відчуженнями.

Звісно, поки що рано говорити про єдину дослідницьку стратегію та загальні теоретичні завдання для тих, для кого пошук чуттєвих альтернатив виглядає цікавим та пріоритетним вектором культурологічного пошуку. Скоріше, досить строкаті ідеї та художні експерименти можна починати «збирати» та структурувати (або навіть просто описувати), усвідомлюючи їх єдині світоглядні підвалини як сучасний варіант пошуку присутності та «підключення про себе».

Первинною чуттєвою модальністю є дотик, за допомогою якого, на думку І. Сеченова, людині поступає найбільша кількість інформації: відчуття форми у дотику повніше зорової рецепції. Дотик – це багатомодальна сенсорна система, яка вміщує у собі тактильні, больові, температурні та кінестетичні відчуття. Дотик – сенситивна здатність безпосереднього тілесного контакту людини із світом. Існує активна тактильність: через шкіру ми засвоюємо форми, текстуру, матеріали, температурні та вібраційні відчуття. Тактильність трансформує відчуття болю. Також можна виокремити пасивну сенсорику, пов'язану із дотиком, – коли ми відчуваємо «торкання» зовнішні, причому не завжди відрефлектовані та переведені у режим усвідомлення.

Та крім біологічних та фізіологічних визначень дотику є необхідність виокремити культурні характеристики дотикання, які ми умовно називаємо культурним дотиком.

Цікаву думку стосовно культурної обумовленості дотику висловив російський дослідник М. Епштейн, який пов'язав дотикання із поняттям «такту» та «тактовності», у культурному опрацюванні яких і вирішилась доля дотику в суспільній техніці чуттів європейця [18, с. 77].

Такт як чуттєва модальність, а не етичний принцип (звідси й словосполучення «відчуття такту») уособлює здатність вибудовувати дистанцію, аби не торкнутись, не зачепити іншого. Тобто «цивілізоване» відчуття дотику полягає не у тому, щоб опрацювати навички торкання, а, навпаки, у тому, щоб уміти відчувати належну дистанцію, уникаючи його. А Н. Еліас вважав, що феномен становлення новоєвропейської культурної парадигми можна описати як процес збільшення обмеження дотику та нюху (дезодорація) [12].

Досліджуючи культурний сенс дотику, М. Епштейн розробляє оригінальну культурологічну ідею гаптики (від грецького *haptē* – дотик, наука про дотик, дотичність). Як зазначає російський дослідник, «гаптика – вчення про дотикання як спосіб пізнавальної та творчої діяльності» [18, с.77].

Вивчаючи характеристики дотику та його значення у житті людини, російський культуролог вбачає у ньому альтернативу знаковості (отже, інтелектуальності та ідеологічності), зоровому та слуховому сприйняттю. Принаймні гаптика, на думку Епштейна, може зіграти свою «партію» у сучасному світі симулякрів та технічного опосередкування власне тілесною присутністю та безпосередністю. Таким чином, звернення до низьких відчуттів дійсно стало ознакою постмодерністського дискурсу пошуку властивих постмодерністській чуттєвості способів репрезентацій та адекватій. Скажімо, Г. М. Маклюен концептуалізує два наскрізних метафоричних поняття, які мають дотикову модальність: гарячі та холодні засоби комунікації. Ж. Дельоз репрезентував філософські ідеї через «дотиковий» концепт складки.

Особливістю дослідження чуттєвості є й ускладнення її вербального перекладу та, відповідно, введення у науковий дискурс за допомогою вербальних означень. Вирішуючи дане ускладнення, М. Епштейн підійшов до проблеми культурного дотику з позиції пошуків вербальних відповідників різноманітним тактильним практикам, склавши словник дотику та тактильного мистецтва. Так, він конструює декілька нових слів, які б могли розширити словарний запас для тактильного мистецтва: наприклад, із слова «ліпота» (від ліпна краса, краса, зроблена у сполуці дотику та матеріалу) Епштейн конструює похідне від нього слово «ліп» (у значенні речі, яка спеціально зроблена для тактильного мистецтва). Творця тактильного мистецтва культуролог називає «ліпщиком», тач-артистом, тактильним художником.

За даними параметрами можна «розвести» культури на ті, які заохочують дотик та, навпаки, виховують культурну здатність тримати дистанцію. Тобто у деяких культурних традиціях культивувалось більш уважне ставлення до тіла, а у деяких – відбулося культурне «дистанціювання» емоцій та чуттєво-почуттєвих проявів від тіла. Так, на думку етнографів, можна розрізнити культури за ступенем включення дотику у соціальні

стосунки. Скажімо, італійська, арабська, турецька, латиноамериканська культури – це культури із високим залученням дотику у міжособистісне спілкування. У деяких народів тактильна практика суворо регламентована. Наприклад, в Китаї на вулиці не прийнято зустрічати людину ні поцілунком, ні обіймами. Безперечно, таке дотикове обмеження не спрацьовує у приватно-родинних стосунках, у сфері сексуальних відносин. Культурний дотик тим і вирізняється, що навчає людину автоматично відокремлювати інтимне тіло від тіла суспільного та доводити цю здатність до культурного автоматизму. Тому питання виховання культури дотику вирішується як проблема взаємопроникнення чуттєво-інтимного в культурне (та навпаки) на рівні довіри. Відомо, що дотик є важливою ланкою спілкування зі світом у дітей. Дитина більше, ніж дорослий, потребує дотику – аби відчувати власну захищеність. Можна пригадати багато дитячих ритуалів, у яких торкання стає власне індикатором безпеки та інструментом ствердження. Здійснюючи перші кроки, дитина «ходить» не тільки ногами, а й руками, губами, очима. «Спочатку дитина відчуває любов на своїй шкірі, а тільки потім у «своєму серці» [7, с. 113], – зазначає К. Гірц.

Звичайно, контактна тілесна поведінка по мірі дорослішання змінюється дистантним типом. Та, як відомо, від нестачі тактильних вражень та дотикового досвіду виникають емоційні порушення та неврози не тільки у дітей, а й у дорослих. Також дотик, по суті, є школою виховання та тренування всіх інших дистантних чуттів (зору, слуху, нюху).

Дотикова чуттєва модальність часто виступає прямою протилежністю до зорової. При обґрунтуванні даного принципу як загального гносеологічного положення, суттєву роль відіграла та ж сама дотикова ілюзія, про яку згадує Арістотель: торкаючись шарика схрещеними пальцями ми отримуємо дотикове враження немов від двох шариків. Відповідно відчуття дотику не може бути показником об'єктивних якостей речей. Хоча для повноти картини можна пригадати класичне визначення Арістотелем зорової здатності людини, у якому очі метафорично ототожнюються із щупальцями,

що діють на відстані. Принаймні у Берклі ми зустрінемо висновки про те, що глибина зорового сприйняття забезпечується не тільки виключно зором; вона залежить від співучасті в процесі зорового споглядання й дотикових уявлень. Тобто у такому ракурсі й зорову культуру можна віднести до однієї із модифікацій дотику. Але дотик, на відміну від зорового сприйняття, має власні характеристики та особливості. Якщо зорове сприйняття є цілісним та швидким, то тактильне – значно повільніше, більш фрагментарне та послідовне.

Така ж опозиція зорового та дотикового представлена у двох образах кротів із байок Сковороди (байка «Крот и Линкс» та «Нетопыр и Два Птенца», «Горлицын и Голубинин»). Хоча для філософа чітко визначеною є ієрархічність цінностей по вертикальній лінійці «верх – низ», але, все ж таки, не можна однобоко трактувати образ крота (кротів) як метафоричне уособлення «поганого» низу. Скажімо, у Сковороди є думка про те, що все видиме рано чи пізно перетворюється на ідоли. Враховуючи це, можна зазначити, що Крїт, який нічого не бачить, уособлює іншу чуттєву цінність – цінність гостро відчувати те, що не видно іншим. Тобто зоровому сприйняттю Сковорода протиставляє дотик («Нетопыр и Два Птенца», «Горлицын и Голубинин») та слух («Крот и Линкс») і у такий спосіб не заперечує чуттєвої цінності як вищих, так і нижчих чуттєвих модальностей, що, на наш погляд, є природною позицією у кордоцентричному світогляді Сковороди.

Теоретична спроба проєціювати тактильність на історію культури була здійснена австрійським мистецтвознавцем Алоїзом Рїглем наприкінці ХІХ – початку ХХ сторіччя. Розглядаючи мистецтво у безпосередній єдності із культурно-історичною епохою, Рїгель намічає лінію парадигмальних художніх зсувів за мірою відходу від тактильного, чуттєво-дотикового сприйняття до оптичного (орієнтованого на зорові, більш інтелектуалізовані цінності) [4]. Історичний розвиток художньої свідомості представлений Рїглем як зміна чуттєвих культур: переважаюче тактильне сприйняття у мистецтві Єгипту

змінюється гармонійним візуально-гаптичним класичним мистецтвом Греції та завершується чистим інтелектуальним спогляданням у художній системі Давнього Риму. Двовірність давньоєгипетської художньої форми демонструє перевагу тактильного над візуальним, коли споглядання об'єкту відбувається на невеликій відстані, що споріднює його із володінням ним через дотик. Культурний зір давньогрецької античності формує просторовий рельєф, який сприймається у перспективі, а також за допомогою гри світла та тіні, отже, у ньому сходяться візуальне та гаптичне, які зрівнюються та об'єднуються. А тривимірність давньоримської художньої системи репрезентує зорову культуру сприймання на відстані, повністю очищену від тактильного контакту.

Не зупиняючись на мистецтвознавчому аспекті даної класифікації Рігля, тим більше що ідея виведення її спрацьовує не на «класичних» художніх взірцях, із яких складається традиційна ієрархія видів мистецтва, а на декоративно-прикладному мистецтві, орнаменті, текстилі (які, на думку австрійського мистецтвознавця, більш строкато свідчать про особливості естетико-художньої своєрідності доби). Тим більше що підхід до вивчення мистецтва крізь призму культурно-історичної типологізації безпосередньо вплинув на хід культурологічних розвідок Освальда Шпенглера.

На думку Рігля, рух від дотикального художнього зору до оптичного – це закономірність розвитку образотворчого світового мистецтва. Причому новоевропейський суб'єктивно-оптичний культурний зір формується не у добу Відродження, а тисячоліттям раніше – у пізньоримському мистецтві.

Аби заповнити логоцентричну прогалину у вираженні різноманітних якостей дотику, сучасний французький філософ Жан Люк Нансі, дослідник філософії тілесності, у роботі «Corpus» перелічує більше двох десятків модифікацій дотику, які він називає «Corpus дотику»: «торкатись, зачіпати, стискати, погладжувати, дряпати, терти, пестити, щупати, розминати, розтирати, обнімати, стягувати, ударяти, щипати, кусати, смоктати, змочувати, тримати, відпускати, облизувати, трясти, дивитись, слухати,

нюхати, пробувати, уникати, цілувати, гойдати, гойдатись, носити, важити» [15, с. 126]. Тілесними проявами дотику Нансі демонструє багатовекторність досвіду спілкування зі світом за допомогою тактильних характеристик, які є фундаментальною антропологічною якістю та культурно зумовленим інструментарієм.

Цікавим та симптоматичним з огляду на тенденції сучасного осмислення тілесності є залучення Нансі до чуття дотику таких якостей, як погляд та нюх. Переосмислення зорової культури у дусі постмодернізму вимагає від ока здатності вільно та невимушено фланірувати по поверхні, не зосереджуючись на чомусь, а тим більше не фокусуєчись на головному. Саме така характеристика зору дорівнює його до дотику та дозволяє спрямувати у розряд дотикових якостей. Цей принцип спрацьовує і на прикладі нюху, який у дотиковому режимі здійснює пізнання світу запахів та ароматів.

Можна поміркувати, якими шляхами здатне розвиватись мистецтво, пов'язане із естетизацією тактильного досвіду. Новизну й оригінальність можна віднаходити у двох напрямках: або шляхом пошуку нових «технік» (мистецтв) дотику, або винаходом «тактильно різноманітних» матеріалів та об'єктів. У першому випадку можна намагатися досліджувати або просто випробувувати різні об'єкти, залучаючи всю вібраційну, кінетичну та температурну палітру дотику. У другому варіанті художник може винаходити нові матеріали, які є цікавими для пошуку нових, незвичних або старих забутих дотикових відчуттів, вражень або уявлень. Принаймні мистецька практика сьогодення передбачає шлях органічного наближення ремесла художника до професії інженера, технолога або промислового дизайнера, а художніх пошуків – до процесу створення та опробування нових матеріалів.

У сучасному мистецтві відбувається різновекторне освоєння чуттєвості і, отже, її розширення. Постмодерністське мистецтво залучає до своєї сфери, у різний спосіб культурно освоєє нижчий, позаінтелектуальний шар людських емоцій.

У мистецькій рефлексії ідеї адекватної оцінки дотику та його культурної значущості були задекларовані італійським авангардистом Ф. Марінетті. У маніфесті «Тактилізм» він запропонував включити у мистецькій обіг тактильні відчуття, які, поряд із візуальними образами, розширюють уявлення про світ, роблячи його більш об'ємним. Визначальними якостями дотику футуролог Марінетті називав цінність присутності та єднання між людьми: «Мета тактилізму – дотикова гармонія та прагнення до досконалості духовної комунікації людських істот за допомогою шару епідермісу» [14].

Цікава та дещо незвична ідея реабілітації дотику в архітектурному мистецтві представлена у теоретичних розробках Юхані Палласмаа – сучасного фінського архітектора та теоретика архітектури. Засади дотикової архітектури він базує на постулаті, що сучасна людина пригнічує почуття близькості зі світом: візуальна гегемонія немов придушує інші сенсорні модальності, породжуючи відчуження, відстані та абстракції. Причому, як не парадоксально, в умовах розвинутих технологій зв'язку та одночасності загострюється проблема самотності, ізольованості.

Палласмаа розподіляє архітектуру за двома принципово відмінними характеристиками. Перша – це так звана архітектура для очей: у створенні архітектурних форм, навіть функціональних, вона все ж залишає людину у якості глядача. Тобто зорова складова у створенні та сприйнятті споруд домінує над іншими сенсорними чинниками: «Наша архітектура може плекати та розважати очі, але вона не дає місця проживання нашому тілу, спогадам, мріям» [3]. Альтернативний тип архітектури, розробкою та створенням якої займається і сам Юхані Палласмаа, спирається на цілісний чуттєвий досвід людини, на почуття її органічної та цілісної присутності в архітектурному просторі. Такий тип архітектури перетворює людину із глядача на учасника із повною естетичною та етичною відповідальністю за простір, який створюється та у якому щось відбувається. Для тактильної

архітектури характерне органічне поєднання ландшафтів, візуальних потоків та тіла, у якому і відтворюється весь концептуальний комплекс топосу.

Отже, засади сенсорно-дотикової архітектури Палласмаа базуються на розумінні її як кордону (межі) між людиною та світом, коли кордон визначається людськими чуттями. Причому всі чуття, включаючи й зір, є розширенням саме тактильного відчуття. Перевага дотику пояснюється його базовою вкоріненістю у всі інші чуттєві модальності. Первинний дотиковий досвід, послуговуючи встановленню враження про світ, впливає на подальший розвиток відчуттів. Навіть візуальне сприйняття злито та інтегровано у тактильному континуумі.

У такому ж сенсі фінський дослідник і розробник зразків сенсорної архітектури високо поціновує саме «ручну» роботу у проектуванні та моделюванні, на відміну, скажімо, від комп'ютерних програм. Рука як метафора дотикального контакту із об'єктом або простором дозволяє знаходити архітектурні рішення як продовження («розширення», використовуючи термін Маклюєна) людського тіла на архітектурну форму. Така тілесна присутність архітектора наділяє об'єкти особистісною емпатією та дозволяє уникнути неподоланного дистанціювання від людського-тілесного. Як наголошує дослідник, споконвічно архітектура була покликана захищати людину, поміщаючи її, як дитину у колиску, в обжите, прийнятне середовище. Ось чому архітектура за своєю сутністю «формує досвід буття-в-світі і зміцнює таке цінне для сучасної людини почуття реальності та себе» [Там само].

По суті така світонастанова фінського архітектора концептуалізує думку Б. Гройса про те, що сучасна людина намагається відшукати утопію не в часі минулого-майбутнього (як це відбувалось у новоєвропейській традиції), а у просторі [8, с. 163].

Уважність до повсякденних технік гармонізації людини зі світом, в тому числі у мистецтві організації помешкання, міста, саду є суголосною східному світовідчуттю та культурним практикам. І ті ідеї, що впливають на

формування засадничих принципів сучасної експериментальної архітектури або культури відчуття (естетичної культури) наведені вище, на сході концептуалізувалось набагато раніше. Наприклад, інтелектуал XVII сторіччя Лю Юй пропонує змінювати домашню обстановку кожного місяця: речі поживляють сприймання тоді, коли знаходяться «не на своєму місці» та не набридають своєю заданістю [13, с. 130]. А літератор Шень Фу радить створювати незвичні архітектурні ефекти, коли, скажімо, за кухонними дверима можна знайти щось дивне – сад або святилище [Там само, с. 134]. У дотиковій архітектурі, так само як і у східній традиції, місцеположення людини має уособлювати зустріч зовнішнього та внутрішнього. Те саме помешкання сприймається не як укриття від світу, а як вмістище світу. Дана організація докільля мала й виховний сенс – мотив єднання людини із світом налаштував на осягнення єдності у розходженні: мовчазне злиття із Небом не розумілось як «відрив» від буденних речей, яких можна торкатись, впорядковувати, переставляючи місцями. Подібне «тактильне» світовідчуття знайшло відображення у китайській приказці: «Рис половину часу росте у руці землероба».

Отже, залученням у теоретичний обіг концепції дотикової архітектури Палласмаа продемонстрував межі самоусвідомлення та саморефлексії сучасного архітектурного знання, яке відшукує нове підґрунтя для осмислення взаємодії «людина – простір» через посередництво дотику та дотиковості. Тактильна архітектура, художні опрацювання дотику, смаку, нюху вимагають нових синтезів в межах самоусвідомлення предметно-чуттєвих форм. Тобто у межах феноменологічної методології відбувається перехід від філософії відчуття до філософії вираження або експресії, на противагу (й ще Арістотелем наміченої) концепції «сприйняття-враження». Вираження та виразність стає основною предметністю естетичної рефлексії; калістика замінюється естетикою, для якої є переконливим пошук механізмів переходу невидимого внутрішнього у зовнішнє сприйняття (за допомогою зору та всіх інших зовнішніх відчуттів).

Актуалізація дотику як культурно значущої чуттєвої модальності вплинула й на деякі моменти ведення спілкування із мистецтвом, «наблизивши» (у прямому сенсі цього слова) його до реципієнта. Мається на увазі загальна тенденція багатьох сучасних музеїв відмовлятися від свого головного правила «руками не торкатись» та залучати такі експонати, які б можна було сприймати дотиково. Скажімо, протягом останніх років у провідних світових музеях та виставкових просторах намічається сталий тренд залучати можливість відвідувачам «торкатись» експонатів, створюючи ефект безпосереднього знайомства із арт-об'єктами.

Такого роду мистецькі експерименти актуалізують також і репрезентація аудіотактильних практик, створюючи візуальний образ всередині людини, а сам простір традиційного музею із зовнішнього середовища переноситься у внутрішній простір аудіотактильної синестезії людини. І вже не такими екстравагантними виглядають спроби опрацювати різні варіанти «низового» тактильного досвіду, естетизуючи його. Тактильна поема, тактильна книга, тактильна скульптура, тактильна архітектура, тактильний кінематограф – всі ці варіанти культурного дотику поступово входять у простір актуального мистецтва та демонструють відкритість до пошуку чуттєвої відповідності реаліям сучасного культуротворення.

1. Diaconu Mădălina. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste // Contemporary Aesthetics. 2006. Vol. 4. https://www.researchgate.net/publication/298813482_Reflections_on_an_Aesthetics_of_Touch_Smell_and_Taste.
2. Hansen, Mark B. N. New philosophy for new media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004. 368 p.

3. Pallasmaa, Juhani. Hapticity and Time. Notes on fragile architecture. <https://www.scribd.com/doc/145644593/69185184-Pallasmaa-Hapticity-and-Time-pdf/>.
4. Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen // The Art of Art History: A Critical Anthology / Edited by Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 169–176.
5. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк ; [пер. с англ.]. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
6. Брилья-Саверен Ж.-А. Физиология вкуса // Культура застолья XIX века. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. С. 201–264.
7. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
8. Гройс Б. Комментарии к искусству/ М.: Художественный журнал, 2003. 343 с.
9. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
10. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Издательство «Логос», 1997. 264 с.
11. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия?; [пер. С. Зенкина]. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
12. Еліас Н. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження ; пер. з нім. О. Логвиненко. К.: Альтернативи, 2003. 672 с.
13. Малявин В. Повседневная жизнь Китая эпохи Мин. М.: Молодая гвардия, 2008. 496 с.
14. Marinetti Filippo Tommaso. Tactilism. In Manifesto. Nebraska Press. Lincoln & London, 2001. P. 197-200.
15. Нанси Жан Люк. Corpus. Пер. с фр. Е. Петровская. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.
16. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. К.: Вища шк., 2001. 179 с.

- 17.Свіні Кевін В. Чи може суп бути гарним? Розвиток гастрономії та естетика їжі // Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі. Упорядник Ф. Олгоф. К.: Темпора, 2011. С. 129–142.
- 18.Эпштейн М. Н. Философия тела. СПб.: Алетейя, 2006. 432 с.

Ольфакторика в мистецтві та сучасні культурні практики.

Зміни в системі сучасного гуманітарного знання, які викликані світоглядними та дискурсивними трансформаціями стимулюють інтерес до культурологічних методів засвоєння феномена «повсякдення», переключаючи увагу гуманітаріїв на предмети та явища, які раніше вважались маргінальними та не визначальними для культуротворчих процесів – тілесність та тілесні практики, ольфакторика, їжа, дотик, смак, вібраційний, кінестетичний досвід, невербальна комунікація.

Так, Г. М. Маклюен в праці «Галактика Гуттенберга» зазначає, що фонетична писемність західної цивілізації розколола первинну людську цілісність магічного світу слуху та нейтрального світу ока навпіл. Саме відтоді формується людина зору, людина зорового відчуття. Маклюен підкреслює, що сучасна західна чуттєва культура починає тяжіти до фонетичності, а розвиток слухових, дотикових, ольфакторних відчуттів урізноманітнює самопізнання людини сучасного світу.

Прикладом такого урізноманітнення може послугувати формування некласичного ольфакторного дискурсу, як теоретичного так і мистецького, повсякденного, на рівні сучасних культурних практик.

Дослідження культурних параметрів ароматів-запахів – це той ресурс, який нагально потрібен людині сучасності, яка досить щільно «зосередилась» на візуальності. Дійсно нюх найдовше тримав «маргінальний» статус, і така культурна «неліквідність» щільно вкоренилась принаймні в європейській культурній традиції.

Актуалізація та інтелектуалізація ольфакторики відбулась не в останню чергу після виходу у світ роману «Парфуми» (1985) німецького письменника

та сценариста Патріка Зюскінда [6]. Піднята автором тема розгорнулась і у площині теоретико-методологічних наукових розвідок.

Вивчення культурних чинників нюху-запаху та ольфакторних культурно зумовлених здібностей, поряд із дотиком та смаком, ускладнюється моментом їх «перекладу» у вербальний режим та опису за допомогою слів. Наприклад швейцарський дослідник Г. Д. Ріндісбахер, спираючись на методи лінгвістичного аналізу у роботі «Від запаху до слова» [12] проаналізував два можливих вектори мовного кодування запахів: перший – запах як предикат (запах чогось, когось); другий – як категорія гарного-поганого або приємного-неприємного ольфакторного враження, позитивний та негативний запах (сморід тощо). Вчений одним із перших почав досліджувати проблему літературних репрезентацій ольфакторники, яка тепер активно розробляється в межах лінгвістики та літературознавства.

Одну із перших вдалих спроб вивчення культурного та культуротворчого сенсу запаху представлено в роботі «Культурна історія запаху» таких дослідників, як Констанс Классен, Девід Хоувз та Ентоні Сіннот. Вивчаючи запах як культурно зумовлений чинник, вони відстоюють позицію пріоритетності запаху-нюху в сучасному гуманітарному дискурсі, зазначаючи, що, на відміну від «модерності» зору, чуттєвим репрезентантом постмодерності в культурі стає нюх – суб'єктивно-особистісний та інтуїтивний. Отже, вивчаючи особливості сучасного культуротворення, необхідно більш прискіпливо відноситись до запахів як важливого чинника суспільних взаємин та смислів: «Запахи наділені культурно релевантними значеннями та беруть участь у суспільному житті у якості парадигми ідентифікації світу та взаємодії із ним. Через особисту, емоційну природу ольфакторного досвіду такого роду значимі запахи засвоюються членами суспільства на глибоко особистісному рівні. Відповідно, дослідження історії запахів в культурі є не що інше, як проникнення у саму суть людської культури» [8, с. 48]. Дана цитата свідчить про відкритість питання про значення запаху-нюху як культурної константи, крізь призму якої можна

відкрити досі «закриті» культурні феномени та практики і, можливо, розширити рамки розуміння сучасних культурних реалій.

Саме тому одна із нових та актуальних теоретичних стратегій гуманітаристики – це дослідження культурних феноменів крізь призму ольфакторних здатностей, культурно зумовлених. Термін ольфакторний (від лат. *olfactorius* – запашний, духмяний) позначає здатність сприймати приємні та неприємні запахи оточуючого світу, натуральні та штучні аромати. На нашу думку, цей термін є доречним та у повній мірі може використовуватись у науково-гуманітарному дискурсі поряд із словом «нюх». Культурологи активно залучають поняття ольфакторного культурного стандарту, через який можна виявити характерні для окремих епох запахи та аромати, окреслити їх культурні чинники, здійснити ревізію історичних типів культури через їх ольфакторний фон. Скажімо, несподіваним постає факт вимірювання запахами часу та відстані. Маклюен згадує японський годинник, який було сконструйовано таким чином, аби кожную годину вбудовані та підпалені шматочки ладану випускали різний аромат, що давало змогу визначити відповідний час [10]. В даному антропологічному контексті можна пояснити і традиційні способи вимірювання часу у мешканців північних регіонів – про тривалу поїздку на собачій упряжці вони можуть зазначити: «лише два рази спітнів».

Розпочавшись із літературних текстів Гюїсманса, Уайльда та Пруста, ольфакторний дискурс став предметом дослідження істориків культури. Сучасне зацікавлення культурною історією запахів можна пояснити очевидною тенденцією до радикальної зміни (та навіть знищення) ольфакторного середовища. «Нульовий» ольфакторний стандарт розповсюджується на всі місця цивілізованого перебування людини (вулиці міст, громадські приміщення). В рамках екологічних розвідок стрімко зростає кількість науково-дослідних проєктів, пов'язаних із розробкою методів та шляхів вивчення ольфакторних ландшафтів (*smellscapes*).

Одну з останніх спроб ольфакторних досліджень в естетиці здійснено французьким філософом Шанталь Жаке (Chantal Jaquet). У роботі «Філософія запаху» (2010) [1] дослідниця окреслила проблему філософського осмислення феномена запаху. У дусі кантівської постановки питання про можливість певних здібностей вона шукала відповідь на запитання: за яких умов можлива естетика запахів і що таке смак у царині запахів? Залучаючи до своїх рефлексій приклади естетико-художніх пошуків Бальзака, Пруста, Гюїсманса, Гогена, Дебюссі, Родена, Зумбо, дослідниця робить спробу вибудувати пролегомени до філософії нюху.

Шанталь Жаке зазначає, що маргінальне місце запахів в історії європейської культури зумовлене пануючою теоретично-умоглядною настановою, яка вимагає дистанціювання від об'єктів дослідження (звідси зір та слух), а запах (разом із дотиком та смаком) – це завжди присутність як відсутність дистанції та дотикання із тілом. У релігії та моралі запах пов'язувався із позакультурними тваринними характеристиками людини, тому, принаймні у філософській рефлексії, йому було відмовлено у почесному місці поміж інших чуттєвих модальностей. Скажімо, Августин вбачав у запахах та ароматах прояв плотського, отже, чутливість носу – це прямий провідник до похоті та гріха. Філософська думка дистанціювалась від запаху-нюху з огляду на його «неінтелектуальність», на неможливість за допомогою нюху репрезентувати ідеї. Як зазначає дослідниця, у сучасній західній культурі «нецивілізований» запах як «слід дикості» може виступати чуттєвим тавром суспільного відлюдення та маргінальності.

Від себе додамо, що у контексті виховних конотацій низової естетики не артикулюється ще одна проблема, яка пов'язана із культурною ольфакторикою. Якщо, на думку багатьох дослідників, у сучасній культурі безперечним є факт тяжіння до маскування природних запахів, властивих людському тілу, то «зворотна» сторона даної цивілізаційної ознаки не знаходить належного оформлення в гуманітаристиці. Мається на увазі феномен естетичного виховання відчуття міри та смаку у використуванні

запахів. У суспільних нормах не закріплено жодної моделі спілкування із «занадто цивілізованими» шанувальниками парфумів, які викликають суперечливі відчуття в оточуючих. І якщо міра інтенсивності запаху (яка є досить індивідуальною, але не обумовлена лише фізіологічними характеристиками, а в цьому і полягає її культурна складова) ще має хоча б якісь «приблизні параметри» на шкалі «більше-менше», то культурні параметри ольфакторного смаку відсутні повністю. За Фрейдом, «органічне витіснення» природного запаху у спільноті можна розуміти як один із векторів шляху до культури, а «дурний запах» – це і є «некультурна» поведінка людини, яка не приховує власні екскременти і «тим самим ображає іншого, не поважає його, і про це, безумовно, свідчать брутальні та розповсюджені лайки» [13, с. 316]. А зворотним боком є маскування «органічних» запахів «культурними» ароматами, які можуть так само викликати образу та відразу водночас. Саме у такому контексті розвиток/виховання культурного відчуття запаху – проблема, яка лише намічається у гуманітарних науках, виокремлюючи власне місце у тому ж естетико-виховному дискурсі.

Дійсно, до принципів ускладнень в обґрунтуванні ольфакторної естетики належить відсутність спеціальної ольфакторної освіти (маються на увазі не спеціалізовані курси навчання парфумерів, а розробка методів з виховання нюхової чутливості, створення ольфакторних середовищ та формування спеціалізованого понятійного апарату, за допомогою якого можна виразити ольфакторні враження). Недаремно у парфумерії склалась традиція використовувати термінологію музики як найбільш віддаленого від вербалізації та словесних означень мистецтва: «висока нота» аромату, «парфумерний акорд», «симфонія запаху» тощо.

Перші спроби у цьому напрямку активно робляться у Франції – традиційному центрі парфумерії та парфумерної промисловості. Скажімо, у 1990 році у Версалі було відкрито ще один музейний підрозділ – так звану Осмотеку – місце для зберігання рідких витворів парфумерного мистецтва та

цінних інгредієнтів з їх виробництва. Головним завданням музею ароматів стало створення бібліотеки запахів: виникла необхідність сформувати принципи каталогізації експонатів та потреба опрацювати особливі методики та підходи з їх «експонування» та ознайомлення із ними відвідувачів. Співпрацівники Осмотеки як консерваторії запахів займаються також відтворенням давно втрачених ароматів, відроджуючи велику кількість парфумів кінця XIX – початку XX ст., які були зняті із виробництва та забуті. Концепція музею-бібліотеки запахів підштовхнула до просвітницько-навчальної роботи – відкриття для відвідувачів можливості «дегустувати» запахи саме як культурні, контекстуально обумовлені: кожна лекція-розповідь про культурні події із світу запахів та ароматів ілюструється ароматами, нанесеними на спеціальні блотери.

У сучасній культурі вже набули поширення та вжитку такі терміни, як «ароматичний тероризм», «ароматичний спам» тощо, у яких втілюється характеристика насильного впливу ароматів та запахів на людину. Скажімо, Кант зазначав, що запах суперечить свободі, адже він пов'язаний із диханням, звідси й можливість насильства. Ця думка Канта знайшла підтвердження у вже згаданій роботі канадських культурологів К. Классен та інших. У розділі даної праці, який називається «Аромат і влада: політика запаху» [9, с. 383–458], автори доводять, що статус запаху в сучасній культурі принципово змінюється. Скажімо, ті ж самі парфуми, що декілька сторіч виконували функцію підтвердження високого статусу їх власника-носія, у сучасній культурі набувають іншого символічного навантаження, яке напряду не пов'язано із суспільною ієрархією. Навпаки, синтезування ароматів зробило їх доступними для всіх бажаючих, а можливість їх змішувати, отримуючи нові й несподівані комбінації, серйозно вплинула на розвиток парфумерії, на її естетичні та маркетингові стратегії. З іншого боку, й влада стала безособовою, абстрактною. Саме тому ольфакторна ієрархія принципово змінилась – для сучасних «політиків, бізнесменів вважається характерною символічна відсутність запаху» [Там само, с. 383].

Іншими словами, владні еліти правлять країнами з позицій ольфакторного нейтралітету. А ті, хто знаходиться на периферії даного «ольфакторного нейтралітету», вважаються «пахучими», або «ольфакторно забарвленими». Той самий принцип спрацьовує і на культурному співставленні «свій/чужий». Від нього відштовхувались майже всі піонери культурно-антропологічної рефлексії стосовно ароматів та запахів в культурі: звертає на себе увагу те, чого не відчуєш поміж своїх та своїм – екзотичне, несподіване, несхоже. «Своє» не пахне, і саме тому на нейтрально ольфакторне «своє», як на альдегід, нашаровується «чуже – не своє», «інше-інакше», помітне, відчутне. Тобто у сучасних реаліях поступово змінюється культурна шкала запахів: у традиційній шкалі закріплена ольфакторна полярність «аромат/сморід», у сучасній культурі переважає «ольфакторний нейтралітет як відсутність запаху/аромат». Цю зміну сучасного культурного буття запахів прекрасно підтверджує думка британського антрополога Мері Дуглас [4], яка розмірковує над природою бруду: бруд – це річ не на своєму місці. Тобто це річ, що знаходиться у невластивому для себе культурному середовищі. Справа культурологів – вивчати не особливості ароматів і запахів, а культурні реалії, у яких ті або інші ольфакторні характеристики займають власний культурний простір. Іншими словами, культурне (а не фізіологічне) ольфакторне сприйняття позбавляє запах культурної характеристики поза культурним контекстом, що дозволяє говорити про його культурний релятивізм.

Особливо хотілось би зупинитись на проблемі «нульового» запаху в сучасній культурі. Вже згадана вище понятійна шкала «ольфакторний нейтралітет/аромат» розташовує запахи культури, відштовхуючись від «нульового запаху», який і взятий як ідеальний.

Проблема урбанізації та перенаселення міст як зокрема ольфакторна виникла не сьогодні (саме вона лейтмотивом проходить в романі Зюскінда «Запахи»). Інша справа, що сучасні технології та культурні запити відповідати «нульовому запаху» поступово опановують її вирішення.

Принаймні вже існують декілька шляхів: по-перше – це дезодорація: боротьба із запахами за допомогою інших запахів. По-друге – це маскування запахів: створення речовин, які дозволяють усунути запахи активними непахучими речовинами. Подібні ольфакторні «ширми» зроблять прибирання необов'язковим: «погані запахи просто будуть невідчутні» [9, с. 401]. А якщо пристосувати цей метод до інших органів відчуттів, то нескладно буде уявити й потворні будівлі, які ми перестанемо (а може, вже перестали?) помічати, шум машин та механізмів, який ми перестанемо відчувати, нейтральну їжу і таке інше. Не вирішуючи питання безпеки, «наше ольфакторне середовище може бути піддане непередбаченій цензурі із боку тих, хто віддає перевагу приховуванню власного смороду» [Там само, с. 402].

У даному контексті нас не цікавлять «гігієнічні» проблеми сучасних міст. Справа полягає у тому, що насправді у даному факті маскування запахів та приведення оточуючого ольфакторного простору до «нульового стандарту» полягає й певна гуманітарна проблема – ольфакторна стерильність, яка може призвести до прогресування загальної нечутливості «людини без якостей». Недаремно Гренуй П. Зюскінда – принципово нове культурне явище: його можна позиціонувати водночас як приклад «тваринності» людини (загострено-інстинктивне відчуття запахів) та як сучасну мрію про «людину без запаху» із тим самим «нульовим ольфакторним стандартом».

Культурно визначений ольфакторний фон дозволяє людині також розширити межі власного тіла: аромат-запах створює межу, яка встановлює дистанцію, легітимовану культурою (у культурології це питання займає своє місце під грифом «чисте – брудне»).

Маргінальність ольфакторного чинника людської чуттєвості (саме таким становище нюху було донедавна) пояснюється сталою та ієрархічно вибудованою (принаймні в європейській культурі) системою низьких та високих чуттів. Скажімо, Г. Зіммель, який був піонером теоретичного ревізування значення нюху в культурі (тобто небіологізованої його

константи), все ж таки зазначав, що «у зрівнянні із зором та слухом соціологічне значення... нюху не настільки мізерне, як можна б було припустити з огляду на властиву йому тупість та нездатність до розвитку» [5, с. 32]. Але це вже дещо, у зрівнянні, скажімо, із Кантом, який називав нюх «тваринним» поміж іншими чуттями, ольфакторності було категорично відмовлено у здібності репрезентації естетичних та символічних форм культури. «Мій геній у моїх ніздрях», – зазначав Ніцше в «Ессе Homo». Ольфакторна метафора Ніцше ілюструє стратегію «переоцінки всіх цінностей» – шлях «нешляхетного» пізнання, спрямованого не на абстрактне, ідеальне, умоглядне та «високе», а на життя як таке, на мале, непомітне для очей. Пізнання як інстинкт, який безпомилково розбере «запах правди», а не «слова правди». І така «ольфакторна філософія», яку можна «постигати» через дихальні вправи, має зняти протиріччя між розумом і тілом.

Безперечно, найбільш «культивованим», культурно «опрацьованим» є зоровий простір. Європейська цивілізація вдосконалювала його, віртуозно грала із оптикою, втілювала її у візуальних мистецтвах, коли навіть пластика (скульптура) та монументальність (архітектура) організовується оком. Скажімо, канадський соціолог та культуролог Маклюен репрезентував теорію опозиційності візуальної та вербальної культур як змінюваних парадигм у соціальній історії та способів комунікації. Друге місце за ступенем опрацювання віддане слуху та звуковому культурному простору. Така ієрархічність у тлумаченні чуттів є проявом того, що Мартін Гайдеггер назвав «метафізичним креном» європейської культури, який втілюється у тотальності логоцентричної стратегії. Саме тому «вигідна» поміж інших сенсорних проявів позиція, яку «займають» зорова та слухова сенситивність, пояснюється можливістю культурної фіксації та перекладу їх у вербальну площину. Найбільш віддаленими від «перекладу» на мову (особливо на мову науки), безперечно, є такі сенсорні якості, як дотик, нюх і смак: вони є найменш вербально адаптованими.

Хоча, безумовно, коріння естетико-художнього ольфакторного дискурсу у літературі можна віднайти сторіччям раніше – у творчості французького письменника Ж.-К. Гюїсманса. У романі «Навпаки» (1884) автор створив образ парфумера-композитора, у якому підсумував та втілює тенденції відношення до запахів у модерністську добу та багато у чому художньо осмислив підвалини дендизму та естетизму (саме із цими феноменами була пов'язана й ольфакторно-естетична гра із запахами та революція у парфумерному мистецтві). Дез Ессента – головний герой роману – синтезує запахи, експериментує із ароматичними речовинами, уподібнюючись композитору, який створює ідеальну гармонію звуків. Напевне, невербальність ольфакторного спілкування та відсутність візуалізації і поєднує здатність сприймати та відтворювати пахощі із музичним мистецтвом. Нюх приносить Дез Ессенту «не меншу насолоду, ніж слух і зір, – всі ці відчуття, в залежності від освіченості та здібностей людини, були спроможні народжувати нові враження, примножити їх, комбінувати між собою й оформити їх в те ціле, яке, як правило, йменують твором мистецтв. І чому б не існувати мистецтву, яке має витокami запахи?» [3, с. 510].

У зв'язку із художньо-літературним осмисленням феномена запаху-нюху неможливо оминати так звані «феномен Пруста»: можливість пригадати потаємні, приховані, забуті враження, образи, ситуації та життєві моменти через запахи – ось його суть. Дійсно, у прустівському романі-епопеї «У пошуках втраченого часу» ольфакторність займає одну із центральних позицій: французький письменник доводить, що запах безпосередньо впливає на несвідоме і краще, ніж інші сенсорні здатності (зір, слух, дотик та смак), пробуджує давні спомини.

Малодослідженим в аспекті пізнання механізмів «низової» чуттєвості та чуттєвої культури є новелістичний цикл Італо Кальвіно «Під сонцем ягуару», аналіз якого дозволить нам висвітлити проблему втрати чуттєвості сучасною

людиною і в такий спосіб змодельовати параметри нової чуттєвої «досвідченості».

Опублікована у 1986 році збірка новел складалась із творів, які мали би відобразити п'ять чуттів. Але на момент смерті Кальвіно (1985 р.) він встиг написати лише три твори: про нюх – «Ім'я, ніс», смак – «Під сонцем ягуара» та слух – «Цар-слухач» [7]. Цікаво, коли Кальвіно замислив даний цикл, для нього важливо було не скільки написати книгу, а, мандруючи лабіринтами чуттів, «змінити самого себе» [2].

Перша новела «Ім'я, ніс» відповідає історію про пошук коханої жінки. Знаковим є й той факт, що новелістичний триптих вийшов приблизно водночас із романом Зюскінда «Запахи», хоча за згадками самого Кальвіно, новела, присвячена нюху замислювалась ще на початку 70-десятих. А як окремий твір «Ім'я, ніс» новела була опублікована у журналі «Плейбой» у 1972 році. Що цікаво, в цей час письменник переїжджає до Парижу і починає активне спілкування із Бартом та Фуко.

І це дійсно символічно, оскільки приблизно в цей час в гуманітарному дискурсі і помітно особливе зацікавлення естетикою «низьких» чуттів. Виникають численні спроби не тільки описувати дані чуттєві модусу, а й аналізувати їх, шукаючи адекватний понятійний апарат. І, дійсно, старт цієї хвилі відбувся, все-таки, в надрах літератури. Що характерно, і Зюскінд, і Кальвіно знаходять серединний шлях оповіді про нюхові здатності, уникаючи зайвий психологічний біологізм та клішовані підходи з боку культури парфумів та пахощів, який досить активно просувається «по лінії» демократизації продажу та споживання ароматів.

В новелі фігурує звичний для Кальвіно символ лабіринту. Побудова новели – це три історії мандрівників по лабіринту у пошуках коханої жінки. Причому всі вони – представники різних культур та епох, але образ «пряного лабіринту» об'єднує та тримає їх у одній смисловій площині. Немов би перед глядачами розгортається драма з переодяганнями – герої ті ж самі, а костюми, декорації та антураж – інші.

Автор спеціально конкретизує місце та час подій, аби головні перипетії пошуку запаху вивести на рівень універсальних принципів.

Перша сцена, яку ми умовно назвемо «Лабіринт-І», відбувається в Парижі другої половини XVIII – першої половини XIX. (час визначається приблизно, враховуючи ту обставину, що на балу герої танцювали вальс). Дійсно, французький культурний контекст є необхідною та знаковою площиною для розгортання ольфакторної проблематики: галантність епохи проявляється як кліше, що налаштовує читача до впізнаного. Відповідно таке налаштування повністю справджує наші очікування.

Символічно, що головного героя звать Сен-Каліст (ще один натяк на епоху класичної естетики). Він зустрічається на маскарадї із прекрасною незнайомкою, але наступає північ (знов-таки, час-кліше) і вона несподівано їде, не даючи герою жодного шансу нової зустрічі. Все що він про неї «знає» – це аромат її витончених парфумів (звісно, за сюжетом, герой був знавцем та поціновувачем ароматів).

Наскільки вдалим буде пошук (блукання по лабіринту) коханої жінки для головного героя, враховуючи допомогу знавця ароматів та запахів власниці магазину парфумів мадам Оділь? Її «методичний геній» виступає в ролі поводитря по лабіринту, але замість клубка ниток у неї ароматні шлейфи та ароматичне «невагоме павутиння із акордів, консонансів, дисонансів, контрапунктів, модуляцій та прогресій» [7, с. 366]. Реконструкцію імені-запаху вона розпочинає із простої типологізації характерів жінок: власниця магазину парфумів розрізняє типажі за основними групами ароматів: квітковий, фруктовий, пряний або східний аромат.

Звичайно, цей шлях по лабіринту пахощів-імен приводить у тупик – занадто спрощена схематизація не годиться для таємничої незнайомки. Це основна сюжетна канва «Лабіринту-І». Та, зрозуміло, що Кальвіно у своєму «фірмовому» стилі включає у лабіринт і читача, який перевіряє власні відчуттєві враження від ароматів та запахів, їде за Сен-Калістом.

Сен-Каліст, немов, блукає по лабіринту запахів («пряний лабіринт») у пошуках саме того аромату. Дана подорож, з одного боку, не є «класичною» мандрівкою – нікуди йти непотрібно, лабіринт запахів знаходиться водночас поряд, але за напругою ольфакторного детективу ціль здається недосяжно далекою.

Сам шлях пошуку – це феноменологія запаху, який витканий тільки із парадоксів: його неможна ні забути, ні зберігати у пам'яті; запах випаровується, відповідно необхідно «поспішати». Але бистрота ніяк не впливає на раптовість впізнавання «того самого» запаху, який вже відчували – включається якийсь інший механізм. Кожне враження від нового аромату перетворюється на перепону, що віддаляє пригадування (тому що водночас знати запах та впізнати його – ще один парадокс ольфакторики (досвід співвіднесення запахового враження із присутністю)).

Як герой класичної епохи, Сен-Каліст намагається обґрунтувати пошук в категоріях логоцентристського дискурсу. Алфавіт нюху – утопічна спроба представити нюхову здатність у вигляді логічних конструктів-означень із власною класифікацією та типологізацією (такої собі бібліотеки ароматів, яку може впорядкувати та систематизувати лише людина із особливими розумовими талантами. Тому що «тільки завдяки найсуворішому порядку в думках можна впоратись із сонмом невловимих випаровувань» [Там само, с. 367]. Складаються «до купи» ольфакторні характеристики і із них має викристалізуватися ім'я людині. Запахи, на думку Кальвіно, як букви «лексичного запасу» ольфакторних вражень формують суть людини (його ім'я). Пошук запаху – пошук імені. «Дати ім'я потрясінню мого нюху», – стає генеральним рефреном не тільки для героя «Лабіринту-I», а для всіх героїв новели «Ім'я. Ніс».

Нюховий «Лабіринт-II» несподівано переводить історію у русло низової ольфакторики: герой другої оповіді (напівлюдина/напівтварина), також шукає її – свою самицю. Але цей лабіринт кружляє серед природних запахів трав та

землі, людина-тварина разом із читачем йде по ньому в надії вийти на слід «свого» запаху.

Для Кальвіно важливо представити всі аспекти ольфакторного дискурсу, він у такий спосіб розмірковує про сутність «низових» відчуттів як базових для становлення людини та культури. Ніс та дотик – ось два основних модусів чуттів, завдяки яким людина набувала досвід ідентифікації. «Навіщо дивитись, коли можна понюхати?» – даним питанням Кальвіно руйнує звичну ієрархію чуттів.

Що цікаво, на початку новели Кальвіно описує майбутню людину як людину без носу. Звичайно, ніс – це не орган, а антропологічна характеристика відчувати світ на запах, яка, на думку італійського письменника, уходить назавжди: «Забудеться алфавіт нюху, – а із його літер складались вокабули безцінного лексичного запасу, – і запахи зробляться безіменними, безгласними, невпізнаними» [Там само, с. 364].

Відповідна оповідальна лінія «Лабіринту-II» має продемонструвати первинну значущість нюху: дана здатність є більш важливою, ніж естетична витонченість відчувати «зроблені» аромати. Завдяки їй людина приходить до безпосередності імені, а не імені-маски, імені-маскування. Відомо, що історія парфумів, принаймні в європейській культурі, – це історія суспільних статусів та стандартів. Демократизація споживання парфумів, здійснена за допомогою революційного винаходу Коко Шанель синтезованих ароматів, дозволила перевести ольфакторний дискурс у площину «практик себе». Пошук власного аромату часто стає шляхом до власної ідентифікації, коли, дійсно, тіло «не обдуриш».

Така постановка питання логічно відкриває напрямок до «Лабіринту-III», герой якого мандрує Лондоном «наших днів» у пошуках своєї коханої жінки. Світовий мегаполіс (Лондон), відсутність імен головних героїв (на відміну від персоніфікованих персонажів «паризького лабіринту») має продемонструвати сучасний статус запахів та ароматів. Але проблема тут полягає глибше, ніж про неї можна судити, виходячи із первинних посилів –

безособовість, уніфікованість, «фізіологічність», всіх тих характеристик, які в сукупності «тягнуть» на предикат «бездуховного» (характеристику, яка, на наш погляд, є дискредитованою та претензійною, так само і як слово «духовність», принаймні в контексті естетичного дискурсу).

Саме нарочита «дегуманізація» «Лабіринту-III» спонукає до виходу на площину «чистої» чуттєвості, не «приправленої» ароматами та художніми надбудовами (наскільки це можливо у літературному тексті – а це й є майстерність та чуттєва «прозорливість» Кальвіно). Не будучи моралістом, письменник доводить, що навіть у безособовому урбанізованому просторі великого міста у людини завжди залишається його найважливіша сутнісна характеристика – ім'я-запах.

І на кінець, чи привів «пряний лабіринт» героїв до своїх коханих? Привів, але за законами новелістичного жанру (який передбачає, все ж-таки, стислість та швидку розв'язку) всі жінки загинули. Така розв'язка була зумовлена, на нашу думку, приблизно тим же самим, що і закон про неможливість продовжувати казку після весілля головних її персонажів (законами жанру не передбачено).

Відповідно наприкінці новели лабіринт знову розімкнувся і до імені-запаху (який, все-таки герої знайшли) додався ще один – запах переходу у тлін та вічність (а це вже зовсім інша історія).

Друга новела має назву «Під сонцем ягуара» і присвячена дослідженню феномена смаку. Вперше була опублікована також при житті (1982) і мала іншу назву – «Смак. Знаю». Вражений подорожжю до Мексики, Кальвіно відкриває мексиканську смакову культуру через пізнання нових екзотичних блюд і задається питанням – як можливе пізнання культури через їжу (такий собі гастрономічний туризм, перший змістовний шар новели).

Для Кальвіно є очевидною одна риса сучасної культури – споглядання екзотичних куточків світу ні в якому разі не наближає туриста до внутрішнього глибокого розуміння культури. В дусі Бодрійяра він наголошує, що турист у звичному режимі накопичення вражень навіть давні сакральні

ритуали та споруди може перетворити на їх жалюгідну подобу та невибагливий сурогат. Адже все що є доступним зору можна побачити на екрані, не встаючи із крісла. Відповідно таке «зорове налаштування» формує і туриста-споживача, який маючи всі сучасні комфортні приладдя для переміщень перетворює подорож на фіксацію баченого із подальшим його переглядом.

Альтернативною такому «споживанню» культур у Кальвіно стає справжня мандрівка: несвідоме освоєння нового середовища (коли гастрономічна мова змінюється від міста до міста) збагачує запас слів та емоцій. Таке проникнення передбачає зміну звичного способу харчування, коли турист «нову країну засвоює, пропускаючи через шлунок її флору, фауну та культуру» [Там само, с. 379].

Цікавим у гастрономічних мандрах є не тільки факт що їдять, а і які пристрої та техніки використовують для розмішування, нарізання, накладання тощо. Ця «справжня» мандрівка (якщо її класифікувати в категоріях ієрархії чуттів) мала всі шанси зайняти останнє місце. Та для сучасної людини такий шлях може наповнити не менш гострими та глибокими враженнями.

Але не варто вбачати в даній новелі лише критику туристичного «споживання» країн. Насправді це ще один лабіринт – смаковий – блукання яким відкриває невпізнанне у собі самому (другий змістовний шар).

Загальна канва оповіді досить проста – подружжя, мандруючи Мексикою, відкривають нові смакові враження. При чому здатність до сприйняття витонченості смаку у дружини проявляється сильніше, ніж у чоловіка. Сенс справжніх взаємин можна зрозуміти, навчившись відкривати смаки через іншу людину.

Саме в цьому і полягає нюанс перекладу слова «впізнавати смак», «смакувати» який Кальвіно виносить замість епіграфа на початок новели. Крім прямого значення, пов'язаного із їжею та гастрономією, дане дієслово «sapio» перекладається як «відчути безпосередньо» (в іншому варіанті

відчутти нутром). Причому такого типу знання як знання-мудрість (*sapienza*) перевершує знання-вченість (*scienza*) [Там само, с. 378]. Дане смислове розходження ми можемо знайти і в слові «смак» та «естетичний смак», що також зайвий раз доводить необхідність враховувати та рахуватись із антропологічними витоками естетичної чуттєвості.

Розкриваючи такі філологічні нюанси, Кальвіно доводить ідею про те, що «низькі» чуття можуть стати непоганим орієнтиром для мандрівки по лабіринтам власної душі (а не тільки шлунку). Через «смакову взаємність» можна краще відчутти людину. Письменник навіть порівнює подружню трапезу із подружнім ложе – лише в єднанні окремих індивідуальних вражень відчуття та почуття набувають завершеності та цілісності.

Якщо у першій новелі запах репрезентує сутність людського «я», то смак в новелі «Під сонцем ягуару» – це сакральний інструмент взаємного обміну. Практикуючи таку смакову взаємність, подружжя відкриває досить несподівані архаїчні контексти смакування.

Екскурсія до жертovníка ацтеків спонукає героїв зрозуміти сутність принципу людських жертвоприношень – сакральність поїдання жертвовної плоти (як це здійснювалось в архаїчних культурах) символізує безкінечність життя та космосу. Поїдання один одного як метафоричний канібалізм знищує границі між тілами, «осіняючи собою всякий любовний зв'язок» [Там само, с. 380]. І далі: «Ми також поїдаємо один одного, але робимо вигляд, що не помічаємо та не звертаємо увагу на смак» [Там само, с. 381].

Таке культурно-антропологічне знання здійснюється паралельно із дегустацією смаків блюд, які переживаються безпосередньо, без теоретичних опосередкувань та концептуальних узагальнень. Архаїчна первинність їжі дозволяє зануритись у ті шари колективного несвідомого, що відкривають сакральну сутність смакування: через їжу бути водночас тим хто поїдає і тим, кого поїдають інші (такий собі уроборос їжі).

Відповідно шлях, який прокладали герої по новим місцина та смакам в кінцевому варіанті привів їх до самих себе (це і є альтернативою

традиційному туристичному маркуванню вражень). Їх гастрономічний лабіринт відкриває подружній парі справжнє, немотивоване відчуття єдності, коли розділяючи їжу вони об'єднуються у одне ціле.

І, нарешті, остання новела присвячена блуканню по слуховому лабіринту. На написання твору про сутність слуху Кальвіно надихнуло есе Р. Барта про мовленевий гул: письменник ідею розвинув та додумав, основні матеріали стали основою сюжету опери (Кальвіно виступив лібретистом). Як закінчений твір новела побачила світ у 1984 році під назвою «Цар-Слухач».

Якщо перші дві новели – це новели про пошук та набуття, то третя – про втрат – втрату голосу.

Ось коротка фабула новели: правитель сидить на троні («прикутий» до трону у палаці-тюрмі) і не може встати з нього (і буквально, і метафорично), аби не загубити його і, відповідно, не бути позбавленим влади. Та такий стан компенсується особливою слуховою чутливістю: він досконало навчився розпізнавати всі шуми, циклічне повторення яких гарантує його стабільність. Він спілкується із світом тільки за допомогою слуху. Світ через вуха – єдина можливість не загубити зв'язок із оточуючим тронний зал палацом, містом, людьми. І все що відбувається із правителем – це те, як уважно він прислуховується та вслуховується у оточуючий світ. Вигляд слухового лабіринту, яким блукає головний персонаж повторює анатомічні лінії великого вуха. Навіть архітектура палацу, немов би, наслідує анатомію вуха – павільйони вушної мушлі, східці напівкруглих каналів, тимпани барабанних перетинок.

Цар стає заручником своєї чуттєвої здатності: тривожність, неспокій, підозра виникають внаслідок гіперболізованого відчуття.

У новелі, присвяченій слуху виникає ремінісценція хрестоматійного образу печери Платона. Але на відміну від платонівської печери, яка символізувала чуттєвий світ людини і протиставлення «нижчих» чуттів «вищим», у Кальвіно платонівська ремінісценція символізує обмеження

присутності людини, коли вона делегує дану відсутність слуховій проникливості.

Та у звичному тривожному прислуховуванні далекого гулу середмістя правитель-заручник вловлює спів молодої жінки, який його приваблює та ради якого він готовий забути про обережність та безпеку. «Встати з трону», поспішити на звук прекрасної пісні – ось нові думки, якими він намагається подолати слуховий лабіринт. Втрата жінки, як втрата голосу – її спів одного дня загубився у загальному шумі міста, був поглинений їм: лабіринт заводить у глухий кут.

Таким чином проблема невміння контактувати зі світом, «чуттєва німота» – головна проблема задуму Кальвіно, яку він зміг реалізувати у трьох новелах. Невисловлені думки з приводу дотику та зору можуть посісти окреме місце у дослідженні літературної творчості Кальвіно. Відомо, що письменник активно працював над творами про дотик та зір, збереглися окремі папки матеріалів.

Даний новелістичний триптих дозволив проілюструвати, яким чином втрата здатності користуватись всім чуттєвим потенціалом людини знецінює саму людину, позбавляє її адекватного спів-відчуття інших і самої себе. Причому для «низьких» чуттів Кальвіно залишає надію на повернення («Ім'я, ніс», «Під сонцем ягуара»), дозволяючи персонажам встановити контакт зі світом, чуттєво «підтягнутись» до нього. У третій новелі, навпаки, загострене відчуття (слух) ще більше дистанціює героя від світу, руйнуючи всі можливі шляхи до того, аби той позбувся страхів та несвободи.

Відповідно позицію Кальвіно також можна умовно долучити до обґрунтування засад «низової» чуттєвості, тим більше, що письменник неодноразово зазначав: сучасна людина перетворилась із «Homo Sapiens» на «Homo Legens», але не ставши мудрішою, ніж була раніше – масштаби досвіду тексту не виходять за межі білої сторінки твору [Danzi D, с. 151]. Тому варто спробувати пройти ще один шлях – у бік «виховання чуттів», аби у вигляді простих («низьких» «нешляхетних») відчуттів наблизитись до тих

необхідних речей, які людина більше не сприймає, але без яких вона не може відчувати себе. Дані чудові механізми залишаються в людині, що дозволяє по-новому, в контексті сучасних вимог культури відкривати приховані аспекти «нової чуттєвості».

Новелістичний триптих Кальвіно свідчить, що художня література найбільш активно та плідно опрацьовує даний прояв людської чуттєвості (якщо не вважати парфумерію мистецтвом). І вже зовсім не складно уявити ольфакторну музику, ольфакторний живопис, ольфакторну архітектуру. Принаймні ольфакторніс найбільш адекватно може бути втілена (і втілюється) у мистецтвах, які тяжіють до синтетичності: скажімо, у театрі та кіно. Також можна припустити, що проблема репрезентації «низової чуттєвості» в мистецтві починає актуалізуватись у той час, коли художній текст входить у буденність та, навпаки, коли буденність стає художнім текстом.

Одним із перших мистецьких проявів даного підходу стала спроба Оскара Уайльда здійснити постановку «Саломеї» із Сарою Бернар у головній ролі (1893). Задум англійського письменника полягав у створенні синкретичного видовища: аромати мали виконувати власну партію, замінюючи музичний супровід: наприклад, танцюю семи покривал відповідало сім варіантів пахошів. Аромати мали зблизити публіку та виконавців, об'єднати єдиною аурую (духом) сцену та зал, тілесно наблизити кожного до всіх: ольфакторна комунікація – ось що цікавило Уайльда.

Кіномистецтво у пошуках комерційного успіху із самих своїх витоків також намагалось поєднати візуальне та ольфакторне сприйняття. Ще у 1916 році на прем'єрі фільму «Турнір роз» (США) у залі були встановлені вентилятори, які розганяли пахоші роз (аромат виділяли надушені ватні клубки). У 50-ті роки ольфакторні експерименти у кінопрокаті пожвавішали у зв'язку із швейцарським винаходом Smell-O-Vision («запахобачення»). Його творець професор Ханс Лаубе продемонстрував можливості даного пристрою на показах фільму «Аромат таїни»: до кінопроектора підключались ємності із

духмяними речовинами; у необхідні моменти (які були позначені на плівці) голка автоматично протикала банки і за допомогою системи кондиціонування запахи розсіювались у залі. Робились й інші спроби «активізувати» ольфакторне сприйняття кіно: глядачам роздавали ароматичні картки, складені у необхідній послідовності, або у 2001 році в Мюнхені кожному відвідувачу кінотеатру давали невеликі пристрої – джерела ароматів, які активізувались радіосигналом. Декілька ольфакторних сеансів відбулося у різних країнах у зв'язку із світовою прем'єрою кінострічки «Парфумер. Історія одного вбивці» (2006). Всі ці факти свідчать, що під впливом технологічного вдосконалення кіноіндустрії спроби залучення ароматів та запахів стають вже не поодинокими і більше не виглядають як дивацькі експерименти. Сучасні генератори запахів максимально розширюють та вдосконалюють сферу впливу запахів на людину.

Тим більше що у сучасній культурі все активніше розробляється та опрацьовується ольфакторне середовище. Безперечно, прагматика суспільства споживання та комерціалізація культури впливають на можливість всебічного використання всіх чуттєвих здатностей. Експлуатація реакції на різні подразники вже стала звичною складовою спілкування виробників із споживачами, запахи поступово стають засобом маніпуляцій та втручання для досягнення явних та закамуюфльованих комерційних вигод, активно розвивається напрямок сенс-маркетингу. Деякі компанії вже сьогодні включають у маркетингову стратегію ольфакторний елемент: активно ароматизуються ресторани, магазини, готелі та кінотеатри. Таким чином, ольфакторне середовище, кероване технологіями, стало реальністю, і цю даність потрібно вивчати не тільки як ринкову складову, а також аналізувати з гуманітарних позицій.

Відповідно «низова» чуттєвість в сучасній культурі виступає компенсаторним чинником в ситуації чисельних травматичних означень людського буття. Проблема чуттєвої травми позначена світоглядним «розривом» між буттям наявним та буттям споглядальним: дистанціювання

від життєсвіту, нарощування культурних «протезів» (Г.М. Маклюен), «ділексія зору» (П. Вірільйо), «фасцінація» слуху (К. Адибеков), «тіло що розп'яте екраном» тощо.

Про це написано багато і дискурс «критики культури» має безкінечне продовження. Ось чому ми вирішували проблему формування нової чуттєвості дещо в іншому ракурсі – у яких умовах процес естетизації культури може дати не тільки механізми виживання, а й розвитку, виховання, «турботи про себе». Передусім варто пригадати міркування Фуко: сучасна людина саме тому і є сучасною, що може бачити в сьогоднішній поезію та красу (водночас враховуючи невідповідності та проблеми). В даній логіці бути сучасною складно: необхідно відчутти та зрозуміти власне самознаходження у світі.

Також необхідно враховувати, що постмодерністська традиція розглядає світ культури в якості поетичного тексту, в якому органічно присутні повтори, рефрени, метафори і інші ознаки поезії. Головним персонажем такої культури є вже не особистість, а людина, котра вміє прочитати данні тексти та, водночас, їх написати. В таких умовах втрачається можливість теоретичного, понятійного визначення і суто раціонального осмислення естетичного, виникає необхідність активізації інших модусів – чуттєвості, уяви, ірраціонального, несвідомого тощо.

Процес естетизації стосується не лише світоглядних констант – він включає найглибокi засади людської природи. «Підсилення» естетичних якостей відбувається за і рахунок актуалізації «низової» чуттєвості (або естетики «нижчих» чуттів). Травматична нечутливість може компенсуватись більш уважним ставленням до таких чуттєвих модусів, як тактильність, ольфакторика та смак, які, інтегруючись у різні культурні практики долучаються до формування «чуттєвого тіла» сучасної людини. Нова «досвідченість тіла» (О. Павлова) [11] як актуальна складова естетичного досвіду апелює до культурних модальностей зору, слуху,

дотику, нюху, смаку як культури зору, культури слуху, культури дотику, культури нюху, культури смаку у різних варіативних сполуках.

1. Chantal Jaquet. Philosophie de l'odorat. P.U.F., 2010. 438 p.
<http://www.laviedesidees.fr/Une-philosophie-bien-sentie.html>.
2. Danzi Donatella Il mondo scritto dei sensi di Italo Calvino // Revista de Filología Románica. 2007. P. 140-153.
[:http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0707330140A/9700](http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0707330140A/9700).
3. Гюисманс Ж. К. Наоборот. Пер. Е. Кассировой / Ароматы и запахи в культуре. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 509–524.
4. Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу / Под редакцией С. Баньковской. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 288 с.
5. Зиммель Г. Из экскурса о социологии чувств / Ароматы и запахи в культуре. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 19–36.
6. Зюскінд Патрік. Парфуми. Переклад з німецької: Ірина Фрідріх. Харків: Фоліо, 2003. 287 с.
7. Кальвіно І. Если однажды зимней ночью путник. СПб.: Симпозиум, 2000. 422 с.
8. Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. Значение и власть запаха / Ароматы и запахи в культуре. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 43–51.
9. Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. Культурная история запаха. Аромат и власть: политика запаха / Ароматы и запахи в культуре. Книга 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 383–458.
10. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. 464 с.

11. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2008. – 262 с.

12. Риндисбахер Ханс. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / НЛО. 2000. № 43. <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/hans.html>.

13. Фрейд З. Жуткое / Художник и фантазирование. М.: Республика, 2005. С. 265–281.

ВСЕСВІТ МУЗИКОЗНАВСТВА: РЕАЛІЇ ТА СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Слово «музикознавець» у багатьох (не лише у музикантів) асоціюється, насамперед, з уявою про авторів монографій, наукових статей, підручників з історії музики та музично-теоретичних дисциплін тощо. Інакше кажучи, музикознавці – це фахівці, що належать до наукової сфери і як правило, поєднують її з викладацькою діяльністю в музичних вузах та інших мистецьких навчальних закладах. Розуміння, в принципі, цілком реалістичне, але професійний діапазон і в цілому місія музикознавця насправді є значно більш об'ємними.

Актуальність проблематики, пов'язаної зі станом сучасного музикознавства (у різних аспектах), помітно зросла останніми роками. Про це свідчить, серед іншого, звернення до неї колег-музикознавців, які торкаються у своїх працях широкого спектру проблем, шукаючи шляхи модернізації музикознавства як однієї із сфер вітчизняного гуманітарного знання. Нагадаю лише деякі з публікацій. Так, свого часу Наталія Александрова однією з перших порушила питання щодо необхідності дисциплінарного оновлення сучасного музикознавства [1]; Олександра Самойленко неодноразово приділяла увагу питанням методології та сучасним тенденціям вітчизняного музикознавства [7; 8]; термінологічний апарат та методологічні проблеми музикознавства досліджував Сергій Шип [13]; Богдан Сюта видав методичні рекомендації з «Основ парамузикознавства» [10], загостривши увагу на значенні позамузичних чинників («жести, міміка, пози, фізіогноміка, експресія поглядів, кольорів, стереотипи поведінки і низка інших явищ, що актуалізуються у процесі музичної комунікації» [4, с. 7]) як своєрідної знакової системи, важливої для сприймання музичної інформації.

Окремої уваги, в контексті означеної проблеми, заслуговують роздуми та пропозиції стосовно вузівських навчальних програм для музикознавців. Найбільш докладно і глибоко, на наш погляд, аналізує зміст сучасної музичної освіти та пропонує шляхи її оновлення Юрій Чекан. Однією з найважливіших проблем, що ускладнюють спрямованість фахової підготовки музикознавців, дослідник вбачає багатоукладність сучасної музичної культури, «хаотичну інтонаційну багатоукладність» (мається на увазі, зокрема, «фонова» музика – за висловом вченого, «музичні шпалери», що оточують нас у рекламі, сигналах мобільних телефонів, в електронних звучаннях комп'ютерних ігор тощо).

Наводячи у статті «Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти» характеристику нинішньої соціокультурної ситуації «в її музичному зрізі», Юрій Чекан підкреслює: «Ситуація в музичній культурі посилюється деякими специфічними факторами і процесами – кардинальною зміною комунікативних каналів, безпрецедентним розширенням і множенням номенклатури звучань, тотальною комерціалізацією звукового середовища» [11, с. 41]. Тож цілком аргументованим виглядає висновок: «...музична освіта не виконує своїх головних тактичних та стратегічних завдань – не дає учню необхідних у житті практичних навичок та не демонструє йому шляхів самостійного опанування цими навичками і, зрештою, не сприяє його впевненій орієнтації у сучасному музичному просторі [там само, с. 42]. Автор вибудовує систему цінностей, «які ще не усвідомлені музичною педагогікою і традиційно ігноруються академічною музичною освітою» [там само, с. 41] та окреслює найважливіші завдання, що стоять перед вищою музичною школою сьогодні.

Мета даної публікації – звернути увагу на необхідність підсилення у вітчизняній музикознавчій освіті *практичного* спрямування підготовки фахівців, орієнтації на їхню професійну самореалізацію як «посередників» між музичним мистецтвом і соціумом (а це і є, за великим рахунком, функція музикознавця) в реальному сучасному соціокультурному просторі.

Остання чверть минулого століття у багатьох європейських країнах ознаменувалася модернізацією музичної освіти, яка вважається наразі однією із найбільш консервативних. Необхідність перетворень була обумовлена, з одного боку, об'єктивними потребами підвищення загальної музичної культури суспільства, а з іншого – інтеграційними процесами в освітньому просторі Європи, створенням спільного європейського ринку праці (що потребує єдиних вимог до фахівців певної галузі).

Зауважимо, що акцентувалася при цьому *практична* спрямованість підготовки музикознавців, важливість забезпечення фаховими кадрами сфери розповсюдження музики, тобто музичного менеджменту. Напрями його реалізації – концертно-театральний сектор, теле-радіо-мовлення, аудіо-відео-виробництво, видавнича справа, інтернет-сайти... Відповідно актуальні напрями діяльності музикознавця включають публічне лекторство, інтернет-журналістику, участь у концертному житті (зокрема, підготовку анотацій для концертних програм, «живе слово» перед концертом тощо), співпрацю із засобами масової інформації, підготовку музичних програм на радіо і телебаченні, створення науково-популярної літератури про музику... Список можна продовжувати.

Сьогодні на Заході у вищих навчальних закладах, що опікуються підготовкою музикознавців, міцно укорінилися спеціалізації практичного спрямування (музичний менеджмент, музична журналістика, редакторська діяльність різного роду тощо). На будь-якій позиції, що її займає людина з дипломом музикознавця, цінуються передусім навички та уміння повноцінно влитися у поточне музичне життя, бути корисним сьогодні і зараз, безпосередньо контактуючи з учасниками процесу: «В Америці... (музичні критики. – *B. P.*) пишуть головним чином у масових друкованих виданнях – «New York Times», «Washington Post» та ін. Щойно відбувається помітна музична подія, музичні критики (подібно до своїх колег по театру або літературі) відгукуються великими серйозними статтями. І це читається. Тож

журналам, виходить, немає місця: важливим є миттєвий відгук на події, набагато більш життєвий...» [3, с. 162].

Нагадаю, що у вітчизняному фаховому просторі останніми роками також нерідко можна почути визначення «практичне» або «прикладне» музикознавство (його ще тлумачать як «музикознавство для всіх», на відміну від *музикології* – наукового та педагогічного музикознавства, тобто академічної сфери, про яку йшлося вище і «продукт» якої розрахований на фахівців або майбутніх фахівців).

Формулюючи призначення прикладного музикознавства як «вихід думки про музику в художню культуру в цілому» [3, с. 160], Тетяна Куришева визначає його основні вектори: *ознайомлення* (просвітництво, популяризація, пропаганда), *оцінка* (критика, журналістика), *розповсюдження* (видавнича справа, аудіо- та відео-виробництво, теле- та радіокомунікації). Іншими словами, музикознавці мають бути «рупором» музичного мистецтва у суспільстві, забезпечувати канали комунікації музики зі слухачами, а їхня «професійна самореалізація» має протікати не лише «в тиші бібліотек», у класах або студентських аудиторіях, але й завойовувати масштабні горизонти публічної діяльності, причому у найрізноманітніших формах.

Як будь-який музикант, музикознавець «запрограмований», по-перше, на універсальні професійні прояви, а по-друге, його найвища місія – бути посередником між музикою і людьми (образно висловлюючись, «зустріти» слухача, який іде назустріч Музиці, і «провести» його у цей безмежний чарівний світ). Безумовно, така професійна діяльність є творчою за своєю сутністю, тож обмежувати її певними рамками просто неможливо. Креативний фахівець, який дійсно розуміє сенс і мету своєї роботи, завжди знайде оптимальні шляхи для досягнення цієї мети.

На сьогодні у музикознавчій освіті панує традиційний підхід: усі як один випускники історико-теоретичних (музикознавчих) факультетів, судячи зі змісту державних іспитів та тематики магістерських і бакалаврських

дипломних робіт (як правило, присвячених розробці певної теоретичної проблеми), готуються стати науковцями.

У багатьох вишах навчальних закладах мистецького спрямування викладаються спеціальні курси, покликані начебто дати вичерпну уяву про те, що ж таке музикознавство і чим саме займаються музикознавці (назви варіюються: від узагальненої «Сучасне музикознавство» до більш конкретних на кшталт «Сучасне музикознавство: теорія і практика» або «Проблеми сучасного музикознавства»). Насправді, виходячи з наповнення окремих навчальних програм та силабусів, з якими маємо можливість ознайомитися на сайтах навчальних закладів, мету їхнього включення до навчального плану можна визначити хіба що як прагнення свідомого і навмисного відторгнення (щоб не сказати відлякування) студентів від обраної спеціалізації. Щоб не бути голослівною, звернуся до цитування (джерела можна легко віднайти в інтернеті). Наведу для прикладу лише окремий пункт плану вивчення однієї з навчальних тем (її формулювання: «Знаковість мистецької лексики та герменевтична рецепція мистецького вираження»):

«6.4. Алгоритми осягнення архітектоніки світу музики:

- 1) інформаційні конструкти інваріанту архітектоніки світу музики;
- 2) континуальність інтонації (психодумкосфера) та знаково-ідеальні дублікати (мислеформи) дискретного інтонаційного поля;
- 3) концентричне накопичення інформаційного поля музичного тексту;
- 4) реверсне співвідношення стилістичного та метафізичного спектрів значень інваріанту архітектоніки світу музики» [5, с. 4].

З тієї самої навчальної програми – одна із тем семінарського заняття (без коментарів): «Епістемологічні форми історичних типів мистецького мислення: апробація алгоритмів постмодерної мистецтвознавчої практики на прикладі музичного мистецтва» [там само, с. 7].

Як правило, не менш «серйозно» виглядають і завдання дисциплін, покликаних дати студентам уявлення щодо сутності професії, яку вони обрали. Декларується, зокрема (цитуємо вибірково), що студенти повинні

знати «структуру сучасного музикознавства, його основні види і напрями; методологічні засади музикознавчої науки та новітні методологічні підходи, провідні музикознавчі концепції минулого та сучасності» [9, с. 5-6]; *вміти* «аналізувати музично-теоретичний текст, розрізняючи в ньому предмет, метод, ключові ідеї, термінологічний апарат; орієнтуватися в незнайомому музикознавчому тексті та атрибутувати його відповідно до епохи та теоретичної думки; співвідносити теоретичні позиції з художньою практикою та філософськоестетичними системами відповідної епохи» [там само, с. 6] (в усіх цитатах збережено формулювання і правопис оригіналу. – В. Р.). Серед компетентностей зазначені «здатність працювати автономно»; «здатність працювати в міжнародному контексті»; «усвідомлення процесів розвитку музичного мистецтва в історичному контексті у поєднанні з естетичними ідеями конкретного історичного періоду» [там само] і т.п., але не зустрічається жодного натяку стосовно *реально-життєвого*, так би мовити, повсякденного призначення фахівців-музикознавців.

Можливо, певною мірою «на противагу», виходячи з багаторічного власного наукового, педагогічного, лекторського, редакторського, журналістського досвіду та прагнення реально презентувати улюблену професію майбутнім колегам-музикознавцям (а тоді ще студентам Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв), свого часу було запропоновано і розроблено курс «Вступ до музикознавства» (перший семестр першого курсу). Його мета визначалася як «детальне ознайомлення студентів зі спеціальністю музикознавця, її особливостями, широким колом діяльності сучасного спеціаліста даного профілю (науковець, музичний критик, лектор та ведучий музичних програм на радіо і телебаченні, музичний редактор, викладач музично-теоретичних дисциплін)» [2, с. 3]. Методика викладання курсу передбачала активну, систематичну творчу роботу студентів протягом семестру. Тематичний план складався з урахуванням, перш за все, необхідності формування у студентів навичок *практичного* застосування здобутих знань: не секрет, що реальне уявлення

(нехай попереднє і поки що досить узагальнене) щодо горизонтів свого професійного майбутнього (в даному разі – «музикознавчого Всесвіту») забезпечує значне підвищення мотивації навчання в процесі становлення творчої індивідуальності майбутнього фахівця.

Можна цілком справедливо заперечити, що у переважній більшості вітчизняних музичних академій (консерваторій) до навчального плану студентів-теоретиків входять лекторська та бібліографічна практика, основи музичної критики, практикум з комп'ютерного форматування та редагування наукових текстів (не обов'язково «повний комплект» – скрізь по-різному). Але життя потребує значно ширших горизонтів підготовки музикознавців до орієнтації в сучасному музичному світі, а відтак – кардинальних змін у навчальних програмах, трансформації курсів, які подекуди все ще викладаються «по старинці», а найголовніше – «укрупнення» блоку практичної підготовки майбутніх фахівців до професійної діяльності у нових умовах. Насамперед, повертаючись до публікацій Юрія Чекана, в ситуації «хаотичної багатокладності музичного середовища, у якому перебуває людина початку ХХІ століття» [11, с. 41]. «Хто знає, – задається риторичним питанням автор, вузівський викладач з багаторічним стажем, – можливо одна із цих сфер стане для якогось із нинішніх наших учнів улюбленою роботою, доходним бізнесом, професією на все життя? Якщо уявити собі таку можливість – чому в навчальних закладах ці сфери звучань повністю ігноруються?» [там само, с. 41].

Зосередившись на реаліях, повторюся: практика свідчить про те, що більшість кваліфікованих музикознавців успішно поєднують у своїй діяльності і академічну сферу, і так звану прикладну. Консерваторська освіта безперечно закладає фундамент для реалізації випускників історико-теоретичного факультету у різних напрямках, а самостійне професійне життя розставляє «крапки над *i*»: мусиш бути готовим проявити себе на будь-якому музикознавчому «фронті»... У нинішній ситуації надзвичайного морального і фізичного напруження, після початку росією військових дій проти України,

багато хто зізнається, що взагалі не може слухати музику – ніяку, навіть улюблену, – і тут слово музикознавця нерідко стає тим «місточком», який відновлює такі необхідні зв'язки, повертає здатність відчувати прекрасне, переживати єднання з оточуючими, не бути самотнім у страшному вирі трагічних подій... В музиці завжди є «недомовленість», і за спостереженнями фахівців, інтерактивність слухача, дещо умовна в класико-романтичній традиції, починаючи з ХХ століття, значно зросла. Але її слід «виховувати» – знов-таки, «готувати» слухача до зустрічі з Музикою...

Нагальній проблемі «Слухач у смисловому просторі музичного твору» була присвячена традиційна осіння науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики, яку проводила кафедра теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Чи не найбільший резонанс викликав пронизливий виступ музикознавиці, доктора мистецтвознавства Юлії Ніколаєвської «Слухач часів війни (нотатки з Харкова)». У своїй доповіді колега торкнулася надзвичайно актуального питання про те, чи мають зараз в Україні відбуватися концерти, яку реакцію вони можуть викликати, розповіла про цілий ряд музичних подій у місті, яке постійно знаходиться під обстрілами – прифронтовому Харкові (починаючи з першого від початку війни концерту у харківському метро 26 березня – до фестивальної акції «Музика опору»). Крім вражаючих фактів організованості та відданості своїй справі музикантів-виконавців, Юлія Ніколаєвська поділилася власним *музикознавчим* досвідом участі у подібних заходах. На її глибоке переконання, саме *слово музикознавця*, доступне і зрозуміле, допомагало людям відкрити музиці свої серця, віддатися в її обійми. При цьому інформаційна точність, на думку доповідачки, є важливою лише для тебе самого, а пересічний слухач повністю довіряється слову, розкріпачується завдяки його флюїдам, які відчуває апріорі. І тоді всі – від перевантажених проблемами очільників міста до маленької дівчинки, яка спочатку ніяк не могла заспокоїтися, – переживають цілощупу метаморфозу: спрацьовує ефект синергії спілкування, синергії залу. Як квінтесенція

доповіді, прозвучала думка про надзвичайну роль своєчасно сказаного живого і яскравого *слова про музику*, що являє собою гармонійний баланс інформативності та емоційності.

Живий, безпосередній зв'язок теорії з практикою є невід'ємною і однією з головних рис сучасного педагогічного процесу, тож проблема підготовки фахівців-музикознавців практичного, просвітницького напрямку, на наше глибоке переконання, сьогодні існує. Інакше навряд чи ми мали б таку кількість некваліфікованих «музичних журналістів» (яким дозволено чомусь безграмотно писати про композиторів та музичні твори, які без будь-яких сумнівів беруть на себе сміливість «виставляти оцінки» авторам творів, оцінювати гру музикантів-виконавців, робити неаргументовані висновки...), професійні «ляпи» у друкованих фестивальных та концертних програмах, низький рівень коментарів до музики, що виконується у концертних залах... Не секрет, що у філармоніях функції музикознавця («провідника» між музикою і публікою) інколи перебирають на себе випадкові люди, які не мають жодного відношення до музики (приміром, адміністратори) – у таких ситуаціях і трапляється «антиреклама»¹.

Тож, проблема – у спеціальній підготовці фахівців, які були б готові виконувати роль посередника між мистецьким твором і реципієнтом, спрямовували свою діяльність на встановлення ефективної комунікації між автором музики, її виконавцями – і «споживачем» (слухачами, глядачами) та зайняли достойне місце у ланцюжку «композитор – виконавець – слухач». Місія музикознавця, який реалізує своє фахове призначення у різних формах та суспільних ролях (лектор, публіцист, теле- і радіожурналіст), у сьогоднішніх умовах, коли музична культура вочевидь переживає непрості

¹ Наведемо приклад на межі анекдоту з власної практики роботи в одній із обласних філармоній за часів розвиненої «радянської» системи абонементних концертів, коли найважливішим вважалося уміння адміністратора умовити голову профспілки тієї чи іншої організації купити абонемент для своїх співробітників. Головним завданням було отримання коштів, тож вмовляння йшло за допомогою обіцянок на кшталт «Візьміть симфонічний оркестр, а я вам потім Пугачову (Леонтьєва, французький шансон, цирк ліліпутів etc.) привезу!». Те, що в результаті концертні зали були порожніми, нікого не хвилювало.

часи, а ціннісні орієнтації змістилися в бік прагматизму, уявляється надзвичайно важливою. Її вирішення вбачається у цілеспрямованій підготовці музикознавців із розширеним комплексом знань саме у галузі *публічної практичної діяльності* – фахівців, які б оволоділи інформаційно-просвітницькими спеціальностями і мали відповідну кваліфікацію в дипломі: музикознавець-лектор, музичний журналіст, редактор музичних радіо- і телепрограм (за специфікою роботи це нерідко і автор сценарію програми), музичний менеджер тощо.

Інструментом і продуктом кінцевої діяльності «практичних музикознавців», покликаних стати «повноважними представниками» музичного мистецтва в соціумі, є *слово про музику*, підготовка каналів комунікації музики з реципієнтами. Ще однією суттєвою сферою діяльності музикознавця – випускника консерваторії – може стати менеджерська діяльність у сфері виконавських мистецтв (адміністративна, організаційна тощо) – саме в галузі академічної музики.

На жаль, цих та інших «прикладних» спеціалізацій музикознавців у вітчизняному «Переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра» (затверджений Кабінетом міністрів України Постановою № 787 від 27 серпня 2010 року, останні зміни внесені у 2012 році) не передбачено.

Лакуна, що утворилася в системі професійної підготовки музикознавців в Україні, безумовно, потребує не просто заповнення. Переломити ситуацію фактичного ігнорування однієї із найважливіших – практичної сфери діяльності – дуже важливо. Той факт, що далеко не кожний дипломований музикознавець стає науковцем або викладачем (що цілком природно), свідчить про важливість підготовки спеціалістів-музикознавців іншого профілю. І тут постає головна проблема прикладної музикознавчої діяльності – проблема професіоналізму. Його найважливіші складові – навченість (людина володіє специфікою своєї професії, оскільки пройшла спеціальну

підготовку), розуміння сенсу і цілі своєї роботи, вміння визначити оптимальні шляхи для досягнення поставленої мети. Практика доводить, що значна кількість випускників історико-теоретичних факультетів працевлаштовуються у філармоніях, редакціях газет і журналів, архівах, бібліотеках, видавництвах, на радіо і телебаченні, у виконавських колективах тощо – і переважно «вчиться на місцях», опановуючи необхідні професійні навички вже поза стінами *alma mater*.

Звичайно, як і у будь-якій іншій сфері діяльності, належний професійний рівень, як необхідна умова успішної самореалізації, забезпечується постійним самовдосконаленням та креативністю. Але основою неодмінно залишається якісна базова освіта. Недостатність уваги до практичної сфери музикознавства під час навчання обертається, насамперед, відмежованістю молодого спеціаліста від реальної музичної ситуації. З іншого боку, наслідком є недостатня увага публіки до академічного музичного мистецтва. Безумовно, ситуація потребує кваліфікованої, професійної підтримки музикознавців-універсалів, які б відповідали високим стандартам сучасного фахівця, спрямованого на контакти з публікою, із засобами масової інформації, готового до будь-яких викликів сучасності, здатного володіти «легким пером» і яскравим просвітницьким словом – як композитор або виконавець мають справу зі звуком, так музикознавець «працює» зі словом.

Розбудова нових спеціальностей, що їх потребує сучасна ситуація і сучасне суспільство, а не масове дублювання спеціалізації «Музикознавство» у педагогічних університетах, університетах культури тощо (відверто скажемо – не у кращому вигляді) – лише так можна встигнути за динамікою нашого часу. Орієнтування виключно на «науковість» і музичну педагогіку виглядає хибним, оскільки таке «самовідтворення» (як це не парадоксально звучить), навіть за умови високого рівня підготовки студентів, веде у глухий кут: не секрет, що недостатній попит вже давно не відповідає пропозиції. Змінювати треба все – від змісту вступних іспитів (які б дозволили дійсно

«розкривати» креативний потенціал абітурієнта, його професійний нахил через *творчі тести*, практичні завдання, колоквиум – все це цілком реально) до планів навчального процесу та вигляду випускних випробувань. Але в першу чергу потрібна організація (нехай в порядку експерименту) спеціальної кафедри прикладного музикознавства (кафедри міждисциплінарного музикознавства, міждисциплінарних спеціалізацій, міждисциплінарної підготовки – як можливі варіанти). На мій погляд, доречно було б зробити цей крок, орієнтований на потреби життя, у провідному вищому музичному навчальному закладі України – Національній музичній академії.

Проведений моніторинг свідчить про те, що такої кафедри (як і кафедри, яка б готувала менеджерів у галузі академічного музичного мистецтва), немає у жодному вищому навчальному закладі країни. Подібна за спрямованістю спеціалізація є на театрознавчому факультеті Київського університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – кафедра організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна. У переліку фахових дисциплін поряд із театрознавчими предметами зустрічаються «Основи маркетингу», «Психологія управління», «Організація театральної справи за кордоном», «Ділова етика», «Фінансовий менеджмент», «Основи авторського права»... Неважко уявити, який непідробний інтерес викликали б у студентів музичної академії подібні навчальні дисципліни (але звичайно, «з музичним нахилом»). Вагомим підтвердженням тому є експериментальний курс «Інфраструктура музичного життя», який пропонується наразі консерваторцям за вибором і викликає високу зацікавленість на усіх без винятку факультетах.

Академічне музикознавство та навчальні посібники, що забезпечують його дисципліни (від теорії музики – до музичної естетики) зазвичай дуже далекі від щоденних виробничих потреб музикантів, які працюють у різних сферах музичної культури. Випускник кафедри прикладного музикознавства, прослухавши цикл практично орієнтованих дисциплін і маючи здобуті під час навчання надійні практичні навички, здатен проявити себе не лише у викладацькій діяльності, але значно ширше у галузі музичного мистецтва: зі

знанням справи, професійно і креативно працювати у філармонії, видавництві, архіві, бібліотеці, на радіо та телебаченні, в інформаційному, рекламному або PR агентстві, врешті решт у будь-яких культурних установах – театрах, музеях, картинних галереях, комітетах, фондах, департаментах і відділах культури тощо.

У контексті комплексу надзвичайно гострих проблем сучасної України «окультурення людських душ» – завдання далеко не останнє, і практичне музикознавство, яке відіграє незамінну роль у музичному процесі, потребує освічених фахівців. Тож прогалина, що утворилася в системі професійної підготовки музикознавців в Україні, потребує адекватного заповнення. Всесвіт музикознавства має реагувати на сучасні виклики.

1. Александрова Н. До проблеми дисциплінарного оновлення сучасного музикознавства // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 29 : Музична освіта в Україні : теорія і практика. С. 152–161.

2. Вступ до музикознавства : Типова програма для студентів спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво» / Укладач Редя В. Я. Київ : НАКККіМ, 2007. 13 с.

3. Курышева Т. Что такое прикладное музыковедение? // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 160–163.

4. Найдюк О. Богдан Сюта. Основи парамузикознавства // Критика. 2011. Число 9–10. С. 7.

5. Проблеми сучасного мистецтвознавства : Програма навчальної дисципліни / Укладач Ярмо Н. І. Дрогобич, 2017. 27 с. URL: <https://dspu.edu.ua/musped/wp-content/uploads/sites/7/2018/02/1.16.problemu-suchasnogo-mystectvoznavstv> (дата звернення 6.09.2022).

6. Редя В. Я. Прикладне музикознавство: про актуальність напряду у фаховій підготовці музикознавців // Матеріали VII Міжнародної науково-

творчої конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології». Київ, 2014. С. 152–154.

7. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики // Наукові записки 16-го культурологічного семінару. Київ, 2002. Вип. 2. (Мистецтвознавчі аспекти славістики). С. 108–115.

8. Самойленко О. І. До проблеми предметно-методичних тенденцій сучасного українського музикознавства // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. праць на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 139–144.

9. Сучасне музикознавство: теорія і практика : Робоча програма навчальної дисципліни / Укладач Лігус О. М. Київ, 2021. 16 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37586/1/O_Ligus_RPND_SMTTP_V_KMMO_IM.pdf (дата звернення 6.09.2022).

10. Сюта Б. Основи парамузикознавства : методичні рекомендації. Київ, 2008. 40 с.

11. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти // Українська музика. Львів, 2013. Число 3 (9). С. 41–53.

12. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 81–91.

13. Шип С. Методологія музикознавства. Постановка проблеми та основні поняття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 9–25.

Осмислення категоріально-методологічної цілісності національного культурного простору України

Словосполучення «категоріально-методологічна цілісність» є певною новацією в методологічному осмисленні предмета дослідження для української соціогуманітарної науки незалежно від його тематичного формулювання. Справді, постійне акцентування і регламентація формальної сторони пошукової діяльності вчених, втілені у прописуванні всіх правил побудови як самих текстів, так і їх результатів, можливо, і має своє виправдання у представників організаційних структур науки як засіб формування системного чи логізованого мислення, але з просуванням у сферу «чистої науки» цей підхід, як певна монополія на істину у будь-якому вигляді і масштабі, постає все більш безплідним щодо ефективності її результатів, духу свободи і творчості, які є запорукою не тільки ефективних творчих рішень в обраних галузях дослідження, а й сприяють виконанню головного призначення наукової діяльності – задовольняти потребу людини у пізнанні, яке ще з часів Платона визнана одним з найважливіших, якщо не головним і найбільш захоплюючим видом людської пристрасті: любові до істини, прагнення досягти блага як найвищої цілі і призначення людини саме на шляху пізнання, а не суто чуттєвої насолоди і, тим більше, не формальної регламентації її діяльності.

Уведення в науковий обіг словосполучення «категоріально-методологічна цілісність» має на меті не тільки послабити заформалізованість і регламентованість наукових досліджень. Якщо таку позицію буде почуто і прийнято до обговорення, її наслідком стане не тільки спрощене оформлення й виконання наукових праць, а й вивільнення від лещат абсолютизованого прийому аналітичного підходу, повернення до єдності аналізу і синтезу як цілісного мисленнево-дослідницького підходу в пізнанні. Адже ідея

цілісності, яка за ними стоїть, і є неодмінним і вирішальним етапом будь-якого дослідження. Цей підхід є логічним продовженням й експлікацією у матеріалах предмета дослідження онто-гносеологічного принципу, згідно з яким аналітичний розподіл методології та категорій є проміжним, допоміжно-супровідним кроком, який має на меті виконати вже вторинну вимогу зовнішнього оприлюднення «результатів» шляхом створення знакової моделі для подальшої артикуляції й використання в усталених формах інформаційного обігу. Насправді, ця процедура розриває цілісність розвитку думки в межах опанування структурно-функціональної моделі самого предмета і нав'язує фрагментарну картину дійсності, панування та поширення якої можуть бути визнані суттєвою причиною створення непримиренних суперечностей на шляху цілісного пізнання. Не претендуючи на комплексне висвітлення «методології втілення категоріально-методологічної цілісності», варто дослідити конкретний предмет – «національний культурний простір». Базовими складовими, згідно з розподілом, є етноісторичний, міфорелігійний та мовний виміри, а динамічними – психо-ментальний, соціополітичний (ідентифікаційний) і державно-правовий виміри. Зрозуміло, що прагнучи «комплексно охопити» весь предмет дослідження, сам по собі досить широкий, варто усвідомлювати переважно загальний і «позначувальний» характер опису. Цілісне бачення і логічне поєднання цих елементів у застосуванні «категоріально-методологічної цілісності» дає підстави сподіватись на певні зрушення, незалежно від подальшої оцінки отриманих результатів.

Дослідження кожного із розглянутих вимірів структуризації національного культурного простору має свою специфіку. Так, щодо етноісторичного виміру, слід, відповідно до розгортання й реалізації категоріально методологічної цілісності дослідження, розглянути характер взаємодії категорій, які становлять джерело його наповнення і, відповідно, спосіб, у який це джерело «методологізується» в дослідженнях. Такими є категорії міфу та історії. Поняття «історія України» не можна вважати

предметом дослідження, бо в ньому збігаються предмет і об'єкт, розширюючи коло дослідження. Поняття «міф України», досить поширене в різних контекстах, теж не прийнятне, адже воно вживається переважно в заздальгідь зниженому, побутовому значенні – як вигадка чи недостовірний розповідь. Однак саме від цього, не основного значення поняття міфу інтенція свідомості переноситься і на сприйняття всього матеріалу, далі komponуючись автором у відповідній площині залежно від мети викладу. Активна складова значення поняття «міф», як ціннісної світоглядної і пізнавальної системи, зберігається в ньому, але це останнє значення підпорядковане першому і діє вже як редуктор спрямування індивідуальної свідомості у визначену оповідачем площину. Тому значна кількість праць чи текстів не є суто науковими. Це науково-публіцистичні, навіть провокаційно-публіцистичні тексти, що споріднює їх з предметом викладу – міфом як вигадкою, хоч вона зовсім не проста і не однозначно негативна річ, а результат психічної діяльності уяви. Використання слова «міф» у назві спонукає свідомість звернутись до пропонованого матеріалу, оскільки він ніби має містити приховану правду. Тут діє радикальний збіг назви, смислу і впливу, який є предметом розгляду. Якщо працю О. Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» [28] можна вважати науковою, то багато текстів, у яких здійснюється «міфологічне» тлумачення історії і культури України, доводиться розглядати в цьому аспекті, зокрема такі: «Переяславська рада 1654 р.: міфи та реальність» Ю. Мищика [54], «Потреба міфу: дещо про національний проєкт України» І. Лосіва [46], «Країна Моксель або Московія» В. Білінського [6], «Errare humanum est: 50 нарисів з українського примарознавства» Я. Гордієнка [20] **тощо**.

Однак є ще національна міфологія – це багата спадщина, створена зусиллями класиків української культури, у якій відзеркалено міфорелігійні уявлення українського народу: праці І. Нечуй-Левицького [58], В. Єфіменка [27], М. Драгоманова [25], Б. Грінченка [21], І. Франка [71], М. Маркевича [49], П. Іванова [33], В. Милорадовича [52], В. Гнатюка [18]. З ними

органічно споріднені праці дослідників слов'янської та української міфології – Д. Антоновича [1], В. Іванова [32], В. Топорова [70], Б. Рибаківа [64], В. Войтовича [14], Є. Шморгуна [76], а також видання, присвячені упорядкуванню, сучасному тлумаченню, систематизації української міфології. Їх можна розподілити на три напрями: дослідження власне української міфології як найдавнішої системи світоглядних уявлень українського етносу в координатах безумовно позитивного оцінювання ціннісного смислу духовного доробку народу; використання поняття «міф» на ґрунті соціоісторичного розвитку українського народу в контексті дослідження або самостійного формування сучасних міфологічних уявлень як генералізуючого патерна спрямування ціннісної свідомості відповідно до явних чи прихованих ціннісних установок автора; свідоме використання ціннісного формуючого потенціалу неоміфологічного знання для дискредитації національного міфонаративу й утворення таким чином «сірого» поля ціннісної свідомості у формуванні альтернативної або руйнівної ціннісної міфоустановки свідомості. У кожному разі, дослідження саме методологічного потенціалу розрізнення і використання понять міфу та історії в контексті національної міфотворчості постає актуальним завданням культурологічної науки, зважаючи на потужний, якщо не сказати абсолютний формуючий потенціал міфоісторичних наративів.

Як уже зазначалось, міф має бути редукованим в історію. Однак відмінність між словосполученнями «історія України» та «міф України» або «наратив України», які ми часом вживаємо як синонімічні, полягає у наслідках, які випливають зі способу застосування (розуміння) цих словосполучень. У першому випадку йдеться про пасивне, певною мірою, відтворення дослідником (істориком, суспільствознавцем, політологом, культурологом тощо) картини минулого шляхом компіляції тих фактів, якими він володіє або які доступні його сприйняттю й опрацюванню з урахуванням обмежень (або «розширень») часового й ідеологічного характеру. Крім того, можуть впливати і його особисті здібності, здатність інтерпретувати певну сукупність фактів та логічно «додумувати» їх, навіть конструювати за

допомогою уяви як способу дозволеної інтерпретації чи такої, яка переходить її межі. Коли йдеться про наратив, маємо на увазі не факти і їх тлумачення. Загалом можна сказати, що міф – це найбільш важливий джерельний факт, синтезуючий, універсальний за своїм значенням, даний як недоказова очевидність певній свідомості, який має бути реалізований в цілісності й непорушності своїх смислів в існуванні (історії) культурного феномену, якому він належить. Маємо на увазі феномен України, українства, української культури, розгортання і становлення її культурного простору.

Міф – це те, що у переказі (нاراتиві) має очевидну (згорнуту) цінність (або ціннісну енергію), а історія, як набір фактів, – це розгорнута, але розпорошена і втілена, і це не випадковий збіг слів (втрачена) цінність. Отже, якщо стисло сформулювати відмінність між міфом та історією: міф буде сценарієм і моделлю майбутнього для культурного феномену. Ним може бути окрема особистість, родина, група носіїв однієї ідеї чи об'єднаної однією ідеєю (партія, клас, прошарок чи стан), або велика одиниця – носій ціннісної свідомості (етнос, нація, раса, людство). Історія – це пласке відображення певного моменту чи етапу втілення цієї моделі в системі координат науки «історія». Вона онтологічно обмежена набором узятих для розгляду фактів (подій, явищ, інтерпретацій), а гносеологічно – вузькими (щодо себе та інших дослідників) межами інтерпретацій обраних чи доступних для обрання груп фактів і панівною на цей момент (яка б вона не була сучасна чи здавалася б такою) парадигмою пізнання. Зрозумілий і наслідок цієї принципової відмінності. Коли ми говоримо про міф, то його носій на будь-якому із зазначених рівнів свого включення в культурну феноменалізацію, насправді, проживає цю модель і цим, перетворюючи її, як ідеальну уявну побудову (або уявлення про майбутній хід подій), на оприявлену. Саме носій онтологізує, надаючи цим життя не лише міфу, а й самому собі. Він стає і дійовою особою, і виконавцем того, що заповідано і має здійснитись. У цьому й полягає велика і, з нашого погляду, єдино можлива для прочитання й реалізації функція міфу, якою визначається його фундаментальна життєва цінність. Історія є спробою

в історично визначених методах і формах відчужено і відсторонено тлумачити вирваний не стільки з контексту подій, скільки із самого життя факт (який тільки за такої процедури і перетворюється на факт) і надати йому уявної, позірної смислової цінності. У комбінації з іншими раціональними схемами пізнання світу, які ґрунтуються передусім на принципі, протилежному онто-гносеологічному, – роз'єднання суб'єкта і об'єкта, така цінність цими раціональними схемами й вичерпується.

Щодо тлумачення і способів реалізації категоріально-методологічної цілісності дослідження національного культурного простору в етноісторичному вимірі повною мірою стосується й міфорелігійного, базового виміру. Справа в тому, що розподіл цих вимірів є результатом осмислення й застосування ще однієї важливої категорії, обґрунтованої у дослідженні, – «культурний час». Ця категорія означає: історія, що відбулась як така, унормувала культурним кодом і схемою свого розгортання наші уявлення про джерела і початок цієї історії з точки зору оцінювання вихідних умов розподілу етноміфологічного й етнорелігійного вимірів, запропонувавши дослідникам схеми, які попередники протягом віків культурного історичного часу виробляли, осмислюючи ці виміри розгортання історії національного культурного простору. У цьому фрагменті застосування її методологічного потенціалу у проявленому, а не досліджуваному вигляді, категорія «культурний час» дає підстави стверджувати, що синкретичний стан фундаментальних – міфологічного та релігійного – вимірів можна розглядати завдяки раціоналізованому науковому підходу до цих, пізніше осмислених як світоглядні структури свідомості тільки в цілісності їх становлення. Саме тому релігійно-історичний вимір не потребує окремого обґрунтування і тлумачення.

Необхідно розглянути ще один базовий вимір в обґрунтуванні ціннісно-енергетичної складової формування національного культурного простору. Ідеться про такий, неодноразово згадуваний трансформаційний вид ціннісної енергії, як мова. У зовнішньому сприйнятті видається, що мова діє шляхом

опису. Тому вона, у певному розумінні, постає універсальним способом переведення енергії «прямої дії» в енергетичний резервуар смислів для циркуляції у сфері культури. Використовуючи поняття «опис», маємо на увазі тип мовно-понятійної систематизації, яка утворює об'єктивований простір існування відповідних структур та їх елементів. Слово «об'єктивація» фіксує суперечливий і досить дивний стан пізнавального процесу: з одного боку, людина, як узагальнений суб'єкт пізнання, визнаючи об'єктивацію, відокремлює себе від мовного середовища, яке вона створює; з іншого, – зберігаючи і розширюючи зв'язок з ним, вона, як єдиний підживлювач мовного середовища, стверджує його суб'єктивний характер як головну умову існування.

У дослідженні обґрунтовано розуміння культури як втілення певного ідеально-матеріального середовища, у якому діють специфічні енергетичні елементи ціннісної природи. Однак прояснення механізму або створення моделі, на основі якої відбувається таке втілення, буде актуальним завданням філософії і культурології, оскільки, крім утаємниченості самого «механізму», по-перше, його функціонування відбувається щоразу в нових умовах свого втілення, по-друге, самим фактом реалізації ціннісного принципу в полі ідеально-матеріальної взаємодії змінюється конфігурація елементів, які його наповнюють. Таким чином створюються нові варіанти прочитання і розуміння смислів цінностей, які утворюють пласти реальності і рухають наше знання шляхом опису цих нових комбінацій смислів. Ключовим у дослідженні цього виміру є опис, тобто мовний вимір.

Відповідно до особливостей аналізу цього виміру, зупинимось на його ключових положеннях. Взаємодію цінності, культури і мови досліджують багато вчених. Тому варто виділити ключові напрями і врахувати позиції, важливі для цієї роботи. Стисло охарактеризуємо деякі принципові підходи до їх структуризації, щоб запропонувати своє тлумачення. Ідеально-матеріальна сфера втілення цінностей культури є найбільш загальним форматом їх опису. Зрозуміти опис як думку, яка порушує проблему самої

мови описування як способу, що впливає на взаємодію, переважає в дослідницькому пошуку. Філософи, культурологи, філологи, науковці різних галузей знань в якийсь момент замислились на тим, що результати їх зусиль у розумінні світу й людини радикально залежать від мови, до якої вони вдаються у цьому процесі. Лінгвістичний поворот у філософії ХХ століття пов'язують з ім'ям Л. Вітгенштейна, який стверджував, що слово, яке позначає певний об'єкт, не зовсім відповідає дійсності. Певна відповідність є, але необхідно прояснити її сутність, виявити логічні зв'язки між елементами дійсності, словами, які їх позначають, а також світом і його картиною у мові. На цьому «логічному» етапі своєї творчості мислитель вважав за можливе розрізнати у світі те, що може бути поіменоване, висловлене, показане, і те, про що варто промовчати. До останньої множини належать цінності етичні, естетичні, релігійні. Те, що взагалі може бути сказане, може бути сказане ясно; про те, про що сказати не можна, слід мовчати [12, с. 73]. Л. Вітгенштейн вважає, усе, що стосується цінностей, перебуває за межами науки (хоч він не заперечує цінностей як таких), але їх розуміння не належить до наукових, тобто істинних висловлювань. Етика, на думку філософа, – це форма життя, а не система речень, вона не може бути висловленою [12, с. 70]. Таке розуміння цінностей, мови і культури не має задовільного продовження, бо якщо етика – це форма життя, а форми життя, за логікою самозаперечення Л. Вітгенштейна, не перебувають у полі істинних висловлювань, то годі й говорити про більш життєві форми, наприклад, про виникнення всесвіту і самого життя до трагедії окремої людини, яка загинула від серцевого нападу внаслідок допущеної несправедливості на «законних» підставах, злочинних дій іншої людини чи навіть держави. Адже логіка і тут безсила, а безсилля етики – тільки її окремий випадок, навіть якщо цю послідовність розглядати у зворотному порядку.

Щодо мовного виміру, можливе таке застереження: вся попередньо виконана робота відносно етноісторичного та міфорелігійного вимірів, як і переважна кількість досліджень соціогуманітарної тематики взагалі, можуть

бути поставлені під сумнів внаслідок того, що в їх основі лежать етико-естетичні проблеми, а вони в межах мови не розглядаються. Оскільки ж такі є, то спосіб їх вирішення, частіш за все, – уникнути такого підходу, в якому ця проблема постає. У нашому випадку цей шлях не підходить, тому пропонуємо вважати, що невіршуваними є проблеми, які формулюються, як це показав Л. Вітгенштейн, на першому етапі творчості, в абсолютній формі і позірно вимагають остаточного вирішення. Згідно з онто-гносеологічним принципом (у цьому випадку він є тільки інваріантом загальної теорії розвитку), потрібно шукати і втілювати тільки прийнятне і обґрунтоване логікою дослідження вирішення проблем, оскільки і його втілення, і втілення будь-якого іншого стає тільки умовою для появи нової конфігурації і нового формулювання проблем як умови людського руху, тобто самого існування. Таким чином, мовна проблема – проблема конкретна.

На другому етапі філософської творчості Л. Вітгенштейн звернувся до проблеми цінності культури і мови у значенні, близькому до предмета цього матеріалу. Ідеться про спільну поведінку, завдяки якій інтерпретуємо, на думку філософа, незнайому мову. Саме на цьому тлі виникає найбільш відоме і дотичне до цієї тематики розуміння мови як гри, з правилами якої мають рахуватися всі учасники комунікації. Розвиток цих положень веде до поняття мовного акту, який в загальному формулюванні визначається як цілеспрямована мовна дія, здійснювана у відповідності з правилами мовної поведінки, прийнятими в суспільстві. Процес «застигання» цих правил можна тільки намагатися схопити, спираючись на уривчасті, але такі пронизливі зауваження мислителя: «<...> Навчаючись мові, дитина разом з тим дізнається, що вимагає з'ясування, а що – ні <...> Як під час письма засвоюють основну форму, а вже потім її варіюють, так спочатку досягають постійність речей як норму, яка потім має бути зміненою <...> Ця гра має застосування. Це може бути причиною того, що в неї грають, але не підставою» [13, с. 380]. Припустимо, що ці зауваження стосуються і становлення етносу, і формування, і «застигання» його здатності виявити

нарешті свої сили, сформулювати мету, досягнути засоби її досягнення, з'ясувати, хто в цій грі є другом і ворогом, хто діє підступно і нещиро, чи не є носієм таких характеристик ти сам. Мовна гра охоплює всіх, вона не має винятків, бо це спосіб існування світу включно з носієм цієї свідомості і його оцінками. Для цього залучимо ще кілька положень, які вплинули на розвиток цієї концепції іншими авторами з тим, щоб переконатись: повернення до вихідної тези Л. Вітгенштейна виправдане і необхідне.

Паралельно з Л. Вітгенштейном над філософською теорією мови досить плідно працював Дж. Остін, а пізніше – його учень Дж. Серл. У їхніх працях ідеться саме про теорію мовних актів, про висловлювання, які є здійсненням дії і називаються перформативним висловлюванням. До них не можна застосовувати характеристики істина – хиба. Їх оцінюють лише з позиції виконаності чи невиконаності, а варіативність їх застосування коливається у межах тверджень: констатація (локутивний); висловлення наміру іншому (ілокутивний); цілеспрямований ефект, що виражає (здійснює) вплив на іншу людину (перлокутивний). Найбільш красномовно цю позицію ілюструють приклади: перший тип: «Він сказав мені: застрель її»; другий тип – «він спонукав мене застрелити її»; третій тип – «він умовив мене застрелити її» [9, с. 129]. *З часом лінгвоцентрична концепція втратила своє значення, і вже наприкінці ХХ століття набрали силу конструктивістські уявлення, які спирались на концепт генеративної лінгвістики Ноама Хомського, згідно з яким, мова вже не нормує реальності, бо сама реальність стає множинною (багатоонтичною), і в цій множинній реальності краще працює не вербальна мова, а семіозис (способи інтерпретації) схем, матриць, моделей тощо: «Запис природної мови показує, наскільки численні у ній обмовки, відхилення від правил, зміни плану в середині висловлювання та ін. Завданням лінгвіста, так само як і дитини, яка опановує мову, – виявити з даних використання, систему правил, які лежать в їх основі, якою оволодів той, хто говорить-слухає, і яку він реально використовує. Звідси випливає, що лінгвістична теорія, якщо говорити формально, є менталістською, оскільки*

вона займається знаходженням психічної реальності, яка лежить в основі реальної поведінки» [73, с. 10].

Отже, загальнонаукова теорія описування мови і мовних актів, крім констатації певної обмеженості мови, виявляє відкритий (ігровий) характер її функціонування (описування), а також її «культурну» залежність і «культурний» характер. Узяті в лапки слова «культурний» в обох випадках означають зосередженість мови на описуванні множинної психічної реальності, про що свідчить концепція Н. Хомського, так і її залежність від ціннісних впливів певного соціального утворення, результатом діяльності якого вона (мова) є.

Обґрунтуємо це положення і застосуємо його евристичний потенціал для аналізу конкретного національного культурно-історичного розвитку. Звертаючись до поняття «описування», маємо на увазі тип мовно-понятійної систематизації, яка утворює об'єктивований простір існування відповідних структур та їх елементів. Слово «об'єктивація» фіксує суперечливий і досить дивний стан пізнавального процесу: з одного боку, людина, як узагальнений суб'єкт пізнання, визнаючи об'єктивацію, відокремлює себе від мовного середовища, яке вона створює, з іншого, – зберігаючи і розширюючи зв'язок з ним, як єдиний підживлювач мовного середовища, підтверджує його суб'єктивний характер, головну умову його існування. Таким чином, якщо виходити з розуміння культури як ідеально-матеріальне середовища існування і поширення цінностей, слід визнати, що мова постає сутнісним чинником розуміння культури: якщо перевести двоїсту характеристику об'єктивації у понятті «описування» із загального на особливий рівень, то її ізоморфне (відповідність структур та операцій двох систем) описування у сфері культури дає змогу, з одного боку, говорити про відображення в ній характерних особливостей людини як носія звичаїв і традицій, притаманних певному етнічно-суспільному утворенню, національному характеру, успадкованих та набутих індивідуальних властивостей тощо; з іншого, – про вплив тих архетипних структур і образів, які, на думку К. Юнга, як

універсальні джерела і форми психічної енергії (патерни), є способом презентації і маніфестації цінностей в конкретних міфообразах. Вони хоч і мають для людини особистісне втілення і конкретну образно-історичну особистісну деталізацію і прив'язку, за тематикою і якісною типологізацією є універсальними: «Ми маємо справу з найдавнішими, краще сказати, первісними типами, тобто одвічно наявними всезагальними образами» [77, с. 98]. Але для архетипної взаємодії однією з найхарактерніших є поняття «тінь». Воно визначає зміст і форму зустрічі свідомості в індивідуальній (чи колективній) формі з собою як своєю протилежною гипостазованістю. Ця зустріч може бути розглянута і в категоріях історичного соціального розвитку спільноти, у продуктах її духовної творчості і, відповідно, у створенні адекватних чи доступних для певного стану індивідуальної чи колективної свідомості засобів мовного описування.

У результаті такої ізоморфної трансформації в ідеально-матеріальному полі культури перед людиною постає запитання: у чому полягає її сутність і чи можна говорити про її існування (і людини, і її сутності) як про щось самостійне і автономне, якщо ми не можемо надати більш-менш певного смислу слову «самостійність» відносно будь-чого, хоча б тих же цінностей? Таким чином, головна проблема, з якої випливають і фрагментуються решта інших, звучить так: яким чином і у який спосіб відбувається взаємодія людини, як носія індивідуального та особливого набору соціокультурних характеристик, з архетипними структурами, які мають в культурній сфері означення цінностей в історично притаманному для неї мовному середовищі. Така загальна постановка проблеми необхідна тільки для того, щоб окреслити і попередньо з'ясувати в доступних категоріальних формах сутність фундаментального онтологічного відношення, однією стороною якого є індивідуальна свідомість і самосвідомість, іншою – будь-що, що потрапляє в її «поле зору», а засобом – мова.

Якщо взяти за основу розумово «перетравлені» істини і положення постмодерністських підходів, то і текст, і його автор, і його читач постають

безособовою цілісністю, під'єднаною до абсолютного смислового континууму, яка, завдяки його підживленню, будує сама себе. Тому у подальшому розгляді обмеження цих масштабів має відбутись природно хоча б тому, що слова і текст, утворений ними, визначають зміст і форму внутрішніх смислів та їх структурування.

Дослідження культурологічної проблематики у сфері розвитку мови диктує необхідність розмежовувати підходи й методи дослідження, комплекс філологічних наук, враховувати результати досліджень цих наук, що за такої постановки питання надзвичайно ускладнює його, надає вразливості перед професійною критикою. Значне поширення міждисциплінарних досліджень зумовлене не тільки актуальністю порушених проблем. Міждисциплінарність – це сфера існування та проявів нового, і цей шлях є формою руху науки, тим більше, що і культура виникає на межі взаємодії різноякісних та різноструктурних феноменів. Дослідженню закономірностей розвитку мови в семіотичному, лінгвокультурологічному, історико-лінгвістичному та інших аспектах присвячено значну кількість наукових праць, зокрема: В. Маслової [50], В. Красних [37], О. Корнілова [35] (лінгвокультурологічна парадигма в мовознавстві, мовна картина світу); Т. Галушко [17] (лінгвістичні та онтологічні особливості семіозису); І. Білика [5] (мовне вираження соціопсихологічних аспектів спілкування українського та російського етнічних типів); В. Халіпова [72], В. Колосова [34], М. Поповича [61;62], О. Забужко [28;29], С. Кримського [38;39] (проблематика ментального та характеристика «суб'єктивної реальності» українського соціуму); О. Кубрякової [40;41], Н. Арутюнової [3], Ж. Вардзелашвілі [7], Ю. Апресяна [2], О. Селіванової [66] (семантика мови та мовні значення, семіотичні концепції та роль метафори в мовній картині світу, метафоричні трансформації у перекладі); Ю. Апресяна [2], О. Селіверстової [66] (когнітивний аспект термінотворення та лексична семантика, проблеми посесивності). Однак поза увагою дослідників залишилась проблема дослідження мови не тільки з позиції її внутрішнього

розвитку та різних типів мовної комунікації, а й властивість мови та мовної картини світу існувати завдяки поширенню її впливу, створенню своєї картини світу в результаті асиміляції іншомовного простору думки і мовлення. Іншими словами, ідеться про конкурентність мов у процесі розбудови національного культурного простору. В Україні, де питання двомовності набуло особливої гостроти, конкурентоспроможність національної мови є запорукою створення єдиного духовного підмурку нації та її впевненого соціокультурного поступу.

Визначимо деякі вихідні позиції розгляду. Мовна взаємодія є виміром взаємодії різних культур. Зважаючи на об'єктивний характер явища заміщення патернів в одній із культур в результаті процесів акультурації [59], витискування або пригнічення мовних культур інших народів не є ефективним, надто коли мовні розбіжності значні або критично значні. Відмінність між мовами постає запобіжником на шляху розмивання структурних компонентів незахищеної мови. Якщо культури історично і мовно споріднені, мова більш «конкурентно-агресивна» стає каналом інвазії в мовну культуру іншої нації і чинником поступового і постійного тиску на цю культуру. Зрозуміло, що наведене твердження не є абсолютним, але практика мовно-культурної взаємодії на прикладі українсько-російської (і не тільки) історії переконує у правомірності такої постановки проблеми. У сучасних умовах розвитку України актуальність цієї проблеми зумовлена й іншим чинниками. Незаперечною є тенденція до того, що володіння мовою, її використання оголошується підставою для привласнення національного культурного (а потім і географічного) простору іншою державою та іншою нацією. До яких би висновків не вело об'єктивне дослідження походження, впливу та значення мовної взаємодії у формуванні суспільного світосприйняття, воно стає перешкодою на шляху свідомих перекручень його в ідеологічному і політичному планах, набуваючи принципового значення у розбудові національного культурного простору.

Охарактеризовані базові виміри формування національного культурного простору і його динамічних вимірів, зокрема національної психоментальності і державотворення, втілених у формах національної ідентичності (ідентифікації), в загальному плані мають своїми витокami категорію ціннісної свідомості та відповідну методологію її дослідження, яку в українській соціогуманітарній науці не розглянуто за особливостями формування національної ціннісної свідомості через явно примусове заміщення самостійного дослідження цієї тематики на національному ґрунті і її категоричного онтологічного знищення в умовах монополії радянської ідеологічної системи. Основою такого дослідження є, з нашого погляду, запропонований підхід ціннісної енергетики, розвинений у попередніх підрозділах. Тут поняття ціннісної свідомості відіграє роль мовної пізнавальної ланки в аналізі національного культурного простору з точки зору ціннісно-енергетичного переходу від етноісторичних та міфорелігійних вимірів до історичних закономірностей формування картини національного культурного простору у взаємозв'язку його онтологічних і гносеологічних вимірів. Іншими словами, йдеться про ціннісні структури свідомості в цілісності категоріально-методологічного осмислення як онтологічні чинники та пізнавальні моделі, спрямовані на оцінювання внутрішнього і зовнішнього вимірів існування (ізоморфну та гомоморфну вимірність).

Для розуміння функціонування ціннісних структур свідомості, які відіграють ключову роль у способах освоєння і побудови людиною культурного простору, важливе значення має розкриття механізмів їх утворення. Поняття ціннісної структури свідомості досить тривалий час у різних аспектах розробляли психологи, філософи, культурологи. Воно, у науковому розумінні, є визнаним категоріальним поєднанням взаємодії людини і світу. Ціннісні структури, як складові масової свідомості, протягом кінця XIX–XX століть досліджували Д. Белл [4], М. Вебер [8], Г. Зіммель [30], К. Мангайм [48], Л. Леві-Брюль [42], К. Леві-Стросс [43], М. Мосс [56], Р. Міллс [57], Л. Мамфорд [47], Е. Шилз [75]. Про реальність і своєрідність феномену

масової, групової свідомості, на відміну від індивідуальної, писав В. Вундт [16]. Аксиологічне розуміння свідомості обґрунтовано у працях Е. Дюркгейма [26], М. Вебера [8], Ф. Знанецького [79], Дж. Олпорта [60], А. Леонтьєва [44], В. Зінченка [31]. В українській науці проблему формування ціннісних структур свідомості у процесі навчання й у структурі ієрархії формування ціннісної і правової свідомості розглянуто в роботах А. Сімак [68], Н. Волковицької [15]. Однак ґрунтовного, комплексного осмислення й виявлення механізмів формування й реалізації ціннісних механізмів свідомості, зокрема в обраному для дослідження аспекті, ще не здійснено.

Пропоноване функціональне розуміння цінності як «охоронно-зберігаючої» близьке до усталеного тлумачення поняття ціннісної структури свідомості, яка відіграє ключову роль у структуруванні й організації сприйняття світу людиною, завдяки якому світ і його явища розкладаються і сортуються за значимістю, черговістю сприйняття і їх важливістю для людини. У людській свідомості певні цінності утворюють сталу систему норм, мети, ідеалів тощо, яку можна назвати ціннісною парадигмою. Вона може бути в одних людей виключно жорсткою і закостенілою, в інших – гнучкою й релятивною [55]. Зрозуміло, що ціннісні структури, точніше механізми їх прояву, і втілення, а головне, контроль над ними (про його мету не йдеться) мають надважливе значення в контексті того історичного культурного розколу, свідками й учасниками якого є європейські країни. Зокрема, зрозуміти витoki безпрецедентної кризи ціннісної свідомості (а значить, комплексної характеристики національної психо-ментальності та ідентифікації, визначення своєї національно-культурної ідентичності), яка охопила практично всі верстви населення Російської Федерації є, внаслідок очевидних причин, критично важливим завданням для України. Однак між особистісною і колективною (спільотною) формами квантування ціннісної енергії є значна відмінність, оскільки відмінними є не тільки історичні способи її культурної редукції, а й сценарії міфонаративного розгортання, в якому на рівні взаємодії множини елементів «національний культурний

простір», загальні втрати і здобутки енергії мають прямий і зворотний код культурного прочитання. Він висвітлює зміст словосполучення «метафізична провина» на рівні формування національних структур ціннісної свідомості, зафіксованих в понятті національної історичної пам'яті й існують в національному культурному просторі як пам'ятки (меморіальні знаки, символи, образи).

У розумінні процесу формування ціннісних структур масової свідомості, яке відбувалось протягом тривалого історичного періоду, завжди трапляються певні труднощі. По-перше, той, хто вивчає їх формування, не може уникнути впливу панівної ціннісної системи; по-друге, він не може гарантувати об'єктивності своїх висновків щодо об'єкта дослідження, оскільки загально визнаний критерій ціннісної системи відсутній; по-третє, дослідження самого предмета, якщо йдеться про ціннісні його характеристики, завжди відбувається опосередковано, тобто цінності, яка вивчається, не існує в чистому вигляді, вона подана в історичному зрізі ще одним носієм, який теж вносить збурення в їх розуміння. Така ситуація була б неможливою для вирішення, якби сама цінність не «просвічувала» крізь усі нашарування смислів, як своєрідний маяк, орієнтир руху для того, хто визнав її такою. Зрозуміло, при цьому втрачається вимога наукової об'єктивності, але, як відомо, у «науках про дух» (О. Дільтей) діють інші закономірності. Цей підхід дає можливість перевірити витривалість однієї цінності іншою, що становить вимогу до відповідності предмета і методу розуміння.

Таким чином, подальшим кроком є прояснення способу включення енергетичних (в основі) ціннісних структур свідомості на індивідуальному і колективному рівнях в історичний спосіб мовного описування, притаманний певному суспільству в певний історичний період. Вважаємо, що аналогом способу описування такої ціннісно-енергетичної моделі може бути філософська і міфонаративна концепція К. Ясперса, аналіз якої надасть змогу провести аналогію з розгортанням національного міфонаративу. На думку філософа, із трьох головних виявів буття – «буття-у-світі», «екзистенції» і

«трансценденції» – перше є кількісно незліченим, друге – раціонально непередаваним, третє – «горизонто-подієвим» [78, с. 432–433]. Останнє словосполучення містить авторське розуміння, яке походить від тлумачень трансценденції як горизонту буття [57, с. 145], і яке перетинає межу людського уявлення про умови існування світу. Та одночасно й окреслює його «константу», тобто граничну межу поширення в людській свідомості і спільнотній формі людської свідомості. Зауважимо, парадокс полягає в тому, що саме з цієї царини до нас ці умови й приходять, отже, будь-яке розмежування автоматично тягне за собою прагнення визначити зв'язок. Це зауваження важливе для обґрунтування «культурного детермінізму», або визначеності долі (зокрема й національної) щодо можливостей вибору вихідних умов «старту» історії у вигляді подальшого національного об'єднання. У наведених міркуваннях обґрунтовано правомірність порівняння нації із суб'єктом у межах пропонованої логіки і аргументації дослідження. Це порівняння здійснює й К. Ясперс у роботі «Проблема вини», ціннісний зміст якої вивільняється у досягненні визначених цілей розгляду. Завдання подальшого викладу – послідовно здійснити це порівняння і попередньо окреслити можливі висновки щодо іншої нації (або націй).

Розглядати трансформації ціннісної енергії в національному культурному прото-просторі варто у зв'язку з редукцією енергетичної складової, яку містить ця проблематика, з поняттям «метафізична провина» українського народу. Необхідно з'ясувати характер первинної порожнечі, з якої виникає універсальна і, водночас, унікальна для кожної нації її «метафізичної провина. Провина, і саме метафізична, – це первинна даність існування. Адже найвпливовіший наратив у цивілізованому суспільстві розпочинається твердженням про первинну гріховність (провину) людини. Тут немає ясності, але є факт ціннісного (отже, енергетичного) впливу релігії на особистість. Досить актуальним в новітній соціокультурній історії європейської цивілізації є питання про провину нації. Чому це так – становить проблему пізнання, у вирішенні якої, можливо, чекає істина чи перемога,

оскільки провина вже ніби є. Тільки з'ясування первинних, автентичних підстав щодо формування і проходження історичного шляху явища, зокрема українства як такого і української нації, надає можливість свідомо обрати долю і шлях подальшого культурного поступу. На цьому шляху є труднощі. З'ясовувати провину нації більш небезпечно, ніж особисту.

Тема метафізичної провини українського народу породжує проблему, яка полягає у ній самій, у її двоїстості. З одного боку, вона загальнофілософська, вважають, що вирішити її раз і назавжди не можна, вона відтворюється в нових історичних умовах людського розвитку і пізнання. З іншого, щоб вирішити її відповідно до визначених підходів, необхідно конкретизувати відповідь на запитання: у чому полягає ця провина, чи є вона насправді і чи не штучно порушена? Оскільки в науці немає негативного результату, то будь-яка відповідь на ці запитання має свою пізнавальну вартість і значення. Інша справа, що так конкретно цю проблему досі не було сформульовано.

Якщо словосполучення «метафізична провина українського народу» можна вважати чимось новим, то це вже неабияке досягнення у пізнавальній описовості, що в епоху тотального панування всіх форм викривлення слова, яке видається за спосіб існування думки, і навіть свідомості в усіх формах модерної, постмодерної і пост-постмодерного дискурсу чи стану культури. Проте це не так. Вислів «метафізична провина» існує, інша справа, що його, як сталий і змістовний, уже не можна досліджувати відповідно до його змісту. Можна говорити лише про порівняння. Здавалося б, це полегшує завдання, але й надає йому певної передбачуваної вторинності і за шляхом описування, і за формою, і за результатом. Поняття «метафізична провина» (якщо не залучати смислові алюзії, які ведуть до Й. Фіхте, Ф. Шеллінга та С. К'єркегора, але не перебувають у полі нашого розгляду) належить німецькому філософу-екзистенціалісту К. Ясперсу. Щоб надалі більш точно розуміти аргументацію, стисло відновимо основні положення його широко відомої концепції, не деталізуючи їх. Як складову пізнавального

«моментального знімка» можна доповнити також поняття «метафізична провина» характеристикою унікальності української «метафізичної провини» і додати елемент динамічності у визначення її зв'язку з картиною історичного накопичення цієї провини.

Державницько-правовий вимір розвитку національного культурного простору, розглянутий згідно з онто-гносеологічним принципом, має ізоморфну характеристику, яка означає, що декларація основ формування в нинішніх умовах будь-якого державно-політичного об'єднання відрізняється лише мірою (як суттєвою характеристикою умов існування громадян певної країни) наближення до задекларованих і соціально справедливих умов національного співжиття, а не їх довершеним здійсненням. У світовій традиції, кожна країна намагається подати себе у найбільш вигідному світлі, у річищі найбільш прогресивної (гуманістичної) тенденції соціально-політичного розвитку. Зовнішньо задекларовані, навіть закріплені в Конституції принципи функціонування держави на практиці зазнають не тільки суттєвого викривлення, а й часто використовуються для досягнення протилежних цілей, приховуючи неправові засоби. Тому істинний стан дієвості принципів розбудови певного національного культурного простору характеризує сфера духовна, яку, як основний предмет дослідження, розглянемо в державницько-правовому вимірі, зокрема в категоріях ціннісно-енергетичного описування й обраною мовою описування.

Згідно з цим підходом, ізоморфним для розуміння істинного стану розвитку національного культурного простору в державницько-правовому вимірі, а також із станом оцінювання (хоча слово «оцінювання» у цій сфері є вимушеним й неприйнятним для мовного описування) духовної сфери є така її мова, у якій діє чинник усвідомлення істинного історичного призначення певної суспільної генерації (покоління). Її можна ідентифікувати з найбільш активним прошарком громадян країни, щоб створити умови для постійної реалізації призначення цієї історичної спільноти людей щодо цінностей, які містить національний міфонаратив і мають у способі своєї реалізації ціннісно

сміслові відповідності категоріям, характерним для мовного описування: свобода, гідність, самосвідомість, сумління (метафізична провина), щирість (нещирість) тощо. У своїй сукупній дії ці категорії описування, згідно з онтогносеологічним принципом, містять одну характеристику реальних умов існування людини (онтологічна складова) і спонуку (мотив) змінити їх відповідно до смислу наведених категорій (гносеологічна складова).

У сучасних соціально-історичних умовах, коли свобода і незалежність суверенної Україна піддається суворим випробуванням, не запозичені і не сфальшовані національні цінності, які віками живили народне прагнення до вільного і справедливого соціального устрою, стають рушійною силою у здійсненні стратегії успішного соціокультурного розвитку країни. Тому важливо теоретично дослідити й обґрунтувати, а також поширити ціннісний зміст і смисл однієї з найважливіших складових національного культурного простору, духовної основи української державності. Сутність державно-правового виміру розбудови національного культурного простору мало досліджена і розглянута з позицій його самобутності, цілей і умов втілення, однак недостатньо теоретично обґрунтовані й унікальності ціннісні смисли: ідея українства і похідна від неї ідея української державності. Переважною формою існування останньої були такі іпостасі – формування, осмислення і відстоювання ціннісних смислів української культури, яка формується і зростає у протистоянні агресивно загарбницьким втручанням та асиміляційним впливам інших етнічних і національних культур. Крім того, на противагу першій тенденції, яка розвивається за схемами, у кращому випадку, розбавленими елементами концептуальних побудов західних теоретиків права, демократії і державного будівництва. Тому ціннісно-духовна складова (як фундамент) української державності була обтяжена гальмівними і неприйнятними конструкціями західної державно-правової думки. Ці конструкції хоч і створені на ґрунті демократичних традицій, не можна беззастережно застосовувати до розбудови української державності, оскільки застигли й відпрацьовані форми були вже використані у відповідних

історичних умовах відповідними історичними силами. Отже, підступний комплекс вторинності мислення і діяльності, який переслідував українську історію, даючись знаки спокусами більш «дешевого» використання відпрацьованих форм державності і владних, організаційних соціальних інституцій. На противагу цьому, вихідною вважаємо позицію, згідно з якою, шлях повторного використання форм, напрацьованих в іншій соціальній системі, в іншому типі культури форм соціального устрою, організації й управління, від самого початку є хибним, механічно переносити його на ґрунт іншої культури не виправдано. Така практика завжди існувала і завжди заперечувалась з певних історичних обстав, які зараз і потрібно змінити. З нашого погляду, першим кроком для її зміни має стати визнання того, що єдино можливим способом запозичення є використання певної ідеї (а не схеми), сприйняти яку, тим більше втілити її, суспільство має бути готовим. Поняття готовності суспільства охоплює не тільки кількісні показники його розвитку. Тільки суспільство, яке спроможне організувати і втілити ефективні принципи й ідеї самоорганізації, забезпечити їх відтворення й розвиток, здатне йти шляхом самовдосконалення та плідної, незаангажованої і послідовної самокритики, демонструє свою готовність створювати, розбудовувати і зберігати свій культурний простір й державність. Зважаючи на ці застереження, можна зрозуміти смисл доленосних для українського суспільства подій Революції гідності 2013–2014 років в перетікання до повномасштабної війни з російською федерацією. Та науково осмислити засади української державності та ціннісні смисли її розбудови. Питанням політико-правової основи і конституційних засад розбудови української державності присвячено значну кількість праць. Ця проблема виявляє себе в ситуації багатолітнього панування «комплексу кастрації» щодо результатів наукового пошуку, зокрема у сфері соціогуманітарного знання. Адже традиційно визначальною тут була позиція, продиктована партійними і бюрократичними структурами на всіх рівнях суспільної організації, які ці структури пронизували, а потім успішно адаптувались у новому суспільстві.

Найбільше переконує в цьому кричуща невідповідність розлогіх теоретичних викладок і практичних рекомендації щодо розбудови і перспектив розвитку української держави, навіюваних протягом усього періоду незалежної держави українською юридичною наукою та інституціями державного будівництва, реальним результатом цієї розбудови є: у легітимний, демократичний спосіб, «по-українськи» суспільство опинилося в глухому куті корупції, зловживань і цинічного обдурювання суспільства. Тому важливим проміжним висновком є те, що майже весь науковий доробок з питань державотворення, державного управління і розбудови засад конституційно-правової держави не може бути беззастережно використаний для обґрунтування сутності й духовного смислу засад української національної державності. Адже у цій сфері, як найбільш важливій для подальшого культурного розвитку країни і найбільш вразливій у формуванні масової й особистісної свідомості, не було вироблено надійного запобіжника – духовної опори. Зокрема, не були ідейно, концептуально прояснені історичні засади організації й розбудови української державності. Тому дослідження з питань розбудови державності були більше повторюванням усереднених «європейських» кліше, навіюванням застарілих ідеологічних штампів про єдність буття українського суспільства і суспільної свідомості.

(Культура як умова забезпечення російських інтересів); Д. Чижевського [74] (романтичний, на відміну від раціонального, погляд на націю й національність як на духовне інобуття народу); В. Винниченка [11] (колектократія як поєднання еволюційного й революційного шляхів переходу до соціалізму як майбутнього української державності). Однак, часом суперечливі й різноспрямовані, але завжди глибокі й оригінальні гармонійного розвитку людини, втілення її сутнісних сил і духовних потенцій [див. 69].

Теоретичне осмислення сутності українського типу державності у процесі її історичної трансформації і в контексті динаміки світового соціополітичного розвитку свого часу було здійснено у працях:

М. Костомарова [36] (федеративна одиниця у складі Російської імперії, де забезпечено вільний розвиток української мови та мов народів, які населяють територію України); М. Драгоманова [25] (українська громада у складі спілки світових самоврядних громад); М. Грушевського [22] (невід'ємне право українців на своїй території будувати демократичну державу, розвивати мову і культуру); О. Потебні [63] (принципи рівності і взаємоповаги як умова співіснування різних національностей і держав світу); І. Франка [71] (українська мова і культура та їх свідомий цілеспрямований розвиток як засіб побудови національної соціалістичної держави); Д. Донцова [24] (формування «людини нового духу», яка знищила в собі «рабське серце» і «рабський мозок», піднесення радикальної ідеї «кастового націоналізму»); М. Міхновського [53] (незалежна українська національна держава на основі вільного особистісного розвитку її громадян); В. Вернадського [10] (автономізм, вільний розвиток української роздуми духовних лідерів нації не стали методологічною основою для розробки національної моделі державницького зростання. Так, сутність та основні засади концепції української державності В. Липинського розглянуто в дисертаційному дослідженні М. Гордієнка (1999) [19]. Основні позиції мислителя містять духовний вимір історичних форм руху української державності – сила, воля, боротьба, влада, яка ґрунтується на власності народу на землю, розумність і моральність її засад. Такі цінності, незважаючи на їх очевидність і удавану простоту, прагнули б бачити мотивом діяльності законотворця широкі верстви українського суспільства [див. 19]. Відновлення й актуалізація цих ідей, як показник дієвості здійснюваного дослідження, не дали поштовху широкому обговоренню й верифікації цієї спадщини. В. Липинський [45] висував оригінальну й органічну для українського історичного шляху концепцію «хліборобсько-класократичного» національного державотворення. Її потужний соціальний і культуротворчий потенціал певною мірою можна вважати домірним провідним смислам давньоісторичного духовного фундаменту української державності. На жаль, у європейській реторті бурхливих історичних реакцій першої чверті

XX століття український інгредієнт був розчинений у взаємодії більш вагомих ціннісно-політичних та ідеологічних компонентів.

У зазначених методологічних межах багато дослідників вважали за можливе звернутися до проблем етнонаціонального розвитку в контексті українського державотворення, особливо актуальних з проголошенням незалежності. Однак у працях із проблем становлення державної політики в різних сферах суспільної розбудови переважає розуміння українського суспільства як поліетнічного і майже зовсім немає розуміння України як моноетнічної держави, хоча М. Дністрянський вважає Україну моноетнічною [23, с. 59, 133]. Така позиція особливо доречна для розгляду, оскільки йдеться про історичний процес формування моноетнічності на основі усвідомлення й активного упровадження об'єднавчого фундаменту духовних цінностей у процесі формування національної спільноти. Визначальну роль цінностей завжди визнавали і підкреслювали дослідники, хоч аналіз процесів їх втілення становив значну методологічну проблему. Можливо, справа полягає і в тому, що через переважання нівелюючого «російсько-радянського» підходу до проблем становлення державності суто український його вимір взагалі не міг бути акцентований і досліджений. Однак культурно-історичний і соціально-правовий аспекти становлення української державності часом привертали увагу українських дослідників. Важливу думку про кардинально різні духовні основи протоукраїнської і проторосійської державності висловлює Д. Сворак, розглядаючи проблему історичного викривлення співвідношення і принципів державотворення двох народів – російського й українського. У зв'язку з цим він вказує, що російські автори «перетягують» на свій бік ті явища історичного розвитку, які свідчили про самобутність і глибоку духовну основу українського шляху становлення державності, а також відзначає принципову відмінність між соціальним й економічним життям двох народів. Зокрема, йдеться про відмінності між соціальною самоорганізацією (територіальна громада й територіальна община), які зумовили й відмінності у подальшій історії формування державного й

правового устрою Київської Русі та Московської держави. Самоорганізація давніх слов'ян, південних і південно-східних земель зумовила об'єктивну незалежність сім'ї, індивіда у межах колективу [65]. Звернемо увагу на суттєву характеристику культурного простору, яку містить така принципова відмінність між типами суспільної організації соціокультурного й економічного життя громади (української) і общини (російської), з неї випливає предмет і мета подальшого розгляду. Ідеться про історичну здатність створювати соціокультурне середовище за принципом вільного й автономного розвитку спільноти і за відмінним від нього принципом колективної організації діяльності. З останнього випливали (чи зумовлювались ним) ще два принципи, визначальні для історії двох народів: принцип індивідуальної і колективної цінності. Колективну цінність у свідомості представників російського етносу забезпечувала досить агресивна онтологічна сутність, феноменалізацією якої була і є жорстка державна ієрархічна централізація як стрижень колективності. Ціннісну структуру цієї свідомості доповнював принцип колективної відповідальності, який насправді є формою колективної жертвовної безвідповідальності і становить, з нашого погляду, сутність російської «метафізичної провини». Цими різними принципами визначено і відмінність ціннісної свідомості, а далі – і відмінності національної психології, і тип реагування на зовнішні подразники, і можливості управління або саморегуляції. Власне, усі ці напрями, які можуть стати предметом окремого дослідження, визначаються типом самоорганізації колективного життя, основу якого становить індивідуально-автономний або колективно-ієрархічний спосіб його організації. Ідея підпорядкованості індивідуального життя колективному, над яким утверджується незаперечний авторитет держави, протиставлений індивідуально-автономному, і становить відмінність між українським і російським типами державності в їх духовно-історичних витоках.

Не можна зводити всю складність і суперечливість тривалого історичного періоду спільного й ціннісно неоднорідного розвитку

українського і російського етносів до «єдиної колиски братніх слов'янських народів», як стверджують представники російської науково-інтелектуальної еліти. Згідно з онто-гносеологічним принципом, необхідно дослідити національну ментальність і риси національного характеру, які спричинили таку соціоісторичну ситуацію, в якій українська сторона (в умовному утворенні «Україна – Росія») постійно перебуває у пригніченому, обдуреному, звалтовану і приниженому стані. Це відтворено у висловлюваннях українських мислителів-патріотів про страждальну долю України. Ідеться про нещирість як рису національного характеру і ментальності. Однак ця характеристика, за всієї її описово гносеологічної важливості, згідно з онто-гносеологічним принципом, становить уже вторинний, інструментальний елемент аналізу. На передньому плані постають причини появи цієї риси національній ментальності. Тут мова про спосіб визначення, історичні прояви і драматургію національної метафізичної провини як способу описування процесу розгортання ціннісної енергетики у площині етногенезу і способу онто-гносеологічного моделювання, ствердження і розгортання національних цінностей у процесі державно-правової розбудови як зовнішнього «каркасу» національного культурного простору. Таким чином, вихідним пунктом в аналізі метафізичної провини є зовні панівна приналежність історичної маніфестації українського міфонаративу позиції «жертвності», яку насправді можна вважати виявом відомого в юридичній практиці психологічного синдрому «віктимної поведінки». Така аналогія і констатація «синдрому» нічого не пояснює, але й не може бути виправданням для його відтворення. Усвідомлення такого стану речей зараз дієво сприяти доланню історичного знецінення й політико-правової недовимірності української національної державності підчас війни з російською федерацією.

1. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ: Либідь, 1993. С. 189–196 (Пам'ятки історичної думки України).

2. Апресян Ю. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–67.
3. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 5–32.
4. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Москва: Академия, 2004. 790 с.
5. Білик І. Соціально-психологічні основи спілкування: «етика відносин» та «інтуїція здібностей» (мовне вираження) // Наука. Релігія. Суспільство. 2010. № 3. С. 7–13.
6. Білінський В. Б. Країна Моксель або Московія: роман-дослідження: в 3 кн. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2009. Кн. 1. 376 с.; Кн. 2. 320 с.; Кн. 3. 320 с.
7. Вардзелашвили Ж. А. Символизация обыденного в языковой картине мира // Acta Linguistica. Journal of Contemporary Language Studies. Vol. 3. No 2. Sofia: Eurasia Academia Publishers, 2009. С. 64–70.
8. Вебер М. Смысл «свободы от оценки» в социологической и экономической науке // Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко. Москва: Прогресс, 1990. С. 547–601.
9. Веретенников А. Остин Дж. Избранное. Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999: рецензия // Логос. 2001. № 4 (30). С. 129–131.
10. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление // Наука и религия. 1968. № 11. С. 18–21.
11. Винниченко В. Щоденники (1926–1951) // Київська старовина. 2000. № 3–6; 2001; № 1–6; 2002.–№ 1, 3–5.
12. Витгенштейн Л. Logisch-philosophische abhandlung / Логико-философский трактат (1921) // Витгенштейн Л. Философские работы: в 2 ч. / сост., вступ. ст., примеч. М. С. Козловой; пер. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. Ч. 1. Москва: Гнозис, 1994. С. 1–75.

13. Витгенштейн Л. О достоверности // Витгенштейн Л. Философские работы: в 2 ч. / сост., вступ. ст., примеч. М. С. Козловой; пер. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. Ч. 1. Москва: Гнозис, 1994. С. 321–405.
14. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2015. 664 с.
15. Волковицька Н. О. Онтологічний та аксіологічний елементи у сучасній правовій свідомості // Юридична Україна. 2010. № 3. С. 32–37.
16. Вундт В. Проблемы психологии народов. Москва: Академический проект, 2010. 136 с. (Психологические технологии).
17. Галушко Т. Г. Контекст, текст и гипертекст в свете некоторых идей постструктурализма // Вестник Амурского государственного университета, 2000. Серия Гуманитарные науки. Благовещенск, 2000. Вып. 10. С. 2–4.
18. Гнатюк В. М. Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. Т. XXXI–XXXII. Львів, 1912. С. 131–424.
19. Гордієнко М. Г. Сутність та основні засади концепції української державності В'ячеслава Липинського: автореф. дис. ... канд. політ. наук: спец. 23.00.01 Теорія та історія політичної науки / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 1999. 20 с.
20. Гордієнко Я. Errare humanum est: 50 нарисів з українського примарознавства. Київ: Дуліби, 2014. 210 с.
21. Гринченко Б. На беспросветном пути: об украинской школе. Киев, 1907. 83 с.
22. Грушевський М. С. Хто такі українці і чого вони хочуть. Київ: Знання, 1991. 240 с.
23. Дністрянський М. С. Етнополітична географія України: проблеми теорії, методології, практики: монографія / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів: Літопис, 2006. 460 с.
24. Донцов Д. І. Ідеологія чинного націоналізму // Націоналізм. Теорії нації та націоналізму від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера: антологія. 2-ге вид.,

- перероб. і доп. / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. Київ: Смолоскип, 2006. С. 69–76.
25. Драгоманов М. П. Чудацькі думки про українську національну справу // Драгоманов М. П. Вибране. Київ: Либідь, 1991. С. 461–558. (Пам'ятки історичної думки України).
26. Дюркгейм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії. Київ: Юніверс, 2002. 423 с.
27. Єфіменко В. В. Міфологія: передумови формування парадигми морального зла // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Київ: Вид. центр КДЛУ, 2000. С. 226–230.
28. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. 144 с.
29. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ: Основи, 1993. 126 с.
30. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / пер. Г. А. Шевченко; примеч. Л. Г. Ионина // Зиммель Г. Избранное: в 2 т. Т. 1: Философия культуры. Москва: Юрист, 1996. С. 494–516.
31. Зинченко В. П. Миры и структура сознания // Вопросы психологии. 1991. № 2. С. 15–36.
32. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). Москва: Наука, 1965. 246 с.
33. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков. 1907. Кн. 17. С. 77–163.
34. Колосов А. В. Визуальные образы в средствах массовой информации: философско-социологический анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: спец. 22.00.06 Социология духовной жизни (философские науки) / Московский гос. пед. ин-т. Москва, 2000. 16 с.
35. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: ЧеРо, 2003. 349 с.

36. Костомаров М. Дві руські народності / пер. О. Кониського; передне сл. Д. Дорошенка. Лейпциг; Київ: Друк. Українська накладня, 1920. 111 с.
37. Красных В. В. Этнопсихолінгвістика и лінгвокультурологія. Москва: Гнозис, 2002. 284 с.
38. Кримський С. Б. Архетипи української культури // Вісник Національної академії наук України. 1998. № 7–8. С. 74–87.
39. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
40. Кубрякова Е. С. Лінгвістическа суцність номінації: когнітивно-семіотическіє характеристикі // Słowo. Tekst. Czas VII. Новіє средства языковой номінації в новій Європі. Szczecin: Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Szczecińskiego. 2004. S. 15–20.
41. Кубрякова Е. С. Язык и знаніє. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 555 с.
42. Леви-Брюль Л. Психологія мышлення. Москва: Правда, 1989. 397 с.
43. Леви-Стросс К. Структурная антропологія / пер. с фр., ред. и примеч. В. В. Иванова. Москва: Наука, 1983. 536 с.
44. Леонтьев А. А. Основы психолінгвістики. Москва: Смысл, 1999. 287 с.
45. Липинський В. Релігія і церква в історії України. Київ: Рада, 1995. 96 с.
46. Лосів І. Потреба міфу: дещо про національний проект України // Українська культура. 2000. № 7–8. С. 2–4.
47. Мамфорд Л. Миф машины. Техніка и развитие человечества / пер. с англ. Москва: Логос, 2001. 416 с.
48. Мангайм К. Ідеологія та утопія / пер. з нім. Київ: Дух і літера, 2008. 370 с.
49. Маркевич М. Історія Малоросії / відп. ред. і авт. передм. Ю. С. Шемшученко; прим. О. В. Кресіна. Київ: Ін юре, 2003. 664 с.
50. Маслова В. А. Лінгвокультурологія: учеб. пособие. Москва: Академія, 2001. 208 с.

51. Миллс Р. Властвующая элита / пер. с англ. Е. И. Розенталь и др.; предисл. В. Е. Мотылева; ред. Л. Я. Розовский. Москва: Изд-во иностр. лит., 1959. 543 с.
52. Милорадович В. П. Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии. Харьков, 1897. 224 с.
53. Міхновський М. І. Самостійна Україна. Київ: Діокор, 2002. 80 с.
54. Мицик Ю. Переяславська Рада 1654 року: міфи та реальність (до проблеми відзначення 350-річчя Генеральної козацької ради в Переяславі) / розмову вів В. Власов // Історія в школах України. Київ, 2003. № 4. С. 46–50.
55. Монастырская И. А. Философия: учеб. пособие / Белгородский гос. технологический ун-т им. В. Г. Шухова. Белгород, 2013. 250 с.
56. Мосс М. Социальные функции священного: избранные произведения / пер. с франц. под общ. ред. И. В. Утехина; науч. ред. И. В. Утехин и Н. М. Геренко; сост. В. Ю. Трофимов. Санкт-Петербург: Евразия, 2000. 448 с.
57. Мудрагей Н. С. Коммуникация как мера человека (возрождая Ясперса) // Философия науки. Вып. 17: Эпистемологический анализ коммуникации / отв. ред.: Г. Д. Левин, Е. О. Труфанова. Москва: ИФ РАН, 2012. С. 143–145.
58. Нечуй-Левицький І. С. Своєчасне літературне прямування // Правда. 1878. № 2. С. 128.
59. Николаев В. Г. Аккультурация // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–Л / под ред. С. Я. Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга; Алетейя, 1998. С. 16.
60. Олпорт Г. Становление личности: избранные труды / пер. с англ. Л. В. Трубицыной и Д. А. Леонтьева; под общ. ред. Д. А. Леонтьева. Москва: Смысл, 2002. 464 с.
61. Попович М. В. Національна культура і культура нації. Київ: Знання, 1991. 64 с.

62. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1999. 728 с.
63. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. Москва: Лабиринт, 2000. 480 с.
64. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. Москва: Наука, 1987. 783 с.
65. Сворак Д. Соціокультурні чинники формування Києворуської та Московської держав // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія юридична. Вип. 2. Львів, 2008. С. 18–27.
66. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
67. Селиверстова О. Н. Когнитивная семантика на фоне общего развития лингвистической науки // Вопросы языкознания. 2002. № 6. С. 12–26.
68. Сімак А. А. Дивергентність цінностей в структурі індивідуальної свідомості // Погляд вверху световната наука – 2010: мат-ли VI Міжнар. науч. практич. конф. (Софія, 17–25 декември 2010 р.). Софія: Бял. ГРАД-БГ ООД, 2010. Т. 20. С. 20–23. URL: http://rusnauka.com/36_PWMN_2010/Psihologia/76634.doc.htm (дата звернення 25.02.2016).
69. Тацій В. Я., Тодика Ю. М. Конституційно правові засади становлення української державності: монографія. Харків: Право, 2003. 328 с.
70. Топоров В. Н. Дерево мировое // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. Москва: БРЭ, 1991. С. 398–406.
71. Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890—1910) / ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко. Київ: Наук. думка, 1984. 682 с.
72. Халипов В. Ф. Кратология (наука о власти). Москва: Ось-89, 2002. 432 с.
73. Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса / пер. с англ. А. Е. Кибрика, В. В. Раскина, Е. Е. Шовкуна; под общ. ред. В. А. Звегинцева. Москва: Изд-во МГУ, 1972. 129 с.

74. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.
75. Шилз Е. Общество и общества: макросоциологический подход // Американская социология: перспективы, проблемы, методы. Москва: Прогресс, 1972. С. 341–359.
76. Шморгун Є. Забуті боги предків // Людина і світ. 1996. № 6. С. 32–35.
77. Юнг К. Г. Архетип и символ / сост., вступ. ст. А. М. Руткевича. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с. (Страницы мировой философии).
78. Ясперс К. Философская вера // Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. Москва: Политиздат, 1991. С. 420–508. (Мыслители XX века).
79. Znaniecki F. Miasto w świadomości jego obywateli. Poznań: Wydawnictwo Polskiego Instytutu Socjologicznego, 1931. 141 s.

МОБІЛЬНІСТЬ ЗМІСТУ В МУЗИЦІ: РОЛЬ ЖАНРІВ МОВЛЕННЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Природа, особливості і функції мовленнєвих жанрів у музиці досліджені у європейському музикознавстві гранично мінімально. Назва об'єкта нашого дослідження виразно згадується лише небагатьма науковцями переважно у контексті вивчення інших теоретичних проблем [9], частіше – у наукових працях тільки констатується наявність жанрів мовлення у музиці без поглибленої розробки пов'язаних із ними питань культурологічного, комунікативного, соціопсихологічного, рецептивно-стильового та ін. характеру [1, 10-11]. Спостерігаємо такий стан речей на тлі значної кількості досліджень, присвяченим вивченню творчих жанрів у музиці та структурних особливостей музичної мови. Лише деякі дослідники у своїх працях розмежовують поняття музичних мови і мовлення. І дуже нечисленні з них приділяють останньому дециду належної уваги [11; 12; 13]. Тому розробка питань особливостей функціонування мовленнєвих жанрів у музиці, їх впливу на виформовування змістів, мобільності цих останніх у зв'язку із певними аспектами теорії прецедентності, що запропонована у нашому тексті, є фактично одним із перших у нашій країні спеціальних досліджень у цій царині.

Метою дослідження є розкриття факту узалежнення множинності прочитуваних змістів музичних композицій від мобільності і варіантності мовленнєво-жанрової інтерпретації словесного тексту, що покладений в основу твору.

В історії музики відома чимала кількість вокальних творів, у яких різні автори озвучують той самий вербальний текст. Відомі також твори, у яких тією самою музикою озвучувалися різні словесні тексти. Це за своєю суттю

явища одного порядку, а техніка їх створення у музиці майже тисячу років тому отримала назву контрафактури. У цьому розділі ми розглянемо явище мобільності формування змістів як наслідок впливів механізмів варіативності трактування прецедентних текстів (що ними виступає зазвичай вербальна складова творів) в контексті змінюваного використання музичних мовленнєвих жанрів та їх варіативних поєднань. Окрім використання певних аспектів методики аналізу інтерпретаційних механізмів прецедентних текстів та імен, розробленої у працях Д. Гудкова, Ю. Караулова, Н. Кузьміної, Г. Слишкіна, Ю. Сорокіна [2; с. 4-7], порівняємо трактування композиторами прецедентних висловлень та їх трансформації у новостворюваних музично-поетичних творах.

Явище художньої варіативності музично-поетичних композицій, написаних на один і той самий поетичний текст, а також їх смислової мобільності і змінності концепції відзначається усіма дослідниками таких творів. Вказуючи на переважну переконливість кінцевих мистецьких результатів співдії поезії і музики, дослідники, однак, не розкривають механізмів, що уможливають таку варіативність композиторської інтерпретації прецедентних вербальних текстів у музичних творах. Власне осмислення природи і функціонування цих механізмів є основним завданням нашого дослідження. Звернемо увагу на з'ясування центральних для даного випадку смислоутворення прецедентів – прецедентних висловлень. Також дослідимо роль мовленнєвих жанрів у процесі урухомлення мобільності змістів у процесах варіативізації музичної інтерпретації музичних текстів.

Щоб з'ясувати поставлені завдання коротко огляньмо групу показових музично-поетичних композицій, створених на основі одного поетичного тексту. Цим прецедентним феноменом є неодноразово озвучена (і надзвичайно популярна у XIX столітті) поезія Й. В. фон Гете із його славнозвісного роману «Роки навчання Вільгельма Майстера». Це – пісня Міньйон «Ти знаєш край?..» (в оригіналі «Kennst du das Land?»).

Як зауважує одна із дослідниць (у мережі доступна також невелика пропедевтична праця Дж. Арбогаст, присвячена виконавським аспектам Пісні Міньйон) долі пісень Міньйон в музиці І. Драч, «Гете чудово уявляв, як повинні звучати ці пісні. В романі містяться детальні описи інтонування віршів (тут йдеться про «урочисту велич» на початку пісні, практично відсутню у всіх музичних варіантах пісні пера романтиків, а також «понуру і смутну мелодію» повторюваного запитання «Kennst du es wohl?» чи «таємничість і похмурість» заклику «Dahin! Dahin ... ziehn», переданих лише в кількох композиціях. – Б. С.). Тому композиторська ініціатива, що ринула на поета хвилиною вокальних обробок його пісень, не викликала у нього захвату. «Зобразити звуками те, що само звучить, гримотить, як грім, барабанить, розливається в танку звуків – огидно. Мінімум цього може бути розумно використаний як крапка над і...» – писав Гете одному з музикантів» [3].

Наступні абзаци дослідниця присвячує описові кількох найвідоміших музично-поетичних композицій на текст пісні Міньйон авторства Л. Бетховена, Ф. П. Шуберта, Р. А. Шумана, Ф. Ліста, А. Тома, П. І. Чайковського, влучно змальовуючи їх образний стрій, характер та міру ліричності. На жаль у її праці ніде не згадано причин різноманітності мобільності трактування змістів поезії і співвідносності музично-поетичного варіанту із «звукобаченням» автора прецедентного тексту. Авторку не збентежила навіть різномірність ритмічних утілень музичних прочитань та величина і часова співмірність музичних і поетичних висловлень (включно із повторами окремих фраз і слів). Утім це не випадково. Адже у традиційній методології культурологічних і, зокрема, музикознавчих досліджень інструментарій для здійснення таких операцій просто не розроблений, і тому їх по факту ніхто і не здійснює. Ми пропонуємо єдиний, на наш погляд, продуктивний метод аналізу, який може не тільки описати твори і встановити відмінності, але й обґрунтувати способи досягнення того чи іншого художнього ефекту в покладеній на музику поезії. Він базується на вивченні

трансформацій і модуляцій музичних мовленнєвих жанрів та їх модальностей.

Насамперед уважно проаналізуємо текст описуваної першої пісні Міньйон Й. В. Гете (1784). Візьмемо до уваги у першу чергу оригінальний німецькомовний текст для максимального точного з'ясування видів і структури задіяних жанрів мовлення:

Kennst du das Land? wo die Citronen blühn...

Kennst du das Land? wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man Dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du [ihn; у Ф. Шуберта – es] wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Поет використав у наведеній пісні мовленнєвий жанр звертання в модальності запитання як базовий і найвищий за ієрархією. Із цим жанром поєднуються жанри розповіді («вращеної» у головне запитання, що вербалізується у перших п'яти рядках кожного куплета), заклику (остання фраза поезії) і роз'яснення з елементами вигуку (останні два рядки кожного куплета). Окреслення творчого жанру поезії – пісня – є музичним за походженням і апелює до музично-комунікативних реалій та інтонаційної специфіки відтворення.

Загалом усі три куплети вірша мають однакову структуру з погляду використаних мовленнєвих жанрів. Перші чотири рядки – майже риторичне, візуально підсилене використаним у першому рядку додатковим знаком питання, запитання. П'ятий, неповний рядок – повторне, але менш риторичне за модальністю запитання. Два останні – є вираженням у формі вигуку прагнення потрапити в той край (в останньому куплеті в заключний рядок поезії вписано заклик-прохання: «О батьку, нумо туди!», останнє слово якого абсолютно фонаційно співзвучне останньому слову попередніх двох куплетів).

Слід з'ясувати питання, як віддзеркалюється така комбінація жанрів у музиці? Для цього розглянемо ряд найпоказовіших вокально-поетичних творів, в основу яких покладені описані гетевські вірші. Усі походять з XIX сторіччя, коли ідеї романтизму переживали час найвищого розквіту в мистецтві країн Європи. Це різні за стилістикою твори, написані композиторами різного віку – Л. Бетховеном (ор. 75 № 1, скомпоновано 1810 року), Л. Шпором (ор. 37 № 1, написано й оприлюднено 1815), Ф. П. Шубертом (ор. 62 D 321; обидві версії написані 1815, надруковано 1832), Р. А. Шуманом (ор. 98 А, написано 1849 року), Ф. Лістом (S. 275, три версії: 1842, 1854, 1860), Г. Вольфом (ІНВ 10, написано близько 1875 року, надруковано 1889-го). До розгляду залучено лише фрагментарно досить популярні свого часу композиції П. Чайковського (Шість романсів, ор. 25

№ 3) – через значну деформацію у цьому романсі мовленнєвих параметрів вербального прецедентного тексту в переспіві (не перекладі!) Ф. І. Тютчева, та А. Рубінштейна (ор. 91 № 4 для сопрано в супроводі фортепіано із циклу «Стихи и реквиєм по Миньоне») – тут навіть прецедентний творчий жанр у епітекстовій позиції змінений із пісень на «вірші», що спричинило незворотні модуляції використаних мовленнєвих жанрів. Подібними рисами характеризується покладена на музику С. Монюшом пісня Міньйон «Kennst du das Land?» (№ 15 із 4-го зошита «Śpiewnik-a») у польському перекладі (1870-го року В. Бессель надрукував цей твір у Петербурзі тільки з текстом російською мовою). Широко відомі свого часу були також композиції на текст цієї пісні Міньйон Й. В. Гете пера В. І. Главача, Е. Ю. Гольдштейна, Е. Я. Длуського, А. М. Алферакі. Д. А. Усатова, В. І. Сука, П. І. Бларамберга (у різних перекладах російською мовою), які нині цілковито забуті.

Хронологічно найбільш раннім зразком «озвученої» композитором пісні Міньйон слід вважати твір Л. Бетховена ор. 75 № 1. Основним музично-мовленнєвим жанром цієї композиції Л. Бетховен обрав спокійний і помірний... марш (у розмірі 2/4; ритміка музичного мовлення пісні цілковито синхронізується із дактилем поезії). Музичні фрази симетричні за ритмом та тривалістю фразам поезії, але у членуванні висловлень перемагає логіка розгортання музично-гармонічної, а не вербально-сюжетної природи. У даному разі дуже логічними і стилістично обґрунтованими видаються зупинки запитальних висловлень на домінантовій гармонії (у 4-му, 7-му і 17-му тактах) чи тоніці паралельного до однойменного мінору До мажору (13 такт). Щоправда це виразно орієнтує слухача на домінантність використаних у творі закономірностей розвитку інструментальної музики епохи класицизму. Шостий і сьомий вірші кожної строфи (в поезії – заклик), що виділяються композитором у приспів, творчо вирішені у мовленнєвому жанрі помірковано швидкого дводольного танцю в стилі сициліани (тт. 18-32, 50-64, 82-97+1; розмір змінено на 6/8 (також дводольний, як і попередній маршовий), темп із достатньо повільного *Ziemlich langsam* – на *Скоріше*), а

мелодичні фрази стають більш тривалими і заокругленими. Модальність заклику моделюється завдяки використанню ямбічного затактового зачину кожної фрази (на відміну від утверджувального характеру ритму хорею у двочверткових фразах заспіву) – прийом хоч і звичний для музики авторів класицистської орієнтації, але не надто ефективний з погляду художності: музика звучить достатньо мляво. Не сприяє створенню особливо піднесеного романтичного настрою та атмосфери емоційного поривання, втілених у заклику, й чітка симетрична структура твору – три рівновеликі куплети із завершальним приспівом-закликом-танцем. Вона порушується тільки в останньому (!) такті твору, який виконує функцію прикінцевої тонічної крапки в цій розповіді.

Тонким і доречним музичним прийомом використання жанру запитання у пісні є постійне озвучення першого рядка строфи на словах «Kennst du...» висхідним, максимально наближеним до інтонації запитання мотивом, який надалі вимагає (і отримує!) низхідного розв'язання-відповіді (або ж роз'яснення). Фактурне варіювання є мінімальним і не може подолати певної статичності обраної мовленнєво-жанрової структури. Хоча композитор знаходить цікавий прийом, що пожвавлює розвиток: мажорний початок змінюється у всіх строфах мінором, щоб завершитися рефреном, поданим знову в мажорі. Однак обрані жанри мовлення поезії і музики все ж не резонують гармонічно: поезія тут виразно «підігнана» під музичний компонент висловлень, що спричиняє її емоційне спрощення і елімінування енергетичного поривання. Мелодія потрактована в розвитку більш інструментально, аніж вокально. Очевидно саме ці риси спричинили помірковану популярність цього Бетховенового твору серед сучасних виконавців, хоч він і має репутацію його найкращої ліричної пісні.

У «Міньйоні» Ф. П. Шуберта звичний ритм помірної ходи не стає домінуючим, як у Л. Бетховена. Дивним чином тонально-гармонічний розвиток куплету-заспіву у Ф. Шуберта збігається з бетховенським. Але музика набагато мобільніше і тонше віддзеркалює мотивні повороти

поетичних фраз-висловлень, кожне запитання відображене в набагато коротших й інтонаційно гнучкіших музичних фразах, розчленованих більш відчутними цезурами (потактово: 2 + 2 + 2 + 3 + 3 + 2 (інстр.) + 2). Структура куплету певною мірою втрачає тотальну класицистську симетрію, зате цілковито вписується у можливе також і в інтерпретації вербального складника домінування на найвищому рівні рис мовленнєвого жанру бесіди-розповіді.

У приспіві (тт. 19-40) композитор поступово, але однозначно спрямовує увагу слухача до останніх фраз, які, як і в поезії, змодельовані у жанрі вигуку-роз'яснення. Іntenція прагнення, що завершується інтонаційно на найвищому кульмінаційному звуці a^2 , що є тонікою основної тональності, неначе зависає на ферматованій паузі, яка завершує перший приспів. Слухач очікує далі наступних подібних куплетів із заспівом-приспівом. Друга строфа повністю ідентична за музикою першій. Третя (такти 41-59 + 60-81) стає логічним центром твору. Використані мовленнєві жанри цілковито збігаються. Але якщо у перших заспівах домінувало захоплююче висловлення в модальності запитання, то тут музика зосереджена на розповіді про щось надто незвичне і фантастичне. Це вдало підкреслено використанням однойменного мінору і одночасним виділенням таким способом третього куплета у своєрідну смислову кульмінацію форми. Приспів тричі повторюється без фактурно-гармонічних змін, підсилюючи закладену автором у тексті емоційність висловлення. Крім того експресію задіяних мовленнєвих жанрів посилюють використовувані композитором повтори віршових звертань-закликів. Композитор переконливо дотримується строфічної будови твору, підкреслюючи етапи драматургічного розвитку лаконічними інтермедіями між віршами. Незважаючи на величезний вплив «Пісні Міньйон» Л. Бетховена як у ритмічній структурі, так і в побудові мелодичних фраз, композиція Ф. Шуберта своїм самотнім характером і продуманою драматургією, мабуть, найближча до уявлень автора віршів про їх музичну інтерпретацію.

Практично водночас із Ф. Шубертом створив «Пісню Мінйон» його уславлений сучасник Луї Шпор. Вона відкрила його цикл Шести німецьких пісень ор. 37, укладений 1815 року, і користувалася у ХІХ ст. величезним успіхом. Цей твір був добре відомий Й. В. фон Гете, який характеризував музику Л. Шпора як зразок «цілковито хибного розуміння» його поезії. Це не дивно, адже у пісні Шпора не зустрічаємо, ані емоційного звертання, ні риторичного запитання, немає відчуття туги за рідним краєм, практично відсутні інтонації закликів. Це типова ліроепічна розповідь. Епічності у стилі міфічних оссіанівських пісень за задумом композитора повинна додавати фактура супроводу, що вирішена у вигляді квазіарфових арпеджованих акордів (пригадаймо собі тут гетівського Арфіста з «Років навчання Вільгельма Майстера»). Варто також згадати, що пісня Мінйон Гете фактично є пародією на англійську баладу Джеймса Томсона «Літо» (порядки 663-671 цієї балади із текстом пісні Гете), написану 1746 року і ще добре відому в Німеччині на початку ХІХ століття. У пісні тотально домінує розспівна мелодія широкого дихання, яка тільки у кульмінаційній зоні цієї епічної розповіді (точка золотого поділу на початку третьої строфи) злегка імітує схвильоване звертання, після якого знову повертаються заокруглені мелодичні фрази епічної розповіді. Строфічна поезія прецедентного тексту отримує наскрізну драматургію, притаманну жанрові мірної епічної розповіді, що наблизило її до специфіки розвитку музики інструментальних жанрів і також ускладнило сприйняття твору слухачем. Безумовно, така кардинальна модуляція мовленнєвих жанрів поезії у музиці не тільки не могла сподобатися Й. В. Гете, який і в Бетховена, і в Шпора хотів бачити більше народну пісню, яку в житті співає Мінйон, а не арію, але й не сприяла переконливості музичного трактування його поезії. Це в результаті спричинило поступовий відхід цього озвучення пісні Мінйон із авансцени вокальних шлягерів епохи романтизму на далекий її маргінес.

Ференц Ліст, озвучуючи вірш Й. В. Гете, прочитував прецедентний текст, виявляючи в ньому риси чуттєвості, емоційності, екзотики. Існує три

редакції лістівської «Пісні Мінйон» (перша – для високого голосу і фортепіано). Величезна популярність першої редакції спричинена не в останню чергу її авторським аранжуванням для фортепіано соло, що його Ф. Ліст часто виконував як піаніст. Цікаво спостерігати, як композитор, створюючи нові варіанти пісні, намагається наблизитися за звучанням і смислом до гетівського оригіналу (переважна більшість творів Ф. Ліста існує у кількох – за часом виникнення переважно все досконаліших – редакціях). Зауважмо, що Ф. Ліст володів багатьма європейськими мовами і намагався передати їх специфіку у вокальних творах на оригінальні тексти (він написав вісімдесят дві пісні, з яких п'ятдесят дві на вірші німецькою мовою, чотирнадцять – французькою, п'ять – по-італійськи, три по-угорськи, одну на російській і дванадцять на англійські тексти). Часом це вдавалося не зовсім успішно, тому пісні зазнавали постійних доопрацювань. У третій (друга редакція є простим варіантом першої, переробленим для мецо-сопрано і фортепіано) редакції (1860) з'являються чотири такти інструментального вступу. Інтонації вступу з характерним низхідним тритоновим мотивом стають своєрідним «лейтвисловленням», яке маркує усі основні етапи розвитку сюжету пісні. Начебто однозначно висхідна інтонація запитання стає у Ліста низхідною, додаючи цьому запитанню відтінку риторичності.

Ця прониклива лірична пісня належить до нечисленних лістівських пісень строфічної будови. У ній бачимо виразне прагнення використати виразові можливості мовленнєвих жанрів: кожна строфа містить розвинуте запитання, яке надалі інтенсифікується і – врешті – переходить у висловлення тужливого зітхання. Інтенсивність прагнення наростає в напрямку третього рефрена. Мелодія рухається стриманіше з одночасним рухом по діапазону голосу вниз, що робить висловлення більш драматичним. Кульмінаційне звучання на лексемі «Vater» підкреслене ферматою-затриманням. Це дещо нагадує зависаючі затримання «laß» у бетховенському «Мінйоні». Повторення інтенційно насиченого «Dahin!» поступово згасаючи, завершує твір.

Для увиразнення жанрових можливостей мовлення, Ліст щораз уважніше ставиться до озвучення поетичної ритміки. Так, у першій редакції Міньйон, слово «Du» потрапило на метрично сильну долю, у результаті чого змістився логічний наголос фрази, нівелюючи зміст поезії. Ця хиба була згодом вдало усунута в третій редакції пісні: запитання «Kennst» перебрало на себе головну увагу завдяки подовженню звучання силаби шляхом утворення міжтактової синкопи, яка згладила небажаний акцент і «пересунула» на слабшу другу долю силабу-лексеми «Du». Характер та міра експресії музичного варіанту пісні кардинально змінилися, а жанр запитання став у пісні домінуючим, піднявшись на вищий рівень (такого розведення мовленнєвих жанрів по рівнях до Ліста не робив жоден композитор). Відповідно була трансформована структура усіх музичних фраз-висловлень. Використавши виразові ресурси тонально-гармонічних, фактурних і голосових барв, композитор доречно посилив експресійний ряд пісні модальностями ностальгійності і прагнення, що добре гармонізується із використаними в поезії мовленнєвими жанрами і синхронізується з драматургічним центром поезії. Якщо перша редакція твору була часто критикована сучасниками (згадаймо, наприклад, зневажливі висловлення на адресу цього твору Ліста у статтях Г. Лароша) за її суто темброво солодкаві інструментальної природи краси, то третя редакція справедливо вважається однією з кращих романтичних пісень XIX ст.

У творчості Р. А. Шумана «Kennst du das Land?» є єдиною піснею на вірші Й. В. Гете, у якій використана строфічна структура. Але навряд, чи він прагнув написати власне пісню, яку уявляв собі поет – квазінародну Volkslied. Тут зустрічаємо дуже щільні ладо-гармонічні структури і розвинуту фактурно та достатньо усамостійнену й рухливу партію фортепіанного акомпанементу. Повільний темп (Langsam), поривчастий шуманівський тричастковий метр (3/8), «неквадратний» п'ятитактовий інструментальний вступ і «пристрасна» тональність f-moll добре характеризують загальний характер твору. Вокальна партія дуже вибаглива і

складна інтонаційно й теситурно. У ній панують схвильовані, подані у безперервному русі, двотактові фрази-запитання із затактом, що підсилює модальність жанру запитання. З 14 такту (B-Dur) музична фраза-запитання розростається (14-17 тт.: наче розгін перед головним звертанням-закликом), потім знову двотактове запитання-«розбіг», яке приводить до кульмінаційної зони строфи на словах емоційно насаженого заклику «Dahin!» (кульмінаційна п'ятитактова фраза-заклик у тт. 20-24) і заключного тритактового постзаклику (25-27 тт.), яким завершується строфа. Завершальна фраза тісно зливається із подальшою течією музики (інтерлюдія-зв'язка між першою і другою строфою, що є повторенням інструментального вступу) засобом «вторгнутої каденції» і фактично з мінімальном «переведенням духу» занурює нас у подальший розвиток художньої фабули у другій строфі. Подібно вирішена й третя строфа композиції, лише заключна постлюдія, стихаючи, вкорочується наполовину. Поступово у творі партнерські виразові сфери голосу і фортепіано змішуються, а згодом вокал набуває витончених рис шуманівської інструментальної мелодики. Жанри висловлення стають однотипними, зберігаючи однорівневий характер. Тим самим «проста народна пісня», за висловом Й. В. Гете, залишається у цьому творі недосяжним ідеалом, а щирі емоції Міньйон виявляються безповоротно втраченими.

«Песнь Миньоны» П. І. Чайковського (на текст вірша-переспіву) вирішена у стилі розгорнутого ліричного романсу з достатньо розвинутою інструментальною складовою у вступі і коді (ідентичні за музикою) твору, які створюють обрамлення, що спершу впроваджує слухача в емоційний характер композиції, а в кінці підсумовує єдність усього емоційного змісту висловленого. Тут панують низхідні спадаючі, підкреслені виразними синкопами мотиви зітхання (інтонація із двох низхідних тонів: на секунду, чи терцію вниз). Цей настрій ностальгічного звертання-скарги після вступу мелодії голосу цілковито розвіюється, змінюючись рядом запитальних фраз висловлень, які на фоні активного секвенційного розвитку приводять нас до

першої кульмінації (17-й такт із подальшою ферматою). Далі, згідно поетичного сценарію, вступають звертання заклики («Туда!»), які через інтонаційну пасивність (досить безлике секвенціювання секундового ходу) сприймаються, як і попередній розділ, до певної міри театральні і не зовсім широкі. Настрій емоційної ностальгічності і крихкої схвильованості Міньйон якось непомітно розчинився у звичних секвенціях невеликих мелодичних фраз (переможна, світла і радісна тональність твору Es-Dur може слугувати ще одним аргументом). Сам романс виписаний за законами цього творчого жанру із домінуванням вокальної мелодики на тлі «гітарного» акомпанементу і дуже наближений до стилю романтичного оперного аріозо. В цілому ж «Песнь Миньоны» П. Чайковського стала найменшою мірою власне піснею і практично альтернативним варіантом опрацювання того самого сюжету, що його запропонував у своїй поезії Й. В. Гете.

У версії Гуго Вольфа Міньйон виявляється пов'язаною із першоджерелом ще меншою мірою, аніж у творі Р. А. Шумана. Вольф наприклад, слово «hoch» (високо) підкреслюється вершиною мелодичної фрази, а лексема «glühn» (сяяти, палати) підсилена зміною мелодичного малюнка засобом перенесення мелодії на октаву вниз і досягненням тим самим теплішого, сяючого тембру. Найменші емоційні відтінки мелодики поезії прискіпливо відображаються в звуковисотній конфігурації вокальної мелодії і дуже подрібненому ладо-гармонічному розвитку із численними відхиленнями і модуляціями в далекі тональності. На жаль ускладненість мелодичного розвитку та ладо-гармонічних структур часом призводить до втрати гармонічної єдності, що відбивається і на художній цілісності твору та переконливості його концепції при сприйманні на слух. З погляду використання мовленнєвих жанрів при такому композиторському підході на вищому рівні домінує емоційна нарація в лоні якої з'являються, постійно змінюючись, жанри нижчих рівнів – запитання і заклик (які, до речі моделюються тими самими мелодико-ритмічними засобами на фоні активної зміни фактури акомпанементу). Цікавою знахідкою композитора, яка дає

змогу максимально деталізувати модальності використовуваних жанрів, є використання строфічної форми із неповторюваними (або ж схожими лише в загальних обрисах) інтонаційно-ритмічними початками куплетів, що наближає музично-поетичне висловлення до інтонаційності схвильованої емоційної нарації у межах домінування мовленнєвого жанру розповіді. Також пісня Г. Вольфа є чи не єдиною композицією, в якій останні рядки перших двох строф подаються, як і у віршах, в жанрі роз'яснення, а останні два рядки останньої строфи найближче до поетової інтенції моделюють риси використаного поетом жанру заклику-прохання. Цільності концепції й довершеності форми цієї пісні помітно сприяє своєрідне «вращення» музики початкового чотиритактового фортепіанного вступу у заключні (вже з участю вокальної партії) такти пісні.

Бачимо, що кожен композитор, який брався покласти на музику «Пісню Міньйон», виходив із приблизно однакових творчих наставлень, але кожна реалізація відрізняється багатьма витонченими відмінностями. У трактуванні Л. Бетховена знаходимо тверде розуміння плинності емоційної лірики віршів та тонких значеннєвих відтінків лексем. У Ліста дисонантні гармонії та інтонаційні взаємозв'язки між партією голосу і фортепіанним акомпанементом створюють величезну з будь-якого погляду емоційну драму, посилену тонким вплітанням інструментальних фактурних ліній та тембрових одиниць в детально розроблену ритмічно та інтонаційно вокальну лінію. Музично-поетична версія Франца Шуберта, можливо, найбільш виконувана із розповсюджених нині, виказує великий вплив версії Бетховена і, мабуть, є найближчою до творчих інтенцій Й. В. Гете. Музично-поетичний твір Л. Шпора завдяки зміні домінуючого музично-мовленнєвого жанру «переспівує» ліричну поезію в епічному форматі, затираючи емоційну пісенну строфічність і висуваючи на перший план риси історичної нарації. Версія Роберта Шумана демонструє багато рухливого супроводу насиченої фактури за недостатнього реального емоційного зв'язку з самим заголовним персонажем поезії: це фактично величезне звертання, що утворюється

завдяки безперервному чергуванню на нижчих рівнях невеликих за тривалістю звертань-запитань і звертань-закликів та їх поєднанню.

«Песнь Миньоны» П. Чайковського найменше відповідає Гетівському прецедентному текстові і за змістом, і за використаними жанрами (як творчими жанрами: романс, аріозо, – так і мовленнєвими). Вочевидь основна причина цього лежить у вербальному тексті-переспіві, що безпосередньо ліг в основу композиції. Версія пісні Гуго Вольфа використовує багаті можливості фактури та гармонії, а також вслуховування в специфіку словотвору, щоб запропонувати слухачеві прекрасну пісню, яка, на жаль, має не надто багато спільного зі співом Міньйон. Імовірно, Вольф виявився найближчим до того синтезу музики і поезії, який – на думку Гете – міг би щонайкраще передати глибинний смисл цієї пісні. З погляду музично-виконавської практики у двадцять першому столітті найбільш любленою виявилась версія Франца Ліста (при чому як у першій, так і у третій редакціях). Вона насправді демонструє більше щирих емоцій, аніж усі інші, і, хоча є достатньо складною для інтерпретації через значні музично-виразові і суто технічні труднощі, вважається і виконавцями, і музикологами однією з найліпших версій цієї пісні. Будь-який виконавець, який вирішив виконати *Kennst du das Land?* (або й будь-який інший текст Міньйон), повинен витратити чимало часу і зусиль для досягнення внутрішньої сутності персонажа та бути впевненим, що вони відображають її крихку вразливість і емоційну витонченість якомога краще. Ця делікатна витонченість найдосконаліше втілена в композиціях Бетховена, Ліста і Шумана. Музиканти (співаки і акомпанеатори) найчастіше усвідомлюють свій обов'язок відповідати за музичну складову твору, але нерідко не беруть на себе обов'язку відповідати за текст, не усвідомлюючи до кінця причини тих, чи інших непомітних відмінностей в його музичному прочитанні.

Насправді, як ми спробували показати, одним із головних інструментів зміни композиторського висловлення є адекватний підбір жанрів музичного мовлення, їх стратифікація на різні рівні й більш чи менш вдале поєднання із

мовленнєвими жанрами озвучуваної поезії. Критерії вдалого чи менш вдалого використання цих останніх та художньої переконливості тих чи інших комбінацій безумовно лежать на перехрещенні впливів сфер музичної естетики, художнього смаку та мистецької комунікації, і наукове осмислення цих питань щойно розпочинається. Тому наприкінці викладу вважаю за доцільне навести вдалий вислів відомого американського композитора і музичного критика Вірджіла Томсона: «Якщо для пісень дійсно потрібні слова (як це і справді стається, оскільки людський голос без них – це ще один інструмент для вітру), то в шлюбі слів і музики повинна існувати базова сумісність, яка, здається, домінує у цьому союзі точної форми тексту і цілі висловлення».

1. БЕЛІЧЕНКО, Н. М. (1992): *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ.
2. ГУДКОВ, Д. Б. (1999): *Прецедентное имя и проблемы прецедентности*. Москва: Издательство МГУ.
3. ДРАЧ И. (1998): *Странствия Миньон* // <http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>;
4. КАРАУЛОВ, Ю. Н. (1987): *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука.
5. КУЗЬМИНА, Н. А. (2011): *Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории дискурса*. In: *Медиастилистика. Вып. 1* : www.mediascope.ru/node/755 .
6. СЛЫШКИН, Г. Г. (2000 А): *Лингвокультурные концепты прецедентных текстов*. Москва: Academia.
7. СЛЫШКИН, Г. Г. (2000 В): *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных феноменов в сознании и дискурсе*. Москва: Academia.

8. СОРОКИН, Ю. А. (1985): *Психолінгвістическіе аспекти изучения текста*. Москва: Наука.
9. СЮТА, Б. (2012): *Жанри музичної мови: постановка питання*. In: М. Д. Копиця (упоряд.): *Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пяковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 138-159.
10. СЮТА, Б. (2014): *Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики*. In: / Alla Archangelska (ed.): *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost*. Olomouc, s. 159-167.
11. СЮТА, Б. (2018): *Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення в контексті інтермедіальних атракцій*. In: Arkhangelska A., Vybyk S., Yermolenko S., Kots T., Levchenko O., Mamych M., Prylypko S., Skoryna L., Syuta B., Syuta H., Zagnitko A.: *Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukrainského jazyka, literatury a kultury*. Alla Arkhangelska (ed.). Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci, s. 243-264;
12. СЮТА, Б. *Речевой жанр как фактор вариативности интерпретации речевых жанров в музыке*. *Ars inter Culturas*, Vol. 8. 2019, pp. 75-88.
13. ХАМИНОВА, А. А. (2012): *Теория интермедиальности: проблемы и перспективы*. [Мова і культура](#), Вип. 15, т. 7, с. 373-379;
14. ШИП, С. В. (2001): *Музыкальная речь и язык музыки*. Одесса.
15. ARBOGAST, J. (2008): *A comparative analysis of Mignon's song Kennst du das Land. A creative project paper submitted of partial fulfillment of the requirements of candidacy for the degree of master of music with a major in vocal performance*. Ball State University: 30 Pp. // <https://studylib.net/doc/10911513/mignon-s-song-kennst-du-das-land-a-comparative-analysis-of>.
16. AGAWU, V. K. (1999): *The Challenge of Semiotic*. In: *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, pp. 138-60;

- 17.HATTEN, R. S. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* (Musical Meaning and Interpretation, Robert S. Hatten edition). – Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- 18.SIUTA, B. (2016): *Speech Genres of Music* // <https://www.academia.edu/10229024> .
- 19.WIERZBICKA, A. (1983): Genry mowy. In: Teresa Dobrzyńska, Elżbieta Janus (red.): *Tekst i zdanie.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, s. 125-137.
- 20.WOLF, W. (2014): *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen.* In: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena.* Leiden: Koninklijke Brill nv. – p. 173 – 212.

**Маркантні постаті львівського фортепіанного музикування ХІХ ст.
у контексті європейської культури**

Львівські культурно-мистецькі реалії ХІХ ст. ще й нині залишаються не до кінця вивченими і осмисленими у контексті європейської культури. Імена цілого ряду видатних музикантів-львів'ян і нині залишаються краще відомими на Заході, аніж в Україні. А внесок таких значних постатей львівського музичного світу, як, скажімо, Карл фон Мікулі чи Людвік Марек у розвиток європейської музичної культури важко переоцінити. Щоб вповні осягнути значення та міру цього внеску до скарбниці світового фортепіанного мистецтва та педагогіки потрібно детально вивчати і осмислювати (а часом і переосмислювати) усі відомі факти, свідчення і навіть чутки. На жаль, нам найчастіше відомо лише про якісь певні сторони діяльності видатних персоналій, а інші, якимось непомітно відсунувшись в тінь, перебувають поза увагою ширшого загалу. Часто це призводить до однобічності в усвідомленні місця і ролі тієї чи іншої людини в культуро творчих чи мистецьких процесах, а іноді – до часткового забуття ряду імен. Щось подібне сталося з визначним піаністом, педагогом і музично-громадським і освітнім діячем позаминулого століття Каролем Мікулі. Ми знаємо його як віртуозного піаніста-виконавця, учня Ф. Шопена, видавця і редактора першого видання творів великого польського композитора, організатора музичного життя Львова і першого очільника львівської консерваторії, композитора-наслідувача Ф. Шопена і нарешті як педагога-піаніста. Парадокс полягає в тому, що його музично-педагогічні принципи в основному реконструйовані з коментарів та редакторських поміток у виданні творів Ф. Шопена. Цього, як на мене, замало для осмислення певних аспектів багаторічної педагогічної діяльності К. Мікулі. Ще менше досліджено діяльність іншого видатного львівського

музичного діяча Людвіка Марека, внесок якого до розвитку музичної культури Львова важко переоцінити. Їхні учні і послідовники також планомірно, цілеспрямовано і результативно працювали у напрямку розбудови творчих контактів України з країнами Західної Європи. Усе це вимагає детального об'єктивного вивчення і переосмислення без жодних замовчувань, перекручень та ідеологічних штампів і впливів.

Однією із найбільш знакових постатей у музичному світі імперії Габсбургів другої половини ХІХ ст. був єдиний учень Ф. Ф. Шопена, що обрав професію піаніста і композитора, Карл фон Мікулі. Кількість учнів цього музиканта навіть за мірками ХІХ ст. була величезною, а організаторський і педагогічний авторитет був беззаперечним. Називати себе учнем К. Мікулі було дуже престижно: часом так робили навіть ті піаністи, що не навчалися безпосередньо у самого майстра, а просто були учнями його приватної школи. Вони знали, що вислів «учень К. Мікулі» є золотим квитком у лотереї професійного успіху. І навіть пройшовши навчання за кордоном у не менш іменитих майстрів, музиканти в Галичині в першу чергу вказували, що вони є учнями Мікулі.

Серед професійних концертуючих піаністів, піаністів-педагогів та композиторів Львова ХІХ століття Кароль Мікулі не був ані єдиним, ані найпершим, ані єдино знаним. Серед його численних попередників можемо назвати дуже знакову для музичної культури першої половини позаминулого сторіччя постать – Франца Ксавера Вольфганга Моцарта, молодшого сина славетного Вольфганга Амадея Моцарта, що мешкав у Львові з 1811 до 1838 року, пропрацювавши перед цим декілька років приватним учителем музики у довколишніх панських маєтках Галичини. До 1826 року Франц Ксавер подібно до свого батька заробляв собі на життя, даючи приватні уроки музики та гри на фортепіано. Лише від часу до часу займався компонуванням різних творів до певних урочистих дат та на бажання багатших знайомих галичан, присвячуючи їм написані твори. Це приносило додатковий і

непоганий додаток до зарплатні «музичного фрілансера», як би ми називали стиль роботи Ф. К. Моцарта нині.

Сам музикант був непогано освіченим і не безталанним композитором і педагогом, але жодної соціальної активності не виявляв і просто пожинав плоди носіння прізвища свого батька, інтерес до творчості якого почав прокидатися в Європі саме у 1820-ті роки. Це повсюдне зацікавлення майже забутими до цього творами Вольфганга Амадея Моцарта сприяло популяризації творчості його сина і відкривало йому додаткові перспективи. 1826 року львівський Моцарт, завершивши остаточно свою музичну освіту студіями з контрапункту у Йогана Медеріча, заснував і очолив хорівий колектив при Львівському товаристві шанувальників музики св. Цецилії. Цим хором він керував до 1829 року, періодично усе частіше виступаючи як диригент і музичний керівник різних музичних імпрез у місті Львові. Для української культури Ф. К. Моцарт цікавий тим, що у своїх творах, зокрема фортепіанних, постійно використовував українські народні мелодії, які чув, працюючи музичним педагогом у Львові і на теренах Коронного краю Галичини і Володимирії. Але починаючи із 1840-х років стихія німецької культури у Львові, складовою якої був Моцарт-молодший, почала занепадати і уже наприкінці XIX сторіччя його музику остаточно призабули навіть у Львові. Переселившись 1838 року до Відня, музикант отримував невелику платню як почесний концертмейстер Соборного музичного товариства у Зальцбургу, а також від Моцартеуму. Як піаніст виступав тільки декілька разів: востаннє 1842 року на концерті приуроченому пошануванню його батька, виконавши той самий концерт для фортепіано з оркестром № 20 В. А. Моцарта, який проклав йому шлях у високу музику у 14-річному віці. Композиторська спадщина Ф. К. Моцарта кількісно невелика, не зайняла особливого місця у музичній історії і перебуває у стильовому річищі раннього романтизму і під великим впливом музики його вчителя Й. Н. Гуммеля. Як музичний педагог і музично-громадський діяч він фактично залишився ледь відомим фахівцем навіть у Львові...

Але із середини ХІХ сторіччя все почало активно змінюватися: з'явилися нові можливості розвитку музики, засновувалися музичні школи, з'являлися нові імена, які прославили галицьке місто у багатьох зарубіжних країнах. Одним із таких проміментних імен на музично-культурній мапі Львова і – ширше – Європи стало ім'я переселенця з Буковини Карла (польс.: Кароля) Мікулі. Спробуймо змоделювати місце Кавалера Лицарського хреста Імператорського австрійського ордена Франца Йосифа професора Карла фон Мікулі у фортепіанних педагогіці, виконавстві і музичній творчості в контексті художньої культури європейських країн другої половини 19 століття, спроектувавши це питання на кілька реконструйованих нами біографій чи ряд фактів із відомих біографій музикантів, що у свій час навчалися у славетного львів'янина (ряд із наведених тут віднайдених і реконструйованих фактів були вперше оприлюднені автором цих рядків у ХVІІ томі *Musica Galiciana*: Богдан Сюта. Школа Кароля Мікулі у фортепіанній педагогіці: реконструкція маловідомого. Rzeszów, 2021. S. 113-131). Адже значна кількість інформації щодо відомих музикантів позаминулого століття дійшла до нас у вельми викривленому, а іноді й спотвореному вигляді, що спричиняє деформацію усього інформаційного поля досліджуваних об'єктів, і – конкретно – постаті і творчої особистості К. Мікулі.

Насамперед наведемо кілька найголовніших фактів із творчої біографії Кароля Мікулі – концертуючого піаніста, композитора, диригента, хормейстера, педагога, музично-громадського діяча, фольклориста і науковця. Також – голови Галицького музичного товариства і професора консерваторії Галицького музичного товариства. Народжений у Чернівцях у вірменській родині, він навчався музики в Парижі (фортепіанної гри – у Фредерика Шопена), а від 1848 року осів у Львові. Був часто запрошуваним диригентом міських і кронляндових концертів, організатором музичних вечорів і святкувань, артистом камерних ансамблів і концертмейстером. 1887 року, вийшовши у відставку з поста голови Галицького музичного

товариства, заснував власну музичну школу (до цього також давав приватні уроки), отримавши спеціальний патент з Відня. Випускниками цієї школи стали численні музиканти і музично-громадські діячі, широко відомі у більшості країн Західної Європи. Карл фон Мікулі став редактором і автором коментарів першого повного видання творів Ф. Ф. Шопена, зреалізованого у Лейпцигу Ф. Кістнером. Ця гігантська праця не втратила своєї актуальності і наукової цінності донині.

Нас зацікавили також скупі біографічні дані кількох із величезної кількості відомих і маловідомих нині учнів львівського музиканта, які б могли вдало доповнити вже звичні для нас характеристики його особистості. Йдеться про відомих піаністів Ольгу Зелінську (Яніну-Сезано), Людвіга Марека і Марію Вікторію Яшек-Солтис.

Перш за все звернімо увагу на знану ученицю К. Мікулі, непересічну артистичну особу Ольгу Зелінську, за чоловіком Каролем Пясецьким гербу Яніна – Пясецьку (фон Яніна). Ольга Зелінська народилася у Львові 17 жовтня 1845 р. (деякі джерела подають 1847 р.), дата смерті потребує уточнення, оскільки останні згадки про піаністку походять із Парижа і датуються першою половиною 1914 р. Артистичне прізвище Яніна взяла від першого подружжя (чоловік – Кароль Пясецький гербу Яніна) і саме з ним стала відомою як піаністка, педагог, письменниця.

Відомо, що батько Ольги, Людвік Зелінський (1808–1873), походив із галицької ходачкової шляхти, був комерсантом, літератором у Перемишлі та Львові, згодом купив невелике село Любича Королівська поблизу Рави Руської. Матір, Сабіна Зелінська, походила з давнього українського (частково сполонізованого) шляхетського роду Лопушанських. Найдавніше коріння цього роду – в Кінашеві поблизу Більшівців на галицькому Поділлі над Дністром. Досі в околицях Старого Самбора, Хирова та Рави Руської мешкають представники бічних ліній цього роду. Тому твердження Я. Мільштейна про те, що «Яніна (Janina) Ольга (урожд. Орбелиани «є безпідставним [7].

Після розлучення з першим чоловіком (із часів першого подружжя взяла собі за артистичне прізвище гербове ім'я родини чоловіка: Яніна) вийшла заміж 1881 року вдруге за маркіза Гі Домініка Жозефа де Біно, більше відомого за літературним псевдонімом Поль Сезано. По його смерті в жовтні 1887 року одружилася втретє: її обранцем став видатний швейцарський науковець, політичний діяч, відомий лікар-гінеколог, професор, доктор медицини Франсуа Вюльє). Власне під цими іменами своїх чоловіків піаністка, педагог, громадська діячка і письменниця стала відомою ширшій громадськості.

Першою вчителькою музики Ольги була вдома її мати. Згодом дівчинка брала уроки у Антонія Врана. У 1853 – 1855 Ольга вивчала гру на фортепіано у Вільгельма (Вілема) Блодека, учня Александра Дрейшока, що був домашнім учителем музики Зелінських. 1863 року дівчина одружилася з Каролем Пясецьким, проживши з ним трохи більше року розлучилася. У квітні 1865 року поїхала з матір'ю в Париж навчатися гри на фортепіано в Анрі Герца. Навчання тривало заледве півтора року і завершилося наприкінці 1866 року публічним виступом. Після цього у тому ж 1866 році Ольга повернулася до Львова. Чотири роки навчалася у К. Мікулі час від часу виступаючи на концертах. Вочевидь була здібною ученицею і хорошим музикантом, адже скупий на похвали професор К. Мікулі присвятив улюбленій учениці цикл «6 вальсів» для фортепіано op. 18 (1869) (*m-me Olga Janina*; видав у Відні французькою мовою С. А. Spina). Це сталося відразу після того, як Ольга поїхала на навчання до Ф. Ліста у Рим і Веймар. Повчитися у славетного угорського віртуоза було в той час ознакою доброго смаку у професійних музичних колах Європи. На першому ж прослуховуванні вразила всіх присутніх неповторним «демонічним» (вислів княгині Шаховської, яка була свідком цієї інтерпретації) виконанням Першого Мефісто-вальсу Ф. Ліста [10]. Їздила з композитором та його численними шанувальницями в Угорщину. Була дуже екзальтованою особою, курила сигари, вживала опіум, мала власний пістолет, називала себе козацькою графінею. Виступала 1870

року з концертами у Варшаві і інших містах Російської імперії. Восени 1870 року відвідала з Ф. Лістом Італію, а згодом на його запрошення взяла участь у Бетховенському фестивалі у Веймарі. З липня 1871 року поїхала за порадою Ф. Ліста в США (Нью-Йорк), де давала концерти до осені. Привезла з собою в США три томи «Технічних вправ» Ф. Ліста і вперше їх там оприлюднила. В листопаді 1871 року покинула Нью-Йорк і приїхала в Пешт до Ф. Ліста. Після листопадового скандалу і погроз убивством княгині Кароліні Вітгенштейн і Ф. Лістові (лист О. Яніної до К. Вітгенштейн від 19 листопада 1871 року) повернулася до Львова. Скандал у стосунках з Ф. Лістом завдав шкоди як його репутації, так і її. Ольгу Яніну почали називати авантюристкою, а Ліста – підступним ловеласом, піддаючи обох суспільному ostracism. Це призвели до замовчування і вельми стриманого успіху ряду концертів піаністки, а Ліста почали уникати або припинили з ним спілкування цілий ряд аристократичних родин та представників світу мистецтва європейських країн. Нині, реконструюючи ці давні події на підставі нечисленних фактів, удоступнених останніми роками громадськості в опублікованій епістолярії чи мемуаристиці, можна стверджувати, що для скандальних сюжетів книг О. Яніної існували реальні підстави. Про це побічно свідчить також висловлення Ф. Ліста із 1886 року: вона не була поганою, тільки невірноваженою. На мою думку вона мала непересічний талант [12].

На початку 1872 року Ольга поїхала в Брюссель. 6 січня по дорозі до столиці у Монсі зіграла перший концерт у Бельгії. У Брюсселі виступала у рамках співпраці з Артистичним об'єднанням під керуванням Адрієна Франсуа Серве і Анрі В'етана (концерт у лютому 1872 року). Основу більшості концертних програм піаністки складала твори Ф. Ф. Шопена (всі учні Кароля Мікулі мали в репертуарі великі підбірки творів Шопена) і Ф. Ліста. У грудні 1872 року дала кілька концертів в Парижі, а 1873 року здійснила насичене концертне турне по США.

З 1881 року піаністка поселилася в Швейцарії, де одружилася з Полем Сезано (цим літературним псевдонімом він часто користувався у

повсякденному житті після 1876 року, коли розійшовся із першою дружиною; у деяких публікаціях без жодних на те підстав стверджується, що Поль Сезано, а властиво маркіз де Біно, був російським підданим), і стала називати себе «Ольга Львовна Сезано» (Ольга Львів'янка), що також на слух хибно сприймалося як ім'я і по-батькові на російський штиб. У рецензіях зазначалося, що з дому піаністка була *Russin* чи *Rousse*, хоч насправді правильно було вказувати «русинка» (*Ruthenin*), як офіційно називали в Австро-Угорщині українців (дівчат-католичок у змішаних сім'ях згідно папського едикту хрестили за конфесією матері, хлопчики отримували хрещення за конфесією батька. Можемо припустити, що Ольга була охрещена як греко-католичка. Це питання потребує подальших досліджень). Мешкало подружжя в Лансі недалеко від Женеві. Займалася тут О. Яніна, як вказує Анна-Катрін Баббе [18], переважно педагогічною діяльністю, спорадично даючи сольні концерти в Женеві, Лозанні і Монтро.

Ольга виїжджала також давати сольні концерти до Марселя, Лондона, Берліна, Лейпцига. 1886 року стала разом з К. А. Ріхтером співзасновницею Женевської академії музики (урочисто відкрита 1 лютого 1886 року), яка успішно функціонує до сьогодні. На концерт, присвячений відкриттю академії, Ольга Яніна запросила Ганса фон Бюлова, з яким до цього кілька разів давала спільні концерти. Навесні він був запрошений дати майстер-клас фортепіанної гри, а у червні відвідав іспити учнів академії і знову дав концерт. Успіх цих заходів був феноменальним. Так спонтанно виник цікавий художній тандем двох піаністів, що навчалися у Ліста, були ним високо поціновані, і мали на нього жаль з особистих причин. Але влітку 1886 року піаністка склала із себе усі академічні повноваження і обов'язки й покинула академію, щоб відкрити власну Вищу школу фортепіано і гармонії.

Того самого року помер Поль Сезано. Після цього на деякий час Ольга Яніна-Сезано припинила публічні виступи, які відновилися тільки в кінці 1887 року концертом у Женеві. 1888 року піаністка одружилася втретє з відомим лікарем-гінекологом, доктором медицини Франсуа Вюльє (була його

другою дружиною). 12 червня 1891 року дала концерт у Лондоні, 5 травня 1894 року дала в Парижі монографічний концерт з творів Й. Брамса. 1896 року після смерті чоловіка поселилася на постійно на півдні Франції. Саме в той час у Львові відійшов у кращий світ її славетний учитель Кароль Мікулі.

Останні згадки про піаністку походять з-перед Першої світової війни, коли вона перебувала в Парижі.

Із частково реконструйованої нами біографії Ольги фон Яніни можна зробити певні висновки. Чи була вона авантюристкою, чи видатною піаністкою і музичною діячкою доби романтики? Швидше за все друге. Звернімо увагу на свідчення про проходження фон Яніною «вступного випробовування» із «демонічним» виконанням Першого Мефісто-вальсу Ф. Ліста. Зважаючи на те, що блискуче виконати цей твір може тільки сформований піаніст із віртуозними здібностями, можемо зробити висновок про те, що на навчання до Ф. Ліста приїхала фактично вже повністю сформована піаністка і музикантка. До того ж безпосередня продовжувачка фортепіанної школи Ф. Шопена. Сам Ф. Ліст без особливих сентиментів ставився до принципів фортепіанної педагогіки свого на рік старшого колеги, хоча й визнавав, що не має такого педагогічного таланту, як Ф. Шопен. У колі друзів у 1840-х роках Ф. Ліст з прохолодою відгукувався про фортепіанну методику Ф. Шопена, акцентуючи увагу на тому, що найбільшою бідою Шопена-педагога є відсутність серед учнів славних піаністів-віртуозів (хоч на початку веймарського періоду сам Ф. Ліст мав заледве п'ятьох учнів). Йому просто не щастить на учнів – пояснював Ліст. Ф. Шопен характеризував Ф. Ліста як поверхового піаніста, основною метою якого є досягнути максимальної швидкості і блиску у виконуваних пасажах. Справді, Ф. Шопен займався фортепіанною педагогікою, як і В. А. Моцарт, задля заробляння грошей. Тому серед його учнів і учениць переважну більшість становили представники заможних верств населення та діти паризької аристократії. Рідкісним винятком у цьому колі був Кароль Мікулі, адже свідомо готувався до кар'єри професійного піаніста, а не багатого аматора. Як концертуючий

піаніст він зробив блискучу кар'єру. Ф. Ліст розглядав фортепіанну педагогіку як могутній маркетинговий важіль у своїй діяльності. Він був свято переконаний, що головною метою піаніста має бути амплуа віртуоза-виконавця. Саме тому на відміну від Ф. Шопена, який не радив займатися на фортепіано більше, ніж три години на день, Ф. Ліст вважав нормою щоденні шести-семигодинні заняття задля вправлення і вдосконалення технічних прийомів і труднощів.

Ліст трактував свої уроки як вищу школу виконавської майстерності, своєрідну докторантуру для піаністів. За свою працю він не брав грошей, хоч займався з учнями (у великих групах) двічі на тиждень по три-чотири години. Претенденти на навчання повинні були вже бути сформованими піаністами і достатньою мірою інтелектуалами (слабших кандидатів він після одного-двох занять безжально відсилав в консерваторію). Тобто, Ольга фон Яніна таки справді була не із числа «слабачків», адже в консерваторію її не відправили. Вона, вочевидь повністю задовольняла і другу умову Ф. Ліста: була начитаною особою, інтелектуалкою, добре орієнтувалася у мистецтві і могла вести з учителем бесіди на теми з культури, мистецтва і естетики. Власне, незважаючи на величезну подібність педагогічних принципів Ліста і Шопена, форма їхніх уроків кардинально відрізнялася. Шопен працював традиційно, проводячи індивідуальні уроки за фортепіано з детальними проробками тих чи інших фрагментів творів чи типів техніки у творах. На відміну від Шопена, Ліст грошей за уроки не брав, хоч часом їх дуже потребував. Це були своєрідні акції творчого самоутвердження і підтримання своєї особи у центрі уваги артистичного співтовариства. Ф. Ліст збирав велику групу учнів, один із яких щось виконував на фортепіано, інші ж були слухачами. Потім Ліст, розгулюючи по приміщенні, розмірковував про зміст чи символіку значень виконуваного твору, і рекомендував з цього погляду підправити виконання. Учень грав твір ще раз, іноді – іще раз. Коли це не задовольняло Ліста, а детально роз'яснити, що саме у виконанні слід виправити сам не міг, він сідав за рояль і показував, як потрібно було зіграти. Якщо хтось із учнів, які відразу

оточували інструмент і намагалися не пропустити жодного руху учителя, не розумів суті правок, Ліст грав іще раз. Іноді повторював виконання ще раз. Часто він диспутував із учнями на «навколомузичні» та загальнофілософські теми, або наводив якісь приклади чи паралелі із класичної або новітньої літератури [2]. Крім того, якщо Ліст кудись від'їжджав, усі учні і учениці повинні були його супроводжувати: навчання переривати не дозволялося. Іноді учням дозволялося в місцях перебування учителя виступити на концертах. Але справжньою метою таких переїздів лістівської свити була підтримка атмосфери захопленості і величі особистості короля фортепіанних віртуозів...

Вочевидь Ольга могла вільно вести бесіди на найскладніші теми з учителем. Вона також їздила з ним у світі супроводу. Часом переривала навчання у Ліста виїздами у власні концертні тури. Вона добре знала французьку і німецьку мови, володіла англійською і російською. З років навчання у Парижі була добре ознайомлена з сучасною французькою літературою. Видані згодом книги її авторства добре ілюструють непересічний літературний таланти піаністки. У часи її навчання в Парижі великою популярністю користувалися твори видатного письменника-романтика Проспера Меріме, зокрема й есе «Богдан Хмельницький» та «Козаки України і їх останні отамани». У назвах книг пера «козацької графині» спостерігаємо виразні алюзії до цих популярних творів. Вона чудово знала і свій родовід (походження роду матері із південної частини Галицького Поділля), і історію народу, з якого виводилася ця материнська гілка її роду, – українців (в Парижі всіх українців (у Австрії – рутенців) з легкої руки П. Меріме тоді називали козаками). Тому і йдеться у книгах фон Яніни (анонімних чи підписаних іншим іменем) про козачку, що розповідає...

Але особливо цікавими є свідчення про те, що Ольга палила сигари, ходила в штанях, часом носила пістолет і вживала опіум. Чомусь досі ніхто із нечисленних дослідників творчості піаністки та Ф. Ліста не звернув на ці факти окремої уваги. Слід думати, що її улюблений учитель Кароль Мікулі

багато розповідав талановитій і допитливій учениці про свого великого учителя, у тому числі й про його приватне життя, смаки, уподобання... Зокрема про стосунки Ф. Ф. Шопена і Жорж Санд. Ользі – натурі романтичній і експансивній – подобалася ця історія. Коли вона стала ученицею Ф. Ліста, історія кохання Фредеріка Шопена і Аврори Дюдеван знову постала перед її очима. Ольга вирішила стати аналогом Жорж Санд у стосунках з Ф. Лістом. Тим більше, що сам піаніст-віртуоз дуже любляв жіноче товариство, багато фліртував, а замолоду вів життя денді-гульвіси... Але композитор на той час уже переріс вік юнацьких забав, а його офіційна подруга-аристократка була широю католичкою і постійно закликала музиканта до каяття за гріхи молодості. За якийсь час абат Ф. Ліст уже всіма силами намагався позбутися нав'язливого товариства молоді і дещо «дикої» козачки. Він пропонував їй різні концертні виступи і тури, а в поїздку в США навіть віддав рукописну копію своєї методичної праці. Але Ольга була впертою і твердого характеру людиною, і постійно поверталася. Нарешті виник величезний скандал з погрозою вбивства, і фон Яніна змушена була відступити. Але відступ виявився тактичним кроком: вона почала писати і видавати написане... Згодом скандальні новини стали все рідшими, а сама Ольга зустріла Поля Сезано, що став її другим чоловіком. Потім повдовіла. І до моменту третього одруження Ф. Ліст став у біографії піаністки давно минулим часом...

Отже, на прикладі життєпису Ольги фон Яніни бачимо, що з-під рук Кароля Мікулі виходили повністю сформовані музиканти – виконавці, які відповідали шопенівському ідеалу. Вони були широко ерудованими, мали достатній репертуар, щоб розпочинати концертну діяльність, були піаністами нового, романтичного типу і добре орієнтувалися в сучасній композиторській творчості. Вони легко потрапляли в число учнів Ф. Ліста (який з кінця 1860-х років вже навіть трохи розмовляв польською мовою – рідною для багатьох галичан) і користувалися його артистичною опікою. Власне цієї «путівки в артистичне життя» найбільше сподівалися більшість учнів Франца Ліста.

Вихованці Кароля Мікулі не були винятком. Згадаймо, як до Ліста прослуховувався вже широко відомий на той час піаніст – віртуоз, один з найвидатніших вихованців професора Мікулі – Моріц Розенталь. Ліст підійшов до рояля, коло якого ще сидів молодий Розенталь, який щойно закінчив виконання, і сказав до інших претендентів: «Ви ж так не зможете. Хіба ні?...». До речі Моріц Розенталь часто повторював своїм учням формулу, засвоєну під час занять у Кароля Мікулі: «Не відділяйте емоції від інтелекту. Інтелект є власне тим місцем, де повинні перебувати емоції».

Ще однією видатною постаттю, що представляє фортепіанну школу К. Мікулі та його традиції в музиці, є піаніст, композитор, педагог, музично-громадський діяч і успішний підприємець Людвік Марек.

Людвік (Людвіг, Луї) Марек (1837 – 1893) був сином чеського музиканта, що утримував у Львові приватну музичну школу і завдяки цьому здобув високий авторитет у мистецьких колах міста. Батько був першим учителем музики свого талановитого сина. Перший публічний виступ Людвіка у Львові відбувся у 10-річному віці. Маючи 13 років, він виступав уже в супроводі оркестру. Згодом молодий піаніст концертував у Львові, по містах Австрії і Росії, але для продовження професійного навчання Л. Марек був прийнятий учнем до Кароля Мікулі.

Навіть вже будучи викладачем фортепіано у Львові й очолюючи засновану ним Першу концесіоновану музичну школу (1870 – 1893), молодий професіонал, прагнучи до максимальної досконалості, їде 1872 року до Веймара, щоб навчатися у Ф. Ліста. Після навчання у великого угорця і серії гастрольних виступів у 1872 – 1873 роках у містах Німеччини і Австрії, Л. Марек вирішує ще взяти ряд уроків у учня Ф. Ліста Ганса фон Бюлова, з яким підтримувала прекрасні людські і ділові стосунки інша учениця К. Мікулі й Ф. Ліста, львів'янка О. фон Яніна.

Після гастрольної подорожі містами Росії, Польщі, Угорщини, Румунії Л. Марек в 1854 році яскраво виступив у Львові в програмі концерту Галицького музичного товариства.

Але, щоб бути точним, власний досвід викладання Л. Марек узагальнив у збірці «Фортепіанні вправи з додатком брошури про систему фортепіанної гри» (1892 р. видання) та підручнику «Нові вправи на фортепіано для набуття правильного удару (туше) і розвитку техніки» Зошити 1-3, 1890 р. видання) [24], де зумів досягнути унікального органічного синтезу двох провідних ліній романтичного піанізму – лістівської та шопенівської, які насправді були дуже близькими.

При школі діяч доповнює список своїх послуг продажем та винаймом піаніно і роялів, налагоджує співпрацю з кращими світовими виробниками (зокрема з фірмою «С. Bechstein»), згодом відкриває додаткові склади інструментів на вул. Коперника, № 3 (нині під цим числом бачимо збудований 1909 року для Страхової компанії «Трієст» будинок Львівської державної фінансової академії).

Справу батька протягом певного часу продовжувала його дружина, а далі – донька Марія, яка згодом зробила успішну кар'єру як оперна співачка.

Згодом вона відступила права концесії на школу талановитій учениці батька Гелені Оттавовій, прекрасній піаністці, акомпаніаторці, педагогу. За її керівництва школа діяла на вулиці Театральній, № 16, вона успішно розвинула педагогічні принципи засновника і об'єднала в закладі високопрофесійний педагогічний колектив.

Педагогічні напрацювання Л. Марека були включені до консерваторських посібників. Його твори зустрічались в репертуарі піаністів протягом всього міжвоєнного двадцятиліття. Але з приходом до Львова нової влади після Другої світової війни ім'я музиканта поступово забулося. І тільки на початку третього тисячоліття ми знову повертаємося *ad fontes*, осмислюючи його плідну діяльність і неоціненний внесок до скарбниці європейського фортепіанного мистецтва.

Про велику авторитетність львівської школи К. Мікулі, її інтелектуальне багатство і культурну різнобічність, носіями яких були Ольга фон Яніна та Людвік Марек, свідчать численні спогади, замітки, рецензії

сучасників його і безпосередньо його учнів. Але я наведу з них тільки одну показову цитату із спогадів одного з найвидатніших польських композиторів ХХ ст. Романа Палестера, в якій йдеться про його роки навчання у Львові у славетної львівської піаністки-педагогині, учениці К. Мікулі і Теодора Лешетицького, другої дружини Мечислава Солтиса (з 1901 року) Марії Вікторії Яшек-Солтис:

Позитивом моєї професорки було те, що фортепіано та гра на ньому були головним змістом її життя. Це було все, що її цікавило. Вона була студенткою Кароля Мікулі - про це говорили дуже часто, але коли вона посилалася на Теодора Лешетицького - найчастіше з нагоди неправильних аплікатур - ніколи не можна було конкретно в'яснити, працювала вона з ним чи ні? У будь-якому випадку, коли щось стосувалось Шопена, вона визнавали лише видання Мікулі, який також «поправляв» деякі тексти - про що ми, т.зв. «молодь яка навчається», не мали поняття. Але поза тим, вона була дуже толерантним професором [29].

У спогадах йдеться також про ту рису, якою вирізнялася більшість учнів К. Мікулі: бути в курсі усіх актуальних культурних подій та музичних явищ сучасності. Р. Палестер описує зокрема цікавий випадок, що стався під час його навчання у пані професора Яшек-Солтисової. Якимось одного разу на занятті молодий музикант з юнацьким запалом почав щось говорити про музику К. Дебюссі і награвати дещо із новопридбаного недешево у певного антиквара томика творів французького імпресіоніста. Власне музика Дебюссі, як і імпресіоністів загалом, переживала в перші роки після Першої світової війни час найвищої популярності. Молодь (яка в часи військових дій належала до категорій підлітків чи й дітей) її знала і активно вивчала, представники ж середнього покоління і особливо старші музиканти певною мірою випали з цього процесу через воєнні події і нестачу часу на особистий розвиток у зв'язку з необхідністю забезпечувати свій і своїх сімей побут.

Після своїх презентацій Р. Палестер з величезним подивом зрозумів, що пані професор усі називані ним твори давно знає, а дещо з того ще й має в

репертуарі і може про них цілком кваліфіковано дискутувати. Властиво це була спільна риса усіх учнів Кароля Мікулі: твори Ф. Шопена і постромантичних сучасних авторів завжди перебували в центрі уваги кожного такого піаніста.

Після цього авторитет учительки – продовжувачки піаністичних традицій Ф. Шопена та К. Мікулі, яка на той час була уже панею в поважному віці – піднявся в очах молодого учня на недосяжну висоту.

На завершення хочу резюмувати: 1) найпоказовішим носієм традицій шопенівського піанізму у Львові в другій половині XIX ст. був професор Кароль Мікулі, лістівського – Л. Марек; 2) два найбільші піаністи-віртуози XIX століття Ф. Шопен і Ф. Ліст суттєво відрізнялися не пропагованими принципами навчання і технічними прийомами гри на фортепіано, а підходом до осягнення смислу виконуваного і мірою педагогічного таланту. К. Мікулі перейняв від свого учителя не тільки принципи і технічні методи навчання, але й педагогічні підходи і вдумливе конструювання виконавської концепції, засноване на прагненні до гармонійного поєднання композиторського задуму і обраних виконавцем способів його донесення до слухача; 3) історії про «ворогування» прихильників традицій Ф. Шопена на чолі з К. Мікулі і апологетів школи Ф. Ліста, очолюваної Л. Марекком, що про них можна часто прочитати у музичній публіцистиці, є значним перебільшенням, заснованим на одному реальному факті, що стався 1872 року у театрі Скарбка під час концерту перекonanого лістіанця, колишнього зятя Ф. Ліста Ганса фон Бюлова. Тоді зал демонстративно покинули Кароль Мікулі і кількадесят його учнів. Протистояння «лістіанців» і «шопеністів» у Львові носило суто естетичний характер і ніколи не переходило на особистості (а сам Г. Бюлов навіть після навчання у Ф. Ліста виступав як піаніст дуже нерівно і часто – непереконливо); 4) Каролу Мікулі поталанило створити справжню школу гри на фортепіано європейського рівня. Характерною особливістю цієї школи стало виховання різнобічно освічених та інтелектуально й емоційно переконливих виконавців і педагогів, На той у Європі такі школи тільки

починали формуватися. К. Мікулі був одним із перших і найуспішніших піонерів цього руху.

1. Гавалюк Р., *Людвік Марек – музикант між двома полюсами*. URL: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/> (дата доступу: 1.09.2019).
2. Зилоти А., *Мои воспоминания о Ф. Листе*, Санкт-Петербург, Типография С. Л. Кинда 1911.
3. Куржева Т., *Польські піаністи у Львові наприкінці XIX – початку XX століття: дослідження*, Львів : СПОЛОМ 2005, 116 s.
4. Лабанців-Попко З., *Сто піаністів Галичини*, Число 23, Серія: *Українознавча бібліотека НТШ*, Львів : НТШ 2008.
5. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л., *Шлях до музичної Академії у Львові*, Т. 1: *Від доби міських музикантів до Консерваторії (XV ст. – 1939)*, Львів : СПОЛОМ 2003.
6. Мельничук Я. М., *Музично-педагогічна та культурно-освітня діяльність української музичної школи імені М. Лисенка у Чернівцях* [w:] *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць*, Вип. 271: *Педагогіка та психологія*, Чернівці : Рута 2005, s. 122-129.
7. Мильштейн Я. Ф., *Лист*, Т. II, Изд. 2-е, расширенное и дополненное, Москва : Музыка 1970.
8. *L'Académie de Musique de Genève*. URL: <http://acadmusge.ch/> (Zugriff am 18. Juli 2019).
9. Anonym [i.e. Olga Janina], *Souvenirs d'un pianist, réponse aux souvenirs d'une cosaque*, Paris 1874.
10. Ledos de Beaufort Raphaël u. Nadine Helbig, *Franz Liszt. The story of his life*, Boston 1986.
11. Chomiński J. M., *Słownik muzyków polskich w 2 T.*, Т. 2, Warszawa 1964–1967.

12. *The Death of Franz Liszt: Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen*, translated and edited by Alan Walker, Cornell University Press 2002.
13. Demko M., *Franz Liszt. Compositeur slovaque*, Lausanne 2003.
14. Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa: PWN 2003.
15. Eckhardt Maria P. u. Szabo-Knotik Cornelia (Hrsg.), *Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten: aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 66)*, Eisenstadt 1983.
16. Harsányi Z., *Ungarische Rhapsodie. Der Lebensroman von Franz Liszt*, Leipzig 1940.
17. Heylli Georges d'., *Dictionnaire des Pseudonymes*, Paris 1887.
18. *Janina Olga von, de.* URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/janina-olga-von> (Zugriff am 1. September 2019).
19. Kusenberg Kurt (Hrsg.), *Franz Liszt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Everett Helm*, Reinbek bei Hamburg 1972.
20. Legány D., *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*, Wien, 1984.
21. Liszt Franz., *Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886*, hrsg. von Margrit Prahács, Kassel [u. a.] 1966.
22. La Mara [d. i. Marie Lipsius]., *Franz Liszts Briefe*, 8 Bde., Bd. 8, Leipzig 1905.
23. La Mara [d. i. Marie Lipsius]., *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911.
24. Marek L., *Nowe cwiczenia na fortepiano dla pozyskania prawidlowego uderzenia i rozwinięcia techniki*, Zeszyt I–III, Lwów: Seyfartha i Chajkowskiego 1892..
25. «Musikpädagogische Blätter» 1884, S. **18**, 45.
26. Newman E., *The man Liszt: a study of the tragicomedy of a soul divided against itself*, New York 1969.

27. NZfM. 1870, S. 168, S. 275, 290, 383, 421, 441; 1871, S. 174, 184 f.; 1872, S. 236.
28. Ottawa-Rogalska Z., *Lwy spod ratusza słuchają muzyki*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.
29. Palester R., *Wspomnienia i refleksje*. URL: <http://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/palester-o-sobie> (data dostępu 20.09.2019)
30. Robert Franz [i.e. Olga Janina]., *Souvenirs d'une cosaque*. Paris 1874.
31. Saffle M., *Franz Liszt. A guide to research* (Routledge music bibliographies), New York [u. a.] 2004.
32. Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych: kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów, lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający Krótki rys historii muzyki w Polsce*, Paris 1874.
33. Walker A., *Franz Liszt. The final years: 1861-1886*, 3 Bde., Bd. 3, New York 1997.
34. Walker A., *The death of Franz Liszt: based on the unpublished diary of his pupil Lina Schmalhausen*, Ithaca u. London 2002.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ГОТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

У сучасній культурі долається механічне, спрощене тлумачення історичного процесу як такого, що здійснюється незалежно від суб'єкта історії, як «прогресу», безпосереднім проявом якого є еволюціонування від більш простих форм до більш складних. У культурному розвитку діють особливі закони історичного зв'язку, які не збігаються з наступністю у розвитку техніки, деяких інших соціальних явищ. Останній характеризується тим, що в ньому кожне нове вираження культури не заперечує раніше виникле, а вступає з ним в діалог, тим самим збагачуючи і себе, і свого попередника.

Класична естетика, натомість, була зорієнтована на загальнофілософську модель культури як процесу закономірного руху естетичної свідомості та естетичної практики у загальному процесі самопізнання. У сучасній естетиці переорієнтація та переоцінка методологічних засад наближається до розуміння визначальної ролі естетичного досвіду, форм практичного буття людини. Тому подальший розвиток естетики передбачає включення здобутків культурології, яка, передусім, зорієнтована на дослідження культури в її тотальності, що існує як безпосереднє буття. Відмовляючись від формалізованих ціннісних орієнтацій традиційної історії, сучасна культурологія шукає шляхи, які б дозволили наблизитися до розуміння історичного минулого безпосередньо через його носія – саму людину. Історичне дослідження є синтетичним по своїй суті. Але воно також є і історико-культурологічним, тому що культура – це історія в своїй цілісності. Зазначене розуміння предмета дослідження обумовило звернення науковців до тих епох, де ця культурна

єдність існує ще в своїй цілісності, недиференційованості, є елементом безпосередньої діяльності. Однією із таких епох є середньовіччя.

У сучасній літературі зростає кількість праць, що аналізують різні аспекти середньовічної культури. Щодо мети нашого дослідження, то це спроба з'ясувати культурно-історичні передумови готичного способу мислення. Готика є не лише одним із проявів середньовічної культури, і не лише окремим (поряд з іншими) художнім явищем. Готика – це готичність, якою просякнута вся середньовічна культура. Вочевидь, це дає підстави для твердження про всезагальність готичного світосприйняття: готика – це не лише мистецький стиль, але і готичний тип мислення. Вочевидь, доказ вищезазначеної тези потребує відповідної аргументації. Передусім, це необхідність окреслити те культурне тло, на основі якого з'являється можливість зазначеного мислення. Важливим є також проведення певних паралелей між схоластиком та готиком, демонстрація просякнутості середньовічної культури філософськими мисленими інтенціями, які однаково характерні як для тогочасної філософії, так і для мистецького стилю.

Навчаючись у школі, яку очолював богослов Ансельм Ланський, Абельяр так висловив своє розчарування вчителем: «Якщо хто-небудь приходив до нього з метою вирішити яке-небудь непорозуміння, то залишав його із ще більшим непорозумінням. Хоча його слухачі ним захоплювалися, але він видавався нікчемним...Він був винятково красномовним, але воно було полишене змісту та думки. Запалюючи вогонь, він заповнював своє помешкання димом, а не осяював його світлом. Він був схожий на дерево з листям, що лише здалеку видавалося величним, але ближче...виявлялося безплідним. І ось, коли я намагався зібрати плоди з цього дерева, то з'ясувалося, що це проклята богом смоківниця» [1, с. 16-17].

Філософський образ Ансельма Ланського, представника ранньої схоластики, зображеного тут Абельяром, наділений великою

узагальнюючою силою. У цьому конкретному образі помічена першорядна риса, що характерна не лише для середньовічної схоластики, але і для великої кількості тих філософів, які філософствували в часи, коли слово «схоластика» набуло суто узагальнюючого значення: наявність блискучої, але зовнішньої форми, зміст якої майже не розвивається. Все вищезазначене не означає, що вся середньовічна філософська думка займалася безпредметним теоретизуванням. Вказуючи на схоластичність як тип мислення, що характерний для західноєвропейської середньовічної культури, ми маємо на увазі те, що «найбільш надійний шлях для досягнення істини є не той, який починається з розуму, а потім веде далі, від раціональної впевненості до віри, а навпаки, той, що починається з віри, а потім веде далі» [9, с. 12]. Основоположником такого способу пізнання є Аврелій Августин. У «Сповіді» він розповідає, як після невдалих спроб за допомоги розуму досягти істини він, нарешті, відкрив для себе, що раціональну істину про бога можна осягнути зразу, без всяких помилок, простим актом віри, що притаманна найбільш неосвіченим серед віруючих, і яка перевершує будь-яку філософську істину.

Прийшовши до цього несподіваного висновку, Августин відкрив для себе епоху в історії західноєвропейської думки. Жодних із стародавніх грецьких філософів не міг би й помислити того, щоб зробити релігійну віру в богооткровенну істину стартовою позицією раціонального знання. Найвищим типом релігійного мислення у древніх було те, що запропонують філософи. З приходом Августина почалася нова епоха, в якій найвищим типом релігійного мислення буде те, що запропонують теологи.

Варто зауважити, що віра послідовників Августина передбачала в певних межах використання розуму. Ми не можемо вірити у будь-що, нехай то буде слово самого бога, якщо ми не будемо знаходити який-небудь сенс у тих формулах, у які ми віримо. Жильсон, зокрема, виділяє три групи середньовічних мислителів в залежності від того, як ними вирішувалася проблема поєднання розуму та откровення у процесі

пізнання. Перша – «група Тертуліана» - заперечувала будь-яке використання розуму. Друга – «група Августина». Кредо представників цього напрямку представлено в діяльності Ансельма Кентерберійського «вірити, щоб розуміти». Була ще й третя група, найбільш відомим представником якої був Ібн Рушд, що проголошувала пріоритет розуму. Августинівське розуміння співвідношення віри та розуму було визначальним в середньовічній культурі.

Висуваючи тезу про всезагальність схоластичного способу мислення, необхідно показати, що він був притаманний і іншим сферам людської діяльності, зокрема художній. Тобто що художня діяльність, мистецтво (готика) і філософія (схоластика) внутрішньо єдині, керуються одними і тими ж законами.

У своїй праці «Готична архітектура і схоластика» [11, с. 49-79] показав, що між готикою і схоластикою існує певна внутрішня єдність. Те, що лежить в основі цієї єдності двох вищезазначених феноменів культури, Панофський називає «духовним станом» або «розумовою навичкою». Щодо конкретного періоду середньовічної культури (період високої схоластики та високої готики – від 1130-1140 років до, приблизно, 1270 років), автор виділяє дві характерні риси, що поєднують готику зі схоластикою – принцип прояснення або виявлення та принцип погодження, примирення протилежних тенденцій.

Людей 12 ст. і особливо 13ст. турбувала проблема поєднання віри та розуму. Для того, щоб показати принцип прояснення у дії на рівні прояснення віри через розум, необхідно було цей принцип застосувати і до самого розуму: якщо віра повинна була бути виявлена (маніфестована) через систему мислення (вірити, щоб розуміти) , самодостатню в собі, і таку, що відокремлює себе від сфери одкровення, то виникає необхідність маніфестувати самодостатність і самообмеженість системи мислення. А це можна було зробити лише за допомоги особливим чином організованого письмового викладу, який мав на меті прояснити читачеві сам процес

розгортання думки., так само як мислення повинно було розуму читача прояснити суть віри. Звідси виток схематизму або формалізму схоластичних трактатів, що досягли свого апогею в класичних «Сумах». «Суми» повинні були відповідати трьом вимогам: 1. всеохоплення (достатнє перерахування); 2. організація опусу згідно системи рядопокладених частин (достатня членороздільність); 3. чіткості та дедуктивної виразності (достатній взаємозв'язок). І все це разом повинно було бути підсилене літературними прийомами у відповідності до ідеї подібності, котра була запропонована Фомаю Аквінським: сугестивною термінологією, паралельністю частин та римою. Пізніше, завдяки монополії схоластики на освіту, жадоба до роз'яснення проникла в усі сфери культури і перетворилася на «духовну навичку».

Все, що середньовічна людина могла знати про божественне одкровення, розповсюджувалося авторитетами за допомоги канонічних книг Біблії, які надавали аргументи «найбільш суттєві та необхідні»; далі за допомоги вчення отців церкви, які представляли аргументи «суттєві», але вже не «необхідні», а «можливі»; і нарешті слідували філософи, котрі представляли аргументи «зовнішні» і вже з цієї причини лише «можливі». Оскільки, як зазначає Жак Ле Гофа, судження авторитетів дуже часто були незрозумілими, вони прояснювалися глосами, тлумаченнями; останні, у свою чергу, повинні були належати «достовірному авторові». Нерідко глоси підміняли собою оригінальний текст. Із всіх збірників текстів, що відображали інтелектуальну діяльність середньовіччя, найчастіше зверталися до антологій глос, з яких робили запозичення. Знання в дійсності було мозаїкою цитат, «сентенцій». Сукупністю таких сентенцій і були збірники авторитетів [8, с. 303].

Незважаючи на все це, «авторитети» і навіть цитовані місця із самого Письма суперечили одне одному. Єдиним виходом із таких протиріч було прийняття їх як певної даності з наступною можливістю досягнення їх примирення. Теологи здавна займалися пошуками такого рішення, але

проблема не розглядалася як принципова до Абеяра. Він вперше показав, що «авторитети», включаючи і Письмо, розходяться в 158 пунктах. Абеяра ухилився від того, щоб надати вирішення цих протиріч. Але такі рішення мали бути знайдені, і процедура їх створення ставала все більш нагальною, а, можливо, і найбільш важливою частиною схоластичного методу. Роджер Бекон звів його до трьох компонентів: «розділення на багато частин, як то роблять діалектики; використання ритмічних співзвучностей, як то роблять грамматики; та зведення до узгодження, як то роблять юристи» [11, с. 75].

Власне ця техніка примирення того, що здавалося непримиренним, удосконалена до рівня високого мистецтва за допомоги аристотелівської логіки, визначила форму академічного навчання та ритуал публічних диспутів, а також визначила шляхи розвитку аргументації у самих схоластичних трактатах. Кожна тема мала бути сформульована як запитання, судження з приводу якого починаються з вишиковування в ряд однієї групи авторитетів проти іншої; надалі відбувався перехід до відповідей, після чого слідувала критика кожного відхиленого аргументу – відхиленого, однак, лише в значенні його придатності до даного тлумачення «авторитетів», а не в розумінні притаманній йому цінності. Цей принцип примирення протилежних тенденцій призвів до того духовного стану, який був не менш важливим та всеохоплюючим фактором, ніж безпосереднє роз'яснення чи тлумачення. Не дивлячись на те, що схоласти постійно вступали між собою в полеміку, у 12-13 ст. вони були єдиними у прийнятті «авторитетів» і пишалися насамперед вмінням розуміти та використовувати «авторитети».

Через які канали поширювались ці схоластичні способи мислення? Схоластика, вочевидь, володіла монополією на освіту. В 12-13 ст. інтелектуальна підготовка перейшла із шкіл монастирських, сільських в школи міські. Освіта тепер зосереджувалася передусім в соборних школах, університетах і нових жєбручих орденах, що виникли в 13 ст. Члени цих орденів відігравали значну роль в середньовічних університетах.

Малоймовірно, що творці готичних соборів студіювали праці Фоми Аквінського. Але існували і інші шляхи поширення схоластичних ідей. Це, зокрема, відвідування шкіл, проповідей, участь у публічних диспутах, під час яких обговорювалися проблеми, що турбували тогочасне суспільство. Важливою обставиною є і те, що в цей час жодна з наук (чи то гуманітарна, чи то природознавство) ще не створила властивої лише їй методології і термінології, що робило все наявне знання доступним для пересічної людини. Окрім зазначеного, мабуть, найважливішим є та обставина, що соціальна система загалом змінювалася у бік міського професіоналізму. Цей професіоналізм, який ще не застиг в системах гільдій, забезпечував можливість зустрічатися священникам і мирянам, вченим і ремісникам, та спілкуватися між собою на рівних. З'явилися в містах і видавці рукописних книг; вони організовували переписування книг, наймали ілюстраторів, художників, розповсюджувачів. В містах з'явилися професійні живописці, скульптори, ювеліри, професійні вчені (передусім, духовні особи), які так чи інакше більшість власного життя присвячували написанню дослідницьких праць, викладацькій діяльності. І, що важливо, в містах з'явилися професійні архітектори. Останні, зауважує Жорж Дюбі, були близько знайомі з докторами богослов'я, які вважали їх рівними собі і долучали до науки чисел та діалектичних побудов. Але вони не були священниками, не здійснювали євхаристію, не роздумували годинами над Словом Божим, і не шукали в Писанні суперечливих тверджень [7, с. 184].

Цей професійний архітектор проходив всі щаблі – від звичайного робітника до особистого керівництва будівництвом. При цьому, він був «людиною світу», багато подорожував, володів соціальним престижем. Досягши зазначеного статусу завдяки вродженим здібностям і інтелектуальній проникливості, він отримував зарплатню, якій заздрили, принаймні представники нижчого прошарку духовенства. Він з'являвся на будівельному майданчику «в рукавичках і з жезлом»; його портрет

містився поряд з портретом єпископа – засновника собору – в «лабіринтах» цього собору.

Яким чином вимоги до схоластичного опусу - достатнє перерахування, достатня членороздільність, достатній взаємозв'язок – корелюють з готичним мистецтвом і, зокрема, з готичною архітектурою.

Для нас, людей 21 сторіччя, є очевидним, що дисертації, наукові дослідження повинні бути організовані за певною схемою з розділами, підрозділами, параграфами; при цьому всі частини роботи позначені цифрами або літерами. Така схема систематичної організації опусу була невідомою до схоластики. Адже класичні праці античності поділялися на книги. Це не означає, що Платон мислив гірше за Фому; в дійсності схоласти вважали за необхідне більш чітко упорядкувати логіку своєї думки.

Середньовіччя буквально просякнуте одержимістю систематики поділів. Так, «Божественна комедія» Данте є схоластичною не лише за змістом, але і за своєю тринітарною формою. Сонет часів Данте також ділиться на частини і частини частин в дусі схоластики. Ця пристрась до систематизація далася взнаки не лише в прозі і поезії. Але найбільшого прояву ця пристрась до «прояснення» досягла в архітектурі.

Панофський зазначає [11, с. 70-71], що подібно до «Сумм» високої схоластики, собор високої готики прагнув «тотальності», що є виразом намагання через синтез досягти довершеного і остаточного рішення. Через власну образність готичний собор прагне втілити все християнське знання – теологічне, природознавче та історичне, в якому для кожного елемента є своє особливе місце. Далі, замість різноманіття форм склепіння часів панування романського стилю, коли це різноманіття могло проявитися в одній і тій же будівлі (хрестове склепіння, нервюрне склепіння, купол), в готиці ми маємо довершене нервюрне склепіння, котре застосовується повсюдно, тому склепіння апсиди, хору вже не відрізняються від склепінь, що застосовуються в нефі та трансепті. Замість контрасту, що був наявним

поміж трьохрядними нефами та нероздільними трансептами, тут, в готичному соборі, ми маємо як трьохрядні нефи, так і трьохрядні трансепти. Отже, ціле тут складається із найменших одиниць, які є гомологічними в тому, що вони трикутні в плані, і кожний із цих трикутників межує сторонами зі своїми сусідами. Вочевидь, в результаті цих гомологічних відповідностей, ми можемо розрізнити ієрархії «логічних рівнів» в добре організованому схоластичному трактаті.

Ідеали, що знайшли своє місце в схоластиці, тобто в самому центрі ідеологічного комплексу, не могли не вплинути і на інші форми суспільної свідомості. Про зв'язок схоластики і риторики говорить відомий візантолог Сергій Аверінцев. Серед рис, що поєднують ці два вищезазначені феномени середньовічної культури, автор виділяє наступні: риторика та схоластика при розгляді світу йдуть зверху вниз, від абстракції до емпірії; людина для них, передусім, людина «загалом», абстрактна субстанція; в основі як схоластики, так і риторики лежить силогістично-дедуктивне мислення, що було сформоване античним типом раціоналізму, але доповнене в середні віки вірою в Одкровення; останнє сприймалося як джерело аксіом, із яких логічно слідують висновки по типу аксіом.

Розглядаючи феномен схоластики, С.Аверінцев пов'язує його з раціоналізмом та авторитаризмом епохи. «Парадокс раціоналізму як авторитаризму дуже важливий для духовної та психологічної атмосфери середньовіччя; в ньому сама сутність феномену схоластики» [4, с. 15]. Віра мала потребу в логіці тому, що остання була авторитарною: на «примусовість» дефініцій та силогізмів були покладені ті ж надії, що й на пряме придушення насильством. Підтвердженням сказаному слугує той факт, що одному і тому ж ордену домініканців була доручена справа як відпрацювання форм церковної доктрини в дефініціях і силогізмах, так і організація насильницької боротьби з єретиками.

Одначе, дослідник відзначає і позитивний момент в схоластиці, що був пов'язаний з дефініцією, класифікацією, систематизацією. «Дефініція, -

пише автор, - немов би граничний знак, що маркує перехід від всенаукового знання до власне наукового... Організовані системи дефініцій, внутрішня спрямованість на системність, закладена у структурі кожної окремої дефініції, - єдиний у своєму роді фактор виживання результатів розумової роботи в суспільній та духовній ситуації, що змінилася при переході до середніх віків» [4, с. 11-12].

Уявлення про красу тієї чи іншої епохи є важливим чинником для розуміння відповідної художньої практики, реального процесу побутування мистецтва. Подібна історична розвідка теж слугує підтвердженням тези про спільність основних інтенцій як схоластики, так і готики.

Звертаючись до естетики середніх віків, необхідно мати на увазі, що проблема прекрасного досліджувалася схоластами паралельно з вирішенням основного для середньовічної філософії питання про можливість пізнання божественної суті. Взявши за основу тезу про те, що бог пізнається через його творіння, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, який користувався в середні віки великим авторитетом, зробив висновок, що ми можемо наблизитися до пізнання божественного за допомоги відповідних символів [6, с. 18].

Діонісій у трактаті «Божественні імена» до числа імен, за допомоги яких пізнається божественна сутність, включив і деякі естетичні категорії – прекрасне, благо, світло. Завдяки особливій популярності трактату, естетична проблематика у вигляді суджень про прекрасне потрапила майже у всі середньовічні «Суми». Схоластів прекрасне цікавило передусім одним аспектом: як грань божественної сутності, що проявляла себе в матеріальному світі. Ані питання творчості, ані теорія мистецтва схоластів практично не зачіпала.

Прекрасне в схоластиці безпосередньо пов'язується з формою предмету. Форма розуміється схоластами як внутрішня сутність, ідея речі. Оскільки форма є загальне, тобто універсалія, то проблема існування форми є проблемою універсалій. Остання була детально розроблена

Альбертом Великим і вирішувалася трояко: форма (краса) існує в божественному Умі, в самих матеріальних речах (і невід'ємна від них) і, нарешті, в людському умі.

Важливе значення мала проблема того, як відбувається поєднання форм, що мисляться, з матерією. Плотін та неоплатоніки, визначаючи форми реально (тобто окремо від речей та ума) існуючими, пропонували теорію еманції, тобто ступінчастого сходження форм в матерію із послідовного ряду інтелігенцій, перша з яких виходить із самого Бога-Єдиного. Однак, таке тлумачення, не могло бути визнаним середньовічними богословами, оскільки введення посередників між першосутністю та тварним світом послаблювало могутність бога. Тому Вільгельм Оранський на початку 13 ст. розробив теорію партиципації, суть якої полягала в тому, що божественний розум тримає в собі форми (ідеї) всіх речей і творить речі безпосередньо, без участі проміжних щаблів, приділяючи однакову увагу всьому створеному. Передаючи цей зв'язок між богом та світом, схоласти користувалися порівнянням божественного впливу з проникненням світла.

Найвищою красою в схоластиці є бог, який, у свою чергу, наділяє красою всі матеріальні та нематеріальні речі. Для того, щоб зрозуміти те, яким чином божественна краса втілюється в матеріальному світі, необхідно знати причини краси. Вчення про причини схоласти запозичили у Аристотеля.

Якщо перші три причини (формальна, діюча, цільова) повністю приписувались богові, то матеріальна причина мала власне, незалежне існування в матерії, тобто в божественному творінні. В тлумаченні схоластів, матерія містила в собі здатність до сприйняття сутності. Іншими словами, мала потенцію форми. Спираючись на цю ідею, Альберт Великий розробляє концепцію матеріального начала. На його думку, матерія є невизначений субстрат, можливість певної речі. З'єднуючись з формою (яка є водночас і краса), матерія утворює певну субстанцію. Однак, матерія

не завжди є компонентом існуючих речей, оскільки є речі нематеріальні (душа, ангели і т.п.). В даному випадку з формою поєднується особливе начало, нематеріальний носій сутності духовних субстанцій. Розвиваючи думку про потенцію форми в матерії, Альберт висуває ідею того, що форма розвивається із самої матерії під впливом діючої причини (тобто за участі Бога), а не вноситься в матерію в якості відмінної від неї причини (як це було у платоніків). Таким чином, першість отримує ідея Аристотеля про невід'ємність форми від матерії, що піднімає саму сутність творіння на принципово новий рівень.

Варто зазначити, що принцип індивідуації приписувався деякими схоластами також матерії, яка, на їх думку, отримує ту чи іншу форму завдяки закладеній в ній потенції і сприймає її не завжди однаково, а в залежності від індивідуальних рис даної матерії, що і обумовлює відмінності між індивідуумами. Ульріх Страсбурзький, застосовуючи це положення до своєї теорії прекрасного, вважає, що «світло форми розливається над тим, що формується» [12, с. 294] лише за умови, що останнє з ним співрозмірне. Тому і краса матеріального світу полягає, на його думку, у відповідності форми та матерії. Розвиваючи принцип індивідуації, Ульріх зазначає, що подібно до того як «тілесне світло» має єдину природу, а відмінності між кольорами залежать лише від речей, що сприймаються, - і чим більше світла вони можуть сприйняти, тим вони прекрасніші, - так і при сприйнятті «божественного світла» чим менша різноманітність між формою та сприймаючим її об'єктом, тим більше він прекрасний.

Це, звичайно, не означало, що весь світ, матеріальний світ були самодостатніми у своєму бутті та красі. Схоласти, у даному випадку, Ульріх, підкреслювали, що поряд з природньою красою універсуму існує і ще один вид краси, який привноситься в універсум ззовні творцем; який не полягає ані в його сутнісних началах (універсуму), ані в сутності природньої краси. Це краса надприродна, прояви якої ми віднаходимо у

чудотворних явищах, проявах святості тощо. І, власне, в результаті прояву цієї надприродної краси універсум дійсно долучається до сутності божественної краси.

В середньовіччі естетичним вважається кожний елемент буття, який береться зі сторони його форми. В новоєвропейський період буття – лише граматична та логічна зв'язка. Щодо естетики, то модерн займається аж ніяк не буттям, тобто самоцінністю речей самих по собі, а хіба що протистояння цих речей суб'єкту, що їх пізнає. Не те в середньовічному світогляді. Тут буття – сукупність всіх довершеностей, до якої входить і естетична довершеність. Буттєвість є благо у всіх можливих смислах цього слова. Благо, говорить Діонісій, «будучи благим за своєю суттю, вже внаслідок того, що воно є, розповсюджує благість свою на все існуюче» [6, с. 34].

Поняття буття як досконалості, довершеності бере свій початок ще в античній філософії. Схоласти сприйняли його в неоплатонічній інтерпретації: все існуюче є лише в тій мірі, в якій воно досконале; недосконалість утворює немов би порожнечу або тінь навколо вселенського буття. Зла в деякому розумінні не існує.

Перекладаючи ці думки на мову новоєвропейських понять, зазначає Аверінцев, можна було б сказати, що тут онтологічне та аксіологічне співпадає. Насправді ж бо, ми б перекутили саму суть давньогрецького світогляду одним лише словом «аксіологія». Суть в тому, що у греків (як і в схоластів) не було аксіології. «Благо – це не «цінність», досконалість теж не «цінність». «Досконалість» - це повнота буття, яку річ несе всередині себе самої. «Цінність» знаходиться під оцінюючим поглядом. «Досконалість» - онтологічна, «цінність» - скоріше гносеологічна, оскільки співвіднесена с суб'єктом» [3, 383-384]. Мислителі християнського середньовіччя мали всі підстави для того, щоб засвоїти і поглибити грецьке розуміння буття як довершеності. Якщо раніше було атрибутом космосу, то тепер воно стало здобутком абсолютно теїстичного бога. І одночасно

дарунком творінню. Бути – це прерогатива бога. І цю прерогативу він з благістю дарує речам, причому буття в речах розуміється як знак його присутності. У всьому, що є, існує знаходиться бог як основа його.

Еллінське переживання буттєвості речей як притаманної їм краси доповнюється в християнстві новим моментом: в язичницькому універсумі буття розподіляв байдужий жереб Мойри, у християнському універсумі його дарує «благодать». Для язичника все просто: до тих пір, доки річ наділена буттям, це буття належить речі за жеребом, а потім згідно такого ж закону, байдужим до кожної окремої речі, буття відбирається назад; і жалітися тут нема кому, так само як не було кому і дякувати. Тут буття повністю належить речі, але цю буттю не належить майбутнє. Не так в християнстві. Для християнина кожна річ і він сам створені із небуття. , із ніщо, і ще несуть на собі відбиток цього ніщо, яке богослови називали «тварністю». Християнська свідомість відчуває себе над пустелею небуття, над якою її утримує рука бога. Звідки ж взялася в речах, в людині присутність буття, якщо воно вже не мислиться як сама по собі зрозуміла доля всього існуючого? Відповідь звучала так: буття – любовний дарунок творця. Тому що «не лише буттєве, але і саме буття буттєвості виходить із предвічно-буттєвого» [6, с. 36], як формулює це на своїй вишуканій мові Діонісій.

Форма у середньовічній естетиці є першою характерною ознакою краси. Другою характерною ознакою є світло або сяяння. Так, Августин говорить про красу як сяяння порядку та істини. Фома Аквінський називає цю променистість третьою ознакою краси після пропорції частин та гармонії. Найпростіший вияв краси та світла – це звабливість яскравих кольорів та блиску. Але яскраві кольори та блиск – це лише зовнішні символи світла. Щоб уявити його повну могутність, необхідно знати, що і в чуттєвому світі і поза ним містики вбачали світло недосяжне, більш яскраве, ніж сонце, а всередині цього світла - ще одне світло, вигляд якого проганяє смуток та біль.

Августин розрізняє два роди світла: створене і нестворене. Останнє – це божественне світло, від якого походить весь матеріальний світ. Створений світ поділяється, у свою чергу, на три види: 1)видиме світло, 2)світло душі, завдяки якому здійснюється чуттєве сприйняття матеріального світу, і 3)розумове або духовне світло. Видиме світло, передусім, світло сонця та інших небесних світил, сприяє вияву краси всього видимого світу, приносячи людині задоволення. «І сам володар кольорів, - говорить Августин, – це сонячне світло, яке заливає все, що ми можемо бачити, де б я не був вдень...» [2, с. 269].

Видиме світло лежить в основі сприйняття, тому що його проміння, досягаючи очей, сприяє виникненню зорового образу. Більше того, Августин вважає, що світло лежить в основі й чотирьох інших видів чуттєвого сприйняття. Але тут воно виступає не в чистому вигляді, а в суміші з іншими елементами. Однак, для чуттєвого сприйняття недостатньо лише цього видимого світла. Воно відбувається лише при зустрічі його зі світлом, яке випромінюється із душі того, хто сприймає. Це світло постійно знаходиться у душі людини, незалежно від наявності у нього тих чи інших органів чуттєвого сприйняття. За його відсутності настає повна нечутливість.

Третій, найвищий вид матеріального світла, - це духовне світло. Воно постійно цікавило Августина як особливе світло розуму та мудрості. Мудрість, за Августином, є недосяжним світлом розуму, і до цього світла палко бажав злетіти вчитель красномовства із темряви буденного життя. Божественне світло розуму – це світло істини, його неможливо ані бачити, ані мислити. Але воно є і найочевиднішим, і найбільш безсумнівним. У цьому світлі людина споглядає всі духовні істини, зокрема, закони чисел цим світлом. Люди уявляються Августину світильниками, у яких з більшою чи меншою силою палає духовне світло. Світло це, за його переконаннями, йде від самого бога, який є вищим нематеріальним світлом.

Божественне світло розуміється Августином в сенсі, близькому до платонівського, і він сам на це вказує. Це світло, якого можна досягти лише у хвилини найвищого екстатичного просвітлення. Просякнутість цим світлом у хвилини найвищого екстатичного піднесення і вершить, за Августином, тривалий і складний шлях пізнання «вищої» істини, поєднує суб'єкт пізнання з об'єктом у єдиному вирі духовного світла. Істинне божество осягається в єдності світла, істини та буття.

Данте в останній пісні «Раю» узагальнив поняття трійці як потрійного світла, створивши безсмертний образ. Вище світло уявляється йому у вигляді трьох кіл:

В глибокій ясності переді мною

Явилися із світла троє кіл,

Трьох кольорів з об'ємністю одною.

Одне – відбиток другого всіх сил,

Немов Ірида близ Іриди стала.

А третє йде вогнем з обох світил [5, с. 426].

В уяві середньовічних мислителів світло не лише чарує чуття і формує, упорядковує всесвіт. Світло, окрім цього, полегшує і пізнання. Завдяки ясності, природа предмету намов би йде назустріч тому, хто пізнає, і надає тому, що пізнається додаткової досконалості. Тут не потрібно чекати результатів аналізу, не потрібно працювати над доказом, - достатньо побачити.

Значення і складність середньовічної концепції світла можна простежити на прикладі. Пояснюючи природу народної мови, яку він хоче перетворити в літературну мову Італії, Данте називає чотири характерні ознаки ідеальної простонародної мови. Першою ознакою він вважає яскравість. Він говорить, що бути яскравим – означає сяяти, освітлюючи інших, і бути освітленим самому. Адже люди є яскравими тоді, коли, займаючи високі посади, освітлюють мудрістю свого правосуддя та

ясності. Або ж стаючи яскравими завдяки своєму доброму вихованню, вони сяють, виховуючи на своєму прикладі інших.

Роль та значення світла у середньовічну епоху на прикладі життя та діяльності абата Сюжера показав Ервін Панофський [10, с. 79-119].

Ідею світла схоласти сприйняли через неоплатонізм Псевдо-Діонісія. Згідно його філософії, всесвіт є втіленням того, що Плотін називає «Єдиним», кого Біблія називає «Господом», і того, що сам Діонісій іменує «Надсутнісним світлом». Між вищою, суто інтелігібельною, сферою існування та нижчою прірви не існує. Наш розум, за Діонісієм, може досягти нематеріального, перебуваючи у матеріальному світі. Це можливе тому, що всі видимі речі суть «матеріальні спалахи світла», які віддзеркалюють інтелігібельні спалахи світла, і, нарешті, істинне світло самого бога.

Отже, весь матеріальний світ стає великим світлом, що складається із безлічі малих світил. Кожна річ, що нами сприймається, стає символом того, що не сприймається до кінця, щаблем на шляху до неба. Це сходження від матеріального до іматеріального являє собою «анагогічний підхід». Власне, це сповідував Сюжер як теолог, проголошував як поет, здійснював як покровитель мистецтва. Вітражне вікно, наприклад, на якому зображені алегоричні сюжети, вабит нас до іматеріального. Дванадцять опор, які підтримують високі перекриття нового східного кінця церкви, являють собою дванадцять апостолів.

Ці можна інтерпретувати в дусі звичайного символізму, без будь-яких особливих зав'язків з Діонісієм. Але в писаннях Сюжера, зазначає Панофський, є місце, де він розповідає про свої почуття, які виникли у нього при спогляданні дорогоцінних каменів, що сяяли на головному вівтарі та його прикрасах. «Коли через моє захоплення красою будівлі божої чарівність багатокольорових каменів відвела мене геть від зовнішніх турбот, а гідні роздуми, які спрямовували від того, що матеріальне, до того, що іматеріальне, привели мене до думок про різноманітність священних

чеснот, тоді мені здалося, що я бачу себе мандруючим в дивовижному місці всесвіту, яке знаходиться ані повністю в земній багнюці, ані в чистоті небес, і що я, божою милістю, можу бути деяким анагогичним чином перенесений із нашого земного світу у світ божественний» [10, с. 101].

Сюжер любив описувати все, що було здійснене під час його правління монастирем, - від нових частин споруди перебудованої за нього церкви Сен-Дені до вітражних вікон, вітарів та ваз, використовуючи при цьому віршовану форму. Вищезазначений уривок прози – ніщо у порівнянні з тією оргією «неоплатонічної метафізики світла», про яку він говорить в деяких своїх поетичних творах. Ось один із них:

Когда задняя часть храма соединяется с передней,

Церковь сияет, ибо и средняя ее часть осиянна.

Сиянье это то, что сияюще сплавлено со светом,

И сияет благородный храм, который пронизан светом.. [10, с. 102].

В іншому вірші Сюжер, пояснюючи призначення дверей західного порталу, що сяяли позолоченими бронзовими рельєфами і були оздоблені зображеннями із біблейських сюжетів, вочевидь стисло викладає всю теорію «анагогічного» просвітлення:

Кто бы ты ни был, если ты хочешь

Восхвалить великолепие этих дверей,

Восхищайся не золотом и затратами,

А искусной работой.

Сияет благородное изделие

Но будучи благородно сияющей, работа эта

Должна освещать умы, чтобы они

Могли продвигаться среди истинных светов

К истинному свету, в который

Истинный вход есть Христос.

То, каким образом это отражено в этом мире,

Сообщает золотая дверь.

Тусклий ум поднімається к правде через то,
Что материально,
И, увидев этот свет, будет высвобожден
Из прежней погруженности [10, с. 102-103].

В епоху Сюжера лунали багаточисельні голоси. Проти прикрас та багатств церкви. У першу чергу це стосується Бернарда Клервоського. Розповідають, що жителі Європи ховали від нього своїх дітей. Щоб він не схилив їх своїми проповідями до монастирського життя. Ставши ченцем, Бернард у своєму аскетизмі перевершив усі статути. Він настільки втратив інтерес до зовнішнього світу, що для нього були обтяжливими навіть відвідини близьких людей. Змушений їх приймати, він став заліплювати вуха воском, ховаючи це під чернечим капелюхом. Але «Сюжеру, - зазначає Панофський, - на щастя вдалося знайти у власних словах святого Діонісія таку християнську філософію, яка б дозволила йому вітати матеріальну красу як форму втілення духовної краси та блаженства, а не втікати від неї, як від спокуси, та сприймати як моральний, так і фізичний світ не монохромно, а як гармонію багатьох кольорів» [10, с. 103].

Отже, готичний тип мислення ґрунтується на трансцендентних засадах, тобто процес пізнання йде не від реальної практики, а обумовлений апріорними, сталими, раз і назавжди заданими принципами. Подібне розуміння процесу пізнання було пов'язане значною мірою з тією обставиною, що домінуючою формою світогляду в цю епоху була релігія. Таке розуміння процесу мислення мало свої негативні прояви, які, передусім, виявлялися у некритичному, догматичному ставленні до предмету. Позитивне полягало в тому, що стартовою позицією і метою пізнання постає абсолют, цілісність.

Зазначений тип мислення надавав єдності, синкретичності всій середньовічній культурі, ним були просякнуті всі сфери життєдіяльності, починаючи онтологічного доказу буття бога і до форми лицарського капелюха. Він був естетичним за своєю суттю. Яскравим проявом

естетичності тогочасного мислення є готика, яка репрезентує середньовічну культуру в епоху її піднесення. Тому з повним на те правом середньовічне мислення можна назвати готичним.

1. Абеляр П'єр. Історія моїх страждань. Листування Абеяра й Елоїзи / Перекл. з латин. Ростислав Паранько. – Львів: Піраміда, 2004. – 136 с.
2. Августин Св. Сповідь / Пер. з латини.– К.: Основи, 1996. – 319 с.
- 3.Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Русское средневековое искусство / М., «Искусство», 1975. – с.371-397
- 4.Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / М. «Наука», 1986. С.5-19
- 5.Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Переклад з італійської: Євген Дроб'язка / Київ: Дніпро. 1976. - 680 с.
6. Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. К., «Путь к истине», 1992. – С.13-95
7. Дюбі, Жорж. Доба соборів: Мистецтво та суспільство 980—1420 років/ Пер. з фр. Григорій Філіпчук, Зоя Борисюк. — Київ: Юніверс, 2003. — 320 с.
8. Жак Ле Гофф. Жак Ле Гофф: Цивілізація середньовічного Запада. М., «Прогресс», 1992 . - 376 с.
9. Жильсон Этьен. Разум и Откровение в средние века // Богословие в культуре средневековья. К., 1992. - С.5-49.
10. Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. – К., 1992 – С.79-119/
- 11.Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. К., 1992. - С.49-79.
- 12.Ульрих Страсбургский. Сумма о благе // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. - С. 291–301.

Категорії готики: культурологічний аспект

Як і кожна наука, естетика володіє власним поняттєво-категоріальним апаратом, за допомоги якого вона пізнає дійсність і формує результати свого пізнання. Категорії мають важливе значення, адже в них відображено досвід естетичної діяльності людини, вони є логічною моделлю цієї діяльності. Тому вивчення категорій є одним із важливих завдань естетики. Без цього вивчення неможлива сама естетика як наука. Теорія і історія кожної науки, особливо гуманітарної, тісно пов'язані. І чим краще вивчена її історія, тим глибшим є розуміння її предмету, а отже і системи категорій.

Розвиток сучасної естетичної науки передбачає включення здобутків культурології, яка спрямована на дослідження культури в її тотальності. Орієнтація естетичного дослідження на аналіз естетичної теорії і творів мистецтва була причиною того, що феномен готики описувався передусім за допомоги категорій естетичної теорії. Погляд на готику як на культурно-історичну епоху обумовив, натомість, систему категорій готики, яка претендує на те, щоб бути не лише системою категорій естетичної свідомості, а репрезентувати собою готичну культуру. Тому запропонована система категорій готики виглядає таким чином: гармонія, символ (алегорія), світло (ясність). Гармонія – онтологічна, смислова сутність єдності матеріального та соціально-духовного світу, його довершеність. Символ (алегорія) – всезагальний спосіб, за допомоги якого досягається смислова сутність світу. Світло (ясність) – конкретна форма-шлях, за допомоги якої пізнається і уособлюється смислова сутність світу.

У найбільш загальному вигляді визначення гармонії може бути таким: гармонія «являє собою не лише наявність художнього цілого та його якісно-кількісну організацію, але і роздільність цього цілого, якісну відмінність і

протилежність її складових частин на фоні об'єднуючої їх цілісності [11, с. 145].

В епоху грецької класики виникає ціла низка вчень про гармонію, які отримали світове значення і вплинули на всю наступну історію естетики. Особливе значення має піфагорійське вчення. Піфагорійці висунули думку про гармонійний устрій світу. Вони вперше дали визначення гармонії як єдності протилежностей. Адже якби всі речі були подібні і не відрізнялися одне від іншої, тоді б не було і потреби в гармонії, яка здійснює власне поєднання різноманітного та протилежного.

Гармонія розуміється як така, що наділена якостями істини, краси та симетрії. Але найбільш характерним для піфагорійського вчення є те, що гармонія пов'язується з поняттям числа. Піфагорійці створили вчення про творчу сутність числа. Вони вважали математичні числа початками всього існуючого і уподібнювали всі речі числам. Аристотель в «Метафізиці» вказує саме на цю особливість піфагорійського вчення. «Так звані піфагорійці, вивчаючи математику, першими розвинули її і, оволодівши початками, стали вважати її початками засадами всього існуючого....вони припустили, що елементи чисел суть елементи всього існуючого і що все небо є гармонія і число» [3, с. 43].

Застосовуючи вчення про число до конструкції буття, піфагорійці отримали пластичну картину гармонійно організованого космосу. Числова гармонія створює загальноантичне вчення про космос із симетрично розташованими та налаштованими на певний музичний числовий тон сферами. Піфагорійці ввели естетичний компонент в саму космологію. Вони визнали, що форма всесвіту повинна бути гармонійною, і не випадково надавали їй форму геометричних фігур. Так, зокрема, Піфагор говорить про п'ять тілесних фігур: із куба виникла земля, із піраміди – вогонь, із октаедра – повітря, із ікосаедра – вода, із додекаедра – сфера всесвіту. З цим було пов'язане знамените піфагорійське вчення про «гармонію сфер». Піфагор та його послідовники вважали, що рух світил навколо центрального світового

вогню створює чудесну музику. Весь космос є гармонійно організованим та музично лунаючим тілом.

В піфагорійському вченні про гармонію поєднувалися дві протилежні тенденції, які по-різному вдавалися взнаки протягом всієї античності. Перша була пов'язана з уявленнями про діалектичну природу гармонії, з ідеєю її цілісності, структурованості та упорядкованості краси. Інша тенденція була формалістичною, вона зводила красу до числових відношень, до естетики математичних пропорцій. Ця тенденція була домінуючою в середньовічній європейській естетиці.

Одне з перших вчень про гармонію в епоху середньовіччя було розроблене представниками патристики. Латинська середньовічна естетика знайшла відображення в творах Аврелія Августина. Вже у своєму творі «Прекрасне та відповідне» [4, с. 35] Августин повністю вилучає із прекрасного момент корисливості, доцільності, відносячи його до поняття відповідного. Така абсолютизація була неможливою в античній естетиці, де практичні та утилітарні цілі органічно входили до сфери краси. Іншим важливим моментом естетики Августина є поняття єдності. Будь-яка краса ґрунтується на пропорції та відповідності. Предмети прекрасні, коли їх частини подібні між собою. Самі по собі окремі частини, лінії, кольори та звуки в творах скульптури, архітектури чи музики можуть бути не прекрасними, але в своїй єдності створюють надзвичайну красу. Однак, всі ці частини гуртуються на впорядкованості, числі та єдності, що і є необхідною умовою краси. Але в чому виражається ця істинна єдність? В числі. Вочевидь, число є свідченням наявності прекрасного. Особливо виразно цей погляд в трактаті Августина «Про музику».

В його теорії музики домінує математичне розуміння мистецтва та музичної гармонії, прагнення все виразити в математичних пропорціях і все звести до числових закономірностей. В цьому сенсі він є спадкоємцем піфагорійської естетики. Але окрім цього, ми віднаходимо в його вченні і моменти якісного розуміння принципу гармонії. Зокрема, Августин долає

обмеженість неоплатонічного розуміння краси. Як відомо, Плотін заперечував визначення прекрасного як гармонії частин мотивуючи це тим, що існують прекрасні предмети, які не мають частин: такими є сонячне світло або блиск золота. Августин спростовує подібну думку. Він доходить висновку, що краса являє собою поєднання гармонії з ясністю світла. Він констатує цей висновок у традиційній для середньовіччя формулі: «будь яка краса є відповідністю частин разом з деякою приємністю кольору» [7, с. 276].

Августин не обмежується лише спробами зрозуміти структуру гармонії. Він говорить і про способи сприйняття та пізнання гармонії. Рівність та пропорційність, що лежать в основі гармонії і краси, сприймаються розумом, який осягає їх швидше і краще за чуття. Отже, він доповнює вчення про гармонію елементом суб'єктивного сприйняття та переживання гармонії. Цей момент пов'язаний з вченням Августина про ритм.

Поняття ритму у Августина не є лише музичним ритмом. Він говорить і про ритм, що існує в душі, пізнанні, пам'яті. Вочевидь, він вказує на п'ять різновидів ритму: 1.ритм у звуках; 2.ритми чуттів сприймаючого; 3.ритми, що існують в уяві; 4.ритми, які зберігає пам'ять; 5.ритми, які висловлюють судження. Останній є найважливішим щодо всіх перерахованих. Це той естетичний критерій, на основі якого оцінюються всі інші типи ритмів. «Ритм в естетиці Августина, - зазначає В. Шестаков, - виступає як широке естетичне поняття, яке має значення не лише в музиці, ва і у всіх сферах естетичного... Ритм – це спосіб сприйняття естетичної пропорції, метод переживання та метод пізнання естетичної гармонії, що лежить в основі будь-якого прекрасного предмету» [11, с. 66].

Середньовічне розуміння гармонії безпосередньо пов'язане з такими поняттями як «музика», «світова музика». Сам термін «музика» означав в середні віки одну із теоретичних дисциплін в системі середньовічної освіти, що знаходилася в одному ряду з арифметикою, астрономією та геометрією. Предметом цієї дисципліни була не стільки реальна, виражена в звуках музика, скільки ті математичні пропорції та співвідношення, які, як

вважалося, лежать в основі музики космічної. Касіодор визначив музику як науку, що трактує про числа, і це визначення міцно увійшло в середньовічну літературу.

Для естетики середньовіччя характерне космологічне уявлення про музику. Вважалося, що закони світу є водночас і законами музичними. Тому головним предметом теоретичних творів про музику були математичні пропорції, які були однаковими як для руху планет, так і для визначення музичних ладів та інтервалів. Характерним для середньовічної теорії музики було переконання в існуванні особливої «небесної» або «світової» музики, яка в ієрархії цінностей стоїть вище за земну, адже остання створюється звичайним людським голосом або музичним інструментом.

Починаючи з Боеція, в естетику середньовіччя увійшло вчення про три види музики: світову, людську та інструментальну. Світова музика, на його думку, проявляється в русі небесних сфер, у взаємодії елементів та у зв'язку пір року. Людський вид музики має своїм предметом пізнання тих явищ у сфері життя людини, які можуть бути представлені як аналогія зі музичними відношеннями. Людська музика зв'язує дух і тіло так само, як поєднуються між собою тони консонансу. «Що поєднує безтілесну жвавість розуму, як незгода і температура, подібна до тієї, що створює єдину співзвучність із низьких та високів тонів?», - запитує Боецій [7, с. 253]. Третій вид - інструментальна музика, яка, за Боецієм, твориться звучанням інструментів. В залежності від типу інструментів ця музика поділяється на три частини: музика, що твориться за допомоги ударних, щипкових та духових інструментів. Вочевидь, і цей третій вид музики не є музикою, що сприймається чуттями. У відповідності з розумінням музики як спекулятивної дисципліни, Боецій вбачав в інструментальній музиці, передусім, ту теоретичну дисципліну, що вивчає числові закономірності, які лежать в основі відтворюваних інструментами звуків.

В класифікації, запропонованій Боецієм, найвище місце посідає світова музика, після неї – людська, і вже потім – інструментальна. Отже, музиці, що

пов'язана зі звуком, відводиться підпорядковане місце у порівнянні з музикою спекулятивною, яка ґрунтується на раціональному пізнанні числових закономірностей. В цій класифікації знайшов відображення дуалізм абстрактного і чуттєвого, спекулятивного і реального розуміння музики, притаманного естетиці середньовіччя. Поряд з чуттєвою музикою визнається музика позачуттєва, спекулятивна, зовсім не пов'язана з реальним звучанням, що сприймається чуттями.

Наступний етап у розвитку середньовічної естетики пов'язаний з діяльністю філософів-схоластів. Серед мислителів, які займалися проблемами естетики, виділимо, передусім, імена Бонавентури, Фоми Аквінського, Ульріха Страсбурзького.

Бонавентура жив і працював у той час, коли у середньовічній естетиці відбувався розподіл схоластики на два напрямки. Перший спирався на традицію, що йшла від Аристотеля. Його представляв, зокрема, Бонавентура. Другий напрямок був представлений Фомою Аквінським.

Естетичні погляди Бонавентури найповніше відобразились в його коментарях до «Сентенцій» Петра Ломбардського. Тут Бонавентура, наслідуючи Августина, розвиває його вчення про пропорцію як основу краси і естетичного чуття загалом. Він не обмежується лише числовою пропорцією, як це характерно для Августина, а висуває три типи пропорційних відношень. Але попри все сказане, головним і визначальним лишається традиційне розуміння гармонії, що йшло від патристики (гармонія чисел з деякою приємністю кольору). Він зазначає, що якщо «всі речі прекрасні і можуть бути джерелом насолоди, а краси та насолоди не існує без пропорційності, пропорційність же, передусім, існує в числах, необхідно, щоб все обчислювалося, чому число і є в душі найсуттєвіший прообраз бога, а в речах – найважливіший слід, що веде до мудрості» [7, с. 285].

Інший поліс у розвитку схоластичної естетики представляє Фома Аквінський. Визначаючи гармонію, Фома наслідує не Августина, а Псевдо-Діонісія. Джерело прекрасного для нього, передусім, в сяянні (променистості)

або ясності кольору. Хоча Фома не відхиляє і інших визначень прекрасного, доповнюючи сяяння поняттям пропорційності та цілісності. Він говорить про три ознаки краси. «Для краси необхідне потрійне. По-перше, цілісність або досконалість, оскільки те, що має ваду, вже саме по собі потворне. По-друге, певна пропорція або співзвучність. І, нарешті, ясність; ось чому те, що має блискучий колір, називають прекрасним» [7, с. 290]. Очевидно, поняття краси містить в собі три елементи: пропорцію, ясність та досконалість. Із них складається не лише фізична краса, а й духовна. Про це свідчить наступне судження Фоми: «Як висновок із слів Діонісія в главі 4-й «Божественних імен», поняття краси або прекрасного містить в собі ясність та пропорцію, оскільки він зазначає, що бог іменується прекрасним як причина світової гармонії та ясності. Ось чому краса тіла полягає в тому, що у людини члени тіла пропорційні, окрім цього мають ясність потрібного кольору. Так само і духовна краса полягає в тому, що поведінка людини або її дія добре співрозмірні духовній ясності розуму» [7, с. 291].

Фома виокремлює наступні моменти в розумінні сутності гармонії. По-перше, в його визначенні гармонії акцентується увага не на фізичному, а на духовному аспекті справи. З огляду на сказане, гармонія розуміється передусім як духовний принцип., що має відношення не до структури предметного світу, а скоріше до структури людського пізнання. По-друге, гармонія визначається не як кількісний принцип, а як якісний. Вона не зводиться лише до кількісних відношень, але і включає в себе відповідність речі своєму образу.

Ульріх Страсбурзький, виходячи із традиційного для середньовічної естетики переконання, що прекрасне являє собою пропорцію чисел з деякою приємністю кольору, поняття пропорційності тлумачить більш широко, ніж його попередники. Він вказує на чотири можливі аспекти розумінні пропорційності. «Для краси необхідна пропорційність матерії та форми, а пропорційність ця в тілах зводиться до відповідності між створенням і формою; до відповідності між кількістю матерії та природою форми; до

відповідності між числом частин матерії та числом потенцій форми, що оживляє неживі тіла; до відповідності частин за їх величиною, співвіднесених з усім тілом» [7, с. 295]. Ульріх детально пояснює, що він має на увазі під кожною із відповідностей. Перша відповідність полягає в тому, що людина «хорошої темперації» є більш прекрасною, ніж людина, якій притаманна дурна, наприклад, меланхолійна темперація. Із всіх філософів 13 ст. Ульріх одним із перших вводить в естетику вчення про темпераменти. Його ідея базується на понятті «хорошої темперації» як рівноваги чотирьох компонентів організму (кров, слиз, світла та чорна жовч). Друга відповідність – між кількістю матерії та природою форми – полягає в понятті величини. Ульріх посилається на «Етику» Аристотеля, стверджуючи, що прекрасні предмети повинні мати певну величину. Наприклад, дуже маленькі предмети не можуть бути прекрасними, вони можуть бути лише вишуканими. Третьому аспектові поняття пропорційності відповідає категорія повноти: предмет, у якого відсутня яка-небудь частина, не може бути прекрасним. Так, зокрема, відсутність певного органу на обличчі або пальця на руці завжди спотворює людину. І, нарешті, під четвертою відповідністю Ульріх розуміє співрозмірність. Прекрасні лише ті предмети, в яких частини пропорційні цілому. Якщо голова у людини непропорційна його тілові, то він не лише не прекрасний, він здається нам потворою. У всіх цих визначеннях характерне прагнення Ульріха дати антропологічне тлумачення гармонії, віднайти її принципи в будові людського організму і людського тіла.

Резюмуючи, варто зазначити, що в середньовічній естетиці гармонія, з одного боку, розумілася виключно математично, як певна відповідність, пропорція частин. З іншого – неодноразово висловлювалася ідея того, що ця пропорція повинна містити в собі уявлення про призначення та функцію предмету, відповідність форми і матерії, розуміння якісної структури речі. Обидва ці підходи однаково характерні для середньовічної естетики. Але визначальне, домінуюче значення відводилося все-таки кількісному принципіві. Гармонія розумілася передусім як абстрактний, числовий

принцип, що протистоїть матерії і здіймається над нею. Математичне розуміння гармонії було пануючим.

Середньовічна естетика розробила багату термінологію, за допомоги якої осмислювалось і розвивалось поняття гармонії. Це, зокрема, поняття пропорції, відповідності, співзвучності, міри, порядку, подібності тощо. Всі ці терміни та поняття вперше були сформульовані і включені до поняттєвого лексикону естетики в середні віки. Нарешті, для середньовічної естетики було характерне теологічне розуміння гармонії. Гармонія – творіння боже, вона є відображенням божественної краси. Тому її закони мають абсолютний характер.

У який спосіб уявлення про красу поширювались в середовищі готичних майстрів?

Готичне мистецтво безпосередньо пов'язане з розвитком міст. Останні в 12 ст. почали перетворюватися на культурні центри. Вочевидь, саме в 12-13 ст. міста стали крупними і густонаселеними. Собори виникли в той час, коли для більшості населення Європи чернечий спосіб життя вважався за приклад. Окрім цистерціанців, які багато в чому були представниками сільського устрою життя, що базувався на феодалному землеустрої, в першій третині 13 ст. виникли жєбручі ордени – францисканців та домініканців. З появою цих орденів постав і новий устрій, відмінний від устрою попередніх общин, які були прикріплені до того чи іншого монастиря або собору. Члени жєбручих орденів не залежали від конкретних монастирів. Цей новий устрій не лише вимагав обітниць бідності від кожного окремо взятого ченця, але й в ідеалі передбачав скасування монастирської власності. Францисканці та домініканці жили на подаяння, присвячували свій вільний час вченим заняттям та пастирському служінню. Ці жєбручі ченці-проповідники зосередилися передусім в містах.

В 12-13 ст. інтелектуальна підготовка перейшла із шкіл монастирських, сільських в школи міські. Освіта тепер зосереджувалася передусім в соборних школах, університетах і нових жєбручих орденах. Члени цих

орденів відігравали значну роль в середньовічних університетах. З'явилися в містах і видавці рукописних книг; вони організовували переписування книг, наймали ілюстраторів, художників, розповсюджувачів. В містах з'явилися професійні живописці, скульптори, ювеліри, професійні вчені (передусім, духовні особи), які так чи інакше більшість власного життя присвячували написанню дослідницьких праць, викладацькій діяльності. І, що важливо, в містах з'явилися професійні архітектори. Останні, зауважує Жорж Дюбі, були близько знайомі з докторами богослов'я, які вважали їх рівними собі і долучали до науки чисел та діалектичних побудов. Але вони не були священниками, не здійснювали євхаристію, не роздумували годинами над Словом Божим, і не шукали в Писанні суперечливих тверджень [6, с. 184].

Як зазначалося, за допомоги категорії «гармонія» середньовіччя уявляло собі сутнісну характеристику буття. Категорія ж «символ» («алегорія») репрезентувала всезагальний спосіб осягнення цієї смислової єдності.

Якщо унікальна смислова структура будь-якої культурно-історичної епохи ґрунтується на певних самоочевидностях, то однієї із них, найсуттєвішою, що визначає своєрідність стилю життя в середні віки, є та, внаслідок якої дійсність є дзеркалом трансцендентної потойбічної реальності, яка у свою чергу вказує на наявність більш глибоко смислу.

Для притаманного людині середньовіччя типу мислення предметний світ не вичерпується простою наявністю. Будь-який предмет і будь-яка подія – навіть дуже звичайні та банальні – мають особливу смислову глибину. Жодна річ не розчиняється повністю у своєму конкретному матеріальному тілі. Не існує події, яка б розгорталася лише в просторі плоскої буттєвості і згасала б повністю у своєму матеріальному результаті. Всі вони значать набагато більше, ніж їхня власна сутність. Сьогочасне буття речей – це синтетична єдність їх предметної наявності та їх символічної значущості; тобто вони є символами іншої, більш піднесеної та самоцільної реальності. Тому універсум – не стільки впорядкована сукупність предметів, явищ та

подій, скільки невичерпний резервуар символів. Видимий світ не має самостійного буття та смислу. У своєму сутнісному визначенні він є розпізнавальним знаком чогось іншого. Пізнавальний знак – це лише банальний та абсолютно нефункціональний шмат дерева, каменю чи металу, що сам по собі нічого не вартує. Очевидно, йому притаманна певна форма, колір, внутрішня структура та зміст, але онтологічно його можна виправдати лише через те, на що він вказує. Справжній сенс винесений за межі його власного предметного буття. Він знаходиться не в його предметних властивостях, а в тих ознаках, які перетворюють банальну річ у чіткий та виразний знак. Натомість, символ виступає у вигляді предмету, чия смислова наповненість обумовлена його відношенням до чогось іншого; він є частиною того, що репрезентує деяку цілісність. Символ – водночас і те, і інше, відкритість і таємниця, банальна очевидність і метафізична глибина. «Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, що немислимі одне без одного (тому що смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розпадається на свої компоненти), але й розведені між собою, у той же час породжують між собою напругу, у якій і полягає сутність символу» [2, с. 454].

Добре відомо, що світ людини середньовіччя саме такий – єдиний, але двошаровий. Тому символізм для нього – найбільш природній тип світоглядного реагування. Символізм в середні віки не лише теологічна доктрина чи літературна естетична форма, але й універсальний спосіб сприйняття дійсності. Символічні не лише мистецтво, філософія чи юриспруденція, а й уся буденність зіткана із символічних образів та дій. Символізм є, так би мовити, власним здоровим глуздом середньовіччя, своєрідною перспективою, виходячи із якої людина сприймає своє існування в світі.

Символічні зв'язки не нав'язані предметам та явищам ззовні. Людина середньовіччя сприймає їх як щось абсолютне і обов'язкове. Предмети для неї – пізнавальні знаки, але не тому, що вони пов'язані з трансцендентним

сміслом за допомоги перекинутого містка, а тому що вони реально, онтологічно є носіями властивостей існуючої дійсності. Червона троянда не просто асоціюється з кров'ю Христа, а квітка лілії – з хрестом, на якому був розп'ятий Спаситель. Вони, постаючи символами, в певному сенсі є кров'ю та розп'яттям. Символічне переплетення реалій у світі має не техніко-людське, а божественне походження, і в середні віки ніхто не піддає сумніву його необхідності та загальної значущості.

Як зазначалося, суттю символу є та напруга, що існує між двома його полюсами – предметним образом та глибинним зміслом. Ця напруга породжується безперервним протиборством доцентрових та відцентрових сил, онтологічним прагненням «двох» з'єднатися і «єдиного» - розпастися до кінця на складові частини. Прикладом тенденції до з'єднання та ототожнення може бути хліб та вино в літургійному дійстві, що заміщають собою тіло та кров Христа. Прикладом можуть бути і сакральні предмети (наприклад, ікони), що володіють магічною силою, внаслідок чого вони стають чудотворними. го

Протилежна тенденція - розрив єдиного, розрив символічних зав'язків між творінням та творцем. Коріння цієї тенденції – у самій природі середньовічного символізму. Вона – безпосереднє породження того, що його власна ціль (символізму) знаходиться поза символічним світосприйняттям, повинна вивести туди, де вже нема символів і образів, - до чистого і нічим не опосередкованого лицезріння бога. Ідеальною нормою середньовічного символізму є містика. Своє істинне виправдання складна і заплутана символіка середньовіччя знаходить у принциповій можливості подолання будь-якого посередництва між людиною та богом. Вочевидь, містицизм є одночасно запереченням символічного світогляду і його змісловим горизонтом. Для містика є абсурдним напружене споглядання предметів з метою розглядання їх трансцендентного значення, якщо це не призводить до розчинення обрисів самої предметності.

Отже, розрив між предметом та його смыслом міститься у самій природі середньовічного символізму. З точки зору граничного містичного досвіду будь-яке предметне опосередкування між душею християнина і богом може видаватися не лише недостатнім, непотрібним, але й шкідливим, оскільки відхиляє віруючого від справжньої вищої мети праведного життя – споглядання самої суті божої. З цим пов'язана зневага до світу, аскетизм, нетерпимість до всього тілесного і земного.

Яким чином взаємопов'язані між собою категорії «гармонія» та «символ» («алегорія») в середньовічній свідомості? Ціннісні настанови середньовічного мислення ґрунтувалися на уявленні про конечність, а не безконечність, світу. Ця конечність, завершеність, цілісність світу у свідомості тогочасної людини передавалася, зокрема, ідеєю гармонії. Але оточуючий світ, з огляду на релігійні засади середньовічного світогляду, уявлявся двошаровим. І першість в ньому належала трансцендентним засадам. Символ, концепт якого ґрунтується на ідеї відповідності, по суті метафорично об'єднував ці світи в цілісність, пов'язуючи між собою різні речі (наприклад, білий колір – це добрий колір) не за принципом причинно-наслідкової взаємодії, а шляхом «короткого замикання духу... як відношення смыслу і цілі» [12, с. 32]. Визначеність мислення трансцендентними засадами, цими «ланцюгами буття» - незмінними і вічними – обумовила і особливість творчого методу готичного художника, який у своїй діяльності орієнтувався на певні зразки.

Серед небагатьох технічних керівництв для готичного майстра, що збереглися, є альбом Вілара де Онекура. Він виконаний не у вигляді письмового трактату, що містить рецепти і правила художнього відтворення. Він є класичним прикладом так званого альбому зразків, на користуванні яким базувався творчий метод готичного майстра. Подібні альбоми зразків були в середні віки передавачами стилю та іконографії і допомагали художнику працювати, надаючи йому цілий набір уже розроблених положень фігур на площині. Альбом Вілара являє собою не що інше, як наочне

зображення основних технічних прийомів готичного художника, скульптора і архітектора, і складає основу його творчого методу; останній ґрунтувався не стільки на конкретному вивченні природи, скільки на абстрактній уяві про форми, що зображуються за допомоги певних геометричних фігур. Допоміжна геометрія, яка широко використовувалася середньовічними майстрами, не була результатом споглядання природи, зокрема, людського тіла. Навпаки, людське тіло, його рухи і форми зводились до певних геометричних фігур, що відповідало трансцендентному характерові середньовічної геометрії. Середнім вікам був властивий такий процес художнього творення, у процесі якого обрах виникав не на основі індивідуальної форми живої природи, а в результаті образного перетлумачення абстрактної ідеї. Під час творчого процесу загалом було відсутнє почуття неповторності моменту, що виникає зовсім в іншу епоху.

Для ілюстрації вищесказаного наведемо аналіз одного зображення із альбому Вілара, здійснений Муратовою [8, с. 215-216].

На 23 аркуші альбому вміщено на площині однієї і тієї ж сторінки поєднання двох різних фігур: традиційної фігури сплячого апостола із композиції «Моління про чашу» та фігури лицаря, який просовує ногу в стремено. Обидві фігури внесені до альбому не в результаті конкретних спостережень за природою, а з огляду на зразки, на які опирався художник. Перша, що йшла від візантійського прототипу, і який набув в західній варіації певного драматичного акценту, вражає красою постави, виразністю жесту. Поруч з нею, зображення лицаря і коня, видається незвичним сучасному глядачеві. Короткі пропорції розташованого у фас коня з великою головою та вухами, поєднання його нерухомої фронтальної фігури з одномиттєвим рухом лицаря, що готується зстрибнути в сідло, свідчать про використання зовсім іншого прототипу. Цей малюнок - слід романських традицій в середньовічній мініатюрі. В цьому сусідстві і контрасті двох зображень – парадоксальність середньовічного творчого методу: тип зображення, що має за собою тривалий шлях розвитку, який походить від

візантійського прототипу і не пов'язаний з конкретним спостереженням природи, в інтерпретації художника постає більш життєвим, природним і без особливих зусиль сприймається в контексті реальних форм і життєвих ситуацій, ніж зображення, яке має порівняно недавнє типологічне минуле, і пов'язане з безпосереднім відношенням до повсякденності.

Очевидно, що наслідування традиції допомагало зберігати єдність стилю. Але як в архітектурі, так і в скульптурних творах, де майстер розробляв вказану тему, він не сліпо копіював зразки, а ставився до них як до висхідної позиції своєї діяльності. Прикладом творчого ставлення до існуючих зразків може бути аркуш із альбому Вілара, на якому зображено зовнішній вигляд Реймського собору. Вілар не прагне точного відтворення архітектурного пам'ятника; не зображуючи аркбутани, що були збудовані до його приїзду в Реймс, він додає рід аркад під вікнами бокових нефів. На цьому прикладі відобразилась суть роботи готичного майстра, який, взявши за основу певний зразок, творчо переробляє його.

З часом творчий підхід до зразка змінюється. Виникає і закріплюється ідея точного копіювання моделі, поява якої пов'язана з новими потребами пізнього середньовіччя у масовому створенні творів мистецтва. Художник все частіше віддається спокусі скористатися готовим рецептом. У другій половині 13 ст. майстри все частіше починають застосовувати архітектурні форми, що вже використовувалися. А у другій половині 14 ст. у зв'язку із тенденцією до занепаду архітектурних, скульптурних та живописних традицій 13 ст., з появою нових викликів, обумовлених інтересом до індивідуального, інтимного починає занепадати і метод роботи за зразками. Одноманітному повторенню одних і тих же зразків, архітектурному та скульптурному штампові починає протистояти інша тенденція, яка відповідала тяжінню пізнього середньовіччя до своєрідного та індивідуально-конкретного. Широко розповсюджується мистецтво книжкової мініатюри та станковий живопис, які стають тим руслом, по якому пішов розвиток цього напрямку. Схема, формула та канон, що були покладені в

основу художнього втілення готики, відповідали сутності середньовічного світогляду, який ґрунтувався на уявленні про узгоджений ряд подібностей, утворюючи впорядковану картину універсуму. Ідея зразка пронизувала все світосприйняття готичної епохи, де кожне явище оцінювалося у його проекції на потойбічний світ.

Голландський історик культури Йоган Гейзінга виокремлює в релігійних концепціях середньовіччя, у його теологічних та філософських спекуляціях три форми мислення: реалізм (як це розуміла схоластика), символізм, персоніфікацію ідеї (алегорію) [9, с. 191-207]. Реалізм, символізм та алегорія нерозривно пов'язані між собою. І якщо в реалізмі Гейзінга вбачає домінуючу форму мислення, яку репрезентувала схоластика, а у символізмі – «життєве дихання середньовічної думки» загалом, то домінуючою формою мислення у мистецтві була, на наш погляд, алегорія.

Різниця між символом та алегорією полягає у тому, що смисл символу неможливо дешифрувати простим зусиллям розуму, у нього необхідно «вжитися». Саме у цьому полягає принципова відмінність від алегорії: смисл символу не існує в якості якоїсь раціональної формули, яку можна «вкласти» в образ і потім вийняти із образу. Але в той же час вони тісно пов'язані між собою. Підтвердженням цьому є те, що у середні віки глибокий символізм недиференційовано співіснував з дидактичним алегоризмом. Як зауважив сучасний нідерландський історик мистецтва: «В часи Босха, коли люди сприймали картини як алегорії, для кожного символу не існувало єдиного винятково істинного значення» [5, с. 66].

Мистецтво у середньовічній естетиці, починаючи з патристики, підпорядковувалося дидактичним завданням. Цим пояснюються деякі особливості цієї естетики: полеміка, що була спрямована проти античного мистецтва; критика народного мистецтва, символічне та алегоричне тлумачення творів мистецтва тощо.

Дидактична література середніх віків поряд з алегоричною поезією, що ілюструвала наукові поняття та абстрактні ідеї у поетичних образах,

включала в себе також і повчальну прозу, яка надавала популярності, доступної форми середньовічній вченості. За допомоги цієї літератури втілювався в життя принцип середньовічної освіти: повчати, розважаючи, і розважаючи, повчати. Широке розповсюдження алегорія отримує і в образотворчому мистецтві – живописі, скульптурі, архітектурі. Алегоризм проникає не лише в мистецтво, він охоплює собою всю естетичну свідомість середньовіччя. Дуже часто цей алегоризм переростає у числову символіку, яка отримала особливе поширення в музичній естетиці.

Надаючи кожному числу особливого символічного значення, автори творів про музику символічно тлумачили і саме мистецтво. Так, наприклад, число «один» як джерело всіх інших чисел, туло символом зв'язку музики та церкви. Трійка вважалася найвищою досконалістю: прийнятий у середньовічній теорії потрійний поділ музики символічно означав триєдність бога і три традиційні християнські чесноти – віру, надію, любов. Число «чотири» означало і чотири пори року, і було символом світла, оскільки світло (за біблейською легендою) було створене на четвертий день творіння, і чотири музичних консонанси. Числу «сім» відповідали сім планет. Сім днів творіння, сім ступенів октави тощо.

Яскравим прикладом алегоричного способу мислення у галузі художньої творчості був «Роман про Троянду». Персонажі роману – Привіт, Омана, Небезпека, Соромливість, Страх - уособлювали людські чесноти та вади у людській же подобі. Зовнішній вигляд та внутрішній декор готичного собору також являв собою «небесний Єрусалим».

Символічне світосприйняття у своїх граничних формах може тяжіти як до містики, так і до натуралізму. Якби людське та небесне життя повністю збігалось, як про це мріяли німецькі містики 14 сторіччя, тоді б дійсно адекватною формою символізму була б містика. Але будь-який тогочасний містик - і не містик - розуміли, що людське життя далеке від того, щоб його іменувати в буквальному смислі слова божественним. Звичайно, дещо божественне в людському житті знаходили. Але повністю ототожнювати його

з божеством не наважувалися. Очевидно, що все земне життя – і особисте, і суспільне, і космічне – є божеством лише у переносному сенсі слова. А розуміти людське життя лише у переносному сенсі слова означало для містика мислити алегорично. Для мистецтва ж алегоричний спосіб мислення є природнім, оскільки воно за своєю суттю повинно оформити реальність образно, навіть коли цей образ розуміється як дуже віддалена подібність первообразу. Якщо ж цього нема, то мистецтво перетворюється в орнаментальну символіку. А готичне мистецтво не є орнаментальною символікою. Можна стверджувати, що готика поєднує в собі крайнощі символічного світосприйняття, тому в ній знаходять як елементи натуралізму, так і елементи містичні.

Категорії світло (ясність) уособлюють конкретну форму-шлях, за допомоги яких осягається смислова сутність світу. Як це конкретно реалізується в художній практиці, зокрема, в діяльності готичних майстрів? За Муратовою, інтер'єр готичного собору за задумом архітектора був спрямований – як і вся вертикальне устремління його форм – на осягнення трансцендентної суті. Вітражі, що створювали в храмі особливу кольорову атмосферу, з одного боку, були тією межею, що відокремлювала храм від мінливості оточуючого світу; з іншого – світло, яке крізь вітражі наповнювало інтер'єр, породжувало в храмі атмосферу просвітленості, «створюючи виняткове за своєю цілісністю та чистотою відчуття духовної піднесеності» [8, с. 202]. Як провідник не лише фізичного світла, а передусім світла християнського знання, «вітражі доповнювали ту грандіозну енциклопедичну систему уявлень готичної епохи, котра була відтворена в конкретному різноманітті пластики, що знизу догори заповнювала собою фасад храму» [там само].

Отже, в категоріальній структурі готики висхідною є гармонія – онтологічна, смислова сутність єдності матеріального та соціально-духовного світу, яка є абсолютною. Зображення ж абсолютного, як зауважив ще Шеллінг, можливе лише у символічній формі [10, с. 106]. Середньовічний

світогляд і мистецтво зокрема просякнуті символічністю. Символічні не окремі предмети, увесь матеріальний світ – це символ світу потойбічного. Як філософська й богословська, так і художня діяльність цього періоду була спрямована на утвердженням «грандіозної й благородної системи символів». Завдяки символізму у світі, що сам по собі вартий осуду, можна було знаходити цінності, світ міг бути джерелом насолоди. Символізм був всезагальною формою орієнтації у світі. Домінуючою формою мислення мистецтва була алегорія – моральна форма символу. Світло (ясність) було тим засобом – естетичним зв своєю суттю – за допомоги якого міг бути пізнаний, теж цілісний об'єкт, яким виступав увесь всесвіт.

1. Августин Св. Сповідь / Пер. з латини.– К.: Основи, 1996. – 319 с.
2. Аверинцев С.С. Символ Аверинцев Сергій Софія-Логос. Словник К.: Дух і літера, 2004. – 640 с.
3. Арістотель. Метафізика / Пер. О. Юдін. — Х.: Фоліо, 2020. — 300 с
4. Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., «Искусство», 1984 – 264 с.
5. Бюттнер Нильс Таинственный Босх. Кошмары Средневековья в картинах художника. Москва: Эксмо, 2019. – 144 с.
6. Дюбі, Жорж. Доба соборів: Мистецтво та суспільство 980—1420 років/ Пер. з фр. Григорій Філіпчук, Зоя Борисюк. — Київ: Юніверс, 2003. — 320 с
7. История эстетики. Памятники эстетической мысли в пяти томах. Т.1. Античность, Средние Века, Возрождение. Редактор-составитель 1 тома В.П.Шестаков. –Издательство: М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. – 682 с.
8. Муратова К.М. Мастера французской готики 12-13 веков: проблемы теории и практики художественного творчества. – М.: Искусство, 1988. – 349 с.
9. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Пер. Д. В. Сильвестрова.— М.: Наука, 1988. — 544 с.
10. Шеллинг Ф. Философия искусства. / М., «Мысль»1966 – 496 с.

11. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория . Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.: «Наука», 1976. – 256 с.

12. Эко Умберто Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб.: Алетейя, 2003. — 256 с.

Наукове видання

Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

за загальною редакцією проф. Т.І. Андрущенко



Підписано до друку 30.09.2022 р. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Гарнітура Times.

Умов.друк.арк. 14,647. Облік.видав.арк. 11,933

Наклад 300 пр.

Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.