ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

САМООРГАНІЗАЦІЯ Й ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ ТА ЇХ ОСОБЛИВОСТІ В УКРАЇНІ

Випуск третій

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА САМООРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Збірник наукових праць

КИЇВ — 2014

УДК 130.2 (477)
ББК 71.0 (4 Укр)
С 17

Редакційна колегія:

Ю. П. Богуцький, академік Національної академії мистецтв України, кандидат філософських наук, професор (голова редколегіїї, головний редактор); **С. Д. Безклубенко**, доктор філософських наук; **О. М. Берегова**, доктор мистецтвознавства; **С. М. Волков**, доктор культурології (відповідальний секретар); **Б. А. Головко**, доктор філософських наук; **О. М. Немкович**, доктор мистецтвознавства; **О. С. Олійник,** кандидат культурології; **С. В. Оляніна**, кандидат архітектури; **О. І. Оніщенко**, доктор філософських наук; **Є. М. Причепій**, доктор філософських наук; **В. І. Судаков**, доктор соціологічних наук; **В. М. Судакова**, доктор філософських наук; **М. В. Туленков**, доктор соціологічних наук; **Г. П. Чміль**, доктор філософських наук, академік Національної академії мистецтв України; **В. М. Шейко**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук; **В. М. Щербина**, доктор соціологічних наук, професор (заступник головного редактора); **І. М. Юдкін**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства.

С 17 **Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні:** Зб. наук. праць / відповід. ред. Ю. П. Богуцький, Г. П. Чміль. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2014. – Вип. третій (Організаційні та самоорганізаційні аспекти культуротворення: досвід інтерпретації). – 160 с.

ISBN 978-966-2241-40-2

Збірник містить матеріали наукових розвідок, пов'язаних з дослідженням організаційних та самоорганізаційних рефлексій у розвитку інформаційного суспільства та буттєвого світу людини, процесів культурної, субкультурної самоорганізації та культурного розвитку, досвіду конструювання/реконструювання культурного доробку.

УДК 130.2 (477)
ББК 71.0 (4 Укр)

ISBN 978-966-2241-40-2

© Інститут культурології НАМ України, 2014

Зміст

РОЗДІЛ 1

САМООРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ІСТОРИЧНІ ТА СМИСЛОВІ АСПЕКТИ

Богуцький Юрій Петрович
Динаміка культуротворення як об'єкт дослідження **8**

Щербина Віктор Миколайович
Образи інформаційного суспільства у соціології постмодерну: культурологічна проспекція **17**

Чміль Ганна Павлівна
Трансформація буттєвого світу людини віртуалізацією реальності **30**

Судакова Валентина Миколаївна
Концептуально-категоріальні засади дослідження проблеми культурної самоорганізації **39**

Судаков Володимир Іванович
Субкультура та субкультурна варіативність
як прояви самоорганізації культури **52**

Олійник Олександра Сергіївна
Виклики автономії мистецтва:
самоорганізація як захисна реакція **60**

Опанасюк Олександр Петрович
До визначення інтенціонального стилю мистецтва **69**

КоханТимофій Григорович
Персоналізація: досвід міжнаукового підходу **82**

Садовенко Світлана Миколаївна
Збереження традиційної аксіосфери української народної
художньої культури у локальних топосах в умовах глобалізації **93**

Щербина Вікторія Леонардівна
Самоорганізаційні аспекти формування цілісної особистості:
психологічний та культурологічний підходи **97**

Гаєвська Тетяна Іллівна
Комерціоналізація свята чи комерція свята
на прикладі свята Хелловін **105**

РОЗДІЛ 2

**КОНСТРУЮВАННЯ/РЕКОНСТРУЮВАННЯ
КУЛЬТУРНОГО ДОРОБКУ:
ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Коренюк Юрій Олександрович
Програма першочергових досліджень
Софійського собору у Києві **112**

Причепій Євген Миколайович, Причепій Олена Євгенівна
Структури об'ємного Космосу в орнаментах кераміки Трипілля
та подільських рушників **150**

ВСТУП

Становлення та функціонування культури відбувається не як цілковито самостійне явище, а в контексті ієрархічних кореляцій усіх інших форм як матеріального буття, так і розгортання духовного культурологенезу. Саме його динаміка залежна від «загальної онтологіки самоорганізації».

Виявлення зазначеної залежності дає можливість встановлювати об'єктивно-логічні виміри та критерії культурно-історичного процесу та на загальнотеоретичному рівні досліджувати потенційні напрямки як розвитку людської культури, так і оптимальні шляхи його актуалізації.

Більше того, встановлення зв'язку між логікою історії культури та логікою самоорганізації буття дає можливість на всіх рівнях осмислювати світ людини — від повсякденної свідомості до філософсько-теоретичного світогляду.

Саме певні культурно-релевантні уявлення про світ як такий і «світ людини» зокрема в контексті розгляду історії самої культури та історії її усвідомлення сприяють пошуку відповідей на сучасне проблемне поле функціонування культури.

Окрім того, культура як світ людини є тією універсальною смислоутворювальною складовою, виключно крізь яку світ речей загалом та культурних явищ зокрема може бути знанням про свідомість суб'єкта. Мова насамперед про те, що самі по собі речі та процеси не мають власного, виокремленого змісту, а осмислюються людиною залежно від можливостей тих культурних компонентів, що опосередковують їх взаємодію.

Саме тому представлення різних суспільно-культурних спільнот виявляють відмінності в усвідомленні тих чи інших культурних явищ.

Відповідно, дослідження механізмів культурогенезу відкриває нові можливості встановлення й обґрунтування принципових залежностей між специфікою світосприйняття людини й конкретними реаліями її культурного буття.

Окрім того, сучасне усепроникнення інформаційних технологій в життєсвіт сучасної людини трансформує його прояви, віртуалізуючи сутності та симулякри, перетворюючи саму культуру на знак.

Перший розділ збірника присвячений розгляду проблем самоорганізаційних засад культуротворення. В статті Ю. П. Богуцького дається обґрунтування актуальності запропонованого наукового дискурсу. Особлива увага звертається на те, що суто природні форми організації буття не завжди відповідні людським потребам, а процеси самоорганізації на шляху людства до досягнення рівноваги між людиною і природою потребують сучасного осмислення.

Наступні статті розкривають питання культурної самоорганізації в умовах постмодерного суспільства, трансформації буттєвого світу людини, необхідності визначення концептуально-категоріальних засад культурології як нової галузі гуманітарних знань.

Як прояви самоорганізації культури в субкультурній варіативності, автономізації мистецтва, інтенціональних сполук аналізуються в дослідженнях фахівців у різних галузях знань (соціології, культурології, філософії, мистецтвознавства), що продиктовано міждисциплінарними зв'язками культурологічної науки.

Важливим аспектом в осмисленні процесів самоорганізації культури автори запропонованих статей виокремлюють дослідження традиційної аксіосфери української народної художньої культури (Садовенко С. М. — кандидат педагогічних наук, доктор філософії) та її проявів в сучасних практиках (Гаєвська Т. І. — кандидат історичних наук), звернення до персоналізовано-особистісних складових в самоорганізації культури (Кохан Т. Г. — кандидат мистецтвознавства, Щербина В. Л. — кандидат соціологічних наук).

Конструювання і реконструювання культурного доробку неможливе без вивчення як культурних артефактів, так і подання нових інтерпретацій, сучасного досвіду. Цим проблемам у другому розділі збірника присвячено статті, що презентують сучасні погляди та ціннісні сутності всесвітньо відомих культурних здобутків — зокрема Софійський собор у Києві, трипільська кераміка та подільські рушники тощо (статті Коренюка Ю. О. — кандидата мистецтвознавства, Причепія Є. М. — доктора філософських наук) з точки зору самоорганізаційних моментів їх культурно-історичного існування.

У цьому зв'язку особливого значення набувають дослідження функціональних засад як культурного життя, так і процесів культурних змін, культурного розвитку та з'ясування специфіки концептуально-смислових засад культурної самоорганізації.

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА САМООРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

РОЗДІЛ 1

САМООРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ІСТОРИЧНІ ТА СМИСЛОВІ АСПЕКТИ

Богуцький Юрій Петрович
академік Національної академії мистецтв України,
кандидат філософських наук, професор

ДИНАМІКА КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Прагнення людства до самоусвідомлення власного суспільного буття, до осмислення своєї історії як цілісного процесу щоразу спрямовує пізнавальну увагу до витоків тієї форми організації, котру зазвичай називають культурою.

Узагальнюючи багатоаспектні характеристики явища культури, можна констатувати, що «культура — це створене та накопичене людством багатство (матеріальне та духовне), яке слугує подальшому розвиткові (культивуванню), примноженню продуктивних, творчих можливостей, здібностей суспільства та особистості». [1, *5*]. Розглядаючи це явище як ієрархію форм організації буття, можна сказати також, що «культура є запровадженням певного порядку в природі матеріальними її змінами через посередництво технологій, винайдених людиною з метою її перетворення для своїх потреб, або ж духовно-практичним упорядкуванням засобами технологій смислоутворення та семантизації» [2, *20*]. Ідеться про те, що суто природні форми організації не завжди відповідні людським потребам, а, отже, не завжди стають гарантом гармонійної рівноваги між людиною та природою. Тому мірою того, як форми природного порядку виявляють свою недостатність як врівноважувальні чинники, так у надрах самого буття формується «онтологічна схильність» до генезису нової форми упорядкування, пов'язаної з раціонально-осмисленою духовною діяльністю. Внаслідок цього створюється принципово новий пласт реальності, котрий був би неможливий без доцільної людської діяльності щодо перетворення природи на форму, яка відповідала б потребам і меті людини. До того ж, як відомо, людина сама формується як суспільний об'єкт, асимілюючи над-

бання загальнолюдського досвіду взаємодії з природою та іншими людьми. Відповідно, у вузькому розумінні з поняттям «культура» асоціюють міру створення, «культивації» людини як особистості, тобто — індивіда, що уособлює матеріальні та духовні цінності суспільства.

Отже, в найзагальнішому розумінні поняття «культура», з одного боку, є мірою «олюдненості світу», з іншого — мірою «людяності» суб'єкта, оскільки «культура — це світ людини (хоча й у специфічному, нормативному вимірі). Вона виступає «розкритою книгою людських сутнісних сил» [2, *89*].

Отже, культура реалізує себе в двох площинах — матеріальній та духовній, котрі є нерозривними моментами єдиного цілого. Адже, наприклад, до суто матеріальних змін в природному середовищі можуть спричинитися будь-які (і органічні й неорганічні) системи, тоді як власне культурне буття пов'язане саме з осмисленою матеріалізацією результатів духовної діяльності. З цього погляду без перебільшення можна стверджувати, що духовна діяльність є необхідним компонентом культури, оскільки «поза духовністю втрачає людяність» [3, *181*]. Відповідно, із становленням духовності як сутнісного виміру людського буття, можна асоціювати відлік культурної історії.

Адже культурне буття полягає в самоствердженні індивіда не лише в сфері природи, а й у царині суспільних відносин. Більш того, згадане суспільно-буттєве самоствердження стає домінантним, витісняючи на другорядний, підпорядкований план гармонізацію взаємозв'язків між людиною та природою. Ці взаємозв'язки протягом всієї культурної історії виявляються як «онтологічна похідна» від структурно-організаційних і типологічних «параметрів» суспільства, що зрештою призвело до ряду кризових феноменів екологічного порядку. Однак з об'єктивних причин рівноваги між людиною та природою не може бути без гармонізації самих суспільно-культурних взаємозв'язків, тоді як про гармонізацію можна реалістично (а не утопічно) вести мову лише на глобальному, загальноосвітньому рівні.

Для принципового визначення спрямування вектора культурної історії потрібно не тільки встановити параметри його «відправного пункту», що відмежовував би її від природної передісторії, а «вивести» також спрямування цього вектора з надр передісторії як логіко-онтологічного продовження. Слушно зауважує С. Б. Кримський, що «проблема виведення із світу через посередництво практики координат свідомості та перетворення цієї свідомості на мірило світу, спосіб входження людини в цей

світ, перетворення його на сферу людського буття практики та культури характеризує умови і можливість встановлення загальності мірок розуму як однієї з іпостасей ідеї раціональності» [2, *90*].

Інакше кажучи, раціоналізація підходу до вивчення становлення та розвитку культури повинна усвідомлюватися саме як «виведення із світу» культурно-релевантних, але ж онтологічно зумовлених «мірок світу», а не як нав'язування світові загалом та історії культурного буття зокрема певних апріорно встановлених чи конвекційно усталених людською спільнотою норм. Тут закономірно постає питання про самі логіко-філософські засоби зазначеного «виведення», оскільки позиції дослідників щодо таких засобів є досить розбіжними.

У сучасних теоретико-світоглядних дослідженнях дедалі гостріше постає проблема перегляду та переосмислення суб'єкт-об'єктної схеми традиційної гносеології і створення нової концептуально-філософської моделі світу, котра передбачає «ціннісно-смисловий Універсум культури, де ідея є невідривною від буття» [4, *3*].

Ідеться аж ніяк не про повернення до ідеалістичного принципу тотожності мислення та буття. Ідеться лише про ту обставину, що всі людські «онтологічні уявлення» є спробами прочитання «Книги Буття», що залишила свій відбиток у розгортанні світу культури. З іншого боку, будь-яка ідея, що виникає в царині культурної історії, є результат усвідомлення та мисленнєвого вирішення онтологічних суперечностей.

Відповідно, останнім часом дедалі активніше розробляють концепцію «онтології доцільності», котра впевнено «відвойовує» собі статус однієї з найважливіших концептуальних передумов для опрацювання низки світоглядних ідей сучасного природознавства (наприклад, ідея системно-стуктурної єдності світобудови, ідея еволюційної динаміки форм буття, ідея «наскрізної онтологіки» світової самоорганізації тощо). Ця концепція передбачає наділення природи розумовою здатністю, адже феномен упорядкування є не лише там, де порядок речей встановлено через доцільну діяльність певного раціонального суб'єкта. «Розумність» природи зумовлено, насамперед, тим, що найврівноваженіший, а тому й найстабільніший стан будь-якої матеріальної системи є водночас і найімовірнішим її потенційним станом, що об'ктивно спонукає спрямування динаміки системних організацій до підвищення міри їхньої гармонізації (тобто стабілізації їхніх найврівноваженіших динамічних форм). Прагнення ж до цих форм звичайно асоціюють з раціональною доцільністю.

Інакше кажучи, «доцільність тлумачиться вже не тільки як спосіб

людського ставлення до світу, а й як іманентний принцип самоорганізації світу на всіх етапах його природної еволюції, й становлення людини зокрема.

Таким чином, внаслідок розвитку всіх сфер сучасного природничонаукового та соціального знання, особливо під час спроб створити узагальнювальну картину світу, ідея доцільності має об'єднувальну функцію, даючи змогу окреслити таку субординацію світобудови, в яку органічно вписано й саму людину» [5, *14*].

Підставою для визнання можливості побудови такої ієрархічної моделі саморозвитку буття є аргумент, згідно з яким усіляка форма матеріальної організації прагне до стану своєї внутрішньої та зовнішньої рівноваги (тобто до гармонійного балансу як функціонування її власних складових підсистем, так і балансу з середовищем організації вищого порядку, за підсистему якої можна розглядати її саму). За результатами природничонаукових досліджень, у галузі побудови синергетичної картини світу для кожного рівня та типу організації існує свій діапазон врівноважувальних можливостей, за межами якого має змінюватися сама форма матеріального порядку та онтологічні засоби врівноваження, оскільки при цьому вичерпується відповідний діапазон їхньої дієвості.

У контексті наведеної аргументації культурогенез небезпідставно можна репрезентувати як феномен, який стимульовано вичерпанням окремими біологічними підсистемами свого адаптивно-врівноважувального потенціалу. До того ж уже на онтологічно-організаційному рівні зумовлено (хоч й однозначно не детерміновано) здійснення якісно-трансформативного переходу до надбіологічного і загалом до «наднатурального» типу взаємозв'язку живих систем із довкіллям.

Отже, навряд чи достатньо обґрунтоване твердження про цілковиту випадковість зародження людської культури, а також про те, що доцільність є специфічною її прерогативою, оскільки вже на рівні самого природного буття формується «схильність» (або, інакше кажучи, «онтологічна доцільність») становлення в лоні неподільного «царства природи» його власного антиподу — мислячого духу. Цей висновок не слід розуміти так, начебто еволюційна траєкторія природної динаміки не мала інших, альтернативних гілок в точці біфуркації, з якої можна було б починати відлік антропогенезу та похідного від цього феномена культурно-історичного процесу. Однак, мабуть, серед таких можливих (у межах наявних того часу на Землі умов) альтернатив перехід від природно-стихійної до свідомо-культурної форми буття передбачав найвищий потенційний рівень врівноважуваності попере-

дніх і подальших, складніших форм організації (відповідно перехід повинен був мати найвищий імовірнісний індекс). А те, що такі форми обов'язково мали з'явитися, пояснюється наявністю достатньо стійких тривалих поступальних процесів універсального масштабу (таких як перманентний процес розширення Всесвіту внаслідок «Великого вибуху»). На основі «значно неврівноважених» умов формується стійка тенденція до самоорганізації, тобто до появи високорівневих форм упорядкування матеріальних систем та їх ієрархізації. Адже жоден процес не може бути нескінченно поступальним, навіть якщо стимульні ресурси та чинники його поступальності є ще надто далекими до свого вичерпання, оскільки наростаючі противажні процеси, спричинені протидією середовища (мірою того, як згадана поступальність руйнує його гармонійну єдність і збалансованість), зумовлюють відхилення траєкторії динаміки системи від початкового напряму. Тим самим поступальність зрештою переходить до такої полярної форми динаміки, як циклічність, котра становить періодичний рух системи в певному просторово-обмеженому діапазоні. Своєю чергою, «зацикленість» динамічної траєкторії систем створює відносно стійке матеріально-субстратне підґрунтя для виникнення нових вищепорядкових організацій. Тобто за цими принципами можна принаймні теоретично вибудувати ієрархічну картину самоорганізації буття, де на кожному рівні цієї самоорганізації спостерігається «об'єктивне прагнення» системних утворень до стійкіших, унаслідок їхньої найбільшої врівноваженості, станів. Саме тому такі стани є найвирогіднішими з теоретико-імовірнісного погляду.

Таким чином, природа вже не може тлумачитися як суто індиферентна система (тобто така, де всі її потенційні стани є рівноймовірними). А отже, доцільно ставити питання про наявність загальної «онтологіки самоорганізації» [6, *14–19*], котра, можливо, стане ключовим засобом розв'язання проблем універсальної еволюції та, зокрема, культурогенезу. Якщо ж припустити, що «весь процес виникнення людини зводиться до разової мутації, яка одразу ж дає людину у всій повноті її рис і властивостей, тоді за своєю випадковістю цей акт народження вже нічим не відрізнятиметься від акту надприродного творіння» [5, *20*].

Крім того, на користь ідеї такої самоорганізаційної ієрархії, котра поєднувала б спільною «наскрізною» логікою природну та культурну еволюцію, можна висловити ще й таку аргументацію: жодна система як організована цілісність не може існувати як абсолютно замкнене утворення, ізольоване від будь-яких зовнішніх інтерактивних зв'язків; відповідно, взаємодіючи з іншими (особливо спорідненими) системами, вони об'єк-

тивно утворюють цілісності вищого порядку. Останні конституються завдяки становленню принципово нових форм взаємодії, а, отже, здійснюють зворотній вплив на попередню ієрархію нижчепорядкових форм матеріальної організації, створюючи тим самим так звану «атракцію» (онтологічне тяжіння) до подальшої висхідної самоорганізації буття. Це виявляється, як правило, в генезі нової форми упорядкування, котра характеризується більшими гармонізаційними (врівноважувальними) можливостями, порівняно з наявними формами організації, певна річ, за неспроможності цих форм відновити втрачену (навіть локальну) рівновагу. Зазначені умови складаються зазвичай тоді, коли новостворені типи порядку вже не в змозі підтримувати себе засобами наявних форм системного балансу. Якісну трансформацію принципів упорядкування буття спрямовано на підвищення самоорганізаційних можливостей матеріальних систем. Таким чином, динаміка універсальної самоорганізації являє собою «циклічно-рівневу ієрархію, де кожний наступний рівень врівноваження кількісно відрізняється від попереднього збільшенням міри саморегульованості. Відповідно, в якісному плані відома нам гілка матеріальної еволюції розгортається від стихійної неорганічної акомодації до свідомо-раціональної взаємодії із середовищем» [6, *7*].

Отже, феномен культури можна розглядати як віддалений у часі результат порушення природної рівноваги такими «антиеволюційними» за своїми наслідками мутаціями, «внаслідок яких були зруйновані утворені раніше форми біологічного пристосування, що покликало до життя принципово новий спосіб адаптації організмів, пов'язаний з явним домінуванням психосоціальних регуляторів... Специфіка цих мутацій полягає в тому, що вони призводять до суперечності, невирішуваної за допомогою механізмів біоеволюції, — створюють біологічну форму, яка позбавлена тілесно фіксованих пристосувальних засобів і має безглузду з погляду біологічних критеріїв «неповноту» тілесного буття, котра стала поштовхом до розвитку в цілком іншій, особливій площині» [5, *21*].

Інакше кажучи, згідно з розглянутим підходом, механізм біоеволюції створює не людину та людську культуру (в повному розумінні цих понять), а, так би мовити, «проблемну ситуацію», вирішення якої хоча і не однозначно визначене та наперед задане, проте об'єктивно тяжіє до «людського» результату, за умови виникнення та введення в дію «факторів і обставин нового типу». «Те, що ці фактори з'явилися вчасно та в потрібному місці, можна, мабуть, вважати однією з тих випадковостей, крізь які пробиває собі шлях необхідність людського генезису» [5, *21*].

Припустивши ж, навпаки, що такі обставини, не бувши за своєю сутністю неодмінними, не склалися саме таким чином, щоб бути достатніми для ініціювання антропогенезу, ми, спираючись на наведені аргументи, мали б визнати, що природна еволюція, періодично повторюючи той свій цикл, який так і не був увінчаний вирішенням згаданих суперечностей завдяки «прориву» із суто природного до природно-культурного процесу, з кожним таким циклом щоразу «підштовхувала» б біоеволюцію до створення цих факторів та обставин (аналогічно до того, як ті самі біоеволюційні механізми спонукають видоутворювальні мутації організмів).

Щоправда, не варто ігнорувати й той момент, що антропогенез є лише необхідною, проте, беззаперечно, недостатньою передумовою формування та розвитку культури, адже він забезпечує лише матеріальні його передумови. Культура ж, будучи формою впорядкування та врівноваження буття людини в світі, генерується як система насамперед та переважно «надматеріальних» регуляторів цього буття. Ідеться про те, шо в контексті культурного способу існування природне та суспільно-матеріальне життя людини зрештою ставиться в залежність від такого її породження, як духовні цінності. Справді, будь-який конкретний приклад людської поведінки може слугувати наочною ілюстрацією або протиприродності та антисоціальності дій людини на підставі спотвореної її духовності, або, навпаки, її природного вдосконалення та суспільного ствердження через гармонізацію її духу з об'єктивним буттям.

Аналогічно до того, як індивід стає людиною лише тоді, коли починає усвідомлювати себе як нетотожне світові створіння, вирізняє себе із світу, так само людське буття стає в повному розумінні культурою, коли розривається тотожність, синкретичне поєднання матеріального та духовного, внаслідок чого людина як подумки, так і дієво створює свій власний, не тотожний природному, «олюднений світ». Отже, культурогенез можна охарактеризувати як поетапне «виділення духу з природи» та набуття ним статусу відносно самостійного фактора творення та упорядкування буття.

Саме цією обставиною пояснюють той факт, що в зрілих формах культури під час спроб філософсько-світоглядної рефлексії власного суспільного буття, свого місця в світі та принципового окреслення контурів загальної картини світу суб'єкт стикається з кардинальною дилемою примату матеріального чи духовного, оскільки — в межах самої культури загалом та культури філософського мислення зокрема — буття відтворюється та твориться, насамперед, за законами духу, котрі, своєю чергою, можуть як відповідати принципам об'єктивної світоорганізації, так і спотворюва-

ти їх. У першому випадку культура набуває конструктивного характеру внаслідок того, що породжувані нею ідеї насамперед можуть бути матеріалізованими. Адже, за принципової відповідальності між «суб'єктивним духом» і реальністю, елемент «творчого суб'єктивізму» не перешкоджатиме матеріально-практичній реалізації продуктів духовної діяльності. Крім того, якщо міра цієї відповідальності є достатньою для того, щоб вписати культурно-творчі ідеї в контекст об'єктивної логіки генези буття та самої культури як органічного продовження матеріальної самоорганізації, то в разі втілення цих ідей у реальність спонукатиметься рух реальності за власною логікою розвитку до подальшого впорядкування та врівноваження (оскільки саме цей напрям має загальний вектор самоорганізації буття). В іншому випадку (коли принципи духовного освоєння світу мають істотні розбіжності з принципами онтологічного впорядкування) внаслідок такого освоєння формується те, що називають «псевдокультурою», ідеї якої здебільшого є або черговими утопіями, або мають культурно-деструктивний характер.

У межах філософсько-історичних і культурологічних досліджень зазвичай виникають такі теоретико-пізнавальні проблеми: 1) доцільність взагалі будь-яких спроб логічної рефлексії історії становлення та розвитку культури, оскільки остання передбачає творення світу, насамперед, на «духовних засадах», які, своєю чергою, не завжди є адекватними логіці організації та динаміки буття або навіть можуть виявитися відверто ірраціоналістичними за своїм характером; 2) на відміну від стихійної природної каузальності, культура є сферою вільної суб'єктивної творчості. Але якщо ми навіть стосовно природних об'єктів вже не можемо розмірковувати, ґрунтуючись на позиціях традиційного «жорсткого» детермінізм, то іноді постає також сумнів в обґрунтованості питання про логіко-історичні виміри об'єктів культурного плану. Адже з самим поняттям «логіка» звичайно асоціюється виявлення певних причиново-наслідкових зв'язків між дійсними речами чи формально-структурних залежностей між їх мисленими відтвореннями.

З огляду на зазначені обставини ми можемо констатувати факт, що і в історичних надбаннях філософської думки, й у сучасній літературі переважно в постановці та розв'язанні проблеми виявлення певних логічних тенденцій в історії культурної генези таку логіко-історичну рефлексію культури здебільшого зводять до періодизації культурно-історичного процесу. Своєю чергою, його класифікують (нерідко на суб'єктивних підставах) на відповідні формації, цивілізації, ери, періоди, етапи тощо з ме-

тою впорядкування історико-культурного матеріалу та його теоретичного аналізу.

Логіка історії, на наш погляд, полягає не так у класифікації історичних типів культур на базі тих чи інших підстав для поділу історії на епохальні періоди (адже із зміною зазначених підстав, відповідно, змінюватиметься і сама класифікація), як у виявленні механізмів обмеження міри свободи історичних подій. Що більшим є ступінь такого обмеження на певному етапі культурно-історично процесу, то точніше буде прогнозування на базі згаданих механізмів подальшого розвитку цього процесу на певному відрізку траєкторії його динаміки. В іншому разі (якби зазначених обмежень взагалі не існувало) можна було б вести мову про абсолютну його довільність, алогічність і непрогнозованість. Тим самим і культурологія була б позбавлена будь-яких підстав для її віднесення до царини теоретичних наук. Що ж до періодизації культурної історії, то, на нашу думку, вона має бути похідною від логіко-онтологічних механізмів її розгортання, оскільки за виконання такої умови забезпечуватиметься не лише уніфікація поділу культури на історичні періоди, а й об'єктивізація підходу до розмежування таких фаз.

Усвідомлення зазначених механізмів дасть змогу виявити підстави для з'ясування рушійних сил історичної динаміки, потенційних орієнтирів її подальшого спрямування та, нарешті, забезпечить можливість не лише констатувати, а й раціонально обґрунтувати одержану історико-культурну періодизацію на логіко-онтологічних засадах.

Література:

1. *Волков Г. Н.* Три лика культуры. — М.: Молодая гвардия, 1986. — 335 с.
2. *Йолон П. Ф., Крымский С. Б., Парахонский Б. А.* Рациональность в науке и культуре. — К.: Наук. думка, 1989. — 288 с.
3. *Андрущенко В. П., Михальченко М. І.* Сучасна соціальна філософія. — Т. 2. — К.: Генеза, 1993. — 317 с.
4. *Крымский С. Б., Парахонский Б. А., Мейзерский В. Н.* Эпистемология культуры: Введение в обобщённую теорию познания. — К.: Наук. думка, 1993. — 216 с.
5. *Иванов В. П.* Человеческая деятельность — познание — искусство. — К.: Наук. думка, 1977. — 251 с.
6. *Гвоздік О. І.* Теорія раціональності (логіко-методологічний аспект) // Автореф. дис. ...д-ра філос. наук. — К., 1996, — 48 с.

Щербина Віктор Миколайович
доктор соціологічних наук, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України

ОБРАЗИ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА У СОЦІОЛОГІЇ ПОСТМОДЕРНУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОСПЕКЦІЯ

Соціальні зміни останньої чверті XX ст. мали настільки динамічний та новаторський характер, що потребували перегляду усіх традиційних соціологічних образів суспільства, методологічних підходів до їх побудови та розуміння самої природи суспільства. «Проблематика постмодерну» сформулювалась в контексті спроб осмислення нових соціальних умов, насамперед,процесів — інформатизації та глобалізації.

Приклад теорій постіндустріального та інформаційного суспільства показує, що автори цих теорій, описуючи соціальні трансформації та вказуючи на нові явища і процеси, були змушені для їх пояснення звертатися до факторів та галузей, що виходять безпосередньо за рамки предмету соціології — до психології, філософії, «духу часу», як у Ферарotті, до історичного життя у його цілісності. Крім того, для більшості дослідників була очевидною емерджентність основних соціальних процесів і нового соціального стану, розрив історичної послідовності. Розрив мав настільки фундаментальний та глобальний характер, що описувати його в термінах трансформацій соціального та економічного життя виявилося недостатньо. Предметом розгляду стало усе історичне життя у його цілісності, а новий за змістом соціальний стан отримав назву «постмодерн». Під «модерном» стали розуміти соціальні характеристики суспільств, що сформувалися в останню чверть XVIIIст., як суспільств промислових, капіталістичних, демократичних, класових (а згодом масових) та сформованих у вигляді національних держав. Культура модерну базується на ідеях Відродження та Просвітництва, які на перше місце ставлять соціальну роль науки, теорію прогресу і концепцію людини як агента соціальної взаємодії, що відбувається в межах національно-державних утворень.

Соціологічні образи суспільства «постмодерністського» типу формувалися у протиставленні цим характеристикам, корелювали з ними та певним чином були ізоморфними їм. Порівняння та протиставлення сучасності з образами модернового суспільства призвело до появи нових уявлень

про суспільство, які можна звести до певних основних положень, притаманних практично усім постмодерністським образам суспільства.

Слід зауважити, що представники вітчизняної та закордонної соціологічної думки постмодернізму в соціології приділяли значну увагу. Так, відомими є праці С. Леша «Соціологія постмодерну «Дж. Рітцера «Сучасні соціологічні теорії», Ф. Уебстера «Теорії інформаційного суспільства», І. Ільїна «Постструктуралізм, деструктивізм, постмодернізм», Гідденса «Постмодерн», Ю. Давидова та А. Гофмана «Нариси з історії теоретичної соціології XX ст.», Ю. Кімєлєва, Н. Полякової «XX ст. у соціологічних теоріях суспільства», І. Дєвятко «Соціологічні теорії практичної раціональності» у яких зроблені перші спроби підвести певні підсумки досвіду розвитку образів суспільства засобами соціології постмодерну та виявити специфіку теоретичних засобів, якими користувалися представники постмодерністської соціології. У вітчизняній соціології цій проблематиці присвячували свої теоретичні розвідки В. Бурлачук, Б. Головко, О. Погорілий, В. Тарасенко, В. Танчер та багато інших дослідників. Розглядаючи розвиток концептів постмодерністської соціології, вітчизняні соціологи приділяли значну увагу як змістовній складовій соціологічних концепцій постмодерністського типу, так і розгляду їх впливу на соціологічну теорію сучасності загалом. Були проаналізовані епістемологічні особливості соціології постмодерну, їх гносеологічні засади та засоби, зв'язок з іншими теоретичними напрямками у гуманітарній думці загалом та у соціології зокрема.

Разом з тим слід зауважити, що, на нашу думку, розвиток теоретичної культурології сучасності потребує створення цілісного образу суспільства з урахуванням досвіду концептуалізації соціальних змін сучасного суспільства і, насамперед, з процесами інформаційної революції, яка стала однією з найвиразніших рис сучасності.

Предметом пропонованої до вашої уваги статті, виходячи з вище означеного, є теоретичний зміст рефлексування процесів інформатизації засобами соціології постмодерну та його значення для розвитку образів інформаційного суспільства у соціології та культурології.

Зупинимось на основних рисах, що визначають постмодерністський підхід до розуміння інформатизації та відповідних рис суспільства, що воно їх набуває під її впливом.

По-перше, постмодерністами було переглянуто роль наукового знання, його природу та соціальні функції. Ця теза вперше прозвучала у відомій роботі Жана-Франсуа Ліотара «Стан постмодерну». Знання, згідно

його точки зору, є основним компонентом культури та різновидом дискурсу, змінюється його статус [1]. В інформаційну епоху воно набуває форми інформації, яку можна перевести на мову комп'ютерів, воно операціоналізується та комерціалізується. Старий принцип, вважає Ліотар, згідно якому отримане знання є невіддільним від формування розуму і навіть від самої особистості, застаріває та буде виходити з ужитку.

Це буде призводити до того, що виробники знань будуть переймати форму ставлення до свого продукту, як до товару. Знання виробляються та будуть вироблятися задля того, щоб бути проданими, їх споживають та будуть споживати лише для того, щоби виробити нові знання, які теж будуть товаром. Вони перестають бути самоціллю та втрачають власну «споживчу вартість».

У формі інформаційного товару знання є необхідними для підвищення виробничої спроможності, вони є найбільш великою ставкою у світовому суперництві за владу, вони створюють нове поле для індустріальних та комерційних стратегій, а також для стратегій у політичній та воєнній галузі. Підкреслюючи цей момент, слід відзначити, що, говорячи про інформатизацію, Ліотар фіксує появу нового соціального простору, який надає можливості для створення «нових стратегій», але ці стратегії матимуть комерційний, економічний або інший, по суті, властивий інформаційному суспільству, характер. Мова, таким чином, йде про появу нового простору для реалізації старих стратегій.

Наступним суттєвим моментом є те, що, на думку Ліотара, посилення ролі інформації в економічному виробництві та соціальному управлінні, її комерціоналізацією та перетворенням у товар, що може функціонувати у комунікативних системах подібно до інших засобів символічного обміну (наприклад, грошей), найбільш адекватною методологією аналізу суспільства стає теорія мовних ігор.

Уявлення про суспільство як про «органічну єдність», висування на перший план аналізу суспільних процесів феномену суб'єктності, або «самості» він вважає застарілим. «Самість», на його думку, лише вбудовується у складну та колись мобільну систему відносин, створюючи «вузли» комунікацій, пункти, через які проходять різноманітні повідомлення. Людина має певну владу над потоком повідомлень, від неї залежить — розуміти, виправляти, або просто транслювати потік інформації далі по системі комунікацій. Мовний аспект функціонування системи, таким чином, набуває особливого значення.

У результаті виникає образ суспільства як певного тотального гіпер-

тексту, структура якого (якщо про таку взагалі можна вести мову) визначається обмеженнями, котрі створюються теорією ігор та сукупністю «інституцій». Зміст цього гіпертексту складають змісти, що їх розроблено у рамках культури на протязі всієї доступної нам у знанні людської історії — оповідання, або як їх називає Ліотар, «нарративи».

У своїй концепції Ліотар фіксує, що з розвитком інформатизації в суспільстві виникає щось таке, що може втрачати зв'язок із реальністю самого суспільства, залишаючись у той же час вирішальним, критичним моментом здійснення соціальних взаємодій, відтворення самого суспільства.

Наступну сторону образу суспільства, що сформувався у постмодерністській соціології, становить уявлення про «кінець індивіда» та «прихід мовчазної більшості». Так, основною характеристикою сучасності, за Ж. Бодріяром, є те, що суспільство складає маса, а не індивіди. Маса повернута сама на себе, вона не є ні суб'єктом, ні об'єктом, не має того, що можна назвати формами свідомості, вона не «діє». Маса байдуже пропускає крізь себе будь-який вплив, нормативні вимоги або інформацію. Тому її неможливо описати у категоріях елементів відносин, структур, сукупностей. Маса — це «чорна діра, куди провалюється соціальне... повна протилежність тому, що позначається як соціологічне» [2].

Відзначимо, що у цьому положенні фіксована поява соціальної реальності, яка є антитезою «традиційній» соціальності, яку соціологія позначає як «нормальне», тобто засноване на індустріальних правилах регулярності, чіткої структурності та однозначності причинно-наслідкової взаємодії.

Масу складають лише ті, хто є вільним від символічних обов'язків, вважає Бодріяр, хто «відрізаний», «спійманий у безмежні мережі» і кому призначено бути лише «багатоликим результатом функціонування тих самих моделей, котрим не вдається їх інтегрувати і котрі кінець-кінцем пред'являють їх у якості статистичних залишків» [3]. Маси не мають нічого спільного з населенням, корпорацією, специфічною соціальною сукупністю. Маси не виражають себе — їх зондують, вони не рефлексують, їх тестують. Політичний референт поступився місцем референдуму. Однак усе це (зондування, тестування, референдум) є механізмами, що створюють симуляції, а не репрезентації.

Бодріяр вважає, що у наш час ми починаємо підозрювати, що буденне, повсякденне існування людини не є значущим зворотнім боком історії. Те, що маси відходять від «історичності великих справ» у сферу приватного життя, є певною формою супротиву політичній маніпуляції.

«Ролі змінюються: полюсом сили стає вже не історичне та політичне

з їх абстрактними подіями, а якраз повсякденне, плинне життя, усе (включаючи сюди й сексуальність), що заклеймили як дрібнобуржуазне, огидне та аполітичне» [4]. Сутність сучасності, за Бодрійяром, не є боротьбою класів, вона постає як мовчазне протистояння «більшості» тим формам соціальності, що їх їй нав'язують. Таким чином, Бодріяр фактично фіксує несумісність «соціальності» як форми регуляції суспільного життя тим суспільним реаліям, які визначають повсякденний рівень життя людей. Люди, живуть, знаходячись у конфліктності з порядком «соціального» (а це, насамперед, національна держава), але не повстають проти неї, вони спираються на якийсь інший ресурс усуспільнення, створення суспільства. На нашу думку — це глобальне середовище, створене транснаціональним порядком праці та спілкування. Люди тому з боку «соціального» є інертним середовищем, що вони існують ніби в іншому вимірі. Бодрійяр називає його «повсякденним» «буденним» життям, середовищем, але виникає питання — на чому «тримається» ця повсякденність, звідки люди черпають смисли та засоби для життя (а вони є завжди суспільними). Інакше кажучи, постмодерністська соціологія фіксує тут присутність іншого, ніж національно-державний, індустріальний, спосібу створення суспільства, яким користуються маси людей і який знаходиться у протилежності до традиційного суспільства.

Нарешті, соціологія постмодерну розвиваючи тезу про «кінець історії», «кінець прогресу», зупинення подій» фіксує цілісність глобального рівня соціальної взаємодії. Відзначимо, що традиційна соціальність у вигляді держави-нації завжди недостатня, вона може якось «змінюватися», вона знаходиться в обставинах простору і часу, вона завжди знаходиться «поряд», у порівнянні з чимось «іншим». Глобальне соціальне середовище має тільки час, воно знаходиться у порівнянні лише з самим собою, зі своїми станами.

Бодріяр формулює декілька гіпотез щодо закінчення історії. Так, згідно однієї з них, постмодерн є реалізацією здатності до руху модерну як певного проекту — технологічні, комунікативні, економічні, політичні досягли свого максимального значення, тому ми «перестали співвідноситися зі сферою реальності». Ми так «звільнилися», що вийшли за рамки певного «горизонту», в межах якого «реальне є можливим», за яким речі та події не «притягують» нашу увагу, де ми не потребуємо «реальності». Виникає питання — яка така «реальність»: закінчилася чи є подоланою?

Інша гіпотеза, на противагу першій, пов'язана не з прискоренням, а зі зміною соціальних процесів. У нинішніх суспільствах домінують масові

процеси, виникає інерція соціального, котра породжується багаточисельністю та насиченістю соціальних обмінів, дуже великою щільністю міст, ринків та інформаційних мереж. Інерція ця стає тією силою, поряд з якою будь-яка дія стає безкінечно малою, інерція поглинає усі події. «Інертна матерія соціального являє собою холодну зорю, біля маси якої замерзає історія. Події чергуються та зникають у індиферентності. Маси, нейтралізовані інформацією, які виробили здатність її не сприймати, нейтралізують історію та виступають своєрідно поглинаючим екраном. Вони не мають історії, на мають почуттів, свідомості, не мають бажань» [5]. Історія, смисл, прогрес, вже не прискорюють рух до звільнення, маса глушить будь-яку соціальну, часову, історичну трансцеденцію. Історія, таким чином, закінчується не тому, що немає проблем, акторів,відсутності насильства або подій, а завдяки індиферентності, заціпенілості, загальмованості мас. Відзначимо, що у формуванні такого стану мас, за Бодріяром, критичну роль відіграє інформатизація.

Наступна гіпотеза щодо кінця історії пов'язана з подоланням тієї межі, за якою внаслідок усе більшої інформаційної насиченості історія перестає існувати як така. Ми вже ніколи не здобудемо історії, якою вона була до епохи інформатизації та засобів масової інформації. Ми вже ніколи не зможемо ізолювати історію від «моделі її вдосконалення», котра у той же час є «моделлю її симуляції», модель «змушеного поглинання гіперреальністтю», що створюється ЗМІ. Ми ніколи вже не взнаємо, якою була та соціальність до входу у «технічну досконаліть інформатизації». Інформатизація, таким чином, створює гіперреальність, що поглинає усі інші реальності.

Однак справа не в тому, що історія скінчилася, а в тому, що нам слід «живити кінець історії». Ми немов би продовжуємо історію, накопичуючи «знаки» соціальності, політики, знаки прогресу й змін, а у дійсності лише «живимо» кінець історії, у тому сенсі, що відсуваємо його. Відзначимо, що мова йде про парадоксальну ситуацію: історія закінчилася й продовжується водночас. Бодріяр, таким чином, фіксує двоїстість сучасної історичності, вона має місце на рівні національно-державного утворення і не має за його межами, однак друга є реальною (гіперреальною), а перша перетворюється на ресурс, фікцію, яка необхідна для підтримання існуючого стану речей з тим, щоби він не закінчився катастрофічно. Прагнення йти вперед підміняється зверненням до минулого, безкінечним процесом ревізії усіх значущих історичних явищ. Ревізія ця часто приймає форму виправдання історичних злочинів, «переосмислення» геть усього.

Бодріяр вважає, що слід говорити про зворотній вплив інформації на реальність, ця зворотність означає порушення порядку, або «хаотичний порядок». На нашу думку, можна говорити не про «хаос» як протилежність «порядку», а вийти за саме розуміння «порядку» як односпрямованості, лінійності соціальної взаємодії, одномірності структурованих утворень. На нашу думку, можна зробити висновок про можливість існування «подвійного порядку», де одна й та ж подія має два значення у двох соціальних структурах — локальній та глобальній. Більше того, можна говорити, що саме «подією» може бути лише така подія, яка має ці два виміри, має двоїсте «значення», воно стає «чимось», не поглинається «інерцією» глобального порядку, маси.

Наступну тезу постмодерну, яка фіксує певну рису нового суспільного стану, сформулював З. Бауман. На його думку поняття «постмодерн» має цінність, оскільки фіксує та артикулює новий досвід однієї, але значущої соціальної групи сучасного суспільства — інтелектуалів, переоцінку їх позиції у суспільстві, «переорієнтації їх колективно здійснюваної функції і їх нової стратегії» [6].

Розглянемо логіку його дослідження та образ суспільства, що його вимальовує З. Бауман у своїй широко відомій праці «Індивідуалізоване суспільство» [7]. Насамперед, слід зазначити, що Бауман упевнений: сучасне суспільство радикально відрізняється від усіх попередніх форм людського існування; в одному з основних своїх висновків він говорить: «На [сучасній] стадії... ми вступили на територію, що ніколи раніше не була населена людьми, — на територію, що її культура в минулому вважалась непридатною для життя» [8].

Ця непридатність для життя в кінцевому рахунку визначається для автора тим, що на цей день утрачена колишня збалансованість між суспільним і його часткою, за рахунок якої підтримувалася стійкість соціального порядку; сучасне суспільство в принципі не визнає потреби в діалозі між суспільним і часткою.

Як відзначає цей автор, «частка» [сьогодні] вторглась на територію суспільного, але аж ніяк не для того, щоб взаємодіяти з ним»; «суспільне» колонізується «часткою»; «публічний інтерес» деградує в інтересі до приватного життя «суспільних діячів»,.. [а] «суспільні проблеми», що не можуть бути піддані подібній редукції, і зовсім перестають бути зрозумілими» [9].

Індивідуалізація розглядається З. Бауманом, у першу чергу, як заперечення форм соціальності, відомих з минулого, як щось, що виступає од-

ночасно причиною і наслідком фрагментації соціальної дійсності, і життя кожної конкретної людини; у нових умовах не тільки масштабні соціальні задачі підмінюються особистими бажаннями і прагненнями, але і самі люди все частіше відмовляються від «довгострокової» ментальності на користь «короткострокової» [10].

Власне саме суспільство Бауман розуміє, у найбільш широкому сенсі, як засіб для кожного індивіда позбавитися від абсурдності власного буття, яке неминуче закінчується смертю. На його думку усі суспільства являють собою фабрики змістів. Більш того, на ділі вони служать розплідниками для життя, виконання змісту. Роль таких розплідників незамінна.

Чим же характеризується «індивідуалізоване суспільство» за Бауманом?

Насамперед, для такого стану суспільства є характерними три головні ознаки: по-перше, втрата людиною контролю над більшістю значимих соціальних процесів; по-друге, зростаюча у зв'язку з цим невизначеність і прогресуюча незахищеність особистості перед неконтрольованими нею змінами; по-третє, випливаюче з такої ситуації прагнення людини відмовитися від досягнення перспективних цілей заради одержання негайних результатів, що в кінцевому рахунку приводить до дезинтеграції як соціального, так і індивідуального життя. Як наслідок, суспільство початку XXI століття характеризується, з одного боку, стрімким ускладненням економічних процесів, а, з іншого боку, — усе більш явною фрагментованістю людського існування.

Протиріччя між цими процесами, за Бауманом, і складає основну проблему сучасного суспільства. Тенденції до самодостатності господарських процесів, поряд з тим, що соціальне начало стає усе менш значимим — саме в цьому криється основна причина того, що сучасне суспільство просочується антигуманізмом, а сучасна людина стає усе більш дезорієнтованою, обмеженою і безпомічною.

Розділяючи ідеали гуманістичної традиції, Бауман різко обрушується на сучасне суспільство, показуючи, у першу чергу, як глибока криза, вразила велику частину людей, що населяють це суспільство, який хисткий і нездатний до саморегуляції соціум, члени якого не мають уявлення про власні довгострокові цілі і, більш того, прагнуть узагалі піти від таких.

Аналізуючи втрату суспільством контролю над явищами, важливими для його нормального функціонування, він протиставляє, з одного боку, розумні й усвідомлені людьми стратегії, що він de facto поєднує в поняття «політика», і, з іншого боку, сліпі економічні і соціальні сили, що не до-

пускають над собою особливого контролю. «Вищі ешелони нової ієрархії влади, — пише він, — характеризуються, насамперед, здатністю пересуватися — стрімко і по першій необхідності, тоді як нижчі рівні — нездатністю навіть сповільнити, не те щоб зупинити, такі рухи і власну нерухомість. Втеча ...легкість і мінливість прийшли на зміну могутній і лиховісній присутності як головним прийомам панування» [11].

Наступна фундаментальна якість життя сучасного індивідуалізованого суспільства вбачається автором у зниженні можливостей людини контролювати власну долю, у зростанні невизначеності людського буття. При цьому, підкреслює З. Бауман, невідворотні сили глобалізації нав'язують людям розуміння цієї невизначеності як блага, як кращого з можливих варіантів.

У сучасних «суспільствах ризику» потреби виробництва міняються набагато швидше, ніж людина здатна засвоїти ті знання і навички, що колись вважалися необхідними для участі в ньому [12]; отже, з одного боку, знижується цінність традиційних освітніх установ, що, як підкреслює автор завжди були найважливішими фабриками соціальних значень і змістів, і, з іншого, виникає різка диференціація між людьми, здатними і не здатними до відповідно швидкого засвоєння настільки мінливої соціальної реальності. Наступним результатом виявляються зростаючі нерівність і бідність, причому саме положення бідних, котре не може бути ні змінено, ні поліпшено, уособлює собою ту стабільність, що у минулі епохи була об'єктом прагнення, а сьогодні стає ледве чи не вироком. Тим самим мобільність і рухливість починають відтворювати самі себе, а непевність, що породжує важкі психологічні страждання, виявляється позитивним явищем, чи, точніше сказати, явищем, що не має позитивної альтернативи. Третя — найважливіша ознака життя сучасного суспільства складається в радикальному перегляді всієї системи цінностей, що ще нещодавно представлялися практично непорушними. Головна роль належить тут відмовленню від досягнення людьми довгострокових цілей і задач, про що говорилося вище.

В той же час постмодернізм фіксує те, що сучасне суспільство створюється за допомогою інформаційного обміну. Відтак культурологія має зосередити свою увагу на формуванні норм та цінностей інформаційної взаємодії, його суспільному контексті та історичній визначеності. Питання, про існування «реального світу», який так чи інакше є незалежним від інформації, ставиться під сумнів. Фактично фіксується двоїстий характер соціальної реальності — вона вміщує «традиційний» фрагмент, створюва-

ний на основі процесів матеріального обігу та «нетрадиційний», що виникає завдяки розвитку глобального середовища інформаційного обігу.

На нашу думку, теза Бодрійара про те, що «маса» поглинає всі традиційні якості індустріального суспільства вірна тому, що, з точки зору глобального рівня суспільної взаємодії, вони дійсно «не існують», тобто існують, як поглинуті, будучи «поглинаємими», на них спираються, але беруть те, що слід відкинути, створюючи власний зміст. Глобальне без локального не існує, але воно його не визнає.

Те що постмодерн фіксує як «наступний стан» суспільства, відмовляючись визнавати «наступність» як визначення з арсеналу «великих наративів», тобто репресивних інтелектуальних практик, є відображенням якостей, що їх набувають люди та суспільство у паралельному, глобальному просторі. Там вони якраз і існують у вигляді «мас» та взаємодіють за іншою «логікою» — від результата до наслідків, від наслідків до причин. У глобальному просторі створюється «видимість» «симулякрів» (наприклад, нелегітимні вибори або економічна криза, яка трапляється «невідомо чому», без видимих причин, а лише згодом формулюють їх «причини», або війна, яка спочатку відбувається, а лише за її результатами віднаходяться засоби її легітимації), якщо він стає фактом (завдяки комбінації інформаційних дій), то тоді певні чинники на національному рівні набувають значення його причин. Це, з точки зору лінійного суспільства, «логіка навпаки», але вона є лише другою стороною «подвійної раціоналізації», — фундаментальної, на нашу думку, риси суспільства, яке виникає у наш час. В результаті вона створює певну «соціальність» — тобто впорядкованість того, що виглядає на локальному рівні як хаос, регулярність, «норму», бо інші національні держави вже будуть дивитися на це як на правило, як на реальність можливості «нелегітимності».

«Маса» нагадує «Абсолютний дух» Гегеля, який ще не вступив у фазу самовідчудження, розвитку, полагання внутрішніх розрізнень. Це — реальність, з якої тільки має постати щось внутрішньо розрізнене, вона сама має породити усі якості такого розрізнення, подібно до того, як «маса», що виникла у Середньовіччі відділилася від його «правил», стала поза ними, стала «немислимою» з точки зору схоластичних уявлень про людину та суспільство, порушила їх. З точки зору релігійної ортодоксії це виглядало так, що спільнота «єретикувалася», «піддалася спокусі». Подібно до цього виходять за межі «соціології» сучасні люди, становлячись для неї «масою», поглинаючою суспільство. Але це лише фіксація неможливості розгляду нової суспільної реальності шляхом використання «класичних»

соціологічних підходів, фіксація онтологічних змін у суспільному бутті, які ще слід навчитися фіксувати. Подібно до того, як релігійна картина світу узгодилася з буттям капіталістичного суспільства (та ще стала йому до користі), так і соціологія знайде своє місце у нових соціальних умовах. «Маса» — це образ «суб'єкта» (якщо це так можна назвати), людської спільноти глобального рівня, який не маючи історичного досвіду власного існування, ще не сформував засоби власної інтеграції. Вона ще «у собі», але, за Гегелем, має прийти у стан «для себе», тобто набути певних форм самосвідомості, як це відбулося з «класами» у індустріальному суспільстві. Класи отримували форми самосвідомості у вигляді ідеологій . Вони мали раціональний та узагальнюючий характер, позаяк таким були особливості раціоналізованого капіталістичного господарювання, яке визначало форми суспільства.

Говорячи про «мовчазну більшість», яка протистоїть соціальності (бо вона нав'язується), постмодерністська соціологія фіксує тут присутність іншого, ніж національно-державний, індустріальний, спосіб створення суспільства, яким користуються маси людей і який знаходиться у протилежності до традиційного суспільства. Фіксовано існування двох ресурсів суспільної взаємодії, із якими індивід знаходиться у конфліктності — «традиційного» і «нового». Інформатизація, таким чином, створює та уособлює гіперреальність — єдину глобалізовану соціальну реальність, що поглинає усі інші реальності. Поглинає не разом, а в історичному часі, який є відмінним від історичного часу, що його створюють локалізовані соціуми, котрі базуються на індустріальних економічних комплексах, політично представлених національних економіках. Однак справа не в тому, що історія скінчилася, а в тому, що нам доводиться, за Бодрійаром, «жити кінець історії», вона залишається, але як така, що вже не має історичної перспективи. Бодрійар, таким чином, фіксує двоїстість сучасної історичності, вона має місце на рівні національно-державного утворення і не має за його межами, однак друга є реальною (гіперреальною), а перша — перетворюється на ресурс, фікцію, яка необхідна для підтримання існуючого стану речей з тим, щоби він не закінчився катастрофічно.

Інформатизація, таким чином, як складова комунікаційної культури, виглядає фундаментальним засобом інтегрування суспільства, але, в той же час, інформатизація вже не виступає засобом легітимації, вона є засобом спокуси та репресії.

Соціологія постмодерну фіксує визначальний вплив глобального середовища, що формується, на локальні спільноти. Постмодерністи ство-

рюють такий образ суспільства, де воно складається з транснаціональної еліти та мас. Перша уособлює здатність безмежного впливу, вона є носієм усіх соціальних ініціатив, але обмежена інерційністю суспільних процесів, які відбуваються надто швидко та включають діяльність дуже великої кількості людей. Масове суспільство, яке виникає на початку XX ст., глобалізується, змінюється «супермасовим», структуруюча дія за допомогою традиційних засобів (політика й культура) стає проблематичною. Цей вплив є негативним відносно традиційних структур і одним з його засобів є інформатизація. Створення глобального середовища виглядає як трансформація ролі національних держав (яким залишається репресивно-поліцейські функції), що забезпечуватимуть умови для дії транснаціоналізованого капіталу і, з іншого боку, як створення глобального інформаційного середовища, в якому визначальна роль буде належати транснаціональній еліті комунікативних менеджерів (що будуть діяти засобом спокуси), яка замінить собою соціальну групу інтелектуалів, котрі обслуговують механізм різноманітних форм насильства. Суспільство стає незмінним, деструктурованим та дераціоналізованим, у ньому неможливе виникнення суб'єктів історичної дії, а людська особистість, будучи статистом у власному житті, постійно знаходиться у деструктурованому стані. Такий образ суспільства виникає, на нашу думку, з позиції суб'єктів глобалізації у її сьогоднішньому вигляді, а тому є частковим та ідеологізованим. На нашу думку — це проблематизує ситуацію для тих сил, які намагатимуться впорядкувати соціальну взаємодію як на національному, так і на глобальному рівні, стикаючись із нездатністю традиційних інститутів відтворювати суспільство та, водночас, існувати у глобалізованому соціальному просторі.

Постмодерністська соціологія фіксує наступні ознаки образу суспільства, що формуються під впливом інформатизації: по-перше, втрата людиною контролю над більшістю значимих соціальних процесів; по-друге, зростаюча, у зв'язку з цим невизначеність і прогресуюча незахищеність особистості перед неконтрольованими нею змінами; по-третє, з такої ситуації випливає прагнення людини відмовитися від досягнення перспективних цілей заради одержання негайних результатів, що в кінцевому рахунку приводить до дезінтеграції як соціального, так і індивідуального життя. Як наслідок — суспільство початку XXI століття характеризується, з одного боку, стрімким ускладненням економічних процесів, а, з іншого боку, — усе більш явною фрагментованістю людського існування.

Тенденції до самодостатності господарських процесів, поряд із тим, що соціальне начало стає для них усе менш значимим, саме в цьому

криється основна причина того, що сучасне суспільство просякнуте антигуманізмом, а сучасна людина стає усе більш дезорієнтованою, обмеженою і безпомічною.

Виникає питання відносно того, що відображає образ, який створений у результаті соціологічної рефлексії сучасних світових тенденцій — фатальну необхідність, до якої ми приречені, чи певну ідеологічну тенденцію сучасності, призначену для остаточного визнання сучасного стану речей як незмінного? Віднайдення відповідей на це та подібні, пов'язані з ним питання, на нашу думку, є концептуальним простором для розвитку соціологічних розвідок у означеному цією статтею напрямку.

Література:

1. *Ліотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. — Санкт-Петербург, 1998. с. 14.
2. *Бодрийар Ж.* В тени молчаливого большинства или конец социального. — Екатеринбург, 2000 с. 8.
3. там же, с. 10.
4. там же, с. 47–48.
5. там же, с. 47–48.
6. *Bauman S.* Postmodernism and Social Theory: Some Challenges and Problems. // Theory, Culture and Society. — Cliweland, 1088, vol. 5, N 2–3. p. 217–218.
7. *Бауман З.* Индивидуализированное общество перевод с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. М., «Логос», 2002.
8. там же, стор. 281.
9. там же, стор. 228, 56.
10. там же, стор. 25.
11. там же, стор. 39.
12. там же, стор. 148.

Чміль Ганна Павлівна
доктор філософських наук,
академік Національної академії мистецтв України,
завідувач відділу Інституту культурології НАМ України

ТРАНСФОРМАЦІЯ БУТТЄВОГО СВІТУ ЛЮДИНИ ВІРТУАЛІЗАЦІЄЮ РЕАЛЬНОСТІ

Буття людини у світі, його природа та світ сущого завжди були, є й будуть актуальними. Саме буття виступає найголовнішим та найбільш значущим, межового характеристикою та горизонтом сущого.

Сьогодні це буття набуло особливих характерних ознак, пов'язаних насамперед з усепроникненням екранних, інформаційних технологій у життєсвіт сучасної людини, трансформуючи й змінюючи його прояви, актуалізуючи його проблемність, віртуалізуючи реальність самого існування, наповнюючи його симулякрами.

Актуалізація наукового інтересу до проблем та змін реальності почалося з віртуальної реальності, створеної технічними носіями, які принципово розширили зони віртуалізації. Сучасне людське життя всуціль просякнуте екранами. Вони інформують, виховують, розважають, маніпулюють, програмуючи саму культуру та перетворюючи її на екран. Хоча сам екран не дає змістовної характеристики культури, не є її підставою, бо саме екран позбавляє людину сакрального, зумовлюючи ментальні та культурно-антропологічні зміни «вертикалі» трансцендентного, засадничих структур людського існування, викликаючи віртуальні переживання, задоволення, страждання, любов, смерть, відчай, біль тощо.

Мова екрану не має завершених рефлексій, вона стимулює будь-які аналогії й переадресування до інших текстів, культур, символів, цінностей, коли кожне з перерахованого стає реакцією на попереднє, утворює той екранний ландшафт, який акумулює значення, означає нові смислові лінії екранної культури, дозволяє пошук нових форм. Майже кожна нова екранна технологія вводить свої особливості сприйняття й осмислення просторових мистецтв.

Ця семіологія екрану створює масштабне видовище і формує екранну реальність, у якій культ слова замінено диктатом змінюваних образів. Екранні образи формують нову реальність, яка стає все більш образною симулятивною, віртуальною, оскільки порівняно з іншими видами ре-

альності — поетичного, знакового, соціальною, географічною — вона принципово неспостережена, нереєстрована. Така реальність — це інноваційний результат, що вимагає її теоретичного осмислення як активного віддзеркалення та конструювання паралельного світу.

Ж. Бодріяр постулює свого роду перемогу спекулятивного образу реальності над реальністю як такою, називаючи це «злим демоном образів» з іманентною сфемерною логікою «по той бік добра і зла, істини і брехні, логіку знищення власного референта, логіку поглинання значення» [2, *201*]. В силу цього сучасна культура втрачає живе відчуття життя.

При такому підході культурна універсалія буття фактично збігається з універсалією тексту, світ стає набором текстів. Постмодерністська рефлексія тлумачить культури як «дзеркала світів»: презумпція принципового квазісеміотизму культури постмодерну лежить в основі її інтерпретації сучасними дослідниками як «дзеркал». У цьому вторинному дзеркалі, заданому мовою, значущими є не об'єктивні реалії, а такі інтенції свідомості, які прагнуть самовираження, коли текст виявляється «полем диференційованих слідів суб'єктивного Я». Свідомість не відтворює світ, а створює його — і активно, не за логікою К. Маркса: «свідомість не лише відображає світ, але й творить його», бо ідеальне передує матеріальному («Капітал»), а за формулою Р. Барта, коли свідомість жодним чином не є «якимось першородним відбитком світу, а справжнісіньким будівничим такого світу» [3, *55*].

Маємо таку когнітивну стратегію постмодернізму, яка переорієнтовує з розуму як самодостатньої і абсолютної цінності до конструктивного — «уяви». Коли, за оцінкою М. Мерло-Понті, об'єкт можливий лише в результаті семіотичного зусилля суб'єкта [4, *68*]. Постмодерністськи зорієнтовані мислителі відмовились від ідеї реальності і виключили це поняття з концептуальних контекстів. Симулятивна природа сучасної культури руйнує її зсередини, точніше, трансформує, змінює до невпізнання звичні нам феномени. Сьогодні зникла межа між реальністю і симуляцією. Світ — і разом з ним людина — поступово позбавляються принципу реальності, яка більше не переживається, а лише симулюється.

Як результат маємо справу вже не стільки з речами та їх однозначними функціями, скільки з справжніми функціональними симулякрами. Посилюється відчуження людини і зміна людських стосунків, які більше не переживаються, а «споживаються» і виявляються в результаті відносинами споживання. Таким чином, споживаються не речі, а саме відносини, речі ж лише виявляють ці відносини. На думку Ж. Бодріяра, суспільство

перетворилося на подобу рекламної картинки — люди в ньому взаємодіють як герої кліпу. Так, не нова сама по собі ідея про те, що сучасне суспільство — це суспільство споживання, набуває в концепції Ж. Бодріяра нового сенсу. Ідеться вже не тільки про глобальне відчуження, яке поневолює індивіда й охоплює всі форми його життєдіяльності, а й про трансформацію самої людини, що стає в оточенні симулятивної реальності «речей-функцій» «людиною-функцією», що виконує задану «системою речей» роль («Система речей»).

Симуляція настільки широкомасштабна, що вона змушує уподібнювати все реальне симулякративним моделям. При цьому зникає найсуттєвіше — відмінність між симуляцією і реальним. «Реальне не зобов'язане бути раціональним, оскільки воно більше не порівнюється з якоюсь інстанцією. Воно тільки операціональне. Фактично — це вже більше і не реальне… Це гіперреальне, синтетичний продукт, випромінюваний комбінаторними моделями в безповітряний гіперпростір» [5, *98*]. Ж. Бодріяр вказує, що з настанням ери симуляції та симулякрів немає ні Бога, на Страшного Суду, щоб відокремити істинне від помилкового, оскільки «все вже померле й відроджене заздалегідь» [1, *96*]. Як результат маємо «непомірне продукування міфів про витоки та знаки реальності. Непомірне роздування вторинних істини, об'єктивності та автентичності. Ескалація істинного, пережитого, воскресіння образного там, де зникли предмет і субстанція» [1, *99*].

Тотальна критика капіталізму в Ж. Бодріяра супроводжується критикою всього того, що на цей момент вже перестало бути революційним у суспільстві і поступово набуває респектабельності (а значить, в якомусь сенсі, скам'яніле). Це стосується, насамперед, структуралістських теорій і, зокрема, етнології К. Леві-Стросса та проблематики безумства М. Фуко.

Наївно, вважає Ж. Бодріяр, шукати етнологію у дикунів, коли «вона тут, усюди, в метрополіях, в Білих, у світі вивченому вздовж і впоперек, а потім штучно відроджена під виглядом реального у світі симуляції, галюцинації істини, шантажування реального, вбивства будь-якої символічної форми та її історичної ретроспекції — вбивства, за яке першими (становище зобов'язує) заплатили Дикуни, але яке вже давно поширилося на всі західні суспільства» [6, *85*].

Ніщо не змінилося після того, як суспільство порушило мовчання відносно безглуздя. Ніщо не змінилося й тоді, коли наука начебто розбила дзеркальну поверхню своєї об'єктивності і схилила голову перед «відмінностями». На думку Ж. Бодріяра, «мірою того, як етнологія все більше

обґрунтовується в класичній інституціональності, вона перероджується в анти-етнологію, завданням якої є ін'єктувати всюди псевдовідмінність, псевдодикуна, щоб приховати, що саме цей, наш світ став на свій манер дикунським, тобто розореним відмінністю і смертю» [6, *91*].

Поглибило відчуження і створення світу «Поставу» (М. Гайдегер). Людина стала залежною від світу машин, сама вочевидь перетворилася на штучну машину. «Розумні машини є штучними лише в самому примітивному розумінні слова, в сенсі розкладу, як по поличках, операцій, пов'язаних з думкою, сенсом, знанням на найпростіші елементи, з тим, щоб потім заново їх синтезувати відповідно до моделі, що відтворює всі можливості програми або потенційного об'єкта» [2, *77*]. Штучний розум, здатний лише до відтворення, невигадливий. Протиставити штучному інтелекту можна лише мистецтво, бо мистецтво націлене на перетворення реальності, реалізацію творчої пристрасті щодо світу, штучному інтелекту цього не дано.

Навіть найрозумніша машина не може відчувати захоплення і задоволення від діяльності, вона позбавлена страждання і насолоди, «мінімумів» і «максимумів» емоцій, властивих людині. Для комп'ютера не існує Іншого, Свого, Чужого, відносин між ними з їх процесуальністю, багатомірністю і незавершеністю. Бурхливий розвиток технологій веде до засилля інформації, яка не засвоюється людською свідомістю, залишаючись лише нав'язливим інформаційним шумом: «Ніщо з написаного на екранах не призначене для глибокого вивчення, тільки для негайного сприйняття, супроводжуваного негайним обмеженням смислу і коротким замиканням полюсів зображення» [2, *80*].

Все прагне бути відображеним за допомогою технічних засобів (фотоапарат, магнітофон або комп'ютер) на шляху до набуття досконалості в ефемерній, «віртуальній вічності», породженій пам'яттю машин (Ж. Бодріяр). У цьому віртуальному примусі до потенційного буття на нескінченній множині екранів і всередині безлічі програм не залишилося місця для свободи, можливості вибору і прийняття рішення. Будь-яке рішення Людини телематичної — фрагментарне і тривіальне. Внутрішня активність людей змінюється активністю екранів; погляд, з усіма притаманними йому якостями упередженого спостерігача, змінюється об'єктивом.

Розмірковуючи про сенс і перспективи віртуалізації, Ж. Бодріяр наводить дві неоднозначні оцінки. З одного боку, він позиціонує клонування Всесвіту як сміливий, у своїй специфічності, і при цьому неусвідомлений набір самого людства, яке відмовилося від свого природного стану на ко-

ристь штучного, ставши більш життєздатним та ефективним. З іншого боку, він стверджує, що стрімкий розвиток віртуального приведе до імплозії, тобто розмивання меж між дійсним і альтернативним світами. Згідно із Ж. Бодріяром, нескінченна репродукція об'єктів призводить, в кінцевому рахунку, до розростання їх аудіовізуальних образів, які задають простір гіперреальності. Реальність випаровується, гине в гіперреалізмі на шляху від одного відтворення до іншого, від однієї копії до іншої.

Як результат, світ перетворюється на знакову, віртуальну реальність. Віртуальна реальність у Ж. Бодріяра досконала в плані несуперечності, абсолютно гомогенізована й операціональна. Розгляд віртуальності супроводжується ностальгією за дійсністю, неминуче ставить питання про пошук гарантів існування культури, її справжності. Це питання залишається відкритим. Значимість такого роду концепцій полягає у тому, що в них представлена компенсаторна функція символічних універсамів, які захищають людину від «граничного жаху» перед незрозумілим, величезним і ворожим у житті суспільства» [1, *155*]. Символи починають відігравати все більшу роль, при цьому зростає кількість симулякрів четвертого типу, тобто чистої фікції. Люди формують певний образ себе, «імідж», щоб пред'являти його оточуючим в процесі спілкування, маючи, у свою чергу, справу з образами інших. Те, чим ми користуємось, часто не є предметами у власному розумінні слова, а лише знаками. Основою диференціації людей стають споживані ними знаки.

Символи, які мають концентроване вираження в коді, стають абсолютно індетермінованими, відносними щодо реалій навколишнього світу. Як результат руйнується і відмирає зв'язок між символами та реальністю. Обмін між символами відбувається відносно один одного, але не між символами та реальністю. За символами не стоїть нічого конкретного. Так стирається грань між реальністю і вигадкою, між істиною та оманою. Реальність та істина просто перестають існувати. Нескінченно репродукується реальне, перетворюючись на гіперреальне (так означає його Ж. Бодріяр). Симулякр формує середовище прозорості, де ніщо не може бути приховане. Навпаки, все стає надвидимим, набуває надлишку реальності. Нескінченна репродукція, мікродеталізація об'єктів, перетворення їх на модельні серії — це «постановка реального» як гіперреальності. Тут реальні об'єкти дереалізуються і абсорбуються симулякрами. Речі тепер надто правдиві, занадто близькі, надто детально помітні (деталі інтер'єру, порнографії) — вони виведені в надочевидність галюцинації деталей.

Прозорість усуває дистанцію, в жадібній «ненажерливості погляду»

ми зливаємося з об'єктивом в непристойній близькості. Тому в гіперреальності безроздільно царює нова непристойність: «Це якийсь раж… прагнення все вивести на чисту воду і підвести під юрисдикцію знаків… Ми загрузли в цій лібералізації, яка є ніщо інше, як постійне розростання непристойності. Все, що приховано, що ще насолоджується забороною, буде відкопане, висвітлене, оприлюднене» [1, *95*]. Непристойність означає гіперпредставленість речей. Саме в непристойності Ж. Бодріяр бачить суть соціальної машини виробництва та споживання, тому саме навколо непристойного в псевдосакральному культі цінностей прозорості шикуються ритуали колективної поведінки.

Ж. Бодріяр зазначає, що ми поглинені гіперреальністю, а значить занурені в непристойність. Гіперреальність і непристойність характеризують фатальний і радикальний антагонізм світу. Все прагне вирватися за межі, стати екстремальним; все захоплено симулякром і перетворено на нескінченну власну гіпертрофію: мода — більш прекрасна, ніж саме прекрасне; порнографія більш сексуальна, ніж сам секс; тероризм — більш насильницький, ніж саме насильство; катастрофа більш подієва, ніж сама подія. Це більше не трагедія відчуження, а екстаз комунікації [1, *114*]. Увійшовши в цей екстатичний стан, переживши екстремальне звершення, все в світі гіперреальності, згідно із Ж. Бодріяром, перестає бути собою. На сцені більше неможлива вистава — у кращому випадку відбудеться банальна церемонія; порнографія змінила сексуальність; насильство заміщено тероризмом; інформація скасувала знання. Амбівалентність катастрофи позначає межі коду — це смерть. Головний чинник цієї культури катастроф — засоби масової інформації та сучасні телекомунікації, екран як поверхня знака, комп'ютер і передові технології, мовчазна більшість мас.

Спостерігаючи за людьми не як психолог, а як людина, що зробила кіно не лише своїм фахом, справою життя, та як глядач в кіно, намагалась шукати здоровий глузд. І чим більше шукаю, тим менше залишається сил на пошуки, тим більшим є розчарування. Віра у всемогутність думки, відповідальність Розуму, верховенство права, відповідальність, вічні цінності — ті метанарації Просвітництва, які «розвінчує» постмодерн, є найбільш унікальними духовними формами, їх шукати не треба, бо вони є, але нас там немає. І біль тамує наркотик постмодерну, але наркотик не здатен наситити, його допомога — підтримка почуття голоду і спраги. Наркотик і можливість терапевтичного ефекту від нього — несумісні. Таким наркотиком і виступає постмодерн в культурі як погляд на речі, бо чорно-біле чи кольорове — не є об'єктивна реальність, а факт нашої свідомості, психіки.

Це не означає відсутність кольорів, а є фактом цілісного сприйняття світу, це пізнання його краси, Храму Природи. Коли це не сприйняття, а знання — воно фікція (це доводить сцієнтистськи-позитивістська філософська традиція), а мета культурації людини, її виховання, освіти — навчити розуміти, а розуміти — значить бачити.

Щоб навчити бачити і розуміти, треба знати правила, азбуку, аксіоматику, закони споглядання, бачення. Кінопогляд базується (від базису) на вмінні думати, решта — справа досвіду і вміння робити висновки. Думати — не значить сліпо вибудовувати силогізми. Розум завжди вводить в оману, тому в нашій традиції істини серця є вищими від істин розуму, звідси і кордоцентризм (Г. С. Сковорода, П. Д. Юркевич). Добуті розумом думки — маски, які не показують справжнє обличчя, вони ховають сутність від нас, хоча проблема не в розумі, а в нас самих. Розум — це образ, це частина Вас, частина Цілого, він допомагає Вам досягти цілого і гармонії. Вам, як цілісному, єдиному і неповторному, але ця єдність виродилася в егоїзм.

Его — це така пігулка, той наркотик, який підміняє собою вас. Его шукає істину і впадає в істерію, шукає красу — знаходить юродство, замість щастя отримує божевільні втіхи. Говорячи про пристрасть, бажання бути визнаними, коханими тощо, Его використовує інших, бо воно егоїстичне, не буттєве, розколоте, не здатне перевершити себе, поважати свободу іншого, щоб бути вільним. Звідси істерія параноїдального суб'єкта індустріальної епохи, якого «стирає» новий суб'єкт-шизофренік, «хворий» на шизофренію іманентної розбещеності, що зовсім не означає для нього втрату реальності в клінічному розумінні шизофренічних розладів. Навпаки, йдеться про повний гіперконтакт з об'єктами перманентної гіперблизькості світу. Шизофренік «стає чистим екраном, чистою абсорбуючою поверхнею й ресорбується поверхнею…». Його тіло поступово перетворюється на штучний протез, нескінченну серію протезів, що дозволяють продовжувати тіло до нескінченності [1, *108*]. Суб'єкт і його тіло піддаються трансмутації у гіперрепродуктивній моделі клону-двійника. Двійник — такий досконалий протез, симулякр тіла.

Абсурдною логікою амбівалентності шизосуб'єкт гіпертрофує свій приватний простір і живе у своїй приватній телематиці. Тому й існуємо як адресати, термінали мереж, тоді як креативна гра суб'єкта-деміурга, актора-гравця вже зіграна. Згідно із Ж. Бодріяром, «банальна стратегія» контролю раціонального чи іронічного суб'єкта над об'єктом більше неможлива [7, *7–33*]. Шизофренія не залишає вибору: в нашому розпоря-

дженні тільки «фатальна стратегія» переходу на сторону об'єкта, визнання його геніальності і його екстатичного цинізму, входження в гру за його правилами. Об'єкт повинен нас спокусити, а ми повинні віддатися об'єкту. Чарівність «спокушання» і безглуздості анулює метафізичний «принцип Добра». Фатальна стратегія — слідуй «принципу Зла».

Симуляція, симулякр, гіперреальність — усі ці поняття вже давно увійшли в наше життя. Хочемо ми того чи ні, але Ж. Бодріяр мав рацію: постійні симулятивні практики стали реальністю. Вони проникли в усі сфери сучасного суспільства — політику, економіку, культуру. Є в цьому щось диявольське. Недарма Ж. Бодріяр говорить про втрату референта, про неможливість в умовах тотальної симуляції, в умовах гіперреальності, розрізнити Добро і Зло. Сам принцип розрізнення щезає. Цей нескінченний карнавал масок і подоб здатний лише нескінченно відтворюватися, симулюючи вже навіть не реальність, а подібність реальності.

Величезну роль у формуванні гіперреальності відіграють засоби масової інформації. ЗМІ мають величезну владу над суспільством. Ж. Бодріяр доводить, що ЗМІ і маси взаємовпливають одне на одного. «Вони починають з того, що пануючому коду протиставляють свої особливі субкоди, а закінчують тим, що будь-яке повідомлення змушують циркулювати в рамках специфічного, визначеного ними циклу. Мас-медіум набагато потужніший, ніж всі засоби масової інформації разом узяті. Отже, це не вони її підпорядковують, а вона їх захоплює і поглинає, або, щонайменше, уникає підлеглого становища. Існують не дві, а одна-єдина динаміка маси й одночасно засобів масової інформації. «Media is a message» [8, *93*].

У сучасному суспільстві «економічний, політичний, науковий або інший успіх більше залежить від образів, ніж від реальних вчинків і речей, образ більш дієвий, ніж реальність. Ж. Бодріяр називав гіперреальність великим спектаклем. «Маси — це ті, хто засліплений грою символів і поневолений стереотипами, це ті, хто сприймає все, що завгодно, лише б це виявилося видовищним. Вони відповідають на питання саме так, як від них вимагається. Вистава, що сприймається як напівспортивний-напівігровий дивертисмент, у дусі зачаровуючої та водночас глузливої старої комедії моралі» [2, *210*]. Людина усвідомлює умовність, але захоплено «живе» в ній, усвідомлюючи керованість її параметрів і можливість виходу з неї» [1, *90*].

Віртуалізується спілкування між людьми: люди грають в ігри. Ерік Берн дослідив «Ігри, в які грають люди» і показав, що різні варіанти однієї й тієї самої гри можуть протягом декількох років лежати в основі сімей-

ного та подружнього життя чи конфігурувати відносини всередині різних груп. Ігри людей — це не прояв нещирого характеру емоцій, а їх керованість. Це стає очевидним у тих випадках, коли емоції, а не ритуал беруть гору, що тягне за собою покарання. Гра може бути небезпечною для її учасників. Однак тільки порушення її правил загрожує соціальним судом [9]. Людина прагне знайти свою індивідуальність, стати вільною, але при цьому зазвичай не виходить за рамки віртуальної реальності, в якій живе.

Найбільш унікальні духовні форми взаємин мають любовні ігри. Ця форма самоідентифікації носить особливий характер символіки й іншомовності. Від недомовленості цього високого почуття виникла необхідність складати поеми, писати музику. Це гра, ігрове поле якої — любов. У сучасних умовах великими можливостями для реалізації подібних проектів є кінематограф. У ситуації постмодерну — це вже не любов Данте до Беатріче в дуальному оформленні опозиції «земне-небесне», проет в іншому семантичному оформленні — «сексуальні ігри». Це змістило одухотворену силу любові в бік сценаріїв плоті. На цьому паразитує цей всюдисущий ринок, перетворюючи сокровенне на річ, що має обмінну вартість і тим самим знищується одна з антропологічних сутностей людини.

Люди можуть спілкуватися, але рідко коли вони можуть почути один одного, а без цього спілкування — не спілкування, а божевілля, коли ви говорите — вас не чують, значить ви говорите самі з собою, прислухаючись лише до власного Его.

Література:

1. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000. — 365 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия епохи постмодерна. — Мн., 1996.
3. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
4. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. — М.: Наука, 1999. — 608 с.
5. *Бодрийяр Ж.* Забыть Фуко. — СПб.: Издательство «Питер», 2000. — 289 с.
6. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. Л.Любарской, Е.Марковской. — М., 2006. — 356 с.
7. *Зенкин С.* Время симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. / Пер. и предисл. С.Зенкина. — М.: Добросвет., 2000. — 315 с.
8. *Маклюэн М.* Робкий гігант // Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1987.
9. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. — М.: Эксмо, 2008. — 576 с.

Судакова Валентина Миколаївна
доктор філософських наук,
професор, завідувач відділом
Інституту культурології НАМ України

КОНЦЕПТУАЛЬНО-КАТЕГОРІАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ

Актуальність теми. Сучасний світ є ареною складних, навіть парадоксальних соціокультурних явищ і процесів, виявлення і дослідження яких постійно актуалізується в наукових колах. Наявність фундаментальних досліджень, ідей і наукових парадигм, в яких пропонуються нові пізнавальні стратегії та підходи до вивчення новітніх соціальних реалій є свідченням про нагальні потреби в отриманні нових знань про засоби регулювання суспільного життя в аспектах гармонізації та гуманізації соціальних відносин між людьми.

Особливого значення набувають наукові дослідження організаційно-функціональних засад культурного життя, процесів культурної репродукції, культурних змін та культурного розвитку. Зазначимо, що загальне предметне поле таких досліджень є відображенням актуальності вивчення специфічної сфери базових онтологічних параметрів організації культури, які характеризують процеси субстанціональної вкоріненості культури в суспільне життя. Ця сфера є, перш за все, простором інституціонального регулювання, коли державою приймаються певні закони, створюються спеціальні органи, які ініціюють певні заходи щодо культурного життя країни, контролюють діяльність культурних закладів, є бюджетне фінансування, міністерства, бюрократія тощо. Але у сфері культури базовим є також життя і праця діячів культури, тобто активних суб'єктів культурних практик, які їх продукують, які зберігають, транслюють, розповсюджують різноманітні культурні «продукти».

Процес такої культурної діяльності призводить до важливих соціальних наслідків інтегративного характеру, які суттєво посилюють самоорганізаційний потенціал культури та культурного розвитку. Це і нові культурні форми спільної праці на основі розвитку корпоративної культури, нові культурні стимули причетності людей до особливих гуманізованих форм існування, поведінки, мислення, утвердження нових групових цінностей, новітніх технологій соціалізації, технік самозбереження, самозахисту.

Слід підкреслити, що в умовах посилення культурної глобалізації відбувається суттєва корекція поглядів суспільствознавців щодо наукового розуміння проблеми самоорганізації культури. Найбільш виразним проявом такої корекції є новітні теоретичні дискусії стосовно концептуального визначення змісту та взаємозв'язку таких понять, як «глобальна культура», «локальна культура», «етнокультура», «національна культура», «мультикультуралізм». Однак такі дискусії, на наш погляд, носять суто академічний характер і детально не торкаються розгляду важливих онтологічних питань самоорганізації культури та культурного розвитку, які потребують спеціалізованого теоретичного аналізу.

Враховуючі зазначену обставину, **мета** даної статті полягає у з'ясуваннні специфіки концептуально-категоріальних засад теоретичного аналізу проблеми культурної самоорганізації.

Насамперед, слід відзначити, що в реальному житті будь-яке суспільство є соціокультурною системою, тобто самі соціальні процеси неможливо відокремити від культурних. Але не можна не враховувати той факт, що культура є специфічна сфера соцістальних відносин, в певному сенсі — це функціонально автономне середовище. І саме факт «автономії культури» обумовлює певні режими функціонування культурної сфери як специфічної системи, яка будується на засадах самоорганізації.

Звісно, ця сфера, маючи власну інституціональну організацію, не може бути повністю локалізованою від інституціонального впливу з боку інших соціальних інститутів, зокрема, політичних. Звісно, це дуже добре, коли такий соціальний інститут як держава всіляко підтримує культурні заклади, творчі організації та спілки митців. Однак і тоді, коли держава навіть не дуже сприяє розвитку культури, але при цьому не втручається у справи митців, не шкодить свободі їх творчості — це теж непогано. Проте, коли держава в силу зовнішнього політико-ідеологічного тиску, суперечностей конкретного політичного режиму цілеспрямовано нищить культуру своєї країни, або її підсистеми — це вже є злочин і перед своїм народом і перед цивілізацією взагалі. Але навіть у таких умовах культурна самоорганізація може бути і реально постає вагомим онтологічним чинником нейтралізації шкідливих та деструктивних наслідків, бо вона є базовою основою функціонування культури, є визначальним фактором функціонування та розвитку культурної системи, є засобом збереження та співіснування полікультурних суспільств у сучасному світі.

Зазначимо, що соціологічні, філософські і культурологічні дослідження проблем розвитку соціокультурних систем і цивілізацій у сучасному

суспільствознавстві набули, як нам здається, найбільшого поширення, а наявна величезна кількість публікацій є наочним підтвердженням цієї тенденції. Концептуальні підходи, які розроблені видатними вченими і мислителями, як правило, мають потужний теоретичний, евристичний, інформаційний і методологічний потенціал. Вочевидь, що проблематика культурної самоорганізації потребує врахування дослідницької специфіки цих підходів, у яких відображується і певний перетин декількох предметних сегментів, які досліджуються і в гуманітарній, і в соціологічній, і в природничо-науковій аналітиці.

Саме тому наукове визначення концептуальних засад дослідження проблем культурної самоорганізації та культурного розвитку є джерелом плідних методологічних «рецептів», використання яких дозволяє оптимізувати пошук відповідей на актуальні питання новітніх глобальних, регіональних та етнонаціональних культурних змін.

У загальному науковому контексті є вочевидь значущими два рівні теорій, пізнавальний потенціал яких слід враховувати при дослідженні означеної проблематики. Це, по-перше, різноманітні версії фундаментальної теорії світ-системного аналізу, базовим принципом якої є ідея розколу сучасної цивілізації на розвинутий Центр, індустріальну Напівperiферію та деградуючу аграрно-індустріальну Периферію (І. Валерстайн, С. Гантінгтон, Л. Склейр, Й. Тернборн та ін.). Відзначимо, що фундатори теорії світ-системного аналізу тим або іншим чином аргументують, що цей цивілізаційний розкол спричиняє формування та утвердження якісно нових чинників поглиблення існуючих нерівностей культурного розвитку окремих частин «розколотої цивілізації» [1].

По-друге, це — теорія комунікативної дії. У даному зв'язку варто підкреслити, що фундатор даної теорії Ю. Габермас та його послідовники вважають необхідним враховувати таку важливу обставину, що процес глобалізації створює нові стимули інтенсивних соціальних переміщень внаслідок чого виникають гострі міжкультурні та етносоціальні суперечності. Вони обумовлені труднощами гуманного «залучення інших» до організації ненасильницького полікультурного соціального порядку в окремих країнах та регіонах світу [2].

По-третє, це — ідея «культурної величі» в контексті проблем обґрунтування змісту новітніх принципів та норм соціальної справедливості. Зазначимо, що найбільш виразне концептуальне представлення змісту даної ідеї здійснено у фундаментальному дослідженні сучасних представників відомої історичної школи Анналів Л. Болтанскі та Л. Тевено [3].

По-четверте, це — ідеї геогенетичної та матеріально-ресурсної детермінації культурного життя, культурної спадкоємності та етнокультурної взаємозалежності [4].

І, по-п'яте, на наш погляд, слід погодитись із думкою багатьох вчених, що подолання методологічних труднощів в дослідженні культурних процесів може бути пов'язано з подальшим розвитком концептуальних засад сучасної ідеології мультикультуралізму як ідеології обґрунтування онтологічної значущості культурного багатоманіття, цінностей взаємовизнання культур та культурної самоорганізації [5].

На другому рівні концептуального арсеналу слід відзначити розгляд культури в контексті інтелектуальних надбань та наукових здобутків новітніх парадигмальних підходів і дослідницьких напрямків в теоретичній соціології. Так, наприклад, **неофункціоналістський** підхід пропонує аналізувати культурні процеси з позиції формули «автономна культура». Цей підхід дозволяє розглядати культуру як сукупність функціонально автономних процесів, які мають свою власну природу, свою логіку існування і відтворення, є функціонально незалежними, мають самостійні (наявні і латентні) джерела. Фундатори даного підходу, обґрунтовуючи принцип функціональної автономності культури, підкреслюють важливість захисту прав та творчої свободи митців культури, акцентують увагу на важливості формування інституціональних механізмів захисту культури від контролюючих утисків з боку держави та суспільства [6].

У концептуальних межах **феноменологічного** та **інтеракціоністського підходів** сформулювалась інтерпретативна пізнавальна стратегія розуміння культури як об'єктивованої сфери типізацій соціальних дій індивідів. Таку сферу важливо розглядати як специфічну оречевлену (реїфіковану) предметність, що є наслідком закріплення в духовних, культурно-символічних комплексах і традиціях технік збереження культурних зразків [7].

Неоконфліктологічний соціологічний підхід висвітлює культурні процеси як арену культурних конфронтацій з позицій ментальних настанов щодо сприйняття «іншого», як «чужого», як «ворожого». Тому словосполучення «культурний шок» увійшло в лексику майже всіх народів і, звісно, в наукову лексику соціологів конфліктологічного напрямку [8].

Вочевидь, що критичний розгляд охарактеризованих нами концептуальних надбань, обумовлює потребу виявлення певного категоріального ряду, реєстру понять, які відображають реалії новітніх культурних змін в суспільствах різного рівня розвитку і, зокрема, в українському суспільстві.

У цьому реєстрі найбільш загальними є поняття «культура», «культурні процеси», «культурні суб'єкти». Підкреслимо також, що значний пізнавальний та евристичний потенціал притаманний категоріям «полікультурне суспільство», «культурна ідентичність», «культурна самоорганізація», «мультикультурний простір». Слід також враховувати значення використання термінів «ментальність», «ментальні ресурси», «визнання», і, зрештою, поняття, які відображають реальні складові, які, як ми вважаємо, є складовими ментальних ресурсів задля забезпечення функціонування феномену культурної самоорганізації. Це поняття: «культурно-символічний комплекс», «традиційні засобі культурного впорядкування», «засоби культурної ідентифікації», «ідеологічні комплекси» і «ціннісні системи».

Наукові дискусії, що зосереджуються навколо понять «культура», «культурні процеси», «культурні суб'єкти» ніколи не завершаться, оскільки в цих поняттях відображаються практично всі субстанціональні риси реального соціального світу, який теоретично охопити та систематизувати за будь-якою «першоознакою» є неможливим завданням. Проте проблематика культурної самоорганізації, безперечно, потребує визначення і дещо іншого ряду понять.

Насамперед зазначимо, що сучасний глобалізований світ сприймається переважною більшістю вчених як структурована цілісна і стабільно відтворювана реальність, яка в своїх натуралістичних або символічно-віртуальних проявах виступає як реальність полікультурна. **«Полікультурність»** — термін, яким, на нашу думку, визначається здатність будь-якого суспільства як соціальної системи забезпечити співіснування різних соціальних груп та спільнот, які розрізняються за ознаками мови, віри, традицій, культів, власної історії; наявністю унікальних культурних архетипів, епосів, цінностей; ставленням до досягнень і поразок, міфів та ідеологем. Різниця між такими спільнотами (великими та малими) може бути великою, значною і незначною. Саме тому виникає спокуса спрощеного ставлення до проблем, конструктивне вирішення яких здатне забезпечити мирне, ненасильницьке співіснування у межах конкретної країни різних етнічних, вікових, гендерних, релігійних професійних, територіальних угруповань. Не викликає сумнівів твердження про специфічні культурні смисли, значення і цінності, які притаманні кожній із перелічених груп. Тому не випадково дослідники вживають такі категорії, як «молодіжна культура», «жіноча культура», «релігійна культура», «професійна культура» і т. п.

«Культурна ідентифікація» — поняття для визначення процесу

набуття культурної ідентичності, яка полягає в отриманні відповідності власних цінностей і преференцій загальній, або груповій системі ціннісних преференцій і осмислення себе як носія певних культурних зразків. Слід враховувати, що культурні процедури вибору цінностей і преференцій можуть здійснюватись як з позицій раціонального оперування, так і з позицій наслідування; вони можуть втілюватись і керуватись більш ресурсними, домінантними індивідами і групами. Тобто в соціальній системі є ідентифікаційний простір, є ідентифікаційний процес, є суб'єкти і є об'єкти ідентифікаційного впливу, і є його результат. Відомо, що наочним проявом культурної ідентифікації є процес соціалізації, у результаті здійснення якого індивід, особистість, група, спільнота людей у той чи інший спосіб поєднує і привласнює комплекси культурних зразків і смислів соціального середовища. Таким чином, **культурна ідентифікація** — це процес залучення соціальних суб'єктів в коло культурних вимог, які сформовані в процесі соціокультурного розвитку суспільних систем і є раціонально-доцільними та привабливими (атрактивними) для засвоєння і використання.

«Культурна самоорганізація» — категорія, яка фіксує здатність соціокультурної системи впорядковувати культурні процеси за межами спеціалізованого (інституційного), професійного регулювання, здатність підтримувати стійкість і рівень впорядкованості в умовах змін внутрішніх або зовнішніх факторів впливу, тобто — це специфічне групоутворення, яке більш-менш спонтанно виникає і більш-менш оптимально реагує на небезпечні умови з метою самозбереження. По аналогії із визначенням соціальної самоорганізації можна стверджувати, що, на відміну від природних самоорганізованих систем, культурна самоорганізація є багатосуб'єктною і тому не має ані «прасуб'єктів», ані «першосуб'єкту».

Зауважимо, що в онтологічному вимірі культурна самоорганізація є одночасно і явищем, і процесом. Як вище зазначалося, культурна самоорганізація — це комплекс ініціативних та самодіяльних практик, соціальні суб'єкти яких (індивіди, групи, соціальні верстви) відзначаються схильністю до формування та поширення узгоджених комунікативних конвенцій як організаційної основи соціального порядку певного суспільства. Як процес, культурна самоорганізація — це дії, які здійснюють конкретні живі люди зі своїми почуттями, знаннями, ідеологемами, здібностями і талантами. Культурна самоорганізація добре функціонує в умовах монокультурного буття системи, але в умовах полікультурності вона розпадається, підпадає під впливи економічних, політичних, релігійних чинників, які під

час суттєво деформують її здорову сутність. Тому в умовах переважно полікультурного устрою сучасних суспільств, в умовах новітніх глобальних змін людства культурна самоорганізація має двояку значущість.

Перш за все, — це, безперечно, позитивний ефект збереження культурного багатоманіття, культурної багатомірності, які загалом сприяють розвитку суспільних систем і збагаченню існуючої культури та її форм завдяки інноваційним намаганням суб'єктів творчої активності виробляти унікальні технологічні духовні продукти, бути впливовим активним суб'єктом культурної самоорганізації. З іншого боку, полікультурність є завжди майданчиком суперечок, специфічної боротьби за пріоритети, за первинність, за належність до більш високої, більш «якісної» культури. Але це і певний крок до відтворення у тих чи інших формах ідеологеми національної культурної зверхності, культурної величі; наслідком цього стають небезпечні настанови і політичні дії в напрямку культурного тиску, примусу, нав'язування культурних цінностей домінуючої групи іншим групам і спільнотам.

У останні десятиліття в усьому світі глобалізаційні процеси спричинили появу альтернативних реакцій на культурну універсалізацію і вестернізовану уніфікацію. Багато людей сприймають ці процеси як позитивний шлях формування нової глобальної цивілізації, але ж багато людей реагують негативно. Вони чинять опір культурній глобалізації, наполягаючи на пріоритеті унікальності своєї культури, на патріотизмі і самодостатності своєї держави. Між цими орієнтаціями відбуваються постійні зіткнення: у сфері ідеологій — спори, дискусії; у сфері реальних відносин — чвари, бійки і, навіть, війни. Самоорганізуються носії обох орієнтацій і це явище створює реальні загрози для зусиль по збереженню світових культурних надбань та забезпеченню розвитку культури різних регіонів.

Визнання полікультурності в організації суспільного життя як норми, як блага, як культурного досягнення у XX столітті водночас обумовлює важливість постійної уваги вчених до пошуку засобів погодження, рецептів «замирення» там, де культурні розбіжності є великі, або значні. На дану обставину цілком слушно звертає увагу один із найвпливовіших західних дослідників новітніх культурних практик Ч.Тейлор, який справедливо підкреслює, що «найважливішою рисою людського життя є його фундаментальний діалогічний характер» [9, *35*].

Важливо враховувати, що «реєстр» духовних, моральних, правових засобів підтримки та посилення соціальної стабільності як конвенціонально-діалогових засад самоорганізації культурного життя постійно зростає, тому

що з'являються нові сфери конвенціонально-діалогової регламентації соціокультурних практик. Серед цих сфер є такі, які традиційно не підлягали такій регламентації. Зараз наочно спостерігається і ментальна, і інституціональна конвенціоналізація деяких більш приватних, «тонких», часто латентних явищ у стосунках між віковими групами, між подружжями, між статями, між актором і публікою, між трибуном і юрбою і т. п. Всі ці сфери дійсно потребують застосування певних універсальних технологічних інструментів такого миролюбного конвенціонального погодження. Проте люди сприймають вплив цих інструментів по-різному, іноді — агресивно. Саме тому практика конвенціоналізації повинна враховувати і цілком певні ризики наступу на полікультурність, її заперечення. У багатьох людей така практика викликає невдоволення, травмує соціальну психіку населення, викликає ментальний розлад. У такому випадку доцільно звернути увагу на фактор нав'язування суспільству дискурсу «природності», «правильності», «користі», «розумності» вестернізованих культурних зразків, нових інтернаціоналізованих стилів життя, поведінки, презентацій, розваг. На наш погляд, спрощене сприйняття людьми стереотипізованих настанов із арсеналів абстрактного моралізму «треба всіх поважати», «толерантність понад усе» також може породжувати неочікувані негативні ефекти.

Як відомо, в будь-якому суспільстві завжди є інституціональні і ментальні ресурси (запас можливостей) організації соціального порядку. Інституціональний ресурс, як правило, пов'язаний із використанням організаційного примусу як: тиску, впливу влади на поведінку людей та на їх діяльність. Звісно, такий примус, при реальному застосуванні, призводить до певних позитивних і негативних результатів. Інституційний вплив є необхідною функцією культури, тобто інституційний ресурс ефективний за своїми можливостями стримувати кризові явища, які завжди погіршують стосунки між спільнотами. Але цей потенціал значною мірою діє репресивним чином, тобто є фактором, який провокує посилення міжкультурних суперечностей шляхом обмеження прав меншин. Наприклад, система освіти в будь-якому суспільстві завжди є більш привілейована для більшості (титульної нації). Водночас мови «спільного використання», які пропонуються інститутами культури, науки, освіти звужують ареали використання людьми рідних мов. Тому в умовах розуміння небезпеки використання суто інституційних ресурсів особливого значення набувають ментальні інструменти здійснення політики конвенціонального погодження. А це, власне, і є знаряддя культурної самоорганізації.

Проблема ментальності активно розроблялась у вітчизняній соціо-

логії та соціальній психології [10]. Зараз термін «ментальність» активно використовується і це невипадково. В ньому знайшли відображення специфічна реальність духовних форм людської суб'єктивності. Не вдаючись до суті дискусій, які зосереджуються на описах і характеристиках змісту і функціональних особливостей менталітету, хочу підкреслити, що, по-перше, така ментальна реальність є; по-друге, що є термін, який її означає; по-третє, що використання цього терміну дозволяє окреслити коло соціопсихічних, розумових і розумово-мисленнєвих форм буття суспільної, колективної і особистісної свідомості.

У процесі новітніх соціальних змін відбувається трансформація колективних уявлень, колективного менталітету. Вочевидь, що сама поява нових явищ вимагає від науковців нових підходів до дослідження та інтерпретацій. Особливо це стосується наукового розуміння таких загрозливих феноменів як культурний шок і культурні травми. При цьому слід враховувати, що символічний процес подолання негативних вражень від сприйняття нових явищ відбувається завдяки конструюванню соціальних метафор, оцінок, пояснень, зміст яких в ідеалі повинен безпроблемно сприйматись у комунікативному просторі. А закони функціонування цього простору (простору культурної самоорганізації) сформовані ментальними контекстами культурного середовища — тобто колективні уявлення містять і конфронтаційні, і нейтральні мотиви, і мотиви миролюбства і ще багато чого іншого.

Природа культурних стосунків в полікультурних суспільствах є реально і потенційно конфліктогенною. Зазначимо, що на цей аспект звертав особливу увагу Т. Парсонс, який вважав, що будь-яке суспільство з метою свого самозбереження вимушено виробляє різні технологічні засоби «підтримки лояльності», котрі певним чином втілюються в інституціональні механізми соціального контролю [11, *23–29*]. Однак Парсонс, по суті, ігнорував ту обставину, що ментальні ресурси впорядкування і погодження суперечностей культурних практик відбуваються не лише через зовнішній контролюючий інституціональний вплив, але й у формі буденних, звичаєвих настанов на рівні побутового кліше «поганий мир краще доброї сварки», або в формі специфічних комунікативних конвенцій, тобто в просторі культурної самоорганізації. Дійсно, ментальна структура завжди орієнтується на виробництво норми в міжкультурному спілкуванні. А це потребує використання системи психологічних, розумових і моральних потенцій окремих груп, спільноти, культурного анклаву, етносу, етнічної меншості, вікової когорти, професійного об'єднання, субкультурної групи

тощо. Саме тому слід підкреслити, що **ментальні утворення** (на відміну від організаційно-інституціональних чинників культурного впливу) функціонують та діють :

1) як спеціалізовані механізми самоорганізації культури;

2) як більш гнучкі, спонтанні та ситуативні фактори здійснення культурного впливу;

3) як потужні диференційовані потоки традиційного соціально-психологічного тиску енергії самозбереження на процеси соціальної солідарності через стимули репродукції усталених способів організації соціального діалогу та комунікативних конвенцій. Це особливо помітно в дії традиційних культурних комплексів, технік ідентифікації, ціннісних ідеологічних чинників.

Таким чином, загалом можна стверджувати, що діалогізм, конвенціональність є специфічним традиційним атрибутивним ментальним чинником культурної самоорганізації. Однак слід зазначити, що наукові уявлення стосовно розуміння конвенціонального потенціалу культурної самоорганізації слід пов'язувати з процесами соціального утвердження певної системи вимог до прийнятної в суспільстві поведінки, яка, на думку А. Асман, є наочним виразом як «еклюзивної», так і «інклюзивної» ідентичності [12, *200–202*]. Відомо, що саме в настановах традиційного поля культури затверджені рецепти гостинності, поваги до сусідів, впорядкування відносин із неворожими іноземцями, непровокативна поведінка, уникання участі в ризикованих стосунках, наміри домовлятися. Звісно в традиціях є і інші настанови, але в цілому традиційні норми миролюбні. Це виявляється в багатоманітті норм, які заохочують до співпраці, до бесіди, до сумісних святкувань, до допомоги і благодійності.

Конвенціональний потенціал ідентичності є суттю процесу ідентифікації, процесу самовизначення. Це — суто ментальна діяльність. Ідентичність не є зовнішньою і випадковою ознакою суб'єктності, але є основною дією у визнанні себе як подібного іншим і визнанні іншого як подібного собі. Це те, без чого людина не існує, тобто в акті взаємовизнання міститься необхідність впорядкування правил співіснування. Звісно, є певний «горизонт подій», в якому можливе взаємопорозуміння, в якому люди спілкуються з приводу безболісних подій, не торкаються загрозливих тем, розуміють мову (усну, жестів, міміки, рухів тіла) і цей дискурс не несе загроз. За межами такого горизонту є ризики зіткнення, але ідентичність має можливості тиражування нейтральних норм і правил (етикетних вимог), їх розповсюдження на простір спілкування без ворожості до інших.

Архітектоніка ідентичності має діалогову природу і це дійсно так. Діалог завжди здійснюється за правилами, але це — жива зустріч. Саме тому діалог — це квінтесенція комунікації, він є життям полікультурного середовища, джерелом існування культурної самоорганізації. Як специфічний прояв індивідуальної активності, діалог є специфічним проявом цілераціональної поведінки індивідів. На дану обставину слушно звертає увагу В. Карпічев, який зазначає: «Те, що на рівні індивіда є цілераціональною поведінкою, на більш загальному рівні є нічим іншим як самоорганізацією відповідної системи» [13, *157*].

Проте, як вже зазначалось, полікультурна реальність є майданчиком специфічних непорозумінь, які формують в суспільстві, в регіоні, в місті атмосферу невдоволення. Його найбільш виразним і розповсюдженим проявом є вислів — «понаїхали». Хто із нас не чув цього слова? Відомо, що таке невдоволення може перетворюватись в реальне фізичне, насильницьке протистояння, але ж досвід життя багатьох суспільств показує, що цілком можливе багаторічне терпляче ставлення до присутніх інших культурних спільнот.

У цьому контексті варто спеціально підкреслити, що деякі конфронтаційні імпульси, безперечно, є і в традиційних ідентифікаційних практиках. Так, наприклад, цінності збереження людського життя, гідності, честі та ін.. визнаються у переважній більшості культур у якості базових. Однак, не менш важливими, визнаються і цілком протилежні цінності руйнації людського життя (подвигу, жертви), а також цінності зневаги та доцільності обману людей, які визнаються як противники або вороги. Цінність державної єдності, як відомо, суперечить цінності права меншості на самовизначення. Конвенціональний ресурс цих ціннісних паралелей є нульовим, бо вони суперечать один одному.

Ще більш помітними є ідеологічні розбіжності. На відміну від традиційних і ідентифікаційних технік узгодження їх практично неможливо подолати. Звернемо увагу на те, що ідеологічні засоби регулювання соціальної поведінки, власне ідеологія взагалі, є найважливішим видом ментального комплексу будь-якої культурної системи. Але для країн пострадянського простору, зокрема в Україні, цей фактор є винятково дієвим, небезпечним і багатоманітним, який до того ж в останні місяці ще ускладнюється станом відносин з сусідньою державою. Для цього є об'єктивні (геополітичні) обставини (життя на межі європейського та неєвропейського простору і, відповідно, прагнення населення Західної та Східної частин країни рухатись в різні напрями). До об'єктивних умов слід також віднести фактор жор-

сткого тиску з боку Росії, керівництво якої не хоче лишати Україну за межами свого політичного, економічного, культурного і ідеологічного впливу. І, наприкінці, також об'єктивним є фактор існування специфічної ідеологічної системи. Мабуть немає в світі жодної країни, населення якої було б так різко розірвано за ідеологічними смислами антиномічного характеру. Це — антиномії: «соціалізм — капіталізм», «радянський — пострадянський», «авторитарний — демократичний», «багаті — бідні», «бандерівці — радянські», «комуністи — антикомуністи», «йдемо до НАТО — вступаємо в ТС», «народ-переможець — народ-зрадник» і т. д.

Ідеологія, як відомо, є важливою складовою функціонування культурних систем. Саме тому полікультурне суспільство завжди відтворює і поліідеологічну природу ціннісних розбіжностей і, разом з тим, і поліідеологічні механізми їх нейтралізації, примирення, або подолання. Але, слід враховувати, що виявлення таких механізмів є дуже складним завданням на відміну від суто побутових, мовних, релігійних, або традиційних умов, які притаманні співіснуючим культурам. У сучасному глобалізованому світі практично всі люди починають розуміти, що треба вивчати мову інших спільнот і народів, поважати їхні звичаї, не критикувати символи іншої віри, не ображати етноорієнтованими образливими назвами представників інших етносів і т. п. Але ідеологічні розбіжності дуже важко подолати, або примирити, і це є серйозною проблемою для українського суспільства і актуальним завданням для суспільствознавців.

Проведений аналіз дає підстави для **загального висновку**, що в сучасних соціологічних, філософських, культурологічних науках напрацьований величезний концептуальний масив , використання якого є необхідним для вивчення і розуміння суті, особливостей, функцій, потенціалу впливовості і ефективності культурної самоорганізації в полікультурних сучасних суспільствах та дослідження ментальних утворень, які забезпечують взаємовизнання культур. В наукових контекстах плідно «працюють» спеціалізовані категорії, наукові поняття, за допомогою яких можливе адекватне описання і визначення складних соціальних і культурних утворень і процесів. Загалом, вони формують спеціалізоване предметне інноваційне поле перспективного наукового пошуку.

Література:

1. *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ. Введение. / Иммануил Валлерстайн / пер. Н. Тихоновой. — М.: Изд. дом «Территория будущого», 2006. — 248 с.; Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. / С. Хантингтон. — М.: АСТ, 2003. — 603 с.; Склєйр Л. Культурно-идеологические транснациональные практики. / Л. Склэйр // Назаров М. М. Массовая коммуникация и общество. Введение в теорию и исследования. – М.: «Аванти плюс», 2003. С. 343–353; Й. Тернборн. Шляхи в/ через модерність. / Йоран Тернборн // Глобальні модерності. / За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона; Пер. з англ. Т. Цимбала. – К.: Ніка-Центр, 2008. — С. 179–200.
2. *Габермас Ю* .Залучення іншого: Студії з політичної теорії. / Пер. з нім. — Львів: Астролябія, 2006 – 416 с.
3. *Болтански Л., Тевено Л.* Критика и обоснование справедливості: очерки социологии градов. // Люк Болтански, Лоран Тевено; Пер. с фр. — М.: Новое лит-ное обозрение, 2013. – 576 с.
4. *Раймонд Д.* Зброя, мікроби, харч: витоки нерівності між народами. / Д. Раймонд. /Пер. з англ. — К.: Ніка-Центр, 2009. – 490с.; Тилли Ч. Демократия. / Чарльз Тилли. / Пер. с англ. Т. Б. Менской. – М.: АНО «Институт общественного проектирования», 2007. – 263 с.
5. Соціокультурні ідентичності та практики. / Під ред. А. Ручки. – К.: Інститут соціології НАН України, 2002. – 315 с.; Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи. / Юрій Богуцький. – К.: Веселка, 2008. – 199 с.
6. *Александер Дж.* Аналитические дебаты: понимание относительной автономности культуры. / Джефри Александер // Социологическое обозрение. – 2007. – №1. – С. 17–37; Луман Н. Час і система раціональність. / Ніклас Луман. / Перекл. з нім. — К.: Центр учбової літератури, 2011. – 224 с.
7. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. / Питер Бергер, Томас Лукман. — М.: Медиум, 1995.– 206 с.
8. *Дарендорф Р.* У пошуках нового устрою / Ральф Дарендорф. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. – 109 с.
9. *Тейлор Ч.* Мультикультуралізм і «Політика визнання» // Чальз Тейлор. – К.:Альтерпрес, 2004. – 172 с.
10. *Соболєва Н. І.* Соціологія суб'єктивної реальності. / Н. І. Соболєва. — К.: Інститут соціології НАН України, 2002. – 296 с.; Соціальна регуляція поведінки в умовах суспільної нестабільності. / За ред. О. Злобіної. – К.: Інститут соціології НАН України, 2013. – 320 с.; Социальные идентичности в динамике институционального и самоорганизационного. / Н. А. Победа и др.– Одесса: ВМВ, 2013. – 220 с.
11. *Парсонс Т.* Система современных обществ. / Толкотт Парсонс. / Пер.с англ. Л. А.Седова и А. Д. Ковалева. Под ред. М. С. Ковалевой. — М.: Аспект-Пресс, 1998. — 270 с.
12. *Assman A.* Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues. / Aleida Assman. — Berlin: Erich Smidt Verlag, 2012. — 248 p.
13. *Карпичев В. С.* Организация и самоорганизация социальных систем. Словарь. 2-е изд. доп. / В.С.Карпичев. – М.: Изд-во РАГС, 2004, – 278 с.

Судаков Володимир Іванович
доктор соціологічних наук,
професор КНУ
імені Тараса Шевченка

СУБКУЛЬТУРА ТА СУБКУЛЬТУРНА ВАРІАТИВНІСТЬ ЯК ПРОЯВИ САМООРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Актуальність дослідження. Відомо, що наукове пізнання світу загалом є культурно-історичним процесом. Саме тому наукове пізнання має складну соціокультурну обумовленість. Однак, навіть доволі просте сприйняття змісту даних тез просто як фіксації та констатації певного емпіричного факту, наводить на роздуми про цілком певну парадоксальність самого наукового пізнання. По-перше, будь-яка наука намагається отримати знання стосовно об'єктивних властивостей свого предмета. Однак, у своєму діяльнісному вимірі наука є специфічним чином мотивованою діяльністю по «виробництву знань», яка детермінується культурним та соціальним контекстами суспільного життя. По-друге, визнання об'єктивності існування природного та соціального світів привертає увагу до іншої парадоксальної ситуації стосовно безсумнівного визнання об'єктивності та валідності самих результатів наукових досліджень, які формуються та відтворюються під впливом різних локальних соціальних та субкультурних обставин, котрі породжуються самодільними та ініціативними практиками діяльності соціальних суб'єктів.

Беручи до уваги дану обставину, **мета** даної статті полягає у конкретизації та розвитку концептуальних уявлень стосовно гносеологічної специфіки категорій «культура» та «субкультура» як пізнавальних засобів наукових досліджень самоорганізаційного потенціалу новітніх субкультурних практик.

Насамперед зазначимо, що в сучасній соціології особливої теоретичної та практичної значущості набули наукові дослідження, пов'язані з вивченням технологічного потенціалу культури, тенденцій новітніх культурних змін. Вочевидь, що глобалізація сучасного культурного розвитку суттєво ускладнює завдання наукового розуміння феномену культури, онтологічних засад її самоорганізації, інституціональної, функціональної та технологічної специфіки. На цю обставину справедливо вказують автори відомого соціологічного словника Н. Аберкомбі, С. Хіл, С. Тернер, які під-

креслюють, що поняття «культура» в новітніх інтерпретаціях є надмірно абстрактним узагальнюючим поняттям. Це поняття є демаркаційною абстракцією, яка фіксує лише найважливіші атрибутивні властивості і якості, котрі властиві суспільному життю та людській поведінці. «Соціологи та антропологи використовують це поняття в якості узагальнюючої категорії, яка відображає символічні, не біологічні, тобто набуті аспекти життя людського суспільства. Культура включає мову, звичаї та узгоджені традиції (конвенції), за допомогою яких можна відрізнити людську поведінку від поведінки інших приматів» [1, *147*].

Погоджуючись із такою оцінкою, слід зазначити, що в широкому значенні під культурою сучасні вчені розуміють специфічну, генетично не наслідувану сукупність (систему) засобів, способів, форм і зразків взаємодії людей із середовищем існування з метою підтримки певних спільних структур діяльності та комунікації. Вочевидь, що таке комплексне й поліфункціональне суспільне явище як культура передбачає її вивчення на основі актуалізації потенціалу різних аналітичних стратегій: дескриптивної, адаптаційної, аксіологічної, нормативної, діяльнісної, інституціональної, семіотичної, технологічної [2]. Водночас, як ми вважаємо, у переважній більшості визначень категорії «культура» не вказується на специфічні онтологічні ознаки, що відображають практичну значущість і прагматичну технологічну спрямованість культури. Іншими словами, поза увагою дослідників залишається важливе питання: у чому полягає практична цінність культури?

На наш погляд, врахування змісту специфічних онтологічних ознак, які підкреслюють прагматичну сутність культури, є важливим при визначенні поняття «культура» як соціологічної категорії. Беручи до уваги дану обставину, доцільно визнати, що категорія «культура» за своїми гносеологічними властивостями *є важливим пізнавальним засобом, що відображує цілісний функціональний та технологічний комплекс як процесуальних, так і результативних тенденцій суспільно-історичної практики індивідуальних і колективних соціальних суб'єктів.*

Виходячи з позиції саме такої концептуальної інтерпретації категорії «культура», необхідно враховувати зміст наступних пояснень:

- по-перше, продуктивне соціологічне вивчення суспільної сутності культури пов'язане із з'ясуванням специфіки спеціалізованих технологічних функцій культури: 1) забезпечення безпеки, 2) інноваційно-креативної, 3) інтегративної, 4) комунікативної, 5) сигніфікативної, 6) нормативної, 7) релаксаційної [2, *36–37*].

- по-друге, культура, як цілісний, функціональний, технологічний комплекс процесуальних і результативних тенденцій суспільно-історичної практики, реально, не тільки *відтворюється,* але й *розвивається* через різноманітні способи здійснення індивідуальними та колективними суб'єктами самодільних та ініціативних практик, які у своїй сукупності формують та визначають самоорганізаційний потенціал культури;

- по-третє, культура, як втілення результативних тенденцій суспільно-історичної практики, є значущим ресурсним фактором технологізації й легітимації систем діяльності та соціальних претензій соціальних суб'єктів, що і є важливим джерелом виникнення й існування різноманітних субкультур.

Зосереджуючи увагу на з'ясуванні гносеологічних особливостей категорії « субкультура», ми вважаємо важливим підкреслити необхідність подолання спрощених трактувань субкультури як специфічного онтологічного різновиду культури. Зазначимо, що західні соціологи, починаючи з 30-х років XX століття, коли категорія «субкультура» була уведена у науковий обіг [3, *187–188*], намагаються тлумачити зміст даної категорії виділяючи таку її сутнісну ознаку, як «культура меншості». Так, за визначенням Е. Гіденса, **субкультура** — це «цінності й норми, відмінні від цінностей і норм більшості яких дотримується певна соціальна група у складі великого суспільства» [4, *662*].

Близьке за змістом визначення пропонує і Н. Смелзер: **«Субкультура** — система норм та цінностей, які відрізняють культуру певної групи від культури більшості членів суспільства» [5, *660*]. Аргументуючи значущість такого визначення, Смелзер пояснює, що у XX столітті утвердилися дві основні форми культури — 1) елітарна культура та 2) масова культура, яка «ігнорує особливості регіональних, релігійних та класових субкультур» [5, *67*]. Таким чином, вивчення субкультур має особливе значення для розуміння явних та латентних процесів культурної та соціальної диференціації.

Інші дослідники намагаються навести більш розгорнуту аргументацію позиції, що категорія «субкультура» є концептуальним засобом відображення культури «явної меншості людей» і яка не є «панівною культурою». Авторами «Великого тлумачного соціологічного словника» підкреслюється, що категорія «субкультура» відображує певні реалії способу життя локальних груп. **«Субкультура (subculture)** — система переконань, цінностей та норм, які поділяються та активно використовуються явною меншістю людей у межах певної культури. Відношення субкультури до так званої панівної культури було ідентифіковано як відносини підкори та

відносного безсилля, тому владні відносини — важливий вимір будь-якої соціологічної роботи у даній сфері» [6, *308*].

Вочевидь, що у межах такої когнітивної перспективи категорія «субкультура» вимушено визначається як наочний вираз соціальної нерівності, як певний тип протестної поведінки. У «Короткому словнику з соціології» доволі примітним є наступне визначення: **субкультура** — « це у чомусь обмежена культура соціальної спільноти, яка обумовлена бідністю її соціальних зв'язків, наявністю для даної спільноти перешкод у доступі до культурного спадку та культурних надбань» [7, *401*]. Зазначимо, що у «Російській соціологічній енциклопедії» дається ще більш радикальне визначення: «**Підкультура (субкультура)** — поняття, що характеризує культуру групи або класу, яка відрізняється від панівної культури або ж є ворожою до цієї культури» [8, *387*].

Доцільно також звернути увагу, що у підготовленому українськими соціологами виданні «Соціологія. Короткий енциклопедичний словник» пропонується наступне тлумачення: «**Субкультура** (букв. — підкультура) — культура окремої соціальної групи, класу, регіону, конфесії тощо, що чимось відрізняється від традиційної культури суспільства» [9, *612*].

Неважко помітити цілком певні вади даного тлумачення.

По-перше, акцент на тому, що субкультура є чимось *окремим* — тобто являє собою культуру саме «окремої соціальної групи, класу, регіону, конфесії» по суті є аргументацією того, що означені соціальні суб'єкти є виключно носіями певної субкультури і є ізольованими від впливу інших культур і субкультур. Такий погляд на субкультуру суттєво спрощує розуміння проблеми міжкультурних взаємодій.

По-друге, фіксація того, що субкультура «чимось відрізняється від традиційної культури суспільства» загалом не прояснює питання про специфіку цієї «чимості» — тобто питання про субкультурну варіативність в аспектах визначення підстав онтологічної виокремленості (ідентичності) різних субкультур, причин їх генези та поширення у конкретних соціумах, а також з'ясування особливостей конструктивних та деструктивних функцій окремих субкультур [10, *11–34*].

По-третє, пропозиція розуміння субкультури в аспекті визначення її відмінності «від традиційної культури суспільства» створює враження, що саме традиційна культура в будь-якому суспільстві є *домінуючою культурою*. Однак культурні реалії сьогодення, пов'язані з феноменом культурної дифузії, засвідчують про суттєві зміни у самому функціональному статусі традиційних культур. На наш погляд, розуміння традиційної культури як

вияву «культури більшості», як культури, котра є безпосереднім виразом сукупного «культурного спадку» призводить до зневажливого ставлення до феномену субкультури та суттєвої недооцінки креативного потенціалу субкультур.

Зазначимо також, що деякі сучасні дослідники цілком справедливо вказують на необхідність врахування цілком певних труднощів використання пізнавального потенціалу категорії «субкультура» в сучасних соціологічних дослідженнях. На думку Н. Аберкомбі, С. Хіла, С. Тернера ефективне проведення досліджень різних субкультур потребує попереднього проведення спеціалізованої аналітичної роботи. «Застосування поняття субкультури пов'язано з двома головними аналітичними проблемами. (1) Все ще залишається нез'ясованим питання про те, якими визначальними чинниками обумовлюється розвиток субкультур. Деякі дослідники вважають, що новітні субкультурні феномени являють собою відхилення робітничого класу від вимог культури панівного класу. (2) Поняття субкультури передбачає легку для розпізнання панівну культуру, однак фрагментація сучасної культури робить проблематичним розпізнавання такої, за визначенням поширеної домінуючої культури, як панівної» [1, *325*].

Висловлені зауваження певним чином можуть слугувати певною підставою для обгрунтування дослідницької позиції, згідно якої *сучасне наукове соціологічне розуміння явищ субкультури та субкультурних відмінностей можливе в контексті дослідження процесів самоорганізації та диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя.*

У межах даного дослідження ми вважаємо доцільним зробити акцент на концептуальній гіпотезі, зміст якої відображує наступне визначення субкультури як категорії соціологічної теорії: **субкультура** — *це специфічний поліфукціональний феномен суспільного життя, який стабільно відтворюється у суспільстві як наслідок процесів самоорганізації та диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя.*

Таке концептуальне розуміння в пізнавальному та евристичному аспектах, дозволяє зосередити дослідницьку увагу на ідентифікації та характеристиці трьох специфічних культурних феноменів, які безпосередньо відображують процеси диференціації культурних практик і пояснюють причини стабільного відтворюється у будь-якому суспільстві різноманітних субкультур.

1. Конфлікт культурних ідеалів — феномен, який відображає су-

перечності у практиках діяльності соціальних суб'єктів, котрі намагаються орієнтувати свою діяльність на різні культурні ідеали. Зазначимо що конструктивна спроба дослідження конфлікту культурних ідеалів була здійснена Г. Зімелем у праці «Конфлікт сучасної культури» [11]. Нагадаємо, що згідно позиції Зімеля, *культурний ідеал* — це певна редукована максима культурного багатоманіття, яка може бути презентована у різноманітних формах — у формі ідеалу справедливості, демократичного ідеалу, національної ідеї тощо. Вочевидь, що далеко не завжди формулювання культурного ідеалу може бути здійснено на основі соціального консенсусу. Тому, наприклад, численні спроби українських політиків та науковців сформулювати та виразити у формі культурного ідеалу зміст української національної ідеї досі не увінчались успіхом. Проте, приймаючи до уваги сам зміст даних спроб, доцільно зробити висновок, що ці спроби є специфічним відображенням реального існування в українському соціумі певних конфліктуючих субкультур.

2. Культурна криза — феномен, який являє собою ситуацію обмеження для соціальних суб'єктів бути активними агентами культурних інновацій. Зазначимо , що феномен культурної кризи досліджувався у працях багатьох соціологів XX століття. Незважаючи на наявність різних теоретичних підходів щодо розуміння специфіки даного феномену, ми вважаємо доцільним зауважити, що переважна більшість дослідників сходяться на думці, що наукове дослідження культурної кризи повинно здійснюватись в контексті проблеми *відтворення культури.* Зазначимо, що такі відомі дослідники феномену культурної кризи, як П. Сорокін, К. Мангейм та Й. Гейзінга загалом схилялись до думки, що культурні кризи у будь-якому суспільстві виникають як наслідок невиправданого посилення утилітарних та прагматичних рис культури, які витісняють на периферію емоційного та інтелектуального життя людей її духовну сутність. Тому культурні практики певних соціальних суб'єктів, які відображують їх намагання та спроби подолати культурну кризу, можна вважати важливою онтологічною підставою виникнення та утвердження різних субкультур.

3. Культурна дифузія — явище, яке відображає поширення та утвердження у певній культурі цінностей та культурних зразків (патернів) інших культур. Важливо зазначити, що більшість сучасних соціологів (З. Бауман, У. Бек, Е. Гіденс, Дж Рітцер, Р. Робертсон, А. Ручка, П. Штомпка та ін.) доводять важливість розуміння специфіки культурної дифузії в контексті дослідження проблеми культурної глобалізації. Ми вважаємо, що саме в концептуальних межах цієї стратегії власне і актуалізується

важливе для соціологів питання щодо визначення онтологічних підстав процесу формування та утвердження нової глобальної культури, а також і цілої низки проблем, пов'язаних зі з'ясуванням ідентичності різних типів субкультур. Водночас варто зауважити, що зростаючий вплив нової глобальної культури, ще не означає того, чи саме дана культура є *домінуючою* в конкретному соціумі. Тому, як ми вважаємо, при дослідженні процесу культурної дифузії є важливим врахувати вже набутий історичний досвід, який засвідчує про можливість, принаймні, трьох різних типологічних ситуацій міжкультурного взаємовпливу та міжкультурних взаємодій. ***А)*** *Ситуація підкорення слабкого суспільства* більш сильним, культура сильного суспільства постає як *домінуюча,* тому її утвердження приводить, а може і призвести до знищення культури слабкого суспільства (колонізація Росією території багатьох північних народів Сибіру, що призвело до їх культурного занепаду та втрати власної культурної ідентичності). ***Б)*** *Ситуація змішування культур,* на базі консенсусного сприйняття певних загальнолюдських цінностей (феномен американського «плавильного тиглю» як певного культурного сплаву, який формувався на основі масового сприйняття цінностей лібералізму та демократії). ***В)*** *Ситуація міжкультурних взаємодій,* яка загалом не супроводжується завоюваннями або фізичними контактами представників різних культур. Така ситуація спричиняється, як вважає Дж. Ритцер технологічним впливом процесу глобалізації як «макдональдизації» [12, *220–223*]. Даний процес породжує протилежні культурні наслідки: а) відбувається *уніфікація культурного життя* через поширення стандартизованих технологій і відповідних до них стилів життя (стимул утвердження нової глобальної культури); б) *підрив престижу і витіснення на периферію локальних культур* (стимул формування та утвердження різних субкультур та контркультур).

Висновки.

1. Подальша розробка системи наукових уявлень стосовно розуміння специфіки соціокультурної детермінації сучасного соціологічного пізнання передбачає з'ясування гносеологічних особливостей категорій «культура» та «субкультура» як пізнавальних засобів забезпечення технологічної орієнтації дослідницьких практик в соціології.

2. Наявність різних концептуальних інтерпретацій категорії «культура» в сучасному суспільствознавстві загалом пояснюється труднощами адекватного теоретичного відображення онтологічних ознак культури як надмірно складного явища суспільного життя. Проте у переважній більшості інтерпретацій та визначень вченими недостатньо враховується зміст

специфічних онтологічних ознак, які підкреслюють прагматичну сутність культури і які є важливими стимулами культурної самоорганізації та субкультурної диференціації як субкультурної варіативності. Важливо враховувати, що культура як цілісний функціональний технологічний комплекс процесуальних і результативних тенденцій суспільно-історичної практики реально не тільки відтворюється, але й розвивається через різноманітні способи здійснення індивідуальними та колективними суб'єктами самодільних та ініціативних практик, які у своїй сукупності формують та визначають самоорганізаційний потенціал культури. Культура як втілення результативних тенденцій суспільно-історичної практики є значущим ресурсним фактором технологізації та легітимації систем діяльності та соціальних претензій і домагань соціальних суб'єктів, що і є важливим джерелом виникнення й існування різноманітних субкультур.

3. Традиційні тлумачення категорії «субкультура» як «підкультури» відносно домінуючої (панівної) культури, або як «культури меншості» є застарілими, оскільки вони не сприяють конкретизації наукових уявлень стосовно стимулів сучасної культурної диференціації та культурної глобалізації. Категорія *«субкультура»* є важливим пізнавальним засобом теоретичного відображення онтологічних властивостей специфічного поліфункціонального соціального явища, яке стабільно відтворюється у будь-якому суспільстві як результативний наслідок процесів самоорганізації та диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя.

4. Найважливішими соціальними феноменами, які слугують онтологічними підставами генези та стабільного відтворення різноманітних субкультур є: 1) конфлікт культурних ідеалів, 2) культурна криза, 3) культурна дифузія. Подальші соціологічні дослідження онтологічної специфіки даних соціальних феноменів сприятимуть формуванню нової концептуальної бази наукової розробки теми субкультурної варіативності в аспектах визначення підстав онтологічної виокремленості (ідентичності) різних субкультур, причин їх генези та поширення у конкретних соціумах, а також з'ясування особливостей конструктивних та деструктивних функцій окремих субкультур.

Література:

1. *Аберкомби Н., Хилл С., Тернер Б. С.* Социологический словарь. / Н. Аберкомби, С. Хилл, Б. С. Тернер / Пер с англ. ред. С. А. Ерофеева – Казань: КГУ 1997. – 420 с.
2. *Судаков В. И., Дамиров А. Г., Волынский А. К, Рухлис А. Б.* Технологический статус

культуры как общественного явления (социологический и социально-психологический аспекты анализа). / В. И.Судаков, А. Г. Дамиров, А. К.Волынский, А. Б.Рухлис // Наукові праці МАУП. – Вип. 6. – К.: МАУП.2003. – С. 35–38.
3. *Фурман А., Литвин А.* Субкультура. /А. Фурман, А. Литвин // Психологя і суспільство. – 2011. – № 3. – С. 187–192.
4. *Гіденс Е.* Соціологія. / Ентоні Гіденс. – К.: Основи, 1999. – 726 с.
5. *Смелзер Н.* Социология. / Нейл Смелзер. – М.: Феникс, 1994. – 687 с.
6. Большой толковый социологический словарь (Collins). – В 2-х т. – Т. 2. – М: Вече; АСТ, 2001. – 528 с.
7. Краткий словарь по социологии / Под общ. ред. Д. М. Гвишиани, Н. И. Лапина.– М.: Прогресс, 1988.– 414 с.
8. Российская социологическая энциклопедия / Под общей ред. Г. В. Осипова. — М.: НОРМА-ИНФРА, 1999. — 672 с.
9. Соціологія: короткий енциклопедичний словник / Під заг. ред. В. І. Воловича. – К: Укр. Центр духовної культури, 1998. – 736 с.
10. Субкультурна варіативність українського соціуму. / За ред. Н. Костенко, А. Ручки. – К.: Ін-т соціології НАН України, 2010. – 288 с.
11. *Зиммель Г.* Конфликт современной культуры / Георг Зиммель// Зиммель Г. Избранное. - Т 1.: Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 494–516.
12. *Ritzer G*. McDonaldization and Globalization / George Ritzer // The Student's Companion to Sociology. – Oxford : Blackwell Publ., 1997. – P. 220–225.

Олійник Олександра Сергіївна
кандидат культурології, завідувач відділу
Інституту культурології НАМ України.

ВИКЛИКИ АВТОНОМІЇ МИСТЕЦТВА: САМООРГАНІЗАЦІЯ ЯК ЗАХИСНА РЕАКЦІЯ

Спроби проаналізувати соціальні процеси в мистецтві, що зосереджуються не тільки на прагненні і спроможності митців до самоорганізації, є ілюстрацією готовності до діалогу і взаємоповаги художнього середовища до нетворчих соціальних груп. Залишаючись осторонь термінологічної дискусії визначенням «самоорганізації» в класичній інтерпретації, її ідейно-філософському контексті, ми спробуємо відстежити суміжні процеси, зокрема організаційно-економічне підґрунтя самоорганізації, можливі перепони на шляху досягнення художнім середовищем мети — захист ав-

тономії мистецтва від умовно-зовнішнього тиску. Завважимо заздалегідь, що абстрагування від економічних категорій приводить до негативного наслідку: творчість протиставляється стабільності, і, в першу чергу, соціальній, не тільки фінансовій. І модель, що сьогодні існує, є своєрідним замкненим колом залежності від автономії мистецтва. Це, звичайно, може здатися оксюмороном, проте всі: і споживачі, і митці змушені сприймати умови невизначеності, незахищеності, нестабільності й нерівності мистецького кола як звичні, усталені і, в певному розумінні, традиційні.

З наведених нижче прикладів (зокрема з дослідження бостонського підприємництва, автор якого ілюструє ефективність співпраці митців із представниками нехудожнього середовища) можна висновувати, що головною перепоною автономії мистецтва (у розумінні і свободи творчості, і соціального забезпечення) є автоматична згода більшості з тезою про те, що й соціоекономічні відносини в мистецтві вкрай заплутані, оскільки є винятками загальних економічних законів, й їх врахування знекровлює художню цінності — головний домінант мистецтва, а, отже, засуджуються маніпулятивні та прагматичні дії посередників, що повністю знесилюють соціальні позиції митців і диктують власні умови — умови ринку, проте міф про заміщення естетичної цінності ринковою вартістю, свободи творчого вираження — соціальною стабільністю не спростовується. Інша виразна особливість — підвищений рівень уваги до супутніх емоційних виправдань, що протиставляються логіці економічній.

Виклики сучасності, спричинені зокрема і поглибленням глобальних суспільно-економічних кризових явищ, у художньому середовищі знаходять опір, яскравими свідченнями якого є поновлення й поглиблення дискусій щодо природи творчої праці й індивідуальної, й колективної, соціального захисту уразливої групи працівників художньої сфери через прекарність, щодо питань самоорганізації і автономії мистецтва й інших видів інтелектуальної діяльності. До проблематики соціально-економічних особливостей дедалі частіше звертаються митці, орієнтуючись на осмислення питань зв'язку капіталу і «естетичної цінності», до переосмислення міфів і стереотипів щодо чистоти художнього імпульсу і непринагідність боротьби за відчуття соціальної захищеності, досягнути якої неможливо, уникаючи фінансової незалежності. Ці стереотипи використовуються як інструмент і виправдання маніпуляцій художнім середовищем третіми особами (посередниками, політиками і часом споживачами) з комерційних або ідеологічних мотивів. Отже, якщо справді інтелектуальна праця не вкладається у межі загальної економічної теорії, чому саме трудові від-

носини художнього середовища стають взірцевим прикладом поступу соціальним захистом в епоху неолібералізму.

Якщо ще у перші роки XXI ст. питання трудових відносин у культурі сприймалися як територія невизначеності в теоретичній культурології, сьогодні їх аналіз стає дедалі актуальнішим в досліженні різнорідних культурних практик. Значною мірою ці дослідження зосереджуються на документальному відображенні умов праці і досвіду індивідуального у секторі творчих індустрій, і незважаючи на однобічність та уривчастість цих досліджень, спільні характерні риси все ж окреслюються.

Перше, що привертає увагу в творчому сегменті ринку праці, це домінування умов прекарності — причини фінансової, соціальної і творчої незахищеності, поглибленої «флексибілізацією праці» засобами короткострокових контрактів, безоплатних стажувань, самостійного працевлаштування. Друга відмінність досліджень, що впадає в око, це переважання досліджень різноманітних специфічних одиничних проявів прекаритету в процесі колективної боротьби з прекарними умовами праці [9, *266*].

Водночас сьогодні саме прекаритет стає поштовхом до участі в колективних самоорганізаційних спільнотах, метою об'єднання в які є боротьба за права (зокрема трудові) й соціальні гарантії творчих працівників. На думку дослідника Д. Гесмондгалдша [5], те, що в «комплексно-професійну» еру виникає специфічна закономірність — майже кожен творчий працівник змушений стикатися з неповною і недостатньою зайнятістю або частковою оплатою праці — не повинно сприйматися логічним явищем, оскільки це, очевидно, «зумовлено конкретними економічними і соціальними обставинами, і зокрема, є прикрим наслідком неспроможності творчих працівників своєчасно об'єднатися задля захисту своїх інтересів проти експлуатації та низької оплати праці через конкуренцію за визнання» [5, *104–105*].

Утім спроби об'єднатися було зафіксовано ще до утвердження «диктатури прекарності праці художніх працівників». За ствердженням Кірстен Форкерт [10], дослідниці коледжу Голдсміт, художниці-активістки, подібні об'єднання існували «ще задовго до часів, коли авангардні практики — мінімалізм і концептуалізм — за поодинокими винятками тільки починали заявляти про себе у колі політичних питань». Це часи історичного (за наслідками) перетину: трансформація суспільства останніх років 1960-х рр. співпала із загостренням дискусії щодо автономії мистецтва і художника. І художні процеси відображали головні протиріччя епохи: відторгнення панівної стратегії художнього світу, що підкорялася правилам владних структур, необхідності більш справедливої репрезентації меншин та жінок

у мистецтві. Вимоги коливалися від сподівань переглянути систему фінансових відносин (гонорари за участь у виставках, права перепродажу) і до закликів про всеосяжну революцію. Головна суперечність була зумовлена саме постаттю художника: частина художнього середовища називала абстрактного митця соліпсичною та доволі пихатою фігурою, інша — пригніченою та тою, що потребує «звільнення від залежності» [10].

Зрештою, подібні суперечності і стереотипи розщепили коаліцію робітників культури за декілька років по створенню. Філософська інтерпретація і емоційне сприйняття автономії мистецтва залишилися головною перепоною згуртування мистецького середовища, хоча згадується й інша причина: «для об'єднання потрібні неймовірні зусилля, що тягнуть за собою забагато систематичної бюрократичної роботи, виснажливих протокольних зустрічей та витрат особистого часу» [10].

Дослідниця Б. Кіббе вбачає послаблену життєздатність самоорганізаційних художніх об'єднань у природі колективної творчості.

«Фокусуючись спершу на індивідуальному митцеві як дискретній та автономній одиниці, наприклад, керамісті чи скульпторі, зрозуміло, що автор бере на себе повну відповідальність за зміст і втілення задуму — твору — мистецького продукту. Але ж у випадках, коли митці не мають виключного права автономного контролю, а залучені до процесу, який найліпше було б означити «колективною творчістю», яка справляє на суспільство вплив на порядок більший від того, що його часом мають індивідуальні творчі ініціативи, творчі задуми залучають значну кількість співробітників різної кваліфікації і не випадково можуть мати високу комерційну природу, найбільш яскраві приклади — кіно і телебачення. Напруга і суперечності, що виринають на поверхню в процесі виробництва фільмів, пов'язані з неминучою присутністю полярних бачень серед творчих працівників, залучених до участі у спільному проекті. Наприклад, письменники, драматурги, звиклі у своєму природньому середовищі працювати на власний розсуд і за власною ініціативою, вимушені зважати на думку продюсерів, режисерів, сценаристів, операторів, артдиректорів і технічних працівників всіх ланок, навіть якщо вони і не визнають авторитету співробітництва, або насправді й самого мистецького співробітництва в цілому. Їх почуття постають проти самої ідеї колективно продукувати твори мистецтва, і вони вважають, що це приниження мистецтва, часто наполягають на своєму «праві останнього слова», «автономії художнього» при прийнятті рішення з питань, які вони врегулювати самостійно просто не здатні» [6].

Захищаючи право митців і на свободу творчості, і на безосудливе ставлення до його участі у боротьбі за гідне соціальне забезпечення, О. Жірар нагадує, що «колись митець вважав себе задоволеним, якщо його роботи взагалі читали, слухали чи виставляли. Його винагорода була переважно психологічною, оскільки відсотки за авторські гонорари надходили рідко і розглядалися майже як бонус. І сьогодні існує залишкова підсвідома переконаність серед загалу, а відтак і серед багатьох політиків та адміністраторів, що сам факт надання митцеві шансу бути відомим для нього вже досягнення. Ідея, що він може бути в списку отримувачів регулярної щорічної винагороди, як будь-який інший громадянин, подібно до винахідника нового індустріального виробу чи як учений, далека від загального визнання. Ця настанова закріпилася в підсвідомості навіть серед тих, хто заявляє про найщирішу пошану до мистецтва, — митець є «зіркою» і одержує казкові гонорари ніби за чарами, а бідність — це плата, яку він несе за те, що йому щастить бути «вільним художником» у «своє задоволення» [4, *25–39*].

Художник і дослідник соціально-економічних особливостей артринку Ганс Аббінг іронічно коментує подібні стереотипи, що відображають водночас суперечливе і спотворене сприйняття постаті митця: «Не існує гідної винагороди для красного мистецтва на ринку!» — повторюють не тільки художники чи шанувальники мистецтва. Переконання, що художня якість не має відповідної ціни, поширилося серед усього загалу суспільства, і якщо спитати — і прибиральниця, і юрист висловлюватимуть схожу точку зору, що за справжнє мистецтво заплатити неможливо, а доля митців — це жертовність в ім'я мистецтва. Це узагальнення набуло рис «аксіоми» і глибоко укорінилося в суспільстві. І як художник я теж її поділяю» [1, *56*].

Однак як «економіст Абінг» відразу ж опонує думці «художника Абінга»: не існує залежності між художньою якістю та ціною, або ж ця залежність є зворотною. «Я переконаний, що ринкова вартість відповідає естетичній цінності. На ринку художник може отримати справеливу винагороду за якість своїх творів мистецтва». [1, *57*].

Очевидно ці два переконання повністю протилежні, і моє завдання привести їх до спільного знаменника.

Аббінг аналізує аргументацію художників: «ринкова вартість не відображає якість», а «залежність може бути і негативною», «висока естетична цінність може мати низьку ринкову цінність і навпаки», впевненість в яких є узагальненим підсумком трьох різних квазі-аксіом. За сутністю

вони подібні, але пояснюються відмінно. Перша відштовхується від переконання, що «естетична цінність і економічна вартість належать до абсолютно різних сфер». Цінність — категорія спонтанна, співпадіння чи розбіжності є випадковістю, залежності між цими категоріями не існує. Друга наполягає «естетична цінність та економічна вартість належать до необоротних сфер»: естетична цінність незалежна, автономна, в той час як ринок залежить від естетичної цінності: покупці прислухаються до експертних оцінок, але не навпаки, і позитивна залежність існує, залишаючи естетичну цінність автономною та незаплямованою іншими факторами. І зрештою — третя аргументує, що «естетична цінність і економічна вартість належать до ворожих сфер і існує лише зворотня залежність», а тому ринкова вартість зменшує естетичну цінність. Закодоване повідомлення — ринкова вартість є загрозою для мистецтва, тому її варто ізолювати від естетичної цінності. Оскільки естетична цінність не є природним автономним фактором, захист її має стати метою тих, хто переймається долею мистецтва [1, *57*].

Цікавий приклад успішної самоорганізації — у розумінні захисту і збереження автономії мистецтва — описав Пол ДіМаджжіо [3]. В наведеному автором дослідженні культурного підприємництва Бостона наголошено на двох специфічних особливостях: перша — переслідування єдиної спільної мети, якою була ізоляція і подальша інституалізація мистецтва «вищої», взірцевої якості; друга — рішення про самоорганізацію ініціювали митці спільно з магнатами, й останні доклали значних зусиль для досягнення мети, звісно, в першу чергу фінансових і організаційних.

Отже, досліджуючи механізм вкорінення підприємництва в культурній сфері США (на прикладі Бостона), що прийшовся на другу половину XIX сторіччя, Пол ДіМаджіо зробив цікавий висновок про витоки і наслідки штучної інституалізації мистецтва (штучної виключно у випадку бостонського культурного середовища — *О. О.*): головним імпульсом до самоорганізації та інституалізації художнього середовища було прагнення культурних капіталістів підкреслити ексклюзивність художнього смаку (не мистецтва, а саме смаку — *О. О.*), що втілювалося через посилення престижу мистецтва, який можна монополізувати, або ж привласнити. Те, що ініціатори самоорганізаційних поступів представляли виключно «панівний клас», пояснює, чому їх ідеологічні опоненти помилково інтерпретували основну функцію таких культурних інститутів: метою інституалізації мистецтва вони вбачали спробу диктувати художні смаки і насаджувати масам ідеї еліти. Подібне тлумачення є хибним і абсурдним, з точки зору

дослідника, через абсурдність самої ідеї соціальної адаптації «мас» до інститутів, створених з метою відмежуваннння від... мас. Справді, міфологізація мистецтва, визначенням високого мистецтва і його звороту — культури тривіальних розваг, та інституалізацією цього розділення опікувалися культурні капіталісти і митці. Перші були вихідцями з родин промислових магнатів, що заснували музейні та музичні організації, що мали стати взірцем американської моделі «високої культури», другі — утримувачі тих благ, об'єднаних широким поняттям «культурного капіталу»: знання та обізнаність зі стилями, жанрами, що мали соціальне значення, володіння ж ними було питанням престижу. Об'єднані зусилля цих двох груп визначили наповнення скрабниці культурного спадку, за яким нащадки накреслили мапу художнього надбання американського суспільства [3, *35*].

На жаль, із плином часу екстравагантні стереотипи щодо мистецького середовища стали лише сильнішими. Сьогодні в суспільстві за інерцією повторюють, що для автономії естетичної і фінансової незалежності — це параметри вибору. Від художників (митців) суспільство вимагає або вмотивованості виключно внутрішніми творчими імпульсами, або визнання, що переслідування комерційних інтересів — навіть приховане, опосередковане чи ненавмисне — є слабкістю і тяжінням до кон'юнктурності. Як наслідок, митці змушені очікувати підтримки (зокрема й фінансової допомоги) від держави або суспільства через меценатство, спонсорство, арт-дилерство абощо.

Запит на фінансову підтримку мистецтва існував завжди, допомога надається, а більшість суб'єктів культурно-мистецького виробництва призвичаїлися до нестабільного, непередбачуваного економічного становища, до залежності від допомоги посередника, благодійника або ж держави, до несамостійного незалежного соціального статусу — тобто до втрати автономії. Оскільки відверто опікуватися питаннями комерційної взаємодії митця із замовником — це завдання «над-складне» і принизливо меркантильне, на допомогу митцям приходять посередники, які модерують діалог митця-продуцента із шанувальником-споживачем, і значення арт-ринку для повноцінного функціонування культурно-мистецької сфери важко переоцінити, роль мистецьких посередників не зводиться до суто фінансово-організаційних дій, що включають визначення цінності або популяризацію художнього надбання, головне завдання арт-посередників, звичайно, налагодження прозорої системи комунікації між мистецтвом і суспільством [8, *348–349*]. «Некомерційна цінність мистецтва виховувалася до сучасної значущості протягом останніх ста років», — констатує

Г. Аббінг. — «Економіка заперечується. Твори мистецтва продаються на ринку, але часто в завуальованій формі». «Мистецтво і митці насправді сьогодні дуже шановані. І того статусу вони б не мали, якби мистецтво охоплювало комерцію натомість». — заспокоює художник, іронізуючи, — «Сьогодні комерційно вигідно бути некомерційним» [1, *50*]. «Однак, заперечення економіки вже пройшло пікову точку зеніту, але напевно сили впливу такого виховання вистачить ще років на п'ятдесят» — завважує і застерігає він, певно, як економіст [1, *51*].

Це застереження є небезпідставним. Пік дистанціювання від економічного підгрунтя в мистецтві вже має симптоматичні прояви.

У супровідному коментарі до проекту «Продукуючи час серед інших речей» (Producing Time in Between Other Things), ідея якого в об'єднанні та розмежуванні робочого і вільного часу через протиставлення матеріальної основи ремісничої праці нематеріальній — культурного виробництва, художники Іраче Ксайо (Iratxe Jaio (Markina, Spain, 1976)) й Клаас ван Горкун (Klaas van Gorkum) звертаються до аудиторії більш широкої, ніж мистецьке середовище через їх розчарування «ступенем відсторонення культурного сектору від суспільства»: «Коли уряд Данії оголосив про скорочення бюджетних видатків на культуру, хвиля обурення охопила мистецьку спільноту, що розцінила обмеження як атаку власне на царину культури. На жаль, в більшості випадків, обурення художників чи то інституцій не виходило за межі особистих інтересів, оскільки вони не завдали собі клопоту поцікавитися, що подібні бюджетні зміни були лише часткою у значно маштабніших і суворіших обмеженнях й усіх інших сферах соціального сектору, зокрема - охорони здоров'я. Ми мали змішані почуття від участі в цих протестах від імені мистецького світу, оскільки були переконані, що на вагах є речі значно серйозніші. Чи не єдиним очевидним висновком цих протестів стало підтвердження наскільки відстороненим від розуміння суспільства стало мистецьке середовище сьогодні [2].

Художники критикують сприйняття культурної сфери за стандартами позаминулого сторіччя, додаючи, що «права й блага, за які боролися попередні покоління, поступово вивітрюються в ім'я підвищення продуктивності. Сьогодні працювати кожна людина змушена довше, на пенсію виходити у ще більш поважному віці, ніж раніше. Щодалі все більше аспектів нашого буття, як то соціальні мережі, культурне виробництво, пронизуються неоліберальною логікою, а виразні відмінності між дозвіллєвим та робочим часом зникають. І особливе значення це має для мистецького середовища, соціальний і культурний капітал якого споживає індустрію,

що існує завдяки інтелектуальній власності та навмисній сегрегації матеріальної і нематеріальної праці. [2].

Зупинімося на зверненні до неоліберальної логіки. За іронією «неолібералізм є нічим, якщо не виявляє протиріччя» (Neoliberalism is nothing if not contradictory) за словами культуролога Джима Макгіана [7, *226*]: лібералізм як соціально-економічна система виховував пуританські звички підприємців-початківців та молодих спеціалістів, тоді як неоліберальний капіталізм має зворотнє прагнення — культивувати гедоністичний дух, пов'язаний із «прокапіталістичним» культурним обрамленням, що за сутністю є дивовижною ідеологічною формулою: об'єднати знаки та символи невдоволення, додати бунтівну поставу і перетворити на популярну і вкрай прибуткову справу. Ідея «неоліберального», отже, наповнюється переосмисленням ідентичності з позицій гнучкості (флексибільності), адаптивності та прагнення постійних змін, а вільний рух мережевого індивідуалізму є сучасним утопічним ідеалом, найкраще проілюстрованим безупинною мобільністю або насадженням ультрабагатства еліти [7, *232*].

Отже, сьогодні, важливо переосмислити політико-економічну систему самоорганізації і запропонувати й експериментальні зміни — альтернативу звичним соціальним відносинам в культурному виробництві, перейти від поодиноких проявів боротьби з прекаритетом і від ситуативних коригуючих дій, що покликані лише адаптувати творчих працівників, до умов гнучкості ринку, до опору домінування ідей флексибільності, революційності і швидкоплинності.

«Мета багатьох сучасних культурних інституцій втілюється у прагненні впливати на процес прийняття рішень, що виходять із горизонтальних взаємовигідних домовленостей (співпраці — *О. О.*), а не з орієнтації на комерційну легитимацію об'єднань», — завважує канадійський дослідник Грег де Пот'є. — «Навіть зважаючи на несприятливі соціальні умови, що стали особливістю останніх років XX сторіччя — початку XXI сторіччя, ініціатива рекстуктуризації може зрушити з місця одночасно і систему трудових відносин, і підгрунтя самоорганізації художнього середовища (естетичну автономію мистецтва — *О. О.*) [9, *266*].

Література:

1. *Abbing, Hans* Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts. / Hans Abbing. Amsterdam University Press, 2002. — 369 p.
2. *Barriobero, Paula.* Artists at Work: Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum. [Електронний ресурс].

Режим доступу: http://afterall.org/online/artist-at-work-iratxe-jaio-klaas-van-gorkum#.U1-mgvmSygs
3. *DiMaggio, Paul.* Cultural entrepreneurship in nineteen-century Boston: the creation of an organization base for high culture in America / Paul DiMaggio // Media, Culture and Society. # 4. 1982. — P. 33–50.
4. *Girard A.* Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development? / Augustin Girard // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. — Paris. Unesco Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. — 1982. — p. 236, P. 25–39]
5. *Hesmondhalph, David.* The Cultural Industries. 2nd edithion. / David Hesmondhalgh. SAGE, 2002 — 346 p.
6. *Kibbe B. D.* The Arts, Culture and Technology iin the United States. / Barbara D. Kibbe // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. — Paris. Unesco Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. — 1982. — p. 236, P. 120–137;
7. *McGuian, Jim.* The Neoliberal self / Jim McGuian, // Culture Unbound. Volume 6, 2014: 223–240. Hosted by Linköping University Electronic Press:
8. http://www.cultureunbound.ep.liu.se Ooi, Can Seng. Cacaphony of Voices and Emotions: Dialogic of Buying and Selling Art / Can Seng Ooi // Culture Unbound. [Електронне видання]. Volume 2, 2010. — P. 348–349. Режим доступу: http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a20/.
9. *Peuter, Greig de.* Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat / Greig de Peuter // Volume 6, 2014: 263–284.
10. *Форкерт, Кирстен* // Художественная и политическая автономия, или трудности и необходимость организации художников – http://chtodelat.org/ar_4/nr_9_2/?lang=ru.

Опанасюк Олександр Петрович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ МИСТЕЦТВА

Мистецтво XX — початку XXI ст. представлене надзвичайною кількістю стильових тенденцій і стильових явищ. Можна навіть говорити про стильове буяння в сучасній культурі. Очевидно: стильове розмаїття спричиняється до розширення смислових меж явища стилю, що породжує невизначеність та ситуацію, про яку говорять як про кінець стилю [3; 15]. Відтак, неабиякої актуальності набувають аналіз окресленої ситуації та висвітлення причин зазначених моментів. Не менш важливим завданням

постає й узагальнення стильового розмаїття в контексті певної *універсалії,* концепції чи парадигми, які не лише можуть пояснити зазначене, а й торкаються питання майбутнього культурно-художнього розвитку.

Такого плану концепції в науці нам не відомі, хоча разом з тим існує досить велика кількість різного роду публікацій, присвячених сучасному мистецтву й сучасному стилю. У статті вони не аналізуються. Натомість пропонується розроблена нами *концепція інтенціоналізму культури,* яка не має аналогів у науці та спроможна здійснити зазначене. Остання виходить із закономірностей процесуального буття культури, виявляє характерні ознаки інтенціонального стилю, природа якого пов'язується зі зміною динамічного важеля у становленні культури на екстенсивний, з формуванням у просторі культури інтенціональної рефлексії, яка моделює відповідні (інтенціонально-конотативні) смисли, обумовлює відповідний стиль культурного буття — інтенціональний стиль. Певною мірою ці питання розглянуті нами у деяких публікаціях [9; 11; 14].

Мета статті полягає у визначенні характерних рис і базових позицій в бутті інтенціонального стилю, які формують його смислове поле.

Для оптимального розв'язання поставленого завдання коротко окреслимо зазначені вище та визначені у наших публікаціях моменти.

1) Ми виходимо з обґрунтованої точки зору, згідно з якою в дослідженні культурно-художніх явищ і буття культури необхідно мати на увазі класичну структуру (символічний, класичний, романтичний, інтенціональний періоди становлення), яку можна співвідносити зі структурно-смисловими параметрами тетрактиди. Коли така кількість не простежується, слід передбачати: помилку в аналізі буття культури; відхилення розвитку від класичного чотирищаблевого формування; випадок, коли з різних причин буття культури повністю не відбулося; культурне утворення, позбавлене відповідного для саморозвитку імпульсу, в результаті чого воно стає сателітом іншої великої культури та в різний спосіб виражає зміст її процесуального буття [12; 13, *133–136*]. 2) Динаміка культури вибудовує аналогічну динаміку становлення стилю, що дає підставу говорити про універсальні стилі в художньому бутті культури (символічний, класичний, романтичний, інтенціональний стилі) [13, *260–278*]. 3) Унаслідок заміщення динамічного важеля формування, який визначає культурне буття перших трьох періодів, на екстенсивний, з яким пов'язується буття культури в заключний період становлення, у просторі культури виникає характерний щабель розвитку, зміст якого співвідноситься з інтенціональною рефлексією (культури). Своєю чергою остання

формує відповідні (інтенціонально-конотативні) смисли (за нашою концепцією, інтенціонально-конотативні смисли кореспондуються і приналежні визначеним семи базовим принципам інтенціоналізму: екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики [9]) та обумовлює особливе — інтенціональне буття з усіма характерними моментами: зосередженістю на звершеному бутті культури, на її образному intentio (образно-смисловому нахилі), культурно-художніх явищах минулих періодів становлення; моделюванні за принципом компіляції подібних культурно-художніх явищ; надзвичайною увагою до споглядання, аналізу пройденого шляху з метою його підсумку та прогностики можливого наступного розвитку. Водночас визначені позиції в контексті інтенціонального стилю актуалізують моменти, які потребують додаткового пояснення.

Насамперед відзначимо типову картину в бутті стильових явищ, зміст якої можна схарактеризувати, наприклад, на підставі порівнянь із пасіонарним вибухом і розвитком етносу, визначених Л. Гумільовим. Так відбувалося з класицизмом (з'являються трактати, відповідні публікації у багатьох країнах Європи [6]), з романтизмом (маємо аналогічні програмні маніфести і трактати [7]); те ж саме властиво розвитку імпресіонізму (виставки картин з 1874 по 1886 роки, спільні програми художників-імпресіоністів; зрештою, символічним є народження картини К. Моне «Враження. Схід сонця / Impression», 1872). Спостерігаються й закономірності розвитку: виникають імпульси, генеруючі стильові рефлексії та ідейно-художні проекти; вихідні позиції певних стилів розвиваються, первинна ознака набуває чітких рис, після чого втрачає здобуте і у кращому випадку переходить до пост-існування, або ж до розпорошеного і за смислом різнорідного стану.

Буття інтенціонального стилю передбачає інші умови. Хоча саме такого плану «іншість» якраз виявляє його характерні ознаки. На перший погляд, у формуванні інтенціонального стилю ми не маємо аналогічної до попередніх великих стилів ситуації. Більше того, розмови про інтенціональний стиль не було ні на межі XIX–XX, ні впродовж характерного розвитку культурно-художніх явищ XX ст. Окремі випадки, коли з різних причин виникають розмови про інтенціональність мистецтва чи інтенціональні аспекти певного твору (наприклад, аналіз музичних творів Р. Інґардена [5]), звичайно ж, не можна брати до уваги й на цій основі будувати підґрунтя для виокремлення інтенціонального стилю як самостійної стильової універсалії.

Але ця «непомітність» інтенціональної стильової ознаки стає зрозумілою з огляду на закономірності буття заключних періодів розвитку культури, як і заключних фаз будь-яких явищ, зокрема інших стилів європейського мистецтва. Адже така невиразність стає очевидною в бутті кожного з указаних стилів на заключному етапі їх розвитку. Та сама неясність, смислова різноплановість характерна, наприклад, для романтизму: упродовж XIX ст. цей стиль розвивається, набуває сталих рис, на межі XIX–XX ст. переходить до пізньоромантичного формату, у площині якого його вихідні ознаки вже важко «помітити» та ідентифікувати.

Відповідно, як у бутті певного стилю важко визначити ознаки, що втратили красу свого «обличчя» на заключному етапі розгортання, так само в контексті буття культури складно визначити стильові засади заключного етапу її розвитку, з чим і пов'язують інтенціональний стиль. Нас збиває з пантелику проста ситуація. У бутті стилів, належних динамічній площині культури, ми відразу маємо справу з певною рефлексією, яка називається й розвивається. З інтенціональним стилем усе відбувається навпаки: він базується на попередніх стильових означеннях (стилях), наявних у просторі заключного періоду культури, проте вони вже існують в екстенсивному вияві своїх ознак; і особливістю інтенціонального стилю є зосередження саме на відомих стильових і виразових моментах, які до того ж по-іншому виражені: вони затушовані, зміщені, інтро-ретроспектрозовані, компілятизовані, деструктуризовані, що й фіксують і відбивають базові принципи інтенціоналізму. Такі моменти дають підставу погодитися, що в європейській культурі XX ст. фактично відсутній якісно новий стиль: «…ми не зустрінемо якихось принципово нових ідейно-теоретичних відкриттів. Навіть різноманітні види звукового конструктивізму… орієнтируються на яку-небудь із раніше сформованих естетичних систем (класичну, фольклорну, романтичну, імпресіоністську) чи на їх змішування» [4, *13*]. До того ж імпресіонізм не може бути поставленим поруч із такими універсальними стилями, як класицизм і романтизм, а стилі, які присутні у вказаному просторі (XX ст.), є компілянтами попередніх стильових інтенцій.

У науковій літературі можна натрапити на твердження щодо виходу мистецтва «за свої межі» (показовою є концепція мистецтва Ґ. Геґеля, в якій обстоюється ідея, що після символічного, класичного і романтичного періодів формування мистецтво, яке «всебічно розкрило нам істотні погляди на світ», виходить за «власні межі», «митець отримує свій зміст у самому собі», а мистецтво часто повертається «проти того змісту, яке одне

до того володіло значущістю…» [2, *315–318*]). Теорія інтенціоналізму культури чіткіше пояснює зміст такого плану явищ.

Насамперед укажемо на неможливість виходу стилю й культури «за свої межі» в рамках певної культури, оскільки тоді мистецтво і культура припинять існування. У контексті процесуального буття стилю культури це означає, що стиль, який пройшов динамічну фазу становлення і фактично розкрив свій зміст, на заключному етапі розвитку (культури) «виходить» за свої й культури межі динамічного становлення і зосереджується на звершеному бутті в його екстенсивному вияві. В сучасній науці такого плану культурно-художні явища часто визначають за допомогою додавання частки «пост» (постімпресіонізм, постромантизм, постструктуралізм, постмодернізм, постпозитивізм), тоді як реліктові фази співвідносяться і визначаються за допомогою частки «нео» (неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм, неотрадиціоналізм, неоструктуралізм). Стосовно динамічного становлення пост- і неоіснування вже знаходяться за його межами та приналежні екстенсивному типові формувань, що пояснює природу «непомітності» й «тіньовий» аспект інтенціонального стилю. Завдяки екстенсії в процесуальному бутті культури формується ситуація можливості та необхідності інтенціонального / феноменологічного зосередження на сформованих у попередніх періодах становлення культурно-художніх явищах, що було неможливим у динамічній фазі розвитку. Очевидно: останні так чи інакше обов'язково будуть наявними у просторі заключного періоду культури, як і те, що їх екстенсивний «статус» суттєво відрізнятиметься від їх виявлення у динамічній площині становлення культури (у попередні періоди її буття).

Виходячи із трактування культури як самобутнього суспільного організму, слід визнати, що заключний період процесуального буття культури завжди приналежний екстенсивному принципу і в межах стилю певної культури співвідноситиметься з *реплікативним формуванням* (англ. replication — копіювання, від латин. replicātio — зворотний рух; поворот, обертання). Більше того, якщо в межах динаміки (символічний, класичний, значною мірою й романтичний періоди становлення культури) стильові моменти належать площині невідомого, потенційного і якісно нового, яке завдяки проективним інтенціям втілюється у реалії стилю культури і розвиває його, то в екстенсивній фазі останні втрачають своє амплуа, вони вже приналежні площині відомого, попередньо відкритого й тому співвідносяться із запереченням стилю. Відповідно, в інтенціональному періоді процесуального буття культури зазначені моменти згодом набу-

вають дедалі більшої ваги, внаслідок чого виникає тотально реплікативна ситуація, про яку в контексті буття стилю говорять як про кінець стильового явища.

Відзначимо закономірності й характерність таких формувань. У посібнику «Музична форма» І. Способін визначає шість основних (функцій) частин у музичній формі — вступну, виклад теми, зв'язкову, серединну, репризну, заключну [18, *29–42*]. Нас цікавлять два фундаментальні аспекти буття — початок і закінчення. Перший співвідноситься з розвитком явища (вступ, експозиція, зв'язковий, серединний типи викладу, частково репризний — за наявності динамічної репризи), другий виражає зміст завершення становлення (репризний, заключний типи викладу). При цьому Способін визначає п'ять основних етапів і принципів розвитку: повтор, змінений повтор, розробку, похідний контраст, контраст зіставлення [18, *43*].

Якщо цю розвивального плану лінію віддалення від вихідного начала музичної теми (ідеї) проаналізувати в контексті фундаментальних означень процесуального буття — початку і закінчення, динамічного та екстенсивного, — очевидним стає наступне. Повтор у динамічній фазі завжди передбачає проективну основу, своєрідну форму нагромадження сили для якісно нового щабля розвитку, тоді як у другому випадку він не має попереднього значення, що свідчить про спад інтенсивності, ослаблення фактору нової якості, «тупцювання» на місці, оскільки оптимізація й утілення смислових означень відповідного явища (стилю культури) базуються на реплікативній основі та переважно звершеному бутті. Те саме стосується інших форм розвитку — зміненого повтору, розробки, похідного контрасту, контрасту зіставлення. У заключній фазі формування, в екстенсивних випадках вони існують у площині Повтору, вірніше *Екстенсивного / Реплікативного ПОВТОРУ*. Причому в динамічному становленні явища зазначені фази розвитку здебільшого розгортаються почергово, а в екстенсивній вони вже можуть як співіснувати одночасно, так і випереджати чи передувати один одному. Причиною є зміна типу формування: в динамічній площині наявний фактор новизни і проективний розвиток матеріалу, тоді як в екстенсивній це просто неможливо, бо новизна матеріалу вже «оприлюднена», і послідовність викладу матеріалу вже не має особливого значення.

Ось де міститься пояснення моментів, які в контексті стильового буття сучасної культури визначаються як полістильові, компілятивні та подібні до них тенденції! Ось що пояснює механізм їх виникнення, а не

філософські розмисли модерністів і постмодерністів, які самі є породженням культурного буття у завершальній фазі розвитку та підадають під дію зазначених закономірностей. Відбувається зміщення у процесуальному бутті культури з площини розвитку до площини *функції,* що й забезпечує можливість існування різних за часом і змістом явищ. І саме фактор terminus'а, як інтенціональності / феноменології загалом та зосередження на первинній даності явища з відокремленням від «ґрунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних… установок та схем» [17, *113, 318*], набутих явищем — у нашому випадку культурою — в процесі фази динамічного становлення, визначає і обумовлює усі можливі стильові маніфестації культури в кожний період розвитку.

Усе зазначене дає змогу прийти до наступних ***висновків і міркувань*** стосовно *інтенціонального стилю.*

1) Інтенціональний стиль хоча є запереченням та «повертається супроти» (Ґ.Гегель) попереднього стильового і культурно-художнього буття, загалом не відмежовується від попередніх стильових проспекцій, а базується на своєрідному їх дослідженні. Екстенсивний вектор у бутті культури і відповідна (інтенціональна) рефлексія культури засновано на апелюванні до попереднього становлення, що автоматично передбачає в його смисловому полі присутність попередніх смислових компонентів культурно-художніх маніфестацій. Адже не можна припустити, що будь-які форми звільнення можливі, не вдаючись при цьому до матеріалу, від якого передбачається звільнення. У такому процесі має відбутися хай навіть найпростіша згадка про те, від чого планується відійти, відмовитися чи його заперечити.

Яскравим прикладом зазначеного є стиль імпресіонізм. Він заявляє про себе як нова стильова тенденція (стиль), що заснований на прагнені звільнитися від реалій попередніх накопичень, романтичної естетики, як спроба зосередження на чистих образах, не пов'язаних з реаліями життя. Проте у смисловій структурі імпресіонізму спостерігаємо й те, від чого він має намір відійти. Бажання К. Моне спіймати момент, який ніколи не повернеться і який треба терміново зафіксувати, перегукується з романтичним гаслом — зафіксувати й виразити мить, яка також не повторюється. Відмінність полягає лише у векторі спостереження та емоційній складовій зображуваного об'єкта, що й корелює інші засоби виразовості й мистецьку практику. Романтизм у цьому моменті вбачає своєрідну елегію, певною мірою драму, намагається злитися з усім сущим (світом); імпресіонізм же спрямовується супроти такої практики і зосереджується на самих інтен-

ціях образів без деталізації їх зображень і вираження їх passio. Аналогічне стосується музичного імпресіонізму. Достатньо пригадати естетику та музичну поетику К. Дебюссі. Якщо взяти «Післяполуденний відпочинок Фавна» (1891–1894), який вважається свого роду маніфестом музичного імпресіонізму, цей твір значною мірою виражає стильові засади пізнього романтизму, від якого імпресіонізм так прагнув звільнитися.

Коли поглянути на іншу художню позицію, наприклад на абстракціонізм, побачимо таку само ситуацію, але в інший спосіб виражену й змодульовану. Так, зокрема, К. Малевич також прагнув звільнитися від влади об'єкта. Але якого об'єкта? Як зазначає Х. Ортеґа-і-Гасет, це дегуманізований об'єкт, звільнений від смислового нашарування, яким культура наділила його за попередні періоди свого становлення. Відповідно, картини Малевича (і будь-яких авангарддистів) так чи інакше пов'язані з об'єктом. У прагненні митців абстракціонізму звільнитися від об'єкта відбувається всього-на-всього вираження його змісту за допомогою максимальної деструктуризації образно-смислової компоненти, зміст якої можна виразити подвійним terminus'ом, що відповідає «закінченню закінчення». В інших випадках такого «звільнення» (в інших стильових тенденціях) все залежить від міри деструкції та співвідношення в ньому гуманізованих початків і образів та їх деформацій.

2) Виходячи зі змісту заключних періодів культури, очевидно: інтенціональний стиль не передбачає активних принципів розвитку (головні ознаки культурно-художнього становлення уже виявлені), натомість актуалізує принцип інтенціонального, феноменологічного зосередження на сформованих минулим культурним буттям художніх творах мистецтва з метою їх дослідження. Цей момент потребує додаткового пояснення.

Як відомо, Е. Гуссрль виходить з того, що в бутті явищ передбачається інтенціональна складова (образно-смисловий нахил) та феноменологічна (феноменологічне, істиннне буття). Досягненню останнього сприяє феноменологічна редукція. Ми не зовсім поділяємо таку думку, оскільки в конкретному явищі неможливо конечно відділити одне від другого. Буття будь-яких явищ, зокрема культури, здіснюється як інтенціональне втілення феноменологічного плану на фізичному, що можна виразити за допомогою співвідношень тріади і тетрактиди. У процесі такого становлення в інтенціональній перспективі відбувається поступове розгортання образно-смислових компонентів явища, на яких воно ще не може зосереджуватися, бо процес розвитку перебуває в проективній дії. Коли ж цей процес завершений, динамічний принцип себе вичерпав (рівень тріади, ро-

мантичний період європейскої культури), явище отримує таку можливість завдяки екстенсії, й наступний (заключний) розвиток уже базує на зосередженні на звершеному значною мірою бутті з метою його дослідження, узагальнення, проекції можливого майбутнього развитку. При цьому зосередження знову ж таки передбачає інтенціональну складову — сформовані попереднім проективним розвитком культурно-художні явища (умовно — нижчий план буття) — та їх феноменологічний корелят (умовно — вищий план буття). Ці два аспекти виражають запропоновані нами базові принципи інтенціоналізму — принципи феноменологізму і прогностики. Звідси інтенціональна рефлексія культури, як інтенціональний стиль, завжди передбачають інтенціональне й феноменологічне зосередження на створених у динамічній фазі становлення культури культурно-художніх явищах.

Відповідно актуалізуються: своєрідний принцип сканування (повторного «прочитання») набутого й відомого з метою дослідження, узагальнення і т. ін. Таке сканування і «перечитування» підпорядковуються практиці, що передбачає не лише інтро-ретро-спекцію і компіляцію, а й ту, яку образно можна визначити як принцип «одного дотику», «калейдоскопічного споглядання» здійсненого культурного буття. Разом з цим слід мати на увазі, що такого плану інтенції, як і будь-які інші, можуть бути позначеними позитивними та негативними моментами.

3) В контексті намагання культури на заключному етапі становлення звільнитися від попередніх культурнохудожніх детермінацій, різного плану образних і стильових зв'язків, прийти до чистого смислу і пізнати «безпосередньо смислове поле значень» (інтенціональність) необхідно розглядати звернення до інших культур і образів. У цьому випадку переслідується та сама мета: за допомогою інших образів, іншої проекції бачення деформувати сформований попереднім становленням і усталений культурний простір (європейської) культури.

4) Неможливість стилю культури вийти за «свої межі», оскільки в заключний період культура ще перебуває у стані становлення, і спроба підбиття підсумку розвитку пояснюють усі свідомі й несвідомі повтори попередніх культурно-художніх ознак (зокрема й такі, які визначаються за допомогою часток «нео», «пост», «квазі») та різного роду компіляції у творчості сучасних митців (також й такі, які фіксуються й визначаються за допомогою частки «полі»), а також дають підстави трактувати подібні моменти як своєрідні форми дослідження культурою пройденого шляху.

При цьому вийти за свої межі стильове явище не може доти, доки

відповідна інтенція зберігає свою силу, хай навіть у заключній фазі її становлення. Відтак, залишається «виходити» шляхом інтенціонального / феноменологічного зосередження на своєму ж образно-смисловому типі (культури), в різний спосіб його розчленовуючи, видозмінюючи, досліджуючи, щось запозичувати із зовнішнього (для культури) світу. Звідси очевидно: такий вектор культурного розвитку і мистецького осягнення світу обов'язково зініціює іншу форму вираження сутності художнього образу. Знаковим стає не принцип подібності останнього до гуманізованого об'єкта зображення, що, своєю чергою спонукає митця виражати конкретний аспект смислового поля об'єкта, а суб'єктивна й алегорична форми «прочитання» образів світу, що зміщує вектор мистецького споглядання до периферійного смислового поля художнього образу. Подібна інтенція дає можливість фіксувати найрізноманітніші його відтінки, як і детально не зупинятися на конкретній смисловій та образній сферах.

5) У наших публікаціях визначено сім базових принципів інтенціоналізму. Проте можливо виокремити й декілька інших, зокрема *принцип культурно-художнього розмаїття.* Екстенсія ослаблює силове поле культури, внаслідок чого збільшується ймовірність, навіть заданість щораз при повторному «прочтитанні» попереднього культурно-художнього буття «потрапити» до іншої частини смислового поля, щораз спостерігати різні моменти, різний формат, ракурс, нахил. Для прикладу візьмемо строгий стиль у музичному мистецтві (символічний період європейської культури, символічний стиль мистецтва), основу поетики якого визначає заборона створення і використання чіткої вивіреності музичних побудов, оскільки це формує конкретний образ. Останній не дозволяє виразити загальний стан певного афекту, що своєю чергою не сприяє зосередженості свідомості під час слухання і співу таких хоралів від суєти світу, налаштуванню на благий і відсторонений стан та слухати благі проповіді. Те ж саме відбувається в інтенціональному стилі, проте тут панує зворотна дія: для того, щоб прийти «назад, до самих предметів» (Е. Гусерль), пізнати їх глибинний та істинний зміст, необхідно редукувати створене, «розосередити» конкретику і максимально наблизитися до першопочатку певного явища, його феноменологічної даності.

Неможливість виходу культурно-художнього буття за межі силового поля самої культури, її стилю, актуалізація інтенціональної рефлексії культури (зосередженість на звершеному культурно-художньому бутті), практика уникання прямого повтору і прямого вираження попереднього ініціює феноменологічні та периферизаційні процеси, результатом чого й

постає культурно-художнє розмаїття у просторі культури, про яке можна говорити як про культурно-художнє буяння розмаїтостей, або ж, що слушно констатує постмодернізм, кардинальну плюральність. Відповідно, такі тенденції і явища можна узагальнити базовим принципом інтенціоналізму — поняттям *принцип культурно-художнього розмаїття.*

6) Засновуючись на смислових засадах та базових принципах інтенціоналізму [9], вбачаємо підставу й можливість розв'язати проблему «кінця стилю», як і узагальнити смислові засади стильового розмаїття культури кінця XIX — початку XXI ст. в контексті *інтенціональної культурної парадигми.* Наприклад, коли М. Лобанова в розділі «Нові функції музичного стилю у XX ст.» простежує лінію розвитку стилю (конструктивізм, аналітика, монтаж, стильове переінтонування, стильові, жанрові цитати, колаж, полістилістика, змішаний стиль) і доходить висновку щодо необхідності «створення загальної теорії змішаного стилю, в якій так звані «чисті стилі» утворюють підсистеми» [8, *144–151*], то така позиція, якої в цілому дотримується сучасне музикознавство (та й мистецтвознавство загалом), фактично нічого не вирішує, окрім спрощення визначення стилю сучасного мистецтва (маємо фіксацію змішування стилів, а як бути з іншими стильовими тенденціями?). Коли ж зазначені Лобановою та інші моменти в (стилю) еволюції розглядати в контексті запропонованої нами концепції інтенціоналізму культури, наскільки багатшою і, що найголовніше, об'єктивною буде характеристика (інтенціонального) стилю і художньої культури зазначеного періоду! Запропонована концепція відкриває неабияку перспективу дослідження культури загалом. Як і те, що поняття інтенціоналізм охоплює найрізноманітніші форми стильових і культурно-художніх тенденцій, їх деформацій, зокрема й різного роду моменти, які визначають як «кінець стилю». У такому вимірі останнє набуває особливого змісту й кореспондується з фундаментальною закономірністю буття культури в заключний період становлення — з інтенціональною / феноменологічною зосередженістю культури, в якому «кінець стилю» вже виконує онтологічну та прогностично-будівничу функцію можливого майбутнього буття.

7) Принцип *культурно-художнього і стильового міксту є* ще одним додатком до визначених семи базових принципів інтенціоналізму, які виражають зміст різного роду своєрідних повторних «проходжень» культурою чи сформованих нею у попередніх періодах становлення культурно-художніх явищах. Така практика з надзвичайною силою ініціює і породжує у просторі заключного періоду культури множинність

культурно-стильових тенденцій та головним чином — різноманітні форми їх змішування й компіляції, що дає підставу пропонувати для визначення їх змісту та узагальнення додатковий базовий принцип інтенціоналізму — *принцип культурно-художнього та стильового міксту*.

На завершення статті необхідно торкнутися питання стильової, як загалом художньої, перспективи майбутнього розвитку європейської культури. Слід взяти за основу якийсь орієнтир, що забезпечить об'єктивність і логічність викладу думки. Не бачимо кращої підстави, ніж звернутися до процесуального буття певної культури.

Якщо, приміром, взяти Античну культуру, яка є найбільш відомою для нас, очевидно, що четвертий, останній період її становлення досить тривалий і розгортається впродовж п'яти століть (4 періоди: архаїчний — VIII–VI ст. до н. е.; класичний — V–IV ст. до н. е.; елліністичний — III ст. до н. е. — I ст. н. е.; греко-римський — I–V ст. н. е. [16, 19; *19, 8, 40–43, 161*]). Три століття тривав заключний період Візантійської культури (4 періоди: ранньохристиянський, або передвізантійський — I–III ст.; ранньовізантійський — IV–VII ст.; іконоборчий та стабілізаційний — VIII–XII ст.; період протистоянь — XIII–XV [1, 10]). Звідси Європейська культура також має поступово згасати впродовж декількох чи багатьох десятиліть і століть (4 періоди: Середньовіччя, Відродження — V–XVI ст.; Новий час, Просвітництво — XVII–XVIII ст.; Культура XIX ст.; Культура XX — ? ст. [10; 13]).

Оскільки європейська культура фактично повністю розкрила свої атрибути, зокрема й образно-смислові потенції щодо моделювання відповідного плану художніх явищ, очевидно, що в наступні століття можливого становлення її культурне буття буде здійснюватися у площині пост-існування, або ж меморіальної стагнації з можливими реліктами тих чи інших своїх культурних означень. У всякому разі, жодна з відомих культур у такому пост-існуванні не виявила іншої перспективи. Навіть якщо взяти до уваги заключні періоди Античної та Візантійської культур тривалістю в декілька століть, їх культурно-художнє буття розвивалося саме на основі визначених нами базових принципів інтенціоналізму.

Нині ми ще не можемо вказати на певне десятиліття чи століття, коли європейська культура перейде до меморіальної фази (Л. Гумільов) чи фази культурного спокою (О. Опанасюк), або ж коли світова цивілізація зазнає кардинальних змін чи власне катастрофи. Виходячи з того, що європейська культура актуалізувала й розвинула свої смислові конотації і зараз перебуває у фазі завершення становлення, неважко передбачити, що її

стильове буття спіткає така сама доля. Це означає: визначені смислові засади інтенціонального стилю, загалом же — принцип інтенціоналізму визначатимуть майбутнє культурно-художнє буття європейської (та й світової) культури. Мистецтво й надалі формуватиметься за визначеними нами базовими принципами інтенціоналізму. Тому слід говорити не про кінець стилю, що певною мірою вірно, а про інтенціоналізм та про його можливі різні форми розвитку, включаючи різного роду релікти, культурні зміщення, навіть певні новації. Проте якісно новий розвиток можливий лише за умови потужного імпульсу, який наразі значною мірою не фіксується (хоча очікується й відчувається світло якісно нових променів), але який згенерує не лише нове мистецтво, а насамперед Нову за Якістю Культуру та Метакультурне Буття.

Література:

1. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. — К. : Путь к истине, 1991. — 408 с.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : В 4-х томах. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем.; под ред. с предисл. М.Лифшица].– М. : Искусство. — 1969. — 328 с.
3. *Гуменюк Т. К.* Естетика постмодернізму. Кінець стилю? / Т. К. Гуменюк // Наук. вісн. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — К. : Вид.-во Київ. держ. муз. уч-ща ім. Р. М. Глієра, 2004. — Вип. 37 : Стиль музичної творчості: Естетика, Теорія, Виконавство. — С. 13–20.
4. *Гурков В.* Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л. : Музыка, 1983. — С. — 11–38.
5. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Роман Ингарден ; [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова]. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 624 с.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриевой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 639 с.
8. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М. : Советский композитор, 1990. — 312 с.
9. *Опанасюк О. П.* До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опанасюк // Музичне мистецтво і культура = Mucic art and culture : науковий вісник ; [зб. наук. праць] / М-во культури України ; Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової ; ред. кол. : О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова [та ін.]. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 15. — С. 45–58.
10. *Опанасюк О. П.* До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур / О. П. Опанасюк // Українське мистецтвознавство. Вип. 9. — К. : ІМФЕ, 2009. — С. 312–318.
11. *Опанасюк О. П.* До питання стильової структуризації європейської музики XX —

початку XXI століть / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: Збір. наук. праць. — Вип. 19. — К. : Міленіум, 2011. — С. 35–44.
12. *Опанасюк А. П.* Интенциональность и структурные параметры тетрактиды: культурологический аспект // Обсерватория культуры. — М. : ФБГУ, Российская государственная библиотека, 2013. — № 5. — С. 5–10.
13. *Опанасюк О. П.* Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія / О. П. Опанасюк. — Львів : Ліга-Прес, 2013. — 448 с.
14. *Опанасюк О. П.* Кінець стилю чи інтенціоналізм? (До питання характеристики інтенціонального стилю / О. П. Опанасюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. — Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012 — № 1. — С. 109–117.
15. *Парамонов Б. М.* Конец стиля / Б. М. Парамонов. — М. : Аграф, 1999. — 464 с.
16. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы: Учебник для филол. фак. ун-тов / С. И. Радциг. — М. : Высшая школа, 1982. — 551 с.
17. Современная западная философия: Словарь / [Сост.: Малахов В. С., Филатов В. П.]. — М. : Политиздат, 1991. — 414 с.
18. *Способин И. В.* Музыкальная форма: Учебник. — 6-е изд. / И. В. Способин. — М. : Музыка, 1980. — С. 29–42.
19. *Татаркевич В.* Античная эстетика / Владислав Татаркевич. — М. : Искусство, 1977. — 328 с.

КоханТимофій Григорович
кандидат мистецтвознавства,
доцент, провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ:
ДОСВІД МІЖНАУКОВОГО ПІДХОДУ

Аналіз досвіду персоналізації, який за останні десятиліття накопичений в українському кінознавстві, вимагає, з одного боку, розкриття його специфіки й сутнісних ознак, а з другого, — визначення місця цього феномену в логіці розвитку гуманістики загалом і кінознавства зокрема. Слід наголосити, що кінознавство — як і українська гуманітарна галузь в цілому — за роки незалежності зазнало помітних змін щодо мети і спрямованості свого розвитку. По-перше, воно зосередило увагу на дослідженні

традицій національного кінематографу, а по — друге сприйняло й трансформувало у контекст власних завдань низку теоретико-методологічних засад, які виразно виявили себе в просторі української гуманістики. У межах статті, визначивши персоналізацію як предмет теоретичного аналізу, розглянемо її на тлі саме тих засад, які, на нашу думку, є якісними ознаками сучасного етапу розвитку українського кінознавства: 1. Опертя на потенціал міжнаукового підходу; 2. Використання можливостей культурологічного аналізу; 3. Застосування біографічного методу.

На нашу думку, виокремлення у контексті дослідницького простору української гуманістики феномену персоналізації як засобу, що здатний поглибити уявлення щодо природи кінотворчості, специфіки дії в кінопроцесі фактора колективності та значення особистісного зрізу у здійсненні творчого задуму, виявилося можливим завдяки помітним зрушенням у логіці розвитку кінознавства в цілому.

Визначивши три засадничі теоретико-методологічні принципи, зауважимо, що міжнауковий підхід почав формуватися у 80–90-х роках XX ст. і сьогодні доволі широко використовується представниками гуманітарних наук. Слід наголосити, що активне залучення міжнаукового підходу в сучасне дослідницьке поле не знімає низки дискусійних питань, що супроводжують цей процес. Це переконливо показали матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 р.) «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє» (1), в якому взяли участь відомі представники української гуманістики. Вони, передусім, констатували термінологічну розбіжність, що простежується в дослідженнях сучасних науковців, котрі — як тотожні — використовують поняття «міжнауковий», «міждисциплінарний» і «міжпредметний». Окрім цього, актуальною виявилася постановка питання щодо можливості існування в сучасних умовах «чистих» гуманітарних наук. На прикладі естетики учені показали, що протягом усієї історії гуманітарні науки тяжіли до вироблення єдиного простору саме за рахунок взаємодії [1, *27–29*].

У контексті означеного суть міжнаукового підходу полягає у взаємодії кількох гуманітарних наук й послідовному використанні їх дослідницьких надбань у розв'язанні конкретних проблем сучасного кінознавства, якщо йдеться про цю сферу гуманітарного знання. Відповідно, інші науки — в межах означеного підходу — мають змогу залучати на надбання кінознавства. Стосовно ж міжнаукового підходу, який активно використовується у кінознавчих дослідженнях, здійснених на межі XX–XXI ст., слід зазначити, що в низці робіт останніх років він яскраво виявив властивий йому

теоретичний потенціал і надав науковим розвідкам М. Братерської-Дронь, І. Зубавіної, С. Тримбача послідовно сучасного забарвлення. У кінознавчих дослідженнях означених авторів досить плідно використовуються актуальні наукові розвідки з широкого кола проблем філософії, естетики, етики, культурології та педагогіки.

Стосовно потенціалу морально-етичного знання яскраво виявлена тенденція опертя як на загальнотеоретичний потенціал етики (М. Братерська-Дронь), так і на більш вузькі її проблеми, зокрема, з'ясування ролі окремих зрізів професійної етики в творчому процесі конкретних митців (С. Тримбач). На нашу думку, міжнауковий підхід позитивно вплинув і на реконструкцію історії становлення професійної — кінематографічної — освіти в Україні. Підтвердженням цього можуть бути роботи О. Безручка та Р. Росляка.

Водночас дослідження названих нами авторів відбили ще одну важливу ознаку. На межі XX–XXI століть українське кінознавство сприйняло й творчо інтерпретувало тенденцію, якою, на нашу думку, позначений сьогодні увесь простір гуманітарного знання, а саме: певна культурологічна й культуротворча спрямованість філософії, естетики, етики й мистецтвознавства в його широкому розумінні. Ця тенденція, яка може бути представлена як другий теоретико-методологічний засадничий принцип, почала формуватися протягом другої половини минулого століття і спочатку була своєрідною відповіддю на постмодерністську манеру філософування, що ставила під сумнів перспективність класичної гуманістики, висуваючи на перші позиції «авторський» погляд на світоглядні проблеми. У цьому зв'язку виникла необхідність підсилити теоретичне підґрунтя подібних орієнтацій. Цим доволі потужним підґрунтям виявилася історія та теорія культури, остаточна концептуалізація яких відбулася в культурології.

Відтак, і міжнауковий підхід, і специфіка культурологічного аналізу обумовили як досить активне використання в кінознавстві потенціалу мистецтвознавства в цілому, так і його продуктивну взаємодію з філософією, культурологією, естетикою, етикою, а подекуди і з педагогікою. Усе означене дозволило, ґрунтуючись на вирішенню вузько кінознавчих питань, переконливо «відпрацювати» специфіку культурного простору, що визначило саме українську кінематографічну модель. Найбільш виразним прикладом, що підтверджує нашу позицію, є монографія С. Тримбача «Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі» [2].

Аналізуючи життя й творчість О. Довженка, автор монографії, пере-

дусім, реконструює процес становлення Довженка-кінорежисера, тобто кінознавчий вимір є, так би мовити, домінуючим. Водночас, у різні періоди життя в площину інтересів митця (О. Довженка — *Т. К.*) потрапляли живопис, література й театр, — види мистецтва, котрі є «самодостатніми», але водночас здатні стимулювати й впливати на процес кінотворчості. С. Тримбач фактично здійснює дослідження на перетині кінознавства й загального мистецтвознавства. Саме така орієнтація вивела сучасні кінознавчі роботи за межі радянської моделі «кінознавство як кінорецензія», дозволила позбутися описовості й реалізувати свій теоретичний потенціал.

Намагаючись представити цілісний портрет Довженка-людини, Довженка-митця, Довженка-громадського діяча, С. Тримбач досліджує культурний простір, на підґрунті якого формувалася непересічна постать українського кінорежисера, й акцентує на багатьох чинниках, які, виконуючи функцію специфічної смальти, створили завершене мозаїчне полотно — феномен Довженка. В означеному контексті зрозуміти сутність творчих і людських шукань Довженка, допомагає його зацікавленість філософією, завдяки якій можна розглянути специфічні зрізи світоставлення режисера. Філософський підтекст, філософське обґрунтування чи навіть філософське виправдання якоїсь позиції спостерігаємо в різних ситуаціях складного й неоднозначного як життя, так і творчості видатного митця.

Прикладом, що підтверджує нашу позицію, є, передусім, специфічна манера подання митцем і у фільмах, і у щоденниках, і у літературних творах «власної філософії», яка поєднує в собі міфологічне начало, чуттєвість і раціоналізм. З цього приводу С. Тримбач зазначає, що «мислення Довженка» приводило його до переконання про необхідність «людині і народу в цілому …звільнитися від влади архаїчних уявлень про природу і світ …вирватися з-під залежності від природи, перейти в стадію суверенного існування, коли вже не інстинкти, не міфологія…визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування узагальненого буття» [2, *211*].

На сторінках монографії С. Тримбача досить переконливо відтворене специфічно довженківське світоставлення, де співіснують, так би мовити, глобальні філософські конструкції з осмисленням «філософії» власного — чисто побутового — існування. У такому контексті симпатії кінорежисера близькі позиції утопістів: «Ідеально сплановане житло — таким воно постає у спогадах. Щось напевно додається, щось трохи вдосконалюється із плином часу. А все ж у тому інтимному, приватному просторі художник

був вільний робити і робив те, чого йому хотілося від навколишнього середовища — аби воно стало чимось на кшталт «Міста Сонця», як в утопістів…» [2, *677*].

Фундаментальна монографія С. Тримбача є не тільки переконливим прикладом продуктивності використання міжнаукового підходу, а й — фактично — може бути представлена задля ілюстрації усієї низки теоретико-методологічних засадних позицій, що визначені нами як найвиразніше досягнення українського кінознавства, оскільки в дослідженні присутні і між науковість, і культурологічний аналіз, і елементи біографізму. Отже, в цілісному відтворенні різнобічної постаті О. Довженка міжнауковий підхід, що його яскраво репрезентує С. Тримбач, активно «співпрацює» з біографічним методом, теоретичний потенціал якого послідовно досліджується українськими науковцями: О. Валевським, І. Вернудіною, Т. Ємельяновою, В. Менжуліним, О. Оніщенко, К. Семенюк, Л. Стеценко та ін.

Зазначимо, що, не зважаючи на широку присутність біографічного методу в роботах вітчизняних дослідників, окремі його аспекти залишаються або дискусійними, або творчо-пошуковими, тобто такими, що вимагають подальшого опрацювання. До дискусійних слід віднести існуючі термінологічні розбіжності, адже в наукових розвідках означених нами авторів наявні поняття «біографічний метод». «біографіка», «біографізм». Саме тому в подальшому проблема уніфікації термінології має виступити як нагальна. До творчо-пошукових ідей ми б віднесли позицію К. Семенюк, котра, аналізуючи світоглядні засади творчості відомої української письменниці О. Кобилянської, впроваджує в теоретичний ужиток поняття «буттєвої» та «творчої» біографії митця. На думку дослідниці, «…більшість образів, створених Ольгою Кобилянською, є проекцією її авторського «Я» [3, *4*]. Відтак, «буттєва» біографія митця здатна певним чином визначати його «творчу» біографію. Загалом підтримуючи запропонований розподіл, необхідно розширити дослідницький простір творчого процесу інших митців, аби стверджувати означену ідею як об'єктивну ознаку художньої творчості.

Біографічний метод, основні ідеї якого були обґрунтовані в середині XIX ст. відомим французьким літературознавцем Ш.-О.Сент-Бевом, за півтора сторіччя зазнав серйозних змін і доопрацювань, проте основні його вимоги залишилися незмінними. На думку Ш.-О.Сент-Бева, здійснювати дослідження життя і творчості митця необхідно з урахуванням низки складових, а саме: батьки й родинне коло, умови виховання, освіта, релігія, середовище (друзі і вороги), особисте життя, уподобання, географія

пересувань та ін. Серед джерел, щодо з'ясування усіх цих складових, на перші ролі висувається листування, а також щоденники, спогади, сповіді, мемуарна література. Зазначимо, що біографічний метод є предметом і наших наукових інтересів. Як приклад, виокремимо статтю «Біографізм: кінематографічна модель втілення» [4], на сторінках якої проаналізовано основні аспекти цього методу, що сприяли виробленню різних моделей кіноінтерпретації творчих біографій видатних особистостей в історії науки, мистецтва та політики.

На нашу думку, продуктивність біографічного методу спирається, з одного боку, на його достатньо складну внутрішню «будову», а з іншого — на динамічність структурних елементів. Одним з елементів біографічного методу є персоналізація. Зазначимо, що різні модифікації латинського поняття «persona» — особистість — досить широко використовуються у гуманітарних науках, проте, так би мовити, професійне опрацювання воно отримує в сучасній психології, яка, передусім, трансформує означене поняття у термін «персоналізація» і увиразнює його активний, «творчий» характер, а саме: «…це процес отримання суб'єктом загальнолюдських суспільно значущих, індивідуально-неповторних ознак й особливостей, що дозволяють оригінально виконувати певну соціальну роль, творчо будувати спілкування з іншими людьми, активно впливати на їх сприймання й оцінки власної особистості та діяльності» [5]. Окрім того, психологи вважають за необхідне наголосити роль професійного колективу, в якому функціонує особистість, адже саме професійна діяльність — як і професійне середовище — дозволяють суб'єкту досягти вищого рівня персоналізації, тобто самостійності у вираженні власного «Я».

Психологічна наука, виявляючи потенціал феномену персоналізації, активно співвідносить його з процесом самореалізації, який спонукає до максимального виявлення можливостей внутрішнього «Я» особистості, вважаючи при цьому, що кожне внутрішнє «Я» є самобутнім і неповторним. Процес самореалізації дозволяє людині, по-перше, усвідомити власні можливості, а по-друге, виявити і продемонструвати виразні індивідуальні ознаки у тій сфері діяльності, якою вона займається.

Зрозуміло, що персоналізація як предмет теоретичного аналізу в сучасній психології не може автоматично переноситися у галузь кінознавства чи якоїсь іншої гуманітарної науки. Водночас, така інтерпретація може слугувати, так би мовити, базовою моделлю у виявленні її теоретичного потенціалу в суміжних сферах гуманітарного знання.

Трансформуючи персоналізацію у контекст кінознавства, необхідно,

на нашу думку, обґрунтувати два важливі аспекти, а саме: по-перше, наголошувати на специфіці творчого процесу в кінематографі, а по-друге, вкрай зважено здійснювати кінознавчий аналіз цієї специфіки, враховуючи колективну природу творчості в кіномистецтві. У такому контексті персоналізація буде представлена найбільш повно й послідовно, а поступове накопичення досвіду її осмислення, з одного боку, значно розширить межі кінознавства, а з іншого, продемонструє якісно новий рівень взаємодії гуманітарних наук.

Загальновідомо, що кінематограф належить до колективних видів мистецтва. Проте це специфічна колективність, де кожний представник колективу має змогу реалізувати власну творчу індивідуальність через — як фіксує психологічна наука — «творчо побудоване спілкування з іншими людьми». Кінотворчість, здійснюючись у межах конкретного колективу, не заважає втілити ще одну, визначену психологією, ознаку персоналізації, а саме: «максимально виявити можливості внутрішнього «Я». Поєднуючи в процесі створення фільму представників різних кінематографічних професій — сценарист, режисер, оператор, художник, композитор, актор та ін., які володіють «виразними індивідуальними ознаками», самобутнім і неповторним творчим почерком, кінематограф відкриває специфічні обрії для кінознавства. У теоретика, котрий здійснює дослідницький процес, є реальна можливість подивитися на кінотворчість крізь призму кількох неординарних внутрішніх «Я», зіставити й оцінити їх позиції і — за умови створення успішного фільму — показати процес формування естетикохудожньої довершеності, підґрунтям якої є, передусім, згармонізованість діяльності різних митців. Якщо ж фільм виявляється невдалим, то причин, як правило, можна назвати чимало, але серед них професійний кінознавець обов'язково виявить феномен «де — гармонізації» творчих можливостей та позицій, і, зокрема, завважить, що «де — гармонізація» обумовлена «де — персоналізацією» творчого колективу чи творчого процесу.

Слід також наголосити, що персоналізація сприяє аналізу самовираження та самореалізації митця, дозволяючи говорити про формування унікальної творчої особистості, якій притаманне неповторне художнє мислення. Отже, розглядаючи персоналізацію в контексті біографічного методу, слід водночас визнати, що вона дотична і до проблеми художньої творчості, поданої в найширшому її розумінні, а саме: особа митця, специфіка творчого процесу й самовираження митця на різних його етапах, причини виникнення задуму художнього твору, вибір засобів його реалізації, відповідність чи суперечності в наслідуванні вимог професійної етики митця та ін.

Зазначимо, що окреслені нами питання, з одного боку, вважаються недостатньо дослідженими, а з іншого, різні їх аспекти — подекуди на дискусійному рівні — є об'єктами постійної уваги дослідників. Підтвердженням цього є роботи таких українських науковців, як В. Бадрак, І. Живоглядова, Н. Жукова, О. Кульчицька, В. Моляко, Р. Піхманець, О. Поліщук, В. Савченко. Дотичним до означеного дослідницького простору слід назвати і зібрання «листів, спогадів, архівних знахідок», що об'єднані у виданні «Довженко без гриму» [6]. На нашу думку, на сьогодні це найбільш вдалий приклад не лише застосування персоналізації, а й використання її потенціалу в українському кінознавстві. Упорядники видання «Довженко без гриму» успішно використали обидва виміри персоналізації: і як елемента біографічного методу, і як специфічного зрізу проблеми художньої творчості, сфокусувавши її на простір кіномистецтва.

«Довженко без гриму» — це спроба відтворити образ Довженка, по суті, оминаючи оцінку наслідків його творчості, свідомо роблячи наголос на її мотивах і стимулах, на факторах — особистісних та офіційних, що стимулювали прийняття Довженком тих чи інших життєвих і творчих рішень. Слід визнати, що завдання, які упорядники «листів, спогадів, архівних знахідок», — В. Агеєва і С. Тримбач — поставили перед собою, досить чітко визначені в анотації до видання, адже спроба подивитися на Довженка по-новому вимагає відповіді на запитання, а хто, власне, такий Олександр Довженко: «Петлюрівець чи сталініст, революційний романтик чи раціональний прагматик, радянський шпигун у Німеччині чи український дипломат, що відстоює інтереси України?» [6, *472*]. В. Агеєва і С. Тримбач зізнаються, що знайти однозначні відповіді на ці запитання непросто, але те, що вони поставлені, вже робить дослідження «Довженко без гриму» вкрай необхідним у контексті сучасної української гуманістики.

Фактично, увесь матеріал видання «Довженко без гриму», — персоніфікований. Це стосується і скрупульозного аналізу ставлення Довженка до «романтики — романтизму», і «репрезентації» жінок, котрі відіграли помітну роль у різні періоди життя режисера, і спогадів тих, — П. Масоха, М. Сидоркін, О. Мішурін, В. Левін, В. Іванов, хто особисто знав митця. При цьому, на відміну від традицій радянського довженкознавства, коли життя видатного режисера подавалося переважно в позитивному контексті, «Довженко без гриму» подекуди втрачає ідилічний ореол. Щоденникові записи М. Сидоркіна — актора, що знімався у фільмі «Аероград», виявляють показовий аспект: захоплення талантом Довженка межує з прикладами його деспотичності та брутального ставлення до знімальної групи:

«…це талановитий кулак і ніяк не може похвалитися хорошим ставленням до людей…говорять (Довженко і Солнцева. — *Т. К.*) тільки гидоту — слухати бридко» [6, *354*]. У цих щоденникових записах знаходимо також чимало неприємних деталей про упереджене ставлення Довженка до своїх підлеглих, про ненормативну лексику, що застосовується ним на знімальному майданчику. Показово, що ці записи були зроблені актором у 1934 р. під час зйомок, а отже «списати» їх за рахунок образ актора на режисера не можна, оскільки до роботи над роллю, судячи з записів, він ще не приступав.

Про складний характер Довженка згадує і О. Мішурін, який працював асистентом оператора на фільмі «Щорс»: «…терзаючись своїми творчими сумнівами й коливаннями, часто доходив до нестямності. Сам того не помічаючи, доходив іноді до апогею дратівливості й нестриманості, починав кричати і кидати нам образливі, іноді незаслужені звинувачення» [6, *367*].

Відомий актор П. Масоха, відтворюючи процес зйомок фільму «Іван», де він виконував головну роль, наголошує на певній професійній байдужості Довженка: «Здавалося, що він на той час не був націлений на роботу тією мірою, як це вимагала така складна картина («Іван». — *Т. К.*). Почувалась у ньому якась внутрішня незібраність в роботі, а то й легковажність. Замість того, щоб невтомно проводити зйомки від кадру до кадру, він кидав роботу на Солнцеву, а сам частенько десь тинявся по кінофабриці з гуртом його шанувальників, буквально розкидаючи їм оберемками свої часто геніальні думки…» [6, *326*].

Включення таких спогадів у видання «Довженко без гриму» видається і важливим, і виправданим. Це не означає, що позиція М. Сидоркіна, О. Мішуріна та П. Масохи є чи то повністю об'єктивною, чи то, навпаки, упередженою. Це є штрихи до портрета митця, а сукупність таких штрихів, їх порівняльний аналіз, чітке усвідомлення «персоналії», що несе знання «про Довженка», зрештою дасть змогу українським кінознавцям відтворювати портрет цілісної особистості з усіма її «за» і «проти».

Вищим рівнем персоналізації, як уже зазначалося, є самостійність у вираженні власного «Я». У такому контексті слід наголосити на значенні діалогу персоналій, що набуває особливої ваги, коли «персоналії» знаходяться на одному рівні значущості власної діяльності. У даному разі немає значення йде мова про митця, чи, скажімо, про політика, адже мають на увазі «суспільно-значимі, індивідуально — неповторні ознаки і якості», отримані «персоналією» в процесі власної діяльності. У спогадах, включеними до видання «Довженко без гриму», ми маємо справу з людь-

ми, які — тією чи іншою мірою — були залежними від режисера, а це не сприяє створенню, так би мовити, «паритетного» діалогу персоналій. І ще одне, на нашу думку, важливе зауваження. Як відомо, більшість спогадів пишеться або після смерті митця, або до ювілеїв, що відбуваються у поважному віці. У такому контексті, найбільш вірогідними сприймаються щоденникові записи М. Сидоркіна, зроблені, як уже зазначалося, у 1934 р., так би мовити, по гарячих слідах.

Утім, видання «Довженко без гриму» представляє матеріал, який дає змогу побачити і інший бік прояву персоналізації, тобто ситуацію самого Довженка як людини, залежної від «вождів». С. Тримбач реконструює творчу та особистісну позицію митця в процесі його спілкування із Сталіним, Хрущовим та Берією. Опрацьований і представлений українським кінознавцем розділ «Довженко та вожді (Сталін — Хрущов — Берія)» є чи не найбільш узагальненим матеріалом в українському кінознавстві, що, завдяки специфічному діалогу «влада — митець», розкриває ідеологічну й світоглядну позицію режисера, котрий змушений займатися творчістю в жорстких межах «соціального замовлення».

Залучаючи архівні джерела, щоденникові записи Довженка, стенограми засідань, на яких представники влади обговорювали сценарії та фільми режисера, С. Тримбач досить переконливо проводить тему подвійної моралі, яку сповідували керівники країни, зокрема, Сталін. «Вождь народів», з одного боку, виступав прибічником і захисником Довженка, «замовляв» йому такі фільми як «Аероград» та «Щорс», а з іншого — дозволяв публікацію в газеті «Известия» фейлетону Дем'яна Бєдного «Філософи», який, брутально критикуючи фільм «Земля», фактично знищував його.

Завдяки матеріалам видання «Довженко без гриму» достовірно й повно відображена роль конкретних «персоналій» в людській і творчій долі Довженка в процесі оцінки сценарію й відзнятого матеріалу фільму «Україна в огні». Фарисейська поведінка Хрущова, котрий спочатку підтримував режисера, а потім — під впливом позиції Сталіна — публічно зрадив його, є жахаючим виявом цинізму. О. Довженко доволі детально реконструює ситуацію, яка склалася на початку сорокових років: «Хрущов зробив те, що мене жахнуло й відштовхнуло. Він спробував створити в бесіді зі мною версію, що я начебто при читанні йому сценарію читав не все і пропускав ті місця, які виявилися потім кримінальними» [6, *230*]. Позиція Сталіна чи Хрущова — страшна сама по собі щодо творчості режисера — ускладнювалася поведінкою десятків «персоналій» — чиновників низького рангу, — які «реалізували» настанови вождів. Залежність До-

вженка від влади призводить до вкрай драматичної ситуації, яка, по суті, супроводжує митця на усіх основних етапах його творчості. На нашу думку, персоналізований підхід, що запроваджений кінознавцями стосовно відтворення життя й творчості Довженка, дозволив не лише по роках, а по місяцях й днях реконструювати окремі періоди життя видатного режисера, розкривши позитивну чи негативну роль його середовища, персоналізувати носіїв цього негативу чи позитиву. У кінознавстві такого спрямування міститься значний пізнавальний потенціал та розкривається той досвід, що за всіх часів повинен враховуватися в такому складному процесі як художня творчість.

У межах статті ми зупинилися лише на одному прикладі, який дозволяє продемонструвати як теорію, так і практику персоналізації. Проте цих прикладів може бути значно більше, адже персоналізація чи її окремі елементи присутні в низці статей і інших українських кінознавців, котрі зосереджують увагу на самоцінності й самобутності творчого процесу конкретних митців, виокремлюючи саме їх досвід у контексті розвитку українського кінематографу.

Підсумовуючи матеріал статті, слід зазначити, що в останні десятиліття українське кінознавство значно оновлене завдяки використанню міжнаукового підходу, потенціалу культурологічного аналізу та можливостей біографічного методу. На тлі цих теоретико-методологічних засад формується досвід персоналізації, який слід розглядати, з одного боку, як елемент біографічного методу, а з другого, як складний психолого-мистецтвознавчий феномен.

Література:

1. «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє». — Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року). — «Філософська думка», 2009, № 6.
2. *Тримбач С.* Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. — К.: 2007.
3. *Семенюк К.* Творчість Ольги Кобилянської: калокагативне світовідчуття // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. — К.: 2005.
4. *Кохан Т.* Біографізм: кінематографічна модель втілення // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. — К.: 2005, випуск 15.
5. Інтернет-ресурс: psihotesti. ru / gloss / tag / obuchenie /
6. Довженко без гриму // Упорядкування і коментар В.Агеєва та С.Тримбач. — К.: 2014.

Садовенко Світлана Миколаївна
кандидат педагогічних наук, доктор філософії,
старший науковий співробітник, доцент,заступник директора
з науково-технічної роботи Українського центру
культурних досліджень Міністерства культури України

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ АКСІОСФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ЛОКАЛЬНИХ ТОПОСАХ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

В умовах глобалізації, орієнтованої на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності плюральних традицій, світ знаходиться на своєрідному перехресті як історичних епох, так і різних моделей цивілізацій — традиційної, що була дотепер, і сучасної, заснованої на принципах формування загальнопланетарного інформаційного простору (розповсюдження новітнього середовища масового спілкування, зокрема, мобільного зв'язку, мережі Інтернет), інших новітніх досягнень, у яку людство продовжує впевнено входити, актуалізуючи проблему збереження традиційної аксіосфери народної художньої культури локальних топосів (давньо-грец. τόπος — «місце», в культурології — синонім значень «категорія культури», «образ культури»).

Відтак, мета статті — осмислення питань збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах в добу глобалізації.

Особливо гостро нині постала проблема виживання народів, збереження ними своїх звичаїв, традицій, самобутності, мови тощо. Протидією універсалістичним тенденціям глобалізму, своєрідною установкою на консервацію (збереження) традиційної системи цінностей етносу став етноцентризм. В філософії етноцентризм (від грец. ethnos — група, плем'я і лат. centrum — центр, осередок) — це погляд на світ крізь призму етнічної ідентифікації [3]. У культурологічному аспекті концептуалізації це поняття відображає тенденцію розгляду норм і цінностей власної культури як основу для оцінки і вироблення суджень про інші культури [1; 4].

Формою інституціалізації етноцентричних умонастроїв є місцеві осередки збереження української культури, зокрема народної художньої. Це — своєрідні локальні топоси із власними структурами часопростору, особистими категоріями культури та власним ментальним полем, у межах

якого діє виразна романтично-просвітницька (модерна) установка на етнокультурний архетип як на свого роду образ Золотого віку першопоезії, втілений у метанаративах фольклору. Відповідно до антеїзму та консерватизму даного локального семантичного поля зберігаються старі культурні форми (фольклор) та творяться стилізовані під старовину нові (фольклоризм, художня самодіяльність, неофольклор).

Розглянемо способи діяльності означених культурних ізолятів з опорою на загальні тенденції щодо збереження народної спадщини в сучасній Україні на соціокультурному та законодавчому рівнях.

У ХХ столітті Україна пережила найсильніші соціальні і культурно-історичні потрясіння, які тривали безперервно майже вісімдесят років, охопивши революцію, громадянську війну, голодомор, репресії, Другу світову війну з тяжким періодом повоєнної відбудови. Наслідком цих процесів стало руйнування, а іноді й повне знищення незмірного обсягу культурних цінностей, найбільшою мірою тих, що належали до культурної спадщини української спільноти. Наголосимо, що йдеться, насамперед, про втрати духовні. Адже, як зазначав Ю. Лотман: «будь-яка руйнація культури відбувається як знищення пам'яті, стирання текстів, забуття зв'язків» [2, *230*].

Останньою за часом ланкою в цьому суцільному ланцюзі суспільно-культурних стресів і криз, стала криза ідентичності, пов'язана з кітчизацією та прагматизацією соціокультурного статусу української народної художньої культури. Утилітарне ставлення до народної художньої культури й фольклору обумовлено різними факторами: традиційними причинами пошкодження (вплив часу, природно-кліматичних умов тощо); еволюцією соціального та економічного життя; відсутністю достатніх коштів; недостатнім правовим механізмом охорони об'єктів культурної спадщини тощо.

Нині українське суспільство переживає наймогутнішу за усю свою історію трансформацію. Культура, культурна спадщина, як фактор соціально-історичних змін виявляється в центрі уваги політиків, суспільних діячів, управлінців. Структури влади різних рівнів постійно звертаються до проблеми збереження культурної спадщини, підкреслюють необхідність використовування заходів по запобіганню втрати пам'ятників культури. Разом із тим, політика духовного відродження, проголошена урядом, у випадку втрати наступності кращих традицій культури не може бути цілком реалізована без збереження і відродження історико-культурної спадщини.

У сучасних умовах кризи культури порушилися звичні зв'язки люди-

ни з навколишньою дійсністю. Вона шукає нові взаємовідносини за допомогою ідентифікації, важливими засобами якої виявляються, зокрема, етнічна приналежність, мова, народна художня культура. Ідея відродження, збереження і розвитку української народної культури, заснована на загальнолюдських цінностях і висунута в якості однієї з настанов культурної політики, обумовленої низкою обставин, зокрема:

- створенням української державності і необхідністю в зв'язку з цим об'єднання народів на основі нових ідеалів, якими є й цінності традиційної народної культури;

- в умовах кризи культури, виробленої за роки радянської влади ціннісно-нормативної системи і відсутності нової, сприйманої на рівні масової свідомості, соціокультурні інститути звернулися до народної мудрості, накопиченої в результаті практичної діяльності, втіленої в художній культурі;

- перехід від моностилістичної культури до полістилістичної, що припускає визнання за кожною регіональною культурою її прав на самостійність і створення умов для рівноправного співіснування всіх типів культур і безлічі субкультур, що відбивають різноманіття самого життя, став сприятливим і для розвитку традиційної народної художньої культури;

- процеси демократизації суспільства, що супроводжуються волею думки і духу, розкріпаченням раціональних і емоційних початків у людині, звільненням інтелектуального, духовно-творчого і морального потенціалу суспільства, виявляються сприятливими для самоактуалізації і через традиційні, фольклорні форми художньої діяльності;

- демократичні процеси в нашому суспільстві дають можливість людям різних національностей повернутися до своїх джерел, усвідомити, осмислити свою етнічну приналежність, долучитися до традицій минулого через відродження фольклорних форм художньої діяльності, що будять у народі самосвідомість і допомагають перебороти стан сум'яття, спустошеності, роздвоєності.

У сучасній кризовій ситуації, що супроводжується втратою регулятивних і контролюючих функцій культури, якими вона володіла в період позитивної стабільності, підсилюється роль народної художньої культури, що століттями орієнтувала поводження, спрямовувала діяльність, налагоджувала взаємовідносини між людьми і, пройшовши крізь віки, залишається актуальною у сьогодення. Проблеми збереження української народної художньої та формування сучасної культури, питання способу життя населення мають стати об’єднуючим фактором через отримання ін-

формації. У час високих технологій одним із засобів отримання інформації є реклама, яка сьогодні частково перебирає на себе роль ретранслятора національних особливостей. Тому в основу надання інформації, в підґрунтя реклами варто закладати ментальні особливості народу з опорою на традиційну аксіосферу культури локальних топосів та всієї країни в цілому.

Українським центром культурних досліджень за дорученням Міністерства культури України у 2013 році була проведена дослідницька робота з узагальнення регіональних історико-культурних брендів, в основі яких лежить інформація щодо культурних цінностей й ментальних особливостей двадцяти чотирьох областей України. В основу було покладено історичні прикмети областей; історико-культурні бренди; етнокультурна характеристика; яскраві постаті, пов'язані з регіоном; найхарактерніші культурно-мистецькі явища та найхарактерніші зразки історико-культурної спадщини (див.: http://www.culturalstudies.in.ua/2013_zv).

Таким чином, важливість культурологічної рецепції української народної художньої культури обумовлена необхідністю збереження і відтворення її ролі й місця в новій соціокультурній ситуації. Збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах в умовах глобалізації стає однією з важливих функцій держави.

Література:

1. *Артановский С. Н.* Проблема этноцентризма, этнического своеобразия культур и межэтнических отношений в современной зарубежной этнографии и социологии / С. Н. Артановский // Актуальные проблемы этнографии и совр. зарубежная наука. — Л., 1979.

2. *Лотман Ю. М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении / Юрий Михайлович Лотман // Византия и Русь. — М.: Наука, 1989. — С. 227–231.

3. Философия: Энциклопедический словарь / Под редакцией А. А. Ивина. — М. : Гардарики, 2004.

4. *Le Vine R., Campbell D.* Ethnocentrism. Theories of Conflict, Ethnic Attitudes and Group Behaviour. — N.Y., 1971.

Щербина Вікторія Леонардівна
кандидат соціологічних наук,
науковий співробітник факультету психології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

САМООРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОЇ ОСОБИСТОСТІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХОДИ

Самоорганізаційні процеси у сучасному суспільстві є фундаментом розвитку особистості людини і в залежності від того, як вони відбуваються формуються ті або інші типи особистості. Культурологічні аспекти аналізу становлення особистості як символічного, смислового та поведінкового комплексу не досліджувалися у сучасній українській культурології, адже ця предметна галузь традиційно вважалася цариною психології та соціології. Відомо, що у сучасній психології не існує загальноприйнятого визначення природи особистості. Більш того, принцип мультипарадигмальності, притаманний сучасним наукам про людину, передбачає скоріш відсутність такої теорії, ніж її можливість загалом.

У другій половині минулого сторіччя епоха модерну з характерними для неї раціоналізмом і вірою в об'єктивність перемінялася епохою постмодерна, відмітною рисою якої було заперечення якої б те не було об'єктивної реальності, у тому числі й психіки людини. Якщо усередині філософських і психологічних шкіл і напрямків можливі відносно швидкі зміни парадигмальних установок, то відповідні їм зміни в мисленні людей відбуваються досить повільно. Більшість із творців психологічних і педагогічних шкіл народилися в епоху модерну й стали носіями індивідуалістичної розумової парадигми, у тому числі в області персонології та антропології. Відношення до проблеми сутності людини в представників сучасної психології також носить більш-менш науковий характер, що припускає прагнення до одержання безсумнівних факт про принципи функціонування психіки. Найбільш популярні персонологічні теорії припускають наявність структури особистості як відносно стійкого утворення, а також знання про мотиви, потреби й т. д. як про щось таке, що існує усередині людини в досить стабільному вигляді. Сучасна психологічна наука не в змозі повною мірою асимілювати процес культурної й філософської трансформації, який відбувається в наш час, однак вона намагається виробити нові концепти особоистості, які відповідають реаліям суспільства, що

змінюється. Специфікою предмету в даному випадку є те, що особистість людини по-перше, є аналітичною характеристикою людини як істоти, що реалізує себе в неповторних, індивідуальних рисах. По-друге, сучасний гуманітарний дискурс про особистість, розгортається в умовах суспільства, яке індивідуалізується — соціальні порядки, які утворють суспільство) формуються більшою мірою в результаті взаємодії, обумовленої більшою мірою індивідуальними характеристиками соціальних акторів, ніж груповими (хоча пристуя й зворотня думка). Це призводить до необхідності вироблення нових метологічних засад дослідження особистості, які б урахували специфіку умов сучасного стану як у гуманітарних науках загалом, так і у культурології зокрема.

Процеси соціалізації особистості відбуваються завжди в умовах конкретно-історичних суспільних процесів. Формування особистості включає засвоєння та інтеріоризацію цінностей і норм, які діють у суспільстві, включення в процеси соціальної взаємодії у тому вигляді, якими вони є на момент життя покоління, до якого належить індивід, що соціалізується. Сучасне українське суспільство знаходиться у стані докорінних змін — відбувається переосмислення самих національного буття, оновлюються культурні, педагогічні, політичні, економічні і правові практики взаємодії між людьми. Нові покоління формуються у процесі соціокультурних трансформацій, несталого соціального середовища — те, що вчора ще не піддавалося сумнівам, сьогодні вже виглядає як застаріле або неприйнятне принципово. Як формується особистість сучасного українця в умовах суспільства, що трансформується, як може досягатися (і чи можливо це взагалі) цілісність особистості — такими проблемами опікується сучасна психологічна думка. Зміни змістовної складової соціалізації супроводжуються появою нових її механізмів. На формування особистості спричиняють вплив процеси у кіберкомунікативному середовищі, відбувається розширення горизонтів культурного спілкування великих мас людей на рівні повсякденності, формує нові виклики системна криза таких інститутів соціалізації як освіта і сімейно-родинні відносини. Соціалізація відбувається на основі певних культурних укладів, які надають абстрактно-логічні та чуттєво-образні тлумачення тому, що відбувається з людиною на різних етапах її життя. Ці культурні коди значною мірою визначають характер формування психоемоціональної складової у життєдіяльності людини, впливають на основу її ціннісних орієнтацій у життєвому середовищі та уявлень про необхідні форми поведінки. У процесі соціальних трансформацій, які переживає сучасне українське суспільство,

відбуваються докорінні зміни у свідомості людей, переоцінка цінностей, відкидання застарілих ідеалів та побудова нових систем цінностей. Зокрема, суспільство як середовище соціалізації стає більш культурно різноманітним — актуалізуються сегменти культури, які ще донедавна вважилися архаїчними, виникають новітні утворення, значно розширюється присутність світових культур у середовищі масового спілкування. Це створює як додаткові можливості, так і нові ризики і загрози формуванню особистості людини. У зв'язку з цим у гуманітарних науках відбувається посилення соціальної ролі та відповідного дослідницького інтересу до змін ролі окремої особистості в такому суспільстві. Зміна парадигм мислення, процесів соціалізації відбувається в контексті посилення соціальних трансформацій, що ведуть до посилення зовнішніх впливів на окремі суспільства, їх урізноманітнення, зростання динаміки і масштабів соціальних процесів загалом. Це актуалізує проблему створення нових концепцій цілісності особистості, в яких на перший план виходить така інтегративна якість, як особиста відповідальність за те, що відбувається з людиною та суспільством.

Епоху активного наукового вивчення проблем особистості можна умовно розділити на два етапи. Перший охоплює період з кінця XIX до середини XX ст. і приблизно збігається з періодом становлення класичної психології. У цей час були сформульовані фундаментальні положення про особистість, закладені головні напрями психологічних досліджень особистості. Другий етап досліджень проблем особистості розпочався у другій половині XX ст.

Проблема соціалізації особистості має міждисциплінарний характер. Вона розглядається в межах соціальної філософії, філософської антропології, культурології та аксіології. До неї звертаються соціальна психологія та педагогіка. Для філософії XX–XXI ст. характерне посилення інтересу до проблеми особистості в сучасному соціумі, її соціалізації. Серед напрямків, які актуалізували цю тему — екзистеціалізм Ж.-П. Сартра та К. Ясперса, де соціалізація зводиться до низки соціальних ролей, що протистоять справжній сутності людини; концепція «масової людини» Х. Ортегі-і-Гассета, що розкриває соціально-психологічний тип людини натовпу; Франкфуртська філософська школа (Г. Маркузе, Е. Фромм, Ю. Хабермас), що розглядає співвідношення загальнолюдського, соціального та індивідуального; постструктуралізм (Ф. Гваттарі, Ж. Делез), у межах якого розвивається концепція індивідуалізації, що приходить на зміну соціалізації. У вітчизняній філософії радянського періоду соціалізація особистості розглядалася в загальному контексті марксисткої концепції людини. Чи-

малий внесок у розробку проблеми внесли також дослідники Б. Г. Ананьєв, Є. О. Ануфрієв, В. С. Барулін, Л. П. Буєва, А. Г. Здравомислов, Е. Б. Іллєнков, М. С. Каган, В. П. Кисельов, Л. Н. Коган, В. В. Москаленко, И. И. Резвицький. На пострадянському просторі, в умовах перебудови методологічної парадигми, проявився особливий інтерес до проблематики соціалізації. Особлива увага приділяється проблемі ідентичності людини в трансформаційному суспільстві (М. В. Заковоротна, Є. Г. Трубіна). Осмислення соціалізації як соціально-філософської проблеми, її структурно-компонентний аналіз знаходить відображення в дослідженнях учених Є. В. Антюхової, О. М. Васильєва, В. П. Воробйова, Г. І. Ловецького, Д. Мандшира, К. С. Пігрова, Ю. М. Плюсніна, В. М. Шитової. У вітчизняній філософії проблеми соціалізації особистості знайшли своє втілення в роботах І. І. Кального, А. О. Ручки, В. Г. Табачковського, О. Д. Шоркіна. У соціологічній науці до зазначеної теми звертаються насамперед представники «розуміючої соціології» та структурного функціоналізму М. Вебер, Е. Дюркгейм, Р. Мертон, Т. Парсонс, що розглядають особистість як об'єкт соціалізації. Проблеми співвідношення соціалізації та індивідуалізації цікавлять Ф. Гіддінгса, Г. Зіммеля. Ця ж проблема піднімається й у символічному інтеракціонізмі Дж. Міда та теорії «дзеркального Я» Ч. Кулі, у феноменологічній соціології П. Бергера, Т. Лукмана, А. Шюца, які наполягають на тому, що особистість — це, навпаки, суб'єкт соціалізації. Етапи соціалізації розглядає Г. Тард. Сучасна соціологія звертається переважно до осмислення соціалізації особистості в умовах формування інформаційного суспільства. Це дослідження Д. Белла, З. Баумана, Н. Смелзера, О. Тоффлера, на пострадянському просторі — І. Ю. Кисельова, В. В. Малахова, В. О. Матусевич, К. Г. М'яло, Н. М. Федотової, В. Г. Полохала, І. П. Попової, І. М. Растової, А. Г. Смирнової, Т. В. Хрієнко, В. А. Ядова.

Психологія розглядає проблему соціалізації з позиції її впливу на психіку людини, взаємозв'язку в ній біологічного та соціального. До цієї проблеми звертаються практично всі школи, що розробляють теорію особистості (фрейдизм, біхевіоризм, гештальтпсихологія тощо). Зараз впливовими напрямками в цій галузі є феноменологічний та когнітивний, які сприймають людину не просто як пасивного реагента на соціальний вплив, а як перетворювача, творця. На думку представників цих напрямків (К. Роджерс, Х. Теджфел) людина засвоює в процесі соціальної взаємодії лише те, що сприяє її самоактуалізації. Варто також відзначити роботи Е. Еріксона, що зробив значний внесок у розробку концепції ідентичності. У радянській та пострадянській психології проблеми соціалізації

досліджувались у роботах В. С. Агєєва, Г. М. Андрєєвої, О. Г. Асмолова, Л. С. Виготського, І. С. Кона, К. В. Коростєліної.

У педагогічній науці на сучасному етапі проблема соціалізації особистості вирішується в контексті особистісно-орієнтованої освіти, витоки якої знаходимо в роботах К. Роджерса. До цього напрямку належать дослідження Є. В. Бондаревської, А. І. Ковальової, О. В. Мудрика, А. В. Петровського.

Проблема соціалізації особистості стала предметом пильної уваги представників школи культурної антропології (К. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Б. Маліновський, Е. Тайлор). І хоча вони абсолютизували вплив соціального середовища на особистість, ними було зроблено значний внесок у вивчення генезису соціалізації особистості та каналів соціалізації в архаїчних суспільствах. Вартою уваги також є типологія культури М. Мід, підгрунтям якої став принцип взаємин між поколіннями.

Проблема формування особистості завжди була й залишається предметом досліджень науковців, політиків, письменників і діячів мистецтва. Першими кроками в дослідженні проблеми у вітчизняній гуманітарній науці стали роботи, присвячені засадним питанням людини, її сутнісним силам, структурі та умовам їх реалізації. Це розробки таких вчених, як Є. О. Ануфрієв, С. С. Батенін, І. С. Бекешкіна, Л. П. Буєва, І. В. Ватін, І. Ф. Ведін, О. Г. Вовченко, С. С. Гольдентріхт, Є. А. Железов, А. Г. Здравомислов, Р. С. Карпінська, Г. Г. Квасов, П. В. Квіткін, В. Є. Кемеров, С. М. Ковальов, О. Н. Крутова, Є. М. Мануйлов, О. Г. Мисливченко, Х. Ф. Сабіров, Г. Л. Смирнов, А. Т. Хлоп'єв, М. Ф. Цибра, В. К. Шаховський, В. І. Шинкарук та ін. Серед найінтенсивніших досліджень проблеми останніми роками є також розробки соціально-психологічних аспектів життєвого шляху особистості, що їх здійснюють, зокрема, такі вчені, як К. О. Абульханова-Славська, А. В. Грибакін, Є. І. Головаха, І. О. Мартинюк, Н. В. Паніна, Л. В. Сохань, В. О. Тихонович та ін. Плідні дослідження проблеми самореалізації особистості в контексті культури знаходимо в розробках Т. О. Вєтошкіної, Н. В. Кленової, Л. Н. Когана, В. М. Межуєва, В. Г. Рибалки, Н. І. Шаталової та ін. Культурологічний аспект життєдіяльності особистості аналізується В. П. Андрущенком, В. С. Біблером, Є. К. Бистрицьким, Л. В. Губерським, І. І. Коваленко, В. А. Малаховим, М. Недашківською та іншими дослідниками.

Наступним напрямком можна назвати дослідження проблеми становлення особистості в контексті її джерел та рушійних сил, особливо потреби особистості в самореалізації. Це роботи О. П. Дзьобаня, В. Й. Коцюбин-

ського, В.О. Лозового, М.М. Михайлова, О.К. Чаплигіна, О.В. Шишкіна та інших. На особливу увагу заслуговують дослідження проблеми індивідуальності особистості, які знайшли своє відображення у працях таких авторів, як Г.М. Гак, Г.Г. Ділігенський, І.І. Резвицький, В.П. Тугарінов та ін. Ще один аспект дослідження — це сенсожиттєві, світоглядні парадигми життєдіяльності особистості. Вони — предмет наукових пошуків таких вчених, як Л.О. Гончаренка, Г.Г. Кириленко, Л.Н. Когана, І.С. Кона, О.Т. Москаленка, В.Ф. Сержантова, Н.І. Соболєвої, В.В. Століна, І.Т. Фролова та ін. Найрізноманітніші спеціальні детермінанти становлення і життєдіяльності особистості стали предметом наукового аналізу В.О. Ананьїна, О.Г. Данильяна, А.Г. Здравомислова, І.І. Кравченко, О.М. Ледяєвої, Н.Г. Милосердової, В.В. Мшвенієрадзе, А.П. Огурцова, Н.П. Осипової, В.Ф. Сіренко, В.С. Стьопіна, М.П. Требіна, С.В. Туманова, Л.І. Чінакової, Т.І. Ящук та ін. Останнім часом проблему маргінальності і маргінальної особистості розробляють А.І. Атоян, Є.В. Стариков, М.В. Тьомкін, Г.І. Упорова, К.А. Феофанов, Н.А. Фролова, Т. Шанін, В.А. Щапінський та ін. Нарешті, проблемі становлення особистості взагалі присвячені роботи Г.С. Батищева, Г.І. Волинки, В.М. Гордона, В.С. Ларцева, В.І. Муляра, С.Л. Рубінштейна, В.С. Струтинського, А.А. Хамідова та ін.

Таким чином на парадигмальному рівні можна виділити три напрямки у вивченні людської індивідуальності: теорії біологічної індивідуальності; інтегральної індивідуальності; і соціальної індивідуальності. Ці підходи можна розбити на 3 групи: феноменологічні (ознаки розходження); структурні (інтегральні) і засновані на категорії розвитку. Особистість як загальнонауковий і життєвий термін означає поняття, що має два сенси. По-перше, це людський індивід як суб'єкт відносин і свідомої діяльності та, подруге, це стійка система соціально значущих рис, що характеризують індивіда як члена того або іншого суспільства або спільності. У психології під особистістю мається на увазі також деяке ядро, інтегруюче начало, що зв'язує воєдино різні психічні процеси індивіда й надає його поведінці необхідну послідовність і стійкість.

Залежно від того, у чому саме вбачається такий початок, психологічні теорії особистості підрозділяються на психобіологічні (У. Шелдон), біосоціальні (Ф. Олпорт, К. Роджерс), психосоціальні (К. Адлер, К. Хорні та інші неофрейдисты), психостатичні («факторні») — (Р. Кеттел, Д. Айзенк та ін.). Виходячи із зазначених теорій здійснюється типологизация особистості. Розрізняють конкретно-історичні типи особистості, ідеальні типи, що відповідають певним теоретичним концепціям, а також емпірич-

ні угруповання обстежених осіб. У соціології виділення й існування різних соціальних типів особистості зв'язується з особливостями й характеристиками суспільно-економічних формацій (класові, соціально-групові типи особистості). Категорія «соціально-історичний тип особистості» використовується для позначення деяких сукупностей характеристик особистості, обумовлених тією або іншою історичною епохою, соціальною структурою суспільства.

У психології поширені типології, що враховують переважно особистісні показники (властивості й риси індивідів, породжувані притаманними їм орієнтаціями. Такою є, наприклад, типологія К. Юнга, що включає типи особистості, виділені з урахуванням таких ознак, як сензитивность, здатність до мислення, переживання оцінки, інтуїтивність, екстравертна або інтравертна спрямованість.

Поряд з цим існує й типологія, запропонована Еріхом Фроммом, яка виділяє певні елементи особистості: накопичення, орієнтація на обмін, сприйняття, використання й ін. Відзвуки персонологічних класифікацій можна виявити в багатьох соціально-психологічних типологиях, зокрема при побудові типології особистості за ознакою конформності особистості щодо норм групи й суспільства, типології спрямованості й керованості особистості.

За умов сучасності, коли в соціальному житті підвищується вага саме культурної складової життя соціальних акторів, їх соціалізація все більшою мірою визначається принципом ціннісної орієнтації, що відповідає рисам культурних укладів, в рамках яких відбувається ціннісна зміна.

В якості базового теоретичного припущення для побудови такої аналітичної моделі ми обрали положення висунуте в українській культурології, відповідно до якого сучасне українське суспільство є культурно багатоукладним [1, *150–159*]. Тому соціальні актори формуються в рамках трьох типових соціокультурних укладів, а саме традиційного, модернового (індустріального) та постіндустріального.

Культурний уклад — поняття, що характеризує історично сталі стійкі типові риси порядку побудови та змістовної наповненості нормативно-ціннісних конструктів, які притаманні соціальним групам та індивідам, і виражені у матеріальних, ідеальних організаційних та символічних компонентах їх індивідуального та групового життя в умовах конкретного суспільства. Культурний уклад є конкретним історичним явищем, притаманним людській спільноті і характеризується принципами побудови, способами обміну діяльністю, матеріальною (технологічною) основою,

типом цінностей і норм, соціально-історичною та просторово-часовою визначеністю. Розрізняють моноукладні та багатоукладні суспільства — Україна належить саме до останніх. В залежності від способів суспільного виробництва культурологія виділяє типові культурні уклади — архаїчний, традиційний, модерновий та постмодерновий.

Культурні уклади визначають зміст і форми процесів соціалізації у конкретному суспільстві, що включає типи особистостей, рольові набори, рольові дистанції.

В рамках культурних укладів формуються типи соціальних акторів та атрибути їх взаємодії. В залежності від власних парадигмальних установок дослідники розглядають культурний уклад або як одну із складових суспільного життя, що змінюється в процесі цивілізаційних змін, або як фундаментальний чинник цих змін, його рушійну силу.

З точки зору наявності культурних укладів розрізняють моноукладні суспільства, в яких з необхідністю відтворюється лише один тип культурного укладу та багатоукладні суспільства, в яких з необхідністю відтворюються всі три типи культурних укладів. Багатоукладні суспільства можуть тяжіти до централізації та ієрархізації відносин між культурними укладами, а можуть мати відцентрові тенденції та рядопокладеність культурних укладів.

Культура сучасного українського суспільства з цієї точки зору є багатоукладною та характеризується відсутністю ієрархічних відносин між укладами, їх рядопокладеністю. Відтак норми і цінності, характерні для різних культурних укладів, співіснують одні поруч з іншими, утворюють симбіози або породжують суперечності у процесах соціалізації особистості. Наявність культурної багатоукладності є характерною рисою середовища соціалізації в сучасній Україні. Це визначає необхідність дослідження типів становлення цілісної особистості саме крізь призму багатоукладності. Тому необхідно на основі потрактування цінностей в рамках того або іншого культурного укладу здійснити виділення відповідних типових рис різного роду цілісності, дослідження їх взаємодії між собою. Емпіричне дослідження висунутих концептуальних пропозицій дозволить виявити конкретні відмінності типів цілісності особистості.

На цій основі можна провести масове дослідження різних верств населення з метою виявлення домінування та конкретного розподілу типів цілісності за різними соціальними ознаками. Знання про це дозволить оптимізувати практики соціальної допомоги, зробити педагогічний та виховний процес більш відповідним викликам розвитку цілісної особистості

в нашому сучасному суспільстві. В цілому можна зробити загальний висновок, що евристичний потенціал культурології дозволяє розкрити само організаційних засад формування цілісної особистості за умов сучасних соціальних трансформацій.

Література:

1. *Щербина В. М.* Культурна політика України: на зламі тисячоліть // Об'єктивація культуротворення в добу цивілізаційної глобалізації [Текст]: зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. П. Богуцький, Г. П. Чміль, — К.: ІКНАМУ, 2012. — с. 150–159.

Гаєвська Тетяна Іллівна
кандидат історичних наук
старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

КОМЕРЦІОНАЛІЗАЦІЯ СВЯТА ЧИ КОМЕРЦІЯ СВЯТА НА ПРИКЛАДІ СВЯТА ХЕЛЛОВІН

Свято належить до числа одного з найбільш вживаних слів у культурному житті людини. Універсального визначення терміну «свято» не існує — це явище багатогранне і багатоаспектне, воно використовується в різних областях, його функції змінюються в залежності від завдання і мети. З плином часу воно переживає зміни як еволюційного, так і революційного характеру. Одні складові, хоча і зазнають впливу соціокультурних процесів, досить стабільні, інші мають орієнтованість на новації і більшою мірою зазнають змін. «Подібна подвійність пов'язана з сутністю феномена «свята», ключового елемента, який формує святкову культуру. Свято — явище, в якому поєднані дві тенденції: повернення, стабільності та оновлення, динаміки, воно одночасно орієнтоване на минуле і спрямоване у майбутнє; свято ритуалізоване, обрядове, але воно ніколи не зводиться до ритуалу чи обряду, залишаючи місце новому, непередбаченому, свободі прояву і свідомому вибору» [2, *3–4*].

Останнім часом в Україні поширилося і навіть стало популярним свято Хелловін (Хелоуїн, Хеллоуїн, Геловін, англ. Halloween). Пов'язано це з процесом американізації наприкінці XX ст. загалом у світі, і зокрема, в Україні. Найбільш активно святкує Хелловін сучасна молодь, відзначаючи свято в клубах і на дискотеках. В останній день жовтня більшість клубів організовує Halloween — party. Декором для залу стають гарбузові ліхтарики — Jack-o-lanterns та помаранчево-чорні кольори.

Про зростання популярності цього свята свідчить хронологія проведення, організація і програми святкування цього «нового» для українців свята. Так наприклад, у 2014 році це свято в Києві почали відзначати ще з 26 жовтня, напередодні Хелловіна. Почалося воно з театралізованого шоу Halloween в «Гольф Центрі» (м Київ, Оболонська набережна, 20). В програму шоу війшло «знайомство з Джеком о-Лантерна» та іншими загадковими, містичними персонажами, костюмована хода; гра в гольф по «жахливі» мішенях; передбачення «дізнайся своє майбутнє, якщо не страшно»; божевільний професор від Лабораторії наукових розваг «Весела наука»; fashion показ від дитячого продюсерського центру Babyphotostar; естафети та майстер-класи від Технічної студії «Винахідник» та ін. Вартість квитка такого шоу: 150 грн. з особи (діти до 2-х років безкоштовно).

Першого листопада в ТРЦ Dream Town (м. Киев, пр. Оболонський 1-Б) відбулося «тотальне нашестя страшних веселощів» — святкування Halloween. Літаючі відьми на мітлах, монстри, парад зомбі, конкурс гарбузів, ну і, звичайно ж, вигуки «цукерки або смерть!». На 3-му поверсі ТРЦ Dream Town окремо організована програма для дітей, в яку ввійшли: фейс-арт, шоу мильних бульбашок, уроки мікромагії та майстер-клас з вирізання гарбузів. Музичний супровід на себе взяли сучасні молодіжні групи «Клей Угрюмого», «Люм'єр» і «Крюгерс». Організатори провели супер флеш-моб «Парад зомбі», в якому головною умовою участі є наявність костюма. Власникам найкращих костюмів та переможцям конкурсу «Самий креативний гарбуз» були вручені подарунки.

У цей же день (першого листопада), у клубі «Бінго» (м. Киев, пр. Воздухофлотський, 112) відбувся фестиваль під назвою «Halloween Horror Night 2014». Тема фестивалю — постапокаліпис. «Божевільні танці на руїнах міст, полювання за останніми ресурсами, ворогуючі клани, мутанти і повсталі машини, мисливці і жертви, відчайдушні веселощі, коктейлі з останніх підвальних запасів. Все, ніби в… останній раз». Грають: MIND SHREDDER (Одеса) CHERRY-MERRY (Миколаїв) JIM JAMS (Суми) DIMICANDUM (Київ) JOHN GALT (Харків) AGHIAZMA (Київ)

AZATHOTH CIRCLE (Київ) MARTJE (Київ) LUCIFER RISING (Київ) DANTE (Київ) DJ HoloGhost DJ Weeper DJ Alice van Scott. Вартість квитків: 150 грн. (попередній продаж — 100–120 грн.).

Крім нічних паті, набирають оберти в містах України і паради, приурочені до цього дня. Першим містом, яке започаткувало у 2012 році парад на свято Хелловіну, стала Одеса. У 2013 році в Одесі відбувся Парад зомбі. В першому параді взяли участь кілька сотень людей, одягнених в подертий одяг і з нанесеним гримом під закривавлене обличчя. Так звана хода «мерців» пройшла Дерибасівською і Думською до Колонади, наслідуючи поведінку кіношних мерців, вампірів та іншої нечисті. Кожен наступний рік програма параду розширювалася і у 2014 році почалася задовго до 31 жовтня.

Напередодні свята 25 жовтня активісти громадського руху «Критична маса» влаштували костюмований велопарад. Велопарад «Діти ночі» стартував з Думської площі, учасники колоною проїхали по місту в екзотичних костюмах, яскравому гримі і з палаючими гарбузами по маршруту: Оперний театр, Новий ринок, вулиця Буніна, Кіровський сквер, Маразліївська, Успенська, Колонтаївська. Захід завершився в Дюківському парку вечіркою з музикою, фаєр-шоу, конкурсами та сюрпризами.

Не залишився осторонь і місцевий зоопарк міста. Одеський зоопарк запропонував програму «ЗооХелуїн», в яку увійшли майстер-класи з малювання та орігамі. В рамках свята проведений квест «Магічні звірі», в якому учасники пройшли ряд різноманітних завдань і розплутали заплутані головоломки. А переможці отримали пам'ятні подарунки від зоопарку. Також у зоопарку була створена тематична фотозона, приурочена до Хелловіну. Всі бажаючі взяли участь у фотосесії разом з дитячими улюбленцями зоологічного парку: кроликами, тхорами, козами і т. д.

Естафету святкування свята перейняли інші міста України. Перший парад зомбі у Харкові проходив у 2013 році. Хода «ходячих мерців» пройшла по алеях Центрального парку культури і відпочинку ім. Горького. На один вечір усі відвідувачі парку могли перевтілитися в мерців: розфарбувати обличчя, наклеїти шрами і т. д. У наступному 2014 році у Харкові 31 жовтня був влаштований флешмоб з двогодинним Парадом зомбі. Розпочалося дійство в міському парку — в саду імені Шевченка на Каскаді, де гримери створювали тематичні образи (зомбі, мерці) всім бажаючим. Після «створення образу» «штучні» мерці, зомбі і всіляка нечисть, пройшла за маршрутом: Університет, Пушкінська і Сумська до парку Горького, маршрут склав чотири кілометри і пройдений за дві години. По дорозі

учасники зустрілися з перешкодою — Вартою, яка усілякими способами намагалася змусити учасників звернути з маршруту. На фініші ходи учасників відбулося фаєр-шоу та концерт.

У Дніпропетровську це свято відзначили Зомбі-парадом, як і в Харкові, бажаючих гримували в «страшних мерців» та пройшли ходою по центральних вулицях міста.

Львівська молодь провела вечірку на Фабриці Повидла (м. Львів, вул. Б. Хмельницького, 124). У ніч на Хелловін ця вечірка пройшла в «занедбаному замку», повному демонів, привидів та іншої чортівні». Музичний супровід: «Трутні», Hell Street, Poltva Sharks, Sindy De'Ville, Prozectory, Disarm. Вартість квитків: 70 грн, в попередньому продажі, 100 грн — в день концерту [4].

А ось як святкують це свято у деяких країнах світу. У Німеччині люди свято не уявляють без замка Франкенштейна, руїни стародавнього маєтку німецьких баронів фон Франкенштейнів. На сьогодні замок лежить в руїнах, залишилося тільки дві вежі, стіни і каплиця. Але фестиваль на Хелловін тут проводиться щороку, включаючи шоу монстра. В цю ніч відбуваються найбільш масові гуляння. В Іспанії свято відзначають не один, а цілих три дні, до того ж і називається свято — Ель Діа де лос Муертос (День мертвих). Іспанці вірять, що в ці дні всі покійні повертаються на землю. Крім Іспанії таке повір'я і, відповідно, подібні традиції святкування і у всіх іспаномовних країнах Латинської Америки. У Великобританії є місце масового паломництва в дні Хелловіна — це форт Емхест в місті Четем. Саме тут, традиційно, організовується спеціальне дійство зі спуском в підземні лабіринти замку. При цьому організатори придумують спеціальні «сюрпризи» для більшого залякування туристів, а також продумують спеціальний музичний супровід до прогулянки. У Китаї свято Хелловіна називається Днем поминання предків. Звичайно, було б дивно чекати тут появи американських гарбузових ліхтарів та інших традицій «з Заходу», але все ж свічки і ліхтарі — невід'ємний атрибут китайського свята. Перед фотографіями покійних предків ставиться їжа і вода. Китайці вірять, що їх предки у цю ніч «подорожують» по світу, у тому числі заходять у свій старий будинок. Ліхтар потрібен для освітлення дороги, а їжа з водою, щоб «підживитися». А ввечері китайці допомагають духам предків дістатися назад, на небеса, для цього виготовляють спеціальні паперові човни, які до вечора слід спалити. Саме з димом від цього вогню предки і зможуть повернутися назад.

У сусідніх — Польщі та Білорусі, де переважна частина населення —

католики, переддень Хелловіну називається Дзядами, тобто днем, коли поминають усіх померлих і, передусім, звісно ж, своїх предків — «дзядів».

Повернемось до України і задамось питанням, а що в Україні не шанувались предки? Шанувались і історія таких шанувань українцям відома. Свято-обряд шанування предків українцями проводився принаймні декілька разів на рік. Але згадаємо лише два звичаї, умовно виділимо їх як головні. Перший — навесні у дні які в народі називаються радониця, радуниця (призабута назва), або батьківський тиждень, поминальні дні. Цей звичай поминання померлих на могилах після Великодня тижня зберігся і до сьогодні. Другий — восени, на Дмитрівську суботу, коли вважається великим гріхом не прийти на могили своїх рідних, не вшанувати їхню пам'ять. Якимись гучними карнавальними дійствами чи будь-якими веселощами взагалі ця дата не відзначається, навпаки. В українського народу своя історія, своя культура, свої звичаї шанування предків.

Для нашого дослідження цікавим є сюжет ТСН, присвячений цьому заходу. В ньому говориться, що Свято нечисті Хелловін з року в рік стає дедалі популярнішим в Україні. Ресторани включили до свого меню страви з гарбузом. «Західне свято призвичаїлися святкувати як колядки — діти вимагають цукерок. В Україні все на свій лад — замість дітей — дорослі, замість цукерок — алкоголь у клубах. Вбранням, кажуть, вже нікого не налякаєш. Маг, у сьомому поколінні, в свято нечисті вирішив з'ясувати долю померлого, якого взяли за музейний експонат. «Те положення, яке у нього тут — у вигляді бігуна, не було для нього звичним», — заявила маг Юлія Мечникова. Студент біологічного факультету Сергій віщунського дару не має, а вбрався так задля розваги. «Поїду в метро полякаю, приїду додому полякаю маму з бабусею і все, і в ліжечко. Монстри теж мають спати», — зазначив він. У костюмних магазинах сьогодні найбільший виторг за рік. Приходять дорослі і приводять дітей. Молоде покоління вже знає, що святкує. «Цього дня лякають, переодягаються у всяких монстрів», — розповів хлопчик. Хоча американці, від яких українці це свято перейняли, сьогодні навпаки закликають батьків дітей у страхітливі костюми не вбирати і не перетворювати їх на свої аксесуари. Костюми від 300 гривень до 4000 сьогодні розкуповують дуже швидко. «Мені звичайно пропонували сходити на ринок, купити бичаче серце, щоб було більш реалістично, але це не для мене», — посміхається киянка Марія Мединська. Продавщиця Лілія Шумиліна розповіла, що дівчата, як і завжди обирають костюми відьом, а от хлопці у ролях перебірливіші. «Починаючи від вампірів, дракул і завершуючи якимись зомбі і перевертнями», — поділилася спостереженнями вона.

Проте, якщо на костюм зайвих грошей немає, а виглядати страшно дуже хочеться, завжди можна намалювати щось просто на обличчі і на вбрання вже ніхто уваги звертати не буде. Утім, у декого це свято на рівні з Новим Роком. «Це буде дівоча вечірка, буде лімузин. Нас 4 дівчини і фотограф», — планує киянка Олена Ліннік. Священик Петро каже, що головне, щоб потім про масштабне святкування демонічного дня ніхто не пошкудував. «Коли люди вдаються до злої сили — нападають хвороби. Навіть є випадки смертельні», — зазначив він. І додав, якщо це західне неподобство стане ще популярнішим, доведеться церкві втрутитися [1].

Цей сюжет яскраво ілюструє ставлення церкви до цього свята і приватного життя українців. Церква суворо засуджує влаштовування таких заходів, а молодь, навпаки, прихильна до свята.

Натомість виникає питання, в який момент комерціалізація свята стала «двигуном» продажів для багатьох галузей бізнесу: від роздрібного продажу до сфери послуг? З одного боку, ми говоримо про етичну сторону питання — багато свят, на яких зараз заробляють, пов'язані з глибокими людськими і релігійними цінностями, почуттями, як, наприклад: 8 березня, Новий Рік, Різдво, Паска, День Перемоги та інші. З іншого боку, радувати своїх коханих та близьких — це задоволення, яке має свою ціну.

Напередодні того чи іншого свята починається справжнє рекламне божевілля: з усіх боків, не втомлюючись, нагадують, що потрібно купити для того, щоб порадувати своїх батьків, дружину, чоловіка, дитину, кохану, коханого — безпрограшні рекламні ходи, націлені на найсильніші почуття. У сфері послуг вам роблять спеціальні пропозиції, виробники випускають тематичну продукцію — вас переконують у необхідності придбання того чи іншого товару. Така кількість пропозицій на ринку значно полегшує завдання пошуку подарунка — адже «треба» щось дарувати. І це ще одна «прекрасна» традиція, яка стала «гачком» для того, щоб робити гроші на святах.

Німецький філософ і соціолог Е. Фромм у своїй роботі «Мати чи бути?» зазначає, що характерною рисою сьогоднішнього суспільства стає феномен споживацтва. Людина, все життя якої зосереджене на виробництві, продажу та споживанні товарів, сама перетворюється на товар. На «ринку особистостей» людина постає як сукупність речовинних якостей, які вона намагається продати якнайвигідніше для себе. Як на товарному ринку, так і на ринку особистостей функціює один і той самий принцип визначення їхньої мінової вартості [4].

На його думку, для людства становить велику небезпеку виробни-

цтво суспільством таких людей з відчуженим характером, котрі мають «маніпулятивний інтелект», орієнтовані на володіння. Він протиставляє особистості, зорієнтованій на володіння (на те, щоб мати), особистість, орієнтовану на буття. Отже, дилема «мати чи бути» є одним із найглибших питань сучасного західного суспільства, та й не тільки його. Розв'язати її на користь «мати» означає прирікати людину на існування лише як споживача, носія «ринкового характеру», не здатного до переживання всієї гами людських почуттів та емоцій. Розв'язання на користь «бути» означає можливість повноцінного життя людини, виявлення нею всіх найкращих моральних якостей.

Вихід із такої ситуації Е. Фромм убачає в зміні ціннісних орієнтацій свідомості, в зміні самої людини. Щоб його здійснити, треба зайнятися моральним перевихованням людини — змінити «ринкову орієнтацію» її поведінки на «продуктивну» й тим самим змінити соціальний характер. Відчуження, орієнтація на володіння зникають тоді, коли людина усвідомлює внутрішні цінності своєї природи й починає діяти згідно з ними.

Суверенність України висунула свою концепцію розвитку, в якій особливе місце відводиться духовному розвитку народу, пов'язаним з розвитком традиційної культури і, зокрема, відродженням релігійних і народних обрядів.

На жаль, у наш час ринкова економіка вперше в історії людства стає повсюдною. А це веде до загрози універсалізації матеріального інтересу, до пріоритету прагматичних цілей перед духовними цінностями.

Література:

1. В Україну прийшло найстрашніше свято року Хеллоуїн — Режим доступу: http://tsn.ua/ukrayina/v-ukrayini-svyatkuyut-naystrashnishe-svyato-roku-hellouyin.html — Назва з домашньої сторінки Інтернету

2. *Некрылова, А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века / А. Ф. Некрылова. — СПб., 2004. — 356 с.

3. *Фромм Э.* Иметь или быть = To Have or to Be? (1976) / Перевод Э. М. Телятниковой. — Москва: Аст, Астрель, 2010. — 320 с. — (Philosophy). — 2000 экз.

4. Хэллоуин 2014: События октября — Режим доступу: http://www.doroga.ua/Pages/Events.aspx?EventID=594 — Назва з домашньої сторінки Інтернету

РОЗДІЛ 2

КОНСТРУЮВАННЯ/РЕКОНСТРУЮВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ДОРОБКУ: ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Коренюк Юрій Олександрович
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

ПРОГРАМА ПЕРШОЧЕРГОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ У КИЄВІ

Софійський собор у Києві найстародавніший серед пам'яток архітектури та монументального мистецтва, які збереглися у Східній Європі. Літописи дають дві версії дати заснування собору: 1017 р. та 1037 р. За деякими варіантами літописних свідчень Софію у 1017 р. було закладено, а у 1037 р. будівництво завершили.

Софія Київська належить до храмів хрестокупольного типу. Її центральне ядро п'ятинавове, має п'ять апсид, з півночі заходу та півдня його оточено двома рядами галерей. Довжина храму разом з галереями у напрямі схід-захід становить 41,7 м, ширина у напрямі північ-південь 54,6 м, загальна площа 2310 м кв. Біля кутів західного фасаду розташовані дві сходові вежі, які ведуть на хори, що займають західну частину інтер'єру та всю довжину крайніх нав з обох боків. Освітлення обширного простору хорів забезпечують вікна у барабанах куполів, яких над п'ятинавовим ядром собору поставлено тринадцять.

До наших днів Софійський собор дійшов у архітектурних формах, які отримав після реставрації початку XVIII ст., але під пізнішими прибудовами та декором первинні архітектурні конструкції XI ст. у більшості своїй збереглися. Перероблено є лише західна частина центральної нави, а також усі перекриття других поверхів внутрішніх галерей та усі перекриття зовнішніх галерей (нові перекриття зовнішніх галерей є нині підлогами других поверхів зовнішніх галерей).

Центральний підкупольний простір і головний вівтар Софії Київської прикрашають мозаїки та фрески, інші частини храмового інтер'єру розписані фресками. Орієнтовна первинна площа мозаїчної декорації центральної частини собору за сучасними підрахунками становила 640 кв. м; первинна площа фрескових розписів усіх його частин сягала 6000 кв. м. Нижню частину стіни головної апсиди над сінтроном прикрашала панель мармурових плит, доповнених декоративною мозаїкою. З мармуру в XI ст. були виготовлені лутки головних порталів собору. Підлога у вівтарних частинах та центральному підкупольному просторі була встелена шиферними плитами, доповненими мозаїчною інкрустацією. Мозаїкою були прикрашені вертикальні частини сходин у баштах (збереглися фрагментами у північній башті, де первинні сходи розкриті) Парапети хорів були виготовлені з різьбленого шиферу.

У 1054 р. у Софійському соборі було покладено його засновника князя Ярослава Мудрого. Мармуровий саркофаг Ярослава зберігся до наших днів майже неушкодженим. У 1093 р. у соборі було поховано сина Ярослава, князя Всеволода, після чого Софія Київська слугувала усипальнею кільком поколінням князів роду Всеволодовичів. Від цього періоду у соборі зберігся ще один мармуровий саркофаг, який не атрибутований. У галереях собору з XVII ст. формується некрополь київських ієрархів, але атрибутовані поховання датуються лише XIX ст.

Від первинного малярського ансамблю Софії Київської на сьогодні збереглося мозаїк 260 кв. м, фресок — приблизно 3000 кв. м. Мозаїки у підкупольному просторі виконувалися щонайменше у два етапи, оскільки на західних підкупольних стовпах мозаїка перекриває фрагменти фресок, якими ці стовпи були розписані до того, як на них з'явилася мозаїчна декорація. Фрагменти мозаїки, які відносяться до другого етапу мозаїчної декорації існують і на стінах вівтарної віми. На сьогодні жодна з інших пам'яток візантійського монументального малярства XI ст. не зберегла такої площі стінної декорації. Репертуар сюжетів догматичного змісту, євангельського та житійних циклів, а також циклів діянь, збережених у софійських мозаїках та фресках - один з найбільших, серед тих, що відомі у храмовому малярстві Візантії і країн, які входили до кола її культурних контактів. У центральній наві собору збереглися частини унікальної за розмірами та кількістю персонажів ктиторської композиції сім'ї Ярослава Мудрого. У обох сходових вежах існують значні фрагменти циклів фресок світської тематики. Їхні сюжети серед збережених пам'яток середньовічного монументального мистецтва знаходять аналогії лише в мозаїках

палацу Рожера II та в розписах стелі Палатинської у Палермо, друга половина XII ст.

Мармурове обличкування XI ст. над сінтроном головної апсиди Софії збереглося частково з істотними переробками XVII–XVIII ст. Сінтрон після звільнення від пізніх нашарувань в процесі реставрації середини XX ст. відновив свою початкову двоступінчату форму, але не зберіг первинної декорації. Його єпископське крісло у сучасному стані складене з різночасових елементів, у тому числі і з інкрустованих шиферних плит XI ст. Від вівтарної огорожі, головної вівтарної арки, збереглися лише незначні залишки мармурових деталей та мармурові капітелі, вірогідно, від її колон, знайдені у XIX ст. під новою підлогою собору. Під підлогою знайдені також численні уламки мармурових карнизів та профільованих луток дверей, мармурові пороги яких у проходах, що ведуть із західної та південної галереї до центральної частини собору знаходяться на своїх первинних місцях дотепер.

Від мозаїчної інкрустації підлог XI ст. збереглися незначні фрагменти у вівтарях та центральному підкупольному просторі. На хорах та у деяких інших частинах інтер'єру виявлено ділянки підлоги, вкритої великими керамічними полив'яними плитами, поява яких датується XII ст. У головній апсиді збереглася підлога, вистелена керамікою XVII ст. У парапетах хорів збереглося 11 шиферних різьблених плит XI ст. (початково існувало 15), але після переробки хорів XVII ст. не усі вони збереглися на своїх попередніх місцях.

Від художнього опорядження інтер'єру Софійського собору, яке з'явилося після його відбудови, завершеної у 1706 р., збереглися парадні ворота західного входу, виготовлені з карбованої міді і позолочені. В різних частинах храму збереглися ділянки олійного розпису, що датуються періодом 1720 рр. — початком XIX ст. Від п'ятиярусного іконостасу, побудованого у центральній частині собору в середині XVIII ст. митрополитами Рафаїлом Заборовським та Тимофієм Щербацьким, після переробки кінця XIX ст. збереглася середня частина нижнього ярусу з кількома іконами 1747 р., виготовленими у Лаврській іконописній майстерні. Залишки срібних царських воріт іконостасу, виготовлених 1750 р., відреставровані з відновленням втрачених частин і у 2009 р. встановлені на своє попереднє місце у іконостасі.

В інтер'єрі Софійського собору існують значні за площею ділянки олійного живопису XIX ст., які є залишками поновлень фресок 1848–1853 рр. У XX ст. при консервації та розчистці фресок від пізніх нашару-

вань ділянки поновлень були залишені у місцях втрат тинькового шару XI ст. Так само були збережені композиції, написані олійною фарбою у другій половині XIX ст. в місцях, де фрески XI ст. не збереглися, але нині ці композиції закриті шаром тонування клейовою фарбою нейтрального кольору. Такою ж фарбою закриті олійні розписи початку XIX ст. у склепіннях трансепту та головного вівтаря.

У 1934 р. Софійський собор було закрито як діючий храм і він увійшов до складу заповідника «Музейний городок». З 1939 р. це самостійний музейний заклад — Державний заповідник «Софійський музей». У повоєнний час цьому заповіднику передається весь комплекс споруд Софійського монастиря та садиби митрополита. У 1990 р. Софійський собор у Києві разом з оточуючим ансамблем монастирських споруд внесено до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО і він отримує статус національного закладу культури з новою назвою — Національний заповідник «Софія Київська».

1. ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТУРИ

Істрія досліджень архітектури

Перші відомості про будівельно-відновлювальні роботи у Софійському соборі дає «Тератургіма» Кальнофойського, видана 1638 р., яка засвідчує, що митрополит Петро Могила на протязі кількох років розорену Софію відбудовує[1]. Після смерті Петра Могили (1647 р.) роботи, очевидно, припинилися, бо на малюнках А. ван Вестерфельда (1651 р.) лише східний фасад собору зображено завершеним і декоровано оформленим, можливо, також північний (його на малюнках детально не видно), а західні та південні галереї ще стоять без покрівель і в руїнах[2].

Після остаточної відбудова Софійського собору гетьманом І. Мазепою, завершеної у 1706 р., над замурованими арками зовнішніх галерей були зведені другі поверхи з новими великими куполами. Над центральною частиною з'явився новий дах, який перекрив малі куполи XI ст. Фасади прикрасили декоративні фронтони над західним входом з'явилося вікно у формі квадріфолію. У інтер'єрі були перебудовані хори зі зміщенням їх середньої частини на захід, внаслідок чого довжина центральної нави збільшилася. Було наслано нову підлогу з підвищенням її рівня. У 1740-х рр., при митрополиті Рафаїлі Заборовскому біля західного фасаду будується одноповерхова паперть. У другій половині XVIII ст. вздовж бокових фасадів собору з'являються тумби контрфорсів, що підпирають надбудови зовнішніх галерей[3].

У 1810–1840 р. виконані перші обміри та складені плани Софії Київської. У 1840 рр. Ф. Солнцев пропонує першу реконструкцію її первинного вигляду, на якій зображає п'ятинавову частину собору і його внутрішні галереї, які вважає первинним ядром будівлі. Часу побудови зовнішніх галерей та сходових веж він не дає і реконструкції їхнього вигляду не пропонує, а біля західного фасаду зображає сходи, які ведуть на відкриті галереї і з них на хори. Дослідники, що вивчали Софійський собор у другій площині XIX ст., також вважали зовнішні галереї пізнішими добудовами, як і одну або й обидві сходові вежі. Варіанти послідовності появи цих частин будівлі пропонувалися різні[4]. Винятком була точка зору П. Лебединцева, який вважав будівництво п'ятинавової частини собору та обох рядів галерей, з обома сходовими вежами, що ведуть на хори, одночасним[5].

У 1880-х рр. з собору знімають дах XVIII ст. і відкривають усі куполи XI ст. Фронтон середньої частини західного фасаду міняють на півциркульне завершення з великим вікном у формі арки. Замість паперті XVIII ст. з'являється прибудова псевдовізантійського стилю. У цей період вперше звертають увагу на приміщення у західній зовнішній галереї біля стіни південної вежі з апсидою, вбудованою між стовпами галереї. На початку XX ст. дослідженням цього приміщення займається М. Окунєв. Він виявляє у ньому збережений аркбутан західної галереї, який примикає до розписаної фрескою стіни внутрішньої галереї. На цій підставі М. Окунєв дає перший аргументований доказ пізнішої добудови західної зовнішньої галереї, але точного часу її появи не пропонує. Стосовно північної та південної зовнішніх галерей він висловлюється обережно, не наполягаючи на їхній пізнішій добудові. Апсиду, вбудовану між стовпами, М. Окунєв датував в широких межах усього XII ст. Функцію приміщення, яке утворилося після її побудови він визначив як хрещальню на тій підставі, що у консі апсиди збереглася написана фрескою композиція «Хрещення Господнє»[6].

У 1920-х рр. Софію Київську досліджує І. Моргілевський, який пропонує її аксонометричну реконструкцію, де зображає центральну наву у подовженому вигляді, який вона отримала після переробок початку XVII–XVIII ст.[7] (до нього таку ж реконструкцію первинного плану собору давав К. Шероцький[8]). На фасадах собору І. Моргілевський робить зондажі і досліджує мурування. Він звертає увагу на карниз, що зберігся на східному торці південної внутрішньої галереї, який на межі із зовнішньою галереєю обривається і переходить на південний фасад внутрішньої галереї. Це стало вагомим аргументом на користь поетапного виникнення внутрішніх та зовнішніх галерей[9].

Одночасно з натурними дослідженнями Софійського собору, які проводив І. Моргілевський, альтернативний варіант реконструкції його інтер'єру було запропоновано М. Бруновим, який західну частину центральної нави зробив рівною по довжині раменам трансепта. На той час це був результат теоретичних міркувань, не підкріплених натурними спостереженням, тому І. Моргілевський з ним не погодився[10]. Але археологічними дослідженнями собору, проведеними в кінці 1930-х рр М. Каргером, були виявлені основи двох стовпів зруйнованої західної торцевої стіни центральної нави, які підтвердили правильність варіанту реконструкції М. Брунова[11]. Підтримку отримала думка М. Брунова і про те, що початково внутрішні галереї були одноповерховими, оскільки збережені фрагменти стін другого поверху південної внутрішньої галереї за технікою мурування відрізнявся від стін п'ятинавового ядра (вони складені лише з плінфи, без доповнення каменем, який доповнює плінфу у п'ятинавовому ядрі)[12].

Археологічні дослідження в інтер'єрі собору, продовжені М. Каргером у 1939, 1940, 1949–1952 рр., виявили різну глибину закладення підмурків у різних частинах будівлі і різний спосіб їхнього мурування (насухо в середній частині і із заливкою розчином у галереях)[13]. Залишки дерев'яних субструкцій були виявлені лише під північною вежею[14]. Було також з'ясовано, що поперечні стрічкові підмурки під аркбутанами зовнішніх галерей до підмурків внутрішніх галерей примикали «встик» без перев'язування. Це стало головним аргументом, що розглядався на той час як незаперечний доказ пізнішої добудови зовнішніх галерей[15]. Щодо відмінної техніки мурування підмурків в межах так званого первинного ядра будівлі, то деякими дослідниками цей факт пояснювався роботою більш та менш кваліфікованих будівничих[16]. Але М. Каргер можливість роботи над підмурками малодосвідчених будівничих категорично заперечував, відзначивши, що у давньоруській будівельній традиції викладання підмурків насухо допустиме і зустрічається у кількох храмах[17]. Що ж до факту використання у різних частинах будівлі Софії Київської двох різних технік виконання підмурків, то він на той час лишився не інтерпретованим. Не було опубліковано і плану підмурків з визначеннями різних варіантів мурування та глибин їхнього залягання. Значно пізніше Г. Логвином була висунута гіпотеза про те, що підмурки, покладені насухо, можуть належати споруді, яка могла стояти на місці нинішнього Софійського собору раніше, однак на такому припущенні дослідник жодною мірою не наполягав[18].

У 1950–1954 рр. під час заміни покриттів даху та загального ремонту Софійського собору було продовжене зондування його будівельних кон-

струкцій, яким зайнялися Ю. Асєєв, М. Кресальний, В. Волков. У західній зовнішній галереї вони виявили ще один збережений аркбутан, який входив у товщу північної стіни північної вежі (раніше цей аркбутан був закритий піччю XIX ст.). Це стало доказом пізнішої появи цієї вежі[19]. Зондування стіни східного торця надбудованого у XVIII ст. другого поверху південної зовнішньої галереї виявило у її товщі залишки стіни, мурованої з каменю та плінфи, але покладеної без утопленого ряду, на розчині, що істотно відрізнявся від розчинів останніх частин собору. На підставі розмірів плінфи залишки цієї стіни були датовані дослідниками рубежем XII–XIII ст.[20] У підсумку М. Кресальним було запропоновано таку послідовність основних етапів будівництва Софії: 1) п'ятинавове ядро з одним рядом одноповерхових галерей; 2) надбудова внутрішніх галерей другими поверхами та побудова зовнішніх галерей з південною вежею — кінець XI, початок XII ст.; 3) побудова північної вежі — перша половина XII ст.; 4) надбудова зовнішніх галерей другими поверхами — рубіж XII–XIII ст.[21] В процесі тогочасних досліджень була отримана інформація і щодо змін декоративного оформлення фасадів собору. Зондуванням стіни східного торця надбудови другого поверху південної зовнішньої галереї у місці її примикання до залишків стіни другого поверху внутрішньої галереї на профільованій лопатці було виявлено фрагменти червоного однотонного фрескового фасадного розпису (фрагмент в існуючій літературі не описано). На залишках мурування рубежу XII–XIII ст. були знайдені фрагменти фасадного тиньку іншого складу без слідів фарби, ділянки такого ж за складом тиньку були виявлені і на барабанах бань собору. Відтак, автори дослідження дійшли висновку, що в кінці XII ст. усі фасади Софії вперше були суцільно потиньковані[22].

У остаточному варіанті концепцію поетапної побудови Софійського собору сформулював М. Каргер, який датував будівництво зовнішніх галерей та південної вежі кінцем XI ст., а північну вежу — початком XII ст.[23], пов'язуючи цей етап добудови з київським князюванням Володимира Мономаха[24]. Стосовно надбудови зовнішніх галерей другими поверхами на рубежі XII–XIII ст. М. Каргер відзначив, що факт існування над цими галереями залишків мурування, з датуванням якого він погоджувався, свідчить, що якісь доповнення над ними у домонгольський період існували. Але, враховуючи те, що на жодному з малюнків А. ван Вестерфельда 1651 р. слідів других поверхів над зовнішніми галереями не зафіксовано, найбільш вірогідно, що це була не суцільна надбудова, а лише окремі приміщення біля східних торців[25].

Пізніше М. Кресальний, один з авторів останнього варіанту концепції поетапного зведення Софійського собору, зберігаючи загальну кількість основних етапів будівництва, звузив хронологічні межі другого та третього етапів. Добудову зовнішніх галерей разом з південною вежею він відніс до періоду життя Ярослава Мудрого[26], а північну вежу став датувати останніми роками князювання Всеволода Ярославича (помер у 1093 р.), віднісши її до часу облаштування у східній частині північної зовнішній галереї закритого приміщення[27], яке він на той час вважав усипальнею Всеволода (у більш ранніх роботах це приміщення він атрибутував як усипальню Володимира Мономаха (помер у 1125 р.)[28].

На початку 1970-х рр. східне приміщення північної зовнішньої галереї вивчають І. Тоцька та О. Єрко. Дослідники констатують, що східне членування галереї вже в процесі її побудови було облаштоване як закрите приміщення, відмежоване стінами як зовні, так і від внутрішньої галереї. Із західною частиною галереї воно з'єднувалося крізь арку у поперечній стіні. Наступне від нього на захід приміщення, яке відповідало трансепту, також мало поперечну стінку, але його бокові трипролітні арки початково були відкритими. Через певний час, після розпису північної галереї фресками у її східній закритій частині південна внутрішня стіна була прорубана аркою, яка з'єднала східне приміщення із внутрішньою галереєю. Існувала ця арка недовго і незабаром була замурована, одночасно були замуровані і бокові трипролітні арки у наступному західному членуванні галереї, яке також стало ізольованим приміщенням. Час появи цих замурувань дослідники датували досить широкими межами другої половини XI ст.[29], що загалом узгоджувалося з останнім варіантом хронології будівництва зовнішніх частин собору, що його було запропоновано М. Кресальним.

Але на той час вже існували публікації, які розглядали будівництво усіх частин Софії Київської як єдиний процес. Подібний погляд на будівельну історію Софії ще у XIX ст. висловлював П. Лебединцев[30], але тоді його точка зору визнання не здобула, а тепер вона була підтримана, бо незабаром одержала кілька підтверджень, аргументованих конкретними натурними спостереженнями над пам'яткою. Першим таку точку зору сформулював Ю. Асєєв. Відмовившись від концепції поетапного будівництва, він у 1969 р. написав, що другий поверх над внутрішніми галереями з'явився у процесі зведення собору, після чого стіни внутрішніх галерей які для урівноваження збільшеного тиску довелося з усіх боків підперти аркбутанами, що своїми проміжними перекриттями утворили зовнішній ряд галерей. В цей зовнішній ряд галерей спочатку була вбудована південна вежа,

потім — північна[31]. Цю версію майже відразу повторив Г. Логвин, але з певною відмінністю, вважаючи зовнішні галереї і південну вежу одночасними. Окрім того він додав важливе спостереження про те, що південний аркбутан біля північної вежі розписувався фрескою одночасно із зовнішньою стіною вежі, оскільки фресковий тиньк безперервним шаром переходить із зовнішньої стіни вежі на конструкцію аркбутану[32] (М. Кресальний свого часу стверджував протилежне: фреску на аркубутані перекриває мурування північної вежі[33], але місця, де таке можна спостерігати, не вказав). У наступних публікаціях Г. Логвин аргументацію, стосовну одночасності зведення усіх частин собору і одночасності їхнього декорування, значно розширив. Він звернув увагу на те, що південний аркбутан західної галереї початково спирався не на фресковий розпис стіни внутрішньої галереї (так думав І. Моргілевський[34], пізніше і М. Кресальний[35]), а на чисте мурування. Розташовану нижче ділянку фрески аркбутан перекрив лише після того, як внаслідок просідання підмурку опустився на 0,30 м. Простеживши послідовність нанесення ділянок фрескового тиньку на стовпах та аркбутанах, що знаходяться біля обох веж та у арках, які сполучають зовнішні галереї з внутрішніми, він дійшов висновку: усі галереї і зовнішні стіни веж розписувалися фресками одночасно. Відтак, у підсумку Г. Логвин констатував: усі галереї Софії разом з обома вежами будувалися одночасно і після завершення будівництва були разом, без істотних перерв у часі, розписані фресками. Відсутність перев'язувань між підмурками зовнішніх та внутрішніх галерей (саме цей факт раніше був основним аргументом на користь тези про їхню різночасність) Г. Логвин розглядав як свідомий конструктивний прийом, який мав попередити появу просадочних тріщин між частинами конструкцій, які знаходяться в різних умовах статичного навантаження (внутрішні галереї двоповерхові та зовнішні одноповерхові)[36].

Концепцію одночасності усіх частин собору підтвердили проведені у той же період І. Тоцькою та Ю. Стріленко петрографічні дослідження фрескового тиньку, відібраного у різних частинах п'ятинавової частини собору, у його внутрішніх і зовнішніх галереях та у баштах. Вони показали однаковий склад мінеральних наповнювачів тиньку первинних фресок у всіх перерахованих частинах будівлі. Серед відібраних проб тиньку винятків було лише два: 1) тиньк другого шару фрескового розпису у східній частині південної внутрішньої галереї, який мав певні відмінності складу розчинів у порівнянні з тиньком первинних фресок; 2) тиньк розписів апсиди хрещальні, склад якого принципово відрізнявся від проб тинькових розчинів, відібраних у всіх останніх частинах будівлі[37].

Але найбільш вагомим аргументом на підтримку тези про одночасне будівництво п'ятинавового ядра собору, обох рядів галерей та обох башт було те, що усі вони мали однакове мурування з плінфи, скрізь покладеної з «утопленим рядом» і доповненої каменем (мурування «opus mixtum»). Цей факт був добре відомий і раніше, але Г. Логвин першим акцентував на ньому увагу, особливо в останніх роботах[38]. Дослідники, які вивчали Софійський собор до нього, мали з цього приводу різні точки зору. М. Окунєв свого часу не висловлював остаточної певності у пізнішій появі північної та південної зовнішніх галерей саме тому, що їхнє мурування не відрізнялося від останніх частин будівлі[39]. М. Кресальний при визначенні різночасових частин будівлі цей факт взагалі не брав до уваги, посилаючись лише на виявлену М. Каргером відсутність перев'язувань між підмурками зовнішніх та внутрішніх галерей[40]. Сам М. Каргер, підкреслюючи, що сумніви М. Окунева стосовно пізнішої добудови зовнішніх галерей не підтвердилися[41], паралельно відзначив: техніка мурування зовнішніх галерей свідчать про їх появу у кінці XI ст.[42] Однак, які саме ознаки мурування вказують на кінець XI ст., не пояснив. Щоправда, в іншому місці він зазначає, що у прибудовах кінця XI в. майже відсутній камінь, а цегла стає товщою і більшою[43]. Однак твердження М. Каргера стосовно зменшення кількості каменю суперечить його попереднім висновкам, про пізнішу прибудову зовнішніх галерей в обох баштах, бо камінь у їхніх стінах присутній у таких же кількостях, як і у стінах п'ятинавового ядра та внутрішніх галерей. У такій же кількості камінь присутній і у тих вочевидь пізніших ділянках мурування, які закривають трипролітні арки північної зовнішньої галереї, на що М. Каргер уваги не звернув взагалі. Принципово відмінне спостереження над застосуванням каменю у муруваннях Софійського собору робив М. Кресальний, який констатував, що кількість і розміри природних каменів зменшується по мірі зведення стін у висоту, підкреслюючи при цьому, що це конструктивний прийом[44]. Це спостереження М. Кресального цілком відповідає дійсності, відтак ознаку збільшення чи зменшення кількості каміння у мурування не слід вважати датуючою. Водночас М. Кресальний не відзначив того факту, що у Софійському соборі є частини стін, змуровані зовсім без використання каменю, лише з плінфи, покладеної з утопленим рядом. Це згадувані вище залишки стін другого поверху південної внутрішньої галереї, а також стінка, яка відмежовує нижню торцеву камеру південної вежі від сходів на хори. Мурування цієї стінки перекриває ділянки стін сходового проходу, розписані фресками, відтак факти її появи після завершення малярського опорядження вежі та

зовнішніх галереїй не викликає сумніву. Але детально ця стінка ніким не досліджувалася. Археологічні розкопки у нижній камері південної вежі проводилися М. Каргером, але жодних висновків стосовно цієї стіни та особливостей її мурування він не робив.

Залишки стін другого поверху південної галереї збереглися двома відносно невеликими фрагментами. Один з них, це частина південної стіни у місці примикання до південної вежі із залишками дверного проходу, який виводив на терасу, влаштовану на перекриттях зовнішньої галереї (цей фрагмент з дверима було виявлено у 1977 р. реставратором Р. Биковою). Другий фрагмент — це частина східної торцевої стіни із збереженим фасадним вікном. Аналогічний фрагмент стіни другого поверху зберігся і з північного боку. У 1920-х рр. залишки торцевих східних стін других поверхів внутрішніх галерей, північної та південної досліджував І. Моргілевський, який у процесі зондування виявив відсутність їх перев'язувань зі стінами центрального п'ятинавового ядра собору. Тим не менш, І. Моргілевський вважав другі поверхи внутрішніх галерей одночасними з центральним ядром собору[45]. На противагу такій точці зору для М. Брунова факт відсутності перев'язування став аргументом на користь висновку про пізнішу появу других поверхів внутрішніх галерей. Звернув увагу М. Брунов і на відмінність матеріалів мурування другого поверху південної галереї, відзначивши схожість його техніки з технікою муруванням стін церкви Спаса на Берестові[46], будівництво якої традиційно пов'язується з часом київського князювання Володимира Мономаха. Для дослідників 1950-ті рр., які підтримували концепцію поетапного будівництва Софії Київської, надбудова других поверхів над внутрішніми галереями та добудова ряду зовнішніх галерей вважалася одним етапом[47]. При цьому жоден з авторів тогочасних досліджень не акцентував уваги на тому, що у залишках стін другого поверху південної галереї каміння відсутнє, а у залишках стін другого поверху північної галереї воно наявне у такій же кількості, як і у центральному п'ятинавовому ядрі та у нижньому поверсі внутрішніх галерей.

У 1978 р. для з'ясування часу виникнення другого поверху південної внутрішньої галереї Ю. Асєєвим, І. Тоцькою і Г. Штендером були проведені у цій частині собору зондажні дослідження[48]. Ними було розчищено стик примикання східної стіни другого поверху галереї до лопатки стіни центрального ядра на повну висоту (І. Моргілевським він був розчищений лише частково). У результаті з'ясувалося, що вище рівня 3 м від підлоги другого поверху розпочинається перев'язування мурувань. Відтак, було

зроблено висновок, що стіни п'ятинавового ядра собору і другого поверху південної галереї вище вказаного рівня мурувалися одночасно[49]. Це цілком узгодилося з тезами Г. Логвина про одночасність зведення усіх частин будівлі собору, який автори даного дослідження на той час одностайно підтримували. Додатковим аргументом на користь одночасності побудови центрального ядра та других поверхів зовнішніх галерей стало вікно у стіні між східною частиною другого поверху південної галереї та хорами, у якому не було виявлено пазів віконної рами, а значить це вікно з'єднувало два закриті приміщення[50]. Цілісність концепції порушував лише факт відсутності каменю у муруванні залишків стін другого поверху південної галереї, при тому, що другий поверх північної галереї, як і центральне ядро собору містить камінь у досить значних кількостях. Автори дослідження, на відміну від своїх попередників, які факт відмінності техніки мурування стін других поверхів північної та південної галерей ігнорували, увагу на цій проблемі акцентували, підкресливши, що допускають можливість паралельного використання технік мурування із застосуванням каменю та без нього, тому не вважають пов'язувати цю технологічну відмінність неодмінно з хронологією[51] (до них подібну точку зору висловлював М. Кресальний, принципово інакше думав М. Каргер, він навіть зменшення кількості каменю у муруванні розглядав як датуючу ознаку).

У той же період Ю. Асєєвим, І. Тоцькою і Г. Штендером були проведені обширні зондування стін західної частини другого поверху південної галереї. Ними були виявлені на зовнішній стіні центрального ядра залишки зрубаних лопаток, які в нижніх частинах зберегли профільовану форму подібну лопатці, яка повністю збереглася біля західного кута стіни. Але залишків самих склепінь над лопатками виявлено не було, бо вони усі були зрубані і їхнє мурування було вибране із заглибленням у товщу стіни, відтак, від склепінь збереглися лише арки люнетів. При цьому у східній частині галереї арка люнета розташована на 1 м вище люнетів західної частини галереї, що свідчило про підвищення склепіння перекриття східної частини другого поверху галереї. Внаслідок цього підвищення східна частина перекриття галереї закривала барабан купола над східною частиною хорів, тому вікна у ньому зі сторони галереї відсутні. Симетричний купол над північною частиною хорів теж не має вікон з боку галереї, а значить таке саме підвищене перекриття існувало і з північного боку (зондування стін північної галереї у місцях перекриттів не проводилося ніким). Це стало ще одним вагомим аргументом на користь висновку про одночасну побудову центрального ядра храму та других поверхів обох внутрішніх галерей[52].

Пізніше була висловлена думка, що підвищені східні приміщення других поверхів внутрішніх галерей Софії Київської були мітаторіями, у яких під час богослужіння знаходилася князівська сім'я. Відповідно відкрите вікно південного приміщення було трактоване як слуховий отвір, крізь який можна було чути службу (подібні приміщення мітаторіїв з підвищеними перекриттями існували у Софії Новгородської, але там вони розташовані не на галереях, а у східних частинах хорів[53]). Чи існувало аналогічне вікно на північній стороні Софії Київської, з'ясовано не було, оскільки там зондування тиньку XIX ст. не проводилося.

Загальний висновок Ю. Асєєва, І. Тоцької, Г. Штендера за результатами досліджень 1978 р. був однозначним: другі поверхи внутрішніх галерей Софії Київської так само, як і одноповерхові зовнішні галереї входили до первинного задуму будівлі собору і зводилися одночасно з його внутрішнім ядром[54]. Концепцію одночасного зведення усіх частин Софії Київської у 1980-х рр. аналізував О. Комеч. Він відзначив, що аргументи, які її підтверджують, є переконливими і додав до них кілька власних спостережень. Перший — це відсутність вікон у стінах західних частин хорів, в разі існування початкового плану, який передбачав би одноповерхові внутрішні галереї, хори можна було б освітити вікнами у стінах, а не лише у барабанах куполів[55]. Другий — це шиферні карнизи, які лежать над лопатками стін другого поверху внутрішніх галерей, які є типовими для лопаток, що знаходяться у інтер'єрі, а не на фасаді, де з'єднання лопаток з арками закомар здійснюється, зазвичай, без відмежування карнизними плитами. Третій — це проходи дверей між хорами та другими поверхами галерей, арки яких не мають ступінчатого облямування, притаманного аркам дверних проходів та вікон на усіх фасадах Софії[56]. Водночас О. Комеч навів кілька таких фактів, які можуть розглядатися як контраргументи концепції одночасної побудови усіх частин собору. Перший — це відсутність дерев'яних брусів, які в разі одночасної побудови стіни центрального ядра та других поверхів галерей мали б їх з'єднувати (аналогічні бруси існували в центральній частині інтер'єру Софії, у тому числі і в нижніх поверхах галерей, де від них збереглися гнізда над шиферними карнизами). Другий — це лопатки південної стіни центрального ядра, які окрім самої східної усі були профільовані, а така форма характерна для фасадів, а не для інтер'єрів. Третій — це шиферний карниз на східному фасаді, який розмежовує перший та другий поверхи південної галереї, у візантійській архітектурі подібні міжповерхові карнизи на фасадах зустрічаються як винятки[57].

Відтак, концепція єдиного первинного задуму Софії Київської, реалі-

зованого за один безперервний етап будівництва, попри достатню аргументованість, беззастережної підтримки не отримала. Окрім перерахованих невирішених питань з другими поверхами внутрішніх галерей очевидним фактом є те, що попри однакову техніку мурування внутрішніх і зовнішніх галерей та обох веж, північна вежа була вбудована між стовпами та аркбутанами уже існуючої західної зовнішньої галереї. Очевидно також те, що зовнішні стіни внутрішніх галерей оформлені такими ж двоступінчатими півциркульними нішами, як і усі фасади собору, тому стіни внутрішніх галерей початково задумувалися і оформлялися як фасадні, а інтер'єрними стали після прибудови зовнішніх галерей. Показовим фактом є також те, що декорація фасаду південної зовнішньої галереї повторює декорацію стін внутрішніх галерей, можливо так само було і на фасаді західної зовнішньої галереї, яка майже не збереглася, а декорація північної галереї була дещо відмінною, тут одноступінчаті ніші у формі півциркульних арок чергуються з нішами трикутної форми. Звертаючи увагу на таку декорацію М. Кресальний свого часу відзначив, що єдину аналогію комбінації подібних форм дають закомари Софії Новгородської (1045–1050 рр.), де сполучаються півкруглі та трикутні щипцеві форми[58]. О. Комеч це спостереження доповнив таким міркуванням: у Новгороді ці форми відображають конструкції склепінь, а на фасадах галерей київського собору — це декорація, тому вірогідним, є припущення про виникнення щипцевих форм як конструктивних спочатку у Софії Новгородській, а потім повторення їх на фасадах Софії Київської в якості декорації. Звідси випливає наступний висновок про те, що північна зовнішня галерея (або й усі зовнішні галереї) київського собору будувалися після того, як новгородський собор уже було закінчено, або перед самим його завершенням, тобто біля 1050 р.[59]

Позаяк жодне з первинних перекриттів другого поверху внутрішніх галерей Софії Київської не збереглося, пропонувалося кілька варіантів їхньої реконструкції. На макеті реконструкції первинного вигляду собору, виконаному в кінці 1930х рр. на підставі графічних реконструкцій І. Моргілевського і К. Конанта, усі склепіння других поверхів внутрішніх галерей циліндричні, орієнтовані поперек довжини галерей[60]. Таке саме рішення повторене на макеті первинного вигляду Софії, виконаному у 1950х рр. за матеріалами досліджень Ю. Асєєва, М. Кресального, В. Волкова[61]. Однак подібна реконструкція є умовною і дійсності відповідати не може, оскільки при такому розташуванні циліндричних склепінь їхні п'яти не мають достатньої висоти для розміщення під ними арок, які мають з'єднувати перекриті приміщення у галерею, тим більш ці арки закриватимуть своїми

торцями збережені в інтер'єрі галерей лопатки[62]. Тому у 1978 р. Ю. Асєєв, І. Тоцька і Г. Шендер, завершивши натурні дослідження собору, запропонували новий варіант реконструкції перекриттів других поверхів його внутрішніх галерей. У ньому циліндричні склепіння замінені хрещатими, окрім тих частин, які відповідають раменам трансепта та центральної нави, де були залишені високі циліндричні склепіння, діаметри яких відповідають діаметрам перекриттів трансепта та нави, лише доповнені у порівнянні з попередніми реконструкціями незначними розпалубками з обох боків[63] (графічну реконструкцію зовнішнього вигляду собору з урахуваннями цих змін дав Г. Шендер[64]). У той же період принципово відмінний варіант реконструкції перекриттів других поверхів галерей запропонував Г. Логвин, який над тими частинами, які відповідають раменам трансепта та центральній наві, також лишив високі циліндричні склепіння, а усі останні частини галерей перекрив купольними склепіннями, аналогічними тим, які існують у нижніх поверхах внутрішньої галереї і у приміщеннях під хорами[65].

Аналізуючи запропоновані варіанти реконструкції перекриттів верхніх поверхів галерей, О. Комеч відзначив, що конструктивно обидва вони можливі, але варіант Г. Логвина, який пропонує купольні склепіння вірогідніший, бо хрещаті склепіння у Києві відомі лише з XII ст.[66] У той час як купольні склепіння для перекриття верхніх компртиментів бокових нав використовувалися повсюдно. Залишки такого склепіння дещо раніше були виявлені при реставрації Михайлівської церкви Видубицького монастиря (1070–1088 р.), а пізніше у Спасо-Преображенському соборі у Чернігові (після 1036 р.). Щодо тих частин галерей Софії Київської, які відповідають раменам трансепта та головній наві, то проти варіантів їхньої реконструкції з високими циліндричними склепіннями теоретичних заперечень не було[67], але одне дуже принципове фактичне заперечення виникло: при натурних обстеженнях зовнішніх торцевих стін рамен трансепту (знаходяться під сучасним дахом) О. Комечем і В. Отченашко у 2006 р. помітних слідів примикання будь якого склепіння виявлено не було[68]. З цього приводу О. Комеч висловив припущення (усне), що надбудова північної та південної внутрішніх галерей другими поверхами не була суцільною, а обмежувалася східними та західними їх частинами, а ділянки, які відповідали раменам трансепту других поверхів не мали (стосовно другого поверху західної галереї припущень не висловлювалося, бо ті частини центрального ядра, до яких могли примикати перекриття її середньої частини, усі зруйновані).

Гіпотеза О. Комеча часткове підтвердження знайшла в результатах досліджень В. Отченашка, який у 2011 р., продовжуючи обстеження торцевих стін рамен трансепту, на північній стіні виявив незначні сліди примикання перекриття галереї. Це були рештки цем'янкового розчину, які прилипли до мурування зовнішньої стіни кількома неширокими смугами, конфігурація яких має форму двосхилого даху. Відтак, про склепіння, викладене з плінфи у даному разі мова йти не може, скоріш усього, це був дерев'яний двосхилий дах, який у місці примикання до стіни трансепту було залито цем'янковим розчином. Очевидно такої ж форми двосхилий дах існував на відповідному членуванні галереї і з південної сторони, але там на торці трансепту залишків розчину, які б про нього свідчили, виявлено не було. Виходячи з результатів цих досліджень В. Отченашка (результати не публікувалися) вірогідною видається гіпотеза про те, що незвична форма щипцевих верхніх склепінь Софії Новгородської копіює двосхилі дерев'яні дахи з трикутними фронтонами, які існували над центральними членуваннями других поверхів внутрішніх галерей Софії Київської, так само і декоративні щипці на фасадах її зовнішніх галерей можуть бути репліками цих форм (припущення висловлене усно В. Отченашком). Подібне припущення про вплив форм дерев'яних конструкцій на фасадну декорацію північної галереї Софії Київської висловлював до цього И. Кресальний[69].

Зовнішні галереї Софії Київської також не зберегли жодного перекриття окрім незначних залишків нижніх частин циліндричного склепіння над приміщенням хрещальні поряд з південною вежею. М. Каргер про ці залишки пише як про частково збережене склепіння70 (в дійсності вони лиш трохи піднімаються над п'ятою і майже повністю перекриті пізнім тинькуванням[71]). Ці залишки стали підставою для реконструкцій перекриттів усіх зовнішніх галерей циліндричними склепіннями, орієнтованими по осям аркбутанів, тобто — поперек довжини галерей, пропонованих різними долслідниками[72]. Додаткову підставу для такого варіанту реконструкції перекриттів основних частин зовнішніх галерей дає малюнок А. ван Вестерфельда, яким у західній галереї зафіксовано збережений аркбутан і над циліндричне склепіння[73]. Архітектурною точністю цей малюнок не відзначається, але не менш вагомим аргументом на користь подібної реконструкції вважається аналогія з галереями Софії Новгородської (п'ятинавове ядро новгородського собору оточене одним рядом галерей), конструктивною основою яких також є аркбутани, з циліндричними склепіннями перекриттів у проміжках[74]. Однак при цьому не вирішеним

лишилося питання, пов'язане з перекриттями видовжених проміжків галерей київського собору, які відповідають ширині рукавів його трансепта і центральної нави. У внутрішніх галереях аналогічні проміжки перекриті циліндричними склепіннями, орієнтованими по довжині галерей (усі збереглися), але для зовнішніх галерей, ширина яких майже вдвічі перевищує ширину внутрішніх, подібне вирішення неприйнятне. Ширші циліндричні склепіння мають більші діаметри, відтак щоб розташувати їхні шелиги на одному рівні з шелигами вужчих склепінь внутрішніх галерей, необхідно було опустити їхні п'яти, чого на збережених залишках стін зовнішніх галерей не спостерігається. Тому М. Кресальний і Ю. Асєєв припускали свого часу, що ці ділянки зовнішніх галерей були перекриті хрещатими склепіннями, застосування яких ці автори вважали вірогідним і для перекриття квадратного кутового приміщення на перетині північної та західної зовнішніх галерей[75] (аналогічну південно-західну кутову частину займає південна вежа, а північна вежа зміщена на одне членування на південь, тому з цього боку кут лишається вільним). О. Комеч, вказуючи на малу вірогідність застосування хрещатих склепінь, позаяк вони в інших пам'ятках Києву XI ст. не відомі[76], гіпотетично запропонував варіант перекриття кутового приміщення з розташуванням у його центрі восьмигранного стовпа, який розділяв це приміщення на чотири менші чарунки. Щодо тих частин галерей, які відповідають трансепту і центральній наві, то вони могли бути, на думку О. Комеча, плоскими[77], тобто дощатими на дерев'яних балках. Такі перекриття вказаних частин галерей, найбільш вірогідні, бо на одному з малюнків південної зовнішньої галереї А. ван Вестерфельда, на якому представлено зруйнований інтер'єр південної зовнішньої галереї, на її північній стіні не видно жодних слідів примикання мурованого склепіння ні нижче карнизу, яким відзначено рівень підлоги внутрішньої галереї, ні на фрагментах стіни, розташованих вище[78]. Відтак, єдиним можливим варіантом перекриття цього приміщення і аналогічних йому в інших зовнішніх галереях могли бути лише дерев'яні балки з настилом, який слугував підлогою розташованої зверху відкритої тераси-гульбища. Показово, що М. Кресальний, пропонуючи слідом за Ю. Асєєвим, варіант перекриття цих ділянок галерей хрещатими склепіннями все ж підкреслював, що таке вирішення є гіпотетичним і з'ясування цього питання потребує подальших зондаж них досліджень у галереях[79], а на пропонованих кресленнях-реконструкціях розрізів собору по осям просторового хреста перекриття зовнішніх галерей він зробив плоскими, тобто по балках, на яких облаштована відкрита тераса-гульбище з парапетами[80].

Існування відкритого гульбища, яке початково існувало, очевидно, над усіма зовнішніми галереями, передбачалося більшістю реконструкцій первинного вигляду Софії Київської[81]. Підтвердженням існуванню пласких дахів зовнішніх галерей з відкритими терасами на них (принаймні на південній галереї) є дверний прохід, збережений дотепер у залишках зовнішньої стіни південної внутрішньої галереї, який виводив на дах зовнішньої галереї. Те, що гульбища на дахах зовнішніх галерей певний час були відкритими, засвідчує зонд, розташований у місці примикання до південно-східного кута ділянок пізнього мурування, яким відкрито профільовану фасадну лопатку із залишками червоного фрескового пофарбування на ній (якби до цієї лопатки передбачалося притуляти стіну надбудови над зовнішньою галереєю, не було б сенсу робити її профільованою, тим більше розписувати фрескою).

Довгий час існування відкритих гульбищ на дахах зовнішніх галерей Софії Київської ні у кого не викликало заперечень. Лише у 1978 р. Г. Логвином було запропоновано новий на той час варіант реконструкції зовнішнього вигляду собору, на якому усі його зовнішні галереї перекриті односхилими дахами[82]. Ця ж реконструкція репродукувалася ним у співавторстві з Н. Логвин і пізніше[83] без змін чи пояснень функцій дверного отвору, який незрозумілим чином перерізається двосхилим дахом, на що цілком слушно вказували критики подібного варіанту реконструкції[84]. Так само незрозуміло виглядає розписана фрескою профільована лопатка, яка відразу ж мала бути закрита фронтоном двосхилого даху. Зрештою, подібний варіант реконструкції з накриттям галерей дахом суперечить сформульованій Г. Логвином раніше концепції одночасності зведення усіх частин собору згідно єдиного первинного задуму[85].

Окрім того, у різний час Г. Логвином висувалося ще кілька гіпотез, які при натурних дослідженнях Софійського собору підтвердження не отримали, але аргументовано ніким не були і спростовані. Одна з них стосується північної вежі, яка має первинний вхід знадвору і ще два, прорубані пізніше, які з'єднують її із західною внутрішньою галереєю та північною зовнішньою. Г. Логвин звернув увагу на те, що шиферні сходи зовнішнього входу цієї башти зберегли сліди різця, яким вони оброблялися, тобто по цим сходах ходили дуже рідко. Звідси він зробив цілком справедливий висновок, що зовнішній вхід не експлуатувався зовсім, або використовувався дуже рідко. Відтак, робочими були ті дверні проходи, які з'єднують вежу з галереями. При цьому дослідник твердив, що зміни конструкції башти були зроблені у процесі її будівництва[86], попри те, що

обидва проходи прорубані дуже грубо і руйнують фресковий розпис (обидва прорубані отвори обкладені цеглою XVIII ст.). Нині невідомо, коли ці проходи з'явилися, можливо, що і за давньоруської доби, але вочевидь після того, як стіни вежі були вже розписані фресками (показово, що на плані-реконструкції Софійського собору дослідник показує лише один вхід — знадвору[87]).

Слід зауважити, що питання з входами у південну вежу також не можна вважати остаточно вирішеним. Нині вона має один вхід — високу арку, яка з'єднує її з південною зовнішньою галереєю. Ця арка вважається прорубаною у XVIII ст., а первинний вхід у башту знадвору нині замуровано. Це були невеликі двері, які у п'ятах арочного перекриття зберегли шиферні карнизи. Арка, яка є сучасним входом у вежу нині вся врита тинькуванням XIX ст., відтак невідомо, чи обкладалася вона після вирубки цеглою, чи ні. Але цікавим фактом є те, що нинішня висота цієї арки співпадає з висотою арок у внутрішніх галереях та центральному п'ятинавовому ядрі собору, а її півциркульний верх має таке ж двоступінчате облямування як і арки усіх фасадних дверей. Тож є підстави для припущення. що внутрішня арка південної вежі може бути первинною.

Інша теза, на якій Г. Логвин наполягав, це суцільне первинне отиньковування усіх фасадів Софійського собору[88] (цю тезу дослідник розвивав у контексті концепції про те, що усі київські храми XI ст. мали суцільне початкове тинькування фасадів). В якості доказу він посилався на фрагмент поверхової затірки мурувалнього розчину на ступінчатому облямуванні однієї з декоративних ніш південного фасаду, де верхній розчин лежить подвійним шаром, тобто може трактуватися як додатковий шар тинькування, який перекриває першу лицеву затірки мурування. До цього фрагменту дослідник долучав тиньк з фресковим розписом у арках галерей, окрім нього фрагменти тиньку на барабанах бань, аналогічні за складом тому тиньку, який було виявлено Ю. Асєєвим, М. Кресальним, В. Волковим на пізніших надбудовах південної зовнішньої галереї. При цьому Г. Логвин стверджував, що залишки тиньку в усіх перерахованих місцях фасадів Софії абсолютно однакові як за кольором, так і за складом і ідентичні тиньковим розчинам, на яких виконано мозаїки та фрески в усіх частинах собору, посилаючись при цьому на дослідження фрескового тиньку, проведені у 1973 р. Ю. Стріленко[89]. Однак подібне посилання некоректне у двох відношеннях.

По-перше, у 1973 р досліджувалися лише мурувальні розчини та тиньк внутрішніх фресок, залишки фасадного тинькування з фресками, чи

без них не вивчалися; по-друге залишки фасадного тинькування за винятком того, на якому виконано фресковий розпис, усі одношарові, а тиньк внутрішніх фресок скрізь двошаровий, мозаїчний тиньк тришаровий.

Разом із тим, збережені фрагменти фасадного тинькування Софійського собору потребують детального дослідження з метою їх хронологічної атрибуції. Цією проблемою до останнього часу ніхто не займався. На сьогодні існує лише одна стаття І. Дорофієнко та В. Отченашка (2006 р.), де описано фрагмент тинькування, який зберігся на зовнішній торцевій стіні північної частини трансепту з визначенням складу його розчину[90] (Г. Логвин про цей фрагмент тинькування не згадує, очевидно, він йому не був відомим).

Не вирішені проблеми будівельної історії Софії Київської можуть бути згруповані по наступних рубриках.

1. Відносна та абсолютна хронологія виникнення частин будівлі.

На сьогодні погляд, згідно якого поетапне будівництво собору тривало півстоліття або й більше, остаточно відкинуто. Проблема формулюється наступним чином: або реалізація єдиного початкового задуму з незначними доповненнями (північна вежа), або істотна зміна у процесі будівництва первинного проекту з доповненням його новими елементами (другі поверхи внутрішніх галерей, аркбутани, зовнішні галереї).

Теми, пов'язані з даною проблемою:

1.1. Різна техніка мурування та різна глибина залягання підошов підмурків під різними частинами будівлі.

Існують висновки М. Каргера, які стосуються тих частин будівлі собору, які ним розкопувалися, висновки носять локальний характер. У цілому проблема детально не досліджувалася.

1.2. Час побудови північної та південної зовнішніх галерей.

Обидві галереї істотно відрізняються одна від одної декорацією фасадів, тому виникає припущення про їх різночасовість. Проблема не досліджувалася.

1.3. Час побудови других поверхів північної та південної внутрішніх галерей.

Залишки стін других поверхів північної та південної внутрішніх галерей відрізняються одна від одної матеріалами і технікою мурування: стіни другого поверху північної галереї мають таке саме мурування, як і у центральному ядрі собору, нижніх поверхах усіх внутрішніх галерей та у

зовнішніх галереях (камінь і плінфа («opus mixtum»), покладена з «утопленим рядом»); стіни другого поверху південної галереї змуровані з однієї плінфи, покладена з «утопленим рядом». Тому виникає припущення про різночасовість других поверхів північної та південної внутрішніх галерей. Проблема не досліджувалася.

1.4. Періодизація елементів будівлі, які виникли після виконання фрескових розписів.

На сьогодні мурування, яке виникло після виконання фрескових розписів, виявлене:

1) Східна частина північної галереї із замурованими арками. Частково досліджені І. Тоцькою, А. Єрко.

2) Стінка, яка відмежовує нижню камеру південної вежі від сходів, які ведуть на хори. Не досліджувалася.

3) Докладки, які є опорами двох збережених аркбутанів західної зовнішньої галереї (наявність подібної опори під третім аркбутаном, який знаходиться у товщі мурування північної вежі, не з'ясована). Не досліджувалися.

4) Східна частина нижнього поверху внутрішньої південної галереї, де існує замуроване вікно (після демонтажу цього мурування, здійсненого у 2010 р. реставратором А. Остапчуком, воно на підставі рівношарової техніки мурування, аналогічного муруванню стін церкви Богородиці Пирогощі було орієнтовно датоване 1130-ми рр.). Раніше це замуровування датувалося І. Тоцькою другою половиною XI — початком XII ст.[91]

5) Апсида у західній зовнішній галереї (приміщення хрещальні). М. Кресальним висловлювалося припущення, що ця апсида одночасна з побудовою північної вежі[92], яке нині не може вважатися прийнятним. Частково досліджені І. Тоцькою, Ю. Стріленко.

1.5. Періодизація збережених залишків декоративного опорядження фасадів.

На сьогодні на фасадах собору виявлено щонайменше п'ять варіантів декоративного опорядження:

1) Декоративне опорядження голого мурування з промальовуванням грав'єю квадрів каміння, підкресленням червоною вохрою торців плінфи на арках та фризів поребрика, промальовуванням чорною фарбою по муруванню хрестів.

2) Фресковий розпис на фресковому тиньку у відкритих арках зовнішніх галерей.

3) Фрагмент однотонного червоного (альфрейного?) пофарбування на фрагменті фресковому тиньку, що зберігся на профільованій лопатці

фасаду другого поверху південної внутрішньої галереї (під пізнішим замуровуванням).

4) Залишки тиньку на барабанах куполів та на залишках стін надбудов над південною зовнішньою галереєю, без пофарбування (орієнтовне датування рубежем XII–XIII ст.).

5) Залишки тиньку на зовнішній стіні північного торця трансепту, який за складом розчину виявляє схожість з тиньком внутрішніх фрескових розписів але без пофарбування (на горищі під дахом).

Існування залишків декорації фасадів у всіх перерахованих місцях зафіксовані у літературі, але етальні петрографічні дослідження проведені лише на фрагменті північного торця трансепту (І. Дорофієнко, В. Отченашко). Порівняльних досліджень не проводилося.

2. Реконструкції зруйнованих або перероблених частин будівлі

2.1. Перекриття других поверхів внутрішніх галерей (повністю зруйновані).

Існує два варіанти реконструкції втрачених перекриттів других поверхів внутрішніх галерей: 1) хрещаті склепіння (Ю. Асєєв, Г. Штендер, І. Тоцька), 2) купольні склепіння (Г. Логвин). Другий варіант слід вважати більш вірогідним, але такий висновок базується лише на підставі аналогій з іншими пам'ятками (Спасо-Преображенський собор у Чернігові, Михайлівська церква Видубицького монастиря у Києві). Достатніх підтверджень в результатах натурних досліджень собору він, як і перший варіант, поки що не отримав.

2.2. Перекриття зовнішніх галерей (повністю зруйновані, окрім незначного залишку у західній галереї).

2.2.1. Перекриття зовнішніх галерей у проміжках між аркбута-нами.

Існує два варіанти реконструкції втрачених перекриттів зовнішніх галерей у проміжках між аркбутанами: 1) традиційний варіант з циліндричними склепіннями, зверху з гульбищами; 2) перекриття дерев'яними двосхилими дахами, без мурованих склепінь (Г. Логвин). Останній варіант неприйнятний, бо ігнорує наявність дверей для виходу на гульбище. Перший традиційний варіант заснований на малюнку А. ван Вестерфельда та на аналогії з перекриттями галерей Софії Новгородської, підтверджень в результатах натурних досліджень Софії Київської він поки що не отримав.

2.2.2. Перекриття зовнішніх галерей на ділянках, які відповідають широким проміжкам трансепта та центральної нави. Питання детально не досліджувалося. Єдиний варіант, який може бути тепер запропонований,

засновується на малюнку А. ван Вестерфельда — це пласкі перекриття на дерев'яних балках. Підтверджень в результатах натурних досліджень Софії Київської він поки що не отримав.

2.2.3. Перекриття зального приміщення на перетині північної та західної галерей. Існує два варіанти реконструкції перекриття цього приміщення: 1) велике хрещате склепіння без проміжних опор (Ю. Асєєв, М. Кресальний); 2) Склепіння з опорою на центральний стовп у центрі приміщення (О. Комеч). Питання не досліджувалося.

2.2.4. З проблемою перекриттів зовнішніх галерей пов'язані дотичні питання влаштування на них гульбища, куди виводили двері з внутрішньої галереї.

1) матеріал мощення підлог терас;
2) конструкція їхніх парапетів;
3) час появи над зовнішніми галереями надбудов та їх характер.

2.3. Нижнє приміщення у південній башті (перебудоване з підвищенням сходів у XIX ст. і замуровуванням первинного входу).

1) з'ясування характеру первинного входу до башти (чи мала башта окрім зовнішнього входу сполучення з галереєю);

2) рівень первинних сходів;

3) первинний рівень входу до торцевої камери, яка утворилася після побудови у нижньому приміщенні поперечної стінки.

Програма досліджень архітектури

1. Комплекс досліджень по вирішенню проблем відносної хронології виникнення зовнішніх галерей та башт.

1.1. Архітектурно-археологічні дослідження підмурки по усьому собору.

Мета: картографування рівня залягання підошов та різних технік мурування з прив'язкою виявлених варіантів до п'ятинавового ядра, внутрішніх галерей, зовнішніх галерей, північної будівлі.

1.2. Зондажні дослідження частин підмурків, які відкриті у підвальному приміщенні під західною папертю 1888 р. (локальна частина завдання, визначеного у п. 1.1. з тією ж метою).

1.3. Петрографічні дослідження складу мурувальних розчинів на конструкціях:

а) усіх зовнішніх галерей (стін і аркбутанів);

б) південної башти;

в) північної башти;

г) підпірок під аркбутанами.

Мета: порівняння складу розчинів означених елементів з визначенням можливих його варіацій. Порівняння складу розчинів зі складом мурувальних розчинів внутрішніх галерей і центрального п'ятинавового ядра (для порівняння можуть бути використані петрографічні дослідження конструкцій центральної частини собору, опубліковані у 1973 р. Ю. Стріленко).

1.3. Класифікація розмірів торців плінфи в перерахованих частинах будівлі.

1.4. Петрографічне дослідження складу мозаїчного тиньку на сходах зовнішнього входу до північної башти (детальніше: Перспективна програма досліджень мозаїк).

2. Комплекс досліджень по вирішенню проблем хронології виникнення других поверхів внутрішніх галерей

2.1. Петрографічне дослідження складу мурувальних розчинів залишків стін других поверхів внутрішніх галерей північної та південної. Бажано провести порівняння складу їхніх розчинів зі складом розчинів стін церкви Спаса на Берестові, з якими мурування другого поверху південної галереї ідентичне за технікою (плінфа з утопленим рядом при відсутності каміння).

2.2. Петрографічне дослідження складу розчину тиньку фрагмента фрески на профільованій пілястрі верхнього поверху південної внутрішньої галереї. Порівняння з петрографією фрескових штукатурок внутрішнього ядра.

2.3. Зондажне дослідження східного фасаду південної внутрішньої галереї у районі шиферного карнизу на рівні підлоги другого поверху для з'ясування питання, чи мав цей карниз продовження на тому ж рівні (чи на іншому рівні) на фасаді зовнішньої галереї.

2.4. Зондажне дослідження східних фасадів північної внутрішньої та зовнішньої галерей для з'ясування наявності (чи відсутності) залишків шиферного карнизу на рівні підлоги, симетричного карнизу південної галереї.

2.5. Класифікація розмірів торців плінфи в залишках стін других поверхів внутрішніх галерей.

2.6. Дендрохронологічне дослідження залишків дерев'яного лежня на перекритті внутрішньої галереї під південною стіною центрального ядра (зберігся під сучасною підлогою, знаходиться у відкритому зондажі).

3. Комплекс досліджень для вирішення питань конструкції перекриттів других поверхів внутрішніх галерей.

3.1. Зондажні дослідження північної галереї, симетричні тим, які у 70-х рр. проводилися Ю. Асєєвим, І. Тоцькою, Г. Штендером у південній галереї з метою виявлення залишків перекриття галереї.

3.2. Петрографічне дослідження складу залишків розчину у місцях примикання до фасадної площини закомари північного рамена трансепту перекриття невідомої конструкції (вірогідно дерев'яної).

3.3. Дослідження фасадної площини закомари південного рамена трансепту з метою виявлення залишків примикання до неї перекриття, аналогічного тому, яке виявлено на північному фасаді.

4. Комплекс досліджень для вирішення питань конструкції перекриттів зовнішніх галерей.

4.1. Зондажні дослідження на фасадах обох галерей над сучасними карнизами, які розділяють перший та другий поверхи з метою пошуку під пізнішим нашаруванням неушкоджених фрагментів первинного завершення фасадів зовнішніх галерей.

5. Комплекс досліджень для з'ясування питань, пов'язаних з первинними входами до сходових веж.

5.1. Археологічне шурфування підлог у нижніх торцевих камерах сходових проходів північної та південної башт з метою співставлення рівнів первинної підлоги у баштах та підлог у галереях.

5.2. Археологічне зондування підлоги обох проходів з північної башти у галереї з метою перевірки гіпотези про появу їх XI ст.

5.3. Зондування стін проходу з південної башти у галерею з метою перевірки гіпотези про появу його у XI ст.

6. Комплекс досліджень для періодизація збережених залишків декоративного опорядження фасадів.

6.1. Петрографічне дослідження складу залишків фасадного тиньку усіх видів, порівняння їх один з одним та зі складом тиньку внутрішніх фресок.

2. ВІВТАРНІ ОГОРОЖІ XI–XII ст.

Жодна з вівтарних огорож Софійського собору XI–XII ст. не збереглася. Лише в арці центрального вівтаря збереглися відбитки парапетів огорожі. Існують також знайдені при археологічних розкопках мармурові колони, вірогідно від огорожі, які вивчалися різними дослідниками у контексті загального декоративного опорядження інтер'єру собору[93].

Перспективна програма досліджень вівтарних огорож

2.1. Вівтарна огорожа у арці головного вівтаря.

2.1.1. Петрографічне дослідження складу розчину з відбитками парапету огорожі і порівняння його зі складом початкового розчину, який зберігся на стрічковому підмурку, який був основою огорожі. З метою з'ясування, чи дійсно відбитки парапету, що збереглися, належать вівтарній огорожі, переробленій у XII ст. (висновок Ю. Нельговського[94]).

2.1.2. Зондажні дослідження нижніх частин лопаток вівтарної арки у місцях примикання до них парапетів вівтарної огорожі з метою виявлення пазів у місцях з'єднання парапету з лопаткою та виявлення можливих нових врізок (в разі встановлення нового парапету, чи переробки старого у XII ст. за висновком Ю. Нельговського). А також з'ясування яким чином були оформлені площини лопаток, що знаходилися поряд з вівтарною огорожею. За свідченнями XIX ст. фресковий розпис на лицевих гранях внутрішніх лопаток головної вівтарної арки починався на висоті 5 аршинів (3,55 м) від підлоги[95], а ширина відбитків блоків парапету в середньому 0,40 м. Їхні лицеві поверхні співпадали, а за тильними сторонами блоків ділянки лопаток шириною 0,70 м лишалися вільними.

2.1.3. Зондажні дослідження частин лопаток вівтарної арки у місцях, що знаходяться нижче фрагмента фрески із залишками поясного зображенням святого на південній лопатці (його нижнє облямування знаходиться від підлоги на висоті близько 4 м) з метою пошуку гнізд, у які вставлявся архітрав вівтарної огорожі.

2.2. Вівтарні огорожі у арках бокових приділів.

2.2.1. У нижніх частинах лопаток арки приділу Якима та Ганни, сліди примикання парапету огорожі відсутні, оскільки вони зберегли фрескові зображення постатей святителів з фресковими цокольними панелями XI ст. біля підлоги. Тим не менш, на висоті 3 м від підлоги на обох лопатках у фресковому розписі існують досить великі симетрично розташовані випади, заповнені реставраційним шпаклюванням. Вірогідно допустити, що ці випади є рештками отворів, куди вставлявся брус, або гаки для дроту, на якому кріпилася завіса вівтаря. Для перевірки такого припущення мають бути проведені зондажні дослідження з видаленням шару пізньої шпаклівки до мурування XI ст.

2.2.2. Лопатки арки приділу Петра та Павла втратили фресковий живопис XI ст. на значну висоту, на них зараз існує живопис 1848–1853 рр. на шарі нової штукатурки. Для з'ясування наявності у цій арці слідів від при-

строїв для вівтарної завіси необхідно провести зондування у її пізньому тинькуванні на тій же висоті, де на лопатках арки приділу Якима та Ганни існують втрачені ділянки фрескового розпису.

2.2.3. Північна лопатка арки Михайлівського приділу зрубана до рівня карнизу на глибину 0,40 м, а південна лопатка втратили фресковий живопис XI ст. на усю висоту, на ній зараз існує живопис XIX ст. на шарі нової штукатурки. Для з'ясування наявності у цій лопатці слідів від пристроїв для вівтарної завіси необхідно провести зондування пізньої штукатурки. Зондування доцільно провести і у нижній частині лопатки біля підлоги з метою виявлення вірогідного існування парапету огорожі (можливо і дерев'яного), який у любому разі мав лишити сліди примикання на муруванні лопатки XI ст.

2.2.4. Північна лопатка арки приділу Св. Георгія втратили фресковий живопис XI ст. на усю висоту, на ній зараз існує живопис XIX ст. на шарі нової штукатурки, а південна лопатка зберегла фресковий живопис XI ст. з постаттю святителя без жодних ознак примикання парапету вівтарної огорожі чи слідів від пристроїв для вівтарної завіси. А арці цього приділу завіса могла кріпитися і до бруса закладеного під п'яту арки на тому ж рівні 3,70 м від підлоги, що і аналогічні бруси під п'ятами усіх останніх арок в інтер'єрі собору. Гніздо від цього брусу з фресковим облямуванням збереглося над карнизом арки. Можливі і інші варіанти. Конху апсиди цього приділу оточує поліхромний рослинно, а при переході на вертикальні уступи апсиди він обривається і замість нього з'являється інший орнамент, промальований чорною фарбою по чистому тиньку, який нанесено на ділянки розчину, розмежовані з ділянкою, яка оточує конху апсиди. Тому є підстави для припущення про те, що початково вертикальні уступи не мали розпису, бо до них примикали елементи якоїсь конструкції, можливо, дерев'яної, а після її демонтажу на звільнених площинах уступів з'явився розпис. У зв'язку таким припущенням слід звернути увагу на гіпотезу В. Пуцко, згідно якої вівтарні огорожі у бокових приділах існували, але знаходилися не між лопатками арок, а примикали до уступів апсид. Стосовно приділів Якими і Ганни, Петра і Павла та Михайлівського гіпотеза ця неприйнятна, бо на уступах їхніх апсид фрески XI ст. без жодних слідів примикання якихось конструкцій, а стосовно Георгіївського приділу її праввомірність потребує перевірки такими дослідженнями:

2.2.4.1. Петрографічне дослідження складів штукатурних розчинів з орнаментом на уступах апсиди і над її конхою, а також штукатурного розчину у самій апсиді і порівняння їхнього складу.

2.2.4.2. З'ясування послідовності нанесення штукатурного розчину на межі стіни апсиди та на її уступах.

2.2.4.3. Шурфування підлоги в межах уступів апсиди з розбиранням ділянок підлоги, встеленої керамічними плитками XVII ст. (виявлена розкопками М. Каргера) з метою з'ясування наявності під цією підлогою залишків первинної підлоги XI ст. зі слідами (чи відсутністю слідів) кріплення основи конструкції, яка могла примикати до уступів апсиди.

3. ДОСЛІДЖЕННЯ МОЗАЇК

Історія реставрації та досліджень мозаїки

Початково мозаїками в Софійському соборі було прикрашено центральний купол; підкупольне кільце з парусами; північну, східну, південну попружні арки (західна попружна арка була розписана фресками), лопатки підкупольних стовпів до рівня карнизів, які відзначають рівень підлоги хорів (окрім лопаток західної пари стовпів, які знаходяться під західною попружною аркою); склепіння і стіни віми головного вівтаря до того рівня, до якого мозаїка опускається на підкупольних стовпах; апсиду головного вівтаря до рівня панелі над лавою сінтрону.

Згідно сучасним підрахункам приблизна первинна площа усієї мозаїчної декорації у соборі становила 640 м кв. З цієї площі до сьогодні дійшло 260 м кв.

У центральному куполі майже повністю зберігся медальйон з погруддям Христа-Пантократора, який оточували постаті чотирьох архангелів (з них зберігся один архангел, три останні дописані олійною фарбою у 1880-х рр.). У простінках дванадцяти вікон барабана розташовувалися постаті дванадцятьох апостолів (збереглася верхня частина постаті апостола Павла). У підбанному кільці в замках над чотирма попружними арками розташовувалося чотири медальйони, з яких уціліло два: над східною аркою медальйон з погруддям Христа-Ієрея, напроти нього, над західною аркою, медальйон з погруддям Богородиці. У чотирьох парусах розміщувалися постаті євангелістів, з яких у південно-західному парусі повністю збереглася постать Марка, а у північно-східному та південно-східному знаходяться нижні частини зображень Іоанна та Матвія (зображення Луки втрачене повністю). На схилах чотирьох попружних арок містилося сорок медальйонів із Севастійськими мучениками, з яких на північній, східній та південній арках вони були набрані мозаїкою, а на західній арці написані фрескою (на південній арці збереглися усі десять медальйонів, на північній арці — п'ять, на східній арці усі медальйони втрачені, а на західній

арці уціліло кілька фрагментів фрескових медальйонів). На підкупольних стовпах мозаїка опускалася до карнизів, що відповідають рівню підлоги хорів. Тут на лопатках вівтарної арки, які виходять у підкупольний простір, збереглися постаті архангела Гаврила та Діви Марії, сцени «Благовіщення», а відповідні їм мозаїчні зображення на лопатках західної пари підбанних стовпів повністю втрачені. На внутрішніх лопатках вівтарної арки розташовувалися мозаїчні постаті двох первосвящеників, з яких на північній лопатці збереглася постать Аарона. Мозаїки віми головного вівтаря втрачені майже повністю, лише над аркою конхи апсиди зберігся Деісус з погруддями Христа, Богородиці та Іоанна Предтечі. В апсиді головного вівтаря мозаїка опускається до карнизу над нижньою панеллю, який знаходиться над рівнем підлоги на висоті 2,30 м. У консі апсиди повністю збереглася постать Богородиці Оранти. Богородицю оточує по арці конхи грецький напис з текстом псалма (45: 6), від якого збереглися два невеликі фрагменти (текст по них реконструюється, нині дописаний олійною фарбою)[96]. Під Орантою в середньому регістрі знаходиться «Євхаристія», а в самому низу — святительський чин, в якому на північній стіні зображено Єпіфанія Кіпрського, Климента Римського, Григорія Богослова, Миколу Чудотворця та архідиякона Стефана, а на південній стіні — Григорія Чудотворця, Григорія Ніського, Іоанна Златоуста, Василя Великого та архідиякона Лаврентія (усі постаті збереглися у верхніх частинах). Зображення, які знаходилися в простінках між трьома вікнами у центрі апсиди втрачені. Окрім центральної частини собору незначні фрагменти орнаментальної мозаїки, аналогічної стінній (із застосуванням золотого покриття), збереглися на вертикальних частинах сходин зовнішнього входу до північної вежі.

Від втрачених мозаїк до сьогодні дійшло 6 тис одиниць зберігання у мозаїчних фрагментах із залишками тинькового шару та розсипного мозаїчного набірного матеріалу, які були зібрані при археологічних розкопках собору різних періодів і нині знаходяться у фондах НЗ «СК».

Перший опис мозаїк Софійського собору дає архідиякон Павло Алеппський у своєму щоденнику (1654 р.). Згідно його даних, мозаїки були збереженими у дещо більшому обсязі, ніж дійшли дотепер: у барабані купола були збережені усі дванадцять апостолів, а в парусах — усі чотири євангелісти. Напис над Орантою був збережений або повністю, або майже повністю (у щоденнику його переписано не до кінця). У простінках між вікнами апсиди були зображені митрополити Петро та Олексій, які розглядаються у щоденнику в числі мозаїчних зображень[97], але це були,

вочевидь, доповнення часів Петра Могили (написані олійною фарбою постаті митрополитів існують і тепер).

Згідно описів початку та середини XIX ст. мозаїк купола та вівтарної арки видно не було, бо вони були затиньковані і записані олійними фарбами[98]. У 1882 р. А. Прахов розчистив від пізніших нашарувань у куполі Христа-Пантократора збережений фрагмент постаті архангела та апостола Павла, а у вівтарній арці збережену на її північній лопатці постать первосвященика Аарона. У той же період втрачені мозаїки купола були дописані олійними фарбами.

У 1935–1936 рр. реставрацією мозаїк (консервація мозаїчного тиньку та промивка набору від пилових забруднень і залишків олійної фарби) займається В. Фролов, після нього — П. Юкін. У 1952–1955 р.р. ті роботи продовжуються під керівництвом Л. Каленічена. У цей період консервація мозаїчного тиньку проводиться методом ін'єктування розчином поліхлорвінілової смоли та установкою нагелів. У першій половині 1980-х рр. проводиться новий цикл профілактичних консерваційних робіт мозаїк, розташованих у вівтарі під керівництвом П. Редька. У процесі обстеження мозаїк з'ясувалося, що у місцях колишніх заливок у пазухи відставань тиньку, виникли рецидиви відставань, які були знову залиті розчином поліхлорвінілової смоли. У 1990–1991 р.р. проводиться цикл під керівництвом А. Остапчука проводиться цикл профілактичних консерваційних робіт мозаїк, розташованих у куполі, де при обстеженні спостерігається така сама картина рецидивного відставання. Розчин поліхлорвінілової смоли в місця втрат більше не заливають а фіксують їх лише нагелями. В 2006 р. роботи по консервації мозаїк купола були проведені ще раз (керівник А. Остапчук) з установкою додаткової кількості нагелів. У 2007 р. аналогічні роботи були проведені на мозаїках вівтаря (керівник А. Остапчук).

У середині 1950 рр. короткі підсумки деяких спостережень над майстрами-виконавцями мозаїк Софійського собору публікує Ю. Дмитрієв. Але розглядає він лише «Євхаристією», яку на підставі виявлених ним стиків ділянок тиньку розподілив на п'ять частин і визначив роботу двох майстрів. При цьому їхніх індивідуальних манер він не охарактеризував і принцип пропонованого ним розподілу зображень по майстрах не коментував[99].

У другій половині 1950 рр. мозаїки Софійського собору досліджує В. Лазарєв, який публікує присвячену їм фундаментальну монографію. В ній він аналізує загальну іконографічну систему мозаїчного ансамблю

і описує іконографію кожного зображення. Розподіляючи мозаїчні зображення по майстрах В. Лазарєв бере до уваги лише стилістичні ознаки: риси малюнку, характер пластичного трактування форми і майже не звертається до розгляду варіантів побудови моделюючої градації і особливостей використання палітри[100]. У додатку до цієї монографії вміщено каталог написів, які збереглися у софійських мозаїках з їхніми описами, граматичним та палеографічним аналізом, проведеним А. Білецьким[101].

У останньому розділі монографії В. Лазарєва наведено результати хімічних аналізів на нерозчинний залишок складу тинькових основ софійських мозаїк за матеріалами проб, відібраних під зображеннями Севастійських мучеників на попружних арках. Ці дані доповнені таблицею колориметричних показників зведеної палітри смальт усіх софійських мозаїк за дослідженями В. Левицької[102], яка у 1950–1960-х рр. займалася дослідженням палітри та техніки набору софійських мозаїк.

Вивчаючи технічні прийоми мозаїчного набору софійських мозаїк В. Левицька визначає залежність модулю елементів набору від розмірів зображення та від висоти його розташування над підлогою. Вона проводить цікаві експерименти по визначенню денної продуктивності одного мозаїста при наборі тла, зображень одягу, ликів і орієнтовно визначає кількість робочих годин, які необхідно було затратити на виконання усього мозаїчного ансамблю. Використовуючи матеріали мозаїк з археологічних розкопок собору, що зберігаються у фондах заповідника, В. Левицька реконструює палітру, якою користувалися софійські мозаїсти. Для визначення та опису відтінків набірного матеріалу вона застосовує дані точних приладів (колориметрів) і виділяє 177 відтінків та 34 різновиди смальти з металічним золотим та срібним покриттям, які відрізняються кольорами скляної основи та металічної фольги. Важливе місце в цих дослідженнях займають описи фактури різних видів набірного матеріалу. Однак недоліком робіт В. Левицьуої є те, що дослідниця намагається пояснити колористичну побудову мозаїчного ансамблю сукупністю виділених нею відтінків, не поставивши питання про характер застосування конкретних кольорів при наборі тих чи інших деталей та особливостями використання палітри окремими майстрами. Виділивши значну кількість різновидів смальти із золотим покриттям, вона не намагається прив'язати їх до конкретних частин ансамблю, зокрема до ділянок золотого тла у підкупольному кільці, які відрізняються одна від одної і кольором скляної основи, і відтінками металічного покриття, і якістю покривної кантарелі (ці ділянки нею навіть не згадуються). Іншим суттєвим недоліком є те, що

приділяючи значну увагу класифікації фізичних параметрів кольорів, дослідниця не співвідносить їх з конкретними матеріалами набору (скляна смальта, мармур, кольоровий вапняк, т. д.)[103]. Більш того, в одній із робіт, посилаючись на те, що кубики мозаїчного набору називають смальтою, об'єднуючи такою назвою і скляну смальту і природні камені[104], дослідниця в своїх колориметричних таблицях також їх не розділяє, оперуючи лише абстрактними показниками параметрів кольору. Питання співвідношення в палітрі мозаїстів скляної смальти та природних каменів, співставлення яких є основним засобом досягнення ефектів, притаманних візантійським мозаїкам, нею навіть не формулюється.

Досліджувався В. Левицькою і хімічний склад скла смальт софійських мозаїк, на підставі якого нею визначено кілька технологій варки скла. Але прив'язка цих варіантів до конкретних груп смальти носить вибірковий характер[105]. Технології виготовлення скла у Візантії та у Києві XI–XII ст. присвячена значна кількість досліджень Ю. Щапової, яка на відміну від В. Левицької, вважає, що в часи виконання мозаїк Софії Київської смальту привозили з Візантії, оскільки місцевої у необхідних кількостях ще не виробляли. Однак конкретних результатів аналізів софійської смальти вона не наводить[106]. Відтак, більшість проблем, пов'язаних з матеріалами набору софійських мозаїк були у той чи інший час сформульовані, але їх дослідження й донині знаходяться на початковій стадії або навіть не розпочиналися. Зокрема тема класифікації природних матеріалів набору мозаїк навіть не сформульована.

У другій половині 1960-х рр. видавництво «Мистецтво» проводить кольорову фотофіксацію софійських мозаїк, для альбому «Софія Київська» (1971 р.), який на сьогодні є найповнішою публікацією ансамблю софійських мозаїк. Г. Логвин, автор вступної статті до цього видання, сформулював у ньому свій перший варіант концепції одночасної побудови усіх частин Софійського собору[107], а також запропонував свій варіант атрибуції мозаїчних зображень по майстрах[108], який істотно відрізняється від варіанту В. Лазарєва. В останній фундаментальній роботі, присвяченій Софії Київській, Г. Логвин пропонує ще один варіант розподілу мозаїчних зображень по майстрах, який істотно відрізняється від його ж попереднього. У другому варіанті виділених робіт конкретних мозаїстів дослідник в основу кладе єдиний принцип порівняння малюнку деталей ликів. Цей же принцип він застосовує і при порівнянні мозаїчних та фрескових зображень, виділяючи сукупність стилістичних моделей, спільних для мозаїчної та фрескової частин ансамблю[109].

Петрографічні дослідження тинькових розчинів фресок, які проводилися у першій половині 1970-х рр. І. Тоцькою та Ю. Стріленко, з якихось причин не охопили мозаїчної частини ансамблю[110]. Не було відібрано проби мозаїчного тиньку навіть зі сходини у північній вежі, який міг би дати додатковий матеріал для визначення часу її побудови. Відтак, єдиним дослідження тинькової основи софійських мозаїк лишаються на сьогодні опубліковані В. Лазарєвим у 1960 р. хімічні аналізи на нерозчинний залишок (нещодавні пародійні висновки Н. Куковальської про те, що виявлений ендоскопічним зондуванням шарів мозаїчного тиньку «високий вміст казеїну та вкраплень тваринного походження, які внаслідок полімеризації перетворилася на надзвичайно міцний шар зв'язуючого для смальти»[111], до уваги не беремо).

При реставрації вівтарних мозаїк у першій половині 1980-х рр. керівником робіт П. Редьком було проведене зондування східної попружної арки з метою пошуку під олійним живописом та пізнім тиньком збережених фрагментів мозаїки. В результаті у кількох місцях ним були виявлені ділянки мозаїчного тиньку, який зберігся подекуди майже на всю товщину, інколи — зі слідами відбитків кубиків набору, але без жодного збереженого кубика. Ці дослідження реставраторами за власною ініціативою і не мали систематичного характеру. По завершенню реставраційних робіт усі місця зондування, у тому числі й ті, де було виявлено тиньк XI ст., були зашпакльовані й затоновані.

Перспективна програма досліджень мозаїк

1. Фотофіксація, обміри та опис збережених мозаїчних зображень.

2. Визначення стиків ділянок тинькової основи, які відповідають настилам риштувань.

Мозаїка набиралася з настилів риштовань, які лежали на колодах, закладених у стіни при їх зведенні. Визначення горизонтальних стиків, які відповідають настилам, а також «пробок», яким закривалися отвори, які лишалися після обрубування колод дасть картину послідовності виконання мозаїчного ансамблю. Воно також важливе для визначення етапів зведення стін.

Для визначення стиків таких ділянок необхідна фотофіксація у боковому освітленні.

3. Визначення стиків ділянок верхнього шару тиньку.

Стики верхнього шару тиньку відповідають площі мозаїчного набору, яка виконувалася майстром за один сеанс. Картограма стиків ділянок од-

носеансного набору дозволить з певною вірогідністю визначити кількість днів, які були витрачені на виконання того чи іншого зображення.

Для визначення стиків таких ділянок необхідна фотофіксація у боковому освітленні.

4. Дослідження техніки нанесення та складу тинькових розчинів мозаїк центральної частини собору.

Софійські мозаїки виконані на традиційному тришаровому тиньку.

Для визначення техніки виготовлення розчину кожного шару необхідні петрографічні дослідження.

Дослідження усіх трьох шарів мають бути проведені в межах кожного регістру, який відповідає настилу риштувань (див. п. 2).

5. Дослідження техніки нанесення та складу тинькових розчинів мозаїк на сходах північної вежі.

Тинькова основа мозаїк на сходах не досліджувалася. Для визначення кількості шарів її (тинькової) основи необхідно провести невелике зондування.

Для визначення техніки виготовлення розчину кожного шару необхідні петрографічні дослідження. Порівняння складу розчину зі складом розчинів мозаїк центральної частини можливо дасть додаткові підстави для датування північної вежі.

6. Дослідження складу тинькових розчинів мозаїчних фрагментів, які зберігаються у фондах заповідника.

Дослідження тинькових розчинів мозаїчних фрагментів здійснюється за тією ж технологією, що і мозаїк, збережених на стінах і носять контрольний характер. Вивчення фрагментів важливе і з точки зору з'ясування характеру обробки поверхонь двох нижніх шарів тиньку перед нанесенням наступних.

7. Дослідження палітри смальт та природних матеріалів мозаїк центральної частини собору.

Дослідження має проводитися для кожної виділеної складової частини палітри (вид смальти, що відрізняється відтінком скла або фольги металічного покриття, вид природного каменю). Для смальти — спектрографічні, хімічні дослідження та дослідження структури скляної маси у шліфах; для природних каменів — спектрографічні дослідження.

8. Дослідження палітри смальт та природних матеріалів мозаїк на сходинах північної вежі.

Ті самі дослідження, що і для палітри мозаїк центральної частини собору.

9. Визначення стандартних блоків палітри, які застосовувалися при наборі тілесних деталей, одягу та орнаментів.

Дослідження мозаїчних зображень з метою виділення однакових або схожих палітр відтінків смальти та природних матеріалів, які використовувалися при наборі тілесних частин, одягу та різних видів орнаментів. Виділення в зображеннях ликів таких варіацій палітр, які можуть пов'язуватися з роботами конкретних мозаїстів.

10. Визначення стану залишків мозаїчного тиньку та набору у місцях, де мозаїка нині втрачена.

Продовження досліджень, розпочатих у 1980-х рр. П. Редьком по зондуванню місць, де існувала нині втрачена мозаїка (простінки вікон барабана купола, паруси, східна попружна арка, західний схил північної попружної арки, лопатки західної пари підкупольних стовпів, склепіння та стіни віми) з метою пошуку під пізнішими нашаруваннями збережених ділянок мозаїчного тиньку, який може дати інформацію щодо підготовки мозаїчної основи (обробка поверхні нижніх шарів розчину, виконання попереднього малюнку, попереднього фрескового підмальовку, т. д.).

11. Визначення характеру сполучення мозаїчної декорації з фресковою.

Зондування місць стикування мозаїчної та фрескової декорації з метою визначення послідовності нанесення мозаїчного та фрескового тиньку; можливих випадків застосування для основ мозаїчної та фрескової декорації розчинів однакового складу. Особливо важливі місця, де фреска вклинюється в область мозаїчної декорації (східна щока східної попружної арки), а також ті, мозаїка несподівано замінена фрескою (західна попружна арка[112]).

Література:

[1] *Каргер М. К.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. — Москва; Ленинград, 1961. — Т. 2. – С. 110.

[2] Там само. — Рис. 24, 49, 50, 55.

[3] Там само. — С. 114–118.

[4] Там само. — С. 118–129.

[5] *Лебединцев П. Г.* О св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. — К., 1878. — Т. I. — С. 67, 68.

[6] *Окунев Н.А.* Крещальня Софийского собора в Киеве. // Записки русской и славянской археологии Русского археологического о-ва. — Петроград, 1915. — Т. X. – С. 113–137.

[7] *Моргілевський В. І.* Київська Софія в світлі нових спостережень. // Київ та його околиці. — К., 1926. – Рис. 15.

[8] *Шероцкий К. В.* Киев. Путеводитель. – К., 1917. – С. 29–32

[9] *Моргілевський В. І.* С. 105.
[10] *Моргілевський В. І.* С. 105, 106; Каргер М. К. – С. 144.
[11] *Каргер М. К.* – С. 144–146.
[12] Там само. – С. 156.
[13] Там само. – С. 176–180. Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. – К., 1960. – С. 67.
[14] *Каргер М. К.* – С. 178; Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. – С. 67, 68.
[15] *Каргер М. К.* – С. 180.
[16] *Кресальний М., Асєєв Ю.* Нові дослідження Софійського собору // Архитектура і будівництво. – 1955. – №1. – С. 27; Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. – С. 67, 68.
[17] *Каргер М. К.* – С. 180.
[18] *Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – К., 2001. – С. 44.
[19] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник у Києві. – С. 54.
[20] Там само. – С. 53, 58, 59.
[21] *Кресальний М., Асєєв Ю.* Нові дослідження Софійського собору – С. 28, 29; Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. – С. 69, 76, 77, 87.
[22] *Кресальний М., Асєєв Ю.* Нові дослідження Софійського собору // Архитектура і будівництво. – 1955. – №1. – С. 27–29; Кресальний М. Й. Софійський заповідник. – С. 53, 59.
[23] *Каргер М. К.* – С. 152–172.
[24] Там само. – С. 167.
[25] Там само. – С. 168.
[26] *Кресальний М. И.* Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 66–68.
[27] Там же. – С. 73.
[28] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 56, 57.
[29] *Тоцька І.Ф., Єрко О.Ф.* До історії північної галереї Софії Київської // Археологічні дослідження стародавнього Києва. — К., 1976. — С. 124–126.
[30] *Лебединцев П. Г.* — С. 67, 68.
[31] *Асєєв С. Ю.* Архітектура Київської Русі. — К., 1962. С. 62.
[32] *Логвин Г.* Софія Київська. – К., 1971. – С. 7, 8.
[33] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 56.
[34] *Моргілевський В. І.* – С. 106.
[35] *Кресальний М. И.* Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской. – С. 66.
[36] *Логвин Г. Н.* Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. – Ленинград, 1974. – С. 154 – 160; Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве // Памятники культуры. Нове открытия. Ежегодник. (1977). — М., 1977. — С. 177, 178, 183.
[37] *Тоцька І. Ф.* Про час виникнення галерей Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 184–190; Стріленко Ю. М. Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 196–199, табл. 1, 2.
[38] *Логвин Г. Н.* Собор Святої Софії в Києві. – К., 2001. – С. 30 – 31.
[39] *Окунев Н.А.* Крещальня Софийского собора в Киеве – С. 133, 134.
[40] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 69, 76, 77, 87.
[41] *Каргер М. К.* – С. 170.
[42] Там само. – С. 166.
[43] Там само. – С. 181.

[44] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 70.
[45] *Моргілевський В. І.* С. 105.
[46] *Каргер М. К.* – С. 156.
[47] *Кресальний М., Асєєв Ю.* Нові дослідження Софійського собору // Архитектура і будівництво. – 1955. – №1. – С. 27–29; Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. – С. 76, 77; Каргер М. К. – С. 152–175.
[48] *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Исследование галерей киевского Софийского собора // Строительство и архитектура. – 1980. – №4. – С. 25–26; Розширена інформація про результати цих досліджень з новими варіантами реконструкцій (Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X–первой половины XIII вв. – М., 1988. – С. 13–27).
[49] *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X–первой половины XIII вв. – М., 1988. – С. 20.
[50] Там само. – С. 20.
[51] Там само. – С. 26.
[52] Там само. – С. 24–25.
[53] *Штендер Г. М. Сивак С. И.* Архитектура новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Византинороссика. Литургия, архитектура и искусство византийского мира. – СПб., 1995. – Т. 1. – С. 204–205.
[54] *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Києве. – С. 19, 27.
[55] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. — М., 1987. – С. – С. 203.
[56] Там само. – С. 203, 204.
[57] Там само. – С. 204, 205.
[58] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 57, 58.
[59] *Комеч А. И.* – С. 205, 206.
[60] *Каргер М. К.* – Рис. 34 (2), 35 (2), 36 (1, 2).
[61] Там само. – Рис. 37 (1, 2).
[62] *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве – С. 21.
[63] Там само. – С. 20 – 25, 27.
[64] Там само. – С. 18, 22, 25.
[65] *Логвин Г. Н.* Новые исследования древнерусской архитектуры // Строительство и архитектура. – 1978. – №8. – С. 33.
[66] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. — М., 1987. – С. 207.
[67] Там само. – С. 208.
[68] *Дорофієнко І., Отченашко В.* Нове в дослідженні Софійського собору в Києві // Студії мистецтвознавчі. – К., 2006. – Ч. 1 (13). – С. 18.
[69] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 58.
[70] *Каргер М. К.* – С. 165.
[71] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 60
[72] *Моргілевський В. І.* С. 104; Кресальний М. Й. Софійський заповідник. – С. 60; Каргер М. К – С. 166.
[73] *Каргер М. К.* – Рис. 49 (2).
[74] *Комеч А. И.* – С. 206; Штендер Г. М. Первичный замысел и последующие изменения

галерей и лестничной башни Новгородской Софии // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. — М., 1977. — С. 42.

[75] *Кресальний М., Асєєв Ю.* Нові дослідження Софійського собору – С. 28; Кресальний М. Й. Софійський заповідник. – С. 60.

[76] *Комеч А. И.*– С. 207.

[77] Там само.– С. 206.

[78] *Каргер М. К.*– Рис. 50 (2).

[79] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 71.

[80] Там само. Софійський заповідник. – Рис. 62, 63.

[81] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – Рис. 28, 30, 31, 32; Каргер М. К.– Рис. 32 (2), 34 (2), 35 (2), 36 (1, 2), 37 (1, 2).

[82] *Логвин Г. Н.* Новые исследования древнерусской архитектуры – С. 33.

[83] *Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – С. 41, рис. 10, 23, 25, 41, 42.

[84] *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве. – С. 27.

[85] *Логвин Г. Н.* Новые наблюдения в Софии Киевской – С. 158; Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве. – С. 176, 178, 183.

[86] *Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве. – С. 176; Логвин Г. Собор Святої Софії в Києві. – С. 38.

[87] *Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – Рис. 21.

[88] *Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве. – С. 180; Собор Святої Софії в Києві. – С. 36.

[89] *Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – С. 36, прим. 41.

[90] *Дорофієнко І., Отченашко В.* – С. 18.

[91] *Тоцкая И Ф.* К вопросу о живописном декоре Киевской Софии // К 1125-летию Полоцка. История и археология Полоцка. — Полоцк, 1978. – С. 67.

[92] *Кресальний М. Й.* Софійський заповідник. – С. 77.

[93] *Каргер М. К.* — С. 231; Нельговський Ю. Матеріали до вивчення первісного вигляду інтер'єра Софії Київської // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — К., 1959. — С. 5 — 29; Архипова Е. И. Резной камень в архитектуре древнего Киева. — К.; Издательский дом «Стилос» 2005. — С. 72–75.

[94] *Нельговський Ю.*– С. 20.

[95] *Лебединцев П. Г.* С. 84.

[96] *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // Лазарев В. Н. Мозаики Софии киевской. — М., 1960. — С. 162–166.

[97] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. — М., 2005. – С. 171–172.

[98] *Крыжановский С.* Киевские мозаики // Записки Императорского Русского археологического о-ва. — СПб., 1856. — Т. 8. — С. 235–264; Закревский Н. Описагние Киева. — М., 1868. — Т. 2. – С. 789–801.

[99] *Дмитриев Ю. Н.* Заметки по технике русских стенных росписей X — XIII вв. (мозаика и фреска) // Ежегодник института истории искусств, 1954: Живопись и архитектура. – М., 1954. – С. 278.

[100] *Лазарев В. Н.* – С. 7–129.

[101] *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // Лазарев В. Н. Мозаики Софии киевской. — М., 1960. — С. 159–192.

[102] Там само. – С. 138–157.

[103] *Левицкая В. И.* О некоторых вопросах набора мозаик Софии Киевской // Византийский временник. – М., 1959. – Т. 15. – С. 170–183; Левицкая В. И. Материалы исследований

мозаик Софии Киевской // Византийский временник. – М., 1963. – Т. 23. – С. 105–157; Левицкая В. И. О палитре мозаик Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973. – С. 31–36.

[104] *Левицкая В. И.* Материалы исследований мозаик Софии Киевской // Византийский временник. – М., 1963. – Т. 23. – С. 137.

[105] *Левицкая В. И.* Материалы исследований мозаик Софии Киевской // Византийский временник. – М., 1963. – Т. 23. – С. 137–149.

[106] *Щапова Ю. Л.* Византийское стекло. Очерки истории. – М., 1998. – С. 73, 74; 83.

[107] *Логвин Г.* Софія Київська. – С. 7, 8.

[108] Там само. – С. 15–19.

[109] *Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – С. 149–151.

[110] *Стріленко Ю. М.* – С. 196–199, табл. 1, 2.

[111] *Куковальська Н. М.* Новітні дослідження та реставрація мозаїк Софії Київської // Софійські читання. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника „Софія Київська": культура діалог поколінь» (м. Київ, 25 — 26 жовтня 2007 р.). Присвячено 990-річчю першої літописної згадки про Софію Київську (1017–2007 р.). — К., 2009. – С. 480.

[112] *Лазарев В. Н.* – С. 125.

Євген Миколайович Причепій
доктор філософських наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України
Олена Євгенівна Причепій
аспірант КНУТД

СТРУКТУРИ ОБ'ЄМНОГО КОСМОСУ В ОРНАМЕНТАХ КЕРАМІКИ ТРИПІЛЛЯ ТА ПОДІЛЬСЬКИХ РУШНИКІВ

У науковій літературі існує думка, за якою символи на археологічних артефактах і народні орнаменти моделюють (передають) Космос. Так, етнографи вважають, що, наприклад, образ дерева, вишитий на рушниках, символізує три світи — підземний, земний і небесний. Однак поза увагою дослідників залишилось те, що Космос давніх людей, крім зазначеної тричленної, мав і значно складніші структури. Крім цього не досліджено таке питання, як відмінність площинних і об'ємних моделей Космосу давніх людей.

Автори даної розвідки ставлять собі за мету розглянути 7-ми і 28-ми членні структури Космосу символіки та орнаментів і простежити специфіку об'ємного моделювання Космосу на вишитих рушниках Поділля.

Дане дослідження здійснено в рамках концепції праміфу, викладеної проф. Причепієм Є. М. у статтях, що вийшли в «Культурологічній думці» за 2009–2013 рр. (1–4). Під праміфом розуміється спільний для всіх первісних людей міфологічний світогляд, що панував від пізнього палеоліту до енеоліту, а пізніше трансформувався в історичні міфології.

Вихідна ідея концепції полягає в тому, що Космос давніх людей носив семичленну структуру. Це означає, що він по вертикалі ділився на сім рівнів (сфер). У дослідницькій літературі існує кілька концепцій стосовно просторової структуризації Космосу давніх людей. Найпоширенішою є концепція, що ділить Космос на дві сфери — Землю і Небо, як, наприклад, Гея і Уран у давніх греків. Її прихильники вважають, що божеством неба був бог (Бог-Отець), а божеством землі — богиня (Богиня-Матір).

З цієї когорти випадає А. Голан (5), який також визнає лише дві сфери Космосу, але вважає, що в первісному суспільстві небесним і домінуючим божеством була Велика Богиня, а землю втілював бог. Відповідно з цим він і намагається інтерпретувати первісну символіку.

Іншої позиції дотримувалась знана дослідниця символіки Старої Європи М. Гімбутас [6]. Вона, по суті, ототожнила Велику Богиню з Космосом. Богиня за її концепцією втілювала всі його сфери — небо, землю і підземелля. Роль бога (богів) в структуруванні Космосу залишилась, по суті,не визначеною. Домінування бога (богів) в міфології і символіці Європи, на думку М. Гімбутас, настає після завоювання Європи кочівниками Сходу, в яких панував патріархат. Свою інтерпретацію архаїчної символіки вона будує на цій концепції.

Серед дослідників поширена також думка, що визнає тричленну структуру Космосу. За нею він ділиться на підземний, наземний і небесний світи. Такий поділ зустрічається в багатьох народів світу, зокрема у сибірських шаманів. Так, на думку відомого румунсько-французького релігієзнавця М. Еліаде, всесвіт давніх людей складався з Неба, Землі і Пекла, з'єднаних між собою серединною віссю. В праці «Шаманізм: архаїчні техніки екстазу» [7] автор наголошує на універсалізмі уявлення про тричленну структуру Космосу, який, на його думку, зберіг найдавніші уявлення про світ, що були притаманні народам Азії, Австралії, Африки та обох Америк.

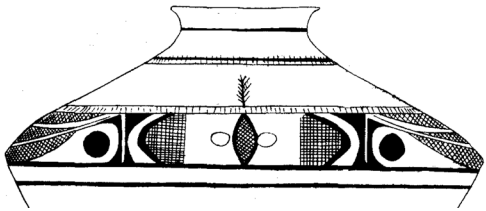
Поряд з тричленною дослідник часто говорить і про семичленну

структуру Космосу. Так, аналізуючи ідею Світової Гори (Світова Гора, як і Світове Дерево — прообраз Космосу), він пише: «У сибірських татар Світова Гора має сім ярусів; якутський шаман у своїй містичній подорожі піднімається на семиярусну гору» (1606/3103). Ця ж ідея, на його думку, панувала і в Месопотамії: «Зіккурат, культова споруда у Вавилоні був по суті Світовою Горою, символічною моделлю Космосу: його сім поверхів відповідали семи планетним небесам…» (1611/3103).

Ми приєднуємось до концепції, яка трактує Космос давніх людей як 3/7-членну структуру. Недоліком цієї концепції є те, що вона ігнорує питання про зв'язок сфер Космосу з богами чи богинями. Відомо, що в первісному світогляді дуалізм чоловічого і жіночого початків відігравав важливу роль.

Наш підхід до трактування 3/7-членного Космосу давніх людей принципово відмінний. Ми виходимо з того, що дуалізм жіночого і чоловічого початків був завжди присутній при структуруванні Космосу. Однак тут виникає проблема: боги мали б утворювати пари, а сфер Космосу сім — непарне число. Як вирішили цю проблему давні «теологи» буде показано далі. Тут же зазначимо, що на основі аналізу архаїчної символіки та орнаментів нами було доведено, що **семичленний Космос давніх людей складався з трьох жіночих і чотирьох чоловічих сфер**. Відповідно з тим, що культ жінки в спільнотах неоліту і енеоліту відігравав провідну роль, за жінкою були закріплені три основні сфери Космосу — підземелля, наземний світ і сфери планет (небо). В архаїчній символіці і орнаментах вони відображались широкими смугами. Роль чоловічих сфер зводилась по суті до розмежування жіночих. Вони вважались несуттєвими, перехідними, тому при передачі Космосу сімома горизонтальними смугами, розташованими одна над одною, чоловічі сфери зображались вузькими смугами і часто ігнорувались, внаслідок чого семичленний Космос ставав тричленним.

Семичленна структура, в якій три жіночі сфери зображались широкими, а чотири чоловічі — вузькими, стала каркасом орнаментів, які ми зустрічаємо на кераміці Трипілля і народних рушниках. Так, на цьому горщику з Майданецького (*мал. 1*) по вертикалі розміщено сім смуг, які, на нашу думку, передають сім сфер Космосу. Якщо позначити сферу через sph (від лат.sphaera — сфера), то, враховуючи, що давня символіка «читалась» знизу вверх, отримаємо таку картину. 1 sph — вузька пуста смуга, 2 sph — широка орнаментована, 3 sph — вузька («драбинка» — перехідна сфера; драбиною і мотузком у всіх міфологіях світу герої чи шамани перебираються



Мал. 1

з однієї сфери на іншу), 4 sph — широка (зображене дерево), 5 sph — вузька («драбинка»), 6 sph — широка пуста, 7 sph — жирна чорна лінія.

Прикладів семисферних орнаментів є багато. Характерними ознаками їх є те, що 1, 3, 5, 7 sph як правило вузькі, а 2, 4, 6 sph — широкі. В результаті аналізу архаїчної символіки і орнаментів нами було встановлено таке значення семи сфер Космосу праміфу: 1 sph — підземні води; 2 sph — підземелля; 3 sph — поверхня землі, гори; 4 sph — сфера життя; 5 sph — піднебесся; 6 sph — сфера планет; 7 sph — небесний купол, зоряне небо.

Таке уявлення про вертикальну структуру сфер Космосу більш-менш адекватно відтворювало складові частини світу, що сприймалась давніми людьми. Найочевиднішими складовими були небо над головою, земля (підземелля) внизу і сфера життя. Виділення окремої сфери планет, куди входили Меркурій, Венера, Місяць, Сонце, Марс, Юпітер і Сатурн, зумовлене відмінністю їх руху від нерухомих одна відносно одної зірок неба. Останні утворювали єдину сферу, а блукаючі світила — свою, окрему, яка розпадалась на сім підсфер по кількості планет. Сфера піднебесся, з якою пов'язані хмари, грім, дощ в свою чергу відмежовувалась від неба.

Дещо проблематичним виглядає поділ нижнього світу на підземні води, підземелля («сиру землю») та поверхню землі (гори). Гіпотетичні найнижчі підземні води (1 sph) постулювались для пояснення циклів небесних світил (насамперед — Сонця і Місяця), які, за уявленням давніх людей на Заході, занурювались у води океану, вночі пропливали підземними водами, з якими був з'єднаний океан, і піднімались на небосхил на Сході.

Досить гіпотетичним є відокремлення підземелля (2 sph) від поверхні землі, гір та проваль (3 sph). Такого поділу в самій природі не існує. Виділення цих сфер було зумовлено логікою праміфу, за якою сфер мало бути сім. Сім сфер зумовлено сімкою планет. За кожною сферою Космосу був закріплений певний бог чи богиня, якими у міфологіях були боги-планети. Сонце, наприклад, було пов'язане зі сферою життя, Венера — з підземеллям і т. д. На основі аналізу архаїчної символіки було встановлено (див. 1–4), що планетою-богом 1 sph Космосу був Меркурій, 2 sph — Венера,

3 sph — Місяць, 4 sph — Сонце, 5 sph — Марс, 6 sph — Юпітер, 7 sph — Сатурн.

Таку вертикальну організацію простору втілював символ дерева, корені якого передавали нижній світ, крона — небесні сфери, а стовбур — сферу життя. Образ дерева представляє площинну модель Космосу, тобто, дерево передає об'ємний Космос в одній площині. Це зумовлено тим, що давні люди зображали його переважно на каменях, стінах печер, скалах, тобто — на площинах.

З виникненням гончарства з'являється можливість передавати об'ємність Космосу. Такими об'ємними моделями слугували вази (горщики) та інша об'ємна кераміка неолітичних і енеолітичних культур Близького Сходу і Старої Європи (в тому числі Трипілля). Об'ємні моделі Космосу на відміну від площинних можуть передавати чотири просторові (горизонтальні) орієнтири — схід, південь, захід, північ. Щоб передати ці чотири просторові орієнтири виникла потреба у 4/8-членній структурі. (Така структура необхідна і для передачі часових циклів). Постала проблема трансформації семичленної структури у восьмичленну.

Для розуміння логіки формування восьмичленної структури на базі семичленної, слід зупинитись на одній з провідних ідей давнього світогляду (праміфу) — тотожності Великої Богині і Космосу. Згідно з цією ідеєю Велика Богиня була Богинею Матір'ю всіх інших богів сімки. Її Тіло охоплювало весь Космос, тобто збігалось із сімкою сфер-богів.

Існує ряд аргументів, що підтверджують ідею тотожності Космосу і Богині:

1. Згідно з міфами деяких народів світ утворився з тіла бога-чоловіка — Пуруші (Індія), Іміра (Скандинавія), Пань-гу (Китай). Виходячи з того, що на ранніх етапах (в період умовного праміфу) домінувала Богиня, логічно допустити, що саме вона ототожнювалась із Космосом.

2. Втіленням Космосу є Світове Дерево, а воно в первісній міфології і в символіці як правило ототожнюється з жінкою. Образи дерева на народних рушниках чітко демонструють ознаки жінки — поза породіллі, груди.

3. На археологічних артефактах і на малюнках спостерігається поділ тіла жінки на сім частин-сфер.

4. Про ототожнення Богині і Космосу свідчить і кореляція певних сфер Космосу і частин Тіла Богині. Так підземелля (нижній світ) в міфології багатьох народів ототожнюється з материнським лоном — «космічним жіночим черевом» (8).

Прикладів ототожнення частин Тіла Богині зі сферами Космосу в символіці безліч. Вони є найбільш переконливою підставою для висновку про ототожнення Тіла Богині і Космосу в праміфі.

Тіло Богині як і Космос ділили на сім сфер-богів — три сфери богинь (жіночі) і чотири богів (чоловічі). Жіночими сферами Тіла Богині були стегна і вульва (2 sph), живіт і груди (4 sph), голова (очі і рот) — 6 sph. Ноги (1 sph), пояс (3 sph), шия (5 sph) і волосся на голові (7 sph) були чоловічими сферами. Звідси випливає, що пантеон праміфу включав Велику Богиню і сімку богів. Він, отже. складався з вісімки богів.

Саме поділ Тіла Богині на сімку сфер-богів дозволив, на наш погляд, трансформацію сімки у вісімку, ототожнення сімки і вісімки. Для давніх математиків 7=8. Це рівняння випливає з того, що сімка богів взята разом складає восьмого члена пантеону — Велику Богиню. І, отже, де є сім богів, там є і Велика Богиня, а де є Богиня, там є і сімка.

Завдяки ототожненню сімки і вісімки, давні люди, на нашу думку, отримали можливість передавати у символіці циклічність простору і часу.

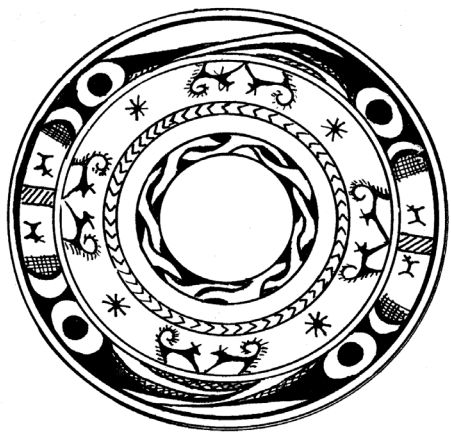
Прикладом восьмичленної структури є символіка цієї трипільської миски (*мал. 2*). На ній зображено чотири антропоморфні обличчя з ротами у вигляді місяця-серпика, які перемежовані трьома дещо потворними обличчями (очі зверху) і ще однією фігурою, в якій угадується ромб. Роти у вигляді місяця-серпика дають підставу вбачати в цих фігурах богів-чоловіків (серпик-шеврон є символом богів-чоловіків), а інші три фігури разом з ромбом (ромб в більшості випадків є жіночим символом) — богинями.

Мал. 2

Мал. 3

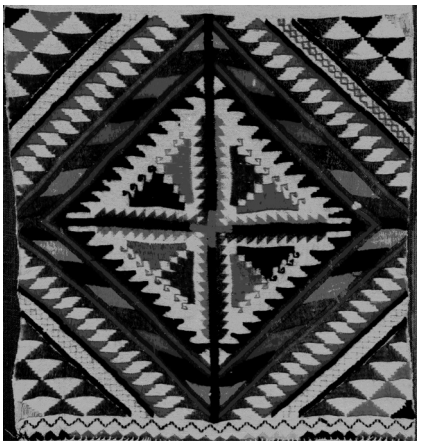
Аналогічна восьмичленна структура представлена в орнаменті подільського рушника (*мал. 3*). Тут чотири жіночі фігурки розмежовані чотирма умовними деревами-драбинками (драбинка — чоловічий символ). За допомогою таких восьмичленних структур можна передавати чотири горизонтальні просторові координати — схід-захід, південь-північ. Восьмичленні структури давні люди й використовували для моделювання Космосу на гончарних виробах, тобто для об'ємного Космосу.

Поєднання семичленної вертикальної структури з горизонтальною восьмичленною з метою моделювання об'ємного Космосу здійснено у 28-членній структурі. Число 28 посідало особливе місце в світогляді давніх людей (у праміфі). З одного боку воно позначало сидеричний цикл Місяця, з іншого — фізіологічний цикл жінки-Богині, Воно було символом, в якому виражалась тотожність Богині і Космосу. 28-членний Космос утворився на основі семичленного. Кожна з трьох богинь сімки (богині підземелля, сфери життя і неба), будучи подобою (іпостассю) Великої Богині, як і сама Богиня, могли ділитись на свої сімки/вісімки. Внаслідок цього семичленний Космос трансформується у 28-членний — 1+7/8+1+7/8+1+7/8+1=28, за умови, що богині втілюють восьмичленні структури. Такий Космос представлений на цьому орнаменті трипільського горщика з Майданецького (*мал. 4*). Тут на другій сфері (перша зовнішня вузька сфера є чоловічою, друга широка — жіночою) зображено чотири круги (жіночі символи) і чотири комплекси символів, серед яких домінує місяць-серпик (чоловічий символ). Таке ж чергування четвірки жіночих символів (восьмикутна зірка) і чоловічих (два пси) наявне і на 4 sph (сфері життя). 6 sph не орнаментована, однак відомо, що планетних сфер у праміфі було сім. Оскільки сімка у праміфі є водночас і вісімкою, то давні люди, крім семи планетних сфер, допускали в якості восьмого члена богиню неба. Внаслідок цього даний орнамент передає 28-членний Космос.



Мал. 4

Утвердившись на гончарних виробах, 28-членна структура Космосу була перенесена і на площинні орнаменти, зокрема

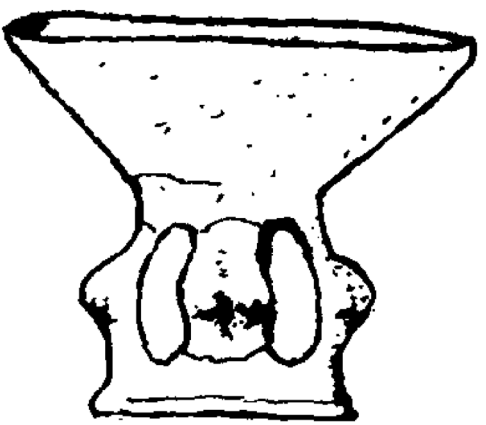


Мал. 5

в народну вишивку. Для того, щоб трансформувати орнамент з об'ємної вази в площинний (при збереженні 28-членної структури), його вертикально розміщені круги зображали як концентричні круги на одній площині. Так, зокрема зробив художник (*мал. 4*), що перевів об'ємний орнамент з трипільського горщика у площинний орнамент. Оскільки круг (коло) у вишивці заміщували ромбом або прямокутником, то об'ємний орнамент набуває вигляду концентричних ромбів або прямокутників. Таким вигляд має орнамент цього подільського рушника (*мал. 5*).

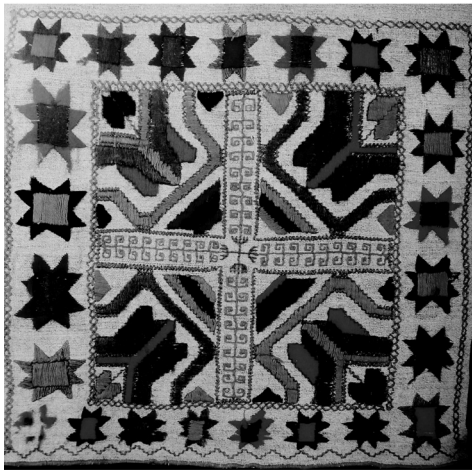
Тут сфери Космосу передані за допомогою концентричних ромбів. (Детальний аналіз цього орнаменту див. 3). Для нас важливо підкреслити те, що за допомогою концентричних ромбів даний орнамент моделює об'ємний Космос. Іншими словами, він утворився в результаті переводу об'ємного Космосу на вазі в площинний орнамент рушника.

Орнаменти, які по формі нагадують ромб або квадрат, на теренах України зустрічаються лише в рушниках Поділля. Закономірно виникає питання, чи не пов'язано це явище з поширенням трипільської культури на цих землях. Деякі орнаменти рушників є буквально копією трипільських артефактів.



Мал. 6

Вражає подібність передачі об'ємного Космосу на гончарному виробі трипільської культури, що походить з Луки Врубливецької (*мал. 6*) і на орнаменті подільського рушника з с. Студена Піщанського району Вінниччини (*мал. 7*). На круглому дні виробу стоять



Мал. 7

чотири антропоморфні фігурки, голови яких вгорі з'єднались у чашу. Нижня суцільна частина посуду очевидно передає землю, середня — живіт і стегна — сферу життя і голови утворили чашу — небо. Характерно, що у сфері життя між фігурками наявний пустий простір. Так, на нашу думку, передані боги-чоловіки, що розмежовували богинь, внаслідок чого в середній сфері представлена вся вісімка богів.

Структурно йому цілком відповідає орнамент з рушника (*мал. 7*). В ньому переважають прямокутники і ромби, що заміщують круги гончарних виробів і символізують сфери. Зовнішній прямокутних представлений зірками, середній — чотирма розташованими в квадрат по косому хресту умовними. Вони очевидно символізують четвірку богинь, а чотири промені по прямому хресту з умовними драбинками — богів. Третя найнижча сфера представлена ромбом, сторони якого утворені з різнокольорових смуг. (Детальніший аналіз досить цікавого орнаменту цього рушника (див. 3). Якщо прийняти, що смуга зірок по периметру символізує небо, чотири квітки — сферу життя, а ромб — землю, то ми отримаємо картину Космосу, що повторює символіку трипільського виробу. На орнаменті в другій і четвертій сфері (сфері землі і життя) жіночі символи розмежовані чоловічими — драбинками, а небеса передані суцільною смугою із зірок. Це повна аналогія з гончарним виробом, на якому голови богинь з'єднані в суцільну чашу. Отже, орнамент даного рушника моделює об'ємний Космос.

Квадратні орнаменти подільських рушників, в яких закодовані восьмичленні (кругові) структури об'ємного Космосу, є унікальним явищем нашої культури. Вони подібно англійському Стоунхенджу та індійській мандалі передають Космос у вигляді концентричних кругів. Ми не в достатній мірі досліджували європейські народні орнаменти на предмет моделювання в них об'ємного Космосу. І тому не маємо підстав для категоричних висновків. Однак з певною вірогідністю можна констатувати, що дані орнаменти подільського рушника чи не найкраще зберегли об'ємні

моделі Космосу гончарних виробів європейського неоліту і енеоліту. До речі, такі орнаменти відсутні не лише в інших регіонах України, їх немає також в Білорусі та Росії.

Хоча розглянуті подільські орнаменти більш пізні у порівнянні з площинними (в останніх відображена палеолітична модель Космосу, тоді як дані орнаменти передають неолітичну і енеолітичну модель), вони цікаві тим, що в них об'ємна модель Космосу кераміки трансформована в площинні орнаменти рушників. І зрозуміти їх можна лише виходячи з того, що за ними прихована об'ємна модель Космосу.

Література:

1. Семичленні структури Неба, Космосу і Тіла Богині в праміфі. – Культурологічна думка. – 2010, №2.
2. Сакральні числа на артефактах Трипілля та орнаментах рушників Поділля. – Культурологічна думка, 2011, №3.
3. Структури й сакральні числа архаїчних артефактів та орнаментів (на матеріалах трипільської кераміки та подільських рушників) – Аспекти морфології культури України: генезис, типологія. Зб. наук. праць. Інститут культурології. – К., 2011.
4. Символ дерева в первісній культурі та орнаментах (структури та сакральні числа в композиціях дерева) у співавторстві з Оксаною Причепій. – Культурологічна думка, 2012, №4.
5. *Голан А.* Миф и символ. – Москва, «Русслит», 1994.
6. *Gimbutas M.* The Language of the Goddes / M. Gimbutas / New York, Thames & Gudson Inc., 2001.
7. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1988, с. 76.
7. *Gimbutas M.* The Language of the Goddes / M. Gimbutas / New York, Thames & Gudson Inc., 2001.

Малюнки подано за виданнями:

Мал. 1, 2, 4, 6: Мицик В. Ф. Священна країна хліборобів / В. Ф. Мицик. – «Такі справи», 2006.
Мал. 3, 5, 7: Причепій Є. М., Причепій Т. І. Вишивка Східного Поділля / Є. М. Причепій, Т. І. Причепій. – К.: «Родовід», 2007.

Наукове видання

САМООРГАНІЗАЦІЯ
Й ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ
ТА ЇХ ОСОБЛИВОСТІ В УКРАЇНІ
Випуск третій

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА САМООРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ
КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Збірник наукових праць

Відповідальний за випуск
Чміль Г. П.
Завідуюча редакційно-видавничим відділом
Загоскіна Н. Ю.
Редактор
Зінченко О. І

Підписано до друку 15.11.14. Формат 60х90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 11.7. Обл.-вид. арк. 10. Наклад 300 прим.
Зам №

Інститут культурології Національної Академії мистецтв України
Свідоцтво про внесення до Держреєстру ДК № 3329 від 09.12.08
б-р Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032
www.icr.kiev.ua, тел. 235-72-28