

Л. Л. Корнєва

ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

Курс лекцій

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Л. Л. Корнєєва

ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

Курс лекцій

Ніжин
2020

УДК 008(075)

К66

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол №14 від 30.06.2020 р.

Рецензенти:

Самойленко Г. В. – доктор філологічних наук, професор Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя;

Остапенко Л. М. – кандидат філологічних наук, доцент Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Корнєєва Л. Л.

К66 Теорія культури. Курс лекцій. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020.
249 с.

У навчальному посібнику розкривається специфіка культури як людської форми життєдіяльності, аналізуються основні наукові концепції культурного розвитку, формується уявлення про культуру як систему. Значна увага приділяється проблематиці сучасної культури, в тому числі художньої.

Зміст лекцій має на меті формування у студентів вміння науково осмислювати культурні процеси (як ті, що відбувалися в минулому, так і сучасні); вміння бачити і розуміти зв'язки та взаємну обумовленість між різними складниками культурної системи; навички толерантного ставлення до етнонаціональної та суспільної різноманітності культурних форм.

УДК 008(075)

© Л. Л. Корнєєва, 2020

© НДУ ім. М. Гоголя, 2020

ЗМІСТ

Тема 1. КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>Поняття культури, семантична еволюція та багатозначність терміну</i>	6
<i>Проблема визначення культури</i>	10
<i>Позанаукові уявлення про культуру</i>	15

Тема 2. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ

<i>Поняття цивілізації</i>	20
<i>Феномен культурно-етичного песимізму та його причини</i>	24

ТЕМА 3. КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

<i>Трудова концепція</i>	36
<i>Ігрова концепція</i>	45
<i>Психоаналітична (фрейдівська) концепція</i>	52

ТЕМА 4. СТАНОВЛЕННЯ СМИСЛОВОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ В ПРОЦЕСІ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

<i>Культура і природа</i>	58
<i>Культурогенез як процес “випадіння” людини з природного простору</i>	62
<i>Культурний простір як простір смислових опозицій</i>	65
<i>Формальні принципи культурного смислотворення</i>	72

Тема 5. ТЕОРІЇ ІСТОРИЧНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

<i>Поняття зміни та його застосування в культурологічних контекстах</i>	74
<i>Еволюціоністська парадигма культурного розвитку</i>	76
<i>Циклічні теорії історичного коловороту</i>	80
<i>Концепції культурних змін, у яких поєднуються ідеї циклізму та еволюціонізму</i>	85

ТЕМА 6. ОНТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ

<i>Ідеї множинності всесвітів та населених світів в історії культури та в сучасній науці</i>	91
<i>Астросоціологічний парадокс</i>	99
<i>Передумови та проблематичність інформаційного контакту</i>	106

<i>Турбота як властивість розуму та її гіпотетична роль у ситуації астросоціологічного парадоксу</i>	112
<i>Антропний принцип Всесвіту</i>	118

Тема 7. НАУКОВЕ ПІЗНАННЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

<i>Властивості наукової свідомості людини та систематизація науки</i>	124
<i>Становлення і закономірності розвитку науки, наукова картина світу і наукова революція</i>	128
<i>Методи наукового пізнання</i>	133
<i>Нелінійна наукова парадигма та синергетичний образ культури ..</i>	135

ТЕМА 8. МОРАЛЬНО-ПРАВОВА КУЛЬТУРА

<i>Мораль і право як механізми регуляції культурної життєдіяльності людини</i>	142
<i>Джерела та конкретно-історичний характер моралі й права</i>	145

Тема 9. СТИЛЬ В КУЛЬТУРИ

<i>Стиль, традиція, канон</i>	153
<i>Життєвий культурний стиль</i>	155
<i>Моностильова та полістильова культури</i>	160

ТЕМА 10. МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРИ

<i>Поняття масової та елітарної культур</i>	166
<i>Субкультура, контркультура, альтернативна культура</i>	170
<i>Культурологічні концепції масової та елітарної культур</i>	171

Тема 11. ТЕОРІЯ МОДЕРНІЗАЦІЇ

<i>Загальна специфіка сучасного культурного етапу</i>	175
<i>Поняття аккультурації</i>	177
<i>Глобалізаційні процеси в сучасній світовій культурі та теорія модернізації</i>	179

Тема 12. МІЖКУЛЬТУРНІ НЕПОРОЗУМІННЯ ЯК ОСНОВА СВІТОВИХ КОНФЛІКТІВ ХХІ СТ.

<i>Критика теорії модернізації</i>	183
<i>Причини міжкультурних непорозумінь</i>	185

ТЕМА 13. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

<i>Наукове та художньо-естетичне пізнання.....</i>	191
<i>Види та форми мистецтва</i>	198
<i>Історичні форми мистецтва.....</i>	200
<i>Жанрові системи мистецтв.....</i>	207

ТЕМА 14. ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД

<i>Проблема сприйняття та розуміння художнього авангарду</i>	213
<i>Термінологічна картина художнього авангарду.....</i>	217
<i>Нові явища у художній культурі першої половини ХХ століття...</i>	226
<i>Візуальні інформаційні мистецтва та акціонізм другої половини ХХ – початку ХХІ ст.....</i>	238

Тема 1. КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ

*Поняття культури, семантична еволюція та багатозначність терміну.
Проблема визначення культури
Позанаукові уявлення про культуру*

Поняття культури, семантична еволюція та багатозначність терміну

Слово “культура” має не тільки досить широкий семантичний спектр у багатьох сучасних мовах, у тому числі і в українській, а й тривалу та складну суто лінгвістичну історію. В сучасні європейські мови це слово безпосередньо або опосередковано (як у випадку з українською) прийшло з латини. Латинське ж *cultura*, в свою чергу, походило від латинського *colere*. Слово *colere* мало безліч значень (“поклонятися”, “шанувати”, “покровительствувати”, “плекати”, “населяти”, “обробляти”, “виховувати” і т. д.). Деякі з цих значень із часом закріпилися за самостійними словами і термінами, генетично пов’язаними, як і слово “культура”, з *colere*. Так, через латинське *colonus* з *colere* (у значенні “населяти”) пов’язане сучасне слово “колонія” та похідні від нього. Такі значення *colere*, як “поклонятися”, “шанувати”, через *cultus* утілились у сучасному слові “культ” (культ релігійний, культ особистості, культ речі тощо). Англійське *coultur* (леміш) походить від слова *colere* в значенні “обробляти”, запозиченого через форму *cultur* (пор. “культиватор” у сучасній українській).

Класичний спектр значень латинського слова *cultura* передається в сучасній українській мові словами “оброблення”, “виховання”, “створення”, “формування”, “розвиток”, “шанування”. Загалом найбільш рання історія слова *cultura* так чи інакше пов’язана з діями, намірами, ставленням людини до землі, рослин, тварин тощо. Причому йшлося не просто про фізичні дії, спрямовані на обробку або вирощування, – малася на увазі наявність особливого позитивного емоційного тла цих дій та його усвідомлення, так би мовити, ритуалізації, сакралізації, “одуховлення” землеробських, сільськогосподарських процесів. Певною мірою прадавнє значення слова “культура” відбивається в характері народних ритуалів, якими протягом тривалого часу супроводжувався весь цикл сільськогосподарських робіт.

Показово, що у трактаті Марка Порція Катона (234–149 до н. е.) “Агрикультура” (переклад українською подається зазвичай як “Про сільське гос-

подарство” або “Про землеробство”) можливість гарного догляду за земельною ділянкою, тобто її *cultura*, обумовлюється тим, що ця ділянка має насамперед подобатись хазяїну, приваблювати, викликати у нього стійкі позитивні емоції. Підтверджує саме такий первісний відтінок значення слова “культура” і те, що ще в середньовічній англійській мові воно вживалося в значенні “розвивати”, “плекати” з відтінком служіння, шанування, певного навіть благоговіння. Як видно із значень слова, в лінгвістичному плані воно мало виступати головним у словосполученнях, другим елементом яких мало бути слово в родовому відмінку.

Майже з самого початку існування слова *cultura* почало практикуватись і його метафоричне, переносне вживання в контексті тематики суто духовних аспектів людської життєдіяльності. Вже Марк Тулій Цицерон (106–43 до н. е.) говорив про “культуру духу і розуму”. У його роботі “Тускуланські бесіди” стверджується, що “культура розуму є філософія”. І хоча навіть Френсіс Бекон (1561–1626) ще писав про “культуру й удобрювання УМІВ” (безперечно, поєднання тут слів “культура” і “удобрювання” як однорідних членів свідчить про те, що ще не забувся “землеробський” контекст використання слова “культура”), але подібні метафори поступово ставали все більш звичними і загальноновживаними, аж доки словосполучення на зразок “культура розуму”, “культура поведінки”, “культура мови” і т. п. не втратили остаточно свій початковий метафоричний відтінок і почали сприйматися прямо і безпосередньо, а не в переносному значенні.

Таким чином, еволюція семантики слова “культура” пов’язана насамперед з перенесенням уявлень про особливе, так би мовити, “одухотворене” виконання певних фізичних, переважно землеробських, робіт (тобто діяльність, спрямовану на природні процеси та об’єкти) на суто людський розвиток і життєдіяльність. Іншим важливим моментом стало те, що слово, яке спочатку застосовувалось для означення конкретних дій і процесів, з часом почало використовуватись для означення процесів розвитку і вдосконалення взагалі, тобто набуло характеристик абстрактного поняття.

Деякі дослідники відносять початок історії сучасного поняття “культура” до другої половини XVII ст., коли воно було використано в працях С. Пуфендорфа (1632–1694) для означення результатів діяльності суспільної людини. При цьому німецький автор демаркував (відділяв) і навіть протиставляв “природну” людину і людину культурну, внаслідок чого поняття культури набувало значення чогось позаприродного, штучного. Слід сказати, що такий сенс поняття культури (як чогось протиприродного) зберігався тривалий час. Одне з найвідоміших і найпопулярніших визначень культури навіть стверджує, що культура – це те, що не є природою. І тільки у XX ст.

(точніше – у його другій половині) почали набувати поширення наукові концепції, в яких культура в цілому (і навіть технічний розвиток) не протиставлялася природі, а розумілась як етап або варіант її розвитку. Однак, повертаючись до історії сучасного поняття “культура”, слід зауважити, що більшість науковців сходяться на тому, що цю історію все ж таки слід починати не раніше кінця XVIII – початку XIX ст., коли воно стає загально-вживаним принаймні в кількох європейських мовах, насамперед німецькій, англійській, французькій. У східнослов'янських мовах слово “культура” починає активно вживатись ще пізніше.

В Російській імперії вперше воно було зареєстровано в “Кишеньковому словнику іншомовних слів”, виданому в 1845 р. Разом з тим у публікації 1853 р. в “Москвитянині” під назвою “Пам'ятний лист помилок у російській мові” це слово ще було названо серед непотрібних. Тільки в 60ті роки XIX ст. слово “культура” нарешті з'являється у більшості російськомовних словників, а від 80х набуває справді значного поширення як у російській, так і в українській мовах.

У сучасних європейських мовах поняття “культура” є одним з найуживаніших як у повсякденному, так і у науковому (переважно гуманітарному) дискурсі і, разом з тим, залишається одним з найбільш складних і неоднозначних у розумінні. Останнє частково може бути пояснене тим, що слово “культура” використовується для означення спеціальних понять (іноді надзвичайно складних) у різних наукових дисциплінах і системах мислення, Якщо спробувати узагальнити і певним чином систематизувати семантичні ситуації використання слова “культура”, то насамперед (не претендуючи на вичерпність) слід виділити такі контексти:

1. *Сільськогосподарський* (озима культура, однорічна культура, культура соняшнику і т. д.).

2. *Біологічний та медичний* (культура мікроорганізмів, культура тканини і т. д.).

3. *Тип устрою суспільства* (рабовласницька культура, феодальна культура, демократична культура і т.п.).

4. *Історична епоха* (антична культура, середньовічна культура, культура Новітнього часу і т.п.).

5. *Сфера організації суспільного життя* (релігійна культура, художня культура, інформаційна культура, культура побуту, культура праці і т.п.).

6. *Специфіка життєдіяльності окремих соціальних груп, класів, страт, верств населення і т. д.* (аристократична культура, народна культура, міська культура, молодіжна культура, культура гіпі і т.п.).

7. *Специфіка життєдіяльності конкретних народностей, націй, національних спільнот* (гуцульська культура, українська культура, слов'янська культура, японська культура).

8. *Специфіка життєдіяльності людини в окремих географічних регіонах* (західноєвропейська культура, африканська культура і т.п.).

9. *Форми і продукти духовної, естетичної та інтелектуальної* (насамперед художньої) *діяльності людини* (література, кіно, музика, театр та ін.).

10. І, нарешті, *культура як загальна відмінність людської життєдіяльності від інших форм життя*. Слід звернути увагу, що пункти 3 і 4 надають слову “культура” окремих значень у кожному випадку. Так, античність не є синонімом рабовласництва: антична культура представлена, наприклад, і родоплемінним устроєм суспільства, а рабовласницька культура існувала навіть ще і в Новий час (згадаймо, наприклад, про рабовласництво в США в ХІХ ст.).

Великому спектрові контекстів розуміння культури відповідає не менша кількість наук, у яких об'єктом дослідження є культура в тому чи іншому значенні. Наведені значення поняття “культура” пов'язані між собою й іноді можуть частково перекриватися або збігатися. Так, якщо ми будемо говорити про храми Давньої Греції, то так чи інакше будемо торкатись проблематику античної культури, рабовласницької культури, релігійної культури, художньої культури, середземноморської культури, грецької культури, звісно ж, позицій 9 та 10 вищенаведеного переліку значень, та, крім того, як мінімум, питань матеріальної культури та археологічної культури. Однак будь-який текст культурної проблематики (в тому числі науковий) все ж таки може бути віднесений до якоїсь конкретної галузі знання. В такій ситуації дуже важливе значення має ракурс дослідження. Якщо ми зосередимо увагу на архітектурних особливостях храмів, то в нашій темі домінуватиме проблематика художньої культури і, відповідно, наукового мистецтвознавства. Якщо головний наш інтерес стосується призначення і використання храмів Давньої Греції, то, вочевидь, наш аналіз тяжіє до релігієзнавчої проблематики.

В разі ж, коли особлива увага приділяється процесам розкопок, атрибуції давньогрецьких храмів, – перед нами археологічна тема. Звісно ж, у науковому тексті, в якому йдеться про давньогрецькі храми, можуть бути і численні інші акценти, які свідчитимуть про належність даного дослідження до певної наукової дисципліни.

Як бачимо, в тому чи іншому своєму аспекті саме культура є об'єктом дослідження фактично всіх гуманітарних наук. Це буде наука про все, отже, ні про що конкретно.

Не важко помітити, що серед перелічених можливих значень і розумінь культури вирізняється широтою і максимальним узагальненням 10-й варіант, тобто тлумачення культури як загальної специфіки людської життєдіяльності, відмінності людського існування від інших форм життя. Культура в такому розумінні є об'єктом вивчення культурології та теорії культури. Специфіка ж людського існування полягає насамперед у тому, що людина живе в просторі смислів. Усі феномени і сутності стосовно людини об'єднуються передовсім тим, що вони є результатом людського осмислення. Те, що перебуває за межами осмислення, не може бути ані предметом мислення, ані, тим більш, предметом дискурсивного аналізу. Тому культура в найширшому розумінні є результатом дії законів смислотворення.

Необхідно чітко відрізнити поширене побутове вживання слів *культура* та *культурна людина* від їх значення як культурологічних термінів. У побуті люди часто використовують слово “культура” для означення міри освіченості, виховання людини. В такому плані цілком можливими є вирази на кшталт: “Х... є культурною людиною”, “Х... є більш культурною людиною, ніж Y. “Y проявив себе як некультурна людина” тощо. В культурології ж слово *культура* є науковим терміном для означення специфіки людської життєдіяльності як такої, тобто в ракурсі цього значення слова *некультурних* людей на планеті сьогодні фактично немає.

Можна провести певну аналогію між біологічною і культурологічною термінологією. Оперуючи біологічними термінами, ми можемо сказати, що єдиним біологічним видом людини на Землі на сьогодні є *homo sapiens* – *людина розумна*. І хоча в побутовій мові цілком можливим є зауваження, що, мовляв, “^розумніший за Y” або “Z – зовсім нерозумна людина”, однак з погляду біології X, Y, Z абсолютно однаковою мірою є представниками виду *людина розумна*. Відповідно з точки зору культурологічної термінології кожна людина, яка в принципі може щось мислити, здатна до найелементарнішого спілкування з іншими людьми, тобто може бути визнана людиною як такою, автоматично розглядається як *людина культурна*.

Проблема визначення культури

За свідченнями науковців, на сьогодні в науці існує кількасот визначень культури як специфічної форми людської життєдіяльності й кількість їх постійно зростає. Тож природно, що на певному етапі розвитку культурологічної думки розпочалися спроби хоча б якось систематизувати цю значну кількість наукових дефініцій.

Однією з популярних і детальних систематизацій визначень культури є систематизація, запропонована американськими науковцями А. Кребером і К. Клакхоном. У 1952 р. вони видали дослідження під назвою “Культура. Критичний огляд концепцій і визначень”, у якому був проведений аналіз понад 150 відомих на той час визначень та концепцій культури. У 1963 р. А. Кребер і К. Клакхон перевидали свою книгу в новому варіанті, значно розширивши перелік інтерпретацій культури в основному за рахунок найновіших на той час. До сьогодні ця робота багатьма науковцями вважається найавторитетнішою зі своєї теми (принаймні в англомовній науковій традиції).

Кребер і Клакхон поділили визначення культури на шість великих груп, позначили ці групи буквами латинського алфавіту (А, В, С, D, Е, F) і дали кожній групі найменування відповідно до загального типу визначень, які в неї входять: А – описові, В – історичні, С – нормативні, D – психологічні, Е – структурні, F – генетичні. Крім того, деякі з груп, у свою чергу, поділяються ще на підгрупи. А – *описові визначення*. Визначення цієї групи ґрунтуються на переліку всього того, що може бути охоплене поняттям культури.

Започаткував такий тип визначень культури всесвітньо відомий антрополог Е. Тайлор, згідно з яким “культура, або цивілізація в широкому етнографічному розумінні, складається в цілому із знань, вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв та деяких інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства”.

В – *історичні визначення*. У визначеннях цієї групи звертається увага на процеси соціального наслідування, традиції.

Прикладом таких визначень може бути визначення лінгвіста Е. Сепіра, згідно з яким культура є “соціальне успадкованим комплексом способів діяльності і переконань, що складають тканину нашого життя”.

С – *нормативні визначення*. Поділяються на дві підгрупи. СІ – нормативні визначення, в яких наголос робиться на способі життя.

Прикладом може служити визначення антрополога К. Віслера, згідно з яким “...спосіб життя громади або племені вважається культурою... Культура племені є сукупністю стандартизованих вірувань і практик, яких додержується плем’я”.

СІІ – нормативні визначення, в яких наголос робиться на ідеалах і цінностях.

Приклад – визначення соціолога В. Томаса: “Культура... – це матеріальні й соціальні цінності будьякої групи людей (інститути, звичаї, установки, поведінкові реакції) незалежно від того, йде мова про дикунів або про цивілізованих людей”.

D – *психологічні визначення*. Поділяються на чотири підгрупи.

DI – психологічні визначення, в яких увага акцентується на процесах адаптації до середовища.

На думку соціологів В. Самнера й А. Келлера, “сукупність пристосувань людини до її життєвих умов і є культура, або цивілізація”.

DII – психологічні визначення, в яких наголос робиться на процесі навчання.

Антрополог Р. Бенедикт вважає, що “ культура – це ... означення для навченої поведінки, тобто поведінки, яка не дана людині від народження, не визначена в її зародкових клітинах, як у ос або соціальних мурах, а повинна засвоюватись кожним новим поколінням заново шляхом навчання в дорослих людей”.

DIII – психологічні визначення, зорієнтовані на формування звичок.

За словами соціолога К. Янга, “ культура – це форми звичної поведінки, спільні для групи, громади або суспільства. Вона складається з матеріальних і нематеріальних елементів”.

DIV – суто психологічні визначення.

Психоаналітик Г. Рогайм зазначає: “Під культурою ми будемо мати на увазі сукупність усіх сублімацій, усіх підстановок або результуючих реакцій, зрештою, все в суспільстві, що пригнічує імпульси або створює можливість їх спотвореної реалізації”.

E – *структурні визначення*. У визначеннях цього типу увага зосереджується на структурній організації культури.

Характерними є визначення, запропоновані антропологом Р. Лінтоном: “Культура – це врештірешт не більш ніж організовані повторювані реакції членів суспільства”; “Культура – це поєднання навченої поведінки і поведінкових результатів, компоненти яких розділяються і передаються спадково членами даного суспільства”.

F – *генетичні визначення*. Такі визначення акцентують увагу на походженні культури. Поділяються на чотири підгрупи.

FI – генетичні визначення, в яких культура розглядається як продукт або артефакт (від лат. *artefactum* – штучно зроблене), тобто штучний продукт, дещо зроблене, а не природне. Приклад такого визначення дає американський соціолог П. Сорокін: “У найширшому сенсі слово “культура” означає сукупність усього, що створене або модифіковане свідомою або несвідомою діяльністю двох чи більше індивідів, які взаємодіють один з одним або впливають на поведінку один одного”.

FII – генетичні визначення, які роблять наголос на ідеях.

Так, соціолог Г. Беккер дефінує культуру як “відносно постійний нематеріальний зміст, що передається в суспільстві завдяки процесам усуспільнення”.

FIII – генетичні визначення, в яких підкреслюється роль символів.

Так, соціолог Л. Байт визначає культуру таким чином: “Культура – це ім’я для особливого ряду, або класу, феноменів, а саме: таких речей і явищ, які залежать від реалізації розумової здібності, специфічної для людського роду, що її ми називаємо “символізацією”. Говорячи точніше, культура складається з матеріальних об’єктів – знарядь, пристроїв, орнаментів, амулетів і т. д., а також дій, вірувань та установок, що функціонують у контекстах символізації. Це тонкий механізм, організація екзосоматичних шляхів і засобів, що використовуються твариною особливого роду, тобто людиною, для боротьби за існування або виживання”.

FIV – генетичні визначення, в яких культура розглядається як дещо таке, що відокремлюється від того, що не є культура.

Зокрема, філософ В. Остбальд уважав: “Те, що відрізняє людину від тварин, ми називаємо культурою”.

Слід зазначити, що, незважаючи на свою безперечну популярність і авторитетність у наукових колах, систематизація Кребера і Клакхона не позбавлена певних недоліків, основним з яких є, мабуть, її складність.

Іншу, дещо простішу, систематизацію визначень культури запропонував російський теоретик культури Л. Кертман. На його думку, вся багатоманітність дефінітивних пропозицій розподіляється між антропологічним, соціологічним і філософським підходами до об’єкта визначення.

Антропологічні визначення культури – це ті, за Л. Кертманом, що насамперед визнають самодостатність і самоцінність будьякої конкретної форми культури незалежно від рівня її розвитку. Антропологічний підхід ґрунтується на визнанні унікальності, неповторності та рівноцінності всіх конкретно-історичних і національних форм культури. Приклади антропологічних визначень:

Л. Бернад: “Культура – це все, що створене людиною, будь то матеріальні предмети, зовнішня поведінка, символічна поведінка або соціальна організація”;

Л. Кребер: “Культура – це вся повнота діяльності суспільної людини”;

К. Даусон: “Культура – це спільний спосіб життя, специфічний спосіб пристосування людини до її природного оточення та економічних потреб”.

Як бачимо, антропологічні тлумачення культури охоплюють фактично все життя людського суспільства в його повноті.

Соціологічні визначення зосереджують увагу на факторах організації й формування життя певного суспільства. Як правило, йдеться про щось, що виступає в ролі “культуротворчої сили”, скеровує життя суспільства організованим, а не хаотичним шляхом розвитку. Причому ці “культуротворчі сили”

створюються самим суспільством, але вони ж потім і визначають розвиток суспільства, існування якого поступово все більше залежить від створених ним самим цінностей. Для соціологічного підходу характерне таке, наприклад, бачення культури:

В. Бекет: “Культура – це стійкі вірування, цінності й норми поведінки, які організують соціальні зв’язки і роблять можливою спільну інтерпретацію життєвого досвіду”;

Б. Маліновський: “Культурою є успадковані винаходи, речі, технічні процеси, ідеї, звичаї та цінності”;

К. Юнг: “Культура – це спільний і прийнятий спосіб мислення”.

Філософські визначення роблять наголос на аналізі певних рис, характеристик, закономірностей у житті суспільства, які складають фундамент культури і визначають причину і напрям її розвитку. Для філософського розуміння культури характерні такі визначення:

Г. Зіммель: “Культура – це шлях від замкнутої єдності через розвинуту розмаїтість до розвинутої єдності”;

Г. Беккер: “Культурою є відносно постійний нематеріальний зміст, що передається в суспільстві за допомогою процесу соціалізації”;

Д. Реджін: “Культура – це символічне вираження, що корениться в підсвідомому і привноситься в суспільну свідомість, де воно зберігається і залишається в історії”.

Така велика різноманітність визначень та концепцій культури не в останню чергу пояснюється численністю і різноманітністю наукових методологій та наукових парадигм, з позицій яких складається дефініція. Як можна помітити, кожен з виділених як А. Кребером і К. Клакхоном, так і Л. Кертманом типів визначень зосереджується, як правило, на одному певному аспекті культури, і, власне, вони не заперечують, а скоріше доповнюють один одного.

Можна спробувати виділити положення, проти яких не заперечував би жодний з авторів. Усі погодились би з тим, що культура – це те, що відрізняє спосіб життєдіяльності людини від інших способів життєдіяльності. Що культура – це характеристика людського суспільства, в якому дотримання правил і норм поведінки забезпечується шляхом поєднання соціального тиску і ціннісного престижу. Ніхто, мабуть, не заперечував би і того, що культура не успадковується біологічно, а передбачає навчання, соціальну ретрансляцію. Крім того, очевидним є і той факт, що культура ґрунтується на смислах, які формуються та репрезентуються символічно за допомогою мови.

Слід також зауважити, що, вивчаючи культуру як специфічно людський спосіб життєдіяльності, культурологія оперує й іншими, вужчими значеннями слова “культура”. Так, дослідження еволюційних змін у людській культурі

(або, залежно від позиції науковця, заперечення їх наявності) та виокремлення спільних для всього людства закономірностей життєдіяльності передбачає звернення до конкретноісторичних типів культури та її регіональних і расовонаціональних типів (у таких ситуаціях мова може йти про “культури” – в множині). Культурна життєдіяльність людини досліджується культурологією також і через звернення до її окремих сфер, наприклад художньої, релігійної, наукової культури. Тому надалі важливо враховувати контекст, у якому вжито термін “культура”, і розрізняти його значення.

Позанаукові уявлення про культуру

Вважаю за необхідне окремо виділити і питання позанаукового бачення та розуміння культури. Справа в тому, що навіть сама наука сьогодні вже починає визнавати специфічність і частковість наукового пошуку істини. Інакше кажучи, до істини веде безліч шляхів, і науковий – тільки один із них. Крім того, різні напрями і форми пізнавальної активності людини в різні часи то наближались до специфічно наукової сфери, то таврувались як псевдонаука, то знову входили до наукового світу як повноправні його складові, – хоча, можливо, і в дещо зміненому категоріально-поняттєвому оформленні. Наука також дуже часто плідно розробляє ідеї, що виникли спочатку в позанаукових сферах. Усе це дає підстави окремим питанням розглянути позанаукову рефлексію над проблематикою культури. Слід, можливо, зауважити, що під позанауковими уявленнями про культуру в даному випадку маються не сучасні суто побутові використання слова “культура”, “культурний” (про які йшлося наприкінці першого питання даної теми), а насамперед такі специфічні й відмінні від наукової сфери рефлексії як, наприклад, міфологія або релігія.

Питання походження людства і сутності людського способу буття, закономірностей і перспектив його розвитку цікавили людей здавна. Саме така зацікавленість значною мірою стимулювала міфотворчість прадавніх народів, яка була адекватним до тогочасного етапу розвитку людини способом рефлексії над сутністю буття.

Фактично в усіх міфологічних системах походження людини пов’язується із зовнішнім впливом, якоюсь (або чиеюсь) творчою інтенцією. Цікаво, що в багатьох міфах в образній формі викладаються причинно-наслідкові умови буття взагалі і людської форми зокрема, які підтверджуються (звісно, в інший, а саме науковий категоріально-поняттєвий та термінологічний спосіб) і сучасною наукою. Для прикладу можна згадати хоча б те, що в

давньоєгипетській міфології око бога Сонця Ра уособлює Життєву силу, що оживляє матерію, а існування Створеного підтримується рухом Ра в його манджеті (човні). Після відкриття процесів фотосинтезу у свій спосіб про таку ж роль сонячної енергії в зародженні й підтриманні життя на Землі говорить і новітня європейська наука. Подібних паралелей можна віднайти безліч. Причому при проведенні таких паралелей більшого ризику спрощення і примітивізації зазнає не сучасна наукова концепція, як могло б здатися на перший погляд, а якраз міф. Така ситуація складається з причини багаторівневості, семантичної багатовимірності і багатозначності художнього стилю міфологічної мови, яку важко звести до конкретності й однозначності стилю наукового мовлення.

Таким чином, для адекватного раціонального розуміння викладених у художньому стилі думок міфологічні тексти потребують свого роду “перекладу” на стиль логічного раціонального мислення, якими є стилі науковий та повсякденного мовлення.

Дуже характерною складовою різних міфологічних систем є розповідь про набуття людиною суто людських знань, умінь, навичок, тобто про набуття нею культурного стану як про окрему подію, що відділена від процесу її біологічного, тілесного творення. Як правило, міфи розповідають про богів або героїв, які подарували людині вогонь, навчили робити знаряддя праці, займатися сільськогосподарською працею, скотарством та ремеслами тощо. Тут можна згадати і популярний в європейській культурі образ Прометея, і полінезійського бога Мауі, який дав людям вогонь, гачок для риболовства та силки для полювання, і водяне чудовисько з шумерських міфів, яке навчило людей багатьох культурних умінь. За біблійною версією, суто фізичне створення людини Богом також відокремлене від набуття нею специфічно людської здатності до пізнання (розуму) та праці на землі. Як відомо, людьми в сучасному стані та розумінні наші предки стали після того, як вкусили плоду пізнання і почали вести земний (не едемський) спосіб життєдіяльності.

Не обходили стародавні народи і питання закономірностей розвитку та перспектив людства. Досить поширеною в різних прадавніх культурах є ідея регресної еволюції, тобто розвитку від вищого до нижчого стану. Так, давня індійська культурологічна концепція говорить про чотири “юги” – культурні епохи в житті людства: від Сатья-юги (золотого віку) до сучасної Калі-юги (залізного віку ворожості й лицемірства). В давньогрецькій культурі також існували уявлення про етапи регресу людського суспільства. Гесіод у поемі “Роботи і дні” розповідає про п’ять віків-епох людства: золотий, срібний, мідний, героїчний і залізний. Перше покоління кожної епохи створюється

богами (“золоте” людство – Кроносом, а наступні – Зевсом), а останнє покоління гине. Причини загибелі людей золотого віку невідомі. Люди срібного віку загинули, бо не віддавали належних почестей богам. Люди мідного та героїчного віків знищили один одного в міжусобицях. Нині ж триває залізний вік турбот, розбрату, заздрості та насилля.

У стародавніх світоглядних системах були поширені ідеї циклічності буття. Так, ведична концепція говорить про періодичне виникнення, розвиток і знищення всієї світобудови. Один такий період називається “кальпа” і триває 100 років життя Брами. Однак такі планети, як Земля, знищуються в кінці кожного дня Брами, який триває приблизно 4300000000 земних років, а вранці Брама створює замість “вчорашніх” нові планети. Таке есхатологічне бачення перспектив Всесвіту взагалі і людства зокрема певною мірою може пояснювати і регресні ідеї щодо розвитку культури. Якщо створення людства є виявом найвищих творчих потенцій богів, своєрідним апогеєм матеріального прогресу, що породжує феномен людської культури, то далі, природно, має йти спад, регрес. Усе, що має початок, повинно мати і кінець.

Дещо по-іншому, як правило, розглядається есхатологічна проблема в пізніших, монотеїстичних, релігійних системах. Наприклад, у християнстві майбутнє людства трактується варіативно: різне майбутнє чекає грішників і праведників. А земний кінцевий світ після Суду Господнього має змінитись окремими вічними світами як для перших, так і для других. Як бачимо, ідея циклічності буття тут цілком відсутня. Християнство зменшує, так би мовити, масштаб рефлексії і бачить тільки *цю* планету та турбується тільки про *це* людство, розуміючи їх як унікальні. Що ж стосується категорії вічності (“І ці підуть на вічну муку, а праведники – на вічне життя”, (Мт. 25:46), то в християнстві вона співвідноситься не з категорією буття як такого (що ми бачимо, наприклад, у ведичній та деяких інших системах давнини), а з категоріями унікально-особистісного існування, тобто з категорією індивідуального людського життя.

Світоглядні системи давнини, в тому числі міфологічні та релігійні, через саму свою сутність зосереджувалися здебільшого на загальних проблемах культури, таких як її походження, смисл, перспективи. При цьому культура розумілась максимально узагальнено – як генезис, ество та доля всього людства.

Усвідомлення ж специфіки та відмінностей життя різних народів, тобто усвідомлення їхньої культурної інваріантності, а звідси і виділення культури як предмета дослідження, походило з інших джерел.

Людина, яка знає тільки одне, своє власне культурне середовище, в якому вона живе все життя, взагалі виявляється не в змозі усвідомити, що вона “живе в культурі”, і виділити культуру як об’єкт рефлексії. Це подібно до

того, як людина, мислячи в межах певної світоглядної парадигми, не здатна бачити основи і структуру самої даної парадигми, бо вона перебуває, так би мовити, “всередині” цієї парадигми. Американський науковець Ф. Бок дав таке цікаве визначення культури: “Культура в найширшому значенні слова – це те, через що ти стаєш чужинцем, коли залишаєш свою домівку. Культура включає в себе всі переконання і всі очікування, які виказують і демонструють люди... Коли ти в своїй групі, серед людей, з якими поділяєш спільну культуру, тобі не доводиться додатково обдумувати і проектувати свої слова і вчинки, адже всі ви – і ти, і вони – бачите світ однаково, знаєте, чого очікувати один від одного. Але, перебуваючи в чужому суспільстві, ти будеш мати труднощі, відчуватимеш безпорадність і дезорієнтованість, що можна назвати культурним шоком”.

Як приклад можливих міжкультурних непорозумінь можна навести розбіжності в “мові жестів” у різних культурах. Так, в українській культурі розмахування піднятою рукою у напрямку “від себе – до себе” при відверненій від себе долоні означає “прощай”, “до побачення”, а якщо долоня розвернута до себе – то таке саме розмахування є закличним жестом. Італійці ж прощаються, помахуючи якраз розвернутою до себе долонею. Хрестоматійним прикладом є і діаметральна протилежність у значенні похитувань головою вгору – вниз та ліворуч – праворуч в українській та болгарській культурах. У різних культурах існують і досить різні “правила” вияву емоцій. Так, людина японської або китайської культури може посміхатись, навіть розповідаючи про своє горе, що європейець може помилково розцінити як легковажність або байдужість, нездатність до глибоких переживань. Насправді ж посмішка японця або китайця в такій ситуації є ввічливим перепопшенням слухача за те, що йому доводиться вислуховувати таку прикру, безрадісну історію.

Для того щоб розпочати вивчення культури і культур, людина мала зазнати такого “культурного шоку”, про який писав Ф. Бок, і внаслідок цього виокремити оте “через що ти стаєш чужинцем” як окремий предмет вивчення і дослідження.

Від давніх часів до нас дійшли різноманітні свідчення про міжкультурні контакти. Давньогрецькі історики вже принаймні з VI–IV ст. до н. е. починають цікавитися записами і розповідями мандрівників, купців, учасників військових походів та посольств. Такі оповіді відіграли важливу роль у формуванні науки про культуру, хоча їх ще не можна назвати культурологічними. Описи інших народів мали синкретичний характер, оскільки суто природні та інші відмінності не відділялися від власне культурних і можливі були такі характеристики, як “люди з собачими головами, що їдять своїх мерців”. Відмінності давали підстави тільки для абстрактного розуміння

“іншого”. Критеріїв же для класифікації “іншості” та виділення саме культурної відмінності тривалий час не існувало.

Особливе значення для формування уявлень європейців про різноманітність культур мала епоха великих географічних відкриттів. Ернан Кортес, Христофор Колумб, Фернандо Магеллан та інші мореплавці, купці, конкістадори відкривали не тільки нові світи і нові шляхи, а й нові культури. Під час подорожей та експедицій мандрівники і завойовники часто вели щоденники, робили дорожні нотатки, в яких описували спосіб життя та звичаї далеких народів. Хоча такі описи і не були науковими дослідженнями, але вони стали надзвичайно цінним джерелом даних для науки про культуру в подальшому.

Вже в ХХ ст. лауреат Нобелівської премії Еліас Канетті ділився своїми думками: “Чим точніші повідомлення мандрівників про “прості” народи, тим скоріше хочеться забути про суперечливі панівні етнологічні теорії і почати думати зовсім по-новому. Найважливіше, найвиразніше ці теорії якраз упускають... Давній мандрівник був просто зацікавлений... Сучасний етнолог є методичним; роки навчання зробили його вправним спостерігачем, не здатним, проте, до творчого мислення; його споряджають найтоншою сіттю, в яку сам же він першим і потрапляє... Записки давніх мандрівників необхідно зберігати надійніше, ніж безцінні скарби”.

Тільки з другої половини ХVІІІ ст. європейці почали здійснювати подорожі з суто науковою метою, а з ХІХ ст. і записи давніх мандрівників почали читати не тільки із цікавості, а з метою дослідження і систематизації викладених у них фактів. Це стало підставою початку формування повноправної спеціальної науки про культуру.

Тема 2. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ

Поняття цивілізації

Феномен культурно-етичного песимізму

Поняття цивілізації

Слово “цивілізація” походить від латинського слова *civilis*, що, в свою чергу, утворилося від латинського *civis* – “громадянин”. Словом *civilis* – “громадянський”, “державний”, відповідно, означалось те, що належить людині як громадянину держави, що стосується її як громадянина.

В європейських мовах термін “цивілізація” для означення культурного історичного процесу і його досягнень усталився на межі XVIII–XIX ст. Уже французькі філософи-просвітники називали “цивілізованим” суспільство, засноване на началах розуму і справедливості. З того часу термін “цивілізація” почав широко вживатись нарівні з терміном “культура”.

Досить поширеною була і є до сьогодні (особливо в англomовній і франкомовній науковій традиції) практика використання терміна “цивілізація” як цілком синонімічного термінові “культура”. Таким розумінням цивілізації уможливлються вирази на зразок: “людська цивілізація”, “антична цивілізація”, “європейська цивілізація”, “давні цивілізації Сходу” тощо.

Проте майже відразу була започаткована і практика наукового протиставлення культури і цивілізації. При цьому з власне культурою асоціювалася так звана духовна культура, а з цивілізацією співвідносились зовнішні, матеріальні аспекти людського життя. Особливо характерною така позиція виявилась для німецькомовної науки. Специфіка “німецького погляду” значною мірою може бути пояснена тогочасним політичним станом Німеччини, її політичною роздробленістю. Демаркацією понять культури і цивілізації німецькі науковці намагались своєрідно обґрунтувати культурну єдність німецької нації. Пізніше в марксистській традиції термін “цивілізація” також використовувався для означення тільки матеріальної культури.

Разом з тим деякі вчені почали використовувати термін “цивілізація” для означення тільки певного етапу культурного розвитку. В XIX ст. поняття “цивілізація” почало активно вживатись відносно нового способу життя, специфікою якого є урбанізація і зростання ролі матеріально-технічної культури. Так, відомий американський етнограф і дослідник первісного суспільства Льюїс Генрі Морган (1818–1881) ввів триступеневу періодизацію людського суспільства і культури: дикість, варварство, цивілізація.

При такому підході культура і цивілізація розумілись як різнорівневі поняття: культура – ціле, цивілізація – тільки частина цього цілого, його стадія. Тож в даному контексті виходить, що коли ми маємо вести мову про сучасну культуру — то насамперед має йтись про цивілізацію.

Одним з перших у ново-європейській науці негативно почав оцінювати прогрес і цивілізацію Жан-Жак Руссо. З кінця ХІХ ст. в багатьох концепціях історичного розвитку людського суспільства активізувалися спроби протиставити культуру і цивілізацію в історичному ракурсі. Цивілізація почала трактуватись як окремий феномен, що формується на певному (пізньому) етапі розвитку культури (так би мовити, “вслід” за культурою), протистоїть культурі за багатьма параметрами та характеристиками і, пригнічуючи духовні основи культури своїми прагматично-матеріальними інтенціями, врешті-решт веде до її розпаду і загибелі. Тобто цивілізація (в такому розумінні), сама виростаючи з культури, прагне витіснити культуру, посісти її місце. Серед науковців, які поділяли ідею подібної демаркації культури і цивілізації, можна назвати Ф. Тьонніса, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, Г. Маркузе та ін.

Фердінанд Тьонніс стверджував, що прогрес пов’язаний із втратою культурних компонентів. Він виділив і описав два типи суспільних відносин – общинні й суспільні. Общинні відносини, які, на його думку, є відносинами культурного типу, ґрунтуються на емоційних зв’язках, душевній схильності і зберігаються завдяки наслідуванню традиції та об’єднувальній дії спільної мови. Суспільні ж відносини, які є відносинами цивілізаційного типу, засновані на раціональному обміні речами, тобто мають матеріально-речову природу і характеризуються протилежними прагненнями учасників такого обміну. Оскільки розвиток людства спрямований від общини до суспільства, остільки, на думку Ф. Тьонніса, суспільний прогрес веде до втрати традиційних цінностей, зменшення теплоти родинних зв’язків, ролі загальної взаємної прихильності й душевності у взаємовідносинах і т. п. Натомість у ставленні людей один до одного з’являється все більше розрахунку і раціоналізму.

Подібне бачення розвитку зумовило поширення ідеалізації патріархальних общинних відносин і привело до виникнення концепцій *культурного песимізму* та *критики культури*, які (дещо всупереч найменуванню) були націлені не на критику культури як такої, а на критику сучасності, яка, нібито, загрожує культурі, – власне, на критику цивілізації. Хоча про “критику” культури нерідко говориться ще відносно філософії Просвітництва (Руссо), але засновником критики культури як напряму сучасної наукової рефлексії (який іноді називають ще неоромантичною традицією у філософії культури) вважається Фрідріх Ніцше. Найбільш же ґрунтовною і до сьогодні популярною роботою, що дає критичний аналіз цивілізації європейського типу, можна

вважати видану в 1919 р. книгу Освальда Шпенглера “Занепад Європи”. Шпенглер, як і багато хто з інших близьких до позиції культурного песимізму дослідників, розуміє під протиставленням культури і цивілізації протиставлення духовної, ідеальної сторони людського існування, з одного боку, й утилітарно-технологічної, матеріальної складової – з іншого. Якщо культура втілює все створене духом, органічне, творче, то цивілізація представлена нетворчими, загальними аспектами життя. “Загибель Заходу ... являє собою не більш і не менш як проблему цивілізації... Цивілізація є сукупністю вкрай зовнішніх і вкрай штучних станів, до яких здатні люди, що досягли останніх стадій розвитку. Цивілізація є завершенням. Вона йде слідом за культурою, як стале за становленням, як смерть за життям, як заціпеніння за розвитком, як духовна старість і кам’яне та окаменяюче світове місто за пануванням землі й дитинством душі, що дістали вираження, наприклад, у доричному і готичному стилях. Вона невідворотний кінець; до неї приходять із глибокою внутрішньою необхідністю всі культури”.

Надалі цілий ряд дослідників культурної проблематики розвивали ідею демаркації культури і цивілізації як стадій з домінуванням духовного і матеріально-технологічного аспектів буття людини. Зокрема, Герберт Маркузе вважав, що культура протистоїть цивілізації, як вічне свято – холодній повсякденності, свобода – необхідності, дозвілля – роботі, утопія – реальності.

Своєрідний відгук теорії культурного песимізму частково дістали в нацизмі. Зокрема, німецький фашизм ставив за мету покінчити з негативним впливом цивілізації і протиставити безликому, “бездушному” космополітизму емоційну близькість членів роду, нації. Замість раціональних процедур демократії проголошувався вождизм: улюблений фюрер утілював ідею нації й народу.

Узагальнюючи, перелічимо всі викладені варіанти семантичного співвідношення понять “культура” і “цивілізація”:

- цивілізація як загалом синонімічне до культури поняття;
- цивілізація як матеріальна культура;
- цивілізація як один із *складових етапів* культури;
- цивілізація як етап історичного розвитку, що приходить *на зміну* культурі.

Ведучи мову про взаємодію понять “культура” і “цивілізація”, цікаво згадати і позицію християнства щодо цієї проблеми. Християнські богослови також розводять поняття культури і цивілізації, але не розглядають цивілізацію як своєрідне етапне явище (що характерно для позиції таких науковців, як Ф. Тьонніс або О. Шпенглер) або структурну складову культури, а вважають культуру і цивілізацію первісно антагоністичними способами

людського існування. За християнською концепцією (яка, окрім канонізованих біблійних писань, частково викладена і в апокрифічних текстах), культурний спосіб життя з самого початку вели сифіти, тобто нащадки Сифа – третього сина Єви, до якого від убитого Каїном Авеля перейшли права первістка і продовжувача роду. Нащадки ж вигнанця Каїна з самого початку заходилися будувати цивілізацію. Культура при цьому розумілась як світосприйняття та спосіб життєдіяльності, за яких людина цілком покладається на Божу волю, не зосереджується на своєму “Я”, не прагне до особистих досягнень. Цивілізація ж є способом життєдіяльності, за якого людина бажає сама розпоряджатися своїм життям, прагне бути особистістю, зосереджує свої зусилля на власних досягненнях. Щоправда, нащадки Сифа і Каїна давно змішалися між собою, і саме тому людське суспільство виявляє нині такі протилежні прагнення і дії.

Необхідно відрізнити “критику культури” в межах теорій, спрямованих проти матеріально-технологічної, тобто цивілізаційної її форми, від так званих “антикультурних” настроїв і виявів, спрямованих проти духовної культури. Таке свідомо вороже ставлення до духовної культури побутувало, наприклад, в Англії ХІХ ст. Воно було реакцією на фальш і лицемірство моралі вікторіанського суспільства, засилля світського етикету, претензійний естетизм у мистецтві. Ще одним прикладом культуроборчих інтенцій вважається теорія і практика авангардних (модерністичних) мистецьких напрямів першої третини ХХ ст., особливо таких як футуризм або дадаїзм. Представники багатьох молодіжних рухів 60–70х років минулого століття також висловлювали відверто негативне ставлення до культури.

Однак при уважному аналізі кожного з перелічених вище явищ можна переконатись, що в усіх подібних ситуаціях виступ проти культурної традиції не є нігілістичною самоціллю. Це є скоріше культурна опозиція, спроба розвінчання традиції і звільнення культурного простору для пропозицій нового культурного стилю, або, інакше кажучи, спроба заміни даної домінуючої духовної культури певною контркультурою.

В певному розумінні з безальтернативним культурним нігілізмом ми зустрічаємось у висловлюваннях на зразок: “А ще культурна людина!”. Такі зауваження, як правило, мають подвійний семантичний пласт. Тільки ззовні тут нібито загалом визнається цінність людської культурності, освіченості, вихованості й нібито висловлюється здивування тим, що людина, яка з огляду на її соціальний стан, здобуту офіційну освіту або що мала б відповідати певним вимогам, насправді їм не відповідає. Але другий, глибший і “справжній” семантичний пласт подібних висловлювань має на увазі інше, а саме – знецінення культурного рівня, духовної культури як такої. Замість

здивування: “А ще культурна людина!” реально мається на увазі: “Ось ціна тієї вашої культури!”. Звісно, навіть таку позицію ми можемо оцінювати як культурний нігілізм з певною часткою умовності. Адже з наукової, культурологічної точки зору і ця позиція так чи інакше залишається в контексті специфічно людського способу життєдіяльності – культури.

Феномен культурно-етичного песимізму та його причини

Побутує невиразне, але досить поширене уявлення, ніби людина культурна, інтелігентна, духовна просто-таки повинна бути незадоволена сучасною культурою – інакше сумнівною стає її власна претензія на високий культурний рівень.

Але що саме не задовольняє багатьох у сучасній культурі? Відповідаючи на таке запитання, незадоволені сучасністю, як правило, говорять про те, що сучасна культура жорстока, негуманна, бездуховна і т.п. При цьому посилаються для порівняння на “високі” культури минулого. Але чи справді є підстави для оцінки такого порівняння не на користь сучасної культури?

Критичне ставлення до сучасності було характерним для людства протягом усього його існування. Вже в сивій давнині, в міфах, які відбивали уявлення тогочасних людей про історичний процес, найкращі, “золоті” часи людства, як правило, відносилися в минуле. Представники фактично всіх прадавніх культур були переконані, що в “їхній” час люди І₅ відповідно, життя стали гіршими, ніж були колись. Причому йшлося про “погіршення” людської природи та життя як на рівні макроісторії, тобто протягом значних відрізків часу, від епохи до епохи, так і на рівні, так би мовити, мікроісторії, тобто протягом індивідуального людського життя.

Значна частина людей старшого віку завжди була схильна вважати, що “колись”, тобто за часів їхньої молодості, люди були кращими (більш порядними, працелюбними, добрими тощо), мистецтво ліпшим, розваги пристойнішими і т. д. Однак така досить поширена негативна у віковому ракурсі динаміка світосприйняття пояснюється здебільше суб’єктивними чинниками. Не секрет, що на суто психологічному рівні багатьма людьми категорії людської молодості і старості сприймаються як позитивний (молодість) і негативний (старість) члени ціннісної опозиції. Молодість асоціюється з цінностями краси, здоров’я, можливістю продовження роду, значною свободою життєвого вибору (професії, стилю життя, партнера і т. д.). Старість же пов’язана із значними втратами фактично в усіх зазначених позиціях. З віком часто приходять хвороби, які суттєво можуть впливати на індивідуальне емоційне тло світосприйняття і світорозуміння.

З роками в людини, як правило, поступово зменшується кількість варіантів різноманітних життєвих виборів, а на виправлення зроблених помилок залишається все менше часу і, відповідно, можливостей. Крім того, з віком часто приходиться розчарування від невиконаних життєвих планів, життєвий досвід позбавляє численних оптимістичних ілюзій. Цікаво, що навіть матеріальний світ, який людина бачить навколо себе в молоді роки, в буквальному значенні виглядає яскравішим. Пов'язаний цей факт із тим, що рогівка людського ока з часом поступово жовтіє і тому кольори, які бачить літня людина, справді часто є менш свіжими, контрастними, живими і яскравими, ніж ті, які вона бачила навколо себе раніше. В історії мистецтва відомими є ситуації, коли літній художник починав раптом виявляти незадоволення колоритом написаних у молоді роки картин. А інколи і намагались “виправити” ту чи іншу ранню роботу, як то було, наприклад, з І. Репіним.

На рівні повсякденних розмов про те, в якому ціннісному та моральному напрямі (негативному чи позитивному) розвиваються людські відносини, суспільство, культура загалом, можна іноді почути аргументи, що починаються зі слів: “Колись я не боявся...” (наприклад: повірити людині, піти сам до лісу, вийти ввечері на вулицю тощо). Але слід розуміти, що навіть якщо все сказане цілком відповідає дійсності, то це ще не означає, що причини подібних суб'єктивних змін світовідчуття пов'язані тільки з погіршенням у суспільстві рівня безпеки, моралі тощо. Адже можуть бути й інші цілком логічні пояснення таких фактів. Так, у свої молоді роки людина, можливо, не мала необхідності вирішувати занадто важливі справи: не мала настільки відповідальної посади, щоб хтось міг хотіти скористатися її довірою з нещирими намірами; не розпоряджалася такими матеріальними благами, щоб ризик обману був значним. Скажімо, вирішити повірити приятелю-студенту в тому, що він післязавтра віддасть позичені у вас сьогодні чотири гривні, значно легше, ніж буде колись через тридцять років довіритись тому ж самому колишньому однокурснику в тому, що без особливих вагань і ризику, і навіть без нотаріального оформлення ви можете позичити йому на два місяці ті гроші, що їх ви кілька років збирали на придбання квартири для власної родини (навіть те, що він таки вчасно повернув колись ті чотири гривні, видаватиметься недостатнім аргументом, щоб беззастережно повірити на слово і в цій ситуації).

Або: цілком зрозуміло, що в молоді роки людини можуть бути й інші потреби та пріоритети, крім власної безпеки, які змусять її вийти пізно ввечері на вулицю, навіть не згадуючи про цілком реальні ризики. Слід ураховувати й те, що молода людина справді може почуватися іноді безпечніше від літньої

хоча б з тієї причини, що в разі небезпечної ситуації їй суто фізично легше постояти за себе або хоча б утекти від нападника.

Хоч як парадоксально, але іноді можна припустити, що деяких “незадоволених” сучасністю людей не задовольняє якраз високий порівняно з попередніми історичними епохами рівень духовності й терпимості в сучасній культурі. Ось, наприклад, як наприкінці 80х років ХХ ст. поет Віктор Коркія передає характерні сновидні візії досить типової “незадоволеної” людини:

Как приговор, звучит прогноз погоды.

Старуха спит в метро и видит сны,

Как в полночь Прогрессивные Народы

Сжигают Поджигателей Войны.

Уже на их зловещие фигуры

плеснул бензином инвалид вахтер,

и 20 килограмм макулатуры

она бросает в праведный костер.

Власне, фантазмагорична образність цього фрагменту має цілком реальні культурно-історичні джерела – в минулому спалення людини було абсолютно легітимним культурним ритуалом, що означав цілковите засудження панівною соціальною ідеологією думок, переконань, належності або способу життєдіяльності цієї людини. Останнє європейське автодафе, до речі, відбулося у Валенсії у 1826 р., тобто менш ніж два століття тому. Цього часу, очевидно, виявилось недостатньо, щоб із свідомості пересічної консервативної людини пішло уявлення про цей ритуал як про можливий, а з нашої мови повністю зникли агресивні емоційні штампи на кшталт “Стріляти (вішати) за таке треба!”

Вікові зміни світосприйняття не є єдиною причиною негативних оцінок культурної сучасності. Такий негативізм нерідко буває властивий і молодим людям. Основною причиною тут, як правило, виступає незадоволеність власним життям, поєднана з романтизованим і необ’єктивним сприйняттям далекого і (або) близького історичного минулого. Жодна сучасна людина, тобто людина, яка живе тепер, ніколи не жила в минулому, давнішому за роки її дитинства (до речі, жодна концепція реінкарнації, хоч як би до неї ставитись, у цьому факті нічого не змінює, оскільки йдеться про покладений в індивідуальній людській пам’яті життєвий досвід). Тож про більш далеке минуле вона має не *досвід*, а *уявлення*, знає не стільки *факти*, скільки їх *інтерпретацію*. Велике значення тут має те, звідки саме, з яких джерел та наскільки об’єктивні, адекватні отримують люди інформацію, знання, уявлення, що утворюють у їхній уяві образ історичного минулого.

Більшість людей, починаючи з дитячих років, формують образи минулих історичних епох та часів навіть і тепер не тільки зі шкільних підручників (власне, оскільки ведемо мову саме про *образи*, а не знання – то навіть краще сказати *не стільки* з підручників), а з висловлених іншими, насамперед старшими, людьми думок і, в плані нібито більш індивідуального досвіду, з художніх творів історичного жанру – колись билин і сказань, тепер здебільше літератури та кінематографа. Про причини високих оцінок порівняно близького (часів дитинства і молодості) минулого людьми старшого віку вже йшлося. Але, можливо, навіть значнішу роль тут відіграють “історичні” художні образи, які некритично і безпідставно асоціюються з історичною реальністю.

За законами мистецтва сучасні література і кінематограф (як колись історичні билини та сказання) привертають увагу читачів і глядачів цікавими сюжетними колізіями та образами героїв з непересічною долею, яскравими почуттями, а що стосується майже обов’язкових позитивних героїв – то і благородними вчинками та нерідко прекрасною зовнішністю знаменитих акторів.

За таких обставин читач або глядач знаходить в історичному творі людей і світ, що значно цікавіші (а також сильніші, благородніші і т. д.), ніж ті, що оточують його в реальному житті. Художня ілюзія реально формує образ історичного світу, минулого культурного часу більш привабливим порівняно з повсякденною сучасністю, що оточує людину. Створюється помилкове враження, що “колись” люди були більш цікавими, сміливими, щирими, благородними, чуттєвими, а в житті було більше краси, досконалості, відданості, вірності, шляхетності, кохання, благородства і т. д.

Цікаво звернути увагу на одну закономірність: усім відомі дещо іронічні фрази на кшталт “Як у кіно!” (майже те саме – “Як у романі”), які означають, що глядач розуміє різницю між світом реальним і світом художнім, віртуальним, застосовуються переважно для характеристики сюжетів на сучасні теми. Тут дається взнаки реальний життєвий досвід, який підказує, що життя складається також з буднів і повсякденності, а не тільки зі свят: що, наприклад, на кругосвітню подорож (а інколи навіть і тільки на романтичну вечерю) не завжди можна знайти гроші, а на пошуки вродливої дівчини, яку вчора випадково побачив на автобусній зупинці, – часу (бо, скажімо, насувається сесія); що у стосунках між людьми ви бачите більше “приятелів” і “знайомих”, ніж друзів, готових ризикнути один для одного життям, а кохання між вашими знайомими не завжди буває великим і вічним; що принциповістю і незалежністю позиції часто доводиться поступатися, “тримаючись” за робоче місце, щоб мати можливість годувати родину, і т. д., і т.п. Але коли йдеться

про “історичні” сюжети та образи, то таке усвідомлення дистанції між реальністю й ілюзією практично зникає!

Слід погодитись, що сучасна людина не має і не може мати власного реального досвіду життя в минулих культурних епохах і вона не має змоги реально пережити повсякденність того часу і тієї або іншої культури, як вона переживає сучасну повсякденність. Оскільки ж досвіду тогочасної реальної повсякденності сучасна людина не має і за жодних обставин мати не може, то раціонально-чуттєвий життєвий досвід тут цілком заступається досвідом художнім, образним.

Вона отримує тільки художньо сфабрикований і значною мірою штучно “святковий” образ минулої культури, який нібито перевершує сьогodнішню повсякденність. Але важливо зрозуміти й усвідомити, що реально тут виступають один проти одного, співвідносяться *не минуле і сучасне культури, а художній образ свята і реальність повсякденності*. Іншими словами, в суб’єктивних уявленнях сучасників минуле протистоїть і завжди протистоятиме сучасності, як, за словами Г. Маркузе (віднесеними ним до культури і цивілізації), вічне свято – холодній повсякденності, свобода – необхідності, дозвілля – роботі, утопія – реальності. Таким чином, культурне минуле у світосприйнятті сучасної людини – це завжди утопічне (ірреальне, віртуальне, неправдиве, недійсне, таке, що ніде і ніколи не реалізувалось і не реалізується) уявлення про життя як про абсолютну свободу, дозвілля і вічне свято, тоді як сучасна культура постає перед тією ж людиною реальним середовищем повсякденного життя з притаманними йому обов’язками, необхідностями, роботою, буденними проблемами тощо. Дуже точно таку різницю у сприйнятті минулого і теперішнього культури відображає мудра народна приказка: “Добре там, де нас нема”.

Хай там як, але вже міфічна свідомість прадавньої людини створювала образи надзвичайних людей, героїв, які жили і діяли в “золотий” та “срібний” віки історії. В релігійних концепціях таке світле минуле людства співвідносилось з образом Раю, Едему. Сьогodення ж асоціювалось із, наприклад, “залізним” віком (так, в індуїзмі сучасна епоха Калі Юга – це “залізний вік ворожості і лицемірства”). В більшості світоглядних систем ішлося про невідворотну загибель людства, яка має статися внаслідок “теперішнього” погіршення людської природи, втрати “сучасними” людьми моральної та духовної досконалості. В міфологічних і релігійних системах практично всіх культур наявні мотиви “кінця світу”, “страшного суду”, апокаліпсису тощо.

Хоч як дивно, але простір наукової думки має багато спільного з міфологічним. Так, мислителі Модерну та Постмодерну також здебільше схильні до негативних оцінок своєї сучасності та перспектив майбутнього людства. Ось

кілька цитат: *М. Бердяєв*: “...Попереду страшна боротьба між особистістю і технічною цивілізацією, технізованим суспільством, боротьба людини і машини. Техніка завжди безжальна до всього живого та існуючого. (...) Машинізм хотів би замінити в людині образ і подобу Божу образом і подобою машини. Це не є створення нової людини, це є знищення людини, зникнення людини, заміна її іншою істотою, з іншим, уже не людським існуванням. ...Відбувається дегуманізація людини. Ставиться питання: бути чи не бути людині, не старій людині, яка повинна долатись, а просто людині...”

А. Мамфорд: “Сучасне західне суспільство все більше перетворюється в “мегамашину” – до країв раціоналізований і бюрократичний механізм, який пригнічує особистість і перетворює її на бездушну деталь, що виконує належні їй обов’язки; особистісні зв’язки людей підміняються технологічними відносинами, гуманізм і справедливість стають жертвами бездушної організації суспільства”.

О. Шпенглер: “У західній цивілізації відбувається заміна творчості працею, духовності – інтелектом, різноманітності природного середовища – похмурою одноманітністю міських будівель, високого мистецтва – примітивними розвагами, глибоких почуттів – швидкоплинними емоціями”.

Винятками у цьому характерному незадоволенні людей сьогоденням є досить короткочасні, як правило, періоди, коли виникає і починає активно впроваджуватися в життя якась принципово нова, революційна за суттю ідеологія релігійного або суспільно-політичного характеру, якій вдається захопити досить значні маси суспільства, а також періоди панування офіційної провладної ідеології в моностильових культурах і тоталітарних суспільствах. У таких випадках саме потребою світоглядного обґрунтування і виправдання тотальних змін у житті суспільства і людини (які, до того ж, впроваджуються ціною людських життів і громадянського миру) або підтримання заведеного порядку зумовлюються позитивні оцінки нововведень чи панівного режиму. В суспільствах, що перебувають саме в таких періодах своєї історії, порівняння між минулим і теперішнім дуже поширені і після приходу носіїв тоталітарної ідеології до влади завжди робляться на користь сьогодення та майбутнього.

Загалом же можна помітити, що за відсутності тиску з боку здатної до репресій влади (і світського, і релігійного типу) як пересічні люди, так і інтелектуали-мислителі частіше схильні до песимістичних оцінок розгортання історичного процесу.

Об’єктивно ж минуле, як і сучасність, завжди складалося також переважно з повсякденності. І ця реальна повсякденність минулих епох була нічим не кращою, а часто навіть і набагато гіршою з точки зору моральних, духовних,

естетичних, інтелектуальних, гігієнічних і т.п. стереотипів, звичок і потреб сучасної людини. Так, сучасна людина задовольняє свою потребу в спостереженні й переживанні критичних життєвих ситуацій, здебільше переглядаючи бойовики і трилери, в яких актори тільки імітують жорстокість і вбивства. Максимум видовищного насильства, все ще дозволеного сучасною мораллю і правовими нормами деяких країн, – бої боксерів, корида, бої між деякими видами тварин (наприклад, бої півнів або бойових собак). Давні ж римляни, згадаймо, розважалися реальними видовищами на кшталт гладіаторських боїв і годування диких звірів живими людьми. І головним змістом цієї історичної реальності було не художньо романтизоване повстання рабів під проводом шляхетного Спартака, а майже щоденні гори знівечених трупів. Сучасні діти розважаються комп'ютерними іграми, агресивним характером сюжетів яких дуже часто бувають незадоволені їхні батьки, тоді як у Середньовіччя батьки традиційно ходили разом зі своїми дітьми на міську площу, щоб подивитися на спалення живцем відьом і єретиків, колесування, четвертування, посадження на кіл та інші подібні розважальні видовища того часу.

Дорікання в жорстокості сучасна культура отримує незаслужено. Навпаки, сучасність є першою епохою, в якій убивство людини людиною не ритуалізовано і в жодному разі не естетизується, а подається, як воно є, тобто з усією неприхованістю жорстокої суті події. Не так було в оманливо “висококультурні” епохи. В них убивство або освячувалося, або театралізувалося. Освячувалося вбивство, наприклад, у давньогрецькій культурі, особливо в трагедії, в якій життєва реальність приховувалася за абстракцією волі богів. Там убивство не було власне вбивством, адже людина не несла за нього відповідальності, бо вбивство було виявом волі богів. Не утворювалася дистанція між катом і жертвою, вони обоє були жертвою обставин. Характерним для цієї культури є сюжет про Едіпа.

Людська культура загалом неможлива, мабуть, без символів і образів ката і жертви, так само як вона неможлива без уявлення про добро і зло. В сучасній культурі образи ката і жертви вперше передбачаються, плануються (наскільки це залежить від культурної волі епохи) як виключно віртуальні телевізійні, комп'ютерні тощо образи. Сучасна культура – перша культура, якій достатньо тільки віртуальних і до того ж не завжди деталізованих і реалістичних ролей-образів цього плану.

Досить поширеними в сучасному суспільстві є твердження, що нібито сучасні кінофільми, комп'ютерні ігри та деякі інші артефакти сучасної культури формують у підлітках жорстокість, прагнення до насильства. Проте це досить тенденційний, необ'єктивний погляд, можна навіть сказати – безпідставні звинувачення. Насправді нові явища культури не створили ніякої

нової проблеми, адже насильство, в тому числі і в середовищі підлітків, існувало завжди, зокрема й за тих часів, коли ще не було ані кінематографа, ані телебачення, ані комп'ютера.

Звернімося до авторитетних свідків і свідчень. Так, Л. Толстой у своїй відомій трилогії “Детство. Отрочество. Юность” пише: “Я читал где-то, что дети от 12 до 14 лет, то есть находящиеся в переходном возрасте отрочества, бывают особенно склонны к поджигательству и даже убийству. Вспоминая свое отрочество и особенно то состояние духа, в котором я находился в этот несчастный для меня день, я весьма ясно понимаю возможность самого ужасного преступления, без цели. Без желания вредить; но так, – из любопытства, из бессознательной потребности деятельности. Бывают минуты, когда будущее представляется человеку в столь мрачном свете, что он боится останавливать на нем свои умственные взоры, прекращает в себе совершенно деятельность ума и старается убедить себя, что будущего не будет и прошедшего не было. В такие минуты, когда мысль не обслуживает вперед каждого определения воли, а единственными пружинами жизни остаются плотские инстинкты, я понимаю, что ребенок, по неопытности особенно склонный к такому состоянию, без малейшего колебания и страха, с улыбкой любопытства раскладывает и раздувает огонь под собственным домом, в котором спят его братья, отец, мать, которых он нежно любит.

Под влиянием этого же временного отсутствия мысли, – рассеянности почти, – крестьянский парень лет семнадцати, осматривая лезвие только что отточенного топора подле лавки, на которой лицом вниз спит его старик отец, вдруг размахивается топором и с тупым любопытством смотрит, как сочится под лавку кровь из разрубленной шеи; под влиянием этого же отсутствия мысли и инстинктивного любопытства человек находит какое-то наслаждение остановиться на краю обрыва и думать: а что если туда броситься? Или приставить ко лбу заряженный пистолет и думать: а что ежели нажать гашетку? Или смотреть на какое-нибудь очень важное лицо, к которому всё общество чувствует подобострастное уважение, и думать: а что ежели подойти к нему, взять его за нос и сказать: “а ну-ка, любезный, пойдём?”

Щодо того, що саме комп'ютерні ігри нібито почали розвивати агресивні аспекти фантазії в сучасних дітей, то в того ж Л. Толстого знаходимо описання мрій і фантазій підлітка середини ХІХ ст.: “То я воображаю себя уже на свободе, вне нашего дома. Я поступаю в гусары и иду на войну, Со всех сторон на меня несутся враги, я размахиваюсь саблей и убиваю одного, другой взмах – убиваю другого, третьего”.

Загалом захоплення сучасних дітей екранними видовищами, в тому числі й агресивного характеру, як правило, значною мірою перебільшується.

Сучасні діти здебільше мають досить зрозумілі і будь-якій дорослій людині проблеми та переживання. І найбільша небезпека для їхньої психіки і моралі криється далеко не в перегляді бойовиків та ігрових “битвах”. Так, опитування, проведене серед підлітків британською Спілкою запобігання дитячій жорстокості, дало такі результати:

82% дітей заявили, що їх найбільше турбують іспити;

77% – непокоять сварки з однолітками;

73% – турбує велика кількість хатніх справ;

70% – переживають за здоров’я близьких;

49% – страшаються, що їх змусять спробувати наркотики;

42% – переживають через відсутність товариша або подруги;

понад 50% не мають близької людини, з якою могли б обговорити свої проблеми.

Дане опитування також показало, що діти з сімей робітників виявили більше зацікавлення проблемами сексу та прагнення підкорити собі однолітків, ніж діти з так званих респектабельних родин, які дістають гарну освіту.

Поширеними є ілюзії і в інших аспектах порівняння минулих культурних традицій і сучасності. Серед іншого можна звернутися навіть і до поширеного помилкового уявлення про минулі епохи як про епохи зовнішньої краси. По-перше, чомусь типовим представником минулого уявляється зовсім не середньостатистична людина того часу – селянин або хоча б ремісник чи робітник, а представник порівняно нечисленної аристократії. А, по-друге, навіть остання уявляється невідповідно реальності. Й. Гейзінга щодо нашого уявлення про “шикарні” часи XVII–XVIII ст. цілком доречно зауважив, що, “розглядаючи портрети того періоду, ми не повинні забувати, що враження краси, яке вони справляють на нас, незрівнянно більше, ніж те, яке вони могли справляти на своїх сучасників, котрі бачили навч живі – занадто живі! – моделі цього мистецтва. Картини й гравюри надзвичайно їм лестять, оскільки лишають невираженою жалюгідну зворотну сторону – бридку немитість епохи”.

Великою ілюзією є уявлення, що колись давно між людьми було більше кохання. Ця ілюзія ґрунтується, знову ж таки, на сюжетах деяких художніх творів (тобто апелює до вигаданих героїв і ситуацій) та на окремих вільно і художньо інтерпретованих фактах з життя деяких історичних осіб. Насправді ж “колись давно” молоді люди далеко не мали тієї свободи особистого вибору, якою вони користуються сьогодні. І шлюби найчастіше укладалися за батьківськими змовинами з урахуванням родинних, майнових, династичних і т.п. інтересів, але аж ніяк не кохання. Щоправда, слід визнати, що проблему кохання “як воно було колись” художні тексти іноді висвітлюють і досить повно, але ми самі схильні “не помічати” деяких фактів. Наприклад, вважаємо

шекспірівського Ромео взірцем вірного і відданого кохання “на все життя”, пам’ятаючи тільки про Джульєтту і геть випускаючи з уваги легко і швидко забуту ним Розаліну.

Про “теплоту і щирість” родинних стосунків, які ми також часто схильні приписувати минулому, дають, наприклад, уявлення всі ті сини, які вступали на престол, прискоривши смерть своїх царствених батьків. Можна згадати і вбитих рідним братом молодих давньоруських князів Бориса і Гліба. А скільки родичів (батьків і дітей, братів та іншої рідні) воювали між собою за спадок? Навіть коли майже і нічого було ділити, то причиною для сварки ставали іноді мізерні речі. Згадаймо “Кайдашеву сім’ю”. Це твір не історичного, а побутового жанру, тож у ньому зображено не ілюзію свята в минулому, а життя таким, яким воно було на момент написання повісті (для нас же – реальне, а не вигадане минуле).

Щодо проблем духовності, то слід погодитися, що це поняття як таке зумовлюється можливістю мати вільний час та інші необхідні умови для мислення, ознайомлення з різноманітними ідеями та думками, внутрішньої (саме духовної, а не матеріальної) діяльності, спрямованої на побудову власного світогляду високого культурного рівня. Протягом багатьох минулих століть основні маси людей вели досить виснажливу боротьбу за фізичне існування і не могли мати дозвілля та достатнього рівня освіти для засвоєння і творення глибоких духовних ідей. Очевидно, що сучасний селянин або робітник з його обов’язковою, гарантованою в сучасній культурі освітою, набагато кращими умовами праці та побуту, доступом до сучасних інформаційних технологій має значно більше можливостей для формування власного духовного простору.

Загалом досить поширеною некоректністю (можна сказати навіть – помилкою) в порівняннях минулого і сучасного культури є проведення паралелей між насправді невідповідними явищами, суспільними ролями і т. д. Так, після нагадування про жорстокі розваги і видовища античності й Середньовіччя можна іноді почути: “Так тепер те саме! Кажуть же, що підпільно існує так зване “реальне” кіно, в якому знімають на плівку справжні тортури і вбивства, та всякі підпільні бої без правил, що ведуться до смерті суперника...”

По-перше, запитайте: “А ви особисто таке кіно бачили?” – і позитивну відповідь навряд чи почуєте. По-друге, якщо навіть такі факти реально десь таки справді мають місце, то все одно це зовсім не “те саме”, що було колись в історії. Тоді видовища катування і вбивства були культурною традицією, не тільки всім відомою і доступною, а іноді навіть і обов’язковою для участі (бо, наприклад, вороже налаштований до вас сусід міг донести інквізиції, що ви чомусь ніколи не відвідуєте спалення еретиків, – може, ви їм співчуваєте?). Це була морально унормована культурна повсякденність. Ті ж жорстокості,

які все ще іноді, можливо, справді кояться в сучасні часи, вже давно є ненормативними, законодавче й етично забороненими діями. Жодна сучасна людина не має можливості не тільки відверто скоювати такі злочини, а й не наважиться відкрито їх виправдовувати або пропагувати. Ті ж, хто виявляє інтерес до таких видовищ, морально засуджуються суспільством. Отже, маємо тут некоректне проведення паралелі між феноменом традиційного видовища, культурно санкціонованої форми масового проведення дозвілля в минулих культурах і карним злочином культури сучасної.

Іншою помилкою є порівняння представників різних соціальних верств, людей різного рівня освіти, моральної досконалості. Так, мораль сучасного злочинця порівнюється з мораллю історичного позитивного героя, характер поведінки найменш освічених людей сучасності – з поведінкою та етикетом колишньої аристократії, духовність пересічного працівника сучасної сфери матеріального виробництва – з духовністю мислителів минулого тощо.

Таким чином, маємо констатувати, що, всупереч поширеним думкам, у сучасній культурі суттєво зменшився рівень терпимості до насильства і жорстокості, збільшилися можливості для щирого виявлення людиною своїх позитивних почуттів та емоцій (у тому числі й кохання), відносно менше зусиль і часу вимагається від сучасної людини для матеріального забезпечення її фізичного існування, внаслідок чого зростають час дозвілля і можливість задоволення духовних потреб.

Слід зауважити, що критичні відгуки мислителів відносно процесів, що відбуваються в сучасності, не завжди мають метою доведення негативних якостей сучасності порівняно з традиційними культурними формами. Дехто з учених критикує сучасність, не апелюючи до минулого, а навпаки, з метою пошуку нових, значною мірою досконаліших культурних реалій, ніж минулі й теперішні. Згадаймо, наприклад, що американський дослідник культури Пітирим Сорокін (про його культурологічну концепцію буде детальніше йти мова у наступній темі) убачав в історії культури процес зміни систем цінностей. Він виокремлював три типи культур: чуттєва культура, в якій переважає безпосереднє сприйняття дійсності; ідеаціональна, в якій переважають раціоналізм та логіка; ідеалістична культура, в якій переважають інтуїтивне пізнання та духовність. Суть кризових явищ у сучасному суспільстві П. Сорокін пояснював тим, що відбувається процес заміни способу життя і цінностей ідеаціональної культури на спосіб життя і цінності культури ідеалістичної, – іншими словами, на зміну звичній раціональності світосприйняття має прийти інтуїтивне співпереживання світу. Він пише: “Сучасна західна культура ... приречена на руйнацію, яка припиниться лише тоді, коли сформується нова духовність, з новими моральними і соціальними ідеалами”.

Проте неправильно буде думати, що зменшення негативних чинників у культурі приведе до настання епохи тотального щастя і благополуччя. Це в принципі помилкове припущення. Абсолютно безпроблемного стану не може досягти жодна існуюча річ або сутність. Ідеться скоріше про те, що звичні, традиційні проблеми з часом вирішуються, але їх місце заступають нові ризики і негаразди. Як зазначав А. Тойнбі, “відсутність викликів означає відсутність стимулів до зростання і розвитку. Традиційний погляд, згідно з яким сприятливі кліматичні й географічні умови безумовно сприяють суспільному розвитку, виявляється помилковим. Навпаки, історичні факти засвідчують, що надто сприятливі умови, як правило, спричиняють повернення до природи, припинення всякого зростання”.

Таким чином, ведучи мову про поліпшення стану культури, суспільних і міжособистісних відносин, слід мати на увазі скоріше реальне на сьогодні вирішення багатьох “старих” проблем, а не відсутність проблем як таких, у тому числі й етичного характеру.

ТЕМА 3. КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

Трудова концепція

Ігрова концепція

Психоаналітична (фрейдівська) концепція

Трудова концепція

Серед найважливіших проблем, які завжди бентежили людський розум, – питання походження людства та людської культури. Вже в різноманітних міфологічних та релігійних системах питанням цього кола належало дуже значне місце. Щоправда, в межах тих систем проблема осмислювалася здебільше в образно-символічній та художній формах. Пізніше, в процесі становлення наукової культурологічної думки, проблема походження людства та стимулів і принципів формування людської культури стала стрижневою для культурологічного вчення. Зупинимось на кількох концепціях культури, які доволі поширилися серед представників різних науково-філософських напрямів на тих чи інших етапах історії культурологічної думки.

Вважається, що так звана трудова (її ще іноді називають й зняряддево-трудовою) концепція характерна насамперед для марксистської течії філософсько-теоретичної думки. І справді, її класичні положення викладено у працях засновників марксизму Карла Маркса (1818–1883) та Фрідріха Енгельса (1820–1895). Але, звісно, у марксизму в цьому плані були й попередники. Насамперед слід згадати американського просвітителя, філософа, суспільного діяча Б. Франкліна, який (вважається, що вперше) визначив людину як “a toolmaking animal”, тобто як тварину, що робить зняряддя праці,

Усталилася думка, що трудова концепція пов’язує виникнення і розвиток людської культури в основному з працею та застосуванням знярядь праці, що, з погляду представників цієї теорії, і зумовило формування суспільної форми життєдіяльності та культури.

На підтвердження цієї тези часто наводяться цитати з провідної праці К. Маркса “Капітал”, наприклад: “Вживання і створення засобів праці, хоч і властиві в зародковій формі деяким видам тварин, становить специфічно характерну рису людського процесу праці” або: “Таку ж саму вагу, як будова останків кісток має для вивчення зниклих тваринних видів, останки засобів праці мають для вивчення зниклих суспільно-економічних формацій. Економічні епохи різняться не тим, що виробляється, а тим, як виробляється, якими засобами праці”. І ще: “Хоч як мало історична наука знає досі розвиток

матеріального виробництва, отже основу всього суспільного життя, а тому і всієї дійсної історії, однак принаймні доісторичні часи діляться на періоди на основі природничо-наукових, а не так званих історичних, досліджень за матеріалом знарядь і зброї: кам'яний вік, бронзовий вік, залізний вік”. Нарешті: “Засоби праці не тільки мірило розвитку людської робочої сили, але й показник тих суспільних відносин, при яких відбувається праця”.

Проте, в наведених цитатах з праці К. Маркса йдеться скоріше про *роль* праці в розвитку людського суспільства (але вже наявного як саме людського), а також про вивчення історії на основі матеріальних решток культури – звісно, первісні культури залишили по собі насамперед знаряддя праці (що також цілком природно – адже нематеріальні аспекти давніх культур не можуть бути спостережені), але ніде прямо не говориться про те, що людина як така з'явилася саме завдяки праці. Тому на остаточне підтвердження такої ідеї найчастіше звертаються до однієї з глав праці Енгельса “Діалектика природи” (цю главу автор видав також окремою статтею під назвою “Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину”), в якій Енгельс нібито проголошує: “Праця створила людину”. Саме це формулювання вважається суттю трудової концепції культури її прихильниками, і саме в такому вигляді вона піддається критиці її противниками.

Тут доречно згадати слова Г. Г. Гадамера: “Ніщо не терпить стільки, скільки вирвана з контексту цитата”.

Справа в тому, що насправді саме *такої* фрази у Енгельса немає. Слова “...праця створила ... людину” є тільки закінченням фрази (не зовсім навіть точним), а не завершеним окремим твердженням, і в повному контексті далеко не мають тієї однозначності, яка їм так часто приписується. Наведемо абзац, у якому вжиті ці слова, повністю: “Праця – джерело всякого багатства, говорять політикоекономи. Вона справді є такою поряд з природою, що доставляє їй матеріал, який вона перетворює в багатство. Але вона ще й дещо безмежно більше, ніж це. Вона – перша основна умова всього людського життя, і до того ж у такій мірі, що ми в певному розумінні повинні сказати: праця створила саму людину”. Як бачимо, в повній цитаті Енгельса тільки “в певному розумінні” йдеться про створення людини працею, тут нема тієї буквальності й абсолютності, які так часто приписуються класикам марксизму в цьому питанні. І, здається, не можна не погодитись, що праця справді в *певному розумінні* створила людину як вид, як, власне, робить людиною і кожного з нас окремо. Щоправда, для усунення непорозумінь варто з'ясувати межі і ракурс того *певного розуміння* ролі праці в перетворенні мавпи в людину, про яке говорить Енгельс.

Передусім слід звернути увагу, що на першій же сторінці своєї статті як про “вирішальний крок для переходу від мавпи до людини” (і навіть виділяючи ці слова як принципове положення) Ф. Енгельс пише про те, що предки людини, людиноподібні мавпи, під впливом способу життя, тобто життя на деревах, яке вимагало, щоб при лазінні руки виконували інші функції, ніж ноги, почали відвикати від допомоги рук при ходінні по землі й поступово стали засвоювати все більш пряму ходу. Енгельс зазначає, що вже у звичайних мавп існує певний поділ функцій між руками й ногами: при лазінні вони користуються руками інакше, ніж ногами. Крім того, рука служить у мавп для збирання і тримання їжі, як це роблять і деякі інші ссавці за допомогою своїх передніх лап. Руками мавпи можуть виконувати й ряд інших простих операцій: будувати гніздо, кидати плоди, каміння тощо. У людиноподібних же мавп на звільнені руки припадало дедалі більше інших видів діяльності.

Протягом дуже великого проміжку часу, порівняно з яким відомий нам історичний період є незначним, звільнена рука могла “засвоювати собі все нові й нові вправності, а набута цим більша гнучкість передавалась у спадщину і зростала з покоління до покоління”, аж поки не утворилася “велика відстань між нерозвинутою рукою навіть найвищих людиноподібних мавп і вдосконаленою працею сотень тисячоліть людською рукою”.

“Отже, – пише Енгельс, – рука є не тільки органом праці, вона також і продукт її. Тільки завдяки праці, завдяки пристосуванню до все нових операцій, завдяки передачі в спадщину досягнутого таким шляхом особливого розвитку мускулів, зв’язок, і, за довші проміжки часу, також і кісток, і завдяки все новому застосуванню цих переданих у спадщину удосконалень до нових, дедалі складніших операцій, – тільки завдяки всьому цьому людська рука досягла того високого ступеня досконалості, на якому вона змогла, ніби чарівною силою, викликати до життя картини Рафаеля, статуї Торвальдсена, музику Паганіні”. Необхідно звернути увагу, що наведені слова Енгельса про те, що “тільки завдяки праці” був досягнутий високий ступінь досконалості людської руки, стосуються суто фізичних її (руки) якостей, тобто мускулів, зв’язок, кісток, і тут зовсім не мається на увазі, що “тільки праця” створила людину. Адже людина – це дещо якісно і кількісно значно більше, ніж її окремий орган.

Продовжуючи викладення проблеми, Енгельс згадує дарвінівський закон “співвідношення росту”, за яким “певні форми окремих частин органічної істоти завжди зв’язані з певними формами інших частин, які, здавалося б, ні в якому зв’язку з першими не стоять”, і “зміни певних форм тягнуть за собою зміну форми інших частин тіла”. Тож “поступове вдосконалення людської руки і поряд з цим розвиток і пристосування ноги до прямої ходи безперечно

зробили, також і в силу закону співвідношення, зворотний вплив на інші частини організму”. Енгельс пише, що “цього роду вплив ще надто мало досліджений”, проте тут доречно згадати про сучасні наукові дослідження, в яких встановлюється залежність між розвитком руки дитини, особливо дрібних рухів і засвоєння маніпуляцій з дрібними предметами, та її розумовим і психічним розвитком. Згадаймо також численні методики масажу й голкотерапії, в яких наголошується на корисності стимуляції пальців та долонь рук.

Енгельс звертає увагу й на розвиток у людини мовлення. “Наші мавпоподібні предки... були громадськими тваринами; цілком очевидно, що не можна викодити походження людини, цієї найбільш громадської з усіх тварин, від негромадських найближчих предків. Панування над природою, що починалось разом із розвитком руки, разом з працею розширяло з кожним новим кроком вперед кругозір людини. В предметах природи вона постійно відкривала нові, до того невідомі властивості. З іншого боку, розвиток праці з необхідністю сприяв тіснішому згуртуванню членів суспільства, бо завдяки йому стали частішими випадки взаємної підтримки, спільної діяльності і стала яснішою свідомість користі від цієї спільної діяльності для кожного окремого члена. Коротко кажучи, в процесі формування люди прийшли до того, що в них виникла потреба щось сказати одне одному. Потреба створила собі орган: нерозвинута гортань мавпи повільно, але неухильно перетворювалась...”

Здається, це одне з найбільш вразливих положень енгельсівської концепції, як і загалом досить відоме визначення людини як “громадської тварини”. Навряд чи є правильним напряму виводити громадськість людини від громадськості тварин і визначати її як “найбільш громадську тварину”. Справа в тому, що громадськість людини не є типово тваринною громадськістю, кращим прикладом якої були б, думаю, бджоли або мурахи. Але, що цікаво, бджолам або мурахам нема потреби “щось сказати одне одному” саме тому, що вони громадські комахи, тобто вони народжуються вже саме як громадські тварини і “знають”, як себе поводити у своїй громаді, так би мовити, “без зайвих балачок”. Людина ж якраз не наділена достатньою мірою цією природною громадськістю, вона “не знає” достеменно від народження, як їй себе поводити в колективі, чим займатись тощо. І, може, якраз унаслідок оцієї природної недостатності й некомпетентності і виникає *потреба щось сказати*, порозумітись та створити нову – не природну, не тваринну, а саме людську громадськість. Або, принаймні, *потреба щось сказати* зумовлюється саме діяльністю як такою, а не якоюсь *підвищеною* схильністю до громадської поведінки тварин – предків людини.

Мабуть, ситуацію можна визначити скоріше таким чином: унаслідок певних процесів у певний момент у людини виникла потреба в громадських

стосунках такого рівня і такої якості, які не задовольнялись її природною (на рівні біології, “тваринності”) спроможністю до громадських стосунків. У результаті цієї потреби в суспільних відносинах, які не могли бути забезпечені на генетичному, біологічному рівні, й виникла знакова комунікативна система людської культури, найбільш яскравим феноменом якої є мова.

Повертаючись до праці Енгельса, читаємо: “Спочатку праця, а потім і разом з нею членороздільна мова стали двома найголовнішими стимулами, під впливом яких мозок мавпи поступово перетворився в людський мозок, який, при всій своїй схожості з мавпячим, далеко переважає його величиною й досконалістю. ... Розвиток мозку й підлеглих йому чуттів, свідомості, яка дедалі більше прояснюється, здатності до абстракції й до умовиводу справляв зворотний вплив на працю і на мову, даючи обом все нові й нові поштовхи до дальшого розвитку”. Тут, знову ж таки, Енгельс тлумачить працю тільки як стимул – до того ж не єдиний, хоча й один із двох найголовніших у розвитку людського мозку.

Енгельс говорить про “хижацьке господарство” тварин, під яким має на увазі неспроможність тварин якось регулювати кількість їжі на зайнятій тваринною популяцією території, якось заощаджувати цю їжу, турбуючись, так би мовити, про завтрашній день. Нерідко буває, що, знищивши природні запаси їжі на певній території, тварини змушені або переселятись, або освоювати нові, незвичні для даних тварин види їжі. “Це хижацьке господарство тварин відіграє важливу роль у процесі поступової зміни видів, бо воно змушує їх пристосовуватись до нових, незвичних для них родів їжі, завдяки чому їх кров набуває іншого хімічного складу і вся фізична конституція поступово стає іншою, а види, які встановилися раз назавжди, вимирають. Не підлягає сумніву, що це хижацьке господарство дуже сприяло перетворенню наших предків у людей.

У тієї породи мавп, яка далеко переважала всі інші кмітликістю і пристосованістю, це хижацьке господарство повинно було привести до того, що в їжу почали вживати дедалі більшу кількість їстівних частин, одним словом, до того, що їжа ставала все більш різноманітною, наслідком чого було проникнення в організм все більш різноманітних речовин, які створювали хімічні умови для перетворення цих мавп у людей. Але все це ще не було працею у власному розумінні слова. Праця починається з виготовлення знарядь”. Із цього дуже показового фрагмента видно, що марксизм далеко не наділяв працю якоюсь фантастичною здатністю з’являтись у завершеному вигляді невідомо звідки і з чого, і самотужки, тільки з себе (або собою) перетворювати мавпу на людину. В даній цитаті, як бачимо, говориться про одну з суто природних закономірностей та причин, які сприяли перетворенню мавп

у людей (у даному разі створювали “хімічні умови” для подальшого розвитку організму в цілому й мозку зокрема) тоді, коли “праці у власному розумінні” ще не було.

Однак і поява праці, під якою представники марксизму розуміли доцільну діяльність, що розпочалася для людини з виготовлення найпростіших знарядь із таких природних матеріалів, як дерево, камінь або кістка, за Енгельсом, ще не є ознакою остаточного завершення процесу перетворення людиноподібної мавпи в людину. Енгельс пише, що найдавніші виготовлені людиною знаряддя праці використовувались у мисливстві й рибальстві (хоча одночасно і як зброя), і зауважує: “Але мисливство і рибальство передбачають перехід від виключного вживання рослинної їжі до споживання поряд з нею і м’яса, а це знаменує собою новий важливий крок на шляху до перетворення в людину”. Як бачимо, поява праці як такої, тобто виготовлення знарядь мисливства й рибальства, ще не завершує процес формування людини, але становить “новий важливий крок на шляху до перетворення в людину”.

Енгельсові видається надзвичайно вагомим те, що м’ясна їжа містить у майже готовому вигляді найважливіші речовини, яких потребує організм, і тим самим зберігає “більше часу, речовини і енергії” для життя людини. “Але найбільш істотний вплив м’ясна їжа мала на мозок, який дістав завдяки їй в далеко більшій кількості, ніж раніше, ті речовини, які необхідні для його живлення й розвитку, що дало йому можливість швидше й повніше удосконалюватись з покоління в покоління.

З дозволу панів вегетаріанців, людина не могла стати людиною без м’ясної їжі...” Тож, як бачимо, з точки зору одного з засновників марксизму, людина не могла стати людиною не тільки без праці, але й без деяких інших чинників цього процесу.

Саме вживання м’ясної їжі, на думку Енгельса, привело до двох нових досягнень, що мають вирішальне значення, а саме користування вогнем та приручення тварин. Розселення ж людини по територіях з холоднішим кліматом створило нові потреби, тобто потреби в житлі й одязі, та, внаслідок цих потреб, “нові галузі праці і разом з тим нові види діяльності, які все більше віддаляли людину від тварини”. Знову ж таки бачимо, що навіть такі порівняно складні види праці, як вироблення одягу і будівництво житла, для Енгельса ще не є ознаками завершення формування людського виду, вони ще тільки “все більше віддаляють людину від тварини”.

Тож, як бачимо, сам Енгельс далеко не надавав праці якогось виключного значення в перетворенні мавпи на людину, а бачив у ній тільки один із найважливіших чинників і одну із взаємопов’язаних обставин цього перетворення. Про роль праці говориться, згадаймо, поряд з *вирішальним кроком*

прямоходіння, звільнення тим самим руки, залежним від розвитку руки розвитком інших частин організму (за законом “співвідношення росту”), стимуляцією мозку елементарними маніпуляціями руки (праця ще не “у власному розумінні”) та членороздільною мовою, вживанням м’ясної їжі (без якої “людина не могла стати людиною”) та іншими взаємозумовленими обставинами надзвичайно тривалого, повільного й поступового процесу перетворення мавпи в людину. Енгельс не вважав його за остаточно припинений навіть тоді, коли праця стає однією з характерних ознак людського суспільства, що відрізняють його від стада мавп.

Але хоча Енгельс і не надає праці виключного значення у своїй концепції формування людини й людського способу життєдіяльності, проте саме на працю він звертає свою виключну увагу і зацікавленість.

Чому ж Ф. Енгельс, К. Маркс, марксизм взагалі приділяють таку надзвичайну” увагу ролі саме праці в перетворенні мавпи на людину, чому саме через цей чинник або аспект вони прагнуть проаналізувати даний процес? Відомо, що в соціальному плані марксизм від самого початку виступав як ідеологія робітничого класу, пролетаріату. До робітничого ж класу на час виникнення марксизму в ХІХ ст. належали насамперед працівники, які виробляли матеріальну продукцію, використовуючи власні мускульні зусилля. Соціально-політичною настановою засновників та послідовників марксизму і пояснюється їх посилена увага до праці саме як фізичної діяльності людини, як цілеспрямованого мускульного зусилля.

Ф. Енгельс детально роз’яснює свою позицію: “Завдяки спільній діяльності руки, органів мови й мозку не тільки у кожного окремо, але також і в суспільстві, люди набули здатності виконувати дедалі складніші операції, ставити собі дедалі вищі цілі й досягати їх. Сама праця ставала від покоління до покоління більш різноманітною, більш досконалою, більш різносторонньою. До полювання і скотарства долучилось землеробство, потім прядіння і ткацтво, обробка металів, гончарне ремесло, судноплавство. Поряд з торгівлею й ремеслами виникли, нарешті, мистецтво й наука; з племен розвинулись нації й держави. Розвинулись право й політика, а разом з ними... релігія. Перед усіма цими утвореннями, які виступали насамперед як продукти голови і здавались чимось пануючим над людськими суспільствами, скромніші виробни працюючої руки відступили на задній план, тим більше, що голова, яка планує роботу, вже на дуже ранньому ступені розвитку суспільства (наприклад, уже в простій сім’ї) мала можливість примусити не свої, а чужі руки виконувати намічену нею роботу. Всю заслугу швидкого розвитку цивілізації стали приписувати голові, розвиткові й діяльності мозку. Люди звикли пояснювати свої дії з свого мислення, замість того, щоб пояснювати їх із своїх

потреб (які при цьому, звичайно, відображаються в голові, усвідомлюються)...”

Отже, слід визнати, що сам Ф. Енгельс цілком слушно й аргументовано вказує на те, яку власне роль відіграла ручна праця в становленні людства як виду розумної, культурної спільноти.

Його зумовлена соціально-політичною позицією тенденційність навіть не переходить меж, що визначаються акцентами дослідницької уваги: він тільки наполягає на тому, щоб “не приписувати голові” “всю заслугу швидкого розвитку цивілізації”, а враховувати й роль у цьому процесі працюючої руки. Проте еволюція марксизму призвела до тенденційної абсолютизації ролі фізичної праці. В ленінському, радянському варіанті марксизму справа почала подаватись так, ніби класики марксизму прагнули всіма можливими способами обґрунтувати правову і моральну перевагу людини, яка фізично, власними мускульними зусиллями створює той чи інший продукт виробництва, над тією людиною, яка цей виробничий процес за допомогою своїх інтелектуальних зусиль та праці організовує, планує, фінансує тощо. У ХХ ст. в марксистсько-ленінській філософії праця, як правило, визначалась як “цілеспрямована діяльність людини, в процесі якої вона за допомогою знарядь праці впливає на природу і використовує її з метою створення предметів, необхідних для задоволення своїх потреб”. Як бачимо, таке визначення залишає поза увагою працю інтелектуальну і духовну, хоча Енгельс, власне, говорив про різні види праці. Заперечуючи “вищість” та “першість” праці розумової, він разом з тим не робив висновків і щодо нібито першості та вічного, неминущого домінування фізичної (“ручної”) праці над працею розумовою, інтелектуальною. В Енгельса фізична та розумова праці є взаємопов’язаними і фактично рівними чинниками (до того ж поряд з кількома іншими) процесу перетворення мавпи в людину.

Енгельс пише, що й “не думає заперечувати” здатності до планомірних, умисних дій у тварин. Він визнає: “Навпаки, планомірний спосіб дій існує в зародку вже всюди, де є протоплазма, де живий білок існує і реагує, тобто робить певні, хоча б найпростіші рухи як наслідок певних подразнень ззовні. Така реакція має місце навіть там, де ще немає ніякої клітини, не кажучи вже про нервову клітину. Прийом, з допомогою якого комахоїдні рослини захоплюють свою здобич, є теж у певному відношенні планомірним, хоч відбувається цілком несвідомо.

У тварин здатність до свідомих, планомірних дій розвивається відповідно до розвитку нервової системи і досягає у ссавців вже досить високого ступеня”. Неважко зробити висновок з даних слів: здатність до планомірних дій як передумова психічної та розумової праці, так само як і здатність до фізичної

дії, в суті своїй починає зароджуватись раніше, ніж з'являється сформована людина (тобто ще на рівні тваринного життя). І саме в сукупності й взаємозумовленості чинників фізичного та психічного і розумового розвитку відбувається, за Енгельсом, формування людини.

Таким чином, так звана трудова концепція культури фактично існує у двох варіантах. Це концепція Ф. Енгельса, яку тільки умовно, за традицією можна називати “трудовою”, оскільки насправді в ній ідеться про низку рівнозначних і взаємозумовлених чинників перетворення тварини в людину і по своїй суті вона може бути віднесена скоріше до концепцій “діяльнісного” типу. Адже її автор тільки закликає враховувати серед іншого й ту надзвичайно важливу роль, яку відігравала в процесі становлення людини фізична праця. І другий, власне марксистсько-ленінський варіант трудової концепції, який, формально посилаючись на Енгельса, насправді надає праці виключного значення у формуванні людини й людської культури.

Щоправда, в радянський період також траплялися спроби саме діяльнісної інтерпретації концепції людини та культури. Так, В. Табачковський нагадує про “інтенсивні спроби поєднати неораціоналізм та діялісну версію людини”, які, починаючи з 60-х років минулого століття, здійснювали такі відомі українські філософи та культурологи, як П. Копнін, В. Шинкарук, а також М. Попович, С. Кримський, І. Бичко, В. Іванов, О. Яценко, М. Булатов, П. Йолон та ін. В. Табачковський пише: “У межах так би мовити “легального” (а частіш – напівлегального) марксизму щойно згадані філософські нароби маніфестували якраз націленість на раціонально вивірену та духовно оснащену людську діяльність. Тим самим вдавалося долати спрощеність “радянських” версій матеріалізму, які багато в чому деградували до лінійності й споглядальності своїх домарксових попередників...”

Націлюючись на розкриття структурної багатшаровості діяльності (як у її предметно-матеріальних, так і в духовних, зокрема пізнавальних, виявах), концепт діяльності щобільш “вписували” у новоєвропейську філософську традицію. (...) Особливу значущість мала та обставина, що під шатами предметно-практичної діяльності легалізувався такий – фактично феноменологічний – концепт, як духовно-практична діяльність. Реабілітуються також символічні форми людського світосприймання, здавалось, назавжди вигнані із марксистського філософського ужитку нищівною критикою “теорії символів” у ленінському “Матеріалізмові і емпіріокритицизмові”. Людське сприймання світу у межах цієї “легальної опозиції” офіційному звульгаризованому матеріалізмові постає як таке, що має передовсім практично-духовну специфіку. (...) Саме завдячуючи звертанню до духовно-практичного та

символічних форм відбувається досить швидка еволюція принципу діяльності у бік феномена культури”.

Проте трудова концепція досі піддається критиці (серед новіших критиків можна назвати В. Вільчека, Л. Мемфорда та ін.) у її офіційному марксистсько-ленінському варіанті. Критиками нерідко вказується, що цілеспрямована діяльність властива не тільки людині, а й значній кількості тварин. Якщо ж називати працею не просто цілеспрямовану діяльність, а тільки таку діяльність, яка відрізняє людину від тварини, то, мовляв, незрозуміло, як така властиво людська трудова діяльність могла з'явитись раніше “готової” людини, щоб стимулювати перетворення тварини в людину (В. Вільчек). Зазначається також, що моторно-сенсорні координації, необхідні для виготовлення елементарних знарядь праці, насправді не здатні значно стимулювати думку, і, крім того, тривалий час основними знаряддями первісної людини були все-таки її зуби, кігті та кулаки (Л. Мемфорд). Трудовій концепції культури в її марксистсько-ленінському варіанті протистоїть також гіпотеза, згідно з якою раніше, ніж з'явилися перші знаряддя праці, вже існували такі феномени, як магія, піснеспіви і танці, тобто палеолітичній ері передувала ера палеотаумічна (американський культуролог Т. Роззак).

Ігрова концепція

Ще до остаточного виокремлення ігрової концепції культури як однієї з культурологічних теорій феномен гри нерідко потрапляв у коло уваги мислителів і науковців. Відбувалося це двома шляхами: або гра ставала предметом дослідження як така, або ж при аналізі певних аспектів людського життя науковці приходили до висновків про більш чи менш ігровий характер досліджуваної сфери життєдіяльності, тобто знаходили і виокремлювали наявні в цій діяльності елементи гри.

Феномен гри як такої досліджувався насамперед у царині психології, фізіології, педагогіки та ін. При цьому сутність і роль гри пояснювалися досить різноманітної або як виплеск надміру життєвої енергії, або як реалізація вродженого інстинкту наслідування, або як тренування у завданнях, які ставить (чи буде ставити) життя, або як потребу у відпочинку, у поновленні енергії, або як уявне здійснення бажань і відпочинок від одноманітної повсякденності тощо. У всіх таких наукових підходах гра розглядається як окрема сфера культурної життєдіяльності людини. Можна сказати, що тут всюди гра пояснюється через людське життя і культуру, але не навпаки. Культурологічні ж теорії гри відрізняються від подібних досліджень гри саме тим, що в

них, як правило, не гра пояснюється через форми людської життєдіяльності, а навпаки, людське життя і культура розглядаються крізь призму гри.

Таким чином, джерела сформованої у ХХ ст. культурологічної ігрової концепції варто бачити не стільки у психологічно-педагогічних дослідженнях цього феномена, скільки в тих попередніх наукових працях, у яких при дослідженні різноманітних формально далеких від уявлень про гру аспектів культури автори приходили до висновків (або принаймні робили зауваження) щодо наявності в цих аспектах саме ігрових елементів, принципів тощо. Тут слід згадати, наприклад, думки про зв'язок поезії та гри, що їх висловлював свого часу засновник філософії історії та психології народів Дж. Віко; пояснення Ф. Шіллером походження образотворчого мистецтва наявністю особливого “ігрового інстинкту”; праці німецького етнологіста і представника філософії культури Л. Фробеніуса, в яких він неодноразово говорить про розігрування архаїчною людиною у священній грі усвідомленого нею ходу буття, ладу речей у природі; праці засновника культурної антропології Ф. Боаса; дослідження обрядів Давнього Китаю, проведене М. Гране; “Есе про дарування” М. Мосса та багато інших. Таким чином поступово напрацьовувався матеріал, кількість і якість якого уможливила формування погляду на культуру як на принципово і тотально ігровий феномен.

Загалом трактування людського життя як гри було властиве культурі минулого. Всім відомий, наприклад, вираз “Весь світ театр, і люди в ньому актори”. Особливо поширеним порівнянням світу зі сценою було в культурі XVII ст. Але, як зазначає Гейзінга, те порівняння світу з театром було своєрідною варіацією теми марноти речей, або суєти суєт. Тобто порівняння життя з театром, із грою мало на увазі підкреслити несправжність і несерйозність багатьох аспектів та проблем людського життя. Сучасна ж культурологічна ігрова концепція культури в зовсім іншому масштабному і якісному плані розглядає гру саме як підвалину людської культури.

Однією з найвідоміших культурологічних праць, присвячених значенню гри у виникненні й розвитку культури, стала книга нідерландського мислителя Йогана Гейзінги (1872–1945) “*Homo ludens*” (“Людина граюча”). Вже у “Вступному слові” до неї Гейзінга наголошує, що він вестиме мову про гру не як про структурний елемент культури (тобто не про *ігровий елемент у культурі*), а про гру як сутнісну якість культури, тобто про *ігровий елемент культури*. Для українськомовної людини може становити певну складність розрізнення ситуацій наявності чи відсутності цього такого принципового для автора дослідження прийменника “у”, оскільки термін *елемент* має в українській мові однакову семантику в обох випадках. Тож варто звернутися до більш детальних авторських пояснень.

Пишучи про своє розуміння гри як елементу культури, Й. Гейзінга зазначає, що він не має тут на увазі, що гра посідає важливе місце серед різних виявів людського життя, і не стверджує, ніби культура виникає із гри внаслідок якогось еволюційного процесу, тобто ніби те, що спочатку було грою, згодом перейшло, переросло в нову якість і стало культурою. Його погляд полягає в тому, що “культура виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку”.

Можливо, слід зазначити, що в даному (власне культурологічному) контексті поняття гри не обмежується суто побутовим значенням цього слова. Під грою тут розуміються не тільки і навіть не стільки дитячі забави або розваги. Гейзінга звертається насамперед до, за його ж словами, вищих форм гри, тобто ігор соціальних, у яких можна і слід побачити такі форми суто ігрової діяльності, як змагання й перегони, вистави та видовища, турніри, процесії, маскаради тощо.

Гейзінга переконаний, що саме через гру людська спільнота підноситься до надбіологічних форм життя. Гра давніша за культуру, адже, за його словами, людська цивілізація не додала жодної істотної риси до загальної ідеї гри, яка вже навіть у своїх найпростіших формах у тварин є чимось більшим за суто фізіологічне явище або ж психологічний рефлекс. “Гра як така виходить за межі чисто фізичної або чисто біологічної діяльності. Гра – це значуща функція, себто вона має певне значення, смисл. У грі “розігрується” щось таке, що перевищує безпосередні життєві потреби й надає ось цій дії певного смислу. Всяка гра щось та означає. Коли той активний принцип, що становить сутність гри, ми назвемо “інстинктом”, цим ми не пояснимо нічого; коли ж назвемо “духом” чи “волею”, то припустимось перебільшення. Хоч би як ми визначали той принцип, уже сам факт, що гра має значущість, указує: в самій природі гри є щось нематеріальне”.

Гейзінга пише про те, що дійсність гри сягає за межі сфери практичного людського життя, взагалі за межі фізичного існування і, “визнаючи гру, доводиться визнавати й дух, адже, хоч би чим іще була гра, вона не матерія”. Таким чином, трактуючи гру як один з виявів культури, доводиться розпочинати там, де кінчаються біологія і психологія.

За Гейзінгою, гра не завжди протистоїть серйозному, не є за своєю суттю чимось комічним, не входить до антитез мудрості й глупоти, істини й омани, добра і зла.

Він дещо вагається щодо віднесення гри до царини естетичного, але зрештою вирішує це питання також скоріше негативно. Тут слід зазначити, що естетичне Гейзінга трактує у вузькому значенні – як сферу прекрасного. Якби цей автор розглядав естетичне у його широкому значенні, у значенні

духовного, то, можливо, висновок був би іншим, адже він неодноразово пов'язує гру саме з духовними аспектами буття, хоча й говорить про “перебільшення” в абсолютному ототожненні гри і духу. Отже, навіть звузивши поняття естетичного до сфери прекрасного, Гейзінга знаходить підстави для співвіднесення гри з цариною естетичного: “... Гра схильна прибирати чітко виражені ознаки прекрасного. Веселість і зграбність від самого початку притаманні примітивнішим формам гри. Саме в грі знаходить свій найвищий вияв краса рухів людського тіла. У своїх розвиненіших формах гра пройнята ритмом і гармонією, найшляхетнішими з дарів естетичного чуття, які тільки дісталися людині”. Однак Гейзінга переконаний, що “все одно ми не можемо сказати, що краса іманентна грі як такій. Тож мусимо висувати: гра є функцією живих істот, але вона не надається точному визначенню ні в логічних, ні в біологічних, ні в естетичних категоріях”.

Підсумовуючи формальні ознаки гри, Гейзінга пише, що її можна назвати вільною, необов'язковою діяльністю (гра пов'язується з поняттям обов'язку, повинності, лише коли стає загальновизнаною культурною функцією – ритуалом, церемонією), яка, будучи ніби “несерйозною”, “несправжньою”, чимось поза “звичайним” життям, водночас дуже, а то й повністю захоплює гравця. Ця діяльність від початку не спрямована на здобуття матеріального інтересу, вона приносить задоволення сама по собі. Вона відбувається у своїх власних часових (гра завжди має початок і кінець) та просторових (арена, картярський стіл, храм, тенісний корт, приміщення суду тощо) межах. Крім того, гра розігрується відповідно до певних установлених правил, у певному порядку (“У недовершений світ, у життєве сум'яття вона приносить тимчасову, обмежену довершеність”, – пише Гейзінга. – Вона наділена двома найблагороднішими якостями, що їх ми здатні розрізнити в речах: ритмом і гармонією”), з дитячої гри порушника виганяють, а тих, хто порушує правила у світі культури, звать віровідступниками, еретиками, пророками, в'язнями сумління тощо.

Гра сприяє утворенню суспільних угруповань, оскільки спільне перебування в певному винятковому відносно “звичайного” життя просторі, спільна причетність до чогось важливого зближує людей, формує почуття єдності й відокремленості від решти світу.

Що ж стосується власне ігрової суті процесу творення культури, то Гейзінга пише, що вже мова, найперший і найвищий інструмент культури, що його творить сама людина, твориться духом, який “...постійно мерехтить, перестрибує з рівня матеріального на рівень думки, власне, грається тією чудесною номінативною здатністю. За назвою кожного абстрактного поняття ховається щонайсміливіша з метафор, і що не метафора – то гра словами. Отак

людство, надаючи життю словесне вираження, творить поруч із світом природи свій другий, поетичний світ. Або візьмемо міф. Він теж – перетворення, “переобразування” зовнішнього світу, але з тією різницею, що тут цей процес більш розроблений та прикрашений, ніж у випадку окремого слова. ...Чи візьмемо, нарешті, ритуал. Цілком у дусі чистої гри, відповідно до істинного її розуміння, первісне суспільство виконує свої священні обряди, жертвоприношення, освячення та містерії...Однак саме з міфу і ритуалу походять великі рушійні сили цивілізованого життя: право й порядок, торгівля й зиск, ремесло й мистецтво, поезія, вченість і наука”.

З’ясувавши основні характеристики феномена гри, далі Гейзінга детально розглядає, як саме в ігрових формах реалізуються такі види культурної діяльності, як змагання, правосуддя, війна, пізнання, поезія, філософія, мистецтво.

Слід зазначити, що глибока і надзвичайно цікава праця Й. Гейзінга не позбавлена і певних суперечностей.

Найголовніша з них – неузгодження положень про тотальність гри, про те, що вона є феноменом, який починається ще за межами культури (у тваринному житті) і, розвиваючись та ускладнюючись, поступово формує специфічність людської життєдіяльності – тобто культуру в усій її структурній і формальній специфічності (“культура виростає як гра і в Ірі”), з твердженнями на кшталт того, що в поступальному рухові культури “як правило, ігровий елемент помалу відступає на задній план, поглинений переважно сферою сакрального. Решта його кристалізується як різні вияви знання: фольклор, поезія, філософія, розмаїті форми правового та суспільного життя. На такому етапі первинний ігровий елемент майже цілковито губиться, розчиняючись у явищах культури”. Власне, тут Гейзінга суперечить сам собі, говорячи про гру саме як про *елемент у культурі*, проти чого сам же робив принципові застереження на початку своєї праці. Складається враження, що автору не вистачає послідовності, а іноді й аргументації у викладенні власної концепції.

Іншим спірним аспектом теорії Гейзінга є його трактування тенденцій “сучасної” культури. В останній главі “Ігровий елемент сучасної культури” відчутним є вплив характерного упередження проти сучасності (про причини поширення подібних упереджень йтиме мова в темі] 1), який, знову ж таки, заважає автору бути послідовним і достатньо аргументованим у своїх доводах. Є навіть підстави стверджувати, що саме упередження проти сучасності й заважає Гейзінзі дотриматися логіки власної концепції.

Ігрову концепцію культури розвивав у своїх працях і представник німецької герменевтики ГансГеорг Гадамер. Він також вважає, що людська культура без елемента гри немислима, оскільки гра є елементарною функцією людського життя.

Для викладення позиції Гадамера наведемо досить велику цитату. Звертаючись до з'ясування суті і властивостей феномена гри, Гадамер пише: “Коли ми говоримо про гру, то що ми маємо на увазі? Звісно, щонайперше – ритмічний рух, який незмінно повторюється, – згадаймо бодай декотрі мовні звороти, якот, приміром, “гра вогнів” або “гра хвиль”, де саме й подано це незмінне повторення, рух туди й сюди, тобто рух, не пов’язаний з певною метою. Очевидно й те, що метою руху не є ні один, ні другий кінець, біля яких цей рух затихає.

Далі стає зрозуміло, що такий рух передбачає наявність вільного простору. (...) Свобода руху, яка мається тут на увазі, далі передбачає й те, що цей рух мусить мати форму саморуху. Саморух – основа живого взагалі. (...) Гра тепер виступає як саморух, який не має осмисленої мети, – рух заради руху, який має на увазі, так би мовити, феномен трансцендування, самопредставлення буття живого. Все це ми бачимо в природі – наприклад, кружляння мушок або всі ті вияви гри, які ми можемо спостерігати в тваринному світі, особливо серед молодих тварин. Все це, вочевидь, впливає з елементарної здатності до трансцендування, притаманній для життєздатності. Однак особливість людської гри полягає в тому, що гра спроможна також залучати в себе розум, цю виключну здатність людини ставити перед собою мету і свідомо прагнути до неї, та водночас спроможна й приборкати це прагнення ставити перед собою мету. Власне людяністю людської гри є те, що в ній ігрові рухи, так би мовити, самі себе дисциплінують і впорядковують, неначе в цьому справді мета, наприклад, коли дитина рахує, скільки разів може вдаритись об підлогу м’яч, поки не вислизне у неї з рук. Те, що тут у формі діяльності, позбавленої мети, саме встановлює собі правила, є розум. (...) Метою, до якої все зводиться, є, щоправда, дія без мети, дія як така. Ось що являє собою гра. В ній дещо робиться із наполегликістю, честолюбством і найсерйознішою віддачею. Це – перший крок на шляху людської комунікації; якщо тут щось представляється – і нехай це лише просто ігровий рух, – то глядач також це *має на увазі...*”

Як бачимо, позиція Гадамера значною мірою збігається з положеннями ігрової теорії культури Гейзінги. Гадамер також говорить про гру як про феномен, що виходить за межі людського життя, про принципову незацікавленість гри якимись прагматичними розрахунками, про обов’язкову свободу ігрової дії, її ритмічність, наявність своєрідних кінців, якими обмежується ігровий рух, про встановлення правил ігрової дії, наявність наполегливості, честолюбства і серйозності в діях гравця. Ігрова концепція культури в Гадамера відносно варіанта Гейзінги збагачується трактуванням гри як характерної для життя форми саморуху, заснованого на феномені трансцендування, та

виявленню функцій людського розуму в установленні правил людської діяльності, позбавленої мети.

Але філософськи найглибшим і найцікавішим аспектом ігрової концепції культури Гадамера є, видається, те, що він вбачає в здатності (і необхідності) виходу гри за просторовочасову реальність, у надлишковості гри – саму специфічність людської культури, її відмінність від інших форм життя. “Це ознака, яка в найглибший спосіб визначає людське існування... тут зростає власне людська якість існування, поєднання минулого і теперішнього, одночасність часів, стилів, рас, кланів. Це все людське. Це ... промінний погляд Мнемозини, музи пам’яті й утримування плину подій, ось що нас вирізняє. Одним з основних мотивів моїх міркувань було довести до свідомості, що саме намагання втримати зникаюче й визначає наше ставлення до світу... Отже, не випадковість цей надлишок гри, вихід у довільне, у вибране, у вільно вибране, – це духовна печать на внутрішній трансцендентності гри, яка знаменує те, що осягнення скінченності людського існування в особливий спосіб знаходить своє втілення в цій діяльності. Адже ставлення людини до смерті – це ж вихід подумки поза власний проміжок часу. Поховання мертвих, культ мертвих і всі велетенські витрати на увічнення пам’яті мертвих, на пожертви – це утримування минулого і зниклого у власній новій тривалості. Це здається мені кроком уперед, який ми робимо в процесі наших роздумів, коли не тільки визначаємо надлишковий характер гри як першооснову для нашого творчого піднесення до мистецтва, але й як глибший антропологічний мотив, за яким ми розпізнаємо те, що відрізняє гру людини, і зокрема мистецьку гру, від усіх форм гри природи – здатність надавати часової тривалості”. Зацитовані слова Гадамера, власне, можуть бути зведені до тієї думки, що гра, ігрові аспекти культури, виходячи за межі реального теперішнього часу і реального тутешнього простору, потребуючи пам’яті про дещо тепер і тут відсутнє, з’єднують тим самим у єдине ціле існування людства в його історії й самоусвідомленні.

Значне місце відведено грі в трактуванні культури німецьким феноменологом Е. Фінком. Щоправда, він не надає їй такого принципово виключного значення, як попередні науковці, а відносить до одного з п’яти основних феноменів, що визначають, на його думку, людське життя. Серед цих феноменів, крім гри, Фінк називає також смерть, труд, панування та любов. Проте Фінк також поділяє думку, що гра формує культуру, охоплює і визначає всі аспекти людського життя і навіть визначає розуміння людиною буття. На відміну від Гейзінги й Гадамера, цей дослідник досить чітко відмежовує специфічно людські форми гри від поняття гри, що його, на думку Фінка, можна застосувати відносно поведінки і діяльності тварини чи навіть Бога.

В тому чи іншому культурологічному плані проблематику ігрових аспектів культури порушували також Ф. де Соссюр, Л. Вітгенштейн, Х. Ортега і Гассет, Р. Кайюа, Ж. Дерріда та ін. Варто згадати тут і про творчість лауреата Нобелівської премії всесвітньо відомого швейцарського письменника Г. Гессе, який у своєму романі “Гра в бісер” у досконалій художньо-естетичній формі також актуалізує культурологічно-філософську проблематику гри.

Психоаналітична (фройдівська) концепція

Ще одним широковідомим у наукових культурологічних колах варіантом пояснення суті та процесу становлення культури стала психоаналітична концепція культури, заснована австрійським психіатром і психологом Зигмундом Фройдом. Слід сказати, що концепція Фройда, яку він оприлюднив наприкінці XIX ст., була повною протилежністю досить поширеним у Новий час поглядам на людину як на розумну істоту, що усвідомлює свою поведінку. Фройд першим почав описувати людську психіку як простір непримирених конфліктів між інстинктом, розумом та свідомістю. Причому джерела цих конфліктів він бачив у неусвідомлюваних (передусім сексуальних та агресивних) спонуканнях, спрямованих на задоволення потреб.

Своє розуміння культури З. Фройд також пов’язує з поняттям потреб: “Людська культура... охоплює, по-перше, всі нагромаджені людьми знання і вміння, що дають їм змогу оволодіти силами природи і взяти в неї блага для задоволення людських потреб, а по-друге, всі інститути, необхідні для впорядкування людських взаємовідносин і особливо для розподілу здобутих благ”.

Психоаналіз був створений і запропонований Фройдом як метод психотерапії для лікування різних форм істерії, але згодом перетворений ним у вчення про закономірності несвідомого в людській психіці та сфери потягів і інстинктів. З часом Фройд та його послідовники здійснили спробу застосувати психоаналіз для пояснення більшості явищ людського життя, суспільства, культури. Згідно з Фройдом, основу несвідомого становлять сексуальні інстинкти (лібідо), які пов’язані з комплексами та сублімацією, і саме вони зумовлюють не тільки більшість психічних дій людини, а й усі суспільні явища та історичні події. Тобто конфлікти, що відбуваються у глибинах психіки людини, стають прихованою від її свідомості причиною і змістом таких культурних феноменів, як мораль, мистецтво, наука, релігія, держава, право, війни тощо.

Відповідно до запропонованої Фройдом моделі особистісної організації, у психічному житті людини можна виділити три рівні: свідомість,

передсвідомість і несвідоме. Свідомість, на його думку, складається з відчуттів і переживань людини в даний момент, вона містить тільки дуже незначну частину психічного життя (думок, відчуттів, сприйняття, пам'яті) та зовсім невеликий відсоток інформації, що зберігається в мозку. Власне, свідомість за Фройдом – це тільки те, що ви відчуваєте й переживаєте в даний момент. Певний зміст усвідомлюється протягом короткого періоду і потім швидко опускається на рівень передсвідомого або несвідомого в міру того, як увага людини перемикається на інші сигнали.

Сферою передсвідомого (або “доступної пам'яті”) охоплюється весь досвід, який не усвідомлюється в даний момент, але може легко повернутись у свідомість або спонтанно (сам по собі), або в результаті незначних зусиль.

Несвідоме ж, за Фройдом, – найбільш глибока й важлива ділянка людського розуму, яка являє собою сховище примітивних інстинктивних спонукань, бажань та тих емоцій і спогадів, які чимось загрожували свідомості й тому були витіснені з неї в несвідоме.

Пізніше З. Фройд увів в описання моделі психічного життя особистості такі поняття, як “ід”, “его” та “суперего”.

Ід (від латинського займенника середнього роду “воно”) – Іде виключно інстинктивні, вроджені аспекти особистості, котрі функціонують у несвідомому і пов'язані з біологічними потребами та спонуканнями, які породжують енергію нашої поведінки. *Ід*, за Фройдом, – це дещо темне, біологічне, хаотичне, вільне від будь-яких обмежень, тобто таке, що не знає законів і не підкоряється ніяким правилам. Це найдавніша вихідна структура психіки, в якій виражається первинний принцип людського життя – потреба миттєвої розрядки психічної енергії, що продукується біологічно зумовленими потребами та спонуканнями (особливо, на думку Фройда, сексуальними й агресивними). Якщо біологічні спонукання стримуються й не дістають розрядки, то у функціонуванні особистості створюється напруження. Миттєва ж розрядка енергії, усунення напруження має у Фройда назву “принцип задоволення”. *Ід* зумовлює імпульсивні, ірраціональні, нарцисичні (надегоїстичні) аспекти людської поведінки. *Ід* керується принципом задоволення, не знаючи ніякого страху або тривоги, не зважаючи на наслідки для інших й навіть для самої особистості, без будь-яких пересторог ставлячи свою мету. Тому діяльність *ід*, за Фройдом, може породжувати небезпеку як для самого індивідуума, так і для суспільства, в якому цей індивід перебуває. “Культура повинна тому захищати себе від однаків, – пише З. Фройд, – і її інститути, заклади та заповіді мають слугувати цьому завданню; вони покликані не тільки забезпечити певний розподіл благ, але й постійно підтримувати його, словом, повинні

захищати від ворожих посягань людей усе те, що слугує підкоренню природи і виробництву благ”.

Ід здатне позбавляти особистість від напруження через рефлекторні дії і так звані “первинні процеси”. У випадку рефлекторних дій *ід* автоматично відповідає на сигнали збудження і знімає напруження, викликане подразником (наприклад, кашель, сльози від диму тощо).

В разі, коли рефлекторна дія не може зняти напруження, вступає в дію первинний процес уявлення, – тобто *ід* формує психічний образ об’єкта, початково пов’язаного з задоволенням основної потреби (наприклад, у психіці голодного немовляти даний процес може викликати образ матері або пляшечки з молоком; приклади первинного процесу уявлення спостерігаються також у сновидіннях, галюцинаціях, психозах). Первинні процеси – нелогічна, ірраціональна та фантазійна форма уявлень, у межах якої людина ще навіть не здатна розрізняти реальне і нереальне, “себе” і “несебе”, розрізняти об’єкт, здатний задовольнити потребу, і його образ. У психічній діяльності на рівні *ід* людина також не здатна відкладати задоволення первинних потреб. Така здатність відкладати задоволення потреби на пізніший час, на “потім” виникає лише тоді, коли маленька дитина усвідомлює, що окрім її власних бажань і потреб існує ще й зовнішній світ. Поява цього знання про щось “інше” означає формування в індивіда другої структури його особистості – “*его*” (від латинського займенника “я”).

Его еволюціонує з *ід* і запозичує частину енергії *ід* для своїх потреб. Це компонент психіки, який відповідає за прийняття рішень, здійснення вибору і намагається задовольнити бажання й потяги *ід* у відповідності з обмеженнями, що накладаються зовнішнім світом, і так, щоб забезпечити безпеку й самозбереження організму. *Его* контролює *ід* та прагне привести його інстинктивні потреби у відповідність з нормами й етикою соціального життя. Ця мета змушує людину думати, міркувати, сприймати, запам’ятовувати, вирішувати і т. д.

На відміну від *ід*, яке цілковито й беззастережно підкоряється принципів задоволення, *его* керується принципом реальності, тобто регламентує задоволення інстинктів, відкладаючи, в разі необхідності, їх задоволення до того моменту, коли з’явиться можливість задовольнити їх без шкоди для індивіда й у прийнятний спосіб. Принцип реальності дає змогу індивідуумові гальмувати, переадресовувати (сублімувати) або поступово і в міру можливостей давати вихід грубій і примітивній енергії *ід* у межах соціальних норм і власної совісті.

Его є цариною перебігу інтелектуальних процесів та вирішення проблем. Спираючись на логічне мислення, котре Фройд називав вторинним процесом,

его спрямовує поведінку людини таким чином, щоб інстинктивні потреби задовольнялись безпечним для самого індивідуума та інших людей чином. Причому Фройд зазначав, що "...хоч як би мало були здатні люди до ізолюваного існування, а проте вони відчувають жертви, що їх потребує від них культура заради можливості спільного життя, як пригнічуючий тягар".

Власне, з *его* починається культурна життєдіяльність людини. Згадаймо визначення культури психоаналітиком Г. Рохаймом: "Під культурою ми будемо мати на увазі сукупність усіх сублімацій, усіх підстановок або результируючих реакцій, коротше, все в суспільстві, що пригнічує імпульси або створює можливість їх спотвореної реалізації".

Ефективність функціонування особистості в суспільстві зумовлюється наявністю в неї внутрішньої системи цінностей та етичних норм, узгоджених із загальноприйнятими в даній культурі. Такі цінності та норми з'являються в процесі соціалізації, або, мовою психоаналізу, в процесі формування "*супер-его*" (від лат. "над-я"). Людина не народжується з *суперего*, а набуває цього психічного компоненту в процесі взаємодії з батьками, вчителями та іншими "формуєчими" фігурами. Це морально-етичний аспект особистості, який з'являється тоді, коли дитина починає розрізняти "добре" і "погано", "правильно" і "неправильно". Це своєрідне індивідуалізоване відтворення "колективної совісті" соціуму. Фройд поділяв *суперего* на дві частини: совість і его-ідеал. Совість формується в дитини шляхом покарань, а его-ідеал – шляхом похвал і заохочень. *Суперего* вважається повністю сформованим, коли батьківський контроль змінюється самоконтролем. Важливо також, що *суперего* прагне цілком загальмувати ті імпульси *ід*, що оцінені суспільством як негативні, і намагається спрямувати людину до абсолютної досконалості в думках, словах, учинках. Іншими словами, *суперего* має на меті переконати людину віддавати перевагу ідеалістичним, а не реалістичним цілям.

Психоаналітична концепція З. Фрейда засновується на уявленні, згідно з яким люди є складними енергетичними системами і життєдіяльність людини від біологічного до найвищого культурного рівня активізується єдиною психічною енергією, яка може переходити з одного стану в інший, але її кількість постійно зберігається. Джерелом психічної енергії Фройд уважав нейрофізіологічне збудження, а метою будь-якої форми поведінки індивідуума – зменшення напруження від надмірної концентрації цієї енергії (оскільки нагромадження енергії викликає неприємне відчуття). Таким чином, мотивація будь-якої поведінки людини пояснюється дією енергії збудження, що викликається тілесними потребами. На думку Фрейда, основна кількість психічної енергії, що виробляється людським організмом, урешті-решт спрямовується на розумову діяльність, яка знижує рівень збудження, викликаного тілесною

потребою. Психічні ж образи тілесних потреб, виражені у вигляді бажань, Фройд називав інстинктами.

Серед майже необмеженої кількості інстинктів З. Фройд виділяв дві основні групи: інстинкти життя (Ерос) та інстинкти смерті (Танатос). Із інстинктів життя, які слугують підтримці життєво важливих фізіологічних процесів та забезпечують розмноження виду, Фройд уважав найбільш суттєвими для розвитку особистості сексуальні інстинкти. Енергія сексуальних інстинктів дістала назву “лібідо” (від лат. “хотіти”, “бажати”). Інстинкти ж смерті, які, за Фройдом, так само біологічно зумовлені, лежать в основі всіх проявів жорстокості, агресії, насилля, самогубств і вбивств. Він стверджував, що інстинкти смерті пов’язані з принципом ентропії (термодинамічним законом, за яким будь-яка енергетична система прагне до збереження динамічної рівноваги) і живим організмам властиве прагнення повернутись до невизначеного стану, з якого вони вийшли при народженні. Енергія інстинктів смерті не отримала у Фройда якоїсь окремої назви.

Будь-який інстинкт, за Фройдом, має чотири характеристики: джерело, мету, об’єкт і стимул. Для розуміння суті і процесу становлення культури велике значення, за Фройдом, має поняття зміщеної активності, згідно з яким звільнення енергії й ослаблення напруження може відбуватися завдяки зміні об’єкта поведінкової активності. Зміщена активність спостерігається в тих випадках, коли з якихось причин вибір потрібного об’єкта для задоволення інстинкту є неможливим.

За таких обставин інстинкт може “зміститись”, тобто його енергія може сконцентруватись на якомусь іншому об’єкті. Наприклад, після неприємної ситуації на роботі людина може “відігратися” на своїх близьких, “вилити” на них ту енергію роздратування і гніву, напруження від якої із зрозумілих причин не змогла зняти у спілкуванні зі своїм керівником. Або жінка з нереалізованим інстинктом материнства може з надмірною навіть турботою ставитися до якоїсь домашньої тварини.

З поняттям зміщеної активності в певних межах зближується поняття сублимації. Фройд трактував її як форму заміщення, за якої імпульси *ід* (в основному сексуального характеру) спрямовуються на соціально прийнятну активність.

Фройд уважав, що багато які з феноменів культури можуть бути пояснені саме в контексті зміщення інстинктів. Не маючи можливості отримувати задоволення потреби безпосередньо й миттєво, люди навчилися зміщати свою інстинктивну енергію на інші об’єкти (інших людей, інші предмети та іншу діяльність) замість тих, які передбачались для прямої розрядки енергетичного напруження. Таким чином, за Фройдом, і були сформовані складні соціальні

інститути – релігійні, політичні, економічні і т. д. Продуктом зміщення сексуальної та агресивної енергії Фройд уважав і мистецтво.

Створена З. Фройдом психоаналітична концепція має свої вразливі місця. Насамперед, привертає увагу, що його теорія особистості побудована в основному на матеріалі, отриманому в результаті клінічних спостережень за пацієнтами з різноманітними проблемами в психоневрологічній сфері. Тож постає запитання: наскільки дана модель психічної діяльності відповідає реальній психічній діяльності здорової людини? Гіпертрофована роль сексуальної активності людини у вченні Фройда, зрештою, також може бути пояснена посиленою проблемністю сексуальної сфери саме в людей з психоневрологічними розладами. Проте, незважаючи на ці та деякі інші слушні закиди, неможливо заперечувати той факт, що вплив учення З. Фройда на західну культуру ХХ ст. був надзвичайно потужним.

ТЕМА 4. СТАНОВЛЕННЯ СМИСЛОВОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ В ПРОЦЕСІ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

Культура і природа.

Культурогенез як процес “випадіння” людини з природного простору.

Культурний простір як простір смислових опозицій.

Формальні принципи культурного смислотворення.

Культура і природа

Досить часто в попередні часи культуру намагалися не просто протиставити природі, а й навіть сутнісно визначити через це протиставлення. Вже класичною, але так і не вирішеною є проблема співвідношення в людині начала культурного і начала природного, біологічного. Зрештою, відсутність відповіді може бути пояснена і хибністю, неправомірністю самої постановки питання. Адже людина, попри всі подібні спекулятивні (тобто абстраговано розумові) міркування, безперечно є цілісним феноменом. А це означає, що природне і культурне начало в людині не мають принципової лінії поділу, і не можна говорити про їх “співвідношення” як про механічне поєднання певної кількості, пропорції. Тож одним із завдань сучасної культурології є не пошук межі між природним і культурним, а визначення форм і характеру взаємодії природного та іншоприродного (тобто культурного) начал у людському бутті. Причому поняття іншоприродності культури тут має на увазі не протиставлення культури і природи, а скоріше розуміння культурного універсуму як “іншої”, особливої природи, в якій загальні принципи природної самоорганізації реалізуються у специфічних “культурних” формах.

Популярне в Новий час розуміння людини як “вінця творіння”, поза всім сучасним скептицизмом щодо цієї думки, має таки певне підґрунтя. Можна погодитися, що формування самосвідомого суб’єкта було метою і результатом усієї біологічної еволюції. Проте людина за своєю суттю не може бути визначена як істота біологічна. Застосування до людини формулювання “представник однієї з родин людиноподібних мавп ряду приматів класу ссавців”, як то іноді (хоча і з застереженнями) робиться, є абсолютно некоректним. Це майже те саме, що визначати рослину або тварину через склад (у відсоткових пропорціях маси або ваги) хімічних елементів, які утворюють їхні тіла. Формально все буде нібито правильно. Справді, будь-який живий організм складається виключно з хімічних елементів усім відомої таблиці Д. Менделєєва. Але ж у рослині чи тварині хімічні елементи і сполуки не визначають її суть. Головним, визначальним тут є те, що вони представляють

відмінну від неорганічної – органічну форму існування матерії, є живими організмами (хоча і складаються з тих самих хімічних елементів, що і неживий світ). Подібно і з людиною – хоча серед іншого вона є біологічною істотою, проте сутність людини не визначається через її біологізм.

Уявлення про кардинальну відмінність людської форми життя від біологічної можуть дати такі приклади. Розмноження рослин або тварин відбувається суто біологічно, тобто коли проростає насінина або народжується дитинча якоїсь тварини, то вони відразу (вже – і тільки – біологічно!) народжуються у всій своїй повній суті, яку не здатні змінити жодні подальші обставини їхнього існування. Так, хоч у якому б просторі і за яких би обставин проросло насіння, наприклад, тополі, – з нього ніколи не виросте нічого іншого, окрім тополі в усій повноті характеристик цієї рослини. Різні обставини можуть вплинути тільки на те, чи ця рослина виживе, чи загине, буде здоровою і добре розвиненою чи слабкою і кволою, – але в будь-якому разі виживе чи загине саме тополя.

Якщо новонароджене білченя буде вигодуване, наприклад, кішкою, то воно все одно виросте білкою, тобто буде цокотати по-білячому і гризти горішки, і в жодному разі не навчиться нявчати і не буде ловити мишей. Поширеною, наприклад, практикою в сільських господарях є підкладання качиних або гусячих яєць курціквочці. Каченята або гусенята, висиджені куркою, використовують ті ж самі звукові сигнали, що і висиджені качкою або гускою, а не ті звуки (власне “мову”), що чули ще з яйця від своєї прийомної матері-курки. А потрапивши до якоїсь водойми (або навіть забачивши воду в якійсь посудині), відразу йдуть до води та із задоволенням плавають, не зважаючи на тривожний лемент курки, що залишається на березі.

З людиною все інакше. Біологічне народження ще не робить людське дитинча людиною в повному її сенсі. Відомі приклади, коли немовлята були вигодувані звірами (такі випадки зрідка траплялись в Південно-Східній Азії, де маленьких дітей, бувало, викрадали мавпи). То така дитина, власне, не виростала людиною в усій повноті людської суті. Вона була людиноподібною біологічною істотою, але не людиною, – насамперед не володіла мовою (адже природної “людської” мови не існує), навичками специфічно людської поведінки (від пересування до харчування) і т. д. Людині, щоб стати саме людиною, недостатньо біологічного народження, їй необхідно ще і народження (або становлення) соціальне, культурне.

До речі, з цієї причини є принципово помилковим у термінологічному відношенні означення однієї з сучасних науково-технічних проблем як проблеми “клонування людини”. Насправді про клонування людини як такої на сьогодні не йдеться, – сучасна наука даного завдання ще навіть перед

собою не ставила. Все, що так чи інакше стосується даної технології на сьогодні, є тільки (і виключно!) технологією клонування (тобто розмноження) людського тіла, але не людини. Поза-культурний (можна сказати і “перед-культурний”, “докультурний”) простір буття є недискретним (неподільним, або ж континуальним). Це означає, що він становить неподільну єдність, у якій не виділяються і не діють самостійно окремі частини. Розуміння цієї континуальності (неподільності, єдності) поза-культурної природи наближає і до розуміння того природного механізму регулювання життєдіяльності тваринного світу, який ми називаємо *інстинктом*.

Інстинкт підказує пташці шлях довжиною в кілька тисяч кілометрів і техніку побудови саме для цього виду властивого гнізда; він же допомагає тварині знайти необхідну для лікування саме цієї хвороби траву або змушує протягом літа старанно збирати припаси на зиму. За визначенням одного з енциклопедичних словників інстинкт (від лат. *instinctus* – потяг, спонука, імпульс) – це “сукупність складних вроджених реакцій (актів поведінки) організму, що виникають у відповідь на зовнішні або внутрішні подразнення; складний безумовний рефлекс”. В іншому виданні інстинкт також визначається як “природжений комплекс безумовних рефлексів, успадкована здатність до цілком певних дій, коли закінчення однієї є сигналом початку наступної; одна з форм пристосування тварин до умов життя”.

Звісно, визначення біологічних понять є прерогативою відповідної науки. Але наука філософського циклу, якою є культурологія, може розглянути будь-яке конкретно-наукове термінологічне визначення з точки зору його методу і логічного змісту. А з логічного та методологічного боку прийняте визначення інстинкту є по суті *діалеллю* – тобто визначенням, яке в завуальованому вигляді включає в пояснення те, що якраз і належить пояснити.

Поширені на сьогодні визначення інстинкту змушують згадати Ф. Ніцше, точніше його цілком слушний сарказм відносно визначень такого типу. Згадуючи І. Канта та його вплив на німецьку філософію, Ніцше висловлює критичне ставлення до надмірної довіри до так званих “апріорних” (тобто таких, що не потребують доведення) суджень. Він звертає увагу, що ця довіра фактично базується на уявленні про принципову *здатність*, спроможність людини до таких апріорних суджень і невмінні розрізняти слова “знаходити” і “вигадувати”. Адже правдивість апріорних суджень, на переконання Ф. Ніцше, не може бути аргументована “здатністю” людини до них. “Але хіба це відповідь? Пояснення? – пише він. – Хіба це скоріше не повторення питання? Яким чином опіум змушує спати? За допомогою здатності – *virtus dorminativa*, – відповідає лікар у Мольєра...

Але подібні відповіді гарні в комедії, і час, нарешті, кантівське питання: “яким чином можливі синтетичні судження а рiогi?” замінити іншим питанням: “чому *потрiбна* віра в такі судження?...”

Погодьмося, що логіка визначення інстинкту чимось таки справді подібна до мольєрівської: “успадкована здатність...”, “природжений комплекс...” Але ж це не розкриває *суть* механізму інстинктивної поведінки, це тільки зауваження, що цей механізм, мовляв, є природженим і передається спадково. А що саме “передається” і є “природженим”? “Пристосування тварин до умов життя”? Проте тут виникає конфлікт активності/пасивності дії. Адже дещо успадковане і природжене не може бути одночасно й індивідуальною активністю самого суб’єкта. Але ж як тоді бути з уточненням, що інстинкт – це “форма пристосування тварин до умов життя”? То тварини таки самі “пристосовуються”? Чи ж інстинкт – це механізм, яким (або через який) хтось або щось “пристосовує” їх до життя? Власне, отут ми і вийшли на “справжнє” питання про інстинкт: основне питання не в тому, як він передається, а в тому, *звідки береться*, щоб передатися; як уможлиблюється сам по собі; *чим* є інстинкт? До речі, відповідь на питання “звідки”, “яким чином”, можливо, могла б поставити під сумнів і твердження про “спадкову передачу” інстинкту. Мається на увазі, що коли цей механізм міг виникнути (і таки ж виникнув!) одного разу, то які є підстави говорити, що надалі він передається спадково? Чому саме спадково, якщо він, у принципі, може з’являтися, виникати кожного наступного разу з тих самих причин, обставин і можливостей, як і першого разу? А може, і не виникає, а просто постійно наявний як специфічний механізм реалізації просторово-часового буття, його форм і процесів?

Зрештою, на сьогодні відносно походження інстинкту існує чимало гіпотез, хоча жодна з них поки що не прийнята науковою спільнотою як загально-визнана. Німецький етнолог та філософ, засновник Інституту морфології культури Л. Фробеніус навіть зазначив якимось в одній зі своїх праць, що термін “інстинкт” – це “сурогат, визнання нашої безпорадності перед проблемою дійсності”. Так чи інакше, розуміння хоча б принципу функціонування інстинктивної поведінки тварин є необхідним для розуміння суті культури.

Адже культура з’являється там і настільки, де і наскільки зникає інстинкт. Можна також сказати, що культура є своєрідним заміщенням інстинкту як засобу виживання або пристосування до умов середовища.

Початок розгортання культури, власне культурогенез, відноситься до того моменту, коли під впливом якихось факторів (див. попередню тему) у психіці передлюдини відбулися якісні зміни, які виявили себе насамперед у тому, що деякі важливі аспекти існування перестали підкорятись універсальним природним ритмам і керуватись виключно інстинктами. Перед-людина

ніби частково “випала” з несвідомо “правильного” тваринного світу, частково втратила вроджені, інстинктивні імперативи поведінки, спрямованої на збереження і підтримання власного життя. Натомість розпочалося формування її суб’єктного “Я” (“самості” людини) і творення цим креативним людським “Я” знакової моделі буття – культурного простору.

Тут доречно згадати Й. Г. Гердера та Й. Форстера – німецьких учених, які чи не першими в новій європейській науці почали трактувати культуру як спосіб пристосування природно недосконалої й неповноцінної людини до умов існування. Й. Г. Гердер писав, що людина, позбавлена тваринних вроджених і безпомилкових інстинктів, є найбезпораднішою із живих істот. Інстинкт не приводить людину до трав, необхідних у боротьбі з тією чи іншою хворобою, вроджені механічні навички не допомагають будувати житло і т. д. Саме ця природна недостатність і змушує людину створювати культуру, відсутність пристосованості робить її творчою істотою.

Культурогенез як процес “випадіння” людини з природного простору

Особистісна “самість” (тобто усвідомлення людиною свого “Я”, своєї суб’єктивності) почала утворюватись у результаті розведення перцептивних вражень і їх спонтанних екзистенційних переживань, тобто розділення сенсорного, чуттєвого сприйняття зовнішнього світу і внутрішніх реакцій на ці подразнення у вигляді думки, усвідомлення.

Інакше кажучи, в якийсь момент людина почала не просто відчувати й переживати голод, а усвідомлювати, що це саме *вона* голодна, не просто відчувати й переживати холод, а усвідомлювати, що це *їй* холодно. Своєю щойно набутою здатністю до думки, до усвідомлення людина ніби дистанціювалася від свого ж чуттєвого зв’язку з зовнішнім світом, набуваючи вміння подивитися на цей світ ніби ззовні, зі сторони. Це знаменувало розрив природного континууму, природної безперервності й недискретності: в єдиному й цілісному Універсумі з’явилося дещо *окреме, виділене* і дещо *інше*. Таким шляхом була утворена первинна культурна опозиція (протиставлення) “Я – інше” (“Я” – “не Я”). Ця опозиція як така і стала причиною та своєрідним місцем розриву недискретного, безперервного природного космосу, початком зародження первинних культурних смислів.

Інструментом творення смислового культурного простору стала людська мова – раціональна знакова система, якою і створюється культура як модель, схема буття.

“Випадіння” людини (звісно, поступове і завжди неповне) з потоку космічних і біологічних ритмів, яке сталося внаслідок формування первинної опозиції, первинного культурного смислу, можна співвіднести із філософською категорією відчуження.

До речі, в релігії цей процес “випадіння”, виходу людини з природної цілісності описується в поняттях “відпадиння людини від Бога”. Причому таке трактування джерел людської історії є характерним не тільки для іудаїзму або християнства, а й для багатьох інших релігій, наприклад індуїзму.

Процес виділення (відчуження, “випадіння”) людини з природи супроводжувався втратою нею інстинктів, цього природного механізму керування поведінкою живих істот. Разом із пізнанням, початком розуміння людина отримала і незнання як таке. Так само, як усвідомлення свого “Я” фактично означає і усвідомлення “не Я”, щонайменше “знання” вже автоматично передбачає появу “не знання”. Іншими словами, почавши вперше *пізнавати* природу, людина водночас уперше почала і *не знати* її, тобто втрачати безпомилкові інстинктивні відчуття подій і процесів, простору і часу.

Прірма відчуження сприймалася, природним чином, як дещо дискомфортне і потребувала подолання. Своєрідними інструментами подолання цього відчуження стали породжені тією ж людською самістю воля і вибір.

Тварини не приречені “вибирати” в людському розумінні, оскільки ними керує (можна сказати: за них обирає) безособовий природний закон, що діє через імперативні імпульси зовнішніх щодо індивіда інстинктивних програм. Тварини нічого не “знають”, але це означає і те, що для них не існує проблеми “незнання”. Людина ж, з випадінням з природного континууму й отриманням свого “Я”, виявилася приреченою на вибір, їй треба було навчитись самій обирати якийсь варіант із невідомого майбутнього: в який бік іти; чи можна це їсти; як краще облаштувати місце для ночівлі і т. д. Щоправда, слід ураховувати, що сегмент дійсного індивідуального вибору з розвитком культурного простору дуже значною мірою починає обмежуватись горизонтом традиції (в найширшому форматі цього поняття – тобто традицій не тільки побутової поведінки, а й морально-правових, наукових, світоглядних тощо). Але при цьому самі традиції цілком можна розуміти як результат над-індивідуального, колективного культурного вибору певної людської спільноти.

Людський вибір, який, власне, завжди є вибором майбутнього (чи то найближчої миті, чи подальшого часу), разом з тим становить і інтенцію злиття з іншим, з тим простором і часом, що не є людським “Я”, де людини ніколи немає. Вибір у даному контексті диктується прагненням подолати розрив природного континууму. Власне, через вибір, проведений шляхом проекції психічних інтенцій на окремих феномен зовнішнього світу, досягається

ситуативне зняття опозиційності, суб'єктно-об'єктних відносин та, зрештою, практичне (хоча й завжди тільки ситуативне, фрагментарне) подолання відчуження. В результаті вибору людська “самість” інтенційно з'єднується з “іншим” і опановує його. Іншими словами, обираючи або приймаючи рішення, людина тим самим ніби “закидає” своє “Я” в те “інше” майбутнє. Воля в процесі вибору є психологічним інструментом.

Однак діалектика вибору полягає в тому, що його реалізація, яка є споріднювальною концентрацією на певному окремому фрагменті буття, своєрідною партисипацією, відкидає тим самим (принаймні на даний хронологічний момент) усі інші потенційні можливості інтенційного зближення і злиття “Я” та “іншого”. Знімаючи ситуативне відчуження, долаючи опозиційну прірву в певній точці, вибір поглиблює опозиційне напруження в інших місцях, об'єктивно розширюючи і горизонт відчуженості. Звідси причини того характерного відчуття вибору як приреченості, тягара, важкості, джерела душевних колізій, які пронизують усю людську історію. Можна згадати і характерне прагнення мас перекласти вибір (і відповідальність) на соціального лідера (вождя, фюрера і т.п.), харизматичний авторитет (пророка, героя та ін.) або хоча б скромно поступитися правом (або обов'язком?) індивідуального вибору колективно виробленій традиції. Отже, культура є виявом і результатом своєрідної автономності, відокремленості людини відносно безособової природи та її законів. Перший момент цієї автономності збігається з початком культурогенезу, а її розвиток і поглиблення супроводжують історію культури до сьогодні. Причому сегмент “воління і вибору” фактично відповідає за своїм розміром і місцезорозташуванням сегментові розриву, втрати інстинктивних природних програм. Тобто людина обирає будь-що тільки в межах культурного простору. На первинній стадії культурної історії цей сегмент заміни природних програм вибором був ще мінімальним. Більша частина життя первісної людини перебувала в природному континуумі з його безперервністю, взаємопов'язаністю, в тому числі й принциповою неподільністю на відоме і невідоме. Первісна людина ще не усвідомлювала себе повноцінним суб'єктом своїх думок і дій. Дехто з сучасних науковців вважає, що ще в епоху давніх цивілізацій людина могла немовби чути голоси (так їй могло здаватися) якихось, за сучасною термінологією, “надприродних” (насправді ж якраз принципово природних) сил, які керували її діями і давали розуміння принципів Універсуму.

Тобто давня людина, яка була ще не дуже віддаленою від природи, істину “відчувала” майже інстинктивно, а потім переводила ці близькі до інстинкту відчуття у форми раціонального мислення і мовного викладення. Можливо, вражаючи нас здобутки і знання прадавніх культур можуть бути пояснені саме

таким чином. Безперечно, що і феномен інтуїції сучасної людини також може бути проаналізований у руслі проблематики культурогенезу.

Першим виявом самосвідомості людини, як уже говорилося, виступила метаопозиція “Я – інше”. Здійснюючи надалі вибір певного просторово-часового фрагмента буття (цей фрагмент, власне, самою людиною і відділяється від континууму, твориться її свідомістю як окремість, “усвідомлюється”), людина тим самим ситуативно (фрагментарно) долає породжене відчуження. Однак кожен такий вибір збільшує відчуження поза межами даного ситуативного з’єднання, оскільки все “інше” (тепер уже “інше” не тільки відносно людського “Я”, а й відносно зробленого людиною вибору) стає ще більш чужим для неї – стає не обраним, не зближеним, не можливим, принаймні на даний хронологічний момент. Інакше кажучи, кожен зроблений вибір ставить людину перед ще масштабнішим опозиційно-смысловим полем, нарощуючи тим самим феноменальний простір культури. Простір смислів і є, власне, простором культури. Саме розгортання смыслового простору опозицій уможлиблює перебування людини в дуалізованому культурному світі та перманентну адаптацію у цьому конфліктному середовищі.

Метаопозиція “Я – інше” знаменувала своєю появою виділення суб’єктної людської свідомості із природного континууму і початок культурогенезу, тобто розгортання людського мислення і культурного простору смислів. Вона започаткувала культурний розрив загального буттєвого зв’язку всього з усім – зв’язку, що є природним законом, У своєму роді аналогічним до загального гравітаційного зв’язку матеріальних тіл. Надалі первинна мета-опозиція “Я – інше” набула значення своєрідного апріорного конструктивного принципу (або зразка) всього культурного смислотворення.

Культурний простір як простір смыслових опозицій

Первинна мета-опозиція запустила механізм відчужуючої суб’єктно-об’єктної дуалізації й зумовила формування нескінченної кількості інших бінарних опозицій, що утворюють дедалі нові й нові культурні смисли. Фактично всю різноманітність смислів, що можуть бути “помислені” людиною, можна умовно поділити на три типи: смисли онтологічні, смисли операційно-процесуальні та смисли аксіологічні. Можна сказати про це і трохи інакше: від первинної мета-опозиції “Я – інше” культурне смислотворення йде трьома напрямками: онтологічним, прагматично-операційним, аксіологічним. Моделями (зразками) для цих трьох типів або напрямів людського мислення є, відповідно, опозиції: іманентне – трансцендентне, дискретне – континуальне, профанне – сакральне.

Опозицією *іманентне – трансцендентне* моделюється онтологічний аспект культурного смислотворення. Іншими словами, за зразком даної опозиції створюються смисли, якими людина відображає свою здатність до пізнання найзагальніших властивостей, якостей, закономірностей буття як такого.

З точки зору проблематики культурогенезу в цій опозиції за звичними значеннями протиставлення іманентного (як доступного чуттєвому, емпіричному досвіду) трансцендентному (як недоступного чуттєвому, емпіричному досвіду) слід бачити протиставлення вже усвідомлених смислів – простору смислів тільки потенційних. Іншими словами, *іманентне* тут – це не тільки відчуте, сприйняте фізіологічно, а й усвідомлене, осмислене раціонально як дещо вже виділене з масиву “іншого”. Останнє означає, що деякі смисли вже відділилися від масиву трансцендентного й іманентизувалися, тобто набули семантичного смислу і семіотичного образу в рефлексуючій свідомості людини, стали частиною усвідомленого культурного досвіду суб'єкта. *Трансцендентне* ж – це поки що приховані від людської раціональної свідомості зв'язки виділеного іманентного об'єкта з “іншим”, які зберігаються в позакультурному просторі й утворюють потенційне поле подальшого креативного освоєння людиною буття.

Трансцендентне виступає в парі з іманентним фактично в будь-яких суб'єктно-об'єктних відносинах. Установлення вже первинних суб'єктно-об'єктних відносин (утворення мета опозиції “Я – інше”), як уже говорилося, закономірно (через людське воління і вибір) веде до подальшого розширення кількості опозиційних відношень. Розширення досягається за рахунок дедалі більшої конкретизації “іншого”, яка, в свою чергу, звужує смислове поле кожної подальшої опозиції, залишаючи за межами її семантики всі інші потенційні значення і смислові можливості. Ця сума потенційних, але не реалізованих поки що семантичних значень імпліцитно прихована у відчуженому від “іншого” об'єкті і є сферою трансцендентного. Іншими словами, трансцендентне тут – це сума потенційних смислів, якими може бути наділений об'єкт. А оскільки кожний об'єкт потенційно несе в собі всі можливі культурні смисли (як “інше”), то в цьому плані між різними об'єктами нема межі, і поза людською іманентністю вони не можуть існувати окремо, самодостатньо.

Крім того, в природному просторі будь-який об'єкт культурної свідомості залишається невіддільним від усіх універсальних законів природи. Природа, наприклад, не знає поділу на окремі іменну і дієву семантику, окремі простір і час. Тож взятий культуротворчою свідомістю будь-який об'єкт завжди потенційно таїть у собі всі загальні закони і принципи формо- і смислотворення. Іншими словами, об'єкт у культурній свідомості завжди не дорівнює

сам собі, не обмежується власною іманентизованою людиною сутністю, оскільки вказує ще і на деякі структури і смисли, що лежать поза ним, – на загальні закони існування, одиничним вираженням яких цей об'єкт є. Передсприйняття, інтуїтивне відчуття цих законів людиною є трансценденцією.

В культурних же смислах це позначається в тому, що, наприклад, уявлення про добро не є можливим без уявлення про зло, уявлення про зменшення – без уявлення про збільшення, уявлення про початок – без уявлення про закінчення тощо.

На цьому ж загальному буттєвому зв'язку часу і простору, до речі, базується не тільки езотеричне “що нагорі, те і внизу...”, а й, фактично, всі системи гадань, астрологічних прогнозів тощо.

На ранніх етапах культурогенезу опозиція трансцендентне – іманентне не мала яскраво вираженого характеру (як зрештою, і всі інші опозиції). Людина, яка щойно почала виділятися із природного континууму, майже постійно перебувала в стані спонтанного трансцендентування, не віддаляючись ще суттєво від загального потоку природного існування. Подальший же розвиток простору культури базується саме на постійній іманентизації трансцендентного.

До речі, до подібного стану (хоча вже з урахуванням культурного досвіду) намагаються повернути людину численні спеціальні методики духовної практики – від релігійно-філософських до науково-психологічних. Саме прагнення людини повернути несуперечливо-континуальне буття пояснює її жагуче тяжіння до трансцендентування протягом усієї історії культури. Це є прагнення до відновлення втраченого в процесі встановлення суб'єктно-об'єктних відносин і опозиційного за своїм принципом смислотворення (згадаймо біблійну версію гріхопадіння внаслідок поїдання плоду з дерева пізнання) загального буттєвого зв'язку всього з усім (в релігійному розумінні – відновлення зв'язку людини з Богом).

Наступна опозиція, *дискретне – континуальне*, задає метакод раціонально-прагматичним, операційно-процесуальним смислам культури, які найбільш характерно репрезентуються насамперед у науково-технічній діяльності людини та її повсякденні й побуті. Опозиція дискретне – континуальне є своєрідним процесуальним аналогом до опозицій іманентне – трансцендентне і профанне – сакральне. Дискретизація одиничного передуює його семантизації й семіотизації, наділенню смислом і ціннісною відзначеністю.

Виділення дискретних елементів із континууму є постійним принципом культурогенезу й однією з найважливіших операційно-процесуальних дій людини, спрямованих на забезпечення її виживання і подальшого підвищення

комфортності існування. Шляхом креативного виділення (дискретизації) елементів з цілісного (континуального) поза-культурного простору людина формує насамперед так звану матеріальну культуру. Причому виділяються культурною свідомістю не тільки об'єкти як такі, а й функції, завдання, ролі і т. д. Так, прагнучи забезпечення їжею, вона виділяє з усього масиву рослинних форм життя окремі придатні до вживання рослини і створює на їх основі агрикультуру; виділяє окремі функції власного організму або окремі стратегічні завдання власного існування – і створює техніку і технології (наприклад, виділення функції пересування в просторі приводить до створення транспортних засобів; виділення завдання щодо підтримання чистоти приводить до винайдення віника, а потім і пилосмоку; усвідомлення збереження їжі як окремої проблеми є причиною появи технологій консервування і холодильника і т. д.). І так завжди: перш ніж у культурному просторі створюється будь-який артефакт, необхідно, щоб відбулося виділення – дискретизація певних операційно-процесуальних функцій, ролі, завдань тощо із загальної континуальності буття, варіантом розв'язання або відповіддю на які й стане новостворений культурний об'єкт.

Виділяючи одиничний об'єкт серед “іншого” (згадаймо мета-опозицію “Я – інше”), людина нібито переносить принцип виділення себе (свого “Я”) на будь-який інший зовнішній об'єкт. Усвідомлюючи або відчуваючи себе як дещо одиничне, відділене від загальної течії буттєвого потоку, людина-суб'єкт спонтанно і несвідомо переносить, проектує це буттєве самовідчуття на той чи інший зовнішній об'єкт, і він набуває також дискретної форми та статусу в людській культурній свідомості. Такою симетризацією пояснюється, чому люди (і не тільки прадавні) так часто наділяють об'єкти навколишнього середовища антропоморфними рисами й антропоморфною буттєвістю (наприклад, дитина малює сонечко як людське обличчя, ми називаємо “ніжками” опорні елементи меблів, відповідні частини грибів; говоримо: “дощ *не хоче* припинятись” або “весною природа *просинається*”).

Антропоморфізація предметного середовища та природного простору може розглядатись і як спроба у новий – культурний – спосіб відновити буттєвий зв'язок усього з усім.

Опозиція *профанне* – *сакральне* визначає аксіологічну (ціннісну) відміченість культурного простору. Причому аксіологічна відміченість тут береться скоріше в ракурсі “наявності–відсутності” цінності як такої, а не в ракурсі “позитивної–негативної”, тобто етичної ціннісної означеності. Під *сакральним* у даній опозиції мається на увазі не тільки усвідомлюване як “священне”, “святе”, а й дещо взагалі значиме, важливе, виняткове, ціннісно виділене в

широкому сенсі. *Профанне* (від пізньолат. profanatio – опоганення, осквернення святині) означає звичне, рутинне, повсякденне, незначне. Що стосується взаємних кореляцій між попередньо розглянутими опозиціями і даною, то сакральне співвідноситься з трансцендентним і континуальним, а профанне – з іманентним і дискретним.

Дуалізм сакрального і профанного своїм джерелом має аксіологічну відміченість своєрідної первинної партиципації, відчуття причетності й спорідненості з цілісним й ще не належним раціональному досвіду трансцендентним “іншим”, прагнення уникнути його розпаду, розщеплення внаслідок культуротворчої рефлексії й тим самим уникнути збільшення відчуження. При цьому цілісність безпосереднього переживання відповідає ціннісній (або позитивній) відміченості. Дроблення ж, конкретизація (й іманентизація) переживання, закріпленість результатів цього дроблення в рядах дуальних розгалужень смислів відповідно зменшує “енергоємність”, ейфористичну насиченість партиципації (причетності), тобто відчуття єдності, спорідненості з даним феноменом, і веде до зменшення його значення, цінності як такої (і тут маємо негативну відміченість).

Отже, міра сакральності феномена або об’єкта безпосередньо залежить від місця його розміщення в розгалуженнях семантичних розчленувань, від наближеності феномена до першоєдиного. Чим ближче до первинних розчленувань, тим вищим є сакральний статус об’єкта.

І навпаки, чим більше має об’єкт опосередковуючих семантичних ланок і похідних семіотичних форм, що вимагають спеціальних правил культурного прочитання, тим меншою є його сакральна відміченість і більшою профанність.

Профанним об’єкт робить його рутинізація, вичерпання підвищеної, особливої, емоційно забарвленої уваги до нього. Причому чим частіше феномен вступає в ситуацію переживання (використання), тим це переживання робиться менш емоційним і глибоким, скоріше вичерпується його сакральність. Зменшується сакральність і відповідно до збільшення утилітарно-прагматичних функцій об’єкта. Так, якщо хліб у найширшому значенні (про яке ми згадуємо далеко не щодня) є сакралізованим, майже святим поняттям (причащання хлібом – лише один з прикладів), то буханець “Дарницького” або “ранкового” хлібу ми буденно купуємо щодня, і зачерствіла його скоринка може навіть потрапити у відходи. Діють принципи утворення сакральних образів і в людських взаєминах. Так, кохана людина, як правило, є уособленням відстороненого ідеалу, як іноді кажуть – “люблять не за щось, а всупереч”, тобто не за якісь конкретні риси, дії, вчинки, а всупереч цим повсякденним проявам буття, завдяки піднесенню образу обранця над буденністю.

Поетичне “човен кохання розбився об побут” має цілком наукове підґрунтя. З того ж причинного джерела походять і спостереження: “Нема пророка у своїй вітчизні” або “Для рідні і лакеїв нема великих людей”.

Якщо профанне за своєю природою є іманентним (не випадково як іманентно, так і профанно належні до культури об’єкти зосереджуються здебільше в одному й тому ж середовищі – в побуті), то природа сакрального є трансцендентною і тому воно тяжіє до апофатики, табуації імен, езотеризму тощо.

На відміну від трансцендентного й іманентного, сакральне і профанне не є онтологічними якостями об’єктів, тобто не пов’язані з природою об’єкта як такого, а виникають у структурі ціннісних відношень у тому або іншому контексті. Інакше кажучи, сакральне і профанне не є закріпленими за об’єктом.

Профаний у контексті свого утилітаризму предмет може набути сакрального статусу, якщо він опиняється в контексті сакральних значень, пов’язаних з його належністю (туринська плащаниця, автограф видатного поета у вигляді боргового зобов’язання тощо) або місцезнаходженням (наприклад, пташина клітка із шматочком цукру-рафінаду всередині або щось інше подібне в артгалереї).

Слід пам’ятати, що сакральна означеність об’єкта не обов’язково пов’язана з позитивною аксіологічною оцінкою. Сакралізація означає наявність високої аксіологічної відміченості як такої, незалежно від її етично позитивного або негативного характеру. Найдавніші, первинні сакральні феномени взагалі аксіологічно амбівалентні через свою глибоку синкретичність. Так, прадавні боги, духи, демони непередбачувано суб’єктивні. Вони можуть бути як причиною благополуччя, впевненості, відчуття захищеності, так і причиною нещастя, страху. Вибір тієї або іншої оцінної модальності залежить від конкретного контексту суб’єктно-об’єктних відношень. Того ж походження і всім відома амбівалентність ставлення народу до сакралізованих правителів на кшталт Петра I або Сталіна, та взагалі відомих, видатних людей.

Причина подібної аксіологічної амбівалентності і, відповідно, позаморальності (не аморальності (!), а саме *позаморальності*, тобто відсутності моральної оцінки як такої) в тому, що джерелом сакральних відношень є переживання форм природного, космічного порядку, тож вони – поза будь-яким етичним розрізненням. Іншими словами, переживання первинної сакральності відтворює переживання космічного упорядкування, і тому генетично сакральна аксіологія в принципі позаморальна. Світовий порядок не є етичним за своєю природою, про нього можна сказати тільки те, що він є.

Знову ж таки, боги фактично всіх давніх релігій перебувають поза моральними оцінками, вони етично “без’якісні”, і їхні “вчинки” не можуть оцінюватись у категоріях людської моралі.

Інша річ, що під впливом зростаючої в ході становлення культури етичної рефлексії і внаслідок поглиблення суб’єктної автономності первинні синкретично-амбівалентні сакральні смисли з часом, а саме в період розпаду первинного культурного синкрезису, почали поділятися на позитивно сакральне і негативно сакральне.

Позитивно сакральне, що пов’язувалось із благом, почало набувати значення моральних норм, у тому числі і в пізніх релігійних системах (наприклад, християнство з його етичною нормативністю). Негативно ж сакральне було використано для проведення і відображення парадоксального на перший погляд процесу культурної ієрархізації і впорядкування “антикультурних” сил хаосу і деструкції. Хоч як дивно, за сутністю своєю неупорядковані й в принципі безіменні сили, що протидіють культурі, приймаються культурою у свою смислову опозиційну структуру, іменуються й упорядковуються. Уможлиблюється ж така парадоксальність тим, що діюча етична рефлексія, подрібнюючи синкретичні смисли, розвела категорії морального блага і порядку як такого. Внаслідок цього (а також, звісно, завдяки природному закономірному взаємозв’язку всього з усім) образи морального зла також отримали можливість внутрішньої упорядкованості в культурній свідомості. Іншими словами, щоб мати можливість упорядкувати і систематизувати деструктивні сили, культурна свідомість мала розмежувати поняття блага і порядку як такі (наголошуємо, що тут ідеться не про їх протиставлення, а про суто поняттєвий поділ), і тоді стало можливим поєднання (в певному кроці перманентного культурного смислотворення) не тільки блага і порядку, а й зла і порядку. Ієрархії негативних сил, як правило, симетрично відтворюють ієрархії сил позитивних і будуються за принципом наростання негативно сакрального.

Слід звернути увагу, що негативна сакральність, яка була остаточно сформована тільки в епоху монотеїзму, суттєво відрізняється від первинного аксіологічного синкретизму. Якщо в давніх східних державах споруджували храми як “добрим”, так і “злим” богам, то в християнстві або ісламі маємо принципово іншу ситуацію.

Узагальнюючи, слід зазначити, що опозиції іманентне – трансцендентне, дискретне – континуальне та профанне – сакральне є інваріантним структурним фундаментом усякого смислового утворення в культурі, котре, як і кожна

з названих опозицій, завжди генетично походить від початкової опозиції “Я – інше”.

Формальні принципи культурного смислотворення

У культурному впорядкуванні буттєвого континууму шляхом його структурування, в самому процесі смислотворення особливу роль відіграють принципи ритмічності й симетрії, що пов'язують світ культури зі світом природи.

Значення ритму в організації фактично всіх процесів у всесвіті – від суто космічних і фізичних до біологічних і фізіологічних – на сьогодні вже достатньо висвітлено і з'ясовано у відповідній науковій літературі. В цьому ряду проблема культурних ритмів є порівняно новою, проте надзвичайно перспективною для наукової рефлексії.

Специфіка суб'єктно-об'єктних культурних ритмів полягає насамперед у встановленні людиною-суб'єктом особливої культурної модальності часу. Відчужуючись від фізичного або біологічного континуального часу, самоусвідомлене людське “Я” дробить його. Окремі відчуття є зупинками в спонтанній діяльності психіки. Фіксація на цих зупинках-відчуттях перериває континуальність, безперервність психічного потоку, початкове паралельного до потоку зовнішньої реальності. Самосвідомість, так би мовити, квантується, робиться дискретною, руйнується її паралелізм з потоком природного буття, що й зумовлює “випадіння” людини із системи природних ритмів. Це “випадіння” ніколи не стає повним, оскільки зупинки-відчуття мають точковий характер і відчужувальні дискретні акти самосвідомості втручаються тільки в деякі з життєво важливих аспектів життєдіяльності. Саме тому виникає обмежений диспаралелізм, який не доходить до межі повного хаосу, а в керованих самосвідомістю аспектах життєдіяльності виникають принципово відмінні від природних культурні ритми.

Фіксуючи увагу на зупинках-відчуттях психічного потоку, свідомість задає специфічну культурну модальність часу і суттєво специфічну реакцію на біокосмічні ритми. Утворюється своєрідне діалогічне переплетіння культурних і природних ритмів, яке становить основу людського уявлення про час.

Симетрія є структурною категорією культурного смислотворення. Дія принципу симетрії в процесі смислотворення, і насамперед симетризація онтологічних уявлень людини, робить можливим покладання емпірично розрізнених феноменів і сутностей у єдину онтологічну площину, в якій і здійснюється культуротворче формування смислових опозицій. Саме симетрія, виступаючи принципом мислення, задає таке бачення простору, в якому існує зв'язок смислових елементів, що перебувають у єдиній онтологічній модальності. Симетричний поділ смислового простору на певні рівні і

подальше їх симетричне ж дроблення є первинною умовою смислотворення, яке формує культурну модель гомогенного природного середовища.

Будь-яка культурна симетрична смислова конструкція охоплює, окрім симетрично розташованих елементів, ще й належну цим елементам вісь або центр симетрії. Такою віссю або центром є людська екзистенційна свідомість, що переживає буття. Початково (суто конструктивно) людська свідомість, що переживає буття, є рівновідчуженою від обох елементів симетризованої смислової опозиції. Але семантична симетрія поєднується з аксіологічною асиметрією. Аксіологічна асиметрія, хоча б у максимально редукованому або сублімованому вигляді, присутня в опозиціях завжди, адже без неї неможлива повномірна, повномасштабна іншість дуально розведених елементів. Якщо навіть взяти якусь на перший погляд аксіологічно нейтральну опозиційну пару, то при детальному аналізі завжди знайдемо ознаки її аксіологічної асиметрії. Наприклад, опозиція “ліве – праве” аксіологічно нейтрально, на перший погляд, визначає протилежні напрямки відносно сторін суб’єкта. Однак при розгортанні якомога повнішого культурного семіотичного ряду ми дійдемо і до аксіологічно позначеного сенсу даних понять у дуже поширених виразах на зразок “праве діло”, “ліві доходи” і т. д.

Звісно, процес “випадіння” людини із природи був не миттєвим, не одномоментним, а поступовим, і під час формування початкового усвідомлення людського “Я”, людської “самості” рання людина більшою частиною свого ества все ще належала природі, керувалась імперативними поведінковими імпульсами.

Більш того, навіть сучасна спрямованість інтенцій людської психіки “назовні”, прагнення досягти екзистенційного з’єднання свого “Я” з “іншим” – чи то з природою, чи то з колективом, чи то з коханою людиною – є, власне, прагненням подолати цю прірву, утворену метаопозицією “Я – інше”, знову повернутись у недискретний, безперервний світ природи, повернутись до втраченого внаслідок культурного розвитку “первозданного раю”. Саме в цьому імпульсі сучасні культурологи бачать механізми того “життєвого пориву”, який філософія ХХ ст. часто оголошувала безумовним началом, що скеровує інтенції людського життя.

Тема 5. ТЕОРІЇ ІСТОРИЧНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

Поняття зміни та його застосування в культурологічних контекстах

Еволюціоністська парадигма культурного розвитку

Циклічні теорії історичного коловороту

Концепції культурних змін, у яких поєднуються ідеї циклізму та еволюціонізму

Поняття зміни та його застосування в культурологічних контекстах

Якщо ми ведемо мову про особливу “сучасну культуру”, то тим самим ми припускаємо, що вона певним чином відрізняється від культури “не сучасної”. Тобто передбачається певна зміна форм, станів особливостей культури в історичному аспекті.

Загалом *зміна* – це перетворення чогось у дещо інше, перехід з однієї якісно визначеної форми буття в якісно іншу форму буття, перетворення складу, структури чогось, його положення відносно інших об’єктів тощо. Тобто в найзагальнішому значенні будь-яка зміна є взаємодією, рухом, а звідси випливає, що здатність до змін є однією із загальних властивостей усіх форм буття. Оскільки культура також є однією з форм буття, остільки і культурі неодмінно мають бути притаманними ті чи інші параметри і характеристики змін. Під поняттям “теорія культурних змін” мається на увазі наукове осмислення сутності культурно-історичного процесу, його основних принципів та властивостей.

Найчастіше зміни мають процесуальний характер, тобто становлять сукупність послідовних дій або послідовність явищ, станів чого-небудь. Як правило, зміна характеризується обсягом, спрямованістю, тривалістю, швидкістю, відносністю.

Окремим типом змін є *розвиток* – необоротне, спрямоване, закономірне змінювання матеріальних або ідеальних об’єктів. Як синонім розвитку нерідко вживається термін “еволюція”. Саме одночасна наявність характеристик необоротності, спрямованості й закономірності відрізняє розвиток від інших змін. Так, змінам, що супроводжують різноманітні процеси функціонування, на відміну від розвитку притаманна оборотність (через їхню ритмічну природу). Зміни, що відбуваються внаслідок випадкових процесів катастрофічного типу, не мають параметрів закономірності. За відсутності спрямованості зміни не можуть нагромаджуватися, і такі процеси позбавлені характерної для розвитку єдиної внутрішньої лінії.

Розвиток (або еволюція) може бути екстенсивним (виявлення і збільшення вже наявного) або інтенсивним (виникнення якісно нових форм). Крім того, розвиток буває екзогенним (зовнішньо зумовленим, таким, причини якого містяться ззовні об'єкта) або ендогенним (внутрішньо зумовлений розвиток, джерело якого міститься в самому об'єкті, що розвивається). Вважається, що для характеристики культурних процесів поняття розвитку першим у ново-європейській науці використав Й. Г. Гердер.

Суттєвою характеристикою зміни є час. По перше, будь-яка зміна відбувається в часі і має тривалість. Так, хоча опозиційним до зміни поняттям є “незмінність”, але в реальності незмінність, як правило, є дуже повільною (з позиції людини та її свідомості) зміною. По-друге, тільки достатній часовий масштаб може виявити істинний характер змін. Так, зміни, які на перший погляд виглядають як процеси руйнації й розпаду, в більш значному часовому відрізку можуть виявитися тільки певною фазою тривалого процесу утворення й формування.

В контексті змін людської культури час виявляє себе у феномені історії людства або *історії культури* – часової послідовності подій у людському житті й суспільстві в цілому, що створює певний образ культурної дійсності. Основним завданням досліджень історії культури є пошук насамперед тих подій, які мають певне культурне значення, створення на їхній основі культурно-історичної картини (або картин) світу та встановлення зв'язків між цими значущими подіями, аби пояснити сучасний стан культури і суспільства як їх результат.

Можна сказати, що історія є уявленням про зміну подій та усвідомленням смислових зв'язків між подіями. Як метафорично висловився німецький історик та філософ К. Брейзіг, уся історія подібна до “каната, зітканого з тисяч ниток”, причому хоча окремі нитки мають довжину в століття і навіть тисячоліття, але більша їх частина є лише “короткими відрізками в прядінні часу”. Завданням же будь-якого історичного дослідження є розплутування цієї тканини.

В давніх культурах час зазвичай розумівся як своєрідна циклічна сутність і тому зміни сприймалися як дещо таке, що відбувається за задалегідь заданою циклічною програмою. Понад будь-якими окремими й порівняно дрібними спрямованими змінами стояла ідея завершеного й досконалого космосу, а звідси – уявлення про постійну циклічність, оборотність буття в його космічних масштабах. Тут можна згадати образи “днів” і “ночей” Брами та цикли кальпи в давньоіндійській картині світу, уявлення про періодичне відродження всіх речей світу (так звану палінгенесію) у давніх греків і навіть старозавітне “Що було, те й буде ...”. Проте вже в античній культурі виникали

й ідеї поступових культурних змін, аналогічних еволюційним уявленням. Так, давньогрецький філософ Дікеарх у своїй праці “Життя Еллади”, яка є однією з перших історій культури, писав про три стадії послідовних змін: збирання, пастушого життя та землеробства.

З утвердженням християнства уявлення про час і його спрямованість змінюються і лінійна спрямованість змін виходить на перший план. Історія людської культури трактується в есхатологічному плані, тобто починає розвиватися ідея конечності “цього” світу, Страшного суду і т. ін.

Останнім часом у культурологічних дослідженнях нерідко висловлюють думку щодо нібито поступового “завершення” історії, її “припинення” вже в сучасності. Але оскільки зміни як рух притаманні всім формам буття, то історія, яка є постійним перетворенням, зміною, рухом людської культури, не може бути завершена сама собою. Вона може закінчитись або припинитись тільки внаслідок якихось більш масштабних змін буття (наприклад, космічних змін еволюційного, катастрофічного або іншого характеру).

Еволюціоністська парадигма культурного розвитку

Більшість створених у різні часи культурологічних концепцій культурного розвитку можна умовно поділити на два типи: еволюціоністські та циклічні. Концепції еволюціоністської парадигми наголошують на культурній спільності всього людства і вбачають у всій історії єдиний вектор розвитку, який утворюється послідовністю культурно-історичних епох. Іншими словами, історія культури людства розуміється як спільний еволюційний процес, єдиний шлях, яким повинні пройти всі народи. Причому культурно-історичні епохи та їх послідовність у різних еволюціоністських теоріях культурного розвитку можуть визначатися за різними принципами: або як насамперед еволюція людської моралі і свідомості – рух від дикості через варварство до цивілізації, або як еволюція форм пізнання: магія – релігія – наука, або як еволюція економічно-виробничих відносин – шлях від “первісного комунізму” через закономірні стадії суспільства соціальної несправедливості (рабовласництво, феодалізм, капіталізм) та перехідного соціалістичного ладу до телеологічного комуністичного майбутнього людства, або ж як процес зміни форм політичного устрою суспільства. Спільним у всіх цих теоретичних побудовах є те, що культурний розвиток і прогрес вбачається у безперервних поступових змінах, кількісних збільшеннях одних та зменшеннях інших вимірів і якостей культури. Наприклад, у збільшеннях рівня соціальної справедливості або технічної оснащеності, зменшеннях рівня залежності від природи або расової та національної нетерпимості тощо. Окремі культури (в

єдності їх історичного, національного, регіонального та інших вимірів) розглядаються культурологічним еволюціонізмом тільки в контексті єдиного загальнолюдського шляху “від...” – “до...”, бачаться певними частинами цього єдиного вектору.

Звідси виникає принципова можливість оцінювати різні культури за рівнем (місцем) розташування на цьому векторі. Звісно, виходячи з того, що сам вектор спрямований до мети всього культурного розвитку, а то й до реалізації певного метакультурного сенсу. Чим вище (або далі від початку відліку) розташоване місце тієї або іншої культури на цій шкалі, тим вона, відповідно, досконаліша, прогресивніша, ближча до кінцевої мети культурного процесу і, отже, має історичне право впливати на менш досконалі культури, “підтягуючи” їх до свого рівня.

Еволюціоністська культурологічна парадигма вважається хронологічно першою (принаймні стосовно європейської науки сучасного типу), її джерела найчастіше вбачаються в просвітницькій ідеї про те, що тенденція до змін одвіку закладена в культурі, є її суттєвою рисою, а кінцева мета розвитку внутрішньо зумовлена. Не можна обійти увагою і той момент, що подібні філософсько-культурологічні ідеї розвитку виникли на тлі блискучих успіхів природничих наук того часу, зокрема еволюціоністичного пояснення історії Землі та розвитку біологічних видів. Показово в цьому плані, що один із найпомітніших представників еволюціонізму Г. Спенсер у своїй праці “Основи соціології” уподібнював людську культуру біологічному організму, порівнюючи виробництво з системою харчування, торгівлю – з розподільчою системою, а державу – з системою регулятивною. (Однак зверніть увагу на те, що Спенсерове уподібнення культури біологічному організму принципово відрізняється від досить поширених уподібнень культури біологічним організмам у циклічних концепціях, про які буде йти мова далі. У Спенсера йдеться про уподібнення структурно-функціональне, там же ми матимемо справу з уподібненням онтогенетичним, уподібненням за стадіями життя й розвитку.)

Німецький філософ та просвітник Й. Г. Гердер обґрунтовував ідею, згідно з якою прогрес та історія творяться людським розумом, а всі окремі культури становлять єдність, що веде до створення загальнолюдської цивілізації. У праці “Ідеї до філософії історії людства” він писав: “Ми простежили історичний шлях деяких народів, і нам стало ясно, наскільки різними залежно від часу, місця та інших обставин є цілі всіх їхніх прагнень...”

А проте ми бачимо, що в усьому панує лише *одне начало* – *людський розум*, котрий завжди зайнятий тим, що із численного створює єдине, з безладу – порядок, з багатоманітності сил і намірів – домірне ціле, що

вирізняється сталістю своєї краси. Від безформних штучних скель, якими прикрашає свої сади китаєць, і до єгипетської піраміди, і до грецького ідеалу краси – всюди видно задум, всюди видно задуми людського розуму, котрий не перестає думати, хоча і досягає різного ступеня продуманості своїх планів. Якщо розум мислив тонко і наблизився до вищої точки в своєму роді, звідки вже не можна відхилитись ані праворуч, ані ліворуч, то творіння його стають зразковими; в них вічні правила для людського розуму всіх часів... А тому один ланцюг культури з'єднує своєю кривою лінією, яка постійно відхиляється в сторону, всі розглянуті в нас нації, а також усі, котрі тільки належить нам розглянути. І ця лінія для кожної з націй вказує, які величини зростають, а які зменшуються, і відмічає вищі точки, максимуми досягнутого...”

Тоді ж, у XVIII ст., Монтеस्क'є запропонував триступеневу еволюційну схему (мисливство – скотарство – цивілізація). Однак оскільки як наукова школа еволюціонізм сформувався тільки в XIX ст., то засновниками еволюціонізму прийнято вважати Едуарда Бернетта Тайлора (1832–1917), Льюїса Генрі Моргана (1818–1881) та Герберта Спенсера (1820–1903). Тривалий час еволюціоністська концепція культурного розвитку домінувала в багатьох національних наукових школах і досі має численних прихильників та послідовників. Серед найвідоміших представників культурного еволюціонізму, крім Тайлора, Моргана, Спенсера, слід назвати і таких науковців, як Дж. Фрезер (Англія), А. Бастіан, Ю. Ліпперт (Німеччина), Ш. Летурно (Франція), Ю. Х. Стюард, Л. Байт, Дж. Мердок (США).

Слід зазначити, що саме за принципами еволюціоністської культурологічної парадигми сьогодні побудований шкільний курс всесвітньої історії, згідно з яким існування всього людства поділено на етапи давньої, середньовічної, нової та новітньої історії.

При цьому кожен наступний період розглядається як загалом прогресивніший відносно попереднього (незважаючи на наявні специфічні в кожен історичний період проблеми, ризики та конфлікти культури) та такий, що поступово наближає культурну реальність до сучасного її стану. За принципами культурологічного еволюціонізму здебільше формуються й експозиції музеїв: від залу до залу, або від стенду до стенду проводиться ідея еволюції, розвитку, вдосконалення об'єктів і феноменів культури.

Науковий культурологічний еволюціонізм має ряд варіантів. Так, для XIX ст. характерним був так званий *однолінійний* еволюціонізм, який звертав увагу на певні паралелі між біологічною і культурною еволюціями, оскільки кожна з них, по-перше, виявляє тенденцію до ускладнення і, по-друге, спрямована до розвитку вищих форм, тобто вдосконалення і прогресу. Цей класичний напрям еволюціонізму XIX ст. мав предметом дослідження реальні

культури і концентрувався здебільше на розподілі їх артефактів за ступенем універсальної еволюційної послідовності. Відмінності між різними культурами пояснювалися необхідністю пристосувань до різних природних середовищ. Саме предметом дослідження ця перша версія еволюціонізму відрізнялася від другого, пізнішого варіанта еволюціонізму, який багато хто з культурологів (зокрема, Ю. Стюард) називає *універсальним*. Для цього різновиду еволюціонізму характерний інтерес передусім до культури в цілому, а не до різноманітних конкретних культур. Третій напрям дістав назву *багатолінійного* еволюціонізму, або ж *неоеволюціонізму*. Він, як і однолінійний еволюціонізм, має справу з конкретними культурами, але шукає в них не універсальні закономірності та підтвердження однотипності розвитку, а скоріше аналогії в процесах, що паралельно відбуваються в різних культурах, тобто все ж таки припускає наявність певної специфіки розвитку кожної культури.

У працях еволюціоністів ХІХ ст. (представників однолінійного еволюціонізму) було підсумовано й систематизовано накопичені протягом століть численні та різноманітні знання про культуру взагалі, а надто про окремі культури. Хоча наголос робився на ідеї, згідно з якою всі культури проходять паралельні, генетично не споріднені етапи, але увага приділялась в основному конкретним прикладам реалізації того чи іншого культурного об'єкта чи явища в певній культурі.

Праці представників цієї наукової парадигми часто нагадували своєрідні енциклопедії або каталоги культури, оскільки вважалося, що все в культурі еволюціонує і має бути систематизовано. Сучасний німецький учений І. М. Греверус, автор культур-антропологічного дослідження “Культура і повсякденність”, зауважує, що в десяти томній “Енциклопедії історії світової культури”, виданій наприкінці ХІХ ст., наводився вражаючий за обсягом перелік еволюціонуючих елементів культури: тілесна конституція, одяг, прикраси, знаряддя мисливства і рибальства, знаряддя обробки і меліорації землі, транспортні засоби для пересування водою і сушею, житла, домашні речі, посуд і сховища, інструменти, предмети поховання і поховального ритуалу, пам'ятники, зброя, релігійні предмети, музичні інструменти, орнаменти і т. д. Показово, що наведений перелік містить факти матеріальної культури, які можуть бути зібрані й систематизовані за принципом традиційного музейного каталогу.

Універсальний еволюціонізм, представлений такими дослідниками, як Л. Байт, В. Г. Чайлд та ін., майже не цікавився дослідженнями специфічних, варіативних прикладів пристосування різних культур до свого середовища (що було характерно для класичного однолінійного еволюціонізму), а намагався сформулювати загальну суть і *універсальні* принципи пристосування

людського роду до виживання (поза конкретними варіантами). Так, Л. Байт писав про те, що культура “в цілому обслуговує потреби людини як роду, але це не діє, коли ми намагаємося врахувати різновиди специфічних культур”. І далі: “Функціонування будьякої конкретної культури, звісно, визначає конкретне оточення. Але якщо брати культуру в цілому, можна розглядати весь вплив оточення в комплексі, щоб отримати постійний фактор...” В. Г. Чайлд наголошував, що увага до особливого і специфічного може стати серйозною перешкодою до встановлення загальних стадій в еволюції культур. Відповідно для того, щоб виявити загальні закони еволюції всіх суспільств, ми “абстрагуємось... від деталей, зумовлених різноманітним середовищем проживання”.

Марксистська теорія розвитку, хоча й була розроблена в ХІХ ст., проте також є близькою саме до універсального еволюціонізму.

Багатолінійний еволюціонізм (або неоеволюціонізм), ідею якого висунув американський антрополог та культуролог Ю. Стюард, намагається пояснити причини схожості між культурами їх паралельною тотожністю. Він спирається на положення про наявність важливих повторюваностей і періодичностей у культурних змінах і має на меті виявити специфічні культурні закони. Основним завданням багатолінійного еволюціонізму є дослідження повторюваних причинно-наслідкових відношень в окремих культурних традиціях.

Еволюціоністська культурологічна парадигма зробила значний внесок у розуміння природи людини, осягнення феномена культури, її функцій та закономірностей розвитку. Завдяки дослідженням учених-еволюціоністів людська культура набула цілісного вигляду, була впорядкована і систематизована. Проте саме ця впорядкованість, яка в деяких теоріях набула самоцільного значення, становила найуразливіше місце еволюціонізму. Адже чим більшою ставала впорядкованість, тим більше схематизувалося розуміння культурних процесів.

Циклічні теорії історичного коловороту

Концепції другого типу – циклічні, не заперечуючи сутнісної, феноменальної єдності людської культури, не визнають при цьому наявності якогось загального, єдиного вектора змін, який би об'єднував усю різноманітність культур у певну послідовність. Іншими словами, якщо зміни в культурі з погляду еволюціонізму майже завжди трактуються як зміни розвитку, то з точки зору циклізму – скоріше як зміни функціонування. Відповідно до циклічних концепцій різні культури (принципи їх виокремлення – це самостійна

проблема) не пов'язані відносинами послідовності і не можуть піддаватися ціннісним порівнянням.

Між різними культурами не можна проводити порівняння з метою встановлення більш прогресивних, розвинутих, цінних культур і навпаки, оскільки вони є просто принципово різними і самодостатніми феноменами. Наукову парадигму, в межах якої розробляються циклічні теорії культури, нерідко називають також плюралістичною, оскільки вона заснована на ідеях плюралізму, визнання рівноцінності всього розмаїття культур.

Передумовою формування плюралістичної культурологічної парадигми стало певне перенесення уваги вчених з дослідження й аналізу культури як такої, з вивчення культурних констант, тобто постійних, загальних, стійких елементів, властивих культурі взагалі, на дослідження багатоманітності й варіативності культурних форм існування людини, на аналіз відмінностей між різними культурами. Власне, йдеться про зміну ракурсу дослідження: замість загальнолюдської культури (яка хоча і складається з окремих, так би мовити, відгалужень і відрізків, але є цілісною і єдиною) в поле зору потрапляють конкретні, незалежні одна від одної етно-регіональні культури.

В циклічних концепціях розвитку йдеться не про односпрямовану еволюцію всієї загальнолюдської культури, а про зміни фаз (циклів), які повторюються через певний проміжок історичного часу, виявляючи себе в житті й історії різних культур. Так само як кожна людина народжується, проходить стадії дитинства, юності, зрілості, старості і, зрештою, помирає, а поруч з нею (і після неї) інші люди (близькі і далекі) також переживають різні стадії життя, так і в загальнолюдській культурі кожна окрема культура з'являється, переживає певні цикли свого існування й зникає. Кожна з культур має свою власну історію, і не можна говорити про давню, середньовічну, нову історію Європи як про універсальну історичну шкалу всього людства.

На філософському рівні основою плюралістичної парадигми стали теорії історичного коловороту, згідно з якими людство в цілому або його окремі частини рухаються по замкнутому колу з періодичним поверненням до вихідного стану і наступними новими циклами відродження і занепаду. Залежно від трактування даного стану суспільства – як передодня його чергового відродження або неминучого занепаду – теорії історичного коловороту мали або оптимістичний, або песимістичний характер.

Подібні теорії траплялися ще за давніх часів, наприклад у Арістотеля, давньогрецького історика Полібія, давньокитайського історика Сима Цяня, які намагались углядіти в розгортанні історичного часу певні ритм і закономірність, співвідносні з ритмами і коловоротами природи. Ідеї історичного коловороту були також популярними в буддійських концепціях буття, в

середньовічному Китаї, в арабській філософії пізнього Середньовіччя. На європейський Новий час припадає черговий сплеск їх популярності (Макіавеллі, Віко, Фур'є).

На методологічному рівні важливою основою плюралістичної парадигми став функціоналізм, який диктував розуміння культури як цілісності, у якій нема жодного зайвого елемента. Будь-що наявне в культурі: релігійні традиції, суспільні ритуали, специфіка ведення домашнього господарства, деталі одягу, – все має свою функцію у цілісності культури. Звідси випливає, що не можна змінити щось у культурі, не завдавши тим самим їй шкоди як цілісному і завершеному феномену. З позицій циклізму кожна культура почала розглядатись як самодостатня цінність, незалежно від того, яке місце відводить їй еволюціоністська шкала. З точки зору циклічних теорій нема культур примітивних і високорозвинутих. Усі вони різні не за досконалістю або довершеністю, а за індивідуальною суттю і до того ж можуть перебувати в даний історичний момент на різних етапах своїх життєвих циклів. Причому змінити життєвий цикл зовнішнім втручанням, штучно зробити культуру “дорослішою” так само неможливо без непоправної шкоди для неї.

Різні авторські теорії циклічного розвитку культури були запропоновані М. Данилевським, О. Шпенглером, Л. Гумільовим, Е. Маєром та багатьма іншими. З принципів циклічної парадигми в дослідженнях культури виходили Б. Маліновський, А. Редкліф-Браун. Нерідко до культурологічного циклізму відносять також і концепції культури, запропоновані А. Тойнбі та П. Сорокіним.

Спільним для всіх прихильників циклізму було уявлення про “історичні індивідуальності”, якими є всі культурні утворення, та про наявність життєвого циклу в кожній культурі.

Російський історик і соціолог Микола Данилевський (1822–1885), наприклад, принципово заперечував ідеї єдності людства, єдиного напрямку його розвитку: “Загальнолюдська цивілізація не існує і не може існувати, тому що це була б неможлива і зовсім небажана неповнота... Загальнолюдського не тільки нема в дійсності, але і бажати бути ним – значить задовольнятися загальним місцем, безбарвністю, відсутністю оригінальності, одним словом, задовольнятися неможливою неповнотою”; “Прогрес не в тому, щоб іти в одному напрямку, а в тому, щоб усе поле, яке є поприщем історичної діяльності людства, пройти в різних напрямках...” Данилевський трактував історію як послідовність або співіснування абсолютно незалежних, самобутніх, еквівалентних за значенням великих і малих культур – або культурно-історичних типів. Він сформулював такі зумовлені ідеями циклізму закони історичного розвитку культурно-історичних типів:

1. Кожне плем'я або родина народів, що характеризуються окремою мовою або групою мов, досить близьких між собою, утворює самобутній культурно-історичний тип.

2. Для того щоб цивілізація, властива самобутньому культурно-історичному типу, могла розвиватися, необхідно, щоб належні до нього народи мали політичну незалежність.

3. Засади цивілізації одного культурно-історичного типу не передаються народам іншого типу. Кожен культурно-історичний тип випрацьовує їх для себе самостійно, і можна говорити тільки про більший або менший вплив чужих цивілізацій.

4. Цивілізація, властива кожному культурно-історичному типу, тільки тоді досягає повноти, різноманітності й багатства, коли є різноманітними етнографічні елементи, що його складають.

5. За ходом розвитку культурно-історичні типи уподібнюються багаторічним одноплідним рослинам, у яких період росту може бути невизначено довгим, але період цвітіння і плодоношення відносно короткий і виснажує раз і назавжди їх життєву силу.

Данилевський звертав увагу на те, що різні народи робили різної ваги і характеру внески в культурний розвиток людства. На цій підставі він виділяв народи-творці, народи-руйнівники і народи суто етнографічні.

Лео Фробеніус (1873–1938), німецький етнолог і представник філософії культури, запропонував поняття “культурного кола” і вчення, згідно з яким певні культурні форми є характерними для певних життєвих просторів і обмежуються ними. За Фробеніусом, кожна культура є своєрідним організмом, окремою, самостійною сутністю, яка проходить ті самі стадії розвитку, що і рослина, тварина або людина.

Освальд Шпенглер (1880–1936), автор загальновідомої книги “Занепад Європи”, поділяв історію на історії локальних культур, кожна з яких існує приблизно тисячоліття і врешті-решт перетворюється на цивілізацію. Кожна культура існує уособлено, ізольовано, живе своїм індивідуальним життям, у власному ритмі й “тональності”, вона нічого не може перейняти від інших культур. З переходом до стадії цивілізації культурний організм поступово гине. Цивілізація як уособлення бездушного інтелекту і масового суспільства є занепадом, “присмерком” культури. З переходом до цивілізації (на думку Шпенглера, у греко-римській культурі це відбулося в епоху еллінізму, а в західноєвропейській – у ХІХ ст.) стають нібито непотрібними художня та літературна творчість. Тому Шпенглер пропонував сучасникам відмовитися від безпідставних претензій на “сучасну культуру” і чесно та відверто звернутись до техніцизму.

Арнольд Джозеф Тойнбі (1889–1975), англійський історик та філософ, також значною мірою поділяв ідеї коловороту локальних культур. Він був переконаний у багатоманітності форм соціальної організації людства, кожна з яких має індивідуальну систему цінностей. Усі культури (або ж цивілізації) проходять у своєму розвитку одні й ті самі стадії виникнення, зростання, надлому і розкладу, після чого поступаються місцем іншим. Розвиток, динаміка руху цивілізації визначається законом “виклику і відповіді”, згідно з яким кожен крок цивілізації вперед робиться як відповідь на той чи інший “виклик” (ризик, загрозу з боку природи або історії).

Тойнбі виділяв спочатку 21 тип локальних культур-цивілізацій, потім поступово скоротив їх кількість до 5. При цьому Тойнбі переконаний, що жодна цивілізація ще не пройшла весь можливий шлях до кінця. Крім того, у своїй 12томній праці “Осягнення історії” він писав, що абсолютно незалежними і замкнутими різні культури були тільки до європейського Нового часу (Модерну). З цього ж періоду вони вступають між собою у взаємодію і можуть уникнути загибелі, якщо об’єднуються в єдину світову цивілізацію на основі майбутньої нової Вселенської релігії.

Одним з наслідків впливу циклічної парадигми на наукову ментальність стала зміна уявлень про музей. З точки зору циклізму для вивчення культури недостатньо зібрати її культурні об’єкти, ритуали тощо, описати і систематизувати їх. Необхідно також з’ясувати функцію кожного об’єкта або елемента в цілісності культури. В традиційному “еволюціоністському” історичному або етнографічному музеї експозиція організована за “каталожним” принципом, тобто експонати систематизовані й розміщені на стендах або у вітринах, акцентується увага на їхній історичній еволюції, змінах (наприклад, удосконалення знарядь праці або специфіка костюма різних епох). За таким принципом оформлено експозицію Національного музею історії України в м. Києві. В музеї ж, експозиція якої оформлена з позицій циклічної парадигми та функціоналізму, метою є відтворення відповідного культурного середовища. В такому музеї експонати мають демонструвати свою функцію, свою культурну роль. Відвідувач може не просто побачити “предмети вжитку”, а відчувати образ, своєрідність іншої культури або іншої епохи. За таким принципом організовано, наприклад, Державний музей народної архітектури і побуту України в Пирогові під Києвом.

Учені, які створювали свої концепції культури в межах циклізму, по-різному уявляли фази культурних змін, по-різному класифікували живі та померлі культури. Наприклад, М. Данилевський виділяв від 10 до 13 культурно-історичних типів (або культур), серед яких завжди називав: єгипетський, китайський, асирійсько-вавілоно-фінікійський (або давньоєврейський),

індійський, іранський, єврейський, грецький, римський, новосемітський (або арабський), германо-романський (або європейський).

О. Шпенглер нараховував вісім культур: єгипетська, індійська, вавилонська, китайська, “аполлонівська” (греко-римська), “магічна” (візантійсько-арабська), “фаустівська” (західноєвропейська), культура майя.

З циклічною парадигмою дослідження до певної міри може бути співвіднесений і прийнятий у сучасній культурології поділ усього масиву світової культури на “культурні регіони”. Поняттям “культурний регіон” означається своєрідна єдність духовних характеристик певних народів, що виявляє себе у схожості традицій, стійкості культурних зв’язків, близькості релігійно-філософських, етичних, естетичних світоглядних принципів. Як правило, виділяють такі культурні регіони: індійський, європейський, латиноамериканський, далекосхідний, арабо-мусульманський, тропічно-африканський.

Концепції культурних змін, у яких поєднуються ідеї циклізму та еволюціонізму

Окрім еволюціонізму та циклізму є багато теорій культурного процесу, в яких тією чи іншою мірою поєднуються обидві ідеї. Серед таких концепцій можна назвати, наприклад, *дифузійнізм*. До основних представників дифузійнізму належать Г. Тард (1843–1904, Франція), Ф. Боас (1858–1942, США), Ф. Гребнер (1877–1934, Німеччина). Згідно з дифузійнізмом, в основі культурного розвитку лежать процеси запозичення і поширення культури з одних центрів до інших, і тому кожна з культур не обов’язково має проходити абсолютно всі еволюційні стадії, як то вважали еволюціоністи. Дифузійнізм насамперед звертався до вивчення процесів аккультурації, культурних взаємодій, розкриття механізмів засвоєння культурних досягнень інших народів, що для деяких культур створює можливість пропускати певні (необхідні, за еволюціонізмом) стадії розвитку.

До засобів поширення культури дифузійністи відносили завоювання, колонізацію, торгівлю, міграцію, добровільне наслідування та внутрішньосистемні фактори розвитку.

Близьким до дифузійнізму є “культурний ендосмос”, з позицій якого культурний розвиток пояснюється насамперед безперервними взаємовпливами народів. Український філософ і культуролог С. Безклубенко так характеризує це явище: “Справді, подібно до того, як між розчинами (різної концентрації та відмінного “соляного” складу), за умови, коли вони не розділені цілковито непроникною перегородкою, відбувається їх природне перемішування, внаслідок чого через певний час може навіть встановитися однорідний

розчин (з переважаючими характеристиками більш концентрованого), так і між народами, їх культурами, що за необхідністю мають не лише відмінний “соляний” склад, але й різний рівень “концентрації”, відбувається процес взаємопроникнення та змішування аж до можливого (в ідеалі) “вирівнювання”. В разі, коли останнє набуває виразних рис початкове більш “концентрованого”, говорять про асиміляцію. Ясна річ, зазначений процес взаємодії відбувається спонтанно і цілковито стихійно насамперед там, де відсутні штучні непроникні перегородки між народами – в регіонах їх безпосереднього природного межування, так би мовити, на периферії чи окраїнах. (...) Тут не буде недоречним зауважити, що, за рідкісними і прикрими винятками, люди (сім’ї, роди, племена й народи) ніде і ніколи не існували в абсолютній ізоляції одне від одного. Відтак уявлення про самотність народів та їх культур, як правило, перебільшені”. Про явище ендосмосу у зв’язку з проблемою формування національного стилю мистецтва ще раніше писав і український композитор та теоретик культури С. Людкевич: “Через безупинне діяння і переймання впливів сусідніх національних елементів раз у раз змінюється фізіономія народів і племен, через те й не можна властиво говорити про точно відокремлені національні типи між так званими виробленими національними типами є в дійсності сотні перехідних нюансів, які за відповідних умов склалися б у нові відмінні типи”. І далі: “Культурний ендосмос і переймання чужих форм, хоч би й пережитих, є конечною умовою розвою всіх народів...”

М. Драгоманов у своїй праці “Україна і центри” також висловлював думку, що реальне буття народів розгортається не за теоретичними уявленнями про цикли розвитку й здобутки прогресу, а скоріше через згуртування людства навколо певних світових культурних “центрів”, які постійно взаємодіють між собою.

Про своєрідний “хвилеподібний” спосіб існування людства писав І. Франко. На його думку, кожний поступ історії започатковується в певному центрі і потім, подібно до хвиль на воді від кинутого в неї каменя, поширюється поступово все більшими територіями: країною, групою країн, континентом – аж поки не стає глобальним явищем.

Що ж стосується сучасного моменту в історії людства, то, як зазначив у 1992 р. один із найвідоміших представників сучасної, філософської герменевтики німецький філософ Ганс Георг Гадамер, ми стоїмо нині біля початку гігантського вселюдського процесу, до якого ми всі прилучені, і “ми ніколи не досягнемо ідеалу... щодо вічного миру в усьому світі, якщо нам, зрештою, не вдасться досягти справжнього обміну між чужоземною і нашою європейською культурою”.

Досить відомою є концепція культурного розвитку, запропонована російсько-американським соціологом та культурологом Пітиримом Сорокіним (1889–1968), про яку вже згадувалось. Він вважав, що на кожній стадії розвитку культури суспільство створює різноманітні культурні системи (пізнавальні, правові, релігійні, етичні і т. д.), які мають тенденцію до об'єднання в єдину культурну суперсистему. Кожна з таких культурно-історичних суперсистем характеризується властивою саме їй особливою ментальністю, власною системою знання, власними філософією, законами, світоглядом, уявленням про істину, належне й справедливе, власною формою мистецтва й кодексом поведінки, власною економічною й політичною організацією та, нарешті, власним типом особистості, з властивою саме цьому типові ментальністю й поведінкою.

Кожна з таких суперсистем пройнята єдиним фундаментальним принципом, який виявляється у світосприйнятті, світовідчутті, світогляді та цінностях даної культури. Залежно від характеру цього фундаментального принципу світогляду та цінностей П. Сорокін вирізняє два основні типи соціокультурних систем (ідеаціональний та чуттєвий) і один перехідний (ідеалістичний).

Основою *ідеаціонального* типу культури є принцип визнання надчуттєвого і над-розумного Бога як єдиної дійсної реальності й цінності. Це культура релігійна й “потойбічна” за характером. Такими, на думку Сорокіна, були, наприклад, культура європейського Середньовіччя, культура Індії часів брахманізму, грецька культура VIII–VI ст. до н. е. Основою ж *чуттєвого* типу культури є уявлення про чуттєвий характер об'єктивної реальності, тобто уявлення, згідно з яким є реальним і має смисл тільки те, що ми сприймаємо органами чуття. Чуттєва культура – це культура матеріалістична, емпірична, світська й утилітарна. Чуттєва культура в Європі домінувала приблизно з XVI ст. до XXго. За П. Сорокіним, ідеаціональна і чуттєва культури послідовно чергуються. Нарешті, *ідеалістична* культура – це третій тип культури, який є перехідним за суттю і являє собою своєрідний синтез двох основних типів. Ідеалістичною культура стає тоді, коли ідеаціональний тип поступово змінюється на чуттєвий, або навпаки, чуттєвий – на ідеаціональний. Іншими словами, ідеалістичними є ті фрагменти історії, протягом яких одна з основних форм культури і суспільства (чуттєва або ідеаціональна) вже поступово зникає, а інша форма, відповідно, так само поступово з'являється. В ідеалістичній культурі реальність оцінюється як частково надчуттєва, а частково – чуттєва. Ідеалістичною була європейська культура раннього Відродження. Сорокін вважає також, що ті ознаки кризи, які ми, на його думку, спостерігаємо в сучасності, свідчать про початок поступового переходу від чуттєвої культури останніх століть до культури ідеаціональної.

Сам же цей перехідний період, відповідно, слід означити як культуру перехідного, ідеалістичного типу.

В концепції П. Сорокіна поєднуються циклічний (адже типи культур послідовно чергуються) та еволюціоністський підхід (оскільки не відбувається безпосереднього повернення, йдеться тільки про повернення панівного світоглядного принципу) до культурної історії, і її можна було б умовно назвати “спіралеподібною” концепцією культурного розвитку. З авторських концепцій культурного розвитку слід також згадати теорію еволюції систем спорідненості, розроблену Й. Я. Бахофеном (1815–1887). Цей швейцарський дослідник культури розглядав світову історію насамперед як постійну боротьбу протилежностей, у тому числі (чи навіть і насамперед) чоловічого та жіночого начал. Він створив типологію культури, що ґрунтувалася на ціннісних основах. За Бахофеном, історично існують тільки два типи культури, що послідовно змінюють один одного і формують уклад суспільства: матріархальний і патріархальний. Причому різниця між матріархальним і патріархальним укладами значно глибша, ніж просто соціальне домінування відповідно жінки або чоловіка. Суть матріархального начала – кровна спорідненість, рівність усіх людей, цінність життя і любові, зв’язок із землею, інтуїтивність мислення, пасивне пристосування до природи. Патріархальна ж культура ієрархічна, ґрунтується на принципах упорядкованості, дотримання законів, влади і підкорення, для неї характерне домінування раціонального мислення і прагнення змінити природу. Відношення влади в патріархальній культурі ставляться вище кровних зв’язків. Цікаво зазначити, що сучасність, у якій дедалі помітнішими стають тенденції посилення ролі жінки, дає нові можливості для інтерпретації й розвитку теорії культурної еволюції Бахофена.

Однією з найвідоміших авторських теорій культурного розвитку є концепція Карла Ясперса (1883–1969), німецького філософа, який розробив і ввів у культурологію таке поняття, як “*осьовий час*”. Ясперс убачав у світовій історії чотири гетерогенні (тобто різнопорядкові, різні за сутністю і критеріями) періоди:

1. *Прометейівська епоха*. Період виникнення мови; винайдення перших знарядь праці; початок використання вогню. Людина – родоплемінна істота, що не має вираженої індивідуальності.

2. *Великі культури древності* (V–III тис. до н. е.; Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай). Період виникнення держави; початок поділу праці; початок становлення людини сучасного типу. Час локальних культур.

3. “*Осьовий час*” (VIII–II ст. до н. е.). Період духовного формування людини; задається масштаб для всієї подальшої історії. Становлення історії людства саме як світової.

4. Науково-технічна (або друга Прометеївська) *епоха* (з XVII ст. до нашого часу).

К. Ясперс вводить також поняття “двох дихань” людської історії. Перший подих історії тривав від Прометеївської епохи до “осьового часу”. Другий подих прогнозується Ясперсом від другої Прометеївської епохи (тобто сучасної науково-технічної) через утворення культур, аналогічних за значенням великим культурам древності, до другого “осьового часу”.

Загалом можна помітити, що, як і у випадку з визначенням сутності культури (див. тему 1), більшість розглянутих теорій культурного розвитку не стільки розходяться між собою по суті, скільки відрізняються особливим ракурсом наукового бачення й аспектом дослідження та, звідси, вибором проблеми та об’єкта наукового аналізу і методологією. Таким чином, майже всі згадані підходи скоріше доповнюють один одного, ніж взаємно заперечують. Так, навряд чи хто із прихильників згаданих концепцій заперечуватиме наявність культурного поступу (власне культурної еволюції), порівнявши людину і культуру кам’яного віку та сучасності. Очевидно також, що в розрізі таких масштабних порівнянь земна цивілізація становить скоріше цілісність і єдність, ніж сукупність окремих культурно-історичних типів. Водночас фактом є й існування протягом усієї історії більш-менш виділених, окремих, іноді навіть хронологічно і територіально замкнутих культур. А унікальність та прагнення національних і регіональних культурних спільнот до збереження автентичності діалектично поєднуються з процесами ендосмосу.

Необхідно також згадати і про деякі концепції культурного розвитку, які обґрунтовують уявлення про регресну фазу культури. Одна з таких порівняно нечисленних у науці концепцій належить французькому мислителю, так званому утопічному соціалістові Шарлю Фур’є (1772–1837). Він вважав, що весь світ, в тому числі й людська культура, проходить дві фази розвитку: висхідну і низхідну. Перша фаза людської культури – це рух від хаосу до гармонії. Під час цієї фази своєї історії людство переживає епохи ендемізму (“райської” первісності), дикунства, варварства та цивілізації, після котрої нарешті вступить у найвищу і заключну фазу суспільного розвитку, яку Фур’є називає епохою гармонії. Але затим очікується низхідна, регресна фаза, яка знову поверне і природу, і людину від гармонії до хаосу.

Подібну точку зору висловлюють і деякі сучасні українські філософи, як от М. Булатов, К. Малєєв, В. Загороднюк та Л. Солонько, які в дослідженні “Філософія ноосфери” заперечують концепції ноосфери, розроблені В. Вернадським та Теяром де Шарденом, і намагаються довести, що “формування ноосфери на Землі (перетворення людської діяльності та наукового мислення на планетарне явище) – не початок безмежного розвитку людства, як

вважалося до цього часу, а кульмінація, найвищий пункт розвитку, коли починається деградація природи як основи існування людства і сходження всесвітньої історії на низхідну гілку розвитку”.

Слід, можливо, погодитися з висловленими українським філософом В. Лук'янцем думками, що “віра у вічне існування популяції *Homo sapiens* на Землі настільки ж нісенітна і безглузда, як і віра в особисте безсмертя індивідуума” та що “еволюційний біг будьякої планетарної цивілізації – це не “марафонський біг” без фінішу”. Однак події такого часового масштабу поки що перебувають поза межами історичної шкали, доступної теперішній людській свідомості, і, мабуть, не є першочергово актуальними в контексті культурної проблематики сучасності.

ТЕМА 6. ОНТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ

Ідеї множинності всесвітів та населених світів в історії культури та в сучасній науці

Астросоціологічний парадокс

Передумови та проблематичність інформаційного контакту

Турбота як властивість розуму та її гіпотетична роль у ситуації астросоціологічного парадоксу

Антропний принцип Всесвіту

Ідеї множинності всесвітів та населених світів в історії культури та в сучасній науці

Протягом майже всієї історії культури в ній у тій чи іншій формі й масштабі були поширені елементи антропоцентричного світогляду, згідно з яким людина трактувалась або як вищий, завершальний феномен процесу творення Богом світу, або як кінцева мета еволюції та вінець природи. Характеризуючи подібну тенденцію, особливо притаманну культурі Нового часу та ідеології Просвітництва, здебільше в опозиції до яких формується культура сучасності, В. Лук'янець пише, що “вона стала використовуватись не тільки як когнітивний інструмент наукового пізнання світу, але й як маніпуляційний інструмент, що дає його користувачам змогу нав'язувати масовій свідомості думку про те, що *антропне буття* – це вінець, кульмінація, апофеоз глобальної еволюції Всесвіту. Порівняно з ним буття всіх інших “створінь”, породжених еволюцією, почало оцінюватись як жалюгідна подоба *антропного буття*. В аксіологічному плані всі вони – нижче за буття *Homo sapiens*'а.

Для грандіозної глобальної еволюції Всесвіту всі ці передантропні форми буття – не більш ніж випробні, проміжні, тупикові, помилкові форми існування матерії. Справжня ж її фінальна мета – людське буття в усій його тотальності, тобто буття планетарної цивілізації, що поступово підноситься шаблями досконалості. ...Завдяки домінуванню в культурі просвітницької концепції еволюціонізму носій цієї культури немовби “безпричинно” усвідомлював себе кульмінацією, вінцем, кінцевою метою глобальної еволюції. Переповнена гордістю за те, що вся попередня еволюція матерії прагнула до неї як до свого фіналу, людина Модерну побачила в собі своєрідний нетлінний онтологічний “діамант”. А це і є “світоглядна манія величі” в найяскравішому її вияві”. Але тенденції розвитку сучасної культури, насамперед у її технологічному, науковому та філософському аспектах, сприяють форму-

ванню принципово іншого самоусвідомлення людства. З позицій нового світогляду, який намагається уникнути помилок антропоцентризму, і, за словами В. Лук'янця, “оцінюючи модерне розуміння еволюціонізму не як незаперечну істину, а як соціально-психічну недугу, що вразила світоглядну свідомість інтелектуалів Модерну, мислителі епохи Постмодерну пояснюють появу цієї недуги недостатністю наукових знань про глобальну еволюцію планетарних цивілізацій Всесвіту”.

В даній темі ми розглянемо основні наукові і філософські ідеї, концепції та теорії, які стосуються усвідомлення людством свого місця у Всесвіті, аргументують різні позиції щодо питання про унікальність чи закономірність процесів формування і розвитку земної культури та задають онтологічний, тобто найбільш масштабний, можна сказати “крайній”, або, в певному розумінні, навіть “зовнішній”, пласт аксіологічної проблематики теорії культури.

В сучасній науці прийнято розділяти проблему множинності всесвітів і проблему існування позаземного життя як таку. Проте обов'язково маємо звернути увагу на поки що недостатню визначеність і чіткість термінології, що використовується на сьогодні вченими при розгляді окресленої проблематики. Насамперед, непорозуміння породжує надзвичайна варіативність у трактуванні поняття “Всесвіт” (загалом визнання цього слова терміном на сьогодні є доволі проблематичним).

Порівняно ясним і однозначним є тільки його філософське визначення: Всесвіт – поняття всього існуючого; все те, що існує. Синонімами до філософського трактування Всесвіту є також такі поняття, як Космос (грецькою *kosmos* і є “всесвіт”, що мислиться як упорядкована єдність, протилежна хаосу), Універсум (“єдиний Всесвіт”, “Світ як ціле”), Макрокосмос (Всесвіт, Універсум, світ у цілому), Світобудова. Філософи, як правило, не вживають слово “Всесвіт” у множині, а говорять тільки про множинність “світів”. Саме поняття “світів”, очевидно, є похідним від поняття земного “світу”, світу людей (згадаймо назви найрізноманітніших закладів, організацій, установ, проектів, заходів тощо, які (назви) містять слово “всесвітній” (“всесвітня”, “всесвітнє”) в значенні чогось такого, що стосується всього земного людства). У філософії існує тенденція поняттям Всесвіт (Універсум, Макрокосмос, Світобудова) позначати наявну реальність усього суцього в дещо матеріальному (або фізичному) розумінні, а поняттям світ – фрагмент Всесвіту, центрований певною формою життя. Таким чином, “Всесвіт” є єдиною сукупністю множини “всіх світів”.

Проте не варто абсолютизувати зроблений висновок і щодо філософських текстів – навіть у них міститься значна кількість нюансів і трапляється чимало суто авторських слововживань, які виходять за межі цієї загальної

термінологічної картини. Що ж стосується фізико-астрономічної сфери знань, то в ній підстав для узагальнень щодо вживання слова “всесвіт” значно менше. Передусім поняттям “Всесвіт” означають різноманітні авторські концепції наукової інтерпретації фундаментальних законів космосу, й у цьому значенні говориться про “Всесвіт Ньютона – Больцмана”, “Всесвіт Фрідмана” тощо. Словом “Всесвіт” нерідко означається галактика (великий організований фрагмент доступного для наукового спостереження космосу), до якої входить наша Сонячна система, тобто “наша галактика”, або й Метагалактика (на порядок більша космічна структура, до якої входить і наша галактика). В такому разі слово вживається як аналог власної назви і пишеться з великої літери – “Всесвіт”. Відповідно інші галактики (або метагалактики) іменуються “всесвітами”.

Тут, щоправда, виникає некоректна термінологічна ситуація, подібна до тих, коли інколи інші зірки називають “сонцями” (хоча це власна назва нашої зірки), або супутники інших планет – “місяцями” (“лунами”), хоча це власна назва тільки супутника Землі. Зрештою, фізики та астрономи користуються як синонімічним до поняття “всесвіт” і словом “світ”, яке в астрофізичному контексті не має того відтінку “населеності”, “життєвості”, як у філософії.

Отже, ще раз нагадавши про тенденцію розмежування в сучасній науці проблем множинності всесвітів як матеріально-фізичних реалій та множинності життя у Всесвіті й зазначивши, що сучасні наукові космологічні уявлення, спираючись на дослідження топологічних властивостей простору, концепцію квазізамкнених світів (“фрідмонів”), концепцію антропного принципу та ін., значною мірою схиляються до визнання множинності всесвітів (для тих, хто хотів би детальніше ознайомитися з цією науковою проблемою, можу порадити звернутись до статті А. Мостепаненко – дик. у списку літератури), зосередимось надалі здебільше на питанні щодо місця земної культури у Всесвіті. Власне, питання можна сформулювати таким чином: є земна культура закономірним (тобто одним з багатьох подібних) чи унікальним (тобто випадковим і єдиним) явищем у Всесвіті.

Ідеї множинності всесвітів саме як світів, населених розумними істотами, походять із глибокої давнини, У “Бхагаватгіті”, пам’ятці давньої індійської культури, стверджується, що існує незліченна кількість всесвітів і в кожному з них – незліченна кількість планет. Крім того, йде мова також про живі істоти, які населяють ці планети, причому говориться, що тіла різних живих істот пристосовані до життя саме на їхній планеті. В ряду мислителів, які поділяли цю ідею, – Анаксагор, Фа Цзан, Тенг Му, Джордано Бруно та багато інших. Слід відмітити, що масштабність людської думки щодо цієї теми історично варіювалася. В сиву давнину її стимулювали насамперед пошуки

пояснення структури Світобудови. Так, Анаксагор, за деякими свідченнями, вчив, що в кожній частинці, хоч якою б вона була малою, “є міста, населені людьми, оброблені поля, і світять сонце, місяць та інші зірки, як у нас”.

З уявленнями Анаксагора перегукується і вчення середньовічного китайського мислителя Фа Цзана, який стверджував, що в світі немає принципової різниці між великим і малим, далеким і близьким, оскільки “мале вбирає в себе велике, одне – численне, численне – одне. В одній крупинці може вміститись весь всесвіт, так само як ця крупинка може вміститись в іншій”. Л. Гінділіс, який наводить ці слова в своїй статті, зауважує: “Важко сказати, чи є ці висловлювання лише образними виразами чи геніальним прозрінням, що випереджає сучасні уявлення про структуру матеріального світу (я маю на увазі “фридмони” і ...концепцію квазізамкнених світів...)”

Християнська церква канонізувала уявлення про винятковість людства у Всесвіті. До речі, не всі релігії викладають саме таку точку зору. Наприклад, у більшості напрямів індуїзму говориться про множину населених планет, їх навіть своєрідно систематизовано. Проте європейська наука аж до “революції” Коперника перебувала під значним впливом своєрідного християнського “антропоцентризму”. Після поширення вчення Коперника під “іншими світами” спочатку почали розуміти планети Сонячної системи і ставити питання щодо наявності життя саме на них. (Слід зауважити, що остаточної відповіді на це питання ми не маємо й досі, – після тривалого періоду панування скепсису американський марсохід “Спірит” у 2004 р. здобув досить цікаві аргументи на користь принципової можливості існування на цій планеті життя хоча б у його елементарних формах.) З розвитком астрономічних уявлень європейська наука почала розуміти під “іншими світами” планетні системи інших зірок, а мислителі – обмірковувати питання щодо можливості життя на тих планетах.

Готфрід Вільгельм Лейбніц (1646–1716) неодноразово звертав увагу на можливість позаземних форм життя, в тому числі розумного. Наприклад, в одній з найважливіших своїх праць “Досліди теодицеї про благість Божу, свободу людини і начала зла” Лейбніц пише: “...Прийmemo ми чи не прийmemo границі всесвіту, слід визнати незліченну кількість куль, таких чи ще більших, ніж наша, земна, що мають однакове з нею право бути населеними розумними мешканцями, хоча звідси ще не випливає, щоб це були люди”.

Він досить активно використовував для аргументації й пояснення тих чи інших своїх ідей приклади, в яких ішлося про позаземне життя. Так, розмірковуючи про сутність і природу зла, Лейбніц висловлює думку про те, що для повноти і гармонії буття і всесвіту не тільки нема потреби, але й навіть неможливо, щоб усі розумні створіння мали таку високу досконалість, яка

наближала б їх до Божества. Живі розумні створіння мають різнитися ступенем своєї досконалості – цього потребує загальний порядок. “Я не наважусь стверджувати, щоб не було створінь, блаженних від самого народження, тобто таких, щоб вони були безгрішними і святими від природи. ...Універсум дуже великий і різноманітний; бажати обмежити його – означає мати мізерне знання про нього”. Але добротність і щастя наявні й панують у світі, “наскільки це можливо за законом найліпшого”, а гріх і страждання (яких не дозволили виключити з природи причини вищого порядку – власне, необхідність повноти і гармонії буття) – ніщо порівняно з благами і добром Всесвіту.

“Отже, – зазначає Г. В. Лейбніц, – якщо ці страждання повинні існувати, то необхідно, щоб хтось був їх предметом; саме ми і є цей хтось”. Демонструючи фактично своєрідну “космічну свідомість”, здатність до співпереживання всьому світу, Лейбніц також зауважує: “Якби це були інші, то хіба зло було б іншим за своїм виглядом? Або, скоріше, хіба ці інші не були б тим, що означають словом “ми”?”

З’ясовуючи сутність людини (а саме – “...що розуміють під людиною: тільки розумний дух, чи тільки тіло так званої людської форми, або, кінець кінцем, дух, з’єднаний з таким тілом”), Лейбніц вважає за корисне звернутися до ідеї позаземного життя і ставить запитання: “Можливо, що в якійнебудь іншій частині всесвіту або в інший час є куля, що не відрізняється помітним чином від нашої земної кулі, і що кожен з її мешканців не відрізняється помітним чином від відповідного йому мешканця Землі... Дві це особистості або та ж сама особистість, оскільки свідомість і зовнішні та внутрішні прояви мешканців цих куль не мають відмінностей?”

Щоправда, відносно штучності такого прикладу сам Лейбніц зауважує: “Втім, якщо говорити про те, що є можливим природним чином, то дві схожі кулі і дві схожі душі на них залишались би такими лише деякий час, тому що, оскільки маються індивідуальні відмінності, ця різниця повинна полягати в непомітних властивостях, які мають з часом розвинутиись”.

Лейбніц згадував про життя “на планетах та інших населених великого всесвіту” серед речей, які не доступні людським чуттям і не допускають жодних реальних свідчень. “Відносно всіх цих речей ми можемо складати тільки догадки, де *аналогія* є головним правилом вірогідності, адже оскільки вони не можуть бути засвідчені, вони можуть видаватися вірогідними лише тією мірою, якою вони більш чи менш відповідають установленим істинам. (...) Спостерігаючи, що в усіх частинах творіння, доступних людському спостереженню, наявний поступовий зв’язок без скільки-небудь помітних пробілів, ми маємо всі підстави вважати, що речі піднімаються вгору по щаблях досконалості непомітними переходами. Важко сказати, де

починається чуттєве і розумне і яким є найнижчий щабель життя... Між деякими людьми і деякими тваринами існує величезна різниця; але якщо ми захочемо порівнювати розум і здібності певних людей і тварин, то різниця виявиться настільки незначною, що важко буде сказати, чи є розум цих людей більш ясним і обширним, ніж у цих тварин. Спостерігаючи подібну непомітну градацію в тих частинах творіння, котрі нижче людини, аж до самих низьких, ми за правилом аналогії можемо вважати вірогідним, що подібна ж градація є і в речах, що перебувають над нами і поза сферою нашого спостереження. Така вірогідність становить міцну основу розумних гіпотез”.

Двома сторінками далі Лейбніц пояснює, що, говорячи про людей, які майже не перевершують тварин за розумовими здібностями, він має на увазі не нестачу здібностей як таких, а “яку-небудь перешкоду в їх функціонуванні, оскільки, на мою думку, найбільш тупа людина (якщо тільки яка-небудь хвороба або інша постійна хиба, рівнозначна хворобі, не довели її до ненормального стану) незрівнянно розумніша і здібна до навчання, ніж найрозумніша з тварин...”

Таким чином, унаслідок значного розриву між здібностями та якостями людини і тварини виникає уявлення про нібито пробіли в поступових змінах. Проте Лейбніц наголошує саме на поступовості розвитку природи і знову згадує гіпотетичне позаземне життя: “В природі все відбувається поступово, в ній нема стрибків, і щодо змін це правило є частиною мого закону безперервності. Але для краси природи, що потребує відокремлених, чітких сприйняття, необхідні видимість стрибків і, так би мовити, музичні інтервали в явищах. (...) Таким чином, хоча на якому-небудь іншому небесному світі можуть бути види, середні між людиною і твариною (відповідно до того, як розуміють ці слова), і хоча де-небудь є, імовірно, розумні живі істоти, що стоять вище нас, але природа визнала за доцільне віддалити їх від нас, щоб надати нам беззаперечне панування на Землі”.

Серед філософів ХХ ст., які також порушували питання про місце людської культури у Всесвіті, слід згадати німецького екзистенціаліста Карла Ясперса. У своїй відомій праці “Про сенс історії” в розділі “Межі історії. Природа й історія” Ясперс окремо виділяє пункт *Історія й космос*. Він звертає увагу на те, що в сучасності, коли людство як вид захопило й освоїло фактично всю планету, воно позбулося просторової свободи: “Подоти людина могла мандрувати, тікати в незнану далечінь або просто жити, відчуваючи, що ця далечінь десь є, що вона є досяжною десь у безмежних просторах, якщо людині заманеться цього. Тепер же оселя нашого існування є цілком осяжною для людської уяви, точно визначеною в розмірах й у своїй цілісності має

цілком братися до уваги при здійсненні будь-яких планів та дій. Але як цілісність у космічних просторах світобудови вона є ізольованою”.

На думку Ясперса, саме ця ізольованість земного людства в космосі становить реальну межу історії людської культури, яку “досі ми намагаємося подолати... за допомогою одних пустих уявлень та марних настанов, виражених у запитанні: чи існують життя і дух, чи є розумні істоти у позаземному світові?”

К. Ясперс передбачає відповіді на сформульоване запитання – причому як негативні, так і позитивні.

Аргументом на користь негативної, за Ясперсом, може бути, поперше, те, що необхідні для появи життя умови можуть виникати лише випадково, і хоча не можна виключити, що в інших зоряних системах також наявні планети земного типу, “...проте таке є малоймовірним, оскільки для цього потрібний збіг цілої низки випадкових за своїм характером умов...” Подруге, Ясперс посилається на іудейськохристиянську концепцію одкровення, згідно з якою “...творення світу Богом – одиничний акт, а людина – це образ і подоби́зна Бога, відтак не може бути множинності “світів”...”

Далі Ясперс формулює доводи на користь позитивної відповіді на запитання щодо наявності розумного життя в позаземному світі. Мабуть, варто навести його аргументи повністю. “По-перше, припустимо, що існування життя у безмежному світі та визначеному певним часом просторі в нашому разі є випадковим. Але ж має існувати достатньо можливостей, аби цей випадок повторювався або одночасно, або в якійсь часовій послідовності. Наявність мільярдів сонць у Чумацькому шляху нашої галактики та незліченних інших галактик цілком здатна спричинити ймовірність неодноразового повторення аналогічної випадковості через повторення таких самих комбінацій.

По-друге, за всіх часів людина гадала, що поруч із нею у світі є й інші розумні істоти: демони, янголи, небомешканці. Вона оточила себе спорідненими з нею міфічними істотами. Світ аж ніяк не був для неї порожнім. Пустота постала внаслідок перетворення світу на механізм. Уявлення, згідно з яким у всьому світі тільки людина має свідомість, є непереконливим, незважаючи на його удавану неспростовність. Невже увесь неосяжний світ існує лише для людини? Навіть не все, що живе на Землі, можна зрозуміти, виходячи виключно з людини. Кожне життя існує як таке, й земна історія тривалий час була життям без людини.

По-третє, можна, звісно, сказати, якби людина не була єдиною розумною істотою у світі, то інші одухотворені істоти ще в незбагненні часи мали можливість заявити про своє існування. Наш світ давно був би кимсь “відкритий”, і нове розумне життя, що з’явилося б, включилося б у взаємопов’язане,

постійне космічне співтовариство. Але усе подибуване нами у всесвіті позбавлене життя. Проте з такою ж певністю можна вважати: можливо, ми постійно оточені схожими на радіохвилі променями, які щось сповіщають нам із космосу, ми ж, позбавлені приймача, не сприймаємо їх. Ми просто ще не навчилися приймати невпинно долаючі космос промені, що їх надсилає нам давно постала космічна цивілізація. Адже ми перебуваємо ще на початковому етапі нашого існування”.

Ясперс зауважує, що наведені міркування насамперед покликані “...зробити відчутними для людини і становище її як земної істоти, і її ізольованість”. Що ж стосується уявлень про, як пише Ясперс, “спілкування з мешканцями інших планет”, то, на його думку, “ми не відчуємо тут жодних змін, доки не матимемо якихось реальних даних про існування в космосі інших розумних істот. Ми не можемо ані заперечувати можливість цього, ані брати це до уваги як певну реальність. Але нам доводиться усвідомити, що у безкрайньому просторі й часі лишень упродовж 6000 років, а якщо виходити з послідовно узгоджених даних, то лишень упродовж 3000 років, людина шукає й знаходить себе на цій маленькій планеті через запитання й відповіді, які ми називаємо філософуванням. Вражаючий історичний феномен цієї мислячої свідомості й людського існування в ній та через неї в кінцевому підсумку становить зникаюче малу, мікроскопічну подію стосовно масштабів світобудови; це дещо новоутворене, миттєве, дещо щойно започатковане, й попри те, якщо дивитися на все це зсередини, воно здається таким стародавнім, ніби охоплює цілу світобудову”.

В другій половині ХХ ст. питання щодо унікальності чи типовості земного людства почала активно ставити й обговорювати астрофізична наука. Першими етапами наукового розвитку проблеми позаземного життя (або позаземних цивілізацій – ПЦ) можна вважати такі події:

- у травні 1964 р. В СРСР у Бюраканській астрофізичній обсерваторії проведено першу Всесоюзну нараду, спеціально присвячену проблемам позаземних цивілізацій;
- у Вересні 1971 р. В Бюракані (Вірменія) Відбулася перша у світі Міжнародна Конференція зі зв’язків з позаземними цивілізаціями (іноді цей науковий захід називають також радянськоамериканським симпозіумом);
- у грудні 1981 р. В Талліні (Естонія) відбувався черговий Міжнародний симпозіум з проблем розумного життя у Всесвіті.

Поza всіма розбіжностями наукових позицій сучасні гіпотези щодо позаземного існування розумного життя зводяться до такого. Згідно з сучасними космогонічними концепціями, до 50% зірок можуть мати власні планетарні системи (хоча дехто з науковців дає більш обережні оцінки цього відсотка).

Ймовірно, що деякі з цих планет мають фізичні умови, придатні для зародження життя. Якщо ж такі умови наявні, то за достатності часу на таких планетах можуть виникнути елементарні форми життя. За наявності ще певної кількості часу прості форми життя можуть еволюціонувати і досягти розумної форми. В кількісному вираженні імовірність існування у Всесвіті позаземного розуму (або позаземних цивілізацій) найчастіше розраховується за “формулою Дрейка”: $N = n P_1 P_2 P_3 P_4 (t^T)$, у якій ураховано: кількість зірок у Галактиці; імовірність того, що зірка має планетну систему; імовірність виникнення життя на планеті; імовірність того, що це життя в процесі еволюції стане розумним; імовірність того, що розумне життя вступить у технологічну еру; середня тривалість технологічної ери; вік Всесвіту.

Слід сказати, що астрономи і філософи, які досліджують відповідне коло наукових питань, по-різному оцінюють імовірності формули Дрейка. Більшість сходяться на тому, що оскільки мова йде про реалізацію певного процесу, то така імовірність значною мірою залежить від часу. Однак при цьому неоднаково оцінюють категорію імовірності в цих розрахунках. Так, Т. Файн, К. Саган та ін. називають імовірності Дрейка “суб’єктивними імовірностями”. Л. Гінділіс натомість вважає, що за способом введення вони якраз відповідають звичайній частотній інтерпретації ймовірностей, проте труднощі полягають у невідомості точних числових величин, від яких ці імовірності залежать, і пропонує метод використання експертних оцінок. Таким чином, слід говорити не про суб’єктивність ймовірностей, а про суб’єктивність їх оцінок.

Хоча “суб’єктивність оцінок” на практиці з часом дедалі виразніше виявляється скоріше у зменшенні, ніж у збільшенні числового вираження множників у формулі Дрейка (не останню роль, а можливо, і головну, в цьому відіграє зменшення оптимізму в зв’язку з відсутністю підтверджень теоретичних розрахунків результатами емпіричних експериментів), однак, ураховуючи наукові позиції різного рівня оптимістичності, потенційно можливих осередків життя тільки в нашій галактиці має бути від 10 тисяч до мільйона.

Доречно зауважити, що вже перші наукові розробки проблеми позаземного життя продемонстрували, як зазначав Й. Шкловський, тенденцію “...підмінити загальну проблему множинності населених світів проблемою зв’язку з позаземними цивілізаціями, що, звичайно, принципово неправильно”.

Астросоціологічний парадокс

В суто технологічному відношенні початок космічної ери, який припадає на другу половину ХХ ст., був ознаменований не тільки виходом людини на навколосемну орбіту або відвіданням Місяця, а й більш далекосяжними (хоча

і менш репрезентованими суспільству з причини поки що відсутності конкретного позитивного результату) проектами, пов'язаними з розробкою технологій сканування космічного простору з метою пошуку в ньому ознак іншого, окрім земного, розумного життя.

Розрахунки за формулою Дрейка використовуються як вихідний елемент наукової гіпотези СЕТІ (від перших букв словосполучення Communication with ExtraTerrestrial Intelligence – зв'язок з позаземним інтелектом). Визначений на сьогодні науковцями вік Сонячної зоряної системи – приблизно 4,5 мільярда земних років. Цього часу вистачило, щоб на Землі виникло розумне життя, яке вже досягло тієї межі інтелектуального і технологічного розвитку, за якою відкривається можливість виходу в космічний простір і перших спроб пошуку в ньому ознак присутності інших представників розумного життя. Оскільки ж вік сучасного Всесвіту визначається космологами в межах від 12 до 18 мільярдів земних років, то стає очевидним, що в ньому може існувати чимало цивілізацій, на мільярди років старших за земну.

Визнається також правомірним очікування, що такі “старші” цивілізації вже володіють надзвичайними (порівняно з нашими, земними) технологіями, які дають їм змогу, як мінімум, посилати в космічний простір певні сигнали про своє існування. Паралельно вже з 60х років минулого століття створювались і власні сигнальні інформаційні проекти землян.

Першими кроками стали такі, наприклад, події:

- в 1960 р. американські астрономи з обсерваторії Грін Бенк прослуховують двадцятишестиметровим радіотелескопом зірки Тау Кита та Іпсилон Еридана на довжині хвилі 21 см із метою виявлення радіовипромінювання, яке можна було б трактувати як штучне;

- в 1961 р. американський радіоастроном Френк Дрейк намагається вловити штучні радіосигнали від зірок Тау Кита та Іпсилон Еридана;

- починаючи з 1968 р. в дециметровому діапазоні намагався виявити штучні радіосигнали радянський радіоастроном В. Троїцький;

- 1972 р. – американські радіоастрономи Цукерман і Палмер за допомогою 91-метрового радіотелескопа Національної радіоастрономічної обсерваторії на хвилі 21 см обстежують з метою виявлення штучного радіовипромінювання 602 зірки. Загалом до 1978 р. було проведено не менше 13 подібних спостережень на хвилях 1.3, 18, 21 см та ін., і об'єктами спостережень стали понад тисячу зірок і кілька галактик;

- 16 листопада 1974 р. з радіотелескопа в Аресібо (ПуертоРико) відбулася перша короткотривала (всього протягом трьох хвилин) трансляція радіосигналу в бік шарового скупчення зірок у сузір'ї Геркулеса.

Однак головним результатом усіх практичних зусиль у цьому напрямі стало усвідомлення так званого астросоціологічного парадокса (АСпарадокс), або, як він називається в західній науці, парадокса Фермі (С. Лем означив даний парадокс як “мовчання космосу”, і ця дещо поетична назва також досить широко використовується в науковому контексті). Під *астросоціологічним парадоксом* розуміється суперечність між теоретичними припущеннями щодо множинності населених світів і відсутністю явних ознак діяльності позаземних цивілізацій. Як пише В. Лук’янець, “...висновки, зроблені з абстрактно-теоретичних розрахунків, заходять у разючу суперечність з результатами найновішої практики астрофізичних спостережень”.

Ця практика на сьогоднішній день не знайшла жодного загальновизнаного “сліду” діяльності більш ранніх цивілізацій, що розпочали свій еволюційний біг на мільярди років раніше цивілізації Землі”.

Під АС парадоксом мається на увазі не тільки відсутність позитивних результатів СЕТІ-експериментів, а й відсутність інших (окрім радіосигналів) слідів діяльності позаземного розуму. У крайньому варіанті АС парадокс трактується навіть як суперечність між імовірністю існування складніших і розвинутіших, ніж земна, цивілізацій і відсутністю колонізації Землі інопланетянами.

Найпоширеніші версії пояснення АС парадокса, як правило, зводяться до такого: або наша цивілізація таки єдина в космосі, або вона найрозвинутіша, або, хоча цивілізацій і багато, але вони недовговічні і їх смерть настає не пізніше початку технологічної ери. Так, В. Лук’янець висловлює припущення, що тоді, “коли планетарна цивілізація досить глибоко входить у технологічну фазу своєї еволюції – фазу ризикованої дестабілізації її взаємин з оточуючим її космосом”, її існування припиняється. Остання версія причин АС парадокса має особливе значення для осмислення землянами перспектив розвитку своєї власної культури. Вона відверто підкріплює досить песимістичні прогнози щодо близького майбутнього людства. Загалом песимізм щодо теперішнього і майбутнього культури є досить характерною (навіть сутнісною) рисою сучасного філософського дискурсу. Такий песимізм не тільки перейшов із ХХ ст. у ХХІ-е, а й набуває сьогодні нових ракурсів та інтерпретацій. Ще в минулому столітті занепокоєння та тривогу з приводу перспектив як окремих сфер життєдіяльності людства, так і культури в цілому висловлювали О. Шпенглер, М. Бердяєв, М. Гайдеггер, Я. Голосовкер та ін. Про ризики експоненціального розвитку наукомістких технологій у контексті проблем позаземного життя писав Й. Шкловський. Розвиток авангардних технологій на початку ХХІ ст. не зменшує екзистенційної тривоги

мислителів. І відсутність позитивних результатів емпіричних SETI-досліджень, не можна не визнати, слугує суттєвим аргументом на користь сумнівів у майбутньому земної цивілізації.

Наприклад, В. Лук'янець вважає, що “проблема “Великого мовчання космосу” (загадка *Silentium Universi*) – одна з найбільш глибоких і актуальних проблем сучасного природознавства”, сьогодні вона “набуває не тільки світоглядного, але й екзистенційного значення”, а неможливість її наукового пояснення є однією з основних причин, що “...спонукають учасників сучасного інтелектуального дискурсу про глобальну еволюцію піддавати кардинальному переосмисленню ідеологію еволюціонізму епохи Модерну...”.

Таким чином, АС парадокс є інтригою між раціональним очікуванням і практичними спостереженнями сучасної цивілізації. У цих межах, а саме у специфіці людських очікувань і спостережень, а не в космічному просторі, можливо, слід шукати і пояснення проблеми. Говорячи спрощено: можливо, що людство іноді не тільки вибудовує теоретично помилкові очікування, але і доказів шукає не адекватними реальності технологіями.

Передусім, багато хто з учених, наприклад В. Рубцов, А. Урсул, а пізніше і Л. Гінділіс, звертали увагу на те, що відсутність видимих для земного людства виявів діяльності позаземних цивілізацій аж ніяк не дорівнює відсутності самих цих ПД, а в постановці АС парадокса неправомірно ототожнюються явище і сутність. Справді, те, що ми не можемо спостерігати якесь явище або навіть і не маємо про нього правильного, адекватного уявлення, аж ніяк не свідчить, що той феномен не існує як сутність поза межами нашого сприйняття та уявлень.

Наступне зауваження стосується явної передчасності формування астро-соціологічного парадоксу. В цій сфері досліджень земною наукою фактично зроблені лише перші кроки, і навіть у межах такого вузькоспрямованого завдання, як пошук радіосигналів позаземних цивілізацій, ще не реалізовані якісь систематичні й планомірні дослідження, здатні однозначно забезпечити позитивну чи негативну відповідь. За оцінками Дж. Тартер, у результаті проведених за перші 15 років SETI-досліджень була заповнена лише 10^{-17} частина всього обсягу необхідного фазового простору пошуків.

Проблемною є і сама методика досліджень. Так, у пошуках радіосигналів намітилися два напрями: спроба вловити сигнали, якими користуються позаземні цивілізації у своїй життєдіяльності (тобто своєрідне “підслуховування”), та пошук сигналів, які, гіпотетично, могли б надсилатись ПЩ спеціально для встановлення контактів з іншими космічними осередками життя. Проте, як абсолютно слушно зауважив відносно першого варіанта таких пошуків Л. Гінділіс, “слід урахувати, що високорозвинуті ПЩ можуть

(і безперечно будуть) використовувати для своїх внутрішніх комунікацій такі засоби і методи, які не приводять до марного розсіювання потужності в космічний простір (тобто можуть використовувати щось схоже на наші радіорелейні лінії, світловоди і т.п.). За таких умов підслуховування стає практично безнадійним”. У даному аспекті методики пошуку слідів життєдіяльності позаземних цивілізацій значний інтерес становить обговорення в сучасній фізиці II Начала термодинаміки, згідно з яким необоротні процеси (а розвиток розумного існування вважається таким) супроводжуються збільшенням ентропії. Згадаймо, що *ентропія* – це розсіяна частина внутрішньої енергії якоїсь замкнутої системи або енергії всього Всесвіту, яка не може бути якось використана, переведена, зібрана, перетворена в механічну роботу (в широкому розумінні). Як уже сказано, при необоротних процесах у такій системі (або Всесвіті) ентропія постійно зростає. Пошук позаземних цивілізацій на сьогодні ведеться, як уже говорилося, саме як пошук у космосі особливих (тобто з ознаками штучності) енергетичних випромінювань. Іншими словами, вважається, що високорозвинута техногенне (а високий ступінь розвитку розумного життя, як правило, апріорі пов’язується з техногенною цивілізацією) форма позаземного життя за рахунок збільшення ентропії має створювати навколо себе підвищений енергетичний фон. Проте це положення термодинаміки було сформульовано без урахування феномена флуктуацій (відхилень) ентропії, відкритого завдяки фундаментальним теоретичним працям А. Ейнштейна та дослідженням М. Смолуховського і введеного в теорію Л. Больцманом. Феномен флуктуацій тривалий час не враховувався вченими з причин їх (флуктуацій) “мізерності” і “мікроскопічності”.

На думку ж деяких сучасних науковців, загальноприйняте статистичне обґрунтування термодинаміки можна вважати справедливим лише в ситуації ігнорування флуктуацій (тобто воно в принципі є приблизним, відносним), а їх урахування може привести до з’ясування конкретних фізичних меж II Начала термодинаміки і визнання можливої наявності таких фрагментів Всесвіту, для яких воно не є дійсним. Звідси випливає, що космічна цивілізація, яка, гіпотетично, змогла таки цією розсіяною (необоротно – з нашого сучасного земного, точніше, другого термодинамічного, погляду) енергією оволодіти, переходить до енерговикористання, альтернативного всім відомим на сьогодні нашій земній цивілізації. У цьому разі, вийшовши за межі підкорення II Началу термодинаміки, вона зовсім не обов’язково розсіює в просторі свою енергію, – так, як цього не може поки що уникнути наша цивілізація. Ф. Цицин пише: “За межами II Начала космічна цивілізація може в принципі нічого не випромінювати в навколишній простір (з обмеженнями, що визначаються тільки III Началом термодинаміки – неможливістю

реалізувати на поверхні сфери Дайсона строго нульову абсолютну температуру). Однак реалізація температури, скажімо, нижчої за температуру реліктового випромінювання, у вказаних умовах принципово цілком можлива (режим поглинання реліктового випромінювання). Така космічна цивілізація могла б бути спостережно відміченою, за достатніх просторових і видимих кутових розмірів, тільки як пляма зниженої температури на небесній сфері. За підтримки ж температури “поверхні” на рівні реліктового випромінювання дана космічна цивілізація стала б взагалі невидимою”.

Власне, наведене демонструє принципову можливість того, що в космічному просторі можуть бути осередки життя, які є недоступними тим методам спостережень, які практикуються сучасною земною наукою. Звісно, таким чином усувається й астросоціологічний парадокс.

Інший вразливий аспект досліджень, що ведуться з метою пошуку ознак діяльності позаземних цивілізацій, полягає в тому, що сигнал потрібно не тільки зареєструвати технічно, а й виділити його саме як штучний. Наприклад, на початковому етапі досліджень Н. Кардашов та ряд інших науковців сформулювали критерії, за якими сигнал нібито можна було б визнати штучним. Однак уже невдовзі були відкриті природні джерела раніше невідомого випромінювання, яке відповідало всім сформульованим “критеріям штучності”.

Нові запропоновані “критерії штучності” також багатьма науковцями оцінюються скептично. Загальна складність проблеми тут полягає в тому, що в будь-якому випадку цивілізація буде використовувати об’єктивні закони і механізми випромінювань, і тому будь-які фізичні характеристики сигналу не можуть однозначно засвідчити, що він походить від штучного джерела. Так чи інакше, науковці приходять до висновку, що тут постає проблема *смыслу*, який необхідно помітити в сигналі, а не його фізичних характеристик як таких. Власне, йдеться про те, що “помітити” позаземну цивілізацію можна тільки в процесі встановлення інформаційного контакту.

Є необхідність зробити застереження, чому і в якому сенсі факт реєстрації слідів розумного існування відповідає поняттю встановлення інформаційного контакту. Передусім із викладеного очевидно, що слідами діяльності позаземного розуму та інопланетних цивілізацій ми не можемо на сьогодні визнати суто фізичні процеси і факти космічної реальності, як от різноманітні випромінювання, народження або загибель зірок, утворення чи розпад зоряних систем, їх різноманітні перетворення тощо (що в нашому сприйнятті є аналогічним до так само “природних”, за нашою термінологією, процесів у мікросвіті), незважаючи навіть на можливі відхилення в перебігу цих подій. Хоча теоретично не можна виключати, що високорозвинуті форми існування

можуть досягати достатніх для того можливостей, однак ми в жодному разі не спроможні розрізнити “природні” і “штучні” космічні (мікрофізичні) процеси, оскільки в цій сфері здатні тільки реєструвати факти і поки що не можемо усвідомити їх як смисл (звісно, за винятком нами самими здійснених, наприклад, виводів на орбіту супутників, розщеплень атома, створення штучних хімічних речовин і т. п). А саме наявність смислу (сенсу) є для нас ознакою розумної діяльності. Згадаймо, що і наша власна культура визначається насамперед як простір смислів.

Іншими словами, побачити ознаки іншої розумної форми існування означає побачити ознаки не нами створеного смислу.

Але ж побачити в чомусь смисл ніяк неможливо, не досягнувши його елементарного розуміння хоча б як просто невідомої системи знаків або інформації. Сучасна наука ще не дійшла одностайності щодо предметної сфери інформації (чи є вона властивістю всіх матеріальних об'єктів або тільки живих і самокерованих, або ж тільки істот зі свідомістю), але для пошуку позаземних форм розумного існування ці розбіжності не мають жодного значення. Оскільки ведуться пошуки ознак присутності саме розумного існування, тобто істот зі свідомістю, то уникнути як теоретичного, так і практичного використання поняття і феномена інформації неможливо. Інформація ж як повідомлення, передавання або зменшення невизначеності (знову ж таки в результаті отримання повідомлень) здатна реалізуватися тільки як зміст певного зв'язку. Показово, що започаткована в середині ХХ ст. К. Шенноном та В. Вівером математична теорія інформації самими її засновниками називалася “теорією зв'язку” (the mathematical theory of communication).

Абстрактна схема зв'язку складається з шести компонентів: джерело інформації, передавач, лінія зв'язку, приймач, адресат та джерело перешкод. Таким чином, уже сам факт розпізнавання в космічному просторі ознак розумного життя означає входження у зв'язок з певною формою позаземного існування, іншими словами – наявність здатності встановити інформаційний контакт. Формально це передбачає здатність виступити в ролі адресата (передбаченого джерелом інформації або виключно з власної ініціативи), володіння адекватним передавачу приймачем та технологіями подолання перешкод. Як з цього видно, помітити в космічному просторі ознаки розумного існування ми можемо тільки за умови як розумової, ментальної, смислової контактності (адекватності, можливості взаємообумовленості) джерела інформації та земної цивілізації як адресата, так і суто технологічної контактності позаземного передавача і земного приймача інформації. Спрощуючи, можна сказати, що помітити певну інформацію вже само по собі означає вступити в контакт з її джерелом – що й потрібно було довести.

Ймовірно, що наше сподівання на розгадку “Великого мовчання космосу” є ілюзією, породженою характерною для епохи Модерну беззастережною вірою в можливості власного розуму в його поєднанні з науковою методологією та постмодерновим уявленням про радикальний “прорив” сучасних технологій. І перш ніж пережити розчарування і песимістичні настрої від факту відсутності очікуваних спостережень, варто спробувати дещо точніше сформулювати свої сподівання.

Передумови та проблематичність інформаційного контакту

Погодимось вважати доведеним (як мінімум – за астрофізичними даними, раціональною логікою і математичною теорією ймовірностей), що у Всесвіті є інші, крім нас, землян, форми розумного існування. Але наскільки і за якими показниками вони можуть бути схожі як між собою, так і у своєму співвідношенні із земною формою життя? Наскільки і в яких формах можливі комунікативні зв’язки між різними космічними формами життя?

Необхідно зазначити, що в даному випадку постає нетипова гносеологічна проблема. Досі гносеологія завжди мала справу з однотипним суб’єктом пізнання – людиною. Тільки людина завжди виступала учасником комунікаційної активності. В проблемі ж СЕТІ ми з необхідністю маємо справу також із суб’єктом та учасником комунікаційного процесу, який відрізняється від людини, – до того ж невідомими є навіть міра і спрямованість цієї відмінності. За таких обставин не можна вважати гарантованою саму можливість смислового контакту, принаймні він неодмінно виявиться більш складним і проблематичним.

Аналізуючи передумови смислового контакту з ПЩ, можна прийти до припущення, що в найзагальнішому плані за якісним і еволюційним співвідношенням або порівнянням з нашою земною культурою всі “інші” форми життя можна умовно поділити на кілька типів:

I тип – близькоподібні до земної, які почали свою еволюцію пізніше за нас;

II тип – близькоподібні до нашої, які *незначно* за космічними масштабами часу випереджають нас за розвитком (випередження, аналогічне кільком сотням тисяч років земного еволюційного темпу);

III тип – близькоподібні до земної, які *суттєво* випереджають нас за розвитком (випередження, аналогічне мільйонам і мільярдам років у земному еволюційному темпі);

IV тип – форми розумного життя, принципово відмінні від земної;

V tun – близькоподібні до земної антропоморфні форми розумного життя, які перебувають на приблизно тому самому, що й земляни, еволюційному етапі (в тому числі володіють близькими до наших технологіями).

Після такої приблизної систематизації можливих форм життя можна знову повернутися до проблеми наших очікувань і пошуків слідів позаземних цивілізацій. Але тепер уже можна точніше сформулювати запитання: сліди якого, власне, типу життя або розумного існування ми прагнемо помітити в космосі, або, інакше, з яким саме типом (одним чи кількома?) вважаємо за можливе на сьогодні встановити інформаційний контакт?

Далі розглянемо принципові можливості контакту з позаземними формами розумного існування, які узагальнено були систематизовані вище.

Tun I (близькоподібні до земної форми розумного життя, які почали свою еволюцію пізніше за нас) не може бути придатним до встановлення інформаційного контакту, оскільки очевидно, що таке життя ще не тільки не володіє технологіями, достатніми, щоб стати джерелом інформації для земних приймачів, але така позаземна форма життя не здатна й сама прийняти наші закодовані у двоїчній системі сигнали, що їх уже кілька десятиліть посилають у космічний простір земні астрофізики.

Tun II (близькоподібні до нашої форми життя, які незначно за мірками космічного часу випереджають нас за розвитком), найімовірніше, також не може стати для нас джерелом інформації, хоча і з протилежних причин – наприклад, нашого технологічного відставання. Щоб довести це, слід звернутися до еволюції земного людства і розглянути можливості уявного інформаційного контакту між представниками різних хронологічних епох земної форми розумного існування.

Наприклад, первісна людина не здатна була б відрізнити вирізьблений на камені текст від природних тріщин на ньому або на іншому подібному камені, які їй доводилося бачити. Тексту як такого, тобто повідомлення, інформації з певним смислом, що передається джерелом інформації (знаки письма на камені виступають як передавач), первісна людина просто “не побачила” б. Вона не мала достатніх ресурсів власної свідомості, наявних у ній сенсів для того, щоб виступити як адресат даної інформації, вступити в інформаційний зв’язок із джерелом інформації. “Щербинки” на камені, можливо, здалися б тій людині густішими або глибшими, ніж на інших каменях, як максимум – дивними. Але щоб побачити саме *текст*, треба заздалегідь мати в свідомості відповідний певному денотату (в якому упередметнюється текст) концепт.

Крім того, технологічного розриву між нашою цивілізацією та цивілізацією II типу цілком достатньо, щоб такі ПЩ вже почали використовувати для своїх потреб не електромагнітні канали зв’язку, а, наприклад, нейтрини,

гравітаційні хвилі, модульовані корпускулярні потоки або й навіть канали, засновані на поки що не пізнаних нами законах природи, – про це говорить багато хто з науковців (Л. Гінділіс, А. Зельманов та ін.).

Тип III (близькоподібні до земної форми розумного життя, які суттєво випереджають нас за розвитком) – абсурдно навіть припускати, що за такі періоди еволюції технології залишаються хоча б настільки близькосхожими, щоб земні приймачі були б здатними відповідати передавачам таких позаземних цивілізацій. Навіть уже згадана первісна людина перед каменем з текстом, з урахуванням різниці в тривалості розвитку, про яку йдеться в типі III, – абсолютно невдалий приклад, але знайти приклад більш адекватний у просторі сенсів сучасної людської культури просто неможливо. Бо якщо відрахувати в наше минуле справді ту кількість років, про яку йдеться... Можливо, що за такі періоди десь поза Землею змін зазнають вже не тільки технології, а й навіть форми життя.

Тип IV (форми розумного життя, принципово відмінні від земної) – дуже ймовірно, що тип IV дорівнює типові III. Власне, йдеться про те, чи різноманітність форм життя, в тому числі розумного, складається від початку (і тоді IV тип по суті відрізняється від III типу, але це зрештою біблійна версія), чи вона є скоріше наслідком еволюційного процесу (і тоді форми життя, “принципово відмінні від земного”, відрізняються не суттю життя, а еволюційним станом, періодом його розвитку). В будь-якому разі спроможність землян до комунікативного контакту з такими формами розумного життя не виглядає ймовірною.

Нарешті, *тип V* (близькоподібні до земної форми розумного життя) на перший погляд може здатися дуже імовірним варіантом для встановлення контакту. Але за умови врахування більш широкого кола обставин, ніж ті, які потрапляють у “перший погляд”, ця імовірність суттєво зменшується.

По-перше, знову ж таки постає проблема технологій і технічної оснащеності людства. Загалом цікава деталь проблеми: обговорюючи так званий астросоціологічний парадокс і ширше – потенційні контакти людства з позаземними формами життя, чомусь завжди під подібною до нас, землян, антропоморфною формою життя мають на увазі якесь “абстрактне” людство, яке, проте, володіє цілком конкретними, а саме – завжди аналогічними до сучасних земних технологіями. А чому б цей абстрактний образ людства не сформувати на основі аналогії щодо наших культурних і технологічних реалій XIX або майбутнього XXII ст.?

Тоді стане очевидним, що людина навіть ще тільки передостаннього, XIX ст. своїми технологіями не здатна навіть зареєструвати факт наявності сучасних передавачів інформації, сучасних засобів зв'язку, таких як

мобільний телефон, супутникове телебачення, радіокеровані механізми. Зі своєю технологічною культурою вона може шукати і знаходити тільки факти передачі інформації, що реєструються безпосередньо людською перцепцією: людина-посланець, лист, якийсь знак-повідомлення (на зразок диму або пострілу) тощо. За необхідності зареєструвати присутність деякого об'єкта ще кілька століть тому людині необхідно було побачити цей об'єкт власними очима, або почути його, або відчутти тактильно, нюхом тощо.

Як мінімум – почути чи прочитати свідчення про спостереження об'єкта від іншої людини. Такі звичні для нас речі, як, наприклад, технічні прилади, що здатні реагувати на рух (на зразок сучасних охоронних систем), або прибори нічного бачення, були поза можливостями свідомості тогочасної людини. Щоб зареєструвати спробу контакту або інформаційного зв'язку між двома невідомими об'єктами, тогочасній людині мало б видаватися в ідеалі достатнім натягнути навколо кожного об'єкта спостереження мілку сітку, “крізь яку нічого не можна передати непомітно”, та виставити цілодобову варту, яка б відстежувала можливі звукові або візуальні сигнали.

Технологіям, які сьогодні використовуються нашими науковцями для пошуку ознак присутності позаземного розуму і трансляції власних сигналів, всього кілька десятків років. У масштабах космічних величин часу – це мить, яка ще майже не відділилася від нуля. Можна сказати, що сучасні технології народжуються на наших очах і кожної миті вони, вдосконалюючись, можуть суттєво змінитись. Іншими словами, у нас нема підстав стверджувати, що сучасні технології в незмінному (хоча б по суті незмінному) вигляді будуть використовуватися хоча б кількасот років, як то було, наприклад, з технологією передачі інформації у вигляді друкованого на папері тексту протягом “епохи Гутенберга”. Не будучи впевненими у тривалості використання саме таких технологій на Землі, їх часовій перспективності, ми тим більш не можемо сказати щось певне про тривалість використання відповідних технологій можливими позаземними формами життя. Власне, у нас нема підстав для впевненості в тому, що тривалість використання позаземними формами життя технологій, адекватних нашим сучасним технологіям, може достатньо відрізнятись від нуля, щоб бути поміченою. Таким чином, навіть максимальна можлива “близькість” і “подібність” позаземних технологій до сучасних земних найімовірніше буде недостатньою для встановлення безпосереднього інформаційного контакту.

На користь думки про абсолютну неможливість установаження будь-яких технологічних, інформаційних і т.п. контактів між сучасною земною цивілізацією та іншими космічними осередками життя свідчить і приклад нашої власної культури. Земна цивілізація сподівається прийняти своїми

пристроями сигнали з космосу, випускаючи з уваги такі цілком “земні” ситуації, коли, наприклад, електрична вилка, виготовлена в одній країні, не здатна “дістати” електрострум з електричної розетки в іншій країні, або поїзд не може без зупинки перетнути кордон, бо в сусідніх країнах різні параметри залізничної колії, і т. д. І подібні проблеми виникають не тільки в емпірично доступній сфері простих матеріальних об’єктів і форм, а й у сферах високих сучасних технологій, які базуються на використанні різноманітних хвиль, польових форм тощо. Якщо, наприклад, у людини є телевізор з антеною, але нема інтернету, то це ще не гарантія, що вона зможе дивитись будь-який канал телебачення, який транслюється на Землі. Звісно, технології, за допомогою яких земляни намагаються “вловити” космічні сигнали, суттєво випереджають технології побутової техніки. Проте помилкою буде думати, що ці сучасні космічні технології є якимись “абсолютними”, а створені на їх основі прилади здатні приймати якийсь абстрактний “абсолютний” сигнал. З абсолютною впевненістю можна стверджувати, що фізичні реалії нашого Всесвіту допускають можливість і таких технологій, якими людство на сьогодні ще не володіє.

Створення абсолютної технології в принципі неможливе, тому що технологія є витвором культури, або, в даному разі краще сказати, упредметненням розуму. Неможливість абсолютної технології пояснюється за таких умов самою природою існування розуму, його суттю. Адже специфічна форма життєдіяльності розуму – культура – є простором смислів, або знаковим моделюванням буття за допомогою мови. Звідси, з вторинної, знакової природи, і пояснюється неможливість як абсолютних культурних смислів, так і абсолютних їх упредметнень, у тому числі й технологічними засобами. Як культурні смисли, так і створені розумом (життєдіяльність якого розгортається у формі культурної моделі буття) технології завжди будуть відносними та обмеженими. Це означає, що людству (принаймні в сучасній його культурній формі) ніколи не вдасться створити, наприклад, “абсолютні” терези, якими можна було б виміряти будь-яку вагу (на терезах можна буде завжди виміряти тільки вагу “від...до...”), або антену, здатну приймати “абсолютно всі” частоти, або прилад для вимірювання “абсолютної” (не в сенсі теорії Ейнштейна) швидкості.

А оскільки людство не може володіти абсолютними технологіями, то постає питання відповідності технологій і параметрів земних приймачів потенційним позаземним джерелам-трансляторам.

По-друге, апелюючи до земної культури як до моделі, слід звернути увагу на проблему міжкультурних порозумінь. Навіть у межах однієї планети і генетично споріднених форм розумного життя перманентно виникають труднощі в порозумінні. Численні непорозуміння супроводжують комунікаційні

процеси фактично всіх можливих рівнів – від міжособистісного до міжкультурного. Із зрозумілих причин кожній окремій людині найбільш драматичними видаються міжособистісні комунікаційні непорозуміння. За їх миттєвою чередою ніби відступають на другий план непорозуміння інших рівнів: групові, національні, геокультурні.

Як приклад можливих міжкультурних непорозумінь можна навести хоча б розбіжності в “мові жестів” у різних культурах. Розбіжності ще більш глибокого рівня знаходимо між різними геоісторичними культурними утвореннями. Мабуть, найвідомішим прикладом є різниця культурної ментальності “східної” і “західної” культур. Проте можна навести і безліч інших. Так, Ю. Берьозкін, пояснюючи причини значних розбіжностей у трактуванні різними європейськими науковцями “образу інкської імперії”, вказує на наявність сутнісних відмінностей у формах збереження та передачі інформації в європейській та андській культурах: “Інки зберігали інформацію за допомогою кіпу – в’язки різнокольорових шнурків із вузликами. Подібна знакова система була не менш ємною, ніж ацтекське піктографічне письмо, але вона не може бути зіставленою з європейською. Кіпу не були випадковим винаходом. Вони з’явилися до інків, а принципи мислення, що лежать в основі “вузликового письма”, тісно пов’язані з властивими індіанцям Анд календарно-астрономічними уявленнями, з особливостями їх соціальної організації. В Андах прірва між європейською і місцевою культурами була настільки глибокою, що після конквісти освічені індіанці та метиси виявилися здатними викласти свої погляди в доступній завойовникам формі лише в тих випадках, коли їх власне мислення певною мірою європеїзувалося. У деяких авторів, таких як дуже популярний свого часу Інка Гарсіласо де ла Вега, європеїзація була більш, у інших – менш повною, але в зовсім недоторканому вигляді давній індіанський світогляд навряд чи хто-небудь зумів передати”.

Слід звернути увагу, що своєрідність тієї або іншої культури не обмежується світоглядними аспектами, а стосується й аспектів технологічних. Ю. Берьозкін зауважує: “Досягнувши Перу, іспанці дивувалися відсутності деяких з їхньої точки зору елементарних і самоочевидних навичок, інструментів і винаходів, наприклад незнанню індіанцями плавки металу, ковальських міхів, пиляння і свердління і т.п.” Слід, звісно, згадати і невідоме доколумбовій Америці колесо. Та найімовірніше тільки відсутністю індіанських досліджень європейської культури пояснюється незареєстрованість здивування індіанців станом і характером культури європейців. Хоча загалом показниками прогресу прийнято визнавати технології і політичний стан суспільства, однак історія не абсолютно підтверджує наявність у цих сферах якоїсь однозначно прямої лінії розвитку. Так, уже давні римляни широко користувалися

вдруге “винайденим” у ХІХ ст. бетоном, знали принцип роботи парового двигуна, щоправда, використовували його в дитячих іграшках.

Як відомо, людина, яка знає тільки одне, своє власне, в якому вона живе все життя, культурне середовище, взагалі виявляється не в змозі усвідомити, що вона “живе в культурі”, і виділити культуру як об’єкт рефлексії, побачити свою культуру в усій її специфічності, в тому числі і з тими ілюзіями та упередженнями, які, за Г. Гегелем, утворюють “здоровий глузд” тієї чи іншої епохи. Мабуть, дещо подібне відбувається і з самоусвідомленням земною формою розумного існування (людством) специфічності й унікальності своєї власної форми раціональності й культури загалом у масштабі Світобудови.

По-третє, слід ураховувати й дуже ймовірні втручання в перебіг контактів між окремими космічними осередками форм життя V типу зі сторони типів II та III. Такі втручання можуть серед іншого мати на меті обмеження контактів між космічними осередками життя типу V, до якого належить і земна цивілізація, про що йтиметься далі.

Турбота як властивість розуму та її гіпотетична роль у ситуації астросоціологічного парадокса

Як ми вже говорили, у крайній формі астросоціологічний парадокс трактується як суперечність між дуже ймовірною наявністю розвинутих позаземних цивілізацій і відсутністю колонізації Землі більш потужними ПЩ.

Варто проаналізувати з позицій наукової логіки саму ймовірність втручання значно потужніших у технологічному відношенні цивілізацій у життя менш технологічно розвинутих і можливий характер інтересу більш розвинутих космічних осередків життя до менш розвинутих. До речі, з постановки такої проблеми відразу впливає не менш цікаве і складне питання: чи насправді саме рівень створеної технології є об’єктивним критерієм розвинутості? Хоча це питання потребує окремого розгляду, слід визнати, що, поза всією широтою спектра можливої тут теоретичної думки, на практиці під поняттям “розвинуті країни” *de facto* ми все ж таки маємо на увазі насамперед зумовлені технологіями економічний рівень та характер суспільних відносин. Тому без аргументації приймемо позитивну відповідь і розглянемо сформульовану проблему.

Застережемо, що в означеному проблематичному колі в нас поки що нема жодного емпіричного спостереження або об’єктивного, практичного підтвердження, до яких можна було б апелювати, і нема впевненості в тому, що такі з’являться найближчим часом. Тому єдиним методом формування точки зору і тих чи інших висновків тут може бути метод аналогії, а як модель космічного

прототипу має бути прийнята наша власна цивілізація. Іншими словами, ми будемо виходити з визнання існування своєрідного загального космічного “архетипу” форм і варіацій життя.

Отже, чи здатні більш розвинуті форми існування помічати менш розвинуті? Так, очевидно (але не обов’язково – навпаки). Чи мають більш розвинуті форми існування причини втручатись у життя менш розвинутих варіацій життя? Так, і причини можуть бути різними – від задоволення наукової зацікавленості, що потребує експерименту, до прагматичного використання. Ось тут для пояснення причин і методів таких втручань варто звернутись як до моделі до нашої власної земної цивілізації. Важливою особливістю земної форми життя, яка уможлиблює її використання як моделі міжпланетарних відносин, є не тільки наявність різних еволюційних форм і рівнів життя, а й навіть досить широкий спектр вищої, розумної його форми, що представлений різноманітністю культур людства.

Не висуваючи досить ризикованих на сьогодні гіпотез щодо тотальних взаємодій різних форм земного існування як моделі космічних взаємовідносин (що як мінімум потребувало б розширення або перегляду таких понять, як життя, розум, смисл та ін.), зупинимось на міжкультурних взаємодіях.

Із зрозумілих причин нашу увагу мають привертати приклади взаємодій культур з якомога більшою різницею у технологічному рівні. Такі приклади ми знаходимо насамперед у тих випадках, коли ще в недалекому минулому вченим-етнографам щастило відкривати десь віддалік від цивілізації (наприклад, у диких хащах приток Амазонки або інших важкодоступних місцях) племена, культура яких відповідала уявленням про кам’яний вік в історії наших пращурів. Проте певний матеріал для спостережень дають і взаємодії культур з менш різючими культурними контрастами, прикладів яких багато дала історія колонізацій Нового часу.

Загалом помітно, що чим відмінніші між собою за рівнем розвитку культури, що зустрічаються, тим меншим є прагнення до діалогу з боку культури більш розвинутої. За відносної близькості (політичної, технологічної, ментальної) різних культур вони ставляться одна до одної як конкуренти. За відсутності можливості або необхідності партнерства “сильніша” культура, як правило, намагається колонізувати (політично і/або культурно) культуру “слабшу”. При цьому вони фактично вступають у більш-менш зрозумілий обом конфліктний діалог, адже суперечка і конфлікт також є певним варіантом спілкування. Прикладом такої взаємодії різних культур є сучасні глобалізаційні процеси.

Якщо ж “вища” культура вже досягла певної еволюційної стадії, на якій формуються більш-менш сталі гуманістичні й духовні цінності, а “нижча” аж

надто відрізняється за рівнем політичного і технологічного розвитку, то бажання (або необхідність) спілкування з “примітивною” культурою витісняється самоцільним спостереженням, вивченням. Менш розвинута культура сприймається не як потенційний конкурент або партнер, а як об’єкт Дослідження, причому “чистота” отриманих даних зумовлюється невтручанням у її життя з боку культури “вищої”.

Прикладами таких міжкультурних ситуацій можуть слугувати наукові дослідження західними вченими “примітивних” племен, які “відкривались” де-небудь в амазонських джунглях або інших малодосліджених куточках Землі ще у ХХ ст.

Досить цікавий приклад – ставлення людей до тварин, у тому числі й високорозвинених. Виправдовує наведення такої ризикованої на перший погляд паралелі той факт, що багато які високорозвинені тварини з певної точки зору не так уже і принципово відрізняються від *homo sapiens*. Існує суттєва подібність фізіології, багато тварин ведуть соціальний спосіб життя, вчені говорять про зачатки мислення і мови в певних видів тварин. Наприклад, деякі з мавп (чорна макака та ін.) позначають зміну особливим криком. Учені трактують цей крик як слово і говорять у зв’язку з цим про початки мови у приматів та про те, що саме таким шляхом колись заговорили і люди. Загалом людина тільки на якихось 40 тисяч років (за деякими даними – 70 тисяч років) розвитку випереджає інших приматів. Усе це дає підстави вбачати у взаємовідносинах людини з вищими тваринами модель можливих взаємовідносин між космічними формами життя різних стадій еволюції розуму. І головне в цій моделі, як то кажуть, “на поверхні”, а саме: *фактично комунікації між людиною та іншими земними істотами, які мають нижчий рівень розвитку, не відбувається*. Людина спостерігає за дикими тваринами, вивчає їх, намагаючись при цьому залишатися якомога непомітнішою, щоб не вплинути на їхню природну поведінку.

Іноколи може здатися, що людина вступає з дикими тваринами “у спілкування”. Але це дуже специфічне “спілкування”: людина копіює голоси тварин, їхню поведінку тощо, тобто сама “прикидається” твариною для того, щоб, знову ж таки, вивчити іншу істоту або й використати зі своєю метою (полювання, ритуал, експеримент тощо). При цьому людина не прагне повідомити тварині щось суттєве про своє власне життя, продемонструвати свої власні вміння та досягнення і навчити того ж тварину (циркові номери з тваринами також не є винятком – це всього-на-всього трюк). Тобто спілкування як таке не відбувається.

Характерно також (принаймні для земної моделі), що на певному етапі своєї еволюції розумне життя починає керуватись неутилітарною ідеєю

“турботи” про менш розвинуті форми існування, відчувати себе відповідальними за життя як таке та його збереження. Звідси поява в сучасній культурі таких феноменів, як усілякі “червоні книги”, заповідники, програми, спрямовані на забезпечення виживання рідкісних тварин, товариства захисників тварин тощо. Причому далеко не завжди в цих ситуаціях людиною керує прагматичний розрахунок. Навряд чи людство зазнало б якихось суттєвих матеріальних збитків від зникнення сумчастого вовка, уссурійського тигра або благородного оленя. Тут ідеться про іншу цінність: збереження гармонії світу, його цілісності, повноти і багатоманітності, власне, про реалізацію духовного, естетичного відчуття. З огляду на тенденції розвитку земної культури слід очікувати зростання рівня духовного (естетичного) відчуття світу і надалі.

Отже, земна модель життя демонструє, що для розумної його стадії на певному еволюційному етапі стає властивою ідея турботи про життя як таке, в тому числі і про “примітивне” життя. Ця ідея стає своєрідною внутрішньою потребою, способом духовної самореалізації. Практика земної цивілізації дає приклади, коли така турбота виявляється й у формі захисту-ізоляції певного виду від небезпеки з боку інших. Так, існують закони, спрямовані проти браконьєрства та деяких способів знищення життя різних видів. У заповідники намагаються не допускати хижаків, здатних знищити тварин, якими населений цей заповідник. Запроваджено різноманітні карантинні та акліматизаційні обмеження. Всі ці заходи створюють для підзахисного виду дещо штучне середовище, світ, у якому нібито відсутні потенційно небезпечні “інші”. Слід згадати і так звані резервації – території, виділені для ізольованого розвитку культури аборигенів. Хоча практика резервацій себе не виправдала, але в даному разі важлива ідея і намір: створити (хоча б і штучні) умови для розвитку автентичної культури і запобігти можливим впливам на неї з боку іншої культури.

З огляду на означені тенденції навряд чи можна абсолютно виключити ймовірність того, що і сама людська земна цивілізація як своєрідна форма розумного життя також може бути об’єктом турботи з боку значно розвинутішої форми розумного існування. Принаймні так можна пояснити відсутність космічної агресії й колонізації Землі. Крім того, враховуючи поки що притаманну самим землянам агресивність у стосунках (на рівні постійних руйнівних конфліктів міжособистісного, міжнаціонального, міждержавного, міжкультурного рівнів), навряд чи наше спілкування з подібними до нас за рівнем розвитку інопланетними формами життя може кимсь прогнозуватись як виключно мирне і дружнє. Згадаймо, що і в науково-фантастичних сюжетах нашої літератури, кінематографа та комп’ютерних ігор сфантазовані

стосунки з іншими формами розуму також пройняті скоріше суперництвом і ворожнечею, ніж порозумінням і підтримкою, – і це також демонстрація наших підсвідомих ментальних настроїв. За таких обставин логічно виглядав би своєрідний “карантин” земної та подібних до неї цивілізацій, виключення контактів між ними у їхніх же власних інтересах. Це якраз цілком пояснювало б марність спроб землян знайти в навколишньому космосі сліди присутності інших подібних до нашої цивілізацій і встановити з ними контакт. Щодо суто технологічної можливості такого “приховування” слідів діяльності позаземних цивілізацій навряд чи можуть бути сумніви, якщо не забувати, що йдеться про суттєво складніші технології, ніж наші.

Залишається розглянути ще один варіант нібито ймовірних контактів. Йдеться про встановлення контакту із земною цивілізацією з ініціативи вищої за розвитком форми розуму з метою допомоги у вирішенні глобальних проблем людства. Така ситуація нібито узгоджується з ідеєю турботи, потребу в якій мають відчувати високорозвинуті форми розуму. Проте доречно згадати один з основних постулатів педагогіки: нова інформація має надходити поступово, послідовно, і кожне нове повідомлення має спиратися на вже засвоєні знання. Саме так, поступово і послідовно, розвивається земна наука і взагалі людське пізнання. Навіть революційні прориви в ньому є наслідками попереднього розвитку. Щоправда, іноді людство отримує інформацію, яка не підготована попередньо, – тоді виникає феномен, який називається “чудом”.

Власне, чудо – це демонстрація певної інформації (можливості, закономірності) у вигляді тієї чи іншої події або процесу, яка відділена від уже засвоєних людиною знань більш-менш значним розривом, що й зумовлює неможливість її раціонального пояснення. Слід визнати, що повідомлення земній цивілізації якихось надзвичайних для її теперішнього стану інформацій і технологій звелось би тільки до їх демонстрації, а не реальної передачі, і сприйнято було б саме як чудо.

Історія людської культури вже має приклади з’явлення чудес (принаймні на рівні ментальної впевненості в їх дійсному з’явленні). Згідно, наприклад, з християнською історією чудеса демонстрував Ісус Христос (перетворення води на вино, ходіння по воді, воскресіння та ін.). Метою подібних акцій найімовірніше є введення свідомості очевидців чудес в особливий ірраціональний стан, у якому людина стає особливо навіюваною. Власне, проповідь Ісуса Христа потребувала саме такого стану свідомості, оскільки мала вигляд апріорно (без аргументації) проголошених заповідей, повчань, часто до того ж завуальованих у притчову форму. Сприйняття інформації, викладеної в таких формах, однозначно потребує саме *віри* в надзвичайне, надприродне її джерело, що і підтверджується демонстрацією чуда. Однак реальні наслідки

проповіді Ісуса дають підстави для не дуже втішних висновків щодо результативності навчання людства методом явлення чудес. Незважаючи на очевидну навіть для раціонального сприйняття загальну позитивність його проповіді, людство так і не зробило під її впливом якогось суттєвого ривка у своїй еволюції, в тому числі духовній. Метод переконання чудом виявився мало дійовим. Людські мораль і вчинки не зазнали під впливом християнської релігії якихось радикальних змін. Навіть церква, яка діяла від імені Христового, дуже часто у своїй історії відступала від його заповідей, – наприклад, убивала своїх ворогів.

Так чи інакше, зміни в людській сутності, свідомості, моралі, як і в технологіях, якими користується людство, мають своїми причинами розвиток, еволюцію самого людства, а не вплив вражаючої миттєвої інформації, тобто чуда.

Навряд чи, наприклад, практика заборони смертної кари в європейських країнах є безпосереднім результатом проголошеного дві тисячі років тому “не вбий!” та “пробач ворогові!”. Хоча, звісно, не можна заперечувати впливу християнських ідей на сучасну юридичну сферу (хоча б на рівні засвоєних підсвідомістю архетипів ідей християнської культури), але ж і тут, здається, причина не стільки в тому, що сучасне людство, нарешті, довірилось ідеям Христа, скільки в тому, що воно відчуло, нарешті, власну внутрішню потребу в саме такому ставленні до світу. Іншими словами, відповідна юридична практика є не миттєвим наслідком стороннього впливу і віри в чудо, а результатом еволюції моралі й свідомості самого людського суспільства.

Очевидно, що розвинутіші, ніж земна, форми розуму мають усвідомлювати безперспективність втручання в перебіг земної еволюції з метою “чудесної допомоги”, тобто штучного вирішення наших проблем. Сутність і рівень розумності певної форми життя не можна суттєво змінити штучним втручанням у її еволюцію, якщо тільки не мати на меті створення глобального планетарного циркового атракціону (цирковий атракціон якраз і побудований на тому, що істоту (тварину) штучно нібито “навчають” виконувати дії, на які вона не здатна і, зрештою, таки й не виконує по суті). Таким чином, турбота з боку більш розвинутих осередків космічного розуму про форми менш досконалі, до яких, цілком імовірно, належить і земна культура, навряд чи може мати більший вияв, ніж ізоляція від небезпеки міжпланетарних конфліктів та зовнішньої агресії.

Підсумовуючи, можна висувати, що навіть за умови достатнього поширення у Всесвіті життя, в тому числі й розумних його форм, наша земна цивілізація, принаймні поки що, не має можливості контактів з іншими цивілізаціями і навіть їх спостереження. Астросоціологічний парадокс, таким

чином, отримує цілком раціональне пояснення. Крім того, “Велике мовчання космосу” за таких обставин не провіщає близької загибелі земної цивілізації внаслідок вступу у високотехнологічну еру.

Антропний принцип Всесвіту

Л. Гінділіс так коментує сутність антропного принципу: “Під антропним принципом ... мається на увазі співвідношення між фундаментальними властивостями Всесвіту в цілому і можливістю існування в ньому життя. Це співвідношення має вельми характерний смисл: спостережувані властивості Всесвіту (Всесвіту в цілому, а не окремих його частин), причому фундаментальні властивості (такі, як, наприклад, космологічне розширення простору), тісно пов’язані з існуванням життя. На це вперше (майже одночасно і незалежно один від одного) звернули увагу Г. М. Ідліс... та А. Л. Зельманов... Подальші дослідження дали змогу поглибити це співвідношення. Виявилося, що не тільки властивості астрономічного Всесвіту, а й фундаментальні властивості матеріального світу, які мають вираження в значеннях фундаментальних фізичних констант, також пов’язані з можливістю існування життя у Всесвіті. Зміна констант у незначних межах настільки змінює умови у Всесвіті, що життя в ньому стає неможливим. Таким чином, виходить, що існування “спостерігача” у Всесвіті накладає певні обмеження на фізичні закони і спостережувані властивості Всесвіту. Ця залежність між життям (між існуванням спостерігача) і спостережуваними властивостями Всесвіту й дістала назву “антропний принцип”.

Наукове уявлення про антропний принцип світобудови складалося поза будь-яким зв’язком із проблемою СЕТІ. Якщо раніше вчених цікавило, як влаштований Всесвіт, то тепер вони почали осмислювати і те, чому він так влаштований, тобто чому у Всесвіті діють саме такі фізичні закони і чому фізичні константи мають саме такі значення.

Хоча, за зауваженням Л. Гінділіса, конкретні ідеї щодо тісного зв’язку фундаментальних властивостей Всесвіту із життям були сформовані наприкінці 50х років минулого століття радянськими вченими, але деякі факти (насамперед стосовно числових збігів), що привели до формування уявлень про антропний принцип, звісно, фіксувалися світовою наукою ще раніше.

Певними кроками на шляху формування поняття антропного принципу дослідники вважають визначення в 1923 р. А. Еддінгтоном числа протонів у Всесвіті, яке, за його ідеєю, могло впливати на деякі фізичні константи. Ближче до майбутньої теорії підійшов у своїх роботах 1937–1938 рр. П. Дірак, висловивши так звану гіпотезу великих чисел. Далі були аналіз фізичних

умов, необхідних для виникнення життя, проведений Ф. Хойлом; висловлена Дж. Хітроу думка про тривимірність простору як обов'язкову передумову для існування “спостерігачів” та його ж вказівка на описаний рівняннями Ейнштейна зв'язок між густиною (щільністю) матерії Всесвіту, його розмірами і часом існування (з останнього випливало, що Всесвіт обов'язково заселяється живими організмами); відоме зауваження А. Зельманова про те, що ми “є свідками спостережуваних властивостей Всесвіту (процесів певного типу), тому що за інших його властивостей розвиток Всесвіту проходив би без свідків”, та інші фізичні й астрономічні спостереження та філософські узагальнення, які й привели до формування антропного принципу.

Певне коло ідей було узагальнене і назване саме “антропним принципом” фізиком-релятивістом Б. Картером у 1974 р. Від самої своєї появи теорія антропного принципу стала досить дискусійною проблемою як для природничо-наукової, так і для філософської думки. Досить сказати, що до сьогодні немає достатньої одноманітності навіть у його формулюванні. Вже Картер викладав антропний принцип у двох варіантах, або аспектах – “слабкому” і “сильному”.

Слабкий антропний принцип зводився до того, що космологічні параметри, які відкриваються і спостерігаються астрономами, визначаються нашим власним існуванням. Імовірні властивості Всесвіту мають бути узгоджені з існуванням астрономічного спостерігача, тобто узгоджені або обмежені біологічно. Іншими словами, те, що ми очікуємо спостерігати, повинно бути обмежено умовами, необхідними для нашої присутності як спостерігачів.

Сильний антропний принцип зводився до твердження, що Всесвіт повинен містити життя. Тобто константи природи мають бути саме такими, щоб життя могло існувати, адже поза вузькими межами значень фундаментальних констант життя неможливе. Варто, наприклад, постійній тонкій структурі сили на порядок іншою, як атоми вже не могли б існувати, а отже не могло б існувати і все, що з них складається.

Пізніше Дж. Вілер, посилаючись на джерела від Парменіда до Берклі, висловлює своє розуміння антропного принципу таким чином. Передбачити на початку Всесвіту в його вибуху наявність спостерігаючої і спрямовуючої людини неможливо. Але просторово-часовий континуум повинен виникнути з певного до-геометричного стану (вихід з якого і є Великим Вибухом), і цей первинний до-геометричний Всесвіт має бути таким, щоб уможливити конструкцію (в даному випадку не спостерігача, а творця) просторово-часового представлення самого із себе. Конструктор міг передбачити і людину.

Антропний принцип має чимало критиків. Насамперед указується, що не Всесвіт є таким, тому що в ньому існує людина, а людина існує тому, що

умови і властивості Всесвіту це допускають. Але, зрештою, в такому запереченні не можна не помітити своєрідного коловороту питань, бо знову маємо вийти на початкове: *чому ж світ влаштовано саме таким чином?*

Хоча, як уже зазначалося, антропний принцип було сформовано поза зв'язком із проблемою СЕТІ, він становить неабиякий інтерес у контексті питання про позаземне життя – в таких основних аспектах, як заселеність нашого Всесвіту і множинність населених світів-всесвітів.

І. Розенталь, висловлюючи своє розуміння антропного принципу, зазначав, що певні числові значення фундаментальних постійних необхідні для існування таких основних станів, як зірки, галактики. А ті, в свою чергу, необхідні для розумного життя. Невеликі (в межах порядку) зміни будьякої фундаментальної постійної за збереження фізичних законів справді унеможливають існування цих основних станів. А отже, можливим є існування тільки такого Всесвіту і життя тільки в такому Всесвіті.

Проте залишається суто умоглядне питання про те, чи є можливим існування якихось “екзотичних” з нашої точки зору всесвітів, у яких, у разі випадковості реалізації початкових умов (тобто якщо відкинути, заперечити антропний принцип), не існує зірок, галактик і взагалі відомих нам форм матерії, і чи є можливим у таких всесвітах існування так само “екзотичних” форм життя.

А. Зельманов зауважує, що коли наш Всесвіт є безмежним, то це означає, що він є єдиним. Крім того, говорити про реальне існування інших всесвітів має сенс тільки в тому випадку, коли є можливою емпірична або теоретична перевірка цього факту. А це, знову ж таки, означало б наявність зв'язків між цими феноменами і, в свою чергу, те, що вони є частинами єдиної системи, єдиного необмеженого Всесвіту.

Що ж стосується життя в нашому Всесвіті, то антропний принцип надає цьому питанню нового ракурсу. Хоч як би до цієї теорії ставитися, але не можна не погодитись, що з якихось причин наш Всесвіт надзвичайно тонко пристосований до виникнення та існування життя. Крім того, спостереження показують, що Всесвіт є ізотропним та однорідним, його властивості однакові у великих масштабах. “За такої великомасштабної однорідності Всесвіту, – пише С. Гокінг, – надзвичайно важко мати антропоцентричні погляди і вірити, що структура Всесвіту визначається чимось настільки периферійним, як деякі складні молекулярні утворення на другорядній планеті, що обертається навколо середньої зірки в зовнішній ділянці досить типової спіральної галактики”. Л. Гінділіс формулює свою думку таким чином: “Чи може бути так, що найглибші, фундаментальні властивості Всесвіту в цілому роблять його придатним для існування життя (і людини), а реалізується життя тільки в

певній (мізерній!) частині Всесвіту. ...Структура Всесвіту має “визначатися” чимось більш фундаментальним, і якщо вже вона пов’язана з життям, то життя повинно бути властиве Всесвіту в цілому. Таким чином, антропний принцип надає нові значні аргументи на користь масштабного поширення життя (і розуму) у Всесвіті”.

Крім того, висувуються аргументи і дещо іншого характеру. Якщо Всесвіт розглядати як єдину систему різних рівнів існуючого – від фізичної матерії до соціальних утворень розуму, і якщо існують певні спільні для всього Всесвіту закони еволюції, то, знову ж таки, розум закономірно має виникати в усіх частинах Всесвіту, бути поширеним явищем у Всесвіті.

До речі, сумніви в абсолютності висновків з II Начала термодинаміки також впливають на осмислення проблеми антропного принципу. Так, уже цитований раніше автор низки досліджень із філософських проблем астрономії Ф. Цицин щодо цього зазначає: “Очевидно, що за достатньо високого рівня енергетичної потужності космічна цивілізація стає фактором уже не тільки космогонічного, а й *космологічного* масштабу, навіть будучи обмеженою II Началом. ... Однак космічна цивілізація, що пододала межі II Начала ...може ініціювати зміну протікання космічної термодинамічної еволюції і характеру термодинамічного стану матерії в своїй окрузі, вихід матерії й енергії із стану “теплової смерті” в скільки завгодно великому, необмежене розширюваному з часом “Всесвіті Ньютона–Больцмана”! Враховуючи неоднорідність (у принципі необмеженість кількості) хай би вкрай поодиноких космічних цивілізацій у такому Всесвіті, ми приходимо до його картини, що радикально відрізняється від ... нескінченної мертвої пустелі з рідкими острівцями активної енергії і матерії (яка, однаке, вже принципово багатша за клаузіусову нескінченну пустелю без усяких островів життя!). ...Як подолання II Начала видозмінить на космологічному рівні картину “Всесвіту Фрідмана” або тим більш світ “множинних всесвітів” у межах концепції “Всесвіту, що роздувається” – питання, яке потребує спеціального розгляду”.

Як бачимо, вчені цілком серйозно обговорюють гіпотези впливу розумного життя на перебіг надзвичайно масштабних природних космічних процесів. Зрештою, в щойно означеному контексті можна припустити і такий, наприклад, хід міркувань. Уже в неживій природі спостерігається взаємодія елементів, процесів тощо, які, власне, й уможливають існування саме як таке. За цілком прийнятою сучасною наукою теорією, життя виникає внаслідок еволюції неживої матерії.

Виділившись із неживої матерії, вже елементарні форми життя, безперечно, впливають на навколишнє природне середовище у свій специфічний (головним чином більш вільний і варіативний) спосіб. Життя розумне

починає впливати на середовище дедалі доцільніше, спрямованіше, не тільки пристосовуючись, а й пристосовуючи зовнішню природу до свого існування. Людина, наприклад, протягом своєї історії все більш і більш ефективно створює навколо себе погрібний температурний та світловий режим, винаходить для своїх потреб відсутні в природі “штучні” матеріали, дедалі масштабніше впливає на перебіг глобальних природних процесів. Суть усіх цих безперечних реалій людської життєдіяльності можна визначити як *вплив розумного життя на неживу матерію*.

Давайте ще раз зацентруємо увагу на якомусь прикладі як на моделі для міркування. Ось, наприклад, законами, які регламентують існування неживої форми природи, встановлена зміна світлої та темної частини доби на планеті Земля. Але розумне життя у формі людини поступово фактично починає змінювати межі дії цього закону, розкладаючи спочатку вогнище, потім запалюючи лучину, свічку, газову лампу в своєму житлі; ще пізніше людина починає використовувати для подовження світлової частини доби електричний струм і освітлювати за своєю потребою вже не тільки житло, а й місце свого поселення. Можливість використання електроенергії і розширення світлової частини доби так чи інакше забезпечується певними законами людської культури (розвиток науки і техніки), функціонування соціуму (зобов’язання держави або якоїсь соціальної інституції щодо підтримки енергетичного забезпечення певної місцевості та спільноти). Звісно, забезпечення штучним освітленням не більш (частіше навіть і менш) гарантовано, ніж збереження природного світла. Може, наприклад, відбутись абсолютно не передбачувана “інструкціями з експлуатації” та “технічними умовами” (власне, свого роду аналоги до “природних законів”) зупинка електростанції внаслідок технічного збою. Причому можливість такого розгортання подій з певною часткою наукової вірогідності можна спрогнозувати, виходячи як із закономірностей людської життєдіяльності, якими передбачається певний рівень похибки, відхилення (можна сказати й недосконалості або неабсолютності) в перебігу самої цієї життєдіяльності, так і впливу більш масштабних, так би мовити, об’єктивних (власне, в даному разі природних) впливів, – землетрусу, урагану тощо.

Тут треба звернути увагу, що в процесах людської життєдіяльності такі відхилення відбуваються майже аналогічно до природних процесів, у яких, наприклад, забезпечення земної поверхні сонячною енергією може також бути перервано внаслідок збою в плавному закономірному перебігу природних процесів простішого рівня природними процесами більш складно зумовленими (місячне затемнення, втрата світло-пропускної спроможності атмосфери внаслідок виверження вулкана або масштабних пожеж, порушення в

обертанні Землі навколо Сонця внаслідок впливу якогось космічного об'єкта, вичерпання енергетичного запасу Сонця тощо). Та все ж розумне життя – в даному разі це бачимо на прикладі земної культури людства – здатне так чи інакше впливати на неживу природу і змінювати протікання природних процесів, задавати їм новий, антропогенний формат.

Цілком імовірною є можливість тривалої еволюції розуму, розширення меж його впливу на неживу природу. А далі поставимо запитання: *чи можемо ми на сьогодні точно визначити межі зростання потенціалу розуму і межі його впливу на неживу матерію, на перебіг природних процесів і законів?*

“Спостерігаючи подібну непомітну градацію в тих частинах творіння, котрі нижче людини, аж до самих низьких, ми за правилом аналогії можемо вважати ймовірним, що подібна ж градація є і в речах, що перебувають над нами і поза сферою нашого спостереження. Така ймовірність становить міцну основу розумних гіпотез”, – пише Г. В. Лейбніц.

Зрештою, немає причин, з яких би ідея еволюції розуму (духу, свідомості) до стану, здатного не тільки впливати на неживу природу, а й навіть започатковувати із себе матерію, видавалась би більш дивною і неможливою, ніж загальноприйнята на сьогодні наукова ідея про еволюцію матерії до стану, коли вона стає здатною започаткувати життя та забезпечити його розвиток до стадії розуму і духу.

Тема 7. НАУКОВЕ ПІЗНАННЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

*Властивості наукової свідомості людини та систематизація науки
Становлення і закономірності розвитку науки, наукова картина світу і
наукова революція*

Методи наукового пізнання

Нелінійна наукова парадигма та синергетичний образ культури

Властивості наукової свідомості людини та систематизація науки

Науковою культурою називають особливу сферу та особливий вид духовної діяльності людини, функцією якої є вироблення і теоретична систематизація достовірних (тобто таких, які припускають і витримують перевірку практикою) знань про дійсність. Наука – це особливий раціональний спосіб пізнання світу, заснований на емпіричному підтвердженні або математичному доказі. Окрім діяльності, спрямованої на отримання нового знання, поняттям “наука” означається також результат цієї діяльності. Тобто наука є також системою наявних на даний момент більш чи менш достовірних знань у вигляді суми науково значимих і науково встановлених фактів, наукових законів та принципів, незмінних протягом тривалого часу теорій та наукових гіпотез, які очікують перевірки. У своїй сукупності наукові факти, закони, принципи, теорії та гіпотези утворюють наукову картину світу. Термін “наука” використовується також і для означення окремих галузей наукового знання.

Специфічні риси і властивості науки можуть бути встановлені в межах таких опозицій, як: фрагментарність – універсальність, теоретичність – емпіричність, незавершеність – системність, критичність – кумулятивність.

Фрагментарність науки визначається тим, що вона досліджує не буття в цілому, а різні його фрагменти, відповідно до чого і сама наука поділяється на окремі наукові дисципліни. Хоча вся історія науки наповнена процесами диференціації (внаслідок яких наука роздрібнюється на все більш спеціалізовані області знання і, відповідно, наукові дисципліни) та інтеграції (зворотний щодо диференціації процес, унаслідок якого виникають так звані міждисциплінарні сфери науки), проте наука (принаймні в сучасному її розумінні) за своєю природою не може позбутися фрагментарності у відтворенні світу.

Універсальність науки визначається тим, що вона ставить за мету встановлення істинних, об’єктивних закономірностей і їх формулювання універсальною, однозначною науковою мовою. Справді встановлені наукою факти не повинні залежати від умов або місця їх отримання, суб’єктивних

інтерпретацій, індивідуальних особливостей вченого. Прийнято, наприклад, вважати, що від ідеології суспільні та гуманітарні науки відрізняються саме тим, що їх положення загальнозначимі, однаково придатні для всіх людей і не залежать від інтересів тих чи інших груп і верств суспільства. Наука ж серед іншого досліджує і феномен ідеології. Разом з тим відомі численні приклади, коли наукові теорії і гіпотези (і не тільки гуманітарного типу) використовувалися в ідеологічній пропаганді.

Емпіричність науки зумовлена насамперед тим, що всі наукові дисципліни так чи інакше мають своїм джерелом практичний досвід і потреби. Власне ж емпіричним знанням є факти, які отримані за допомогою спостережень та експериментів і констатують якісні і кількісні характеристики об'єктів та явищ. Стійка повторюваність і зв'язки між емпіричними характеристиками виражаються за допомогою емпіричних законів, що часто мають характер імовірності. Так, Девід Юм якось зауважив, що ніякої кількості білих лебедів не є достатньо для доведення положення, що всі лебеді білі.

Теоретичність науки уможлиблюється тоді, коли в ході її розвитку окремі галузі пізнання відділяються від своєї емпіричної бази й отримують інтенцію до відкриття законів, що дають можливість ідеалізованого, абстрагованого описання і пояснення емпіричних ситуацій.

Теоретична наука формує знання за допомогою раціональних процедур та законів логіки і спрямована на розкриття сутності явищ.

Системність науки зумовлена зв'язком між окремими її частинами, що надає науковому пізнанню певної структури і форми.

Незавершеність науки визначається фактичною відсутністю та принциповою проблемністю пізнання людиною абсолютної істини.

Критичність науки зумовлюється тим, що вона здатна ставити під сумнів і переглядати будь-які власні результати, положення та висновки.

Кумулятивність науки визначається тим, що наукові знання мають здатність нагромаджуватися і на кожному історичному етапі свого розвитку наука сумує в концентрованому вигляді свої минулі досягнення. Крім того, кожна наукова дисципліна прагне врахувати у своїх висновках факти і результати, отримані іншими галузями наукового пізнання. Збільшення суми нагромадженого позитивного знання періодично приводить до змін у структурі науки та формах і методах пізнання.

Характерно, що на відміну від репродуктивних видів діяльності, в яких результат буває запланованим і відомим заздалегідь (як-от, наприклад, у промисловому виробництві, побутових справах тощо), наукова діяльність спрямована на прирощення нового знання, здобуття раніше невідомої інформації.

Тому саме наука виступає як сила, що постійно оновлює, революціонує репродуктивні види діяльності.

Характерною рисою наукового пізнання, як уже зазначалось, є його системний характер. З цієї причини наука традиційно поділяється на певні частини, галузі, дисципліни та наукові сфери, тобто певним чином систематизується теоретичною свідомістю.

Всю систему наукових дисциплін іноді досить умовно поділяють на три великі групи: природничі, суспільні та технічні науки. Проте не менш популярним є поділ наукової сфери на точні і гуманітарні науки.

Особлива, більш детальна систематизація науки існує у сфері наукових звань і ступенів, що присуджуються вченим.

В Україні існують наукові ступені з таких наукових галузей, як фізико-математична, хімічна, біологічна, геологічна, технічна, сільськогосподарська, історична, економічна, філософська, філологічна, географічна, юридична, педагогічна, медична, фармацевтична, ветеринарна, психологічна, військова, соціологічна, політична, а також мистецтвознавство, архітектура, фізичне виховання і спорт, державне управління. Наукові ступені за переліченими науковими галузями присуджуються після захисту наукового дослідження у вигляді дисертації з певної спеціальності, назва якої відповідає більш диференційованій науковій дисципліні. Наприклад, наукове дослідження на здобуття наукового ступеня кандидата або доктора філософських наук може провадитися за такими науковими спеціальностями: онтологія, гносеологія, феноменологія; діалектика і методологія пізнання; соціальна філософія та філософія історії; філософська антропологія, філософія культури; історія філософії; логіка; етика; естетика; філософія науки; філософія освіти; релігієзнавство. Спеціальності деяких наук поділяються на групи. Наприклад, усі спеціальності фізико-математичних наук поділяються на такі групи: математика, механіка, інформатика і кібернетика, астрономія, фізика (в кожній групі – ряд окремих спеціальностей).

Слід зауважити, що як наявні наукові інститути та установи, так і практика виокремлення наукових ступенів і звань створюють у сучасній культурі своєрідну мета-наукову систему. Якщо порівняно легко можна розвести поняття права і юридичних наук або політики і політичних наук, то, наприклад, розрізнення понять технічних наук і техніки провести значно складніше. Якщо пристати на погляд, що в техніці як окремій сфері культури упредметнюються дослідження технічної науки, то з такої схеми “зникають” прикладні дослідження технічної науки та їхні результати, які збігаються з поняттям техніки як такої. Техніка ж, згадаймо, є відмінною від науки сферою культури.

І вже зовсім складною виглядає ситуація з філософією, яка теоретично часто відокремлюється від науки як самостійна сфера культурної свідомості, проте абсолютно не відділена від філософської науки в реальному культурному просторі.

Прийнято вважати, що від філософії наукове пізнання відрізняється тим, що воно не претендує на пояснення світу в цілому, а являє собою часткове пізнання. Філософія ж певною мірою виконує щодо науки функції методології пізнання та світоглядної інтерпретації її результатів. При цьому випускники філософських факультетів університетів отримують дипломи із зазначенням спеціальності “Філософ. Викладач філософії”, але фактично можуть реалізувати отримані знання у формі викладення навчальних дисциплін філософського циклу (що є педагогічною діяльністю, а не професійно філософською) або у формі дослідницької роботи в галузі філософської науки – і в цьому випадку розрізнення між поняттями “філософ” і “науковець”, “учений” (який займається філософськими дослідженнями) не простежується. Створюється враження, що філософія як форма свідомості, сфера культури “губиться” в межах науки, втрачає свою окремість. Або ж, можливо, філософію слід шукати поза межами інституційної наукової діяльності сучасної людини, керуючись крилатими виразами на кшталт: “Філософія – це не професія, а спосіб життя і мислення”.

Іноді трапляються вирази “фундаментальна наука” та “прикладна наука”. Однак слід ураховувати, що в таких, випадках ідеться скоріше не про поділ усієї науки на фундаментальну і прикладну, а про поділ окремих спеціальних наук на фундаментальну і прикладну частини, або, ще точніше, поділ досліджень на фундаментальні і прикладні. Завданням, що ставиться перед фундаментальними дослідженнями, є пізнання законів, які керують поведінкою і взаємодією базисних структур природи, суспільства і мислення. Мета ж прикладних наукових досліджень – вивчення можливостей застосування досягнень фундаментальних досліджень для вирішення соціально-практичних проблем. Перспективи розвитку науки визначаються здебільшого фундаментальними дослідженнями. Крім того, в сучасній культурі поняття фундаментального наукового дослідження розширюється завдяки розвитку авангардних технологій (таких як мікроелектроніка, робототехніка, інформатика, біотехнології та ін.), які, зберігаючи свою прикладну спрямованість, набувають і фундаментального характеру.

В науці виділяються також емпіричний і теоретичний рівні. Емпіричний і теоретичний аспекти можуть мати як фундаментальні, так і прикладні дослідження. Емпіричний і теоретичний рівні наукового дослідження можуть різнитися: за *предметом* (теоретичне дослідження може мати своїм

предметом, наприклад, неупредметнену в матеріальному емпіричному об'єкті логічну конструкцію або теоретичну модель об'єкта), *засобами* (в першому випадку це емпіричне спостереження, лабораторний експеримент, дослід; у другому – мислений експеримент, моделювання, аксіоматичний метод і т.п.), *результатами дослідження* (в першому випадку емпіричне узагальнення, в другому – висунення гіпотези або обґрунтованої теорії).

Відмінність між емпіричним і теоретичним рівнями досліджень не дорівнює різниці між чуттєвим і раціональним пізнанням. Хоча між поняттями емпіричного та чуттєвого і теоретичного та раціонального справді багато спільного, але емпіричне дослідження передбачає раціональний підхід, а теоретичне є тільки одним з видів раціонального. Водночас теоретичне дослідження майже ніколи не обмежується раціональними формами, а й передбачає використання візуалізації проблеми (створення уявних зорових образів) та інтуїції. Щодо значення інтуїції показовими є слова видатного математика Карла Фрідріха Гаусса: “Ось мій результат, але я поки що не знаю, як отримати його”.

Як правило, остаточно поділити теоретичне й емпіричне в науковому дослідженні неможливо. Особливо складне поєднання емпіричного і теоретичного рівнів пізнання є характерним для сучасної експериментальної і теоретичної фізики.

Для обґрунтування наукової гіпотези або теорії в межах певної наукової парадигми потрібна логіка (логічні міркування). Однак у межах природничих наук логічні міркування не можуть бути доказами, а використовуються тільки як висновки. Ці логічні висновки є свідченням правильності міркувань за умови правильних вихідних умов та посилок, однак нічого не говорять про істинність самих цих вихідних посилок міркування. Іншими словами, правильна логіка ще не гарантує досягнення “правильного” результату – необхідно, щоб перед тим були правильно обрані або виділені, сформульовані об'єкти і поняття логічних маніпуляцій.

Становлення і закономірності розвитку науки, наукова картина світу і наукова революція

Слід зазначити, що підхід до історії наукового пізнання значною мірою залежить від трактування сенсу поняття науки. Відповідно щодо історії науки та головних закономірностей її розвитку склалися різні підходи, що зумовлює існування досить різних наукологічних концепцій. Досить часто висловлюється думка, що наука як особлива сфера культури є порівняно новим

феноменом в історії людства, оскільки в сучасному академічному її розумінні сформувалася тільки в XVI–XVII ст. і є специфічною формою світогляду Нового часу (Модерну). В межах такого підходу про науку іноді говориться навіть як про специфічний результат розвитку саме європейської раціоналістичної культурної ментальності. Так, А. Горелов, аналізуючи становлення наукової свідомості, пише: “Причина виникнення науки – своєрідний тип новоевропейської культури, що з’єднав у собі чуттєвість з раціональністю; чуттєвість, яка не дійшла, як, скажімо, в китайській культурі, до чутливості, і раціональність, що не дійшла до духовності (як у давніх греків). Ніколи раніше в історії культури не бачене примхливе поєднання особливої чуттєвості з особливою раціональністю і породило науку як феномен західної культури”.

Поряд з таким підходом існують і спроби періодизації етапів науки (або принаймні наукового мислення, пізнання), починаючи з виділення наукового знання з первісної синкретичної культури. Досить часто при цьому вводиться поняття протонауки та історичних типів науки. За такого бачення проблеми можуть, наприклад, виділятися архаїчний, античний, середньовічний, новоевропейський та сучасний періоди розвитку науки.

К. Ясперс, наприклад, виділяв два етапи в історії науки: перший етап – “становлення логічно і методично усвідомленої науки – грецька наука і паралельно почала наукового пізнання світу в Китаї та Індії”; другий етап – “виникнення сучасної науки, що виростає з кінця Середньовіччя, рішуче утверджується з XVII ст. і розгортається у всій своїй широті з XIX ст.”

Щоправда, слід зважати на той очевидний історичний факт, що в самій культурі Давньої Греції такі види духовно-інтелектуальної творчості, як, наприклад, математика, астрономія або історія, трактувались як своєрідна поетична (тобто творча) мистецька діяльність людини і навіть мали своїх музпокровительок (детальніше про це – в темі, присвяченій художній культурі). Суттєву роль у такому “поетичному” статусі цих сфер людської діяльності відігравав той факт, що культура Давньої Греції не потребувала “прикладних” результатів мислення і пізнання. І навіть не тільки не потребувала їх, а й фактично визнавала такі потенційні результати за дещо непристойне, низьке. Оскільки матеріальне виробництво забезпечувалось в основному дешевим рабським трудом, то фізична праця могла залишатись важкою, нетворчою і не потребувала особливої раціоналізації. За таких умов пізнання мало скоріше умоглядний, ніж практично зорієнтований характер, і було радше “споглядальним мистецтвом”, ніж наукою в сучасному її розумінні.

Що ж стосується самої специфіки мислення античної людини, то К. Ясперс пише: “В грецькому мисленні відповідь на поставлене запитання дається в результаті переконаності в її прийнятності, в сучасному – на основі

дослідів і прогресуючого спостереження. В мисленні древніх уже прості роздуми називаються дослідженням, в сучасному – дослідження має бути діяльністю”. Безперечно, що “прийнятність” результатів мислення, про яку пише Ясперс, зумовлювалася насамперед світоглядне, за її відповідністю панівній картині світу, що, як відомо, формувалася міфологічною свідомістю тогочасної людини. Отже, в античній культурі дійсною основою світорозуміння та світопізнання виступала міфологія.

Слід звернути увагу, що К. Ясперс у своїй двоетапній концепції науки випускає етап Середньовіччя (другий етап науки, на його думку, починається з “пізнього Середньовіччя”).

Найімовірніше, тут далось взнаки досить традиційне уявлення про непримиренний антагонізм між наукою і релігією. В Середні віки реальна духовна влада і справді належала релігії й церкві. Проте не слід думати, що від самого початку між релігійною і науковою свідомістю існували антагоністичні відносини. Насправді протягом тривалого часу церква не тільки не переслідувала науку, а й всіляко підтримувала її. Більшість наукових досліджень доби Середньовіччя проводилася саме під патронатом церкви (при монастирях та інших релігійних центрах). І то були не тільки богословські або філософські студії, а й дослідження природничого спрямування. Так, у 1277 р. паризький єпископ Етьєн Темп'є, виконуючи волю папи Іоанна XXI, піддав анафемі догмат про існування одного світу. Він доводив, що астрономічні відкриття підтверджують безмежність божественних сил (тож ідея множинності світів не переслідувалася середньовічною церквою, як то часто вважається). Ідея карданного механізму була запропонована Джероламо Кардано, італійським єпископом (а не тільки математиком і лікарем, як стверджується в більшості сучасних джерел). Подібних прикладів можна наводити безліч.

Справжньою ж причиною пізніших негативних оцінок взаємин церкви і науки в Середні віки стала конфронтація між наукою і релігією, яка нагніталася протягом кількох наступних віків, вже в добу Нового часу. Крізь призму цього пізнішого протистояння нерідко упереджено трактувались історичні факти. Наприклад, саме так було при поясненні причин страти Джордано Бруно, – фактично всі підручники історії стверджували, що причиною його смерті стали висловлювані ним наукові погляди про множинність світів, які нібито були неприйнятними для церкви. Але насправді в протоколах інквізиції майже не йшлося про наукові погляди підсудного, ворожість церкви викликали насамперед оприлюднені критичні висловлювання Бруно щодо значних церковних володінь (тобто причина загибелі славетного Ноланця – скоріше в суто економічній площині, а не у світоглядній, тим більш науковій).

А втім, конфлікт між потенційно науковою і релігійною свідомістю людини справді виростає ще з Середньовіччя, хоча і з пізнього.

Папа Іван Павло II в одній із своїх останніх енциклік (послань) FIDES ET RATIO (Віра і Розум) так писав про цей процес розмежування: “Із зародженням перших університетів богослов’я встановило безпосередній контакт з іншими формами досліджень і наукових знань. Хоча св. Альберт Великий і св. Тома захищали певний зв’язок між богослов’ям і філософією, вони першими визнали, що філософії та різним наукам потрібна автономія, щоб провадити плідні дослідження у своїх галузях. Та починаючи з пізнього середньовіччя таке правомірне розмежування двох форм знання перетворилося на згубне протистояння. Надмірний раціоналізм деяких мислителів призвів до радикалізації поглядів і зародження практично ізольованої й цілковито автономної щодо істин віри філософії. Одним із наслідків такого протистояння стала зростаюча упередженість щодо самого розуму. Дехто став на позицію цілковитої недовіри, скептицизму й агностицизму – чи то з метою розширити простір віри, чи з метою повністю позбавити її раціонального обґрунтування”.

Слід, мабуть, погодитись, що тільки в XVII ст. наука (принаймні європейська) остаточно усвідомила свою самостійність як форма людської діяльності. Соціальним стимулом розвитку наукового пізнання стали нові капіталістичні відносини, що склалися на той час у Європі. Вирішальним стало прагнення збільшення матеріального добробуту людини шляхом досягнення нею панування над природою. Виробництво потребувало все більше природних ресурсів та інструментів їх переробки – машин. Наука за таких обставин набувала значення продуктивної сили. Формулювалися нові цілі і принципи пізнання, які суттєво відрізнялися від цілей пізнання минулих епох. Специфічна європейська раціональність дуже вдало поєдналась із капіталістичним устроєм суспільства і створила суспільну систему, яка за рахунок поділу праці й постійного технічного оновлення здатна була забезпечувати максимальну прибутковість матеріального виробництва. За таких обставин різко посилилася практична спрямованість природничо-наукових досліджень, відбулося становлення технічних наук, поширення кількісного експерименту та математизації.

Гуманітарні та суспільні науки також переходили на більш раціональну загальнонаукову методологію.

Рене Декарт писав тоді про необхідність формування нової стратегії пізнання світу: “... з тим, щоб ми здобули знання про силу і дію вогню, води, повітря, зірок, небесного купола та всіх інших тіл, що нас оточують, причому це пізнання (елементів, стихій) буде так само точним, як наше знання різноманітних видів діяльності наших ремісників. Потім ми таким самим шляхом

зможемо реалізовувати і застосовувати ці знання для всіх цілей, для яких вони придатні, і таким чином ці знання ... зроблять нас хазяями і володарями природи”.

Френсіс Бекон, якому належить знаменитий афоризм “Знання – сила”, пропагував експеримент як головний метод наукового дослідження, зорієнтований на те, щоб *питати* природу (Ф. Бекон для означення дій і намірів людини відносно природи вживає слово *inquisition*, яке має цілу низку значень – від “розслідування”, “слідство” до “тортури”, “катування”). Саме за допомогою такої наукової *інквізиції* новонароджена наука і планувала випитувати у природи її таємниці.

Починаючи з другої половини XVII ст. в різних країнах Європи утворюються наукові товариства, починає розвиватись система передачі наукової інформації, з’являються вчені нового універсального типу, такі як Х. Гюйгенс, І. Ньютон, Г. Лейбніц, К. Лінней, М. Ломоносов та ін. Етапами в подальшому розвитку наукової культури стали: формування в геології XIX ст. “теорії катастроф” Ж. Кюв’є та теорії актуалізму Ч. Лаєлля; поява в біології еволюційної теорії походження видів Ч. Дарвіна; створення періодичної таблиці хімічних елементів Д. Менделєєвим; відкриття у фізиці межі XIX–XX ст. явища радіоактивності; теорія ноосфери В. Вернадського; створення теорії відносності А. Ейнштейном та інші події, які зрештою привели до формування сучасної наукової картини світу.

Що стосується питання про закономірності розвитку науки, то тут спектр думок обмежується двома точками зору. Згідно з першою розвиток науки є еволюційним процесом поступового нагромадження й узагальнення знань.

Друга ж точка зору вбачає в історії науки чергування тривалих періодів еволюційного розвитку та короткочасних етапів потрясінь, коли змінюються самі основи науки, її фундаментальні ідеї, методи, стиль наукового мислення тощо. Такі радикальні зміни основ науки, що відбуваються за короткий проміжок часу, дістали назву *наукових революцій*.

Іноді “науковою революцією” називають також значні відкриття (нових об’єктів, процесів, законів) або видатні винаходи (інструментів, методів), які значно впливають на науку й прискорюють її розвиток. Проте в таких випадках маємо справу скоріше з метафоричним, оцінним використанням поняття. Під науковою ж революцією в точному розумінні поняття мається на увазі саме кардинальна зміна наукової картини світу, тобто системи найзагальніших ідей та уявлень про дійсність або певний її аспект (біологічний, фізичний, астрономічний тощо).

Наукова картина світу є внутрішньо узгодженою системою уявлень, яка формується в результаті необмеженої екстраполяції (і, тим самим, фактично

абсолютизації) достовірних для даної епохи (але реально – завжди обмежених і відносних, якщо згадати принцип незавершеності науки) наукових знань. Безмежна екстраполяція обмежених, тобто перевірених тільки обмеженою або суб'єктивною практикою й досвідом, знань є обов'язковою умовою виникнення та існування наукової картини світу. Власне екстраполуються при цьому за межі доступного нам досвіду скоріше певні умови, за яких були знайдені або відкриті ті чи інші явища, закономірності тощо, а вже внаслідок екстраполяції умов відбувається й екстраполяція наукових законів. Екстраполяційний принцип побудови зумовлює принципову гіпотетичність будьякої наукової картини світу.

Наука як експериментально-теоретичне дослідження дійсності та наукова картина світу являють собою різні й водночас взаємозумовлені сторони загального нескінченного процесу наукового пізнання реальності. Певна картина світу, доповнена науковою парадигмою як зведенням правил і способів отримання знання (тобто системою методологічних, логічних та навіть етичних норм науки), поряд з матеріально-технічними можливостями отримання та опрацювання інформації є і засобами, й умовами здійснення процесу наукового пізнання.

Іншими словами, картина світу є одночасно й умовою, й одним із головних результатів процесу наукового дослідження, оскільки вона спрямовує це дослідження і змінюється сама під впливом його результатів за принципом зворотного зв'язку. Наукова картина світу і парадигма визначають стратегію і тактику наукового пошуку (наприклад, відбір актуальних проблем, ракурс їх дослідження тощо), а також інтерпретацію отриманих результатів. У свою чергу, поява нових знань і гіпотез та їх екстраполяція на дедалі ширші сфери дійсності збагачує і доповнює картину світу або й виявляє її невідповідність нововідкритим фактам. Таким чином створюються передумови кризової ситуації в науці, яка врешті-решт розв'язується науковою революцією та формуванням нової наукової картини світу,

Методи наукового пізнання

Важливим аспектом наукового пізнання є його спосіб, або метод (від гр. *methodos* – “шлях дослідження”, “теорія”, “вчення”). *Метод* – це спосіб досягнення мети, вирішення завдання; сукупність дій та прийомів, призначених допомогти досягненню бажаного результату; сукупність прийомів та операцій практичного або теоретичного освоєння (пізнання) дійсності.

Ф. Бекон порівнював значення методу в науковому пізнанні з циркулем у кресленні. Метод, на його думку, так само як циркуль уодноманітне діяльність, тобто дає змогу кожній людині досягти необхідного позитивного результату більш-менш незалежно від її власних здібностей і вправності. За А. Пуанкаре, метод дорівнює вибору фактів для дослідження. Єдність предмета і методу пізнання обґрунтував Г. Гегель.

Із відмінностей предметів дослідження природничих та гуманітарних наук випливає відмінність між їхніми методами. “В гуманітарно-науковому методі міститься постійна взаємодія переживання і розуміння”, – стверджував В. Дільтей.

Причина необхідності врахування переживань у гуманітарному пізнанні полягає в тому, що як гуманітарні поняття, так і пізнання загальних закономірностей культурної людської життєдіяльності так чи інакше виводяться від первинного індивідуального переживання ситуації. Отже, якщо в природничому пізнанні всі одиничні фактори є рівнозначно об’єктивними, то гуманітарне пізнання потребує врахування особливих індивідуальних факторів.

На сьогодні існує кілька різних класифікацій методів наукового пізнання. Розрізняють, наприклад, методи евристичні та алгоритмічні, кількісні та якісні, експериментальні та теоретичні. Близьким до останнього є поділ наукових методів на емпіричні та теоретичні. До емпіричних методів у такому випадку відносять: *спостереження* (цілеспрямоване сприйняття явищ об’єктивної дійсності); *описання* (фіксація даних про об’єкт засобами природної або штучної мови); *вимірювання* (порівняння об’єктів за якиминьбудь спільними властивостями або аспектами); *експеримент* (спостереження в спеціально створених і контрольованих умовах з метою встановлення перебігу процесу чи події при повторенні даних умов). До теоретичних методів наукового пізнання належать: *формалізація* (побудова абстрактноматематичних моделей, що розкривають сутність процесів дійсності); *аксіоматизація* (побудова теорій на основі аксіом – тверджень, істинність яких не потребує доказу); *гіпотетичнодедуктивний метод* (створення системи дедуктивно пов’язаних між собою гіпотез, із яких виводяться твердження про емпіричні факти).

Нерідко методи пізнання поділяють на загальні (такі, що застосовуються не тільки в науці, але й у інших сферах людської життєдіяльності), загальнонаукові (використовуються в усіх сферах науки) і конкретно-наукові (специфічні методи, придатні для окремих розділів науки та наукових дисциплін).

До загальних методів пізнання належать:

аналіз – розчленування цілісного предмета на складові частини (сторони, властивості, відношення, ознаки тощо) з метою їх всебічного дослідження;

синтез – з’єднання раніше виділених частин предмета в єдине ціле;

абстрагування – відвернення, відсторонення від ряду несуттєвих для даного дослідження властивостей і якостей феномена і разом з тим виділення важливих для дослідження властивостей і відношень;

узагальнення – прийом мислення, в результаті якого встановлюються загальні властивості й ознаки об'єктів;

індукція – метод дослідження і спосіб міркування, в якому загальний висновок робиться на підставі окремих і часткових посилок;

дедукція – метод дослідження і спосіб міркувань, за якого із загальних посилок з необхідністю випливає висновок окремого, часткового характеру;

аналогія – прийом пізнання, за якого на основі схожості об'єктів за одними ознаками і властивостями робиться висновок про їх схожість також і за певними іншими ознаками;

класифікація – поділ усіх предметів дослідження на окремі групи за якоюнебудь важливою для даного дослідження ознакою;

моделювання – вивчення об'єкта (оригіналу) шляхом створення і дослідження його копії (моделі), яка заміщає оригінал у певних аспектах, що цікавлять дослідника.

Слід зауважити, що метод моделювання набув особливого поширення з розвитком кібернетики та комп'ютеризації. Наукові моделі стають дедалі масштабнішими: від моделей функціонування підприємств та економічної галузі до комплексних моделей управління біогеоценозами й еколого-економічних моделей раціонального природокористування в межах великих регіонів. У першій половині 70-х років ХХ ст. на основі теорії системної динаміки Дж. Форрестера були побудовані перші “моделі світу”, що мають на меті вироблення сценаріїв розвитку всього людства в його взаємовідносинах з біосферою.

Загалом слід зазначити, що як багатоманітність методів наукового пізнання, так і сама творча суть наукового мислення значно ускладнюють перелік і систематизацію наявних та можливих наукових методів. Тому метою методології на сьогодні є не стільки систематизування методів наукового пізнання, скільки дослідження окремих наявних методів та виявлення тенденцій їхнього розвитку та сфер використання.

Нелінійна наукова парадигма та синергетичний образ культури

Новий час був періодом досить урівноваженого процесу обміну речовиною, енергією та інформацією між людством і його навколишнім середовищем. Поняття врівноваженого обміну означає, що після невеликих відхилень

цього обміну від рівноваги природа сама здатна повертати його в урівноважений режим. Однак з настанням Постмодерну, точніше – в другій половині ХХ ст., внаслідок низки причин (насамперед постмодерної науковотехнічної революції) відхилення почали різко зростати, а обмін дедалі частіше втрачав здатність повертатись у врівноважений стан. Посилилися нестабільність і непрогнозованість буття як окремої людини, так і людства в цілому, що, на думку аналітиків, свідчить про вичерпання просвітницької світоглядної парадигми в науковому, культурному та соціальному плані. Так, Т. Кочеткова пише: “Сучасна цивілізація перебуває у стадії трансформації, у стадії, коли Ноосфера вперше в історії стає відносно незалежною. У цьому сенсі екологічна криза – це криза зростання, коли Біосфера і Ноосфера перебувають у стані конфлікту. Ноосфера переходить від залежного до незалежного становища через стадію посиленого паразитизму. В даний момент ми посилено паразитуємо на ресурсах біосфери, що пов’язано з несамостійним характером техносфери як частини Ноосфери. Це основна матеріальна причина екологічної кризи... Формальна ж причина екологічної кризи – це обмеженість парадигми Просвітництва, а цільова (або аттрактор) – це нова в науковому плані парадигма самоорганізації та її культурний, соціальний і технологічний еквівалент”.

Таким чином, своєрідною реакцією на відчуття нестабільності буття людства можна вважати формування уявлень про самоорганізацію реальності й активний розвиток на початку ХХІ ст. “нової”, або “*нелінійної*”, науки, ініційованої ще в 70-ті роки минулого століття фундаментальними працями таких природодослідників, як І. Пригожин, Г. Гакен, М. Ейген. Поняття нелінійності передбачає насамперед відмову від класичного уявлення про причинно-наслідкові відносини процесів і подій. Нелінійна динаміка складної системи означає становлення нової фази цієї системи як нового цілого при випадковому виборі одного з можливих варіантів подальшої еволюції в особливій кризовій точці (або ситуації) біфуркації. *Біфуркація* (або точка біфуркації) – це точка фазового перетворення, максимально хаотичний стан системи, в якому починають виникати нові центри її організації. Деякі з цих нових центрів стають *атракторами* системи. Різні аттрактори визначають різні можливі варіанти майбутнього стабільного (протилежного до біфуркації) стану системи, тобто такого стану, до якого система може еволюціонувати за певних умов (за певних значень головних, керуючих параметрів). Кожний аттрактор – це своєрідний центр тяжіння (можна сказати й фокус) усіх умовно можливих траєкторій руху системи до стану її динамічної стійкості. В розвитку культури і суспільства роль аттракторів, як правило, відіграють

нові ідеї, які стають спільними, об'єднують людей у нову спільноту з новою метою, ідеалами і т. д.

Отже, суть точки біфуркації в тому, що досягнення максимальної дисипації, ентропії породжує свою протилежність – креативно-структуруючі процеси.

Безпосередньо в точці біфуркації можливими є різні траєкторії подальшого розвитку системи (тобто можливий вибір різних атракторів), але коли вже система отримує (чи обирає) той чи інший атрактор, то вона обов'язково еволюціонує до заданого цим атрактором сталого стану. Іншими словами, до сфокусованої атрактором мети “стягуються” всі траєкторії еволюції системи.

Слід також зазначити, що хоча вибір майбутнього в точці біфуркації є випадковим, він здійснюється тільки з наявного обмеженого набору можливостей, які, в свою чергу, визначаються наявними для даної системи атракторами (станами, до яких потенційно “притягуються” траєкторії еволюції системи).

В контекстах нелінійної науки нерідко виявляється занадто вузькою ще донедавна актуальна практика міждисциплінарних досліджень і йдеться вже про “кросдисциплінарність” та “трансдисциплінарність”. За звичні межі наукових дисциплін сьогодні виходять такі засновані на застосуванні нелінійних методів галузі та теми наукових досліджень, як нерівноважна термодинаміка і теорія дисипативних структур (дослідження Іллі Пригожина), автоколивання в хімічних реакціях (праці Білоусова і Жаботинського), гіперцикли й автокаталітичні реакції в живій матерії (Ейген), автопоезис в організмичних структурах (Матурана і Варела), теплові структури в плазмі (Кадомцев і Курдюмов), детермінований хаос (Лоренц), фрактали (Мандельброт), нелінійна динаміка і теорія катастроф (Сінай, Арнольд, Том, Зеєман), а також самоорганізація в соціальних системах (Луман), в економіці (Вайс, Блазейо, Бауер), у сфері політики й права (Вільке, Тойбнер), у культурному розвитку та історії (Артігіані і Маннерман) тощо. Хоча ці дослідження стосуються різних предметів, проте між ними спостерігається суттєва єдність у методологічних підходах, принципах інтерпретації та характері наукових висновків.

Досить часто як синонімічний до поняття “нелінійна наука” вживається термін “*синергетика*”. Сам термін “синергетика” походить від давньогрецького “синергія” (“сприяння”, “спільна праця”).

Вперше Г. Гакен застосував його для означення нової наукової дисципліни, в межах якої почали вивчатися закономірності самоорганізації в складних відкритих фізико-хімічних системах, що перебувають у далеких від рівноваги станах (І. Пригожий називав фактично ту ж саму наукову сферу теорією дисипативних систем). У синергетиці Гакена були використані типові

для інших сфер нелінійних досліджень (таких як термодинаміка нерівноважних систем, теорія динамічних систем, теорія катастроф, хаосологія та ін.) принципи й методологія. Досить швидко в межах синергетики також було з'ясовано, що деякі закономірності самоорганізації є фундаментальними, тобто поширюються не тільки на фізико-хімічний світ, а й на інші складні відкриті системи, в тому числі біологічні та соціальні.

Власне, те саме відбувалося і в інших, різних за первинними науковими ракурсами й генезою нелінійних дослідженнях: починаючи з власної предметнонаукової сфери, дослідники так чи інакше виходили на рівень фундаментальних узагальнень. Можна сказати й так, що різні за першопредметом наукові дослідження, що проводилися в контексті парадигми нелінійної науки, неодмінно йшли назустріч одне одному, або, точніше, всі разом ішли до спільних висновків про фундаментальні властивості реальності в усій її різноманітності.

Вище вже говорилося, що замість поняття міждисциплінарності в такій ситуації більш прийнятними виявлялися поняття кросдисциплінарності і трансдисциплінарності. Проте можливим у принципі був і варіант поширення однієї конкретної дисциплінарної назви на всі предметно суміжні, але методологічно спільні наукові сфери. Цей варіант і реалізувався в поступовому поширенні практики означення терміном “синергетика” все більш і більш широких та різних за предметом нелінійних досліджень. Таким чином, термін “синергетика” виник як назва галузі конкретнонаукових (а саме фізико-хімічних) досліджень, що ґрунтувалися на нелінійній методології, а невдовзі поширився й на інші сфери нелінійної науки і фактично став її синонімом.

Президент Українського синергетичного товариства І. Добронравова зазначала: “В ширшому сенсі термін “синергетика” відносять до вивчення всієї предметної галузі нелінійної науки: не тільки до самоорганізації як до виникнення порядку з хаосу, а й до динамічно стійкого існування систем, що самоорганізуються, і до входження їх у стан детермінованого хаосу, і до виникнення складних структур у цьому стані. Як з'ясувалося, сценарії самоорганізації на всіх її фазах подібні для систем різної природи, і синергетична науково-дослідна програма виявилася загальнонауковою... При цьому під назвою синергетичної парадигми об'єднуються і реалізація власне науково-дослідної програми синергетики, включаючи застосування нелінійних математичних методів, і загальний синергетичний підхід у його світоглядному і методологічному вираженні”.

Таким чином, можна говорити про певну синонімічність понять нелінійної науки та синергетики, а також нелінійної парадигми, парадигми самоорганізації та синергетичної наукової парадигми. Саме з синергетикою на сьогодні пов'язується і становлення нової філософсько-наукової картини світу.

Нелінійна наука та синергетика зосереджені насамперед на ідеях нестабільності, спонтанності та складності буття. Просвітницька картина світу раціоцентричного (і тому передбачуваного) змінилася картиною світу з множинним і дрейфуючим центром, світу, в якому неможливо встановити чіткі й однозначні причинно-наслідкові зв'язки. Тепер ідеться про такі принципи організації реальності, як доповнюваність, недетермінованість, спонтанне порушення симетрії, автотрансценденція (як інтенція виходу за власні межі), метастабільність (збереження шляхом трансформації).

Принцип доповнюваності означає, що будьякі процеси в будьяких системах ніколи не можуть бути вичерпно описані та схарактеризовані тільки з якоїсь однієї перспективи, позиції або точки зору. Наприклад, у ситуації спілкування слід урахувати як погляд того, хто говорить, так і позицію того, хто слухає; роблячи висновки про певну причинність, треба враховувати й реальність випадковості; дослідження генотипу вимагає врахування фенотипу і навпаки.

Недетермінованість нової картини світу зумовлена можливістю випадкового обрання системою, що перебуває в кризовому стані (точці біфуркації), того або іншого атратора (або того чи іншого пучка атраторів). Крім того, з кожним новим рівнем (або кроком) еволюції збільшується горизонт вибору, тобто кількість потенційно можливих варіантів майбутнього.

Спонтанне порушення симетрії в контексті так званого принципу збереження динамічної симетрії означає, що слідом за виявленням порушення якої-небудь симетрії (тобто певного закономірного порядку), як правило, має бути розкрита більш загальна, більш високого порядку симетрія або упорядкованість, у картину якої вписуються (саме як елементи симетрії вищого рівня) і процеси згаданого порушення.

Принцип автотрансценденції (або самотрансценденції) представляє еволюцію всіх рівнів буття не тільки як пристосування до умов і обставин та утвердження свого існування (наприклад, боротьба живих організмів за виживання), але насамперед як варіативну реалізацію загальних властивостей реальності, постійну причетність до "іншого", що зумовлює прагнення творчого виходу за власні межі. Можна сказати й так, що з точки зору парадигми самоорганізації кожний об'єкт не дорівнює сам собі не тільки в культурній свідомості (див. тему 5), а й у реальності, оскільки завжди представляє не

лише власне себе, але й дещо інше, більше за себе. В контекстах нелінійної науки зближуються, наприклад, властивості живих і неживих систем. Якщо раніше (тобто в лінійній науковій парадигмі) обмін речовин і самовідтворення вважались унікальними властивостями живого, то тепер такі властивості відкриті і як властивості молекул, тобто доклітинного існування. Навіть хімічні дисипативні структури, як виявилось, мають певну автономію і певну “системну пам’ять”.

Метастабільність розуміють як збереження сталості шляхом постійних змін, трансформацій.

Суттєві зміни привносить синергетична парадигма в аксіологію культури. В її контекстах поступово долається одностороннє розуміння категорій добра і зла. “Вибір сьогодні, як правило, робиться не між добром і злом, не між стабільністю і змінами, а між різними нестійкими траєкторіями”, – пише Пригожий. Отже, рушійною силою культурного процесу з точки зору синергетичної парадигми має бути, як зазначає В. Лутай, вибір “у кожному випадку тієї певної траєкторії із множини можливих нестабільних, котрі, у своїй історичній тенденції, відповідають прогресивному конусу атрактора”.

Синергетика максимально актуалізує взаємодію між науково-технічною та соціально-гуманітарною сферами культури і навіть ставить питання про конвергенцію науки і релігії.

Одним із найзначніших наукових результатів, які були досягнуті в межах синергетичної парадигми, є формування ідеї “*нової телеології*” (І. Пригожин). Суть сучасної телеологічної ідеї полягає в тому, що розвиток світу бачиться як такий процес, у якому порушення симетрії творення і руйнації відбувається відповідно до певної антиентропійної мети. Тобто, незважаючи на всі ритмічні коливання й інтенцію симетрії, розвиток все-таки розгортається скоріше від хаосу до порядку, від нижчих і примітивних форм організації до вищих і складніших. З’ясовано, що вже починаючи з фізичного рівня руху матерії не тільки відбувається перетворення хаосу на деяку впорядкованість, яка з часом знову повертається до чергового хаотичного стану, але виявляється тенденція нарощування дедалі складніше організованих систем, які структурно складаються із простіших систем нижчого рівня.

Телеологічний підхід дає змогу на новому рівні усвідомити процес перетворення фізичної форми руху на хімічну, геологічну, біологічну та соціальну і ліквідує колишні розриви між науковими знаннями про різні сфери реальності. Тепер усі ці форми розглядаються як етапи становлення і щоразу більш глибокого і системно-складного виявлення єдиного цілого. І. Пригожин навіть пише про те, що сьогодні, “коли фізика намагається конструктивно включити нестабільність у картину універсуму, спостерігається зближення

внутрішнього і зовнішнього світів, що, можливо, є однією з найважливіших подій нашого часу...” Власне, йдеться про те, що форми культури сьогодні також мають бути побачені як ізоморфні щодо форм світу позакультурного – фізичного, біологічного і т.п.

Таким чином, замість колишнього роз’єднання реальності (її поділу на живе й неживе, біологічну еволюцію й історію культури тощо) приходить усвідомлення єдності буття як метасистеми, що постійно перебуває у стані самоорганізації. З цієї точки зору всі рівні буття (від найбільших структур Універсуму до мікросвіту) і всі форми руху матерії (від Великого Вибуху, що породив наш Всесвіт, і до трансформацій соціальної системи) є виявами єдиного процесу, що розгортається як розвиток і самоорганізація різноманітних складних систем. У цьому процесі, остаточний результат якого не може бути однозначно й заздалегідь з’ясованим або визначеним, людство також виконує певні функції і несе свою частку відповідальності.

ТЕМА 8. МОРАЛЬНО-ПРАВОВА КУЛЬТУРА

Мораль і право як механізми регуляції культурної життєдіяльності людини

Джерела та конкретно-історичний характер моралі й права

Мораль і право як механізми регуляції культурної життєдіяльності людини

Термін “мораль” (*moralitas*) походить від латинського прикметника *moralis* (такий, що стосується вдачі, характеру, складу душі, звичок), утвореного, в свою чергу, від давньолатинського *mos* (звичай, натура, поведінка, а також припис, правило, закон). *Моральна культура* – це система нормативних відносин між людьми, що утворює особливу, історично і традиційно зумовлену сферу культурної практики. Мораль як форма суспільної свідомості є об’єктом дослідження такої філософської дисципліни, як етика, що й уможлиблює ситуацію досить частої синонімізації понять “мораль” та “етика”. Окрім моральної культури, функцію нормативного регулювання виконує також *культура права* – система формалізованих загальнообов’язкових норм людської життєдіяльності (правових законів), що закріплюються й охороняються державою.

Таким чином, мораль і право є основними способами регуляції й нормування поведінки людини і взаємно доповнюють одне одного, що і дає підстави в певних межах говорити про них як про деяку єдність, тобто *морально-правову культуру*.

Основна ж відмінність і розмежування між мораллю і правом полягають насамперед у тому, що моральна регуляція здійснюється виключно на основі різноманітних аспектів моральної свідомості, яка виступає, так би мовити, своїм власним гарантом, тоді як правова регуляція не зумовлюється виключно правосвідомістю, а має своїм джерелом і гарантом такий потужний соціальний інститут, як держава. Звідси випливає і певна різниця в стимулах, які задають і підкріплюють прагнення людини до дотримання моральних та правових норм. Якщо моральних норм людина дотримується під впливом тільки таких у певному сенсі ідеальних, нематеріалізованих речей, як власне сумління та суспільна думка, то дотримання правових норм, крім того, підкріплюється і загрозою цілком реальних матеріальних та фізичних покарань (якот штраф, обмеження свободи пересування і т. д., аж до позбавлення порушника правових норм самого його життя).

Цікаву паралель або й зв'язок можна побачити між різноманітністю принципів виховання дитини і простором моральноправової культури, в який кожна дитина потрапляє, ставши дорослою людиною. Ідеться про поєднання і співвідношення засобів та методів переконання (простір моралі) і покарання (простір права). Причому багато хто з видатних педагогів зазначав, що страх перед покаранням ніколи не є достатнім фактором виховання дитини. Те саме можна сказати й відносно репресивних заходів держави щодо порушників правових норм. Людина, яка не має моральних мотивацій дотримання суспільних норм взаємовідносин і поведінки, цілком імовірно, намагатиметься обійти і правові норми. Іноді намагання уникнути покарання або страх перед ним може навіть штовхнути людину на ще більш значне порушення (типовий приклад – убивство свідків злочину). Щоправда, далеко не завжди порушення прийнятих у певному колі моральних норм однозначно свідчить про аморальність, а порушення законів – про злочинність особистості. Слід згадати і про принципову можливість таких ситуацій, коли деякі традиційні аспекти суспільної моралі або державного законодавства застарівають і заходять у суперечність із прогресивними тенденціями розвитку культури.

Як приклади можна згадати етичні й законодавчі обмеження в різних сферах життєдіяльності, що існували ще на початку ХХ ст. в деяких навіть розвинутих тепер країнах для жінок, національних меншин тощо (відсутність права займатись певними видами трудової та суспільної діяльності, брати участь у голосуванні і т. д.), або існування так званих “політичних” статей правових кодексів багатьох історичних і сучасних держав.

Мораль і право відрізняються серед іншого і тим, що мораль існує здебільше в усній, дещо розпливчастій і в певному розумінні кількісно “невловимій” формі, тоді як правові норми мають вигляд чітко й однозначно викладених письмово, перелічених і пронумерованих пунктів законів.

Цілком очевидно на перший погляд, що письмово закріплене положення або регулятивна норма (що ми і маємо у випадку правового закону) є чіткішим і більш однозначним, а тому функціонально результативнішим за моральну норму. Письмовий наказ або письмово закріплений закон нібито дають більшу гарантію їх дотримання. “Що написано пером, того не витягнеш волон”, – говорить одна народна мудрість. Але інша їй суперечить: “Закон – що дишло, куди повернеш – туди й вийшло”. Причому щодо останнього не можуть бути прийняті заперечення, що, мовляв, такий висновок був зроблений ще за часів “усного” закону. Навіть не вдаючись до пошуку справді історичних коренів прислів'я, досить навести як аргумент деякі приклади із сучасної культури з її безперечно письмовою практикою адміністрування та законодавства. По-перше, всі ми знаємо (як з колишньої радянської, так і з

сучаснішої дійсності) дистанцію між прийнятими на різному рівні “рішеннями”, “наказами”, “законами” і тому подібними серйозними речами та їхнім реальним втіленням у життя, за повної безвідповідальності при цьому “відповідальних” осіб. По-друге, нерідко необхідність дотримання букви письмового закону в країнах демократичного спрямування навіть заважає реально навести лад у тій чи іншій сфері суспільного життя, – всі, здається, обізнані з реальністю ситуації, коли всім відомий злочин-мафіозі спокійно влаштовує свої кримінальні справи, бо не тільки не знаходиться посадової особи, яка б наважилася порушити проти нього справу, а ще й, наприклад, не знаходиться свідка або потерпілого, заява від якого є необхідною для порушення справи “за протоколом”.

По-третє, професійність юриста (наприклад, адвоката) завжди визначається не тільки суто формальним знанням законів, але не меншою мірою і вмінням їх інтерпретувати відповідно до тієї чи іншої ситуації або тих чи інших інтересів. І, нарешті, по-четверте, можна навести як показовий приклад хоча б реальний факт різної інтерпретації Резолюції ООН № 1471 відносно Іраку (прийняту перед вторгненням військ проамериканської коаліції в цю країну), з однієї сторони, США, а з іншої – країнами, які обстоювали допустимість виключно санкціонованих з боку ООН силових дій щодо колишнього режиму Саддама Хусейна. США доводили, що вищевказаною Резолюцією такі дії вже передбачені й ініційовані, тоді як більшість інших членів ООН з цим не погоджувалася. Наголосимо, що в даному випадку суперечки точилися навколо письмового документа міжнародного рівня, мабуть, таки з усіма необхідними в такому разі пересторогами і запобіганнями двозначності підготованого найліпшими фахівцями та прийнятого після обговорення на найвищому рівні.

Звісно, тут не йдеться про цілковиту неефективність письмово оформлених суспільних регламентацій, це було б значним перебільшенням. Проте слід зауважити, що “неписані закони” моралі не тільки *інколи* діють ефективніше, ніж письмові, але саме вони спонукають більшість людей дотримуватися правових норм. Здебільше люди не грабують, не крадуть, не вбивають і т. д. не тому, що це забороняє право, а тому, що це неприйнятне для їхньої моральної свідомості. Навіть дотримання цивільного права (законів, що регламентують, унормовують взаємовідносини громадян між собою та з організаціями) значною мірою мотивується саме моральною потребою мати позитивні, взаємно ввічливі відносини з іншими людьми, бути законослухняним громадянином і не демонструвати зневагу до оточення і суспільства в цілому, а не правовими наслідками самими по собі. Таке ми бачимо, наприклад, коли студенту буває *незручно* погано знати предмет, що його читає

високопрофесійний викладач, навіть незалежно від суто адміністративних наслідків отримання того чи іншого екзаменаційного бала.

Або коли, трапляється, студент почуває потребу вибачитися за пропуск лекції, навіть якщо це не веде за собою якихось наслідків для нього в навчальному процесі, – вибачення в такому разі фактично дорівнює жесту поваги і моральної підтримки: “Я поважаю Вас як спеціаліста і не хочу, щоб Ви подумали, що Ваші лекції мені не цікаві”.

Джерела та конкретно-історичний характер моралі й права

Морально-правовий аспект культури, або морально-правова культура як така започатковується і розвивається насамперед на основі моделі смислової опозиції *профанне – сакральне*, яка визначає аксіологічну (ціннісну) означеність культурного простору. Згадаймо, що в ранній стадії культурогенезу аксіологічна означеність функціонувала скоріше в ракурсі “наявності – відсутності” цінності або значення як таких, а не в ракурсі “позитивної-негативної”, тобто власне етичної цінності. Смыслом сакрального наділялося дещо взагалі значиме, важливе, виключне, ціннісне виділене в широкому сенсі, тобто значуще і важливе як у позитивному, так і в негативному плані: народження і смерть, успіх у якійсь важливій справі і стихійне лихо, значне реальне досягнення і його успішна імітація (велика ілюзія, обман). Власне, *сакральним було все те, що викликало значні переживання людини, її сильний емоційний відгук*. Профанні ж значення формувалися в межах неважливого, байдужого, несуттєвого, емоційно не забарвленого.

Отже, сакральна означеність об’єкта первинно не пов’язувалася з аксіологічною оцінкою в сучасному розумінні цього поняття. Сакралізація означала саме наявність високої значущості як такої, незалежно від її етично позитивного або негативного характеру. Найбільш давні, первинні сакральні культурні смисли аксіологічно амбівалентні через свою глибоку синкретичність.

У темі 5 як про приклад саме такого функціонування конотацій (спектра супутніх значень) сакрального згадувалося про те, що прадавні боги, духи, демони були непередбачувано суб’єктивні й могли виступати як причиною благополуччя, впевненості, відчуття захищеності, так і причиною нещастя, страху. Саме тому давня міфологія фактично ніколи не дає своїм богам моральних оцінок, вони “не бачаться” давньою культурною свідомістю в етичному плані, а їхні “вчинки” ще не оцінюються в категоріях людської моралі. З тієї ж самої причини в культурній свідомості ще і до сьогодні взаємно корелюються, співвідносяться смисли народження і смерті (наприклад, коли мислиться, що смерть – то є крок до народження в іншому світі, тілі тощо;

або, за положеннями багатьох сучасних релігій, ритуального “очищення” потребує не тільки той, хто торкався до небіжчика, а й породілля). Звісно, в давніх культурах взаємозумовленість, зближеність смислів народження і смерті була значно виразнішою і практично реалізувалася, наприклад, у поширенні різноманітних ініціацій, сенсом яких завжди були “смерть” людини в одній подобі, соціальному статусі, віковій категорії, імені і т. д. та її наступне “народження” в іншому статусі, як “іншої” людини. Ще один приклад позитивно-негативного нерозрізнення сакрального в первісній культурі – надзвичайне поширення так званої імітативної магії та первісного імітативного ж мистецтва. Імітація, ілюзія, вигадка, які насправді не забезпечували матеріальний аспект людської життєдіяльності, але викликали сильні переживання, емоції, зближувалися зі своїм, так би мовити, реальним прототипом, наділялися не меншим сенсом. З розвитком же культурного простору, становленням морально-етичних та правових відносин різноманітні імітації потрапляють до сфери аксіологічно негативного, піддаються моральному осуду або й правовому покаранню. На поверхні тут засудження всіляких підробок, від фальшивомонетництва і привласнених інтелектуальних ідей до демонстрації “фальшивих” почуттів та нещирих ідейних переконань.

Але глибше можна побачити й такі цікаві речі, як, наприклад, напів-приховані негативні асоціації, пов’язані з мистецтвом, що проглядають у семантиці поняття “штучний”, яке походить від польського sztuka, тобто мистецтво (порівняймо рос. “искусство – искусственный”), у зневажливій семантиці й самому контексті використання таких, наприклад, виразів: “Як у кіно!”, “Ну що ти театр тут розігруєш!”, “Тоді іншої заспіваєш!” тощо.

Таким чином, найбільш ранні аксіологічні пласти культурних смислів мають амбівалентний, і через це позаморальний (ще раз треба підкреслити: не “моральний, а саме позаморальний або, навіть точніше, доморальний, доетичний!) характер, бо джерелом сакральних смислів є переживання реальності природного, космічного порядку, що відбувалося “до” будь-якого етичного розрізнення. Іншими словами, переживання первинної сакральності відтворює переживання космічного упорядкування, і тому генетично сакральна аксіологія в принципі позаморальна. Адже світовий порядок не є етичним за своєю природою, про нього можна сказати тільки те, що він є.

Важливо звернути увагу, що така “нерозбірливість” первинної сакралізації, відсутність етичного розрізнення, відсутність морально-правової складової в первісній культурі мають своєю причиною саме нерозвинутість культурного смислового простору, його елементарність і примітивність, що зумовлені “раннім віком” культури, неповнотою її реалізації. Людина тих часів значно більшою мірою, ніж людина сучасна, перебувала в ще

докультурній, природній реальності, тому вона більше *переживала* своє існування і менше його осмислювала, ніж людина наступних епох. Цікаво, що в сучасній правовій сфері сильне емоційне переживання враховується як таке явище, що заважає людині діяти відповідно до вимог моралі і закону, – згадаймо формулювання “злочин, скоєний у стані афекту”. Отже, і до сьогодні там, де нуртує сильне переживання, пристрасть, афект, значно менше залишається місця для етики, моралі та права. Саме тому значну кількість порушень моральноетичних норм (а нерідко і законодавства) подибуємо саме там, де вирують пристрасті: пристрасті кохання, віри, влади...

З часом (хронологічно цей момент можна пов’язати з розпадом первинного культурного синкрезису) в процесі розширення і поглиблення культурного простору первинні синкретично-амбівалентні сакральні смисли почали розділятися на позитивно сакральне і негативно сакральне. Пов’язані з наявністю, цілісністю, збереженням, повнотою, достатком, істинністю (тобто, в певному розумінні, гарантіями виживання та життєдіяльності людини) аспекти сакрального почали асоціюватися з благом, добром, оцінюватись як позитивні й поступово набувати значення моральних норм. Ті ж значення, що функціонували в контекстах осмислення відсутності, втрати, неповноти, недоліку, імітації, ілюзії, почали поступово дедалі більшою мірою співвідноситись зі злом і чимось небажаним, а з часом – етично негативним або й морально забороненим.

Цікаво звернути увагу на багатозначність слова “добро” в українській мові. Окрім більш поширеного на сьогодні вживання його для означення абстрактного поняття блага, воно ще в недавні часи широко використовувалося також і для означення матеріальних цінностей, багатства. Зрештою, і сучасні люди іноді вживають це слово в неофіційному мовленні саме в такому значенні, чудово розуміючи, про що йдеться в таких, наприклад, виразах: “Скільки добра назбиралось!” або “Багатенько цей чолов’яга собі добра нажив!” Глибинні ж мовні асоціації зла саме з втратою, відсутністю проглядають у таких словах, як “злизень” – той, хто нічого не має, “злодій” (крадій) – той, хто “зло діє”, тобто краде, відбирає, робить дещо цінне відсутнім, утраченим для колишнього господаря. В ширшому за значенням “злочинець” зрештою так само присутня семантика відбирання, порушення, руйнування певної наявної до злочину повноти, цілісності, гармонії або й самої наявності, присутності чогось (речей, прав, здоров’я або й життя іншої людини чи людей). Слово ж “добро”, ще раз до нього повернімося, семантично зближується саме з існуванням, наявністю, реалізацією. Навіть, зверніть увагу, коли ми кажемо “Добро!”, погоджуючись або даючи згоду на щось (існує і таке вживання цього слова в неофіційному мовленні), то, знову

ж таки, тим самим уможлиблюємо якусь подію або визнаємо право на існування певної ідеї, думки, позиції.

Отже, первинні сакральні, тобто взагалі важливі, значимі, помітні події, речі, процеси тощо почали поступово осмислюватися й аналізуватися з точки зору їх бажаності – небажаності, корисності – шкідливості, припустимості – неприпустимості і т. д. для людської культурної спільноти. Позитивно сакральне, як корисне і бажане, почало задавати вектор спрямування волі, намірів, прагнень і зусиль, утворюючи і формуючи спочатку традицію людської поведінки в соціумі, а з часом і повноцінний феномен моралі та права.

Слід згадати, що негативно сакральні переживання при цьому було використано для створення культурної ієрархізації і впорядкування “антикультурних” по суті понять зла, хаосу, відсутності й деструкції. Неупорядковані й деструктивні сили, що спрямовані до відсутності і небуття, що протистоять культурі як наявності і структурі, також осмислюються культурою, приймаються нею у смислову опозиційну структуру, іменуються та упорядковуються. Уможлиблюється ж така парадоксальність тим, що етична рефлексія, подрібнюючи первинні синкретичні смисли, розвела категорії морального блага і порядку як такого. Внаслідок цього (а також, звісно, завдяки природному закону взаємозв’язку всього з усім) образи морального зла також дістали можливість внутрішньої упорядкованості в культурній свідомості. Іншими словами, щоб отримати змогу упорядкувати і систематизувати поняття зла, культурна свідомість мала розмежувати як такі поняття блага і порядку (звичайно, йдеться не про їх протиставлення, а про поділ суто поняттєвий), і тоді стало можливим поєднання (в певному кроці перманентного культурного смислотворення) не тільки блага і порядку, а й зла і порядку.

Хоча ієрархії негативних понять і смислів, як правило, майже симетрично відтворюють ієрархії понять і смислів позитивних, однак, як уже говорилося, морально-правова культура значної частини людства протягом уже багатьох століть керувалася інтенцією до позитивних сил блага, добра, порядку. Слід ураховувати, що уявлення людей про добро, моральність, правопорядок і пов’язані з цим норми життєдіяльності мають конкретно-історичний характер. Іншими словами, ідеальні уявлення моральної і правової свідомості різних культур і культурних епох різняться між собою, і іноді досить суттєво. У цьому контексті можна звернути увагу хоча б на розбіжності морально-етичних норм міжособистісної комунікації в так званій традиційній культурі (іноді таку культуру називають ще сільськогосподарською) і культурі сучасній.

Як правило, за морально-етичними нормами традиційної культури людина сприймається й оцінюється не стільки як самодостатня

індивідуальність, скільки залежно від того, яке місце вона займає в суспільстві. Представники традиційної культури, як правило, не поділяють ідеї рівності та невід'ємних прав людини. Моральні імперативи, норми поведінки в традиційній культурі визначаються не “загальнолюдськими” цінностями, а корпоративно-общинними інтересами. Власне, навіть саму себе людина в такій культурі усвідомлює не стільки самодостатньою особистістю, скільки частиною цілого, яким є суспільство, і не уявляє свого життя поза своєю суспільною нішею. Велике значення в традиційній культурі мають різного роду ритуали і символічна поведінка, дотримання яких також унормовується в морально-правовому аспекті.

Натомість людина сучасної культури схильна керуватись узагальненими моральними настановами при спілкуванні в межах усієї соціальної вертикалі (наприклад, сучасні етичні норми вимагають однаково ввічливих форм спілкування людини як зі своїм керівником, так і з підлеглими). Вона прагне до максимального вияву своєї індивідуальності на всіх рівнях – від професійної діяльності до одягу. Порівняно менше значення мають для неї й усілякі комунікативні ритуали.

Для суспільства з традиційними культурними нормами моралі й регулятивними принципами характерним є переважання аскриптивних, партикуляристських, дифузних моделей психологічних установок та мотивації поведінки людини в комунікативних ситуаціях. Для суспільства ж із сучасною культурою (індустріального та постіндустріального типів) характерним є переважання зорієнтованих на досягнення, універсалістських і специфістських моделей установок та мотивації поведінки.

Деякі наведені терміни потребують пояснення. Аскриптивність – досягнутість, партикуляризм – універсалізм, дифузність – специфічність є парами понять, що використовуються для визначення ціннісної мотивації поведінкових реакцій людини.

Аскрипція, аскриптивний (від англ. ascription – приписування) – термін, введений Р. Лінтоном і прийнятий для означення сприйняття людиною іншого індивіда та ставлення до нього залежно від природно належних йому, “приписаних” якостей, з якими людина ніби ідентифікується: вік, стать, походження, колір шкіри і т. д. Опозицію до аскрипції становить *досягнення* (англ. achievement), що означає орієнтацію при сприйнятті індивіда на його реальні індивідуальні успіхи, поведінку, досягнення як громадянина, особистості, професіонала і т. д. Згідно з морально-правовими нормами сучасних культур, соціальний статус людини визначається переважно її особистими реальними успіхами й досягненнями, а не аскриптивними, приписаними їй ознаками, які мають велике значення в культурах традиційного типу. Тобто морально-

правове оцінювання людини в сучасній культурі не враховує таких аскриптивних характеристик, як стать, національність, походження тощо.

Іншою опозиційною парою є партикуляризм – універсалізм. *Партикуляризм* означає моральне обґрунтування вибору тільки людей з певними аскриптивними ознаками з усієї множини тих, хто в принципі є придатним для якоїсь міжособистісної взаємодії. Принцип же *універсалізму* означає, що для людини однаково цінність становлять будь-які об'єкти (люди), що мають необхідні саме для даної взаємодії (і тільки для неї) ознаки та характеристики. Так, універсалістськи орієнтований лікар у принципі може лікувати будь-яку людину, що потребує медичної допомоги. Лікар же з партикуляристською установкою визначає “своїх” хворих за кольором шкіри, належністю до “свого” племені, релігії тощо.

Опозиція дифузність – специфічність визначає міру повноти, цілісності, а також конкретності або абстрактності у сприйнятті людиною свого партнера по взаємодії. *Дифузність* означає бачення й оцінювання партнера по комунікативній взаємодії як конкретної, “саме цієї” людини з усім комплексом її аскриптивних ознак у будь-якій ситуації. Переважно дифузно, наприклад, сприймають один одного члени родини або общини. *Специфічність* же означає сприйняття партнера, так би мовити, функціонально, ситуативно. До уваги береться тільки те з його особистості, що має значення саме для проведення даної взаємодії.

Неважко помітити, що існує певне зближення між аскриптивною, партикуляристською, дифузною мотивацією поведінки, з одного боку, і між орієнтацією на досягнення, універсалізмом, специфічністю сприйняття партнера взаємодії – з іншого. Аскриптивна оцінка людської особистості, тобто оцінка за віком, статтю, расовою, національною, кастовою належністю і т.п., характерна, як уже говорилося, для представників традиційної культури. В ній же партнер по взаємодії завжди сприймається також дифузно, тобто як конкретний член соціокультурного утворення, а обирається партикуляристськи, – це означає, що не всі об'єкти з рівними саме щодо даної ситуації взаємодії ознаками і властивостями будуть до неї, так би мовити, “допущені” людиною-суб'єктом. У сучасній же культурі людина сприймається не аскриптивно, а з акцентуванням уваги на її власних досягненнях як професіонала, громадянина, сім'янина і т. д. Сприйняття і характер взаємодії з партнером зумовлюються також універсалізмом і специфічністю. Специфічність може виявлятися, наприклад, у тому, що в сучасній культурі ставлення репетитора (вчителя) до потенційного учня визначається *тільки* характером замовлення (потрібним предметом) і платоспроможністю, а принцип універсалізму зумовлює сприйняття репетитором *будь-якої* людини, що має бажання скористатись

його послугами та оплатити їх, як потенційного учня. В традиційній же культурі вчитель міг відмовити в наданні своїх послуг людині “не тієї” статі, віри, національності (партикуляризм), оскільки сприймав її не просто як потенційного клієнта, а як саме цю людину з урахуванням усіх її аскриптивних якостей (дифузність). Фактично те саме спостерігається і в правовій сфері: в минулому можливість вступу до навчального закладу обмежувалася не тільки матеріально, а й такими несуттєвими на сьогодні аспектами, як стать, походження, віросповідання.

Звісно, всі зазначені історично зумовлені особливості в моральноправовій сфері мали і мають свої причини. З’ясуємо це на прикладі.

Від типу культури залежать спосіб нагромадження і передачі досвіду та знань, форми освіти (в найширшому розумінні).

В традиційній культурі відсутня соціальна система загальної обов’язкової освіти, а отже і загальна грамотність, ще не є загальнодоступною річчю книга, немає сучасних інформаційних технологій (радіо, телебачення, мультимедійні засоби). Тож знання передаються здебільше у формі усної традиції, а резервуаром нагромадження знання, його експертом та ретранслятором виступають старші люди та люди з високим соціальним становищем. Крім того, традиційна культура характеризується значною стабільністю і незмінністю протягом тривалого часу різноманітних виробничих технологій та побуту. Наприклад, онуки або й правнуки могли користуватися такою самою сохою або таким самим гончарним кругом, як і їхні діди та прадіди, а онука вишивала собі сукню за бабусиними зразками. В такій маломобільній культурі обсяг життєвого досвіду і знань нагромаджувався здебільше відповідно до прожитих років, бо зміст необхідних знань і характер життєвих ситуацій залишалися майже незмінними. Таким чином, старша людина була носієм надзвичайної культурної цінності – досвіду і знань. Звідси і властиве традиційній культурі надання морально-правової переваги людині старшого віку (старійшинам, аксакалам тощо). Сучасна ж культура використовує загальний знаковий спосіб ретрансляції знання, не опосередкований особистісним авторитетом старшої людини. Тексти сучасної культури зберігаються в книжковій та електронній формах, знання передаються спеціалізованим соціальним інститутом освіти, інформація ретранслюється сучасними технологіями. Таким чином, цінність для соціуму в сучасній культурі являє собою професіонал, фахівець у своїй галузі, незалежно від віку. А швидкі зміни технологій значно нівелюють колишнє уявлення про досвід як про тривале в часі нагромадження знань, (Звісно, це стосується передусім виробничих (у найширшому розумінні) технологій та, дещо меншою мірою, – побутової сфери і, можливо, найменш зачіпає сферу гуманітарного знання.)

Слід зауважити, що навіть сучасна культурна ментальність може містити окремі елементи традиціоналізму. Можна згадати хоча б досі використовувану в шкільному (і не тільки) вихованні моральну настанову “поваги до старших” замість культурно більш актуального заклику “поваги до людини” як такої, незалежно від її статі, віку, раси і т. д.

Досить міцні позиції традиційна моральна ментальність усе ще має і в окремих аспектах побутово-родинних взаємин.

Слід також зауважити, що здатність морально-правової культури до історичних змін зумовлюється насамперед тим, що, на відміну від трансцендентних і іманентних смислів, сакральні і профанні смисли, які задають морально-правовий простір, не є онтологічними якостями об’єктів, тобто не пов’язані з природою об’єкта як такого, а виникають у структурі ціннісних відношень у тому або іншому контексті. Інакше кажучи, сакральне і профанне не є закріпленими за об’єктом властивостями, які людина може адекватно *розпізнавати*, поступово нагромаджуючи знання. Це, навпаки, властивості, які об’єктові *притисує* людська свідомість, якими вона його *наділяє*. А оскільки свідомість має культурно-історичний характер, то, відповідно, зі зміною культурних епох суттєвих змін зазнає і морально-правова культура.

Один із засновників сучасної синергетичної наукової парадигми, всесвітньо відомий російсько-британський учений Ілля Пригожий писав, що “цінності – це коди, котрі ми використовуємо, щоб утримати соціальну систему на певній лінії розвитку, яка обрана історією. Системи цінностей завжди протистоять дестабілізуючим ефектам флуктуацій, котрі породжуються соціальною системою”. Таким чином, системи цінностей можуть змінюватися (хоча і за певними закономірностями), а майбутній образ морально-правової культури може бути представлений у багатьох варіантах.

Тема 9. СТИЛЬ В КУЛЬТУРИ

Стиль, традиція, канон

Життєвий культурний стиль

Моностильова та полістильова культури

Стиль, традиція, канон

Різні словники дають неоднакові, іноді досить відмінні одне від одного визначення стилю.

“Стиль – спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, зумовлена єдністю ідейного змісту”.

“Стиль – спосіб викладення думки в мові, особлива манера висловлення, характерна для індивіда, періоду, школи або народу”.

“Стиль – спосіб або метод дії чи подання, особливо якщо він відповідає певному стандарту; особлива, характерна манера; модний і розкішний спосіб життя (жити “стильно”); взагалі виразність, майстерність, вроджене вміння в способі діяльності й поданні самого себе”.

“Стиль – стійка єдність образної системи, виражальних засобів, яка характеризує художню своєрідність тих чи інших явищ мистецтва – художньої епохи, окремого художнього напрямку або творчої манери окремого митця”.

Як правило, визначення стилю наводяться у словниках з різних видів мистецтва та естетики. На рівні повсякденної свідомості поняття стилю зазвичай також асоціюється з художньою культурою, творчістю, іноді – одягом. Проте це слово має значно ширшу семантику і безпосередньо стосується характеру і специфіки культури. Американський культурантрополог і теоретик культури А. Л. Кребер зазначає: “Незважаючи на те, що стилі найбільш характерні для вишуканих мистецтв, ...проте елементи стилю проникають і в інші види діяльності, такі як манера їсти і вдягатись, які слугують задоволенню корисних і неестетичних потреб...”

Історична зміна напрямів у філософії, в гуманітарних науках, у математиці і в чистій або фундаментальній науці дуже схожа на зміни в стилях вишуканих мистецтв”.

А. Л. Кребер так пише про стиль: “І стилі, і цивілізації – це соціокультурні феномени. “Соціальними” вони є у звичному невиразному смислі слова, Ідо по суті означає, що вони більш ніж індивідуальні. Точніше, стилі й цивілізації є культурними феноменами, тому що вони зразкові продукти людських суспільств”.

Хоча навіть у мистецтві стиль загалом-то легше побачити і впізнати, ніж точно науково дати його визначення, та все ж, ведучи мову про стиль, ми завжди маємо на увазі дещо специфічне, наприклад, у способі викладення, мові, композиції, виражальних засобах літературного і т. д. твору, творчості митця, художнього напрямку або способі життя, мислення, способі самовираження людини, групи та навіть народу. Тобто ми маємо на увазі особливу манеру мислити, творити, діяти, взагалі жити. Можна сказати і так: стиль – це те, чим культури відрізняються одна від одної.

Поняття стилю є близьким до поняття традиції і водночас відмінним від нього. *Традиція* (від лат. *traditio* – передача) – це елементи культури, що передаються від покоління до покоління і зберігаються протягом тривалого часу. Традиції тією чи іншою мірою і в тих чи інших формах присутні в будь-якому суспільстві і практично в усіх сферах культури. Традицію можуть утілювати певні суспільні інституції, норми поведінки, цінності, ідеї, звичаї, обряди і т. д. Поняття стилю і традиції іноді вживаються щодо формально (зовнішньо) схожих феноменів. Наприклад, у мистецтві, зокрема в архітектурі кінця XIX – початку XX ст., серед інших стилів дістав поширення і так званий “український стиль”. Однак шестикутні вікна та двері, полив’яні оздоблення, які є специфічними рисами цього стилю, раніше становили просто традицію української архітектури. І ті колишні українські майстри не говорили про себе, що вони працюють “в українському стилі”, вони працювали “традиційно”. Архітектор початку XX ст. міг обрати для свого проекту, як український, так і будь-який інший з поширених у той час архітектурних стилів.

Давній же український майстер такого вибору не мав. Отже, про стиль можна говорити тоді, коли є вибір. А. Л. Кребер щодо цього зауважує: “Стиль є ниткою культури або цивілізації: послідовний, самоузгоджений спосіб вираження певної поведінки або видів діяльності. Цей спосіб є також вибраним: повинна бути альтернатива, хоча в дійсності вибір може бути ніколи і не реалізований. Там, де панує примушення або фізична і фізіологічна необхідність, нема місця для стилю”.

Традиція ж, на відміну від стилю, не дає вибору, широкої творчої свободи. Однак людина “всередині” традиції не усвідомлює своєї несвободи, оскільки вона навіть не знає про можливість діяти і творити по-іншому. Скута традицією людина ототожнює традиційні *форми* життєдіяльності з самою *сутністю* життя.

Ще одним із понять, що співвідносяться з поняттям стилю, є канон. *Канон* (від гр. “норма”, “правило”) – це зведення положень, що мають догматичний характер, усе те, що твердо встановлено і рекомендовано до впровадження, застосування. Канон, так само як і традиція, не надає вибору, але при

цьому людина, що діє в межах канону, цілком усвідомлює його обмежувальні функції (якщо навіть і оцінює їх позитивно).

Слід також зазначити, що колишні традиції й канони, зникаючи з реального культурного простору, починають сприйматися нащадками як історичні стилі.

Життєвий культурний стиль

У науковій (насамперед культурологічній та соціологічній) літературі досить часто вживаються поняття *життєвий стиль* та синонімічні до нього: *життєва форма*, *культурний стиль*. Вважається, що це поняття походить від веберівського *Lebensführung*, що можна перекласти приблизно як “спосіб життя”, “спосіб організації життя”, або саме як життєвий, культурний стиль.

Макс Вебер (1864–1920) виділив такі принципові фактори, що формують життєві стилі: релігійна етика та її явні чи латентні (приховані) правила; інституційні утворення, характерні для домінуючих груп і сприятливі для відтворення певного життєвого стилю.

Поняттю життєвого стилю належить значне місце і в працях таких науковців, як Т. Веблен і Г. Зіммель. Економіст і соціолог Торстейн Веблен (1857–1929) у книзі “Теорія нетружденного класу” звернув увагу на демонстративні аспекти життєвого стилю, який має символізувати життєвий успіх і належність до обраної верстви, групи, племені. За словами Т. Веблена, в архаїчних суспільствах, де важливу роль відігравала війна, таким символом була демонстрація фізичної сили; у традиційних землеробських суспільствах, де сільськогосподарські роботи вимагали величезних часових витрат і старанності, належність до обраних виявлялася в “демонстративному дозвіллі”, ще пізніше – в “демонстративному споживанні”.

Головною метою досліджень Георга Зіммеля (1858–1918) було з’ясування специфіки сучасного наукового стилю і його порівняння з традиційним, докапіталістичним. Він визначає життєвий стиль як “таємничу тотожність форми зовнішніх і внутрішніх виявів”, що виникає з людського прагнення до набуття ідентичності, тобто прагнення “стати закінченим цілим, образом, що має власний центр, за допомогою якого всі елементи буття і діяльності людини знаходили б єдиний і об’єднуючий їх смисл”. До речі, таке визначення життєвого стилю (точніше, його мотивації) цікаво зіставити з сучасним культурологічним розумінням культурогенезу. В трактуванні Зіммеля прагнення до стилю виглядає як інтенція людини до відновлення втраченої внаслідок культурного розриву континуальності буття.

Зіммель вважав, що для сучасного йому життєвого стилю характерним є наростання розриву, роз'єднання об'єктивної і суб'єктивної культури. Об'єктивна (суспільна) культура стає дедалі багатшою, суб'єктивна (індивідуальна), стверджує Зіммель, – дедалі біднішою. Порівнюючи сучасну йому ситуацію із ситуацією столітньої давнини, Зіммель показує, що матеріальна культура, тобто машини, інструменти, продукти науки і техніки, так само як і ідеальні культурні продукти: твори мистецтва, виразові можливості мови, стали багатшими, різноманітнішими, досконалішими.

Однак при цьому відсутній прогрес індивідуальної культури, – навпаки, навіть у вищих верствах суспільства, на думку Зіммеля, спостерігається її падіння. Залишається тільки зауважити, що “сучасність” Г. Зіммеля фактично є нашим минулим, а дійсна теперішня сучасність багато в чому має дещо інші характеристики.

В контексті проблематики культурних стилів слід згадати і концепцію Едмунда Гуссерля (1859–1938), який виділяв практичний та теоретичний життєві стилі. При цьому Гуссерль писав: “Настанова, взагалі кажучи, означає звичайний усталений стиль вольового життя, що виявляється у наперед заданих спрямуваннях волі або в інтересах та кінцевих цілях, у культуротворчості, загальний стиль якої є також наперед заданим. У цьому усталеному стилі як у нормальній формі відбувається перебіг будь-якого визначеного життя. Змінюється конкретний зміст культури як відносно замкненого історичного утворення. Людство ж (такі закриті спільноти, як нація, плем'я тощо) у своїй історичній ситуації завжди живе в певній настанові. Його життя завжди характеризується певним нормальним стилем і певною усталеною історичністю чи розвитком у межах цього стилю”.

Однією з найвідоміших систематизацій культурних стилів є типологія “життєвих форм” німецького філософа Едуарда Шпрангера (1882–1963). Він виділяє шість типів культурних стилів особистості, які відповідають шести основним типам цінностей: теоретична людина, економічна людина, естетична людина, суспільна (або соціальна) людина, владна (або політична) людина, релігійна людина. Слід підкреслити, що тут ідеться не про типи особистості (що було б скоріше прикладом психологічної систематизації), а саме про основні альтернативні напрями ціннісних орієнтацій, які тією чи іншою мірою властиві всім людям (тобто в світосприйнятті й світовідношенні кожної людини спостерігаються різні комбінації перелічених ціннісних домінант). Кожному життєвому стилю особистості, за Шпрангером, відповідає специфічна форма поведінки та сприйняття культурної реальності.

Теоретична людина вважає пізнання вищою формою діяльності, що неминуче визначає характер усіх її життєвих виявів. Сутність пізнання для

такої людини – виявлення об’єктивності світу, розкриття істини. Дані досвіду вона намагається очистити від усього, що стосується індивідуальних особливостей сприйняття суб’єкта, що сприймає, або ж специфіки ситуації. Людині цього стилю властиве раціональне, критичне й емпіричне сприйняття життя. Результатом пізнання для людини, що живе в теоретичному стилі, стає взаємозв’язок різних суджень. Теоретична людина інтелектуалістична і тому найприродніше відчуває себе у сфері фундаментально-наукової та філософської діяльності, її поведінка у сфері економіки обмежується суто теоретичною настановою. Всяка дія з позиції корисності має для неї занадто суб’єктивний зміст, отже, загрожує зруйнувати ідеал чистого пізнання і тому є невластивою. Теоретик сильний у дискусії й полеміці та здатний до руйнування догм і традицій. Проте в політичній сфері теоретичний стиль далеко не завжди приводить до повної реалізації інтелектуального потенціалу, оскільки для цього він, знову ж таки, недостатньо зорієнтований на конкретну ситуацію. В політиці теоретичний культурний стиль виявляється у формі радикалізму. Люди, що живуть теоретичним стилем, як правило, індивідуалісти, космополіти та інтернаціоналісти. Адже відмінності між народами лежать не стільки в площині розходжень раціональних структур свідомості (хоча, певною мірою, і в них теж), скільки в їхніх уявленнях, фантазіях, орієнтаціях та релігійності. В художньому творі теоретичний стиль життєдіяльності вимагає побачити насамперед об’єктивну “ідею”, про яку можна судити з точки зору її істинності. Освіта видається людині з домінуванням теоретичного стилю світорозуміння необхідним і цілком достатнім інструментом прогресу. Як говорить Шпрангер, маючи на увазі філософів-позитивістів (саме як представників теоретичного стилю світосприйняття), їхня корінна помилка в тому, що вони “прогледіли, що знання як життєва здатність лише тоді діє позитивно, коли органічно з’єднується з іншими духовними силами його володаря”.

Людина, яка живе в межах *економічного стилю*, у всіх життєвих ситуаціях орієнтується на корисність і вигідність. Для неї все є засобом підтримки життя, боротьби за існування. Вона заощаджує матерію, енергію, простір і час, щоб мати з них максимум корисного для своїх цілей,

Економічний стиль визнає тільки таке знання, яке відповідає критеріям практичності й корисності. “Безцільне” теоретичне знання, знання заради нього самого для економічної людини – безглуздий баласт. Тож характерно, що результатом реалізації наукових потреб людей економічного складу стали численні досягнення в галузі техніки й технологій. Економічній людині не далекі владні установки, тим більше що в багатьох суспільствах право приватної власності є визначальним фактором політичного ладу. Однак економічна людина (так само як теоретична) асоціальна, тому що її егоїстична

установка заходить у суперечність з альтруїстичною основою общинного життя. Економічний стиль може мати потужну релігійну складову: оскільки в більшості релігій Бог виступає володарем усіх багатств, то економічна людина залюбки може служити такому Богові і бачити себе в ролі своєрідного “розпорядника” “Божого майна”.

Естетична установка їй не властива, оскільки мистецтво не має корисності (“Корисне – ворог прекрасного”). Об’єкти мистецтва розглядаються тільки з точки зору їх економічної вартості, як предмети розкоші. Але в цьому випадку вони, звісно, втрачають свої естетичні властивості.

Естетична людина в усьому цінує форму й гармонію. Всі життєві явища така людина оцінює з погляду їхньої привабливості, симетрії, доцільності. Розглядаючи естетичний стиль, Шпрангер пише: “Якщо якась викликана фантазією насолода залишається одиничним переживанням, то це не що інше, як поетичний настрій, естетичне відхилення. Якщо ж на кожному життєвому кроці вся душа виступає формуючою силою, тобто силою, що створює фарби, ритми і настрої, то ми маємо справу з естетичним типом людини. Суть її ми можемо висловити коротко: *всі свої враження вона перетворює у вираження*”.

Естетичний стиль у сфері пізнання віддає перевагу “наукам про дух”. Естетичні цінності мають мало спільного з цінностями економічними.

Естетична людина не є і суспільним типом, тому що вона індивідуаліст. Естетична людина має смак та інтерес до влади, але не має “органу” для їх реалізації. Будучи за духовним складом індивідуалістом і аристократом, вона, як правило, займає в політиці ліберальні чи навіть анархістські позиції, її специфічна форма мотивації – “воля до форми”, універсалізація естетичного бачення.

Організуючим принципом *соціального стилю* є любов у її релігійному розумінні – любов ближнього й любов до ближнього. Соціальна людина не цінує об’єктивність науки та не зосереджується на економічних відносинах, оскільки такі цінності вважає холодними й негуманними. Соціальний стиль може реалізуватись у політичній сфері тільки в патріархальних системах, де панує дух братерства і любові, а не в сучасних суспільствах, у яких діє універсальний раціональний правовий порядок. У чистому вигляді соціальний стиль веде до альтруїстичної ціннісної установки. Соціальний стиль також досить легко інтегрує естетичні та релігійні установки.

Владний (або політичний) стиль можна визначити як прагнення, здатність і вміння навіяти іншим власну ціннісну установку. Владна людина не обов’язково буде займатися політикою, але постійним домінантним мотивом її діяльності в будь-якій сфері завжди буде прагнення до лідерства. Всі

ціннісні сфери життя владний стиль ставить на службу владним устремлінням. Для владної людини пізнання – також засіб реалізації влади. Для неї в науці важливий не пафос об’єктивності, як для теоретичної людини, і не суто економічна користь, а те, яку користь високий рівень знань може принести для реалізації її владних устремлінь. Владний стиль віддає перевагу тим галузям науки, знання яких допомагає керувати людьми, – отже, перше місце “політик” відводить наукам про суспільство і людину.

Між теоретичною і владною установками є корінна суперечність – той, хто вважає істину вищим законом, не може вважати владу вищою цінністю. За Шпрангером, відносини між політикою й економікою цілком однозначні. Багатство завжди є могутнім політичним засобом. Але “політик” і “економіст” – різні типи, тому що для політика економічна мотивація є тільки допоміжною.

Іноді з’єднуються владний і естетичний стиль. Це можливо тоді, коли владною людиною починають керувати не стільки раціональний розрахунок і знання обставин, скільки безмежна фантазія, що виливається в гігантські проекти оформлення і переоформлення світового цілого, Така людина є проміжним типом між людиною владною і людиною естетичною. Саме до такого типу належало багато з найбільших завойовників у світовій історії. В соціальному плані виділяються два типи політиків. Перший тип – чистий політик – протилежний соціальній людині, тому що він відверто зайнятий реалізацією винятково своїх власних цілей, навіть якщо це суперечить волі всіх інших. Однак є й інший тип соціального функціонування влади, коли “фюрер” намагається ошчасливити людей самим фактом свого правління. У найзагальнішому вигляді мотивація владного стилю формулюється просто – прагнення переважати. Однак мотивація справжнього володаря базується на самообмеженні, тобто він сам підкоряється деяким вищим цінностям, що є правилами практичної діяльності як для інших, так і для нього самого. У протилежному випадку варто говорити не про владу, а про чисте свавілля.

І, нарешті, останній тип життєвого стилю – *релігійний*. Більшою чи меншою мірою релігійність властива кожній людині й кожній культурі. Змістом релігійності є пошук вищої цінності, вищого сенсу духовного існування. Релігійна людина – це та, чия духовна структура постійно зорієнтована на виявлення вищого, нескінченного й абсолютного ціннісного переживання, на сприйняття світу як єдиного цілого. Вона пройнята прагненням включитися у найвищу систему цінностей, яка визначає не тільки її власне життя, а й буття світу в цілому.

Можна помітити, що різні культурно-історичні епохи також можуть бути схарактеризовані з точки зору переважаючих у них життєвих стилів.

Наприклад, у грецькій античності виразним було домінування теоретично-естетичного культурного стилю, в європейському Середньовіччі – релігійного, в Новий час – економічного стилю. Можна сказати про це й трохи інакше: ті чи інші епохи залежно від панівного в них типу інтерпретації світу (картини світу) створюють більш чи менш сприятливі умови для самореалізації людей з різними життєвими й ціннісними установками.

Моностильова та полістильова культури

Моностильовою називається культура, в якій усі елементи (переконавання, оцінки, образи світу, ідеології і т. д.) мають внутрішній зв'язок і, крім того, їх активно поділяють або пасивно приймають *усі члени суспільства*. Іншими словами, якщо будь-яка з життєвих форм, будь-який із культурних стилів або певне їх поєднання поширюються на все суспільство, те це означає, що дане суспільство – суспільство моностильової культури.

Такими були культури Давнього Єгипту, східних деспотій, ці риси помітні в культурних системах середньовічної та новочасної Європи. Такими були (і є) культурні системи всіх теократичних держав (зокрема і сучасних фундаменталістських). До моностилізму у значній мірі тяжіють й культурні системи тоталітарного та автократичного формату.

Виділимо головні характеристики моностильових культурних систем. Перша їх специфічна риса – наявність спеціалізованої групи творців культури, або так званих “культурних експертів” (термін Тенбрука), що стоять на високому щаблі в соціальній ієрархії.

У “примітивних” культурах цю групу утворювали шамани, маги, потім їм на зміну прийшли священики, а в пізніший час – ідеологи. Еволюція культури і зміна панівних світоглядів та культурних стилів приводили до зміни і характеристик груп, що стоять на вершині культурної ієрархії й виробляють схеми та правила культурних інтерпретацій, обов'язкові для нижчих суспільних рівнів. Але сам ієрархічний принцип структури завжди залишається незмінним.

Іншою специфічною характеристикою є жорстко визначений порядок реалізації культурних явищ у просторі й часі. Тобто завжди є спеціальні дні і спеціальні місця для проведення культурних ритуалів і заходів: святкувань, маніфестацій, демонстрацій, карнавалів. Культурна активність у таких суспільствах реалізувалася раніше в храмах та інших культових спорудах, пізніше – в театрах, концертних залах та інших публічних місцях, створених спеціально для культурних цілей.

З даною характеристикою нерозривно пов'язана наступна: канонізація жанрів і стилів культурної діяльності. Моностильова культура жорстко регулює жанри і стилі як художньої творчості, так і будьякої культурної діяльності взагалі.

Культуролог та соціолог Л. Іонін вважає, що для характеристики моностильової культури цілком можна застосувати запропоновані Ю. Лотманом і Б. Успенським систематизовані характеристики типів художніх стилів: чистого і синкретичного. При цьому перелік специфічних рис чистого стилю з деякими змінами й уточненнями він використовує при аналізі моностильової культури. Ці характеристики Л. Іонін називає категоріями моностильової культури.

Ієрархія – перша з характеристик чистого стилю. Ю. Лотман і Б. Успенський, говорячи про ієрархію, мають на увазі ієрархію елементів стилю. Л. Іонін же розглядає соціокультурні характеристики, тому в цьому випадку важливі й ієрархія способів репрезентації панівного світогляду (наприклад, партійний з'їзд або державне свято як спосіб репрезентації ідеології в ієрархії стоїть незрівнянно вище, ніж написаний з тих самих ідеологічних позицій роман або знятий фільм. Існує й ієрархія творців культури та культурних експертів.

Канонізація. Тут Ю. Лотман і Б. Успенський мають на увазі канонічні риси художнього стилю. Щодо культурного стилю мова повинна йти про канонізацію форм культурних репрезентацій. Так, у моностильовій культурі канонізується не тільки політичне життя як таке, але також способи поведінки і навіть вербальні форми та слогани буквально в усіх сферах соціального життя.

Впорядкованість – ця характеристика є показником жорсткого регулювання культурної діяльності в просторово-часовому відношенні.

Тоталізація – цей принцип означає, що моностильова культура претендує на статус універсальної інтерпретаційної схеми, яка нібито вичерпно і єдино правильно пояснює і тлумачить людську культуру взагалі та організовує її навколо власного “центру”.

Виключення – одна з найважливіших характеристик функцій моностильової культури. Виключення “далеких”, “чужих” не бажаних та заборонених культурних елементів дає змогу забезпечити системну взаємозалежність усіх елементів моностильової культури.

Спрощення – ще одна важлива риса моностильової культури. Вона полягає у спрощенні шляхом інтерпретації у власних термінах складних культурних феноменів, зведенні їх до простого і добре знайомого культурного матеріалу.

Офіційний консенсус. Цю характеристику можна визначити як демонстративно й офіційно проголошену єдність суспільства, єдність сприйняття і способів інтерпретації соціальних й культурних феноменів.

Позитивність. Говорячи про позитивність моностильової культури, мають на увазі її орієнтацію на status quo, позитивну оцінку існуючої влади, мистецтва, науки і т. д.

Телеологія. Дана характеристика властива практично всім моностильовим культурам. Винесення мети соціокультурного розвитку в майбутнє завжди служить консолідації соціокультурного цілого і забезпечує можливість “трансляції” загальних цілей розвитку в приватні життєві цілі кожної конкретної людини.

В історії відомо чимало моностильових культурних систем, що являють собою універсальну схему інтерпретації всіх феноменів, які актуально існували та існують або потенційно можливі в суспільстві, з одного єдиного ракурсу. Такі культурні системи не тільки служать інструментом інтерпретації феноменів. Деякі “далекі” для даної культури або складні феномени ці системи спрощують і адаптують для того, щоб вони стали зрозумілі членам даного суспільства. А певні феномени вони взагалі здатні виключати з поля зору членів цього суспільства як не автентичні, не властиві даній культурі. Це стосується не тільки явищ сьогодення даної культури, але і її можливого майбутнього, а також явищ минулого та явищ, що репрезентують інші культури.

Такі культурні системи служать схемою інтерпретації всіх подій і фактів людської історії й одночасно інструментом легітимізації наявного культурного та соціального порядку.

Однак ще Г. Зіммель відзначив таку рису життя, як прогрес стильової диференціації культури. Він звертав увагу на повсякденність життя, на стильову різноманітність предметів оточення: архітектури, оформлення книг та ін. За словами Зіммеля, ренесанс тут сусідить з орієнтальним стилем, бароко – з ампіром, стиль прерафаелітів – зі строгим функціоналізмом.

Зіммель так пояснює цю стильову різноманітність: якщо кожен стиль – це мовби самостійна “мова”, то, знаючи тільки один стиль, “у термінах” якого сформовано й організовано наше середовище, ми не можемо уявити собі сам стиль як явище, що має незалежне існування. Людина, яка говорить рідною мовою, аж ніяк не сприймає мовні закономірності як щось, що лежить поза її суб’єктивністю, як засіб вираження, до якого вона може за необхідності звернутися, але який функціонує за власними, незалежними від неї законами. Навпаки, така людина, що говорить “наївно”, вважає те, що вона хоче виразити (зміст, сенс), і те, що вона виражає (звуки (знаки) мови), одним і тим самим. Тобто мова як така, мова як об’єктивне явище, що має власну форму і

структуру, може бути сприйнята нами лише тоді, коли ми знайомимося з іноземними мовами. Тут доречно згадати і те, що власну культуру як феномен людина також усвідомлює і починає “бачити” тільки після знайомства з іншими культурами.

Викладені міркування Зіммеля щодо стилю спонукають ще раз повернутися до вже означеної раніше проблеми співвідношення традиції і стилю. Стиль усвідомлюється тільки там, де є вибір, а традиція – там, де можливість вибору не усвідомлюється. Як цілком слушно вказує Зіммель, люди, які знають один єдиний стиль, що оформлює все їх середовище, всі аспекти їхньої життєдіяльності, не можуть усвідомити самого поняття стилю, вони сприймають цей стиль (стиль – з нашої точки зору) як єдино можливий зміст та форму життя.

Якщо все, що вони роблять, про що міркують, природним чином виражається у цьому єдиному стилі, то в них немає підстав побачити форму, яка не залежить від змісту життя, від людського “Я”, котре висловлює свою суб’єктивність (і, власне, навіть немає можливості цю форму усвідомити як таку).

Усвідомлення необхідності пошуку такої форми виникає лише в тому випадку, якщо з’являється кілька стилів. Тоді людина може відвернутися, відсторонитися від конкретного змісту і спробувати вільно вибрати форму, яка, на її думку, виразить цей зміст щонайкраще. Слід також нагадати, що конкретно-історичні традиційні форми життєдіяльності людей для їхніх нащадків уже є стилями певних культурно-історичних епох. Тобто якщо, звертаючись до історії, ми бачимо зміни, розвиток форм вираження, то ці конкретно-історичні форми, традиційні для своїх сучасників, для нас уже є стилістичними ознаками тієї чи іншої культурної епохи.

Диференціація стилів у культурі, яка посилилася століття тому, є важливою ознакою глобального процесу переходу від моностильової культури до культури полістильової.

Полістильовою називається культура, в якій немає єдиної системи цінностей, єдиної ідеології, картини світу і т. д., які б активно або пасивно приймалися усіма членами суспільства. Більшість із характеристик полістильової культури мають протилежний щодо характеристик моностильової культури зміст. У певних межах специфіку полістильової культури та її категорій, зазначає Л. Іонін, можна порівняти зі специфікою синтетичного художнього стилю. Отже, для полістильової культури характерними є відсутність ієрархізації, канонізації, впорядкованості, тоталізації, телеології, спрощення, і навпаки, наявність протилежних рис, таких як деієрархізація, де канонізація, ускладнення, езотеричність, негативність та ін.

Деієрархізація означає відсутність сакральної ідеологічної основи культури, яка б утворювала “недоторканну” для аналізу та критики сферу життя і одна служила б критерієм інтерпретації й оцінки будь-яких культурних фактів та явищ.

Дана характеристика також означає відсутність ієрархії виражальних засобів культури і відсутність особливої групи культурних експертів, які б мали виключне право впливу на культурні процеси.

Деканонізація означає відсутність або суттєве ослаблення жанрових і стилістичних норм. Зникають межі між видами і жанрами мистецтва в сучасній художній культурі – не завжди легко розмежувати, наприклад, трилер і фільм жахів або навіть рок і реп у музиці. В театрі часто можна побачити людей, одягнених у джинси, а романтична сукня може носитись з кросівками.

Невпорядкованість означає можливість порушення (або взагалі відсутність) просторово-часового порядку реалізації культурних явищ: концерти відбуваються на стадіонах або вулицях, актори спускаються в глядацький зал і т. д.

Детоталізація означає, що в багатоманітності культурного простору не помітно зовнішніх ознак його єдності. Існує безліч політичних партій, релігійних рухів, відкрито й вільно висловлюються протилежні політичні й не тільки позиції тощо.

Включення означає наявність максимуму культурної толерантності. Будь-який феномен актуально або потенційно може бути включений у дану культуру; взаємодіють між собою різні за походженням і сутністю системи знаків і символів; деякі символи мігрують між різними культурними системами, виступаючи в неканонічних контекстах (німецький мистецтвознавець Рената Лахман назвала останнього типу взаємодії знакових систем “семантичним проміскуїтетом”). “Чуже” викликає скоріше зацікавленість, ніж ворожість.

Ускладнення – протилежна спрощенню культурна інтенція. В полістильовій культурі постійно виникають дедалі складніші взаємодії традицій, культурних стилів і т. д.

Езотеричність виникає в полістильовій культурі як протилежна до офіційного консенсусу моностильової культури тенденція. Характерна наявність різноманітних езотеричних груп із власними сакральними доктринами, символікою, внутрішньою ієрархією і т. д.

Негативність зумовлюється запереченням, невизнанням або байдужістю до наявного соціально-культурного порядку, які в полістильовій культурі приходять на зміну загалом позитивному ставленню до соціально-культурного устрою в культурі моностильовій.

Для носіїв полістильової культури є характерним незадоволення як таке, навіть незалежно від рівня життя, достатньо високого в деяких розвинутих країнах з полістильовою культурою.

Ателеологія означає відмову визнавати будь-яку мету розвитку суспільства, культури, зосереджуватися на сенсі й меті людського існування взагалі. В полістильовій культурі людина живе сьогоднішнім днем, тоді як у моностильовій, як правило, “для майбутнього”.

Однак реальність завжди складніша і різноманітніша за будь-яку абстрактну схему. В реальному житті принципи моностильової і полістильової культур часто співіснують. Старі моностильові системи, позбавлені колишньої своєї монополії, нерідко входять у полістильові культури на правах одного з багатьох стилів.

Слід також зауважити, що завдяки характерній для сучасної культури стильовій диференціації кожний індивідуальний стиль, а отже, і стиль взагалі, стиль як такий, здобуває об’єктивність, стає незалежним від конкретних людей з їхніми звичками, уподобаннями, переконаннями. Первісна єдність суб’єкта й об’єкта, що передбачалася фактом єдності стилю і самого життя, розпадається через стильову різноманітність сучасної культури. “Замість цього, – пише Зіммель, – перед нами цілий світ виражальних можливостей, кожна з яких будується за власними законами, світ з безліччю форм, у яких виражається життя як ціле”.

Можна сказати, що вислів “Стиль – це людина” в сучасному житті значною мірою втратив свою слушність. Стиль і людина роз’єдналися. У результаті стильової диференціації сучасної культури світ стилів, тобто світ виражальних можливостей, об’єктивувався, дістав незалежне від людини існування, позбавився споконвічного зв’язку з конкретністю життя, визначеністю змісту, що виражається стильовою формою. Тепер людина свідомо і вільно може вибирати, “приміряти” до себе будь-який з об’єктивно наявних у культурі стилів. Неабиякого поширення набула імітація тих чи інших стилів.

Важливо також, що полістилізм культури часто взаємно корелюється з такими поняттями, як толерантність, демократизм, права і свободи особистості тощо. Втім, хоча полістильова культура, на перший погляд, створює для людини значно ширший горизонт вибору, ніж культура моностильова, загальний добробут та рівень соціальних гарантій суспільства не завжди прямо корелюється з полістилізмом.

ТЕМА 10. МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРИ

Поняття масової та елітарної культур.

Субкультура, контркультура, альтернативна культура

Культурологічні концепції масової та елітарної культур

Поняття масової та елітарної культур

Вважається, що як термін словосполучення “масова культура” вперше було використано в 1941 р. німецьким філософом і соціологом Максом Горкгаймером у праці з відповідною назвою – “Мистецтво і масова культура”. З тих пір поняття “масова культура” набуло неабиякого поширення в різних наукових колах – від соціології й культурології до політології й мистецтвознавства. В найзагальнішому значенні поняттям “масова культура” означається культурна життєдіяльність мас. Сучасні однокореневі слова “маса”, “масовий”, “масовка” походять від лат. *massa* – кусок, грудка. В латині слово *massa* первісно використовувалось для означення грудки сиру (*massa lactis coacti*). Цікаво, таким чином, що слово “маса” від початку призначалося для називання не просто певної речовини, а речовини, що з’являється в результаті поєднання природних процесів та людської культурної діяльності, людської праці.

На сьогодні слово “маса” використовується у двох основних смислах: природничо-науковому (маса як кількість речовини, що міститься в тілі, маса інерції тощо) і гуманітарному (культурологічному або соціологічному). В цьому контексті, в свою чергу, існує кілька найпоширеніших контекстів вживання поняття “маса” (“маси”). Маса може розумітися:

- як велика група людей, у межах якої під впливом психологічних закономірностей функціонування спільнот окремі індивіди до певної міри втрачають свою індивідуальність і завдяки взаємному впливу набувають схожих почуттів, вольових рухів, світоглядних позицій тощо;
- як натовп, потрапляючи до якого навіть особисто вихована й освічена людина підпадає під вплив примітивних пристрастей та почуття стадності і стає не здатною розсудливо міркувати;
- як група людей, що вирізняються невіглаством, неосвіченістю, невихованістю;
- як множина “усереднених” людей, обивателів;

- як недиференційована множина людей, життєдіяльність яких проходить у межах індустріальної культури зі стандартизованим виробництвом і споживанням;
- як множина людей зі схожими або й спільними смаками, цінностями, ментальністю, сформована гомогенним інформаційно-комунікаційним простором.

Серед інших варіантів трактувань культурологічного та соціологічного поняття маси можна згадати пропозицію американського соціолога, спеціаліста в галузі історії суспільної думки та соціального прогнозування, автора концепції “постіндустріального суспільства” Деніела Белла, який наводить п’ять значень поняття “маса”: маса як недиференційована множинність; маса як синонім невігластва; маса як сукупність людей механізованого суспільства; маса як сукупність людей бюрократизованого суспільства, в якому особистість втрачає свою індивідуальність; маса як натовп, який не здатний розмірковувати, а може тільки підкорюватись. Узагальнюючи, Белл визначає масу як “утілення стадності, уніфікованості, шаблонності”.

Поняття “маси” до певної міри має синонімічні відносини з поняттям “народ”, однак часто відрізняється від нього більш-менш виразним зниженням, а то й негативним відтінком. У зв’язку з цим варто звернути увагу і на етимологію таких слів, як “вульгарний”, “вульгарність”, “вульгаризація”, “вульгаризм”. Вульгаризація означає грубе спрощення якого-небудь поняття, що веде до спотворення сенсу, його опошлення.

Всі ці однокореневі слова сучасних європейських мов походять від латинських слів *vulgus*, що означає “народ”, “натовп”, “чернь”, та *vulgaris* – “народний”, “звичайний”, “простий”. Таким чином, вибудовується ланцюжок семантичне споріднених понять: масовий – народний – вульгарний.

Слід згадати і ще один латинський лексичний корінь зі значенням “народ”: *populus* (*populus*). Утворене від нього *popularis* означало “співвітчизник”, “земляк”, а в деяких контекстах – “народна партія”, або “той, що підтримує народну партію”, “народний”. Отже, семантичний ланцюжок продовжується: масовий – народний – вульгарний – популярний.

Григорій Сковорода в тих самих культурно-соціальних контекстах, у яких сьогодні використовується слово “маса” (“маси”), вживав слово “смесь”. Наприклад, він пише: “В сію то меть Діоген, в полдень с фонарем ищучи человека, когда отозвалась людская смесь: “А мы ж, де, разве не люди?” – отвечал: “Вы собаки...” Або: “Посмотрите на людскую толпу и смесь, увидите, но и самые с них молодчики льстят себе, что они вооружены рогом единорога, спасающим их от нещастія, уповаю, что как очам их очки, так свет и совет не нужен сердцу их”.

Як протилежне до масової культури трактується поняття *елітарної культури*. Сучасні українські слова “еліта”, “елітарний” походять від французького *elite* – “краще”, “обране” і більш чи менш близькі за значенням і контекстами вживання з рядом понять, такими як “аристократія”, “люди генія”, “надлюдина” (“супермен”) тощо. Поняття еліти стало центральним у соціально-філософській концепції “теорії еліти”. Хоча ще Платоном висловлювались ідеї принципової відмінності вищих і нижчих каст суспільства, однак початок формування теорії еліти саме як наукової концепції, як правило, відносять до ХІХ ст., а її остаточне теоретичне завершення – до ХХ-го. З погляду теорії еліти будь-яке суспільство з необхідністю має складатися з еліти і мас. Однак принципи виділення еліти в різних науковців іноді суттєво різняться. Найпоширенішими підходами є політичний (Парето, Моска, Міхельс та ін.), технологічний (Бьорнгом та ін.), соціально-психологічний (Ортега-і-Гассет, Шумпетер та ін.).

У ХІХ ст. англійський філософ Томас Карлейль трактував історію культури як результат діяльності геніальної історичної особистості, яка своїми діями вивищується над “середньою масою”. Артур Шопенгауер поділяв людей на два типи: “людей генія” і “людей користі”. Якщо люди генія мають особливу здатність до естетичного світоспоглядання і художньо-творчої діяльності, то люди користі зорієнтовані здебільше на практичну, утилітарну діяльність. Фрідріх Ніцше викладав свої ідеї щодо культурної еліти у вигляді концепції надлюдини.

Італійський соціолог Гаetano Моска запропонував концепцію “політичного або правлячого класу”, в якій трактував демократію як своєрідну розширену аристократію. Німецький мислитель Карл Мангейм потенційну еліту бачив у творчій інтелігенції, яка, на його думку, єдино здатна до неупередженого пізнання суспільства і підтримання демократії за умов “соціальної демагогії” масової культури.

Своє розуміння елітарної та масової культури запропонував іспанський філософ, теоретик культури Хосе Ортега-і-Гассет. У ряді праць (“Дегуманізація мистецтва”, 1925; “Повстання мас”, 1930 та ін.) він обґрунтовує протиставлення духовної еліти, яка творить культуру, і мас, які несвідомо засвоюють стандартні поняття та уявлення. Поняття маси Ортега-і-Гассет трактує як натовп, який у кількісному й візуальному відношеннях є множиною безликих людей. Людина маси – це середня людина, яка не відрізняється від інших і повторює загальний тип. Таким чином, зауважує філософ, суто кількісне визначення переходить у якісне. Еліта ж, за Ортегаю-і-Гассетом, це не родова аристократія і навіть не привілейована частина суспільства, а ті люди, які

виділяються з маси, покликані бути в меншості й боротися з більшістю (масою) задля прогресу суспільства і культури в цілому.

Своєрідне розуміння суспільних типів, яке в певному сенсі може бути співвіднесене з поняттями еліти і мас, було запропоноване російським філософом та етнологом Львом Гумільовим. Він також поділяв суспільство на меншість і більшість. Але якщо більшість Гумільов розумів досить традиційно – як “обивателів”, то меншість, яка творить історію і культуру етносів, називав “пасіонаріями”. Пасіонарії, за Гумільовим, – це люди, які з’являються внаслідок впливу космічних енергетичних викидів (ідеться про своєрідні генні мікромутації) і вирізняються високою спрямованістю своєї життєвої мети, здатністю в ім’я реальної або й ілюзорної мети жертвувати навіть життям (як своїм, так і інших людей). Вони мають непереборне прагнення до цілеспрямованої діяльності, пов’язаної зі змінами соціального або природного оточення, присвячують своє життя тій чи іншій меті, а інтереси колективу (хай навіть і неправильно усвідомлені) превалюють для таких людей над інстинктом самозбереження і турботою про власних дітей. Пасіонарії ламають інерцію традиції, вони “...порушують звичну обстановку, тому що не можуть жити повсякденними турботами, без захоплюючої їх мети”. Пасіонарність є заразливою і тому здатна захоплювати деяких оточуючих людей. Обивателі ж “...забувають минуле й не хочуть знати майбутнє. Вони хочуть жити зараз і дія себе”. Вони також, як пише Гумільов, можуть бути мужніми, енергійними й талановитими, але те, що вони роблять, вони роблять для себе. “Вони також здатні до подвигів, але задля власної жадібності, шукають високого становища, щоб утішатися своєю владою, оскільки для них реальним є тільки теперішнє, над яким невідворотно підноситься своє, особисте...”

Таким чином, у найзагальнішому сенсі поняття еліти використовується для означення в певному розумінні вищих і часто привілейованих верств суспільства, які здійснюють функцію управління, розвитку науки, мистецтва тощо і можуть мати підвищений рівень духовності та культурної й соціальної активності. В сучасній науці дістали поширення концепції множинності еліт (політичної, економічної, адміністративної, військової, релігійної, наукової, мистецької), які врівноважують одна одну і тим самим запобігають небезпеці тоталітаризму. Як складова частина соціальної структури будь-якого суспільства еліта доповнює маси (або навпаки).

Субкультура, контркультура, альтернативна культура

Окрім масової та елітарної культур у контексті структури культури іноді виділяють також такі поняття, як контркультура, субкультура та альтернативна культура.

Субкультурою називають підпорядковану, неосновну культуру, або, іншими словами, культурну підсистему всередині системи базової, основної культури суспільства. Субкультура є частиною всієї культури суспільства, або “культурою в культурі”. Субкультура – це, так би мовити, внутрішня культура певної групи людей, яка визначає їх особливий стиль життя, ціннісну ієрархію, менталітет тощо. Ця група людей може відрізнитися від решти членів суспільства за професійними, віковими або навіть етично-правовими тощо ознаками. Так, поряд з поняттям “молодіжна культура” іноді вживається термін “молодіжна субкультура”.

Альтернативна культура – це різновид субкультури, що принципово розходиться за певними позиціями з основною, панівною в тому чи іншому суспільстві культурою. Відмінності її, як правило, задаються насамперед особливостями ціннісної ієрархії, яка не збігається із традиційною або панівною аксіологічною системою. При цьому альтернативна культура претендує на статус “правильнішого”, тобто істинного, більш перспективного способу життя, або й рятівної альтернативи розвитку. До альтернативних можуть належати молодіжні субкультури, нетрадиційні релігійні рухи, субкультури, що формуються в межах різноманітних “систем самовдосконалення”, і т.п.

Контркультура (від гр. “проти”) – в широкому значенні напрям розвитку культури, який активно протистоїть “офіційній” традиційній культурі, будь-які форми девіантної поведінки. В такому розумінні контркультура зближається з поняттям альтернативної культури. В більш вузькому і конкретному значенні термін “контркультура” вживається для означення форми протесту проти культури “батьків”, що поширилася серед частини американської молоді в 60х – на початку 70х років ХХ ст.

Для американської молодіжної контркультури була характерною відмова від стандартів і стереотипів масової культури, способу життя, основні цінності якого – респектабельність, соціальний престиж, матеріальне благополуччя, але при тому вона не була зорієнтована і на культуру елітарну. Відмова виявлялась, як правило, в негативному ставленні до визнаних культурних досягнень людства, екстравагантності мислення, поведінки, зовнішнього вигляду.

Ідейно-теоретичне підґрунтя американської молодіжної контркультури являло собою довільне й еkleктичне поєднання різноманітних положень

екзистенціалізму, фрейдизму, марксизму, анархізму, східної філософії, релігії та ін. Позитивні лозунги контркультури виходили з трьох основних положень: 1) виховання нового типу особистості, з новими формами свідомості й дії; 2) формування нових стосунків між людьми; 3) формування і прийняття нових цінностей, соціальних і моральних норм, принципів, ідеалів, етичних та естетичних критеріїв. Для практичного втілення цих положень організовувалися різноманітні комуни. Невід'ємними складниками контркультури були наркотики та сексуальна революція.

Культурологічні концепції масової та елітарної культур

Щодо історичності (джерел та місця в історичній шкалі) масової культури та причин її формування висловлюють різні погляди. Досить поширеним є визначення масової культури як поняття, що охоплює численні і різнорідні явища культурного етапу, розпочатого у ХХ ст., які дістали розвиток у зв'язку з науково-технічною революцією, значним оновленням і постійним розширенням комунікаційних та репродуктивних систем (масова преса і книговидання, аудіо і відеозапис, радіо, кіно і телебачення, ксерографія, телекс і телефакс, супутниковий зв'язок, інтернет та інші комп'ютерні технології тощо), глобальним характером інформаційного обміну. Таким чином, масова культура розглядається як породжений масовою комунікацією феномен.

Найпотужнішим засобом формування масової культури в наш час найчастіше вважаються масмедіа та інтернет. Шляхом систематичного розповсюдження серед чисельно великих аудиторій різноманітних інформаційних повідомлень здійснюється ідеологічний, політичний, економічний (наприклад, засобами реклами), організаційний, духовний вплив на значні маси людей. Зміст повідомлень масової комунікації охоплює весь спектр психологічного впливу на аудиторію – від інформування і навчання до переконання і навіювання. Внаслідок отримання однакової інформації (тиражованих знань, духовних цінностей, соціальних норм) стандартизуються, стають стереотипними й уявлення, смаки, поведінка чисельно значних аудиторій або мас, у результаті чого і виникає феномен масової культури.

Так, канадський соціолог і культуролог Герберт Маршалл Маклюен (Мак-Люен) вважав, що характер і зміна культурних епох зумовлюються розвитком засобів комунікації, до яких він відносив мову, гроші, дороги, друк, науку, телебачення, комп'ютерну техніку і т. д. Наприклад, за племінного ладу домінувала усна мова, сприйняття здійснювалося завдяки слуху і тактильності, що, на думку Мак-Люена, забезпечувало неподільну єдність людини і суспільства, цілісність міфологічного мислення. З винайденням

друкарського верстата поширення набувають візуальне сприйняття, національні мови і держави, крайні форми індивідуалізму й раціоналізму, які формують відокремлену й індивідуалістичну “індустріальну”, “друкарську” людину. У ХХ ст. електронні засоби комунікації ніби “продовжили” центральну нервову систему людини, в певному розумінні усунули простір і час на нашій планеті, створивши феномен “глобального села” та своєрідних “глобальних обіймів” усіх людей – тобто людську масу і масову культуру. Нові комунікаційні засоби цілісно втягують людину в усе, що відбувається навкруги, долучають її до всіх світових подій, тобто в сучасному світі, як у давньому невеликому поселенні або в селі, всі про все і про всіх усе знають. Людина масової культури – це “нова племінна людина”, яка відрізняється від прадавньої племінної людини тим, що її цілісне сприйняття та її міфи формуються електронною інформацією.

Мак-Люен прогнозував, що на зміну “глобальному селу” має прийти “кінцева фаза продовження людини – технічне відтворення свідомості, коли творчий процес буде колективно й корпоративно поширено на все людство”.

Згідно з іншим підходом, масова культура формується також у ХХ ст., але насамперед унаслідок урбанізації, індустріалізації виробництва та стандартизації продукції. В даному разі вона розглядається як культура суспільства масового споживання. Причому індустріалізація виробництва і стандартизація продукції взаємодіють із процесом формування субкультурних груп (етнічних, вікових та ін.), зорієнтованих на певні зразки товарів і послуг. Відповідаючи соціально-психологічним очікуванням масової аудиторії, масова культура задовольняє її потреби не тільки в споживанні промислових товарів, а й у таких специфічних товарах, якими є художня культура та послуги у сферах дозвілля, розваг, спілкування, емоційної компенсації або психологічної розрядки тощо. Фактично в умовах ринкової економіки всі артефакти функціонують одночасно і як предмети споживання, товар, і як культурні цінності. Для обслуговування цих функцій масової культури в різних її галузях створюються багатопрофільні конкурентні експертні групи, що складаються з менеджерів, продюсерів, фахівців у сфері засобів масової інформації, реклами і маркетингу та інших професіоналів, завданням яких є вивчення, прогнозування та формування попиту на той чи інший вид масової продукції. В концепціях даного типу часто робиться певний наголос на художньо-естетичному ракурсі масової культури, чому сприяє надзвичайне поширення в ній таких феноменів, як мода, дизайн, реклама. Одним із найхарактерніших явищ масової культури ХХ ст. став попарт, про який ітиметься далі.

Однак далеко не всі культурологічні концепції масової культури трактують її як феномен виключно постмодерного етапу історії, Існує також точка зору, згідно з якою передумови поділу культури на масову й елітарну формуються від самого початку історії людства.

Згадаймо, що і за МакЛюеном, власне, формування сучасної масової культури засобами масової комунікації (тобто створення “глобального села” і “нової племінної людини”) в дечому нагадує культурну комунікативну ситуацію давнини (тобто село як таке і колишню племінну людину). В даному ракурсі корисно буде також згадати, що такі поняття, як езотеричний та екзотеричний, використовуються при аналізі культур фактично всіх епох і типів.

Згадаймо, що *езотеричним* називається дещо таємне, недоступне для більшості, для загалу, і навпаки, призначене, відкрите, зрозуміле, доступне тільки окремому колу посвячених, обраних, спеціалістів. Хоча цей термін використовується насамперед для характеристики різноманітної інформації та знання, однак очевидно, що групи людей, які володіють езотеричною інформацією, особливими знаннями, мають і особливий статус у суспільстві, тобто цілком можуть бути названі культурною елітою. Водночас фактично в кожній культурі присутній *екзотеричний*, тобто доступний і зрозумілий для кожного (тобто для масової аудиторії), варіант культурної життєдіяльності, який може бути співвіднесений з поняттям масової культури,

В контексті даної проблеми можуть бути розглянуті й такі, наприклад, явища культури, як кастове суспільство з його очевидним поділом на обрану еліту і широкий загал та існування в більшості історичних суспільств двох культур – аристократичної і народної. До того ж характерно, що в абсолютній більшості сфер життєдіяльності існували, так би мовити, два варіанти їх реалізації, які умовно можуть бути названі елітним і масовим: стильова архітектура і масова забудова, професійне мистецтво і фольклор, релігійна філософія і спрощені виклади Святого Письма (наприклад, так звана “Біблія для жебраків”), досить високий рівень теоретичних знань та освіти меншості і володіння суто практичними життєво необхідними навичками й тотальна в деякі епохи безграмотність більшості.

Таким чином, навряд чи можна вважати масову та елітарну культури характерним тільки для сучасної культурної епохи явищем. Інша річ, що в сучасності набувають нового характеру їхні взаємовідносини.

Так, Хосе Ортега-і-Гассет вважає специфічним явищем ХХ ст. порушення (а подекуди навіть і руйнацію) ідейно-культурного зв'язку еліти і мас, внаслідок чого в суспільстві відбувається соціальна дезорієнтація і виникає

феномен “масового суспільства” (“повстання мас”). Разом з тим він убачав специфіку нового етапу розвитку художньої культури в тому, що коли раніше мистецтво, на його думку, було зверненим до мас, то модернізм або авангард ХХ ст. є мистецтвом, призначеним для еліти. Тому це мистецтво не обов’язково має бути загальнозрозумілим і популярним у масах.

Хай там як, Ганс-Георг Гадамер, говорячи про процеси в сучасному світі, який, за його словами, загалом зазнає “зрівнялівки” через промислову революцію, пише: “Неминуче ще чіткіше розмежування між масою і тими небагатьма по-справжньому творчими талантами, які існуватимуть з масою поруч у часі. Таким же чином і далі існуватиме суспільство, яке з технічної точки зору буде значно розвинутішим, ніж наше, тому що в ньому співіснуватимуть, урівноважуючи один одного у всезростаючому розмаїтті стосунків, генії адаптації та творчі новатори”.

Тема 11. ТЕОРІЯ МОДЕРНІЗАЦІЇ

Загальна специфіка сучасного культурного етапу

Поняття аккультурації

Глобалізаційні процеси в сучасній світовій культурі та теорія модернізації

Загальна специфіка сучасного культурного етапу

Минуле ХХ ст. стало одним з рубіжних в історії європейської цивілізації навіть з суто технологічної точки зору: після кам'яного віку та віку металів приходить нова епоха, яка може бути названа віком синтетичних матеріалів. Ця глобальна подія до того ж збігається з іншою, не менш значущою: людство, яке тисячоліттями користувалося енергією мускульної сили, природних явищ та хімічної реакції горіння, починає використовувати енергію мікросвіту – атомну. Окрім традиційного мегасвіту, людина більш активно почала пізнавати макро і мікросвіти. На тлі цих епохальних змін вимальовується безліч культурних феноменів, котрі не тільки якісно впливають на світогляд сучасної людини, її ментальність, психологію, характер уявлень і т. ін., а й вимагають кардинальних перетворень функцій, змісту і методів традиційних сфер та форм діяльності.

Поза глобальністю змін, що розпочались в культурі вже минулого, ХХ ст., і здійснилися на початок ХХІ-го, на сьогодні все ще залишається актуальним масштабне протиставлення сучасності культурі попереднього періоду – культурі Нового часу.

Новим часом, або *Модерном*, в історико-культурному аспекті прийнято називати епоху XVII–XIX ст. Отже, культура ХХ ст. – це Постмодерн, тобто явище, об'ямоване історичною та філософською рефлексією (саме вони розташовуються за межами безпосередньо культурологічного термінологічного поля), і перший, “зовнішній” шар його семантики вказує на дещо, що виникло або активізувалося після Модерну (Модерну – саме в історичному розумінні).

Слід зазначити, що стосовно розуміння епохи Модерну та її меж навіть на сьогодні все ще існують різні погляди. За одним із них сучасність досі керується головними принципами епохи Модерну, зберігає основні ознаки цього типу культури, отже, не тільки говорити про Постмодерн як новий історичний етап передчасно, а й навіть справедливо оцінити сам Модерн, не перетнувши його меж, тобто без історичної дистанції, є неможливим. Згідно з іншою версією, ми живемо саме на межі між Новим часом та його

закінченням, у складний і неоднозначний період переходу від Модерну до Постмодерну. Однак дедалі переконливішого обґрунтування набуває позиція, за якою епоха Модерну – то період Нового часу (modern time), і його історичне місце – між Середньовіччям і часом найновішим (postmodern time).

Отже, Постмодерн – якісно відмінна від Модерну епоха розвитку культури і цивілізації. Постмодерн принципово відрізняється від Модерну як за своїм стилем, так і історичним сенсом. Насамперед, постмодерна культура – це культура, яка долає позитивістську та марксистську ідею про соціальну еволюцію як результат еволюції технологічної (ідея, яка, власне, узагальнює сенс розвитку Нового часу, епохи модернової) й усвідомлює, що не лише матерія може компенсуватися завдяки енергії, але також матерія і енергія можуть компенсуватися завдяки знанню. Постмодерн розглядає техніку насамперед як поле діяльності людського духу, як феномен, зумовлений культурною аксіологією. І якщо Модерн убачав у техніці вияв сили людини, виклик природі, то Постмодерн сприймає техніку не так однозначно. Поряд з поширеними негативними оцінками науково-технічного прогресу, який нібито позбавляє людину її природної суті, дедалі більшого визнання набуває розуміння створеної людиною техніки як однієї з форм виявлення істини та закономірностей природи.

Крім того, сучасна постмодерна наука усвідомила обмеженість ресурсів фізичної енергії і спрямувала свій пошук у напрямі енергії духовної – тобто інформації, знання. Силова, індустріальна техніка поступається техніці постіндустріальній, машині, яка оперує Інформацією. Якщо, наприклад, наука попередніх століть ґрунтувалася на емпіричному спостереженні та систематизації чуттєво здобутих фактів, то у ХХ ст. наука набуває більш умоглядного характеру, а інколи взагалі лунає теза про переваги позанаукових форм знання. Вперше в історії людство усвідомлює, що не тільки матерія та енергія можуть взаємно компенсуватися, але і перша, і друга можуть компенсуватися знанням. Принципових змін зазнають і Інші форми діяльності людини, в тому числі й художньої. Всі ці трансформації культурної картини світу дістали загальну назву “Постмодерн”.

Для попередніх століть (у тому числі й для ХІХ ст.) була характерна диференціація окремих частин духовної культури, встановлювалися межі між різними її галузями, відпарощувалися, виокремлювалися форми свідомості, науки тощо. У ХХ ст. ця диференційна тенденція змінилася на протилежну – інтеграційну. Нові й найпродуктивніші напрями в культурі виникають саме на стиках різних наук або навіть форм свідомості, галузей культури. У наш час особливо плідним став контакт між природничими і гуманітарними сферами знань, між різними сферами культури, зросла роль загального світогляду

людини. Звісно, не можна стверджувати, що попередні століття були виключно часом диференціації, а століття ХХ-те знало тільки інтеграцію – мова йде про домінування, переважання однієї тенденції над іншою.

Поняття аккультурації

Питання взаємовпливу культур різною типу як проблема теорії культури була поставлена ще культурною антропологією початку ХХ ст. Значний внесок у її розробку належить представникам британської та північноамериканської антропологічних шкіл першої половини ХХ ст., які, осмисливши поняття “культурного обміну”, запропонували для означення процесів безпосереднього і тривалого контакту різних культурних груп, у результаті якого зазнають змін культурні парадигми обох цих груп, термін “аккультурація”.

Аккультурація широко досліджувалася на матеріалі різних культурних форм і різних видів соціальної організації. Методологічному обґрунтуванню аккультурації були присвячені, наприклад, праці провідного представника американської культурантропології Дж. Гершковича. Він досліджував аккультурацію на матеріалі культурних процесів у Південно-Африканській Республіці, які являли собою приклад взаємодії європейських цивілізаційних форм з африканським традиційним способом життя.

Для розуміння специфіки модернізації корисно звернутися до систематизації аккультураційних процесів, запропонованої культурантропологом Ф. Боком. Досліджуючи сутність “культурного шоку”, який виникає у людини, що потрапляє в нове для неї культурне середовище, він виділяв п’ять варіантів розв’язання такого конфлікту двох культур на рівні індивідуальної свідомості: геттоїзація, асиміляція, часткова асиміляція, проміжний спосіб та культурна колонізація. З незначними застереженнями запропонована Ф. Боком систематизація в основному може бути використана і для характеристики процесів, які виникають при безпосередньому контакті двох культур і в більш значних, ніж індивідуальна свідомість, масштабах:

Геттоїзація. Відбувається в тих випадках, коли більш “сильна” культура, тобто культура, представники якої мають реальну владу над ситуацією, не йде на контакт зі “слабшою” культурою, або представники “слабшої” культури через ті чи інші причини намагаються або змушені уникати контактів з панівною культурою (тут можна використати також такі терміни, як “домінантна культура” і “субкультура”). В таких випадках поруч, а то й майже на одній території існують дві окремі культури, представники яких майже не спілкуються між собою. Приклади – негритянські гетто або резервації індіанців у Північній Америці.

Доволі замкнуті райони в сучасних великих західних містах заселені представниками інших (неєвропейських) культур: так звані китайські, індійські, арабські квартали. Наприклад, район Кройцберг у Берліні – своєрідне турецьке гетто, де більшість населення турки; вулиці мають типовий турецький вигляд; реклама, преса, оголошення – майже виключно турецькою мовою; існують представництва турецьких політичних партій; ресторани, банки і т. д. – все турецьке. Як стверджує Л. Іонін, у Кройцберзі можна прожити все життя, не сказавши ані слова німецькою мовою. До речі, в подібних іншокультурних районах Торонто (Канада) дуже часто знімаються фільми, події яких відбуваються за сценарієм в індійських, китайських, тайландських та інших азійських містах. Слід зазначити також, що геттоїзації можуть бути піддані представники як місцевої культури (як-от американські індіанці), так і прибулої.

Часткова асиміляція. Варіант, коли представники непанівної культури жертвують своєю культурною традицією в якійсь обмеженій сфері – найчастіше це робота або навчання, але зберігають власну культурну традицію в родинних зв'язках, віросповіданні.

Асиміляція. Представники непанівної культури цілком і найчастіше за власним бажанням відмовляються від своєї культурної традиції, своїх культурних норм і намагаються повною мірою засвоїти іншу (панівну) культуру. Слід зазначити, що повна асиміляція далеко не завжди відбувається легко і швидко, оскільки на заваді може стати як недостатня пластичність, здатність до пристосування самих асимільованих (опанування нової мови і т.п.), так і спротив панівного культурного середовища. Такий спротив панівної культури спостерігається, наприклад, у багатьох західноєвропейських країнах щодо емігрантів з інших регіонів.

Культурний обмін (у Ф. Бока – “проміжний спосіб”). Фактично найкраща форма міжкультурних контактів, але реально трапляється дуже рідко. Йдеться про те, коли поруч, майже разом існують і взаємно збагачуються дві доброзичливо налаштовані одна до одної культури. Історія все ж таки знала такі випадки. Така ситуація, наприклад, виникла, коли після Варфоломіївської ночі до Німеччини масово переселилися французькі гугеноти і на тлі релігійної спільності дістали там доброзичливу підтримку і допомогу. В той час було багато зроблено з обох сторін для зближення і взаєморозуміння між французькою і німецькою культурою.

Культурна колонізація. Ситуація, коли інша, чужа культура активно поширюється серед представників корінної культури, змінюючи при цьому їх тип світосприйняття, цінності, суспільні норми, моделі поведінки і т.п. Культурну колонізацію не слід плутати з колонізацією політичною. Тут не

йдеться про захоплення влади, а відбувається добровільне, принаймні зовні (свідоме або несвідоме), прийняття носіями однієї культури інших, чужих культурних норм і традицій. Під час політичної (насильницької, владної) колонізації частіше відбувається геттоїзація або часткова асиміляція місцевого населення, яке негативно ставиться до загарбників. Для культурної ж колонізації характернішою є, наприклад, допомога менш розвинутим країнам, тобто своєрідне “захоплення” інформаційного простору, формування в ментальності носіїв місцевої культури уявлення про норми, традиції, символіку і т. д. колонізуючої культури як про “модне”, “сучасне”, “прогресивне”. Сам механізм культурної колонізації у вигляді допомоги вибудовується приблизно таким чином. Уявімо, що розвинута західна країна споруджує промисловий об’єкт для потреб якоїсь економічно слаборозвиненої країни. В такому разі спонсори проекту завозять не тільки свою технологічну документацію, матеріали тощо, а й, хоча б частково, представників своєї культури, які демонструють місцевому населенню свою манеру (власне культурну традицію) працювати, спілкуватись, одягатись, харчуватись, відпочивати тощо. Причому місцеве населення за аналогією сприйняття як прогресивного і значущого самого будівництва починає позитивно (як загалом дещо сучасне, прогресивне) оцінювати і культурні норми прибульців. Виникає своєрідний асоціативний зв’язок між вищим рівнем життя і певною культурною традицією. Іншими словами, представники тієї культури, яка надає допомогу, сприймаються як більш заможні, більш освічені тощо, тобто взагалі більш успішні люди, і тому вони (власне, їхня культура) стають об’єктом наслідування для представників автохтонної культури.

Фактично те саме відбувається і під час поширення інформації: кінофільмів, у яких зображено “краще” життя, музики, різноманітних культурних проєктів – усього, що так чи інакше здатне змінювати стереотипи масової та індивідуальної поведінки.

Глобалізаційні процеси в сучасній світовій культурі та теорія модернізації

Світогляд, що відповідає еволюціоністській культурологічній парадигмі, завжди, як правило, виходив з розмежування “примітивних” і “розвинутих” культур. Свого часу, особливо від епохи Великих географічних відкриттів, представники європейських країн – місіонери, службовці та чиновники були щиро переконані в справедливості й навіть благочинності своїх дій, спрямованих на підвищення “цивілізованості” аборигенів. Вважалося, що, викорінюючи “примітивні” вірування, ритуали, звичаї та традиції і намагаючись

замінити їх “істинною” релігією, “прогресивними” соціальними відносинами і т.п., долучаючи тубільців до результатів досягнень сучасної (європейської) науки та технології, європейці тим самим об’єктивно сприяють прогресові культури тубільних народів.

Малося на увазі, що всі народи з огляду на загальні закони культурної еволюції все одно йдуть тим самим шляхом розвитку, що і європейці, але встигли пройти ним менше. Тому такий культурний вплив розумівся як “підтягування” “відсталих” народів і країн.

З руйнацією колоніальної системи постала проблема подальшого розвитку колишніх колоній. Оскільки владні верхівки цих країн часто вже були представлені людьми, що дістали європейську освіту і тією чи іншою мірою засвоїли європейські культурні цінності (принаймні прийняли їх хоча б на зовнішньому, “ритуальному” рівні), то вибір шляху розвитку нерідко робився на користь способу життя західної цивілізації. Процеси, що відбувалися в культурі країн, які отримали політичну незалежність і прагнули набути сучасних рис, згодом дістали назву *модернізації*, а їх наукове обґрунтування, відповідно, – теорії модернізації.

Перш ніж звернутися безпосередньо до висвітлення суті теорії модернізації, слід зауважити, що в даній концепції досить значне місце належить поняттям “традиційне” і “сучасне”. Треба сказати, що поняття традиційності і сучасності в останні десятиліття ХХ ст. взагалі набули надзвичайної популярності, в тому числі й за межами спеціально-наукового культурологічного контексту. Соціолог і політолог Семюель Гантінгтон зазначає, що вже на початку 70-х років ХХ ст. такі категорії суспільного життя, як олігархія, диктатура і демократія, лібералізм і консерватизм, тоталітаризм і конституціоналізм, соціалізм, комунізм і капіталізм, націоналізм і інтернаціоналізм, почали поступатися категоріям “традиційність” і “сучасність”, які вийшли на передній план теоретичного мислення.

Як уже говорилося, прихильники ідеї односпрямованого, монолінейного розвитку загальнолюдської культури, тобто ідеї, пов’язаної з поняттям прогресу і сформованої в межах еволюціоністської культурологічної парадигми, дотримуються точки зору, згідно з якою еволюція і, відповідно, модернізація (“осучаснення”) “відсталих” або традиційних культур є закономірним і невідворотним процесом, якому не можна завадити.

Висвітлення різних теоретичних аспектів процесів модернізації й узагальнення практичного досвіду різних країн і регіонів на цьому шляху можна знайти у працях таких дослідників, як Е. Етціоні, П. Бергер, Ш. Айзенштадт та ін.

Узагальнюючи позиції найбільш авторитетних науковців, що позитивно ставляться до ідеї модернізації, директор центру стратегічних досліджень при Гарвардському університеті Семюель Гантінгтон (Хантінгтон) виокремив дев'ять параметрів/характеристик модернізаційного процесу, які визнають майже всі дослідники.

1. Модернізація – революційний процес, оскільки він передбачає кардинальні культурні зміни, радикальну і тотальну заміну всіх інститутів, систем, структур суспільства та трансформацію людського життя.

2. Модернізація – комплексний процес, який не зводиться до якогось одного аспекту, однієї сторони, одного виміру життя, а охоплює суспільство повністю.

3. Модернізація – системний процес, оскільки зміни одного чинника, одного фрагмента системи зумовлюють зміни в інших чинниках і фрагментах, у результаті чого відбуваються цілісні й системні перетворення.

4. Модернізація – глобальний процес. Розпочавшись у Європі, вона набула тепер глобального масштабу. Колись усі країни мали традиційну культуру, нині ж усі вони або вже стали країнами сучасної культури, або перебувають у процесі руху до культурної сучасності.

5. Модернізація – тривалий процес. Хоча вона й революційна за масштабами змін, але не робиться одномоментно. Темпи модернізації сьогодні помітно зростають, проте вона все ж таки потребує часу, сумірного з життям кількох поколінь.

6. Модернізація – стадійний процес. Усі культури, модернізуючись, повинні пройти одні й ті самі стадії. Скільки кожному суспільству залишилося йти шляхом модернізації, залежить від того, на якій стадії воно перебувало, коли модернізація розпочалася.

7. Модернізація – гомогенізуючий процес. Традиційних суспільств багато, і всі вони різні. Власне, об'єднує їх тільки те, що вони не сучасні. Сучасні ж суспільства в основних своїх структурах і виявах однакові.

8. Модернізація – необоротний процес. На її шляху можливі уповільнення темпів, зупинки та навіть часткові відступи. Проте це тільки особливості процесу. Головне ж полягає в тому, що, розпочавшись, модернізація не може не завершитись успіхом.

9. Модернізація – прогресивний процес. Хоча на її шляху може бути багато зла і страждань, але в кінцевому підсумку все це окупиться, оскільки в модернізованому сучасному суспільстві незмірно вищим є культурний і матеріальний добробут людини.

Порівнявши основні положення теорії модернізації з наведеними вище варіантами міжкультурних контактів (аккультурації), можна побачити, що

культурна модернізація є дуже близькою до варіанта культурної колонізації, бо також передбачає перенесення, поширення норм і стереотипів однієї культури на простір іншої.

Дуже близьким до поняття модернізації є термін “глобалізація” (“глобалізм”). Щоправда, останній має більш виразне економічне контекстуальне забарвлення.

Слід також зазначити, що країни пострадянського простору і, навіть ширше, більшість колишніх соціалістичних країн не є традиційними суспільствами в сенсі застосування цього поняття до африканських та азійських країн. Проте в багатьох з них також активно дискутується проблема засвоєння цінностей, стандартів і норм західної культури, а звідси – актуалізуються й основні положення концепції модернізації. Стосовно до колишніх соціалістичних країн теорія модернізації використовується в дещо зміненому та розширеному варіанті й найчастіше іменується теорією системної трансформації суспільства (або соціокультурної трансформації).

В наступній темі ми розглянемо наукову критику теорії модернізації.

Тема 12. МІЖКУЛЬТУРНІ НЕПОРОЗУМІННЯ ЯК ОСНОВА СВІТОВИХ КОНФЛІКТІВ ХХІ СТ.

Критика теорії модернізації

Причини міжкультурних непорозумінь

Критика теорії модернізації

Слід сказати, що вразливість концепції модернізації, викладеної С. Хантінгтоном, виявилася досить швидко. Принципові положення теорії модернізації були піддані суттєвій критиці вже в 50–60ті роки ХХ ст., і навіть у самих західних країнах.

Так, опоненти “модернізаторів” зауважували, що поняття “традиція” і “сучасність” за своєю сутністю асиметричні й не можуть утворювати дихотомію, тобто виключати одне одного.

Традиція передбачає не тільки наслідування, а й новаторство, зміни, які, власне, й утворюють з нею опозиційну (але, знову ж таки, не дихотомічну) пару.

Будь-яке суспільство являє собою поєднання власних традиційних і сучасних елементів. “Традиційні” культури не є абсолютно статичними, вони розвиваються виходячи з власних, внутрішніх закономірностей. І традиції не обов’язково мають заважати модернізації, інколи вони навіть у дечому можуть сприяти їй. Зверталась увага і на те, що так звані традиційні культури нерідко менше різняться із сучасною культурою, ніж між собою. А зовнішні, значною мірою насильницькі модернізаційні акції можуть конфліктувати з власним органічним розвитком суспільства і культури. А. Тойнбі, наприклад, писав: “Елементи культури, абсолютно нешкідливі і навіть благотворні на рідному ґрунті, можуть виявитися небезпечними і навіть руйнівними в чужому соціальному контексті”. Крім того, уявлення про сучасне суспільство утворюють скоріше ідеал, тоді ж як реальність у будь-якому суспільстві формується здебільше з огляду на традиції.

Було також порушено проблему ідентифікації “сучасних” суспільств. З усього ясно, що цим терміном означаються країни західної, європейської культури (до неї як до культурного типу належать, окрім власне європейських, також країни північноамериканські, Австралія та певною мірою деякі інші). Тому постає запитання: а що тоді мати на увазі під сучасними незахідними країнами, що така “незахідна” сучасність має означати? Чи повинні і чи можуть різнитися між собою сучасні західні і сучасні незахідні культури?

Наукові противники теорії модернізації вказували на відносність та умовність трактування результатів модернізації як блага, на необов'язковість її системності (так, економічна модернізація подекуди здійснюється без політичної) та на бездоказовість, власне гіпотетичність, положення про необоротність модернізації.

Початок 70х років ХХ ст. ознаменувався новою хвилею критики теорії модернізації. По-перше, було звернуто увагу на її по суті етноцентричний характер.

Оскільки роль лідера і своєрідного символу досягнень західного світу після Другої світової війни перебравши на себе США, то концепції модернізації вже тоді почали критикуватись як, за словами одного з німецьких науковців, “спроба інтелектуальної еліти Америки осмислити післявоєнну роль США як світової наддержави”. Такий ракурс критики модернізації набув нової актуальності після розпаду СРСР, що унеможливив подальше виправдання американської “позиції сили” необхідністю протистояння східній “імперії зла”.

По-друге, серйозні претензії почала викликати відсутність власного історичного змісту модернізації. Теорія модернізації дає уявлення про традиційну та сучасну культури, але дуже нечітко описує суть перехідного періоду (згадаймо, що модернізація є досить тривалим процесом). Теорія модернізації не дала позитивного (тобто заснованого на реєстрації наявності, а не відсутності) визначення культури перехідного типу – вженетрадиційної, але щенесучасної.

По-третє, була піддана критиці переважно економічна спрямованість концепцій модернізації, чергового разу зверталась увага на недостатнє висвітлення в них етичних та світоглядних проблем, пов'язаних з модернізаційним процесом.

А. Толстоухов, наприклад, так пише про модернізаційний (тобто глобалізаційний) процес: “На жаль, згідно з розумінням глобалізації як вестернізації, тепер “доводити” своє право на існування національним країнам потрібно не тільки й не стільки у військовому чи політичному, і навіть не в економічному плані – скільки в ціннісному аспекті. Справа не лише в тому, що ті, хто сповідує “постматеріалістичні цінності” та володіє когнітивним капіталом, виявляється монополістом на блага матеріальні. Глобалізаційні процеси призводять не лише до майнової нерівності між цілими націями – вони впроваджують нерівність ціннісну. Мається на увазі, що вищий клас, і зокрема інтелектуали-професіонали нових галузей сервісної сфери в усіх країнах

світу, навчаються сповідувати цінності, характерні для традицій західноєвропейських, а не для власного історично-культурного середовища. Саме завдяки цій обставині вони мають змогу займатися професійною діяльністю із застосуванням “останнього слова науки” – і жити саме за західними стандартами комфорту.

Глобалізація поволи зображає “американський спосіб життя” у вигляді чи не єдино можливого у сучасному світі, не попереджаючи про те, що такий спосіб життя є принципово неправильним хоча б через екологічні міркування, не кажучи вже про необхідність збереження культурно-аксіологічного розмаїття світу”.

Треба сказати, що сама практика здійснення модернізаційних проектів з самого початку викликала суттєві зауваження як у багатьох науковців, що не поділяли оптимізму “модернізаторів”, так і в широких колах європейської громадськості. Так, англійський етнограф і соціолог Броніслав Каспер Маліновський писав про колишню практику “долучення до цивілізації” колоніальних народів: “Всюди одне й те саме фантастичне завзяття знищувати, викорінювати, спалювати все те, що шокує нашу моральну, гігієнічну або просто провінційну чутливість, всюди одне й те саме неуцьке і безглузде нерозуміння того, що кожна риса культури, кожний звичай і вірування становить певну цінність, виконує соціальну функцію, має позитивне біологічне значення... Традиція з біологічної точки зору є форма колективної адаптації общини до її середовища. Знищіть традицію, і ви позбавите соціальний організм його захисного покрову і приречете його на повільний невідворотний процес умирання”.

Причини міжкультурних непорозумінь

Слід звернути особливу увагу на проблемність розуміння представниками європейської культури як світогляду, цінностей, традицій інших культур, так і деяких емоційних аспектів сприйняття представниками цих інших культур самого процесу модернізації (глобалізації). Власне, проблема стара як світ: живучи в певній культурі, людина сприймає цінності, традиції, мораль саме своєї культури як загальні (майже природні) особливості людського існування. Культурологи найчастіше говорять про культурний шок, що його колись зазнали європейці внаслідок так званих великих географічних відкриттів та знайомства з іншими типами культур, як про подію минулого. Проте варто проводити межу між спеціально-науковим усвідомленням якихось фактів (у даному разі йдеться про усвідомлення того факту, що європейський

спосіб життя, світогляд, традиції, цінності є тільки одним із численних варіантів) і мірою усвідомлення тих же фактів колективною свідомістю всіх представників культури.

В плані останнього можна сказати, що культурний шок або ще не став реальним досвідом нашої культури в усій її цілісності, або ж його переживання відбулося без суттєвих позитивних щодо панівного світогляду наслідків. Принаймні проблема розуміння “іншого” залишається не вирішеною і до сьогодні, що дало підстави президентові Міжнародної федерації філософських товариств Міро Кесаді зауважити: “Найбільшою вадою сучасного людства є невміння слухати і розуміти “не своє”, терпимо ставитися до чужого, і навпаки, вміння з дивною впертістю перетворювати чуже на вороже”.

Не випадково все більше сучасних науковців схиляються до думки, що на зміну ще донедавна найбільш актуальним міжнаціональним та міжкласовим конфліктам приходять міжкультурні конфлікти, які стають новою глобальною проблемою людства, і що саме такі конфлікти можуть бути основою і причиною світових воєн ХХІ ст.

З одного боку, існує проблема, пов'язана з необхідністю розуміння представниками європейської культури вразливості почуттів представників інших культур там, де йдеться про поширення європейських культурних стандартів у сучасному світі. Так, це європеєць живе сьогодні “просто” у дві тисячі ... році, одягає на ділову зустріч “діловий” костюм тощо. Для представників же іншої культурної традиції ті ж самі факти не мають такої самоочевидності: мусульманин бачить, наприклад, поруч із заголовком сьогоднішньої газети не “просто дату”, а дату “від народження Христового”, а індус замість дхоті одягає не “діловий”, а “європейський” костюм.

Проблематичним, як правило, є і традиційне суто “європейське” бачення і трактування багатьох історичних реалій. Показовими, наприклад, можна вважати події, які у останні десятиліття періодично відбуваються на Американському континенті. Так, ще у жовтні 2004 р. у Венесуелі під час офіційних святкувань чергової річниці “відкриття” Америки Колумбом в одному з міст цієї латиноамериканської країни на знак протесту відбулися стихійні мітинги, на яких говорилось про історичний факт агресії й геноциду відносно автентичного населення континенту з боку європейців. Крім того, була скинута з п'єдесталу статуя Колумба, яку місцеве населення потім волочило вулицями міста і дорогою кілька разів “вішало” як злочинця і вбивцю. У 2020 році в США випадки повалення протестувальниками скульптур та інших пам'ятників, пов'язаних із завоюваннями білими європейцями Америки, стали фактично масовими. Так, у Портленді під час маніфестації “День гніву корінних народів”, проведеної до Дня Колумба, протестувальники вибили вікна у

будівлі Історичного товариства Орегону та вивісили на фасаді плакат з написом: “Припиніть вихваляти расистів, колонізаторів, вбивць!” Заодно демонстрантами були повалені статуї американських президентів Теодора Рузвельта та Авраама Лінкольна.

З іншого боку, європейці й самі не завжди виявляють толерантність щодо специфічних рис і традицій інших культур. Характерною, наприклад, є ситуація зі сприйняттям та оцінкою представниками європейської культури такого елемента жіночого вбрання, як хіджаб (чадра або паранджа), що поширений у деяких азійських країнах. Жінка в чадрі сприймається як символ застарілих, патріархальних, неправильних і несправедливих (з точки зору європейців) суспільних відносин. Є фактом, що більшість європейців вважають цю деталь одягу своєю ознакою безправності, пригніченості жінки в мусульманській культурі. І, як правило, створюється поверхове враження, що європейська жінка завжди займала в суспільстві більш значні позиції, оскільки вона ніколи не змушена була закривати обличчя. Однак таке трактування стає можливим тільки внаслідок елементарного нерозуміння функціональної суті кожного елемента будь-якого культурного простору.

Ще німецький просвітителі і філософ Йоганн Георг Форстер інтерпретував культуру як спосіб виживання природно недосконалої людської істоти, а різноманітність культур пояснював активним пристосуванням племен і народів до саме свого природного середовища. Пояснював різноманітність культур через варіативність пристосування людини до свого середовища і Йоганн Готфрід Гердер. Вже у ХХ ст. Б. Маліновський обґрунтував принцип функціоналізму, згідно з яким кожна культура є цілісною системою і складається з елементів, що перебувають між собою у функціональній залежності. Культури різняться насамперед способом задоволення потреб, які, в свою чергу, різняться відповідно до тих чи інших обставин та умов життя культури.

Якщо з означених наукових позицій подивитися на будь-який елемент тієї чи іншої культури, то на перший план етично-аксіологічних оцінок має виступити якраз питання його функціональності, а не позитивності – негативності. Так, щоб зрозуміти, чому саме мусульманки носять хіджаб, слід звернути увагу на кліматичні умови Аравійського півострова, де історично виник іслам. Має впасти в око і те, що далеко не в усіх народів, які перейняли від арабів мусульманство, жінки одягають чадру. Подібний одяг жінки традиційно носять у таких регіонах, як Аравійській півострів, Центральна Азія, Північна Африка. Це все райони пустель і напівпустель із відповідним кліматом: пекучим сонцем протягом цілого року і частими сильними вітрами, які несуть хмари піску, що буквально січе незахищене людське тіло. Можливо, тут варто згадати “сільський загар” жінок, які багато працюють на відкритому

повітрі (наприклад, у полі) навіть у нашій кліматичній зоні: обличчя та інші відкриті ділянки шкіри стають темними, грубими і зморшкуватими значно швидше, ніж прикрита одягом шкіра. Можна тільки уявити, наскільки ці процеси втрати жіночою шкірою кольору і ніжності є потенційно сильнішими в умовах Аравійського півострова внаслідок впливу пекучого сонця та вітру, який несе пісок. При тривалому перебуванні на відкритому повітрі (згадаймо, що йдеться про кочові в минулому народи) в такому природному середовищі жінці, очевидно, було б замало звичайної хустки або капелюшка, якими обходяться європейки. З часом цілком функціональна потреба прикривати обличчя від сонця і вітру перетворилася на культурну традицію, на форму пристойності, аналогічну до тієї, яка змушує, наприклад, європейців мати на собі одяг навіть у спекотну погоду.

З іншої сторони, намагання представників іншої культури утвердити свої культурні норми (у тому числі й носіння жінками хіджабу) на ґрунті європейських країн, куди мешканці багатьох африканських та азійських країн у наш час часто емігрують з соціально-економічних та інших причин, викликає обґрунтований опір з боку самих європейців, як-от відбувається у наш час у Франції та інших країнах Західної Європи. Більш того, наполегливі вимоги деяких емігрантів привести культурні норми європейських країн у відповідь до їх власних традиційних норм (тобто норм тих країн, звідки емігранти прибули до Європи), іноді супроводжуються насильством по відношенню до корінних європейців. Зокрема, після низки терористичних актів та вбивств, президент Франції Е. Макрон оприлюднив план захисту світських цінностей цієї європейської країни від ісламського радикалізму.

Далеко не самоочевидними для представників інших культур при детальнішому розгляді є і, наприклад, переваги європейського християнського моногамного шлюбу перед полігамним. Тут слід урахувати, зокрема, що за полігамії існує значно вищий ценз вимог до чоловіків, які отримують можливість передати свої гени наступним поколінням. Очевидно, що одружений з кількома жінками чоловік позбавляє такої можливості іншого чоловіка, який через ті чи інші причини не може витримати конкуренції (наприклад, не досить розумний і кмітливий або не досить здоровий і витривалий (і, в результаті, можливо саме тому не дуже заможний), щоб посісти достойне місце в суспільстві і бути потенційно привабливим чоловіком в очах жінки та її родичів).

Цікаво, що іноді і європейські жінки висловлюють думку, що, можливо, краще бути другою чи третьою дружиною порядного, достойного й заможного чоловіка і народити дітей від нього, ніж бути першою і єдиною дружиною алкоголіка, нездари та ледаря. Крім того, полігамія позитивно

позначається на демографічних показниках народу, оскільки навіть після значних втрат чоловіків унаслідок, наприклад, війни, більшість жінок усе ж таки зможуть влаштувати свою жіночу долю, вийти заміж і народити дітей. Полігамія також створює кращі соціальні перспективи для дружини, чоловік якої закохується в іншу жінку. Перша дружина не приречена на розлучення і подальшу самотність зі своїми дітьми (до того ж і діти не втрачають батька), а традиційна етична при звичаєність суспільства до полігамії позбавляє її переживання морального приниження, як це нерідко буває із покинутою чоловіком задля іншої (або зрадженою з коханкою) дружиною в моногамних культурах.

Звісно, все сказане абсолютно не має на меті обґрунтувати переваги полігамії. Цій формі шлюбних стосунків так само, як і моногамії, властиві свої болючі і вразливі точки. Маючи в деяких аспектах справді кращі умови щодо реалізації традиційно “жіночих” родинних функцій (у спектрі від біологічного до побутового), жінки в полігамній культурі перебувають у значно менш сприятливих умовах щодо реалізації особистісної (у спектрі від духовно-інтелектуального до соціально-політичного). Отже, йдеться про інше: обидві культурні традиції є варіантами пошуку людською спільнотою найкращих принципів устрою й обидві мають як сильні, так і вразливі сторони. Очевидно, що далеко не всі європейські жінки прагнуть професійної самореалізації або духовної свободи, і декого з них цілком би задовольнив більш-менш гарантований домашній затишок. Так само очевидно й те, що декотрих жінок полігамного суспільства не задовольняє обмеження їх культурно-соціальних функцій родиною. Хоча в реальності – поза абстрагованими ідеальними побудовами – європейкам досить часто доводиться працювати не стільки заради творчої професійної самореалізації, а задля банальної необхідності утримувати себе та своїх дітей, а та, сказати б, “клітка”, в якій живуть чимало східних жінок, далеко не завжди є принаймні позолоченою.

Більшість інших відмінностей у культурних традиціях, суспільному устрої тощо також можуть бути пояснені або як засоби пристосування культури до саме своїх обставин існування (природних, історичних тощо), або як варіативність шляхів пошуку позитивного культурного простору. Розуміння таких фактів та формування толерантності і, зрештою, порозуміння між представниками різних культур має стати найголовнішою метою людства у XXI ст.

Зрозуміло, все викладене не слід розуміти і таким чином, що європейська культура має в односторонньому порядку відмовитися від власної експансії та своїх претензій на роль “правильної”, “найкращої”, “зразкової” культури, і

тоді всі проблеми міжкультурного спілкування розв'яжуться автоматично. Ситуація значно складніша, бо неважко здогадатися, що якщо європейська культура втратить своє лідерство та домінантність, то на роль світового лідера почне претендувати якась інша культура з, цілком можливо, не кращими (а можливо, навіть і ще гіршими) засобами і методами впровадження “своєї істини” і “своєї правди”. Зрештою, можна згадати хоча б про ісламський фундаменталізм або концепцію негритюду, в яких дуже багато суб'єктивності й релігійної та національної (расової) заангажованості.

Цілком імовірно, що постійна конкуренція з усіма її наслідками взагалі є своєрідним законом існування людського роду, подібним до деяких законів природи, або тим постійно необхідним для розгортання життя ризиком, про який писав А. Тойнбі.

Тема 13. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

Наукове та художньо-естетичне пізнання

Види та форми мистецтва

Історичні форми мистецтва

Жанрові системи мистецтв

Наукове та художньо-естетичне пізнання

Прийнято вважати, що наука відрізняється від мистецтва і міфології своєю раціональністю, логічністю та узагальненістю. Наука оперує поняттями, тоді як мистецтво і міфологія являють собою якраз чуттєво-образне, художньо-метафоричне відображення світу. Проте, як уже було з'ясовано в попередній темі, науково-інтелектуальне відтворення дійсності формується у вигляді цілісної наукової картини світу. І вже сама ця “картинність” неабияким чином свідчить про генетичний зв'язок науки і мистецтва. Крім того, закономірності пізнання, які на перший погляд здаються властивими виключно сфері естетичного і художнього, насправді мають також суттєве значення і в науці.

Показово, наприклад, що А. Н. Вайтгед (Уайтхед) вбачає джерела характерно наукового мислення в давньогрецькій драмі: “Великі трагіки античних Афін – Есхіл, Софокл, Евріпід були воістину пілігримами наукового мислення в тому вигляді, в якому воно існує сьогодні, їхнє бачення долі, безжальної і байдужої, що веде трагічну колізію до її невідворотного кінця, було прообразом того, як сучасна наука бачить світ. Доля в грецькій трагедії перетворилась в сучасному мисленні на порядок природи. [...] Ця безжальна невідворотність наповнює наукове мислення. Закони фізики суть веління долі”. Звісно, Вайтгед не має на увазі, що поняття впорядкованості світу винайдено авторами грецьких п'єс. Це поняття, на його думку, проникло в мистецьку традицію із глибин свідомості ще попередніх часів, із більш ранньої традиції передфілософського осмислення буття. Відносно давньогрецької космології як складової філософської думки Вайтгед зауважує: “Грецький образ природи, принаймні в тому вигляді, котрий космологія донесла до наступних століть, був, по суті, драматичним. Він не був через це з необхідністю неправдивим, але він був всеохопно драматичним. Структура природи розумілась аналогічно до розгортання драматичного твору, як ілюстрація загальних принципів, що сходяться у деякій спільній точці. Структурування природи здійснювалось так, щоб вказати кожній речі її справжню мету... Природа бачилась як драма, в котрій кожна річ грає свою роль”. Але,

художньо упредметнивши цю структуру та її закономірності в окремих виявах загальних законів буття, давньогрецька трагедія “зробила ще глибшим той потік свідомості, з якого виникла. Видовище дії морального порядку було закарбовано уявою класичної цивілізації”.

Загалом слід зазначити, що попередні (відносно Модерну) культурні епохи не були схильні вбачати у взаємовідносинах логічного (раціонального) й естетичного (чуттєвого, почуттєвого) опозиційності, яка стала видаватися очевидною наприкінці Нового часу. Такий висновок можна зробити навіть на підставі аналізу семантичного спектра окремих слів деяких давніх мов. Так, у латині одне слово “*sensus*” означало і почуття та відчуття, і смисл та розуміння. Майже аналогічно санскритське “*चित्ता*” (від “*चित्*” – сприймати, помічати), що було одним з основних понять давньоіндійської теорії пізнання, йоги, а пізніше і буддизму, мало широкий семантичний спектр: від означення процесу мислення, думки, розумової фіксації до волі, наміру, емоцій, серця. Так чи інакше всі ці значення стосувалися різних виявів духовного життя.

В тих же випадках, коли раціональне і чуттєве пізнання демаркувалися, на першому плані зазвичай опинялось якраз пізнання чуттєве, інтуїтивне. Цікавий матеріал у цьому плані дають навіть поширені в тій чи іншій культурній традиції афоризми та тези. авторитетний св. Августин зауважував: “*Tantum cognoscitur, quantum diligitur*” – “Пізнаємо настільки, наскільки любимо”. Однією з найвідоміших тез середньовічної філософії була теза “*Nihil est in intellectus, quod non prius fuerit in sensu*” – “Нема нічого в розумі, чого не було б раніше в почуттях”. Саме ця теза пізніше стала основною формулою сенсуалізму.

В європейській же науці Нового часу отримали розвиток тенденції, що привели не тільки до більш різкого розмежування раціонального і чуттєвого (відповідно: логічного й естетичного, наукового і художнього), а й до численних спроб установити між ними відносини підпорядкованості з домінуванням раціонального. В XVII–XVIII ст. провідне місце у філософській проблематиці посіли питання гносеології: відбувався активний пошук граничних основ знання, які б дали змогу визначити об’єктивну цінність різних форм пізнання.

Саме в такому ракурсі тогочасна філософія досліджувала співвідношення розуму і чуттєвості, емпіричного і раціонального, а філософські концепції залежно від обраних пріоритетів розподілялися між раціоналізмом і емпіризмом. Уже Декарт, один із засновників філософії та науки Нового часу, виступив із закликом перегляду основних світоглядних принципів попередньої культурної традиції і почав висловлювати переконання в онтологічній перевазі умоглядного над чуттєвим. Декарт ототожнив душу і розум і почав називати уяву та почуття модусами розуму. Більш того, він розглядав афекти

і пристрасті як наслідки впливу на розумну душу тілесних рухів, які, не будучи прояснені раціональним світлом, породжують помилки розуму. Слід зазначити, що подібна інтенція до раціональності, яка проявлялася (хоча зазвичай і в меншому масштабі, ніж у Новий час Європи) протягом майже всієї людської історії і в різних культурах, дуже часто приводила до виникнення різноманітних соціальних ідей або й проектів, що ставили за мету побудову раціонально обґрунтованого і логічно вивіреного “ідеального” суспільства.

В даному контексті принагідно буде згадати роман Ф. Достоевського “Злочин та покарання”, в якому в художній формі якраз і дискутується питання взаємодії людської душі та почуттів, з одного боку, і розуму та раціонального теоретизування – з іншого. Один з головних героїв роману Разуміхін, коментуючи позицію сучасних йому “соціалістів” (у тогочасному, звісно, тобто 60-х років ХІХ ст., значенні цього слова), говорить, що згідно з нею “...преступление есть протест против ненормальности социального устройства – и только, и ничего больше, и никаких причин больше не допускается... Если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать и все в один миг станут праведными. Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натура не полагается! У них не человечество, развившись историческим, живым путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!” Однак, продовжує Достоевський устами свого героя, “живая душа жизни требует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна... С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!”

Коли в 1735 р. німецький філософ Александр Готліб Баумгартен (1714–1762) у своїй дисертації “Філософські роздуми про деякі питання, що стосуються поетичного твору” вперше ввів у науковий обіг термін “естетика”, то він виходив насамперед із актуальної для тогочасної філософської думки суто гносеологічної потреби розведення форм пізнання. Йдучи шляхом своїх попередників та вчителів Г. В. Лейбніца та Х. Вольфа, Баумгартен розрізняв і протиставляв розумове або логічне пізнання і пізнання чуттєве, для означення якого ним і було використано поняття “естетичне”. Термін “естетика” був введений для означення “науки про чуттєве знання” – або, за Баумгартеном, “нижчої” теорії пізнання, яка доповнювала “вищу” теорію пізнання, або логіку. У нововведенні А. Г. Баумгартена можна побачити намагання дати

свій варіант розв'язання актуальної на той час філософської проблеми, причому варіант, у якому простежується намагання уникнути крайнощів як раціоналізму, так і емпіризму і з'єднати в систему двох наук (естетики та логіки) дослідження різних і разом з тим співвідносних шляхів досягнення людиною буття: раціонально-логічного і художньо-естетичного. Іншими словами, конфлікт світоглядних позицій Баумгартен пропонував вирішити не шляхом формування ще однієї (нехай би навіть і об'єднувальної) концепції, а шляхом утворення окремих спеціальних наукових підходів, які б не виключали один одного, як це найчастіше відбувається на рівні концепцій, а, розділяючись, саме взаємно доповнювались би, що ми, як правило, бачимо у взаємодії різних наук або й сфер свідомості. Слід визнати, що пропозиція Баумгартена виявилася результативною щодо формування естетики як нової філософської дисципліни. Разом з тим остаточний розподіл досліджень пізнавальної активності людини між різними дисциплінами привів не тільки до позитивного наслідку більшої спеціалізації, тобто поглиблення цих досліджень.

Обмеження сфери діяльності або пізнання, звісно, може в певних аспектах і до певної міри сприяти вузькоспрямованим досягненням, проте потенціал вузької зосередженості зусиль дуже швидко вичерпується.

В результаті вузькоспеціалізоване поглиблення в багатьох випадках призвело до зменшення об'єму і масштабу наукового бачення. Зокрема, з часом з кола уваги та усвідомлення якось непомітно випало уявлення про сутнісний взаємозв'язок логічного та естетичного як взаємопов'язаних форм пізнавальної активності. Тим більше що сам Баумгартен так і не встиг викласти свої ідеї щодо специфіки естетики в остаточній формі. Наприклад, у його "Естетиці" так і не з'явився запланований автором спеціальний розділ, який мав бути присвячений дослідженню знакової природи естетичного. Якби ця ідея була здійснена, то, можливо, ми знали б Баумгартена не тільки як автора таких термінів сучасного наукового простору, як "естетика", "суб'єктивне", "об'єктивне", а і як автора терміна "семіотика" та засновника вчення про знаки (чим він більш ніж на століття випередив би в такому разі Ч. Пірса та Ф. де Соссюра). Заплановане, але так і не реалізоване висвітлення семіологічного ракурсу дослідження естетики, безперечно, значно посилило би і підкреслило зв'язок естетики з логікою, оскільки семіотика є феноменом, що уможлиблюється виключно логічним підґрунтям (пізніше Ч. Пірс власне і почав розробляти семіотику як особливий варіант математичної логіки).

Слід зазначити, що в певному розумінні логіка й естетика справді єднаються в математиці. Тільки на певних окремих етапах розвитку математика розумілась як виключно логічна дисципліна. Своєрідний максимум єдності

математики і логіки продемонстрував логіцизм. Цей напрям філософського обґрунтування математики, що спирався на тезу Лейбніца про зведення математики до логіки, тривалий час трактував математику як дослідження аналітичних істин, тобто таких, які мають бути істинними “в усіх можливих світах”. Цікаво при цьому, що праця самого Лейбніца, присвячена принципам математичної логіки, мала назву “Про мистецтво комбінаторики”, що змушує пригадати фактично мистецький статус цього виду людської творчості в давньогрецькій культурі.

Крім того, і сучасна фізика мікросвіту продемонструвала відносність деяких традиційних математичних формулювань і висновків, змушуючи на новому матеріалі знову згадати давньогрецьке розуміння математики як “споглядального мистецтва”, а отже явища, яке окрім зовнішньої логічності має також естетичний аспект.

Але, на жаль, необхідне логічне коло, яке б взаємно обумовлювало естетику та логіку, так і залишилось не повністю замкнутим навіть у працях самого Баумгартена. Пізніше тільки в дуже поодиноких випадках принципи естетики все ж таки свідомо співвідносилися з принципами логіки, що вже у ХХ ст. дало підстави А. Н. Вайтгеду зауважити у праці “Способи мислення”: “Я стверджую, що аналогія між естетикою і логікою – це одна з найменш розроблених тем у філософії”.

Разом з тим саме зіставлення логічного й естетичного просторів у людській культурі є надзвичайно перспективним як для визначення сутності наукової свідомості, так і взагалі для більш адекватного усвідомлення самої сутності людської культури як форми буття. Тим більше що в сучасності, позначеній феноменом постмодернізму, виникають нові підстави до співвіднесення логіки й естетики.

Справа в тому, що ще з кінця ХІХ ст. знову актуалізується характерне для античності розуміння філософії (загальної методології наукового пізнання) саме як мистецтва. Вже Ф. Ніцше зауважує, що філософи “...за допомогою підтасованих підстав захищають упереджену тезу, вигадку, “навіювання зверху”, здебільшого в абстрактний спосіб створене і профільзоване бажання серця”. Всяка ж “велика філософія”, на його думку, це “сповідь її автора, дещо на кшталт мимовільних і несвідомих мемуарів”. І далі філософія трактується Ніцше як арістотелівський мімесис, але мімесис “навпаки”: “Вона завжди створює світ за своїм зразком – вона інакше не може. Філософія – це і є сама та потреба, те духовне прагнення до влади, до “створення світу”, до *causa prima* (до першопричини)”.

Ніцше висловлює думку, що вирішення сучасною йому філософією проблеми дійсного і позірного (гаданого, уявного) світу далеко не завжди

керується прагненням до істини, – в більшості випадків опозиційні до позитивізму філософи вирішують цю проблему, так би мовити, з лукавством. Поняття правильності, відповідності, слухності можуть використовуватись не тільки стосовно істини, а й у значенні відповідності (тобто несуперечності) “цілому возу прекрасних можливостей”. Втім, логічні висновки є свідченням правильності міркувань за умови правильних вихідних умов та посилок, однак не гарантують істинність цих вихідних посилок міркування. Тобто правильна логіка ще не гарантує досягнення “правильного” результату, – необхідно, щоб перед тим були правильно обрані або сформульовані об’єкти і поняття логічних маніпуляцій).

Маючи на увазі тих, за його словами, “більш сильних, більш життєздатних, більш жадібних до життя мислителів”, хто низько оцінює “достовірність власного тіла, як і достовірність того обману відчуттів, який говорить нам, що земля нерухома”, Ніцше припускає: “Хто знає, чи не хочуть вони в сутності завоювати знову дещо, чим колись володіли *із ще більшою впевненістю*, дещо на кшталт старовинної віри минулих часів, можливо, віри в “безсмертя душі”, можливо, в “старого Бога”, одним словом, поняття, з котрими краще, надійніше і веселіше жилося, ніж з “сучасними ідеями”. (...) їхній інстинкт, який жене їх із *сучасної* дійсності, непереборний – навіщо нам їхні обхідні дороги, що ведуть назад! Найбільш суттєве в них не те, що вони хочуть назад, а те, що вони хочуть геть! Трохи більше сили, польоту, мужності, художності, і вони захотіли б геть – а не назад!” Отже, Ф. Ніцше фактично трактує філософію як художнє творення світу за бажаннями серця.

Згадуючи І. Канта та його вплив на німецьку філософію, Ніцше пише: “Кант насамперед пишався своїми категоріями; зі своєю таблицею категорій у руках він говорив: “це найбільш складне, що могло коли-небудь бути зроблено для користі метафізики”. Зрозумійте тільки оце “могло бути”!”

Ніцше пояснює довіру до синтетичних апріорних суджень уявленнями про “здатність”, “спроможність” людини до них (як і уявленнями про інші “здатності”) і невмінням розрізняти слова “знаходити” і “вигадувати”. Правдивість апріорних суджень не може бути аргументована “здатністю” до них людини.

Але Ф. Ніцше є специфічною фігурою філософії – філософ-поет, міфотворець, іноді пишуть і про його власний “утопізм”. Тож навряд чи його голос є переконливим для всіх, а за голосом інколи не чути сенсу. Звернімось до думки зовсім іншого за типом філософа. А. Н. Вайтгед, який, перш ніж стати філософом-системотворцем, вивчав математику, математичну логіку та фізику, вважає, що сама переконаність у можливостях мислення, “віра в розум” ґрунтується на впевненості в тому, що “справжня природа речей утворює

світову гармонію, яка виключає чисту випадковість”. Вайтгед пояснює саму можливість науки переконаністю в такому природному порядку, який пов’язує досвід людини з найглибшою реальністю, визначає місце окремих подій у системі всіх речей – системі, що охоплює і гармонію логічної раціональності, і гармонію художнього твору. Причому “хоча логічна гармонія підкорена Всесвіту з залізною необхідністю, художня гармонія стоїть раніше неї як живий ідеал, що формує весь загальний потік у процесі його безперервного розвитку в напрямі до все більш прекрасних і досконалих результатів”. А оскільки справжню роль філософії мислитель вбачає в “гармонізації різноманітних абстракцій методологічного мислення”, тобто в гармонізації абстрактної логічної думки (“Думка абстрактна, а грубе використання абстракцій є головною вадою інтелекту”), то вона з невідворотністю має наближатися за своєю суттю до більш досконалої художньої гармонії. Це, власне, і пояснює, чому “кожна філософія несе на собі відтінок таємного образного світобачення, яке в явному вигляді ніколи не залучається до ходу міркувань”.

Таким чином, позиція Вайтгеда може бути візуалізована у вигляді умовного кута, вершиною якого є філософське осмислення буття, а променями – наука і мистецтво. Останні не тільки взаємодіють крізь простір культури, який вони взаємно формують, а й взаємно коригуються через свою вищу точку – філософію. У філософії ж у потенції міститься як логічність, так і естетичність. Іншими словами, філософія є спробою відтворити систему, яка охоплює і гармонію логічну, і гармонію естетичну. Звідси філософія становить феномен по своїй суті не тільки логічний, а й естетичний. Відповідно наукова логіка має естетичний аспект, а мистецтво як упредметнення естетичного – аспект логічний.

Вайтгед пише: “Гармонія логічного розуму, котра охоплює включену в постулати модель у її цілісності, є найзагальнішою естетичною властивістю, породженою самим фактом спільного існування в цілісності окремої події. Всяка єдність події встановлює своїм власним існуванням естетичне відношення між загальними умовами, включеними в дану подію. Це естетичне відношення належить до сфери раціонального. (...) Оця розумна гармонія буття, котрої потребує цілісність складної події, разом із повнотою реалізації (у події) того, що міститься у її логічній гармонії, являє собою вихідний пункт всякої метафізичної системи”.

Серед основних тенденцій розвитку сучасної європейської філософської думки, що мають значення для даного ракурсу культурологічних досліджень, слід виділити насамперед підвищення інтересу до підсвідомих чинників формування культурної ментальності та проблем інтуїції. Це значною мірою розвертає увагу наукової рефлексії в бік суб’єктивних та духовних аспектів

людського існування. З формування логічної теорії істини акцент дедалі частіше переноситься на дослідження її практичного, дієвого переживання – тобто фактично дуже близьку до художньо-естетичного простору сферу. На початку XXI ст. все частіше і більш аргументовано заперечуються претензії новочасної науки на одноосібне володіння істиною. Змінюються і самі наукові парадигми, причому простежується тенденція до зближення характерно наукових парадигм із принципами інших форм пізнання й освоєння світу, – насамперед релігії та мистецтва.

Види та форми мистецтва

В першій половині XX ст. в наукову практику було введено тричастинний поділ культури: культура матеріальна, культура соціальна, культура духовна. Як пояснюють А. Кребер і К. Клакхон, під матеріальною культурою мається на увазі все, що належить до взаємодії людини з середовищем її існування, до задоволення фізіологічних потреб, до технологічного аспекту життя. Під соціальною культурою розуміють відносини, якими люди пов'язані один з одним, з системою соціальних статусів і суспільними інституціями. Поняттям же духовної культури означаються суб'єктивні аспекти життя людини: світогляд, ідеї, установки, цінності й зорієнтовані на них форми поведінки та творчої діяльності.

Однією з найзначніших сфер духовної культури є культура художня. Художня культура становить частину культури естетичної, більш складного і місткого поняття, аніж культура художня. Як синонімічний до поняття художньої культури вживається термін “мистецтво”. Власне, художню культуру (або мистецтво) можна розуміти як специфічне упредметнення естетичного світу людини. Саме поняття художності означає якраз міру естетичності твору мистецтва.

З формального боку художню культуру утворює сукупність художніх цінностей, а також певна система їх відтворення та функціонування. До художньої культури епохи належать: сукупність художніх цінностей (творів мистецтва), наслідуваних (завжди вибірково) від попередників; комплекс художніх цінностей самої даної історичної епохи; набір сформованих і загальноприйнятих норм та “технологій” мистецтва; усілякі творчі об'єднання безпосередніх виробників художніх цінностей – художників (корпорації, братства, гуртки, спілки); художня критика тощо.

Отже, мистецтво – це художня творчість людини та її результати, художньо-образна форма відтворення дійсності. У мистецтві створюється і

зберігається для нащадків своєрідний “духовний портрет” тієї чи іншої історичної епохи.

Мистецтво розвивається як система конкретних видів творчості. Кожен з видів мистецтва використовує власні виразові засоби, і саме у цьому полягає найважливіша особливість і причина видового поділу мистецтв. Художні виразові засоби окремих мистецтв зумовлені насамперед предметом відтворення та природою матеріалу, з яким працює митець. Якщо, наприклад, матеріалом образотворчих мистецтв є фарби або тверді матеріали, то музика не має такої предметної наочності, її матеріалом є звук. Існування різних мистецтв визначене тим, що жодному з них тільки власними засобами не вдається створити повну художню картину світу. Кожне мистецтво має свої переваги перед іншими мистецтвами в зображенні лише певних аспектів буття. Так, протягом віків і навіть тисячоліть (аж до появи візуальних медіа-мистецтв) жодне мистецтво не могло сперечатися в переданні кольорового розмаїття природи з живописом. Але живопис поступається музиці та хореографії у здатності безпосереднього відтворення людських почуттів, емоцій. Незважаючи на потужні вербально-сенсові засоби, література не може дати візуальну (зриму) картину подій, як це здатні зробити класичні образотворчі мистецтва або сучасний кінематограф.

Основою класифікації мистецтва є виокремлення певних спільних рис, властивих окремим його видам. Проте принципами класифікації охоплюються тільки деякі аспекти і відношення, характерні для різних мистецтв. Саме тому будь-яка класифікація відносна. І, власне, в сучасній науці немає єдиної загально визнаної класифікації навіть класичних видів мистецтв. Найпоширеніша їх класифікація поділяє види мистецтва на три групи: просторові (статичні), часові (динамічні) та просторово-часові. До першої групи відносять усі образотворчі мистецтва й архітектуру; до другої – літературу і музику; до третьої – балет, театр, кіно.

Поділ мистецтв на просторові і часові не враховує, однак, такі ознаки, як можливість (або неможливість) безпосереднього відтворення мистецтвом матеріальних явищ дійсності, що чуттєво сприймаються людиною. Деякі мистецтва дають безпосереднє зображення таких явищ, як це робить живопис або скульптура реалістичної спрямованості. В інших же мистецтвах, таких як музика або архітектура, пряме відтворення матеріального вигляду явищ відсутнє. За цим принципом усі мистецтва поділяються на зображальні й виразові. Звісно, і такий поділ є умовним, адже про жодне мистецтво не можна сказати, що воно виключно зображальне або виразове, – зображальність і виразність певною мірою присутні в усіх мистецтвах.

Класифікація видів мистецтва може вестися і на підставі інших ознак: мистецтва поділяються на видовищні і не видовищні-, на прості і синтетичні, на мистецтва, пов'язані з утилітарним призначенням (наприклад, декоративно-прикладне) і не пов'язані з ним, тощо. Різноманітні класифікації мистецтв не тільки допомагають з'ясуванню специфіки кожного окремого виду мистецтва, а й сприяють зближенню між різними видами художньої творчості, окреслюють можливі шляхи розвитку художньої культури. Водночас будь-яка класифікація мистецтва є обмеженою й умовною не лише з тієї причини, що вона враховує тільки деякі ознаки та властивості того чи іншого виду мистецтва, а й тому, що вона певною мірою заважає з'ясуванню загальних закономірностей, властивих художній культурі в усій різноманітності її виявів.

Поза всією специфікою виразових засобів окремих мистецтв між ними існує і певний зв'язок. Усі образотворчо-виразні засоби мистецтва не тільки підкоряються деяким загальним закономірностям, але, за певних обставин, ті чи інші ВИДРІ мистецтва можуть навіть користуватися виразовими засобами інших мистецтв. Наприклад, графіка, специфічним засобом виразності якої є лінія, рисунок, інколи "запозичує" у живопису колір; хореографія, будучи мистецтвом пластичного руху, застосовує пластичну виразність скульптури. Хоча видова специфіка мистецтв зберігається, як правило, протягом багатьох століть, грані між окремими видами мистецтв історично рухомі й мінливі. Крім того, мистецтво у своїх видових виявах розвивається нерівномірно, тобто в певні історичні епохи різні види мистецтв не тільки неоднаково розвинуті й поширені, але не є сталою навіть сама система мистецтв.

Історичні форми мистецтва

В художній культурі Давньої Греції особливе значення мала музика. В багатьох світоглядних системах того часу (наприклад, у піфагорійській) музика наділялася містичною силою, вважалася одним із головних шляхів до істини буття. Всі інші мистецтва трактувались, власне, в контексті музичної специфіки. Чітко усвідомлювалася, наприклад, суто числова спорідненість музики і математики; головною астрономічною концепцією була теорія музики небесних сфер, яка втілювала музично-математичне розуміння структури космосу; основна частина давньогрецької поезії й драматургії реально була не чим іншим, як словесними текстами малих жанрів вокальної музики та лібрето (якщо говорити сучасною термінологією) таких великих синтетичних (але, знову ж таки, музичних у своїй основі) творів мистецтва, як трагедія та комедія. Щодо останнього, то дослідник античного театру Д. Каллістов

пише: “... до складу цього цілого входили і музика, і спів – хоровий і сольний, – і гра акторів, і танок, і декорації, і всякого роду сценічні ефекти... Вся будова спектаклю була підкорена законам музичної композиції й ритму”.

Характерно, що Есхіл, Софокл, Еврипід були насамперед композиторами, які, проте, створювали не тільки музику, а й “лібрето” до своїх драм. Особливо уславився як музикант-інструменталіст і співак Есхіл, який часто виступав із власними п’єсами.

Слід урахувати й те, що термін “поезія” має досить тривалу історію, у процесі якої він зазнав чималих семантичних трансформацій. З давньогрецької мови слово “поезія” перекладається як “творчість”. “Поет” відповідно означало “творець”, “поетика” ж у найадекватнішій семантичній передачі сучасною українською означає “ремесло творчості”. Власне, непорозуміння з терміном “поезія” – це проблема української та деяких інших мов, у яких саме давньогрецький термін “поезія” був використаний для означення різновиду літератури – віршування. Але ж за цим терміном (у науковому принаймні вжитку) залишилось і його первинне, автентичне, так би мовити, давньогрецьке значення: “творчість”, “творення”. І українськомовна людина кожного разу, як натрапляє на термін “поезія” в науковому тексті, має для себе насамперед з’ясувати: про *поезію* в якому значенні тут ідеться? Можна окреслити ситуацію таким чином, що в українській мові на сьогодні маємо два слова-омоніми: поезія як творчість узагалі (будь-яка творча діяльність) і поезія як віршування, вид літературної творчості. Але є мови, які такого непорозуміння щасливо уникнули. Приміром, у німецькій мові слово *Dichtung* (поезія як рід літератури) походить від слова *diktieren* – диктувати. Таким чином, у німецькомовної людини не виникає вже з самого початку, від самого тільки заголовка, асоціацій між аристотелівською “Поетикою” і літературою, або між давньогрецькими музами ліричної, епічної і т. д. поезії (тобто творчості) та, знову ж таки, різновидом літератури. Для неї це від початку різні поняття, різні слова, різні терміни. Ми ж маємо розуміти, що муза, наприклад, ліричної поезії – це муза, яка допомагає людині “творити” музику на музичному інструменті; муза епічної поезії означає буквально “муза епічної творчості” і т. д.

Враховуючи зазначене щодо терміна “поезія”, з метою з’ясування системи мистецтв Давньої Греції логічно буде звернутися до переліку божеств, які опікувалися мистецтвами.

Не випадково богині – покровительки мистецтв навіть і називались “музами”, адже музика, як уже говорилося, була головним мистецтвом. Дев’ять грецьких муз (дочок Мнемосіни і Зевса, або, за іншим варіантом, Урана і Геї), що опікувалися мистецтвом: Кліо, Евтерпа, Талія, Мельпомена,

Терпсіхора, Ерато, Полігімнія, Ураніл, Калліопа. Очолював муз Аполлон. Іноді муз також називали годувальницями або супутницями Діоніса. Вважалося, що музи володіють даром передбачення, передрікання.

Евтерпа – муза ліричної поезії (власне, інструментальної музики). Зображувалася з подвійною флейтою – авлосом.

Ерато – муза любовної, еротичної поезії. Зображувалася з лірою в руках.

Калліопа (“та, що має прекрасний голос”) – старша з муз, спочатку богиня піснеспівів, у класичну епоху – покровителька епічної поезії. Зображувалася зі стилосом (паличкою для письма) і навощеними табличками або сувоєм.

Кліо – спочатку була музою героїчної поезії, а пізніше почала вважатися музою історії. Зображувалася зі сувоєм папірусу або пергаменту і з паличкою для письма.,

Мельпомена (“та, що співає”) – муза трагедії (спочатку вважалася музою всіх пісень, пізніше тільки тужливих, печальних). Зображувалася високою жінкою з пов’язкою на голові, у вінку з виноградного листя, у театральній мантії, яка стоїть на котурнах і тримає в одній руці театральну маску, а в іншій – меч або палицю.

Полігімнія (“багата гімнами”) – спочатку, подібно до Терпсіхори, покровителька танців, пізніше почала вважатися музою пантоміми. Зображувалася жінкою з вкритою покривалом головою.

Талія – муза комедії. Зображувалася дівчиною в легкій одежі та у вінку з плюща, з комічною маскою в лівій руці і пастушою палицею або бубном у правій.

Терпсіхора (“та, що любить танці”) – муза танцю.

Уранія – муза астрономії. Зображувалася дівчиною з небесним глобусом та указкою в руках. (Уранією іноді також називали Афродіту як уособлення чистого, піднесеного кохання.)

Заслуговує на увагу позиція Платона щодо класифікації та призначення сучасних йому мистецтв. Видатний філософ уважав, що для нижчої касті суспільства, для землеробів, ремісників, торговців цілком достатньо народної творчості та мистецтв-ремесел, таких як скульптура або живопис.

Друга каста – воїни – мають засвоїти три види високих професійних мистецтв: танець, музику та поезію (під поезією тут мається на увазі, власне, вокальна музика). І, нарешті, найвищій касті суспільства – правителям і мудрецам – личать найвищі, “споглядальні” мистецтва: філософія та геометрія.

Слід зауважити, що поняття літератури як виду мистецтва в усій різноманітності її жанрів остаточно сформувалося лише в добу Нового часу. В

античності ж з літературою ототожнюється поезія, яка фактично була різножанровою вокальною музикою. Власне художня проза починає формуватися лише за доби пізнього еллінізму. Цікаво, проте, що натомість наукові й філософські твори в Давній Греції тривалий час писались у вигляді виключно римованих “поем”. Перший такий прозаїчний твір з’являється не раніше VI ст. до н. е.

Внаслідок надзвичайно високої ваги в релігійній за характером середньовічній картині світу трансцендентних складових вона набуває, так би мовити, “вертикального формату”. Ця картина світу не зорієнтована на повсякденно-буттєву практичність, вона здебільше складається із сфер, які не іманентні людській профанній буденності. Слід зауважити, що відсутність за Середньовіччя швидкого прогресу матеріальної культури або активних змін у досягненні комфорту повсякденного життя можуть бути пояснені насамперед відсутністю світоглядних передумов для того. Людині Середньовіччя бракує уваги до власної повсякденності, побутовим і буденним проблемам належить порівняно невелике місце в її картині світу. За обсягом і вагою в середньовічному світогляді переважають далекі від повсякденного практицизму трансцендентні сфери, що знаходяться нижче бажаного або вище реально можливого для людини. І, до речі, зовсім не випадково ми піднімаємо голову (очі) вгору, коли полишаємо профанну буденність, переживаючи екстаз або катарсис, шукаючи натхнення, – і опускаємо, коли відчуваємо смуток, пригнічення, дискомфорт від неповноти свого існування. Отже, інтенція до трансцендентного навіть на рівні фізіології пов’язана з вертикальними тілесними рухами. Вертикальними домінантами пройняте і мистецтво цієї доби – згадаймо готику.

Високі шпилі готичних соборів, їх кам’яне мереживо і залиті кольоровим після проходження крізь вітражі світлом інтер’єри унаочнювали ідею *religare* – відновлення зв’язку людини з Абсолютом. І, знову ж таки, відновлюватися мав зв’язок *не* паритетних, рівних між собою, розміщених в одному буттєвому пласті, тобто сурядних, взаємно розташованих “горизонтально” сутностей, – ішлося про відновлення ієрархії буття, поновлення вертикальних підрядних структур і відносин. Такими ж “вертикальними” властивостями вирізняється і музика Середньовіччя. Серед найтипівіших прикладів – григоріанські хорали, в яких людський голос безупинно підноситься вгору, каденції є скоріше відносними, ніж остаточними, і ніколи не відбувається іманентного завершення музичної думки, бо за кожним нібито завершенням музичної фрази відчувається її трансцендентне продовження.

В добу Середньовіччя на перший план виступає мистецтво архітектури. Християнський храм був не тільки центром релігійного життя, а й дуже

часто – місцем вирішення світських суспільних проблем. Усе це вимагало не тільки значних розмірів споруди і досить складних технічних рішень, а й пошуку форм та пропорцій, здатних викликати в людини відповідні емоції, почуття, стани, переключати її світосприйняття з профанного, іманентного рівня на рівень сакральний і трансцендентний. Саме за таких обставин архітектура справді стає не ремеслом, а мистецтвом. В. Єфименко пише: “Масивність і геометричність архітектурних форм стали головними ознаками зовнішнього вигляду романського храму. Найохочіше архітектори використовували паралелепіпеди, циліндр і напівциліндр, конус, піраміду. Романський храм – це одночасно і математичне рівняння, і fuga, і образ космічного порядку”. Розвиток архітектури, в свою чергу, стимулював розвиток скульптури та монументального живопису, декоративноприкладного мистецтва. Значні позиції за доби. Середньовіччя (як, зрештою, і в будь-яку епоху) належали музиці. Протягом майже всього Середньовіччя в західноєвропейській професійній музиці домінували хоровий спів та органне багатоголосся, пов’язані з естетикою християнського культу. Проте існували і світські види музичного мистецтва, представлені творчістю менестрелів і шпільманів, трубадурів і мінезингерів, а пізніше і мейстерзингерів.

У XI ст. італійським монахом Гвідо з Ареццо було покладено початок сучасному нотному запису (остаточно нотне письмо сучасного типу оформилося тільки в XVI ст.).

Кардинально відмінною від середньовічної є координатна система і масштаб світогляду Нового часу, що був закладений Ренесансом. Увага до “зовнішньої” відносно людського філогенезу структури Універсуму змінюється увагою до системи внутрішньої. На зміну світу трансцендентного приходить світ іманентного людського досвіду. Якщо в попередню епоху людська думка тяжіла до аналізу і систематизації буття в усій його єдності, то ренесансна людина обирає тільки один фрагмент і починає поглиблено аналізувати саме його. Обраний фрагмент буття – це світ людини, природним чином найбільш важливий для неї самої і найбільш доступний для дослідження (звідси й іманентизація буття). Як зазначав Д. Чижевський, “...Ренесанс не стільки “відкрив”, себто знайшов людину, скільки вирвав її з цілості матеріального та духовного всесвіту, одірвав її від вищого світу (чи світів), ізолював її”.

Як уже зазначалося, для розвинутої (типової) середньовічної картини світу був характерним “вертикально” спрямований рух людської думки. Людина намагалася визначити своє місце в ієрархії буття, яке будувалося по висхідній, У спрямованій на пізнання середньовічній свідомості панували

опозиції “вертикальні”: життя земне – життя небесне; тіло – душа; земля – небо; пекло – рай; гріх – святість. Дані опозиції утворюються за принципом “низ – верх”, причому їх “низ” є меншим, замалим, недостатнім або небажаним для людини, а “верх” – перевершуючим, недосяжним, завеликим (принаймні поки що) для неї. Ренесансний же (а за ним і новочасний) рух думки мав “горизонтальний” характер і витворював розмішені так само в горизонтальній “людській” площині опозиції: життя – смерть; багатство – бідність; далеке – близьке; друг – ворог; справедливість – несправедливість. Дані опозиції оточують людину як “ліве – праве”, обидві компоненти таких “горизонтальних” опозицій неунікнено (як життя і смерть) потенційно доступні кожній людині, є, так би мовити, іманентними для неї.

Ренесансно-новочасна культура створює картину світу зовсім іншого, набагато зменшеного порівняно з попереднім, масштабу. Проте в цій зменшеній картині значно збільшується відносний обсяг (або відсоток від цілого) оточуючого людину довкілля та образу самої людини. Вона пізнає світ навколо себе, світ іманентно доступний, світ, вдивляючись у який людина повільно повертає голову ліворуч-праворуч, роздивляється навкруги. Починаючи з Відродження людина розбудовує світ в іншій, ніж за Середньовіччя, тобто “горизонтальній” площині. Не випадково спускаються донизу, розтікаються по землі кремезними, чіткими і досить простими (*горизонтальними*) геометричними фігурами архітектурні споруди. Формується світ, у якому домінує іманентність, світ людський, антропоцентричний. Це світ паритетних відносин з довкіллям, світ, у якому є сенс і місце боротьбі та героїчним зусиллям. Це переважно світ, у якому людина спроможна до активного впливу на довкілля, владна багато чого змінювати на свій розсуд. Якщо середньовічне пізнання ширяло у сфері трансцендентної суті людини, то нова культура зацікавлюється повсякденністю та долею людини. І якщо в своїй суті сама людина не владна була щось змінити, наприклад змінити власні морфологічні особливості або своє місце в загальному плині буття, то відносно своєї повсякденності або власної долі вона вже відчуває себе більш спроможною і владною. Як мінімум, вона майже завжди владна піти ліворуч або звернути праворуч, купити корисний житній буханець або спокуситись смачною здобою. Поширюється думка, що “людина сама коваль свого щастя”, посилюється увага до навколишнього речового (предметного) простору, починає розвиватися наука, основою якої є емпіричне спостереження, лабораторний експеримент та систематизація чуттєво здобутих фактів. Більш активними стають зміни в матеріальній культурі, прискорюється прогрес у досягненні комфорту побуту, більш швидкоплинними стають стилістичні зміни і мода в усіх сферах життя.

З XVI ст. починає складатися система мистецтв, властива Новому часу. Головні позиції спочатку займають образотворчі мистецтва (живопис, скульптура, графіка), що цілком пояснюється орієнтацією вже ренесансного світогляду на світ іманентних, матеріальних явищ, тобто на світ, у якому акцентується його функція як середовища людського існування.

Для порівняння: в античному світогляді світ сприймався й аналізувався з боку його структурної досконалості, гармонійності, довершеності; в епоху Середньовіччя – як результат творчої інтенції Бога, упредметнення телеологічних сенсів.

На роль високого мистецтва починає претендувати ремесло. Поширення в живопису прямої перспективи свідчить про суттєві зміни в його розумінні та функціях. Написання перспективної “реалістичної” картини за мотивацією дії, логікою сакралізації, характером взаємовідносин митця з глядачем та наслідками справленого твором враження подібне до циркового атракціону. В обох випадках автор-виконавець демонструє свою вправність і майстерність; створює дещо не утилітарне і вже тим самим (а частіше і тільки цим) потенційно наділене надповсякденним сенсом; глядач же усвідомлює, що талановита людина, яка до того ж довго тренується (навчається), може робити ось такі складні й неможливі для непідготованого загалу трюки (предмети). Отже, цирковий фокус так само і з тих самих причин викликає наше захоплення майстерністю виконавця, як і фокус, що полягає у створенні на площині за допомогою фарб досконалої ілюзії тривимірний світу: фрагмента ландшафту, образу людини, якогось предмета тощо. Різниця тут власне тільки в засобах і взаємодії з часом: ілюзійністичний номер або фокус є процесуальним явищем, вони розгортаються у часі; картина ж як предмет зберігає щодо часу певну автономність.

Наприкінці XVII – у XVIII ст. провідні позиції поряд з образотворчими мистецтвами завойовує театр. Формуються класичні й для нашого часу музичні жанри та інструментарій. У XIX ст. досягає свого розквіту література.

Цікаво, що система найвагоміших видів мистецтв Нового часу принципово вплинула і на бачення та розуміння античного мистецтва, професійна мистецтвознавча історія та теорія якого створювалась якраз починаючи з XVIII ст.

Стало загальноновизнаним, наприклад, що в Давній Греції найвищого розквіту досягли мистецтва архітектури і скульптури і, відповідно, що саме вони були “високими” мистецтвами античності; активно, але, як правило, без урахування реальної специфіки, почала досліджуватись “антична література”. Хоча, як доводилося вище, ситуація в системі античних мистецтв була дещо відмінною від їх системи в Новий час.

Художня культура сучасності охоплює і дуже давні, і порівняно нові види мистецтва. Так, образотворче мистецтво існує ще з часів первісного суспільства, а історія кінематографії налічує ледь більше сотні років. З середини ХХ ст. дістав розвиток такий новий вид мистецтва, як телебачення. Останні десятиліття позначені появою різноманітних форм медіамистецтва (відеокліпи, відеоінсталяції, відеоскульптура і т. п.). Зазнала змін і традиційна для попередніх часів загальна класифікація мистецтв – тепер прийнято, окрім літератури, музики, театру та кінематографії, виділяти також *візуальні мистецтва* (дефініція, яка об'єднує як традиційні образотворчі мистецтва, так і новітні медіаційні й інформаційні) та *акціонізм* (сучасні процесуально-видовищні мистецтва, такі, наприклад, як хепенінг або перформанс).

Система мистецтв не є замкнутою, отже, з подальшим розвитком суспільства, його технічних і духовних аспектів можуть з'явитися і нові, невідомі сучасності види мистецтва.

Жанрові системи мистецтв

Жанр – це поділ будь-якого виду мистецтва за тематичними, структурними або функціональними принципами. В кожному виді мистецтва система жанрів складається по-своєму. Наприклад, у літературі жанри визначаються на підставі належності твору до літературного роду, провідної естетичної якості та ідейно-оцінної настрою (сатиричного, патетичного, трагічного та ін.), а також обсягу твору і способу побудови образу (символіка, алегорія, документальність тощо).

В музиці жанри розрізняються: за способом виконання (вокальні або інструментальні, сольні, ансамблеві, оркестрові, хорові жанри); за призначенням (марш, колискова, обрядова пісня і т. д.); за місцем та умовами виконання (камерна, симфонічна музика, кіномузика тощо). В живопису жанри визначаються за предметом зображення (портрет, натюрморт, пейзаж, історичний і т. д.), а також за характером зображення (станковий, монументальний, декоративний живопис, мініатюра тощо). Свої жанрові системи мають також кінематограф, театр та інші види мистецтв. Розглянемо жанрові системи деяких мистецтв детальніше.

В живопису за структурно-функціональними ознаками виділяють такі види або жанри, як живопис станковий, монументальний, декоративний, іконопис, театральний-декораційний.

Назва *станковий живопис* походить від того, що художник найчастіше пише такі роботи на полотні, натягнутому на підрамник і встановленому на спеціальному станку – мольберті. Проте до станкового живопису можуть

належати твори, написані не лише на полотні, а й на картоні, дерев'яній дошці тощо. Станковий живопис вирізняється головним чином самостійністю окремого твору, призначеністю для інтер'єру та можливістю його вільного переміщення без наслідків для загального задуму та ідеї. Саме до станкового живопису найчастіше застосовується термін “картина”.

Іконопис – станковий за формою живопис культового призначення (у православ'ї, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях). Характер іконопису визначається іконографією – чітко визначеною тематикою та правилами зображення подій та осіб Святого Письма.

Монументальний живопис – це живописне зображення на внутрішніх або зовнішніх поверхнях архітектурних споруд. Монументальний живопис не може бути відділений від своєї основи (стіни, опори, стелі тощо) і перенесений. За технікою і матеріалом виконання монументальний живопис найчастіше буває фресковим або мозаїчним. До монументального живопису, як правило, відносять і вітраж.

Мініатюра – невеликий за розмірами твір, що вирізняється декоративністю форм, орнаментальністю, тонкістю письма. Існують такі види мініатюр: книжна мініатюра (зображення в рукописній книзі); лакова мініатюра (живопис на невеликих лакованих виробах – шкатулках, ювелірних виробах тощо); портретна мініатюра (портретне зображення, виконане на медальйонах, табакерках, годинниках, перснях і т. д.).

Театрально-декоративний живопис – використовується при оформленні сцени, створенні театральних декорацій та ескізів театральних костюмів.

Характерний також для кіномистецтва (оформлення павільйону, знімального майданчика тощо).

Декоративний живопис виокремлюється на межі монументального, прикладного, оформлювального мистецтва.

За тематичним принципом у живопису та інших видах образотворчих мистецтв (графіці, скульптурі) виокремлюються жанри: портрет, пейзаж, натюрморт, історичний, міфологічний, батальний, побутовий, анімалістичний.

Портрет – один із головних жанрів образотворчого мистецтва, зображення людини або групи людей, що реально існують або існували в минулому. За характером зображення виділяють портрети парадні, офіційні та камерні. Портрет людини у вигляді якого-небудь алегоричного, міфологічного, історичного, театрального або літературного персонажа називають костюмованим. Окремим видом портрета є автопортрет – зображення художником самого себе. Серед різновидів живописного портрета: поясний, погрудний, поплічний портрети, портрет на повний зріст, груповий портрет, портрет в інтер'єрі, портрет на тлі пейзажу та ін. У скульптурі портретне зображення

може бути виконане у вигляді статуї (зображення на повний зріст), бюста (погрудне зображення), торса (людська фігура без ніг або по пояс).

Пейзаж – жанр, у якому основним об’єктом зображення є природні ландшафти, міста, архітектурні (в тому числі індустріальні) споруди, морські краєвиди та інша реальна або вигадана місцевість. Пейзаж може мати історичний, героїчний, фантастичний, ліричний, епічний характер. Пейзаж також нерідко слугує тлом у творах інших жанрів (портрета, історичного, міфологічного, батального, анімалістичного).

Натюрморт – жанр, присвячений зображенню світу речей, предметів повсякденного вжитку. Об’єктом зображення в натюрморті можуть бути також зірвані квіти, овочі, фрукти, дари моря, бита дичина, птахи. Як доповнення до основного мотиву в композицію натюрморту іноді включаються зображення людей та живих тварин, комах, птахів.

В *історичному жанрі* відтворюються видатні події минулого або сучасні події, які мають історичне значення. Історичний жанр часто переплітається з іншими жанрами: побутовим (утворюючи синтетичний, так званий історико-побутовий жанр), портретом (історичний портрет), пейзажем (історичний пейзаж), батальним.

Батальний жанр відтворює тематику війни, битв, походів та інших військових подій, епізодів життя армії та флоту.

Міфологічний жанр – це зображення подій і героїв міфів, легенд, сказань.

Побутовий жанр присвячений відтворенню приватного і повсякденного громадського життя людини. Побутові композиції іноді також називають “жанровими”.

Анімалістичний жанр – вид мистецтва, в якому провідним мотивом є зображення тварин.

Серед основних жанрів драматичного театру – комедія, трагедія, драма. Слід звернути увагу, що назва “драматичний театр” стосується мистецтва сценічної гри, вистави як такої. Тобто театральний драматизм може реалізуватися в жанрі не тільки драми, а й комедії та трагедії.

Комедія – жанр драматичного твору, розвиток дії якого викликає у глядача різного характеру сміх: доброзичливий, іронічний, саркастичний. Комічний ефект, як правило, пов’язаний з ситуаціями сюжету комедії, поведінкою персонажів, учинки яких заходять у суперечність з дійсністю і прийнятими в ній нормами.

Трагедія – жанр драматичного твору, сюжет якого розвивається на основі трагедійного конфлікту, що створює ризик загибелі позитивного героя чи героїв.

Драма – різновид драматичних п'єс, у яких конфлікт не набуває трагічної, смертельної розв'язки, але дія не набирає й суто комічного характеру. Свого роду проміжний між трагедією й комедією жанр.

Кінематограф у функціональному плані поділяється на кіно художнє, хронікальне-документальне, науково-популярне, навчальне. Художні фільми поділяються за тематикою на такі жанри: пригодницький (у тому числі вестерн), детектив, трилер, фантастика, фільм жахів, мелодрама, бойовик, історичний та ін.

Вестерн – особливий різновид пригодницького фільму про освоєння західних земель США в ХІХ ст. (найчастіше йдеться про життя ковбоїв).

Бойовик – фільм, у якому основна увага приділяється непередбачуваному розвитку подій. (Цей жанр насичений несподіваними поворотами сюжету, в ньому широко використовуються так звані “атракційні” сцени, трюки каскадерів.

Трилер – фільм із значним сюжетним напруженням, який відрізняється від детективу часовою спрямованістю розгортання подій. У детективі дія рухається, умовно говорячи, зворотно, “назад” у часі, тобто від уже наявного злочину до розгадки обставин його скоєння. У трилері ж розгортання подій ведеться в прямому часовому русі – від нормального й звичного перебігу життя до того чи іншого роду трагічних подій. У детективі головне – загадка, таємниця, в трилері ж найважливіше – нагнітання тривоги, атмосфери страху. Проте в багатьох сучасних фільмах елементи трилеру і детективу переплітаються, створюючи своєрідну комбінацію жанрів.

Фільм жахів – це фільм з елементами фантасмагорії, з обов'язковою присутністю жахливої фантастики. Саме елементами фантастики фільм жахів відрізняється від трилеру.

Музика залежно від засобів виконання поділяється на вокальну (в тому числі вокально-інструментальну) й інструментальну. Вокальна – це музика, створена для голосу або багатьох голосів. До жанрів вокальної музики відносять пісню, романс, арію, твори для ансамблевого та хорового виконання, кантату, ораторію та ін. Вокальний твір, що виконується без слів, називають *вокалізом*. Вокальне виконання без інструментального супроводу називається *співом а капела*.

Особливістю *пісні* як жанру є куплетна форма з приспівом. Пісня може бути, наприклад, народною або авторською та поділяється на такі функціональні жанри, як колискова, маршова, дитяча, обрядова тощо.

Романс відрізняється від пісні більшою динамікою розвитку художнього образу (тобто ширшою емоційною амплітудою твору), значнішою роллю інструментального супроводу та більш щільним зв'язком слова і музики.

Кантата – великий вокальноінструментальний твір для солістів, хору, оркестру. Кантата найчастіше розпочинається оркестровим вступом і далі складається з окремих *арій* (вокальний твір, що є своєрідним аналогом монологу персонажа в драматичному спектаклі), *речитативів* (спосіб співу, близький до мелодійної декламації, заснований на мовних інтонаціях, акцентах, паузах), *ансамблів* (музичний номер, що виконується невеликою групою співаків, – як правило, від 2 до 10–12 осіб) та *хорів*, об'єднаних єдиною темою.

Ораторія – твір для солістів, хору та оркестру, який відрізняється від кантати більшою масштабністю та наявністю розгорнутого драматичного сюжету, але, на відміну від опери, призначений для концертного виконання (тобто виконується без декорацій і без сценічної гри та театральних костюмів).

Інструментальна музика “призначена для виконання на музичних інструментах. Музичні інструменти поділяються на духові (мідні й дерев'яні), струнні (струнно-смичкові й струнно-щипкові) та ударні. Клавійні інструменти залежно від принципу видобування звуку належать до різних відповідних груп або виділяються в окрему групу за суто формальним принципом наявності клавіатури. Окрему групу становлять також сучасні музичні електроінструменти.

Класична інструментальна музика поділяється на симфонічну й камерну. Симфонічною називається музика, призначена для виконання симфонічним оркестром. Основні жанри симфонічної музики: симфонія, увертюра, концерт, сюїта, а також симфонічна поема, симфонічна фантазія, дивертисмент тощо.

Симфонія (з грецького - “співзвуччя”) – значний за тривалістю виконання твір для симфонічного оркестру з кількох (3–4) контрастних за характером частин. До основного складу симфонічного оркестру входять: дерев'яні духові інструменти (флейти, гобої, кларнети, фаготи), мідні духові (валторни, труби, туби, тромбони), струнно-смичкові (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), ударні інструменти (литаври, барабани, тарілки, тамтами, трикутник).

Концерт (від лат. “змагання”) – термін, який ширше відомий у значенні публічного виконання музики певним виконавцем чи групою виконавців за заздалегідь оголошеною програмою і в спеціально обладнаному приміщенні (в класичній традиції – в концертному залі). Проте існує і жанр інструментальної музики під назвою “концерт” – це твір, в основі якого лежить контрастне протиставлення музичних партій соліста (або кількох солістів, меншої частини виконавців) усьому колективу виконавців (або його більшій частині). Найбільш поширеними є концерти для одного або кількох інструментів з оркестром (може бути, наприклад, концерт для скрипки (або труби, альти, флейти і т. д.) з оркестром, концерт для скрипки та флейти з оркестром, концерт для двох (трьох) скрипок з оркестром тощо). Концерт –

досить значний за обсягом твір, який складається з трьох або чотирьох різнохарактерних частин.

Сюїта (з фр. “ряд”, “послідовність”) – багаточастинний музичний твір, що складається з низки самостійних, контрастних за характером п’єс, об’єднаних спільною художньою ідеєю. Класичною є сюїта, що складається з різнохарактерних танців (алеманда, куранта, сарабанда, жига, а також менует, пасакалья, полонез, чакона, ригодон та ін.). Пізніше набули популярності сюїти, складені з музики до театральних спектаклів, балетів, опер, кінофільмів. Слід зауважити, що іноді сюїтами називають і вокальні цикли.

Камерно-інструментальна музика призначена для невеликого складу виконавців. У минулому так називали музику, яка виконувалася вдома. До камерно-інструментальної музики належать соната, тріо, квартет, а також велика кількість “малих камерних жанрів” – невеликих інструментальних п’єс, серед яких ноктюрн, прелюдія, кантилена, баркарола, каприс, алегро, анданте та ін.

Слід зазначити, що існує і спеціальний “камерний” оркестр, основою якого є інструменти струнної-смичкової групи (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), до яких у разі потреби додаються також деякі дерев’яні духові інструменти. Серед інших п’єс камерний оркестр може виконувати й концерти (так, надзвичайно популярні концерти Антоніо Вівальді “Пори року” написані саме для камерного оркестру).

Соната – багаточастинна (найчастіше тричастинна) інструментальна п’єса для інструмента соло (наприклад, для фортепіано) або для інструментального ансамблю (наприклад, для скрипки з фортепіано, для скрипки з арфою, для флейти з фортепіано тощо).

Тріо – п’єса, написана спеціально для ансамблю з трьох музикантів-інструменталістів. Варіанти складу тріо: скрипка, альт, віолончель; скрипка, віолончель, фортепіано (іноді арфа); скрипка, кларнет, фортепіано та ін. •

Квартет – п’єса для ансамблю з чотирьох музикантів-інструменталістів. Класичний склад струнного квартету – дві скрипки, альт та віолончель, але можуть бути й інші варіанти.

З розвитком мистецтва його видо-жанрова система зазнає постійних змін: деякі жанри застарівають і виходять із вжитку, проте з’являються нові жанри. Так, у ХХ ст. поширюються нові види і жанри музичного мистецтва, пов’язані насамперед із джазом, роком. Замість тематичних жанрів, на які переважно поділялося традиційне для Нового часу образотворче мистецтво, в сучасному візуальному мистецтві жанровий поділ ведеться за принципом суто технічної репрезентації твору: живопис, реді-мейд, фотографія,

інсталяція, відео тощо. Про специфіку деяких видів сучасного мистецтва буде йти мова в окремій темі.

Тема 14. ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД

Проблема сприйняття та розуміння художнього авангарду.

Термінологія художнього авангарду

Становлення нових форм мистецтва у художній культурі першої половини ХХ століття

Візуальні й інформаційні мистецтва та акціонізм другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Проблема сприйняття та розуміння художнього авангарду

Як у науковій сфері, так і на рівні буденного уявлення досить певно розрізняються такі, наприклад, поняття, як медицина й історія медицини, юриспруденція й історія права, фізика й історія фізики, педагогіка й історія педагогіки і т. д. З мистецтвом значно складніше, зазвичай люди не схильні розводити поняття “мистецтво” й “історія мистецтва”, як того вимагає наукова логіка. Причину такого стану речей слід шукати в художньо-естетичній природі мистецтва, яке прагне до континуальної істинності в її максимально можливому для людської діяльності вираженні. Якщо кожне нове наукове відкриття беззастережно сприймається як досягнення людської думки, а колишні уявлення абсолютно спокійно кваліфікуються як уже недостатньо адекватні, як стадії дискретного розвитку, то естетичні уявлення загалом частіше сприймаються як незмінні в конкретно-історичних періодах категорії. Людині суто психологічно значно легше погодитися з тим, що вона не знає багатьох природничонаукових фактів, які будуть відомі нащадкам, аніж з тим, що в нащадків будуть інші уявлення про прекрасне і художнє (як, зрештою, відрізнялись і уявлення попередніх поколінь щодо цих речей).

Свою роль у цій ситуації відіграє і раціональне логічне мислення людини, яке, безсумнівно, мало вирішальне значення в деяких принципових аспектах становлення і ключових поворотах історії людської культури. Створення і використання в процесі комунікації чітких абстрактних структур “форм свідомості”, “сфер культури”, “видів діяльності” і т.п., безсумнівно, на якомусь історичному етапі полегшує взаєморозуміння. Водночас абстрактні розумові схеми не тільки зупиняють живий плін буття, але штучно розчленовують його на частини і спотворюють його екзистенціальне єство. Можна сказати, що події й діяльність так само відрізняються від їхньої раціональної

систематизації та знаково-лексичної репрезентації, як існування природи – від оформлених за науковими вимогами гербарію, колекції орнітолога тощо. При цьому виникають деякі нові (саме наукові) цінності і зміст використаних об'єктів, однак вони перестають бути тією природою, що є середовищем життя людини, світом, здатним викликати поетичне натхнення або дати притулок самотній душі.

Абстрактні раціональні систематизації людського буття не тільки постфактум спотворюють реальність. Більш того, розчленувавши минуле, вони агресивно звертаються до майбутнього, заздалегідь вимагаючи від нього зручної для себе іманентності, дискретності, чіткості, однозначності, регламентації. Саме сухими раціональними схемами, що протиставили себе живому потоку буття, продиктовані зауваження на зразок: “Це не наука!”; “Це не мистецтво!” і т. д. При цьому, як правило, самою констатацією факту неписаності явища в той чи інший блок раціональної структури виражається і негативна його оцінка як події, явища.

Безсумнівно також, що всяка раціональна систематизація несе на собі відбиток конкретного історичного етапу розвитку культури, цивілізації, рівня і стилю мислення, властивих певному етапові еволюції людського співтовариства. Звідси випливає, що створена в певний момент історії раціональна систематизація людського суспільного буття та її предметне наповнення в наступний історичний період неодмінно стають менш відповідними, а згодом, імовірно, і просто неадекватними новій реальності.

Отже, кожна абстрактна раціональна систематизація відносна. Схеми, в які людина намагається втиснути власне буття, втрачають свою актуальність із кожним новим історичним поворотом культури. І якщо якісь факти не вписуються у схему, це не тільки свідчить про те, що остання має потребу в доопрацюванні, а то й заміні, але і є певною ознакою зміни культурних епох.

XX ст. увійшло в історію не тільки як сторіччя масштабних соціальних потрясінь, відкриття атомної енергії, виходу людини в космос, але і як початок історії культурного явища, відомого нам під такими різними назвами, як “модернізм”, “художній авангард”, “авангардне мистецтво”. З одного боку, цей вид творчості сприймається як щось приналежне контексту мистецтва. Однак, з іншого боку, протягом усього свого існування художній авангард нерідко розглядався в контексті мистецтва, але саме з метою довести його чужорідність цій сфері діяльності, дефінувати як антимистецтво або принаймні заявити, що “це не мистецтво”. Безсумнівно, “планка допуску” поступово зміщується, і до того, що вважалося “не мистецтвом” вчора, сьогодні вже більш доброзичливо ставляться критики, мистецтвознавці, публіка в цілому.

Однак місце вчорашньої персони “нон грата” займають нові явища, факти, і сама тенденція до розмежування “мистецтва” і “не мистецтва” зберігається.

Зазначимо, що фраза “це – не мистецтво” зовсім не є новою. Протягом останніх століть вона широко використовувалася для розмежування офіційного ортодоксального мистецтва і вкрай ремісницьких творів. З огляду на те, що історичне становлення мистецтва пов’язане саме з виділенням його із синкретичної діяльності взагалі, а пізніше багатьох видів мистецтв Нового часу з ремесла зокрема, можна сказати, що ці ремісницькі твори були *ще не мистецтвом*. У них є форма, матеріал мистецтва, навіть спроба саморепрезентації як мистецтва, але ще недостатньо або взагалі немає нематеріальної творчої духовної субстанції, що створює специфічну естетичну ауру мистецтва.

В художньому ж авангарді, навпаки, вже зникають характерні види, матеріали, форми мистецтва-ремесла, разом з ними втрачається і традиційний “зміст”, і хоча зберігається головне – інтенція духовно-інтелектуального переживання, але в цілому це вже *не мистецтво* в ортодоксальному його розумінні, у визначеннях суспільних форм свідомості Нового часу.

Український критик та мистецтвознавець А. Макаров пише: “Як на мій погляд, сучасна “умовність у мистецтві” з’являється як щось принципово відмінне від результатів еволюції систем образотворчих засобів тієї чи іншої художньої школи. Вона свідчить про *нове розуміння природи художньої творчості*. Найголовнішими ознаками такого типу мислення є схилення перед творчою силою людини, в яких би формах вона не проявлялась, і послідовне протиставлення цієї жаги нового так званому здоровому глуздові, непримиренна боротьба з узвичаєними, застиглими, як правило, творчо безплідними й консервативними формами буденної свідомості. Звідси й зрозуміло, що отой “творчий глузд” 20х років, про який писав Хвильовий, вимагає для свого втілення якихось особливих, дивних, “неприродних” і “нежиттєподібних” художніх форм”.

У своєму крайньому вираженні художній авангард уже не тільки не задовольняється відображенням життя, але навіть не завжди є самодостатнім об’єктом. Нерідко це процес, чи, скоріше, постійна інтенція, провокація процесів. Тому-то самі авангардисти так часто говорять про прагнення зрівняти своє мистецтво з життям. А сутність цього життєвого процесу – чисто внутрішня (іноді скоріше духовна, іноді скоріше інтелектуальна) діяльність, естетичний аспект якої полягає насамперед у свободі, гармонії, метафоричності, полівалентності смислів.

Духовність, ідеальність, трансцендентність, що виходять за межі чуттєвого досвіду, який визначає емпіричні обрії пізнання світу, є, мабуть, одними

з найхарактерніших рис того нового етапу культури, що почався у ХХ ст. Усій культурі попереднього історичного періоду, навпаки, було властиве саме емпіричне сприйняття реальності і в науці (фізика Ньютона), і в мистецтві (так званий реалізм), і навіть у політиці (ідеї “силового” перерозподілу матеріальних багатств) та релігії (поширення атеїзму як наслідок емпіричної непізнаваності Абсолюту).

Емпірично сприйняте буття піддавалося дискретній систематизації, культура поділялася на окремі дискретні феномени, що далі наділялися чіткою спеціалізацією. У культурі ж ХХ ст. яскраво починають виявлятися зовсім інші тенденції: ідеї синтезу, умоглядні висновки, дослідження маргінальних сфер і лімінальних (межових) станів, – усе це, зрештою, наближає нас до трансцендентного бачення світу. У підсумку виникає нова картина світу, що, безсумнівно, скасовує численні “традиційні” схеми культури.

На жаль, ведучи мову про художній авангард та його відмінність від традиційного мистецтва, навіть у наші дні все ще нерідко мають на увазі не об’єктивну якісну “інакшість” художнього авангарду і необхідність проведення тим самим демаркаційної лінії між двома явищами (що було б цілком справедливо). Як правило, відмова в статусі класичного мистецтва досі ще є оцінкою сама по собі й означає невідповідність, неповноцінність, ущербність, помилковість і т.п. Причина подібних ілюзій полягає саме в інерційному впливі уявлень про мистецтво, що склалися в минулому, в час Модерну. Культурний консерватизм превентивно створює очікуваний образ і відмовляється сприймати явища, які цьому образу не відповідають.

Звісно, і раніше існували певні проблеми з прийняттям нових художніх образів, засобів виразності, стилістики і т.п., що супроводжували загальні зміни в культурі. Формальні особливості будь-якого художнього стилю попередніх віків визначалися системою світоглядних цінностей тогочасного суспільства. Так було, наприклад, за часів готики, коли шпилі соборів пронизували простір, наочно відтворюючи ідею religio – зв’язку різних сутностей, або за доби класицизму, коли ідеї державності втілювалися в гармонійних, симетричних, регламентованих формах мистецтва. Звісно, і тоді зміна культурної стилістики відбувалася конфліктно, але це був конфлікт сторін, які хоча й мали різні ціннісні пріоритети, проте розмовляли зрозумілою для обох мовою, використовували аргументацію логіки. Конфлікт же між традиційним мистецтвом і художнім авангардом ХХ ст. ґрунтується саме на принциповій незрозумілості авангарду для все ще досить широких кіл суспільства, з одного боку, і свідомому запереченні авангардом традиційної мистецької парадигми – з іншого.

Глобальність цього конфлікту порівняно з попередніми міжстильовими суперечностями зумовлюється масштабом загальних змін у культурі минулого ХХ ст. Власне, художня культура минулого століття навряд чи може називатися мистецтвом у звичному, традиційному для попередніх століть розумінні цього терміна. Занадто зміщено в ній акценти з результативного боку (твір мистецтва) на концептуальний та процесуальний. авангардні митці ХХ ст. окрім історії мистецтва нерідко вивчають наукові теорії, створюють власні світоглядні концепції, висувають футуристичні прогнози, а потім тільки упередметнюють їх у традиційних мистецьких матеріалах та формах. Твір авангардного мистецтва дуже часто є вторинним щодо творчої концепції явищем, його фізичне існування не набуває самодостатності, як це ми бачимо у традиційному мистецтві.

Звідси, насамперед, і походять причини елітарності (інколи навіть езотеричності) авангарду. Для його адекватного сприйняття абсолютно недостатньо знайомства з самим твором мистецтва. авангардний твір мистецтва ще необхідно вміти дешифрувати, впізнати за його зовнішньою формою творчу концепцію, яка передусім і несе в собі художньо-естетичний зміст. Наприклад, для розуміння стильових особливостей кубізму потрібно мати достатнє уявлення про посилення процесу інформаційного обміну між різними регіональними культурами на межі ХІХ–ХХ ст. та про природничо-наукові відкриття цього часу. Адекватне сприйняття абстракцій В. Кандинського неможливе без ознайомлення з теологічною концепцією світла і кольору та з поняттям медитації. Сюрреалізм вимагає обізнаності з психоаналітичною концепцією З. Фрейда та інтуїтивістською філософією А. Бергсона.

Наведені приклади (а також численні інші) пояснюються зміною у ХХ ст. диференційної культурної домінанти, характерної для попередніх століть, на домінанту інтеграційну. І ось така провідна інтеграційна тенденція привела у ХХ ст. не лише до посилення синтезу мистецтв, а й, на більш значущому рівні, до появи в художній культурі компонентів, які самі по собі, не будучи включеними в певну художньо-естетичну систему, мають позахудожній сенс.

Сама структура художнього мислення набирає при цьому більш глобального і масштабного характеру, що, в свою чергу, веде до формування нової естетичної реальності. Твір мистецтва нерідко стає лише “упредметненням” певної теоретичної концепції загального світоглядного характеру. Але ж існує і протилежна спрямованість зв’язку: навчившись сприймати і розуміти авангардне мистецтво, людина тим самим набуває і нових, відповідних типів сучасної культури світоглядних уявлень та переконань.

Термінологічна картина художнього авангарду

За відомим виразом, “ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані”. І хоча, звісно, таке рішуче узагальнення є перебільшенням, але безперечно, що замість винайдення нових слів ми залюбки інтерпретуємо відомі, відшукуємо втрачені та приховані значення, утворюємо цілі каскади нових семантичних зв'язків, збільшуємо багатозначність. Така тенденція є характерною і для формування наукових категоріальних та термінологічних систем. Означаючи те чи інше винайдене (або щойно усвідомлене) поняття, науковці нерідко звертаються до вже наявних термінів, утворюючи їх нові лексико-семантичні варіації; або й до повсякденного словесного вжитку, і з цього мовного середовища добирають слово, що так чи інакше є близьким до сутності науково окресленого феномена, віддзеркалює його зміст, характер, структуру тощо. З одного боку, таке “відпарощування” термінів може полегшити і прискорити “входження” в загальний широкий контекст, з іншого – вимагає філігранної точності як визначення, так і використання термінів, урахування їхньої семантики в контексті інших наук.

У наш час посилення міжнаукової інтеграції при введенні наукового терміна слід зважати не тільки на внутрішньонаукову термінологічну картину, а й на те, як новий термін може бути співвіднесений з термінологічними системами наук, споріднених та близьких за предметом дослідження. Тобто мають бути враховані всі можливі формальні паралелі, здатні вплинути на семантику нового терміна.

Одним із “транснаукових” термінологічних “гнізд”, що використовуються у сфері гуманітарних наук (насамперед в історії, філософії, культурології, естетиці, мистецтвознавстві та ін.), є терміни з основою *modern* (від фр. *moderne* – новий, сучасний). На жаль, незважаючи на широку популярність, їх дефініції до сьогодні не мають чіткості, а використання так і не набуло усталеності, загальноприйнятості.

Зрештою, використання основи *modern* для утворення термінів, що означають ті чи інші історично зумовлені явища, взагалі навряд чи є вдалим. По-перше, найменування будь-якого феномена “сучасним”, “новим” нічого не повідомляє про його сутність та характер, а, по-друге, саме уявлення про “нове” постійно рухається в часі і колишнє “нове” та “сучасне” дуже швидко стає “ретро”. Означення феномена як “сучасного”, “нового” є досить давнім прийомом характеристики у сфері художньої культури. Поняття “нового” вживалося в античності, було популярним у культурі Відродження. Пізніше використовувалося в теоретичних обґрунтуваннях своєї позиції прихильниками Н. Пуссена та П. Рубенса, дуже часто вживалося в полеміці між Французькою Академією та паризьким Салоном.

Модерном, тобто “новим”, назвали останній великий історичний стиль європейського та американського мистецтва кінця XIX – початку XX ст., модернізмом – систему художньо-естетичних стилів XX ст.

У вітчизняній мистецькій та науковій практиці терміни “модернізм” і “авангард” набули поширення дещо пізніше, ніж у західноєвропейських країнах. На теренах України та Росії перші десятиліття XX ст. все передове (так зване “ліве”) мистецтво взагалі називали переважно “футуризмом”. В. Турчин пов’язує функціонування цього терміна в Росії з його нібито виключною семантичною орієнтацією на приклад італійського футуризму і називає це “не більш ніж лексичним непорозумінням”.

Проте навряд чи широке використання терміна “футуризм” в ті часи слід зводити до непорозуміння і пов’язувати безпосередньо і виключно з впливом назви італійською напрямку. Це скоріше спроба утвердити власний термін, адекватний спрямуванню “лівого” мистецтва взагалі. Адже, порівнюючи семантику термінів “модернізм”, “авангард”, “футуризм”, неважко помітити, що всі три терміни мають значний спільний фрагмент семантичного поля: йдеться про щось таке, що знаходиться попереду: модерн – у плані соціальної оцінки; авангард – у просторовому вимірі; футуризм – у часовому. Показово, що самі “ліві” східнослов’янські митці, на відміну від критиків, більш охоче називали себе “будетлянами”, зайвий раз підкреслюючи свою незалежність від конкретних концепцій італійських маніфестів і тим самим демонструючи необхідність узагальнювально-орієнтаційного розуміння терміна “футуризм” у контексті своєї творчої практики.

У 20х роках авангардному мистецтву в Радянському Союзі було відведено роль “персони non grata”, і кілька десятиліть його шельмували як “формалізм”. У 60ті роки з легкої руки (точніше, язика) М. Хрущова всі художники-авангардисти незалежно від справжніх уподобань на деякий час були оголошені “абстракціоністами”. Але саме з хрущовської “відлиги” тема авангардного мистецтва почала діставати в радянському мистецтвознавстві та естетиці хоча і тенденційно-критичне, проте все ж таки ширше висвітлення, термін “формалізм” поступово замінюється на “модернізм”. Саме термін “модернізм” у 70-ті – першій половині 80х років використовується радянськими науковцями для означення сучасного західного мистецтва.

З середини 70х у вітчизняних дослідженнях з мистецтвознавства та естетики дедалі частіше трапляється термін “авангард” (“авангардизм”). Цей термін був привнесений у сферу художньої культури значно пізніше, ніж терміни з основою *modern*. За своїм походженням це французьке слово – військовий термін, яким означається той підрозділ військ, що знаходиться на марші попереду головних сил з метою не допустити раптового нападу на

головні сили та створити їм умови для розгортання і вступу в бій (avant – попереду, garde – охорона).

Посередником, через якого термін *avantgarde* потрапив до сфери художньої культури, стала політика. Вважається, що відносно мистецтва термін “авангард” уперше вжив у 1885 р. паризький художній критик Теодор Дюре. Але значного поширення він набув тільки у ХХ ст., закріпившись як термін для загального означення новаторських напрямів у художній культурі.

Хоча у вітчизняній науковій літературі термін “авангард” довгий час значно поступався в популярності “модернізму”, але у 80-ті роки обидва терміни “на рівних” з’являються у спеціальних словниках. Причому складається дивна ситуація: в наукових дослідженнях терміни “модернізм” і “авангардизм” використовуються як синонімічні, у словниках же ніяких вказівок на їх синонімічність не міститься. Кожен термін має власну словникову статтю, причому зміст обох словникових статей у більшості випадків є не узгодженим. Наприклад, у словнику “Естетика” у етапі, присвяченій авангардизму, він визначається як “крайній вираз більш широкого напрямку модернізму”, а в статті “Модернізм” той же авангардизм згадується поряд із декадентством як попередня стадія модернізму, що “підготувала” його (модернізму) становлення. Тобто в першому випадку авангардизм відмежується від модернізму змістом, у другому – послідовністю. Ще більш дивно, що в обох словникових статтях (і “Модернізм”, і “авангардизм”) як приклади наводяться одні й ті самі напрями мистецтва: експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, абстракціонізм і т. д.

Не здається задовільним і визначення авангардизму та модернізму в короткому тлумачному словнику “Мистецтвознавство” С. Ничкало. Так, авангардизм визначено тут як “умовний термін для означення загальних новаторських напрямів у художній культурі 20 ст., яким притаманні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових нетрадиційних засобів вираження форми і змісту творів”. Модернізм у тому ж словнику трактується як “узагальнююча назва ряду художніх течій 20 ст.”, яким “властиві розрив із традиційним досвідом художньої творчості, постійний пошук нових художніх форм як самоцінного явища”.

Різниця між “умовним терміном” (авангардизм) та “узагальнюючою назвою” (модернізм), а також “загальними новаторськими напрямками” (авангардизм) та “рядом художніх течій” (модернізм) залишається не з’ясованою. Тим більше, що в обох статтях перелічуються знову ж таки одні й ті самі відповідно “новаторські напрями” (авангардизм) та “художні течії” (модернізм): кубізм, експресіонізм, абстракціонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм. Твердження ж, що “*рисси* (курсив мій. – Л. К) авангардизму проявились в

низці шкіл і течій модернізму” (і далі – наведений перелік), суперечить наведеному визначенню авангардизму як терміна для означення “*напрямів* (курсив мій. – Л. К.) у художній культурі 20 ст.” (тобто як узагальнюючої назви). Таке формулювання було б доцільним, якби переліки “авангардних напрямів” і “модерністичних течій” хоча б не збігалися. Очевидно, що проблема породжується невизнанням синонімічності термінів “авангард” і “модернізм” та штучною спробою розвести їх семантику. Правильніше було б обмежитися у словникових виданнях однією статтею із вказівкою на синонімічний термін.

Слід звернути увагу, що на сьогодні існують на перший погляд і більш обґрунтовані спроби розвести поняття авангардизму і модернізму. Наприклад, відомий культуролог та літературознавець В. Руднєв дотримується точки зору, згідно з якою авангардизм і модернізм не збігаються за змістом. У своєму “Словнику культури ХХ століття” цей автор називає модернізм і авангардне мистецтво “двома протилежними принципами”. На думку В. Руднєва, модернізм орієнтується на новаторство у сфері форми та змісту (тобто синтаксису і семантики), а авангардизм “будує системи новаторських цінностей у сфері прагматики”. Руднєв визначає модернізм як “досить умовне означення *періоду* (курсив мій. – Л. К.) культури кінця ХІХ – середини ХХ ст., тобто від імпресіонізму до нового роману і абсурду”, і вказує, що найвагомішими течіями модернізму є “постімпресіонізм, символізм, експресіонізм і акмеїзм, а авангарду – футуризм, сюрреалізм, дадаїзм”.

Висловлені В. Руднєвим думки щодо орієнтації напрямів, що віднесені ним до модернізму, на форму і зміст (синтаксис і семантику), а віднесених до авангарду – на прагматику, не є достатньо переконливими.

Для того ж символізму (в даному випадку не торкаємось питання правомірності віднесення цього напрямку до модернізму), наприклад, характерним є не тільки індивідуалізм та песимізм, а й цілком прагматичне розуміння мистецтва як засобу морального впливу на людину, засобу практичного перетворення життя, оновлення суспільства (як-от у концепціях російських “младосимволістів”). Що ж до дадаїзму або футуризму, то те, що В. Руднєв кваліфікує як прагматику авангарду (епатаж, скандал), є якраз не прагматикою, а скоріше формою (синтаксисом). Прагматика і дадаїзму, і футуризму, й інших авангардних напрямів є глибшою і значно серйознішою, навіть “академічнішою”, ніж видима форма оціненої в побутовому контексті поведінки митців (про це на прикладі дадаїзму йшлося в попередній темі). Зрештою, сам Руднєв, мабуть, відчуває непевність своєї позиції, бо рекомендує модернізм і авангардизм “чітко розрізняти, коли це можливо”, а, перелічуючи основні, на

його думку, напрями авангарду і модернізму, завершує: “Але вже говорячи про ОБЕРІУ, важко визначити однозначно належність цього напрямку до модернізму або авангардного мистецтва”. І далі: “Вочевидь, у 1930х роках між авангардним мистецтвом і модернізмом намітилася певна конвергенція...”

Хоча нерідко науковці в дослідженнях 90х років для означення напрямів та феноменів передової художньої культури ХХ ст. використовували обидва терміни – і “модернізм”, і “авангардизм” (із варіантом “авангард”) – як синонімічні, проте останній термін дедалі помітніше випереджав за частотою вживання і популярністю термін “модернізм”, який поступово набув забарвлення застарілого.

З другої половини ХХ ст. надзвичайної популярності набули терміни “Постмодерн” та “постмодернізм”. Як уже говорилося, Модерном – Новим часом – в історико-культурологічному аспекті прийнято називати епоху ХVII–ХІХ ст. Термін “Постмодерн” (postmodern time) у цьому науковому контексті застосовується як назва історично нового типу культури (або рис цивілізації), яка є безпосередньою хронологічною наступницею культури Нового часу (modern time).

Контекстуально незалежно від наведеного використання терміна “Постмодерн” у 70-х роках у мистецтвознавчому середовищі для означення типу художньої творчості, що нібито прийшла на зміну “класичним” зразкам модернізму, з’явився термін “постмодернізм”. Звісно, цілком можна припустити, що привнесення терміна у спеціальне мистецьке та естетично-наукове середовище відбулося шляхом недискурсивного термінологічного засвоєння, своєрідного формального “обізнання”, тобто приписування поміченому на периферії наукового предмета терміну значень, так би мовити, “свого” наукового контексту та сприйняття і засвоєння його у власному науковому вимірі. Зрештою, це цілком можливий шлях, у будьякому разі широка конкретно-наукова рефлексія над терміном з часом робить його належним до спеціального термінологічного поля. Отже, в контексті художньої культури постмодернізм – “один із сучасних напрямів у архітектурі й мистецтві... що протиставив себе модернізмові й претендує на його заміну”. Як синонімічний до терміна “постмодернізм” у художній культурі широко використовується термін “трансавангард”, запропонований італійським критиком та істориком мистецтва Акілле Боніта Олівою.

Головні принципи, які дають змогу об’єднати певні явища художньої культури в єдиному понятті “постмодернізм”, полягають насамперед у відвертому ретроспективізмі, еkleктичному використанні традиційних художніх

форм, різноаспектному цитуванні. Один з теоретиків художнього постмодернізму П. Портогезі пише: “Ми сміливо відступаємо від модернізму, котрий втратив активність, почуття гумору, характерні для його молодості, став догматичним. Життєрадісність постмодернізму – в можливості зруйнувати перепони, що штучно відділяють минуле від теперішнього. Ми наслідуємо те, що заповідали нам наші батьки, і те, що є справжнього, завойованого людством за всі віки навіть за межами західної цивілізації”.

Надзвичайно поширеним є поняття постмодернізму в кіномистецтві. Кінокритиками постмодернізм також прямо протиставляється модернізму. Наприклад, С. Кудрявцев зауважує: “Модернізм, викриваючи умовний характер загальноприйнятої мови як всього-на-всього суми засобів, хоче дійти до смислу за допомогою якоїсь іншої, більш адекватної мови, а то й безпосередньо, інтуїтивно.

Постмодернізм же, виходячи з тих же передумов, оголошує принципово неможливим віднайдіння смислу й замикається на стилізованому відтворенні дуже різних, але однаково умовних мов”. Кіно постмодернізму – це насамперед твір стилізаторський і пародійний, з безліччю цитат та асоціативних рядів, з підкресленою байдужістю до будьякої ієрархії значень і цінностей. Історія постмодернізму в кіно ведеться з 70-х років ХХ ст., з тогочасної творчості Дж. Лукаса та С. Спілберга. Інколи навіть точно називають дату виходу на екрани славнозвісних “Зоряних війн” Джорджа Лукаса як дату появи першого зразка постмодерністичного фільму.

Так само відверто стилізаторський, цитатний та імітаційний характер має постмодернізм у сфері музичної культури. І цим, знову ж таки, відрізняється від антитрадиційної інтенції модернізму. Що ж стосується новітніх видів художньої творчості останньої третини ХХ ст. на зразок медіа-мистецтв, то сама їхня історія приблизно збігається з поширенням постмодерністської ментальності і вони природним чином увиразнюють специфіку культурного періоду.

Як бачимо, у сфері художньої культури загальноприйнятою практикою є широке звернення до зразків мистецтва домодерністичного, в тому числі й історичної епохи Модерну: просвітництва, класицизму, романтизму, реалізму та ін. Щоправда, при цьому слід не забувати, що постмодернізм залюбки цитує і модернізм, який в останні десятиліття минулого віку сам почав ставати вже майже традицією. Так, до постмодернізму (або трансавангарду) тільки в образотворчому мистецтві відносять велику кількість різних течій і напрямів,

які апелюють не до такого вже й далекого минулого. Серед них постабстрактивізм, “нові дикі”, несамовитий живопис, молоді фовісти, постсюрреалізм, новий живопис, новий конструктивізм та багато інших.

Постмодерн же історичний (як епоха), навпаки, згадаємо, протиставляє себе аксіології Просвітництва, позитивізму та матеріалізму (яким відповідає реалізм у мистецтві) і т. д., а свої світоглядні принципи знаходить як у художньому авангарді ХХ ст. (тобто модернізмі) з його недискурсивним пошуком сутнісних основ буття, так і в постмодернізмі з його плюралістичним підходом до форм художнього осягнення дійсності.

Деяко складнішою є ситуація в літературознавстві. Справа в тому, що література вже майже традиційно перебуває з мистецтвом у не зовсім визначених відносинах. З одного боку, надзвичайно вживаним є словосполучення “мистецтво та література”, синтаксична семантика якого свідчить про те, що література є феноменом, який не належить до множини мистецтв, виноситься за їхні межі оцим сполучником “...та...” З іншого боку, мається на думці, що поняття “література” у цьому словосполученні стосується не літератури наукової, навчальної тощо, а саме тієї словесної творчості, яка уточнюється терміном “художня”. Парадоксальне коло замикається, якщо згадати, що фактично синонімом до “мистецтва” є поняття “художня культура”. Таке спостереження спонукає до низки цікавих міркувань про постійну інтенцію “вислизання” літератури як культурного феномена з тенет сформованих ще за доби Модерну і здебільшого збережених до сьогодні всіляких систематизацій сфер діяльності, культури тощо, але це занадто відведе від головної проблеми, що розглядається.

Отже, література здавна була художньою творчістю, яка виносилася за межі мистецтва і разом з тим становила “не мистецтво”, яке включалося до сфери художньої культури. Література то наближалася до мистецтва, використовуючи мову ритму, образності, звукопису і т. п., то віддалялася від нього, захоплюючись квазінауковим аналізом буття або обслуговуючи соціально-політичні замовлення.

З ХХ ст. через певні причини загальнокультурного характеру посилюється також зустрічне тяжіння науково-філософського викладу до художньої форми. І. Ільїн, зокрема, зазначає, що на сьогоднішній день характерним є те, що письменники на сторінках своїх творів міркують про теорію виникнення постмодерністичного “змішання літератури, критики і філософії”, а “теоретики літератури і філософи стверджують, що тільки белетристичними, художніми засобами здатні досягнути своїх специфічних цілей”. Варто зауважити, що така взаємна рефлексія властива не лише літературі, критиці та філософії.

Сучасне візуальне мистецтво, наприклад, також виходить далеко за колишні межі образотворчих мистецтв і намагається художньо-естетичними засобами висловити філософські концепції або створити невербальний аналог тексту. Тож можна умовно виділити кілька різновидів маргінальних текстів, у яких можлива рефлексія над ідеями та зауваженнями, висловленими в іншій (хоча і близькій) сфері вербальної творчості: а) рефлексія філософії над текстами літератури, літературознавства та мистецтвознавства; б) рефлексія літературознавства над текстами філософії та мистецтвознавства; в) рефлексія мистецтвознавства над текстами літературознавства та філософії. За таких умов природною виглядає інтенція утворення міжпредметної термінології. Проте до цього процесу необхідно ставитися з надзвичайною уважністю й обережністю, аби уникнути багатьох непорозумінь. І якщо навіть літературознавство справді, за словами І. Ільїна, “стало розмикатися, перетворюватися на інтердисциплінарну науку без чітко сформульованого і визначеного предмета вивчення”, то маємо підстави припускати розмикання, розростання лише множини предметів дослідження, їх урізноманітнення. Але невизначеність меж предмета в жодному разі не може бути тотожна його спотвореності.

Саме спотворенням, утворенням предметамутанта або принаймні непорозумінням можна вважати синонімізацію термінів “постмодерн” і “постмодернізм”. Як ми вже з’ясували, термін “Постмодерн” походить із загальноісторичного та загальнокультурного контекстів і позначає період часу після епохи Модерну, тобто після XVII–XIX ст. Ж. Ф. Ліотар у своїй праці “Стан постмодерну” пише: “Це слово (постмодерн. – Л. К.) з’явилося на світ на американському континенті з-під пера соціологів і критиків. Воно означає стан культури після трансформацій, котрих зазнали правила гри в науці, літературі й мистецтві наприкінці XIX ст.” Термін же “постмодернізм” має виключно художньо-культурне походження. Оскільки вже модернізм належав до часу Постмодерну, тож постмодернізм виникає на певному новому етапі історії Постмодерну.

Більш того, треба враховувати і ту обставину, що в мистецтві був свій “модерн” – останній великий історичний стиль кінця XIX – початку XX ст. (тобто хронологічно розташований між історичним Модерном і Постмодерном), що найяскравіше виявив себе в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві. В інших країнах варіації цього стилю мають такі назви, як “ар нуво”, “югендстиль”, “сецесіон”, “ліберті” та ін. Найближчим до модерну за художньо-естетичними принципами явищем у літературі є символізм. Побіжно зазначимо, що термін “постмодерн” для означення якогось явища

художньої культури як такого, що виникає “після стилю модерн”, у мистецтвознавстві не використовується, його, сказати б, не існує. З певною часткою умовності можна вважати, що на зміну художньому стилю “модерн” та деяким одночасним з ним явищам мистецтва прийшов модернізм. Принаймні беззаперечно, що в історії художньої культури терміни для означення стилю “модерн” і постмодернізму генетично між собою не пов’язані.

Проте, незважаючи на всі наведені факти, навіть у досить авторитетних дослідженнях усталено практикується синонімізація термінів “постмодерн”, “постмодернізм”. Наприклад, І. Ільїн пише: “Схожість *постмодерну* з його грецьким прототипом, мабуть, найвиразнішою є в його літературній практиці, бо типовий твір *постмодернізму* завжди за своєю суттю являє собою висміювання, що варіюється від поблажливої іронії до жовчного трагіфарсу, трьох однаково неприйнятних для нього форм естетичного досвіду: модернізму, реалізму і масової культури; подібно до давньої химери, *постмодерн* грізно гарчить на розтиражовані шаблони високого модернізму, б’є рогами ідею реалістичного мімесису і своїм отруйним хвостом злобно жалить жанрові штампи розважального читива та інших форм індустрії розваг” (курсив мій. – Л. К.). Подібне вільне заміщення одного терміна іншим трапляється сьогодні буквально на кожному кроці, тому немає потреби ще наводити приклади. Відсутність же чіткої диз’юнкції термінів “постмодерн”, “постмодернізм”, а отже, й означуваних ними феноменів у окремих ситуаціях може провокувати пошук та встановлення помилкових зв’язків і висновків.

Не останньою чергою саме наслідком відсутності необхідної чіткої демаркації термінів “постмодерн” та “постмодернізм” і є сьогодні та ситуація невизначеності, неоднозначності, суперечливості навколо “постмодерну – постмодернізму”, на яку вказують більшість дослідників. Імовірно, це одна з причин і того, що єдиного й загально визнаного визначення постмодернізму в науці досі немає.

З 90х років ХХ ст., коли виникла тенденція до “подолання” явища художньої культури, що його називають “постмодернізмом”, відбувся інтенсивний пошук термінологічного означення цього процесу, і знову ж таки, вкотре вже, теоретики здебільшого експлуатували добре знайому основу *modern*. Говорилося про “новий модерн” (Е. Фрай), “модерн після модерну” (Л. Ромен) або пропонувалося всю художню культуру ХХ ст. із постмодернізмом включно розглядати як протомодерн, - у такому разі мається на увазі, що “справжній” модерн тільки розпочинається і припадає на ХХІ століття.

Нові явища у художній культурі першої половини ХХ століття

Низка течій модернізму перших десятиліть ХХ століття, такі, наприклад, як фовізм, кубізм, експресіонізм фактично ще дотримувались (за окремих виключень) класичної видо-жанрової художньої системи. Інші ж напрями, такі, наприклад, як футуризм, сюрреалізм, дадаїзм та ін. працювали над становлення принципово нових форм мистецтва.

Головним ідеологом *футуризму* справедливо вважається італійський літератор, поет і есеїст Філіппо Томмазо Марінетті, який уже в ранніх своїх публікаціях у журналі “Поезія” писав про можливість побудови нового суспільства, ініціаторами і творцями котрого могли б стати художники, композитори та архітектори. 20 лютого 1909 р. у паризькій газеті “Фігаро” Марінетті опублікував маніфест “Футуризм”. Він писав від імені своїх друзів: “Ми молоді, сильні, живемо в повну силу, ми футуристи!” Маніфест закликав: “Ану, де ви там, славні підпалювачі з обпаленими руками? Давайте сюди! Тягніть вогню до бібліотечних полиць! Скеруйте воду каналів у музейні склепи і затопіть їх! І хай течія відносить стародавні полотна! Хапайте кірки і лопати! Крушіть стародавні міста!” І далі: “Не де-небудь, а в Італії проголошуємо ми цей маніфест. Він переверне і спалить увесь світ. Сьогодні цим маніфестом ми закладаємо основи футуризму. Пора звільнити Італію від усієї цієї зарази – істориків, археологів, мистецтвознавців та антикварів!”

У березні того ж 1909 р. маніфест Марінетті був проголошений у Туріні перед трьохтисячною аудиторією, що зібралася в театрі К’ярелла. Група міланських художників відгукнулася на ці події 11 лютого 1910 р. своїм власним маніфестом. Так розпочався новий рух у мистецтві.

В першому маніфесті, що складався з 11 пунктів, простежуються мотиви енергії, дії, швидкості, війни. Марінетті декларує: “Не існує краси поза боротьбою, немає шедеврів без агресивності. Ми на розі віків... Простір і час померли вчора. Ми прославляємо війну – єдину гігієну світу. Мілітаризм, патріотизм, руйнівний жест анархістів, жест, що прирікає на смерть і презирство до жінки”. “Ми вважаємо перевершеною і подоланою гіпотезу дружнього злиття народів і приймаємо тільки одну гігієну для світу: війну”, – писав також Марінетті. Безперечно, футуристи давали досить багато приводів для звинувачення в агресивності і неспровокованій войовничості.

Однак навряд чи є справжні підстави вважати таку інтенцію до боротьби та протистояння рисою, іманентно властивою самому футуризмові як мистецькому творчому об’єднанню. Скоріше це є відлунням, відбиттям ідей, які, так би мовити, носилися на той час у повітрі. І йдеться не тільки (або навіть і не стільки) про войовничий пафос, наприклад, філософії Фрідріха Ніцше, скільки про соціальні концепції, які набирали сили на початку ХХ ст. і на тлі

яких футуристичні гасла виглядали цілком природно. Марінетті проголошував і позитивну мету: “Ми будемо оспівувати робочий шум, радісний гомін і бунтарський рев натовпу, розмаїту різноголосицю революційного вихору в наших столицях; нічне гудіння в портах і верфях під сліпучим світлом електричних місяців. Хай заводи будуть прив’язані до хмар за ниточки диму, що виривається з їхніх труб. Хай мости гімнастичним стрибком перекинуться через сліпучо сяючу під сонцем гладінь річок. Хай пройдисвіти-пароплави обнюхують горизонт. Хай широкогруді паровози, ці сталеві коні в збруї з труб, танцюють і пихкають від нетерпіння на рейках. Хай аероплани літають у небі, а рев гвинтів зливається з плеском знамен і оплесками щасливого натовпу”.

Зазначимо, що в українській культурі також маємо багато характерних для футуризму ідей. Зокрема, у М. Хвильового в поемі “В електричний вік” постає саме така “футуристична” реальність майбутнього:

Так споконвіку було.

Одні упирались з ганчіркою в руці,
а інші тяглися до стягу зорі
і йшли за хвостами комет,
горіх розкусивши буття.

І хіба посміє вічність
шпурнути в моє обличчя
докір?

Я почуваю, як мої плечі піднімаються
у височінь.

Я проростаю мудрістю, величністю
природи.

І не вам, льокаям слизької жабиної
пристрасти
зупинити мене!

Я вже бреду по мрійній вогкості,
по асфальту прийдешнього.

Океани зупинили береги
і мелодійно музиканять повітря.

Обшир –
до Оріона.

В моїх грудях товпиться
легко морозний цвіт
осінньої турботи.

Мурашки золотої радості
плазують по спині.

І всюди бачу я
електрики блискучі очі.

І всюди чую я
прелюдію машин до людського життя.

Футуристичну естетику можна відчуті і у багатьох фрагментах знаменитого фільму Дзиги Вертова “Людина з кіноапаратом”.

Якщо течії, що передували футуризму, чи то фовізм, чи експресіонізм або кубізм (звичайно, їхній досвід враховувався) були гранично індивідуалістичні, то футуризм є соціалізованим, політизованим і агресивним. Футуристи мріяли про створення нової раси людей. Покоління зламу 1900–1910х років бачилося як тільки “примітиви нової чуттєвості, збільшеної стократно”. Мріялось, що через 200 років люди будуть жити і в повітрі (“в людському тілі дрімають крила”); на Землі створять динамо-машини, що даватимуть енергію від припливів морів і сили вітру; рослини стануть рости швидше; поїзди-сівалки почнуть обробляти нові агрокультури. Міста будуватимуть із заліза і кришталю. В містах майбутнього, що повиснуть під хмарами, виросте нова цивілізація, в котрій не буде класів, голоду, бідності та принизливих професій. У цьому допоможе техніка, яка не лише забезпечуватиме енергією, дахом і їжею футуристичну Утопію, а й конструюватиме саму людину майбутнього. “Ми спочатку познайомимося з технікою, потім подружимося з нею і підготуємо появу механічної людини в комплекті з запчастинами”.

Положення першого маніфесту відбивають деякі почуття та умонастрої, характерні для низки італійських інтелектуалів початку ХХ ст. Атмосфера передчуття світової війни бентежила душі. Думки про простір і час були навіяні найновішими відкриттями фізиків, думками про “зникнення” матерії та ідеями Анрі Бергсона про протяжність подій, існуючих лише у свідомості.

Успіхи індустріалізації Німеччини і США викликали в італійців захоплення і разом з тим відчуття певної власної меншовартості або принаймні невдачі. На початок ХХ ст. Італія була країною хоча і з великим минулим, але, на жаль, абсолютно безбарвним у політичному, економічному та навіть мистецькому сенсі сьогоденням і, здавалося, майже безперспективним майбутнім. Молоді митці вважали, що саме “музейність культури” Італії заважала країні рухатися вперед, стати великою державою Європи, не менш значною, ніж Стародавній Рим. Отже, подібну культуру слід було знищувати: “Музеї і цвинтарі! їх не відрізнити один від одного... Що гарного можна углядіти в

старій картині? Лише жалюгідні силкування... Захоплюватися старою картиною – означає заживо поховати кращі почуття. Ліпше застосувати їх для справи, скерувати в робоче, творче русло. Задля чого витратити сили на нікчемні зітхання про минуле? Це втомлює, виснажує, спустошує... Для слабаків, калік і арештантів – це ще годиться. Можливо, для них старі добрі часи – як бальзам на рани... А нам це ні до чого!” В Італії початку ХХ ст., в країні, де “1000 музеїв, сто тисяч панорам і руїни на всі смаки”, але дуже погано розвинутій економічно, машина справді здавалася “прекраснішою за Піку Самофракійську”.

Футуристичний роман “Мафарка-футурист” Марінетті, виданий у 1910 р. французькою та італійською мовами, прозвучав не менш приголомшливо, ніж свого часу трактат “Так говорив Заратустра” Ніцше. Не випадково його автор навіть притягався до суду. В романі постає образ механічної літаючої людини, що поєднує в собі видіння Леонардо да Вінчі та Гойї. Мафарка – провідник “нової еротичної сутності”: він похитливий, він готовий гвалтувати полонених негритянок і щиро любить повій. Усе тут було розраховано на привертання уваги, на сенсацію й епатаж. Разом з першим маніфестом роман створював певну “вербальну модель” для майбутнього.

Футуризм наполовину складається з маніфестів. Можна сказати, що маніфести – найпопулярніший жанр футуристичного мистецтва, що мав настанову на глобальну перебудову світу і формування загального типу людської поведінки в стилі “футуристичного життя”.

Попри всю специфічність впливу футуризму на окремі види мистецтва можна виділити і загальні принципи: розроблення мотивів часу й енергії, техніцизму й урбанізму, синтез мистецтв і колективні художні акції, винесення окремих художніх елементів поза межі звичного контексту тощо.

Ще одним специфічним явищем художньої культури першої половини ХХ ст. став дадаїзм. “Коли світ познайомився з дада, він здригнувся”, – так починає розмову про *дадаїзм* дослідник авангардної культури ХХ ст. В. Турчин. Безперечно, пафос критика припускає тут помітне узагальнення, – насправді “здрігнутися” від зустрічі з дадаїзмом могла лише та морально і світоглядне невідповідна частина представників європейської культури (нехай кількісно і переважна, але ж “більшість завжди помиляється”), повз яку непоміченими пройшли як культурні феномени ще ХІХ ст. на зразок творчості Лотреамона (Ісидора Дюкаса) або філософії Фрідріха Ніцше, так і творчі пошуки початку століття ХХго – від кубізму до футуризму та загальні (навіть суто технологічні) зміни в культурі.

Проте дадаїзм справді є одним із тих напрямів художнього авангарду ХХ ст., які свого часу викликали шквал критики, засудження, зневажливих епітетів з боку як широкої аудиторії, так і професіоналів – мистецтвознавців та естетиків.

Офіційна історія дадаїзму ведеться, як правило, з 1916 р., коли в нейтральній Швейцарії, в Цюріху, в кафе “Вольтер” почали збиратися і влаштовувати там свої виставки та творчі вечори художники-емігранти з різних країн, серед яких були Трістан Тцара, Марсель Янко, Ганс Арп, Софі Таубер, Гуго Балль, Ріхард Гюльзенбек та ін. Однак нерідко висловлюється думка, що свої перші кроки дадаїзм зробив уже в 1913–1914 рр. Принаймні вже в цей час ознаки майбутнього дадаїстичного світосприйняття з’явилися в деяких творах Г. Аполлінера, у російських та українських кубофутуристів, у супрематизмі К. Малевича, в літературній творчості В. Кандинського, у творчій атмосфері нью-йоркського авангарду. З часом до “дада-ленду” (вираз РібмонДессеня) ввійшли творчі осередки з таких країн, як Франція, Іспанія, Німеччина, Італія, Бельгія, Югославія, Чехословаччина та ін.

Заслуга винайдення назви нового творчого напрямку належить, за багатьма свідченнями, Трістану Тцара (Тзара) та, можливо, Гуго Баллю. Вважається, що слово “дада” начебто було випадково знайдено майбутніми дадаїстами у французькому словнику Ларусса і привабило насамперед тим, що подібна фонетична форма існує в багатьох мовах, але означає дуже різні речі й часто не має конкретного смислу. Так, у французькій мові “dada” – улюблене заняття, дурничка, дитяча іграшка в образі коня; в німецькій – це вираз, який означає приблизно “будь ласка, злізь із моєї шиї, до побачення”; в деяких мовах (зокрема багатьох слов’янських) “дада” – подвійне підтвердження і т. д. Зрештою, склади “дада” одними з перших вимовляє дитина, навчаючись говорити. Відомо також, що в кабаре “Вольтер” працювала співачка (мадам Ле Рой), яка мала псевдонім (або прізвисько) Дада. Нез’ясованим залишається і питання пріоритету у використанні слова.

Привертає увагу, що в румунській мові (а саме румуном за походженням був провідний ідеолог дадаїзму і винахідник назви цього культурного феномена Трістан Тцара), “dada” означає згоду, підтвердження, і приблизно відповідає виразові “так і зробимо”.

Крім того, слід мати на увазі й загальне знання європейцями деяких російських слів, до переліку яких, безумовно, входило і слово підтвердження та згоди “да” (з розмовним і дещо емоційнішим варіантом подвійного “дада”). Останнє набуває особливого значення в контексті висловлювання Тцара про те, що “безумні туземці-росіяни – природжені дадаїсти”.

Безперечно, суто формальний фонетичний збіг тут навряд чи міг би бути цікавим і зовсім не це мається на увазі. Йдеться насамперед про справжню, так би мовити, “програмну” відповідність дадаїзму семантиці ствердності, позитивності, дієвості. Причому таке подвійне ствердження з формального боку є неначе інтенцією до заповнення простору традиційної для європейського логічного мислення дихотомії “да – ні”. Принаймні дадаїзм пропонує своє “всестверджуюче “дада” (вираз В. Маяковського) як варіант подолання споконвічного конфлікту дуальності в європейській культурі.

Раціональне логічне мислення мало принципове значення для становлення людської культури. Здатність до раціонального аналізу стала одним з основних інструментів пристосування людини до зовнішнього середовища. Крім того, саме створення і використання в комунікативних ситуаціях понять абстрактних структур із закріпленням за ними смислом і вможливило взаєморозуміння між людьми. В цих структурах провідну роль відіграє дуалізація світосприйняття, яку сучасна культурологія взагалі схильна розглядати як основний спосіб смислоутворення (див. тему 5). Однак при формуванні абстрактних раціональних схем буття здійснюється важливе перетворення: стаючи поняттєвим смислом, знаком, факт буття неодмінно втрачає в смислі власне буттєвому. При цьому не тільки втрачається його екзистенція, а й звужується потенційна культурна багатовимірність. Абстрактні раціональні схеми не тільки зупиняють живу течію буття, штучно роз’єднують його на окремі фрагменти і *post factum* спотворюють реальність, – вони також агресивно звертаються до майбутнього, заздальгідь вимагаючи від нього зручної для себе дискретності, чіткості, однозначності, передбачуваності.

Раціонально осмислені суб’єктно-об’єктні відносини, які стають початком відчуження від безпосередньої екзистенції, власне й створюють бінарний культурний простір. У такому просторі людина осмислює власне буття в категоріях дуальних аксіологічних систем. Причому цінності, які генетично вийшли з корисного і необхідного для конкретної людини в конкретній життєвій ситуації, також піддаються абстрагуванню і в такій відчуженій формі повертаються до людини у вигляді моралі, обов’язків, табу тощо. В цій ситуації людина, до якої вони звернені, невідворотно стає біцентрованою, роздвоєною на особистість, яка “повинна”, і особистість, яка “хоче”. У цьому контексті слід, мабуть, ураховувати і вплив на дадаїстів творчої стилістики та образної системи над-популярного в художніх колах того часу Фрідріха Ніцше, який відкидав абстрактні поняття обов’язку, доброчесності, співчуття. Згадаймо хоча б одну з притч Ніцше з твору “Так говорив Заратустра” під

назвою “Про три перетворення”. Мова в ній іде про три послідовні перетворення сильного і витривалого духу. Спочатку дух немов верблюд бере на себе всі тяготи, випробування та труднощі й усамітнюється у своїй пустелі. Усамітнівшись, дух починає прагнути свободи і перемоги, стаючи при цьому левом, який змагається з великим драконом “ти повинен”, що уособлює вже створені цінності, за своє “я хочу”. Дух має стати левом, для того щоб подолати колись святе для нього “ти повинен” і завоювати собі свободу і право на “ні” навіть перед обов’язком. Але сила лева може добути тільки свободу, вона не здатна створити нові цінності. Щоб створити новий світ, дух повинен з лева обернутися на дитину. “Дитя є невинність і забуття, починання, гра, колесо, що котиться само собою, початковий рух, святе слово ствердження. Так, для гри створення, брати мої, треба святе слово ствердження...”, – писав Фрідріх Ніцше.

В певному розумінні дадаїсти і були саме тими ніцшеанськими “дітьми”, які, забувши традиції і скинувши ланцюги обов’язку перед ними, граючись, створювали нові виміри буття.

Фактично дадаїсти одними з перших у постмодерній європейській культурі ризикнули поставити під сумнів освячені традицією цінності і не просто запропонували новий варіант їхньої ієрархії, але посягнули на саму структурну основу звичного дуального світосприйняття, Трістан Тцара заявляє в одному з маніфестів: “Я ламаю ящики розуму і соціальної організації: деморалізувати всюди, опустити руку з неба в пекло, поглянути з пекла в небо, поновити в реальних можливостях кожного індивіда плідне обертання колеса світового цирку”. Власне, під “ящиками розуму і соціальної організації” один із провідних ідеологів дадаїзму і мав на увазі традиційну раціональну європейську структурацію культури, сприйняття та розуміння світу через чітко окреслені ґрати – “сфер діяльності”, “форм свідомості”, “наукових категорій” і т. д. Цінності ж є те “колесо” (згадаймо ніцшеанське самокатне колесо), яке має обертатися реаліями кожної особистості.

У вже згадуваній притчі з твору “Так говорив Заратустра” Ніцше говорить від імені дракона, якого повинен подолати дух-лев: “Усі цінності вже створені, і кожна створена цінність – це я. Воістину, “я хочу” не повинне більше існувати!” В іншій своїй праці Ніцше пише: “Все, що не зумовлюється нашим життям, шкодить йому: шкідлива добродетель, заснована на шануванні поняття “добродетель”... “Добродетель”, “обов’язок”, “благе в собі”, благо безособове і загальнозначуще – все химери, в яких дістає вираження деградація, крайній ступінь життєвої дистрофії... Найглибші закони збереження і зростання наполегливо вимагають зворотного – щоб кожний

створював собі добродієність, видумував свій категоричний імператив. Коли народ змішує свій обов'язок з обов'язком взагалі, він гине. Ніщо не вражає так глибоко, ніщо так не руйнує, як “безособовий обов'язок”, як жертва молоху абстракції...”

Саме проти зведених до рівня абстракції уявлень, традицій, норм виступали і дадаїсти. Р. Гюльзенбек висловився відносно проблеми дадаїстичного світобачення таким чином: “... Разом з дадаїзмом у свої права вступає нова реальність. Життя постає як одночасна плутанина шурхотів, кольорів, ритмів духовного життя... Дадаїзм не протистоїть естетично життю, але розриває на частини всі поняття етики, культури і внутрішнього життя, які є лише одягом для слабких м'язів”.

До речі, навіть у метафорах останньої фрази (як і в багатьох інших висловлюваннях дадаїстів) виразно відчувається вплив стилю Ф. Ніцше,

Представники дадаїзму послідовно втілювали свої світоглядні позиції в творчій практиці. Вони фактично ігнорують усталені уявлення про мистецтво, його види, жанри, форми. Відповідно до своїх декларацій дадаїсти принципово змінюють зміст і розуміння художньої творчості, концепцію діяльності художника. Естетичною метою дадаїзму стає відкриття в людині особливого художнього інстинкту, створення мистецтва інтуїтивного і магічного натхнення. Дадаїсти фактично відмовляються від звичних форм, матеріалів мистецтва, їхня художня практика представлена об'єктами *ready-made*, симультанною (одночасною) декламацією, брьюїстською (шумовою) музикою, фонетичною (звуковою) поезією і т.п. Характерно, що Гуго Балль у “Маніфесті” до першого вечора дадаїстів у Цюриху зауважує: “Вся справа у зв'язках, у тому, щоб їх спочатку трохи порушити. Я не хочу слів, котрі винайдені іншими. Всі слова винайдені іншими. Я хочу робити власні безумні вчинки, хочу мати для цього відповідні голосні і приголосні. Якщо замах мій широкий, то мені потрібні податливі слова з широким замахом... Можна стати свідком виникнення членороздільної мови. Я просто відтворюю звуки. Виринають слова, плечі слів, ноги, руки, долоні слів. Вірш – це привід по можливості обійтися без слів і мови, Цієї проклятої мови, липкої від брудних рук маклерів, від дотик}”⁷ яких стираються монети. Я хочу володіти словом у той момент, коли воно зникає і коли воно починається. У кожного діла своє слово; тут слово стало ділом. Чому дерево після дощу не могло б називатись плюплюшем або плюплюбашем? І чому воно взагалі повинно якимось називатись? І взагалі, чи у все наша мова повинна сунути свого носа? Слово, слово, весь біль зосередився у ньому, слово, панове, – суспільна проблема першорядної важливості”.

На виставках дадаїстів можна було побачити такі речі, як велосипедне колесо або пісуар, пташину клітку з шматочком цукру в ній та підписом “Чому я не чхаю?” або чорнильницю з підписом “Св. Діва”. На творчому вечорі дадаїстів запрошеним могли запропонувати взяти участь у рубанні сокирою дерев’яної колоди або щось подібне.

Природно, що “культурна” європейська публіка була переважно шокована й обурена такою поведінкою дадаїстів, а мистецтвознавці та естетики тривалий час зверхньо дивилися на митців, які, на думку багатьох, утратили сенс і мету життя і, не маючи ідейної опори, не знаходили застосування своїм художнім здібностям. Поза увагою як пересічних глядачів, так і переважної кількості професіоналів залишився той факт, що творчий аспект дадаїстського *readymade* або акції міститься не тільки (а може навіть і не стільки) в їхній зовнішній формі, але насамперед у репрезентованій ними ідеї.

На жаль, до сьогодні в естетиці, мистецтвознавстві та культурології висловлюється думка про самоцільну настанову дадаїстів (як і представників деяких інших авангардних творчих течій) на епатаж, скандал і т.п. Так, В. Руднев вбачає саме в епатажі, прагненні шокувати, влаштувати скандал основну прагматику авангардного мистецтва, в тому числі й дадаїзму: “... Самий сенс його (авангардиста. – *Л. К.*) естетичної позиції – в активному й агресивному впливі на публіку. Досягти шоку, скандалу, епатажу – без цього авангардне мистецтво неможливе”.

На тлі проблем, що склалися навколо сприйняття і розуміння сенсу європейського дадаїзму, дуже принагідною і корисною може стати спроба проведення певних паралелей між концепціями та практикою митців-дадаїстів і світоглядом чань-буддизму та практикою соціальної репрезентації цього вчення його послідовниками в середньовічному Китаї. Чань-буддизм поряд з конфуціанством і даосизмом є одним із трьох найвпливовіших в історії китайської культури релігійно-філософських шкіл. У даному разі не ставиться за мету як широкий порівняльний їх аналіз, так і навіть більш-менш повне викладення власне чань-буддистської концепції. Звернімо увагу тільки на ті аспекти вчення та його соціальної практики, які можуть допомогти під новим кутом зору побачити і концепцію та творчу практику дадаїзму.

Насамперед слід зауважити, що чань-буддизм, незважаючи на його поширеність і авторитетність, усе ж таки був своєрідною “опозиційною” течією у традиційній китайській культурі і, на відміну від “офіційного” конфуціанства з його правилами “лі”, практично ніколи не ніс головної відповідальності за функціонування соціальної організації суспільства, державних інституцій.

Але саме відсторонення від “офіційної влади” відкривало чань-буддизму можливість соціально-прагматично “незацікавленого” духовного пошуку, давало право на ризик у сфері світобачення. Відповідно дадаїзм у європейській культурі опановує сферу художньої творчості як найбільш мобільну і найменш утилітарну форму. Крім того, чань-буддизм виступав проти конфуціанського принципу розумового осягнення вчення, викладення його в освячених традицією вербальних текстах, взагалі заперечував можливість осягнення істини за допомогою слова, шляхом дискурсивно-логічного мислення. Схожим чином дадаїзм повстав проти традиційних для європейської культури раціоналізму і логіки. В колах дадаїстів дуже популярним був вислів: “Дада не можна зрозуміти, його треба пережити”. Вважаючи, що істина не може бути відтворена дискурсивно-словесно, чань-буддисти наголошували на необхідності звернутися до цілісного досвіду, який міститься в непіддатливих вербалізації глибинах психіки. Відповідно Марсель Янко від імені дадаїстів заявляв, що їхнє мистецтво “повинно опустити свої корені до глибин несвідомого”. А коли вже заходить мова про текст, то чань-буддистські тексти за своєю семантичною структурою, парадоксальністю та алогізмом немов слугували зразком для текстів дадаїстичних маніфестів. Ось, наприклад, типове висловлювання, з яким Ліньцзі, засновник однієї з найвпливовіших шкіл чаньбуддизму, звертається до своїх учнів: “... Вам необхідно осягнути цю людину, що слухає моє вчення. У неї немає ані образу, ані стовбура, ані кореня, ані постійного місцеперебування, але її завжди видно у воді, нехай хоч на дно піде. Вона проявляється будьде і всюди, але не має постійного місця дії. Тому, коли ви намагаєтесь схопити її, вона вислизає від вас, і чим старанніше ви шукаєте, тим далі вона тікає від вас”. У схожому стилі Гуго Балль коментує дада: “Дада – світова війна: нескінченність. Дада – революція і відсутність початку. І ви, друзі, – ви також дада. Як досягають вічного блаженства? Вимовляючи: дада.

Як стають знаменитими? Вимовляючи: дада. Як скинути з себе все земне, зміїне, слизьке і рутинне, борзописне? Все нарядне й акуратне, все зразкове і манірне, благовірне, бузувірне? Вимовляючи: дада. Дада – це цвях Сезанна, дада – найкраще квіткове мило, дада – гостинність у Швейцарії”. Характерними є і слова Ф. Супо: “Дада є дада, у нього немає пам’яті, сьогодні він спить, завтра – веселий. Дада забуває свої години вранці і ковтає їх увечері. Дада збуджений, коли спокійний. Дада – вовк, він – поштова марка, дада можна обміняти на дада, дада грає на кларнеті...”

На особливу увагу в контексті питання, що розглядається, заслуговує стиль поведінки, учнівської та ритуальної практики чань-буддистів. Чань-буддистський учитель нерідко прагнув вивести свого учня зі стану звичного

світосприйняття, демонструючи зневажливе ставлення до традиційних етичних норм. Здійснюючи своєрідну “шокотерапію”, вчитель руйнував уявлення учня про правильне і неправильне, позитивне і негативне, високе і низьке і т. д., тобто усував бінарність світобачення, штучні соціальні настанови, умовність. Алогізм і парадоксальність були при цьому не метою, а лише засобом і етапом. Урешті-решт відтворювалася логіка, але якісно нова. Дуже характерним для чань-буддизму є вислів Цін’юаня: “Коли я ще не почав вивчати чань, гори були горами, а річки річками; коли я почав вивчати чань, гори перестали бути горами, а річки – річками; коли я осягнув чань, гори знову стали горами, а річки річками”. М. Абаєв коментує цей вислів таким чином: “...Чаньський учитель-наставник своєю дивною поведінкою, суперечливими висловлюваннями, несподіваними ударами і т. д. руйнує вихідні психічні структури учня, вводячи його психіку у вкрай хаотичний стан, у результаті чого немовби руйнується весь звичний для нього порядок речей і “гори перестають бути горами, а річки річками”. Але водночас наставник намагається перебудувати повсякденні психічні структури учня на якісно іншій основі, викликаючи у нього прорик до “просвітлення” і відродження для нового життя.

Тоді адепт переходить на новий психічний рівень і відновлюється його здатність (утрачена в процесі культуризації й соціалізації шляхом запровадження правил “лі”) сприймати світ “таким, яким він є насправді”, без концептуалізації й дуалізації явищ навколишньої дійсності, тобто сприймати “гори як гори, а річки як річки” абсолютно безпосередньо й адекватно, не опосередковуючи процес сприйняття вербальними і поняттєвими структурами. Подібну мету – опанування надраціональної “дадаїстичної” позиції – ставили і дадаїсти, закликаючи до руйнування “ящиків розуму і соціальної організації”.

Епатаж традиційних (і навіть власних релігійних) цінностей – ще одна характерна риса чань-буддизму, що перегукується з практикою дадаїзму. В чань-буддизмі нерідко трапляється ритуальне богохульство – зганьблення божества або осквернення власних святинь. Так, Дешань, за переказами, називав Будду “сухим шматком варварського лайна”, Ліньцзі – “діркою у відхожому місці”. Останній до того ж закликав: “Убий Будду, вбий патріарха!”. Інколи чань-буддисти палили сутри і статуї Будди, непристойно поводитися під час релігійних церемоній. Подібно до того дадаїсти посягають на святині європейського мистецтва. М. Дюшан у 1919 р. виставив репродукцію “Джоконди” Леонардо да Вінчі, “доповнивши” портрет вусами і натякаючим на непристойність підписом. Й. Баадер зробив монтаж чоловічого портрета з

торсом Венери Мілоської. Тим самим дадаїсти послідовно проводять принцип зрівнювання “сакрального” і “профанного”, властивий і чань-буддизмові.

Безперечно, що проведення певних паралелей між концепціями і практикою дадаїзму та чань-буддизму задає новий культурний масштаб течії європейського авангарду і спонукає більш уважно і науково неупереджено поставитися до тих аспектів дадаїзму, які на перший погляд можуть видаватися тільки самоцільним прагненням до епатажу, скандалу.

Осягнення сутності дадаїстичного культурного феномена дає підстави дефінувати його як маргінальне явище на межі художньої творчості й філософування. Крім того, як світоглядні позиції дадаїзму, так і його методи безсумнівно є опозиційними до класичних (епохи modern time) європейських зразків філософування та творчості. Показово, що саме дадаїзм був використаний І. Хассаном як приклад у його загальновідомій таблиці опозицій культурних епох Модерну та Постмодерну.

Дадаїзм став одним з перших суттєвих випробувань ново-європейської культурної парадигми з її принциповою дуалізацією світу. А оскільки конфлікт модерну і постмодерну надав забарвлення всьому ХХ ст., то не дивно, що дадаїстичний пафос “ствердження нічого” присутній і в попартівському освяченні банального, і в концептуалістській дематеріалізації творчості, і, нарешті, в тотальній іронії постмодернізму.

Візуальні інформаційні мистецтва та акціонізм другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Одним із найзначніших напрямів сучасного мистецтва став **концептуалізм** (від англ. concept – поняття, ідея, загальне уявлення). Як синонімічна інколи використовується назва “інформаційне мистецтво”. Власне, можна навіть сказати, що твори сучасного мистецтва у своїй більшості якщо і не належить до концептуалізму безпосередньо, то, як мінімум, можуть бути схарактеризовані як концептуальні за суттю.

Концептуалізм уперше заявив про себе ще наприкінці 60-х років ХХ ст. Тоді ідеї концептуалізму були підтримані такими авторитетними в західному світі виданнями, як “Арт ін Америка”, “Студіо інтернешенел”, “Артфорум”. Саме в цих журналах вперше з’явилися статті провідного ідеолога, теоретика і практика концептуалізму Джозефа Кошута. В 1969 р. побачила світ книга Дж. Кошута “Мистецтво після філософії”.

Концептуалізм – найінтелектуальніший напрям авангарду. Не випадково більшість митців-концептуалістів мають університетську освіту. Дж. Кошут,

наприклад, окрім мистецтва вивчав антропологію та філософію в Новій школі соціальних досліджень (Нью-Йорк).

Концептуалізм своєрідно дематеріалізує мистецтво (звідси ще одна назва – “антимистецтво”), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї й репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. Але формальна репрезентація такого знака-об’єкта, або власне “концепту”, є другорядною за значенням справою. Концепт лише виступає як катализатор для роздумів, спрямовує мислення, задає контекст. Головне ж – інтелектуальна інтерпретація об’єкта-концепту, яка може бути тим ширшою, чим меншими засобами створюється сам цей об’єкт. Художник-концептуаліст намагається, як правило, задати інтерпретаційний вектор, тим чи іншим способом зафіксувати або виділити окремі принципові елементи. Але концептуалізм цілком реалізується тільки тоді, коли в семантичну гру вступає реципієнт. Завданням глядача (слухача, читача) є не тільки (і навіть не стільки) сенсорне визначення концептуального об’єкта, але насамперед і в основному – виявлення зв’язку між візуальним (або іншого характеру) образом і потенційно вкладеною в нього ідеєю, його (об’єкта) смисловими значеннями і зв’язками.

У невідготованого глядача концептуальні об’єкти нерідко викликають певний психологічний стрес, інколи шокують завдяки незвичному наповненню виставкового або музейного простору, руйнуванню традиційної настанови на художню форму, безпосереднє сприйняття мистецтва. Але якщо при цьому глядач переймається питаннями: “Що це означає?”; “Чому?”; “Навіщо?”, то програма концептуалізму вже спрацьовує. Власне, концептуалізм і вивчає зародження естетичного в процесі утворення смислу, сенсу, які лежать “за поверхнею”, “за формою”, за зовнішнім. Сама ж форма дуже часто залишається естетично нейтральною. За всієї безперечної авангардної аури концептуалізму можна, однак, зазначити, що ідея незалежності художньо-естетичного від зовнішньої форми, засобів, техніки була висунута ще в другій половині XIX ст. австрійським ученим Алоїсом Ріглем.

Саме Рігль уперше в європейській естетиці ввів поняття “абсолютної волі до мистецтва”, під якою розумів спонтанну латентну внутрішню потребу, яка оформлюється у вольовому пориві. Ця внутрішня художньоестетична потреба не залежить ні від творчих засобів, ні від техніки, ні від форми об’єктів. Рігль навіть стверджував, що мета, матеріал і техніка мистецтва не тільки не виконують позитивної ролі в творчості, а й навіть справляють на неї негативний вплив, стримуючи та обмежуючи творчий імпульс. Розвиваючи ідеї А. Рігля, на початку XX ст. Вільгельм Воррігер розглядає твір мистецтва як об’єктивацію вольового творчого прагнення.

Однак митці-концептуалісти, не рефлексуючи щодо естетичної генези своєї теорії, наполегливо проводять паралелі між концептуалізмом і позаестетичними науковими ідеями свого часу, їх цікавлять соціальна інженерія, логічний позитивізм, структуралізм, теорія К. Леві-Строса, Р. Варта, М. МакЛюена. У структуралізмі концептуалістів приваблюють рефлексія з приводу взаємин “об’єкта” і “повідомлення”, виявлення смислових кодів “неутилітарної комунікації”. Подібно до того, як у структуралізмі “мова” заміщується “текстом”, замість якого, в свою чергу, з’являється “література”, так у концептуалізмі замість живопису або скульптури з’являється об’єкт, що репрезентує “мистецтво як мистецтво”. Мистецтво розглядається як певна мова, що підлягає дослідженням семіотики. Праці канадського соціолога Герберта Маршалла МакЛюена завоювали популярність у середовищі концептуалістів завдяки викладеним у них ідеям формування характеру суспільства засобами масової комунікації.

Публічна діяльність майстрів концептуалізму почалася з презентації своїх творів групою на чолі з Дж. Кошутом в одній з нью-йоркських галерей, виставки “Інформація” в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку та виставки “Концепція” в музеї Леверкузен (Німеччина). В січні 1969 р. Сеф Сігелауб відкрив у Нью-Йорку галерею, призначену для експозиції творів концептуалістів. Одним з типових експонатів стала маленька картка з написом: “Все, що я знаю і про що не відаю в даний момент, – 13 годин 36 хвилин, 15 січня 1969 року, Нью-Йорк”.

Концептуалісти нерідко реалізують свої творчі задуми у формі інсталяцій. *Інсталяція* – просторова комбінація з готових промислових (“редімейд”), природних або створених художником об’єктів, живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є *асамбляж* (комбінація предметів). Започаткували інсталяцію ще дадаїсти (М. Дюшан) і сюрреалісти. Створюючи незвичні, несподівані сполучення звичних речей, художник надає їм нового символічного сенсу. Естетичний зміст інсталяції полягає у грі семантичних та смислових значень, які змінюються залежно від контексту та розміщення предмета або об’єкта.¹

Об’єктами в концептуалізмі є різноманітні тексти, фотографії, графіки, діаграми, географічні карти тощо. До об’єкту-концепту можуть також входити телефони, комп’ютери, копіювальна техніка, відеоапаратура, тобто техніка, з допомогою якої задокументовується абстрактне. Концептами можуть стати також різноманітні природні об’єкти та навіть соціальні явища.

Наприклад, Д. Берді та Г. Діббетс використовують каміння, воду, пісок, досліджуючи, так би мовити, “лінгвістику матеріалу”. Зрештою, концептом може бути оголошена будь-яка річ або ситуація. Досить її так назвати і підписати.

Концептуалізм не є однорідною течією. До концептуалізму нерідко відносять і такі різноманітні мистецькі напрями, як перформанс, бодіарт, ленд-арт, відеоарт та ін.

Бодіарт (англ. Body-art) – напрям мистецтва, який досліджує фізичні реакції людського організму, перетворює людське тіло на річ, на об’єкт для маніпуляцій, на матеріал для творчості. Інколи бодіарт розглядається як різновид перформансу. Джерела бодіарту – в діяльності французького художника І. Клейна, який вкривав тіла натурниць блакитною фарбою для отримання “антропометрій” – відбитків на горизонтально розташованому полотні, та в творчій практиці італійця П. Мадзоні, який залишав різнокольорові відбитки своїх пальців на тілі відвідувачів галерей, немовби перетворюючи і їх на експонати. Показово, що в середовищі митців бодіарту популярні ідеї дзен-буддизму, який вважає індивідуальне “Я” ілюзією.

Художник бодіарту, як правило, розглядає людське тіло (в тому числі і своє) позаіндивідуально, як предмет, абсолютно не культивуючи його. Р. Оппенгейм, Р. Шварцкуглер, Б. МанЛін, В. Аккончі досліджують фізичний стан та реакції свого організму: загар, ріст волосся, параметри дихання тощо. В. Аккончі кусає себе в плече і демонструє слід від укусу глядачам. С. Бріслі опускається у ванну з льодом. Д. Пейн ріже себе лезом. Досліди останнього типу активізувалися з середини 70х років, коли на бодіарт певне враження справила ідеологія панків з її пафосом відчаю, саморуйнування з відтінком мазохізму, жорстокості та смерті.

Лендарт (земляне мистецтво) – один з “екологічних” напрямів сучасної творчості, матеріалом тут слугують природні об’єкти: земля, багно, камені, скелі, дерева, листя, гілки, трава, квіти, вода, сніг, вогонь тощо. Майстрів лендарту часто надихали мегаліти, скульптури острова Пасхи, величезні таємничі знаки, знайдені в Перу, та ін. Історія лендарту починається з кінця 60х років, коли кілька американських художників у пошуках альтернативи комерційному мистецтву усамітнилися у величезних пустелях американського Заходу. Саме там Роберт Смітсон і Майкл Гейзер створили перші твори “земляного мистецтва”. Деякі з них були мінливими й ефемерними, інші – більш тривалими і монументальними. І хоча Гейзер заперечував їхній зв’язок із “пейзажем”, стверджуючи: “Мене не обходить пейзаж. Я – скульптор. Нерухомість – це ґрунт, а ґрунт – це матеріал”, однак він тут же додавав, що “знайшов у пустелях Заходу своєрідний недоторканий, мирний і навіть

релігійний простір, духом якого художники завжди прагнули наповнити свої твори”.

Взаєминам людини з природою здавна надавали ваги міфи, легенди, художні образи. Однак тільки в другій половині ХХ ст. з'явилися твори, настільки поєднані з природним середовищем, що іноді в них важко буває навіть розпізнати саме людську художню творчість. Спіритуальна віра в дух землі захоплювала таких художників, як Геміш Фултон і Річард Лонг, які навіть своїм прогулянкам намагалися надати художньої форми мистецтва. “Топтання на місці, яке залишає по собі масу слідів, дає змогу відчуту форму земної поверхні... Мене дедалі більше захоплює ідея використання процесу ходіння для висловлення своїх думок про землю, мистецтво і самий піший рух. Адже мистецтво здатне знайти своє втілення і в камені, і в кроці”, – ділиться своїми думками Р. Лонг, який прокладає борозни, складає вали з уламків скель і стоси зі стовбурів дерев на пустирях.

Твори лендарту не завжди є завершеними, довести справу до кінця інколи мають природні процеси і час, які завжди суттєво змінюють створені композиції. Однак промислові й художні галереї прагнуть зареєструвати, зберегти і комерціалізувати творчість майстрів “земляного мистецтва”, і з цією метою їхні твори фотографуються, каталогізуються, репродукуються, займають місце в експозиціях і колекціях концептуального характеру.

Відеоарт – технізований напрям творчості, в якому для створення художніх образів та репрезентації творчих концепцій використовується сучасна електронна техніка. Вважається, що започаткований відеоарт був у 1962 р. у творах художника Нам Джун Пейка, представлених у німецькій галереї “Парнасе Вупперталь”. Серед інших відомих проєктів – “Електронний цирк” М. Жоффрена в Паризькому центрі сучасного мистецтва ім. Ж. Помпиду та відео-перформанс Д. Врема “Дві проєкції свідомості”. В першому з них клоуни грали з 36 камерами, а в другому жінка, дивлячись у дзеркало, зіставляла своє відображення з описанням, котре через екран давав художник. Останніми роками дуже популярними заходами стали фестивалі відеоарту. Серед жанрів відеоарту – відеоскульптура, відеоінсталяція, комп'ютерна графіка та ін.

Крім візуальних у сучасному мистецтві вельми поширені практики акціонізму. *Акціонізм* є узагальненою назвою для “мистецтв дії”, в яких твором є жест, розіграна “вистава” або спровокована “подія”. Акціонізм бере початок у творчості футуристів, дадаїстів, сюрреалістів, але великого поширення набуває тільки з 60–70х років ХХ ст.

Одним з видів акціонізму є *Хепенінг* (від англ. happening – подія, випадок; те, що відбувається). Хепенінг – це певна форма дій, акцій, учинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої намічений тільки приблизно. Це вид рухомого твору, в якому навколишнє середовище, речі відіграють роль не менш вагому, ніж живі учасники акції. По суті справи хепенінг є ігровою імпровізацією, яка дає вихід різноманітним підсвідомим спонуканням.

Історія хепенінгу, як і попарту, починається у 50-ті роки минулого століття. Багато хто з дослідників вважає, що її відлік можна вести від акції композитора Джона Кейджа, який створив “П’ять хвилин тридцять три секунди. Тиша”. Це “музична” п’еса, зміст якої полягає в тому, що протягом означеного в назві твору часу піаніст сидить за фортепіано, не граючи на інструменті. В певний момент присутні, не витримуючи очікування, починають якимось реагувати на те, що відбувається (точніше – не відбувається) на сцені, і епіцентр подій переміщується в зал. А в 1959 р. Алан Капроу в галереї Рейбен у НьюЙорку ставить виставу під назвою “Вісімнадцять хепенінгів у шести частинах”. На сцені з великими конструкціями замість декорацій, з пластичними об’єктами замість традиційної скульптури і з полотнами, оббрижканими фарбою в дусі ташизму Дж. Поллока, виконувалися хореографічні композиції, читалися монологи. При цьому актори намагалися спровокувати глядачів на якийнебудь виступ. Капроу зрозумів, що творчість може полягати в маніпулюванні об’єктами і людьми в просторі. Запропонований Капроу термін “хепенінг” був підхоплений у пресі й набув популярності.

Хепенінг може виглядати по різному. Наприклад: присутні (учасники акції) маленькими ножицями зрізають шматочки одягу з дівчини-моделі; або присутні проходять крізь “стіни” з аркушів паперу, на які нанесені різноманітні написи... Нерідко це великі асамбляжі з нетрадиційних живописних і скульптурних форм, усередині котрих, ніби в організованому хаосі, рухаються люди, створюючи “мистецтво подій”. У хепенінзі Капроу “Помаранчевий сік” (1964) учасники дійства розглядали ванну з дівчиною, що обливала себе соком, і коментували побачене.

У своїй книзі “Хепенінг – інвайромент” Капроу наводик як приклад хепенінгу дійство, організоване в одному з американських коледжів: група студентів, поділившись на “чоловічу” і “жіночу” частини, почали будувати “село” зі старих автомобілів, потім кузови їх обмазали патокою, котру злизували, після чого спалили всі зібрані машини.

Це можуть бути також своєрідні змішані жанри з використанням колірних, музичних і світлових ефектів, коли рухи тіла, жести, міміка обличчя стають сенсом окремих композицій. Мав значення для формування хепенінгу

і розвиток “невербального театру”, де застосовувалися мова жестів і “мова предметів”. Метою творчості в хепенінзі є сам процес. Причому творче начало під час проведення хепенінгу має виявитися в усіх “гравців” – як авторів-митців, так і глядачів. Для всіх – це вихід енергії, пробудження неочікуваних емоцій, перевірка своєї реакції на непередбачувані події.

У 60-ті роки в студіях Мангеттена, “нижнього” НьюЙорка, в “Театрі променевого пістолета” Ольденбурга і “фекторі” Енді Воргола можна було побачити своєрідні спектаклі з “бунтом інстинктів”, зі “звільненням від емоційної анестезії”. Спонтанно і безсюжетно (майже безсюжетне, оскільки певна загальна програма, звичайно, все ж була) в дійстві застосовувалися речі поза залежністю від звичних умов їх повсякденного існування та утилітарного використання. При цьому говорилося, що учасники переживають “не нову форму”, а новий моральний та екзистенційний досвід.

Вихід за межі мистецтва, під яким розумілося виключно мистецтво музейне, сприймався авангардистами тих часів як повернення до “нормального стану” творчості. Твір, говорили вони, це “дещо, що займає простір, не більше”, це “мистецтво, котре не знає, що воно мистецтво”. Характерно, що в таких творчих експериментах 60х років фігурують звичайні речі, які поміщені в чуже для них середовище і виконують чужі їм функції. Змінювалися позиції глядача і виконавця дійства: автори прагнули до стирання меж між ними, тому цілком нормальними були провокаційні дії відносно публіки, з метою залучення всіх у дію. Стресова поведінка публіки в контексті “випадкового” мала вести до перебудови зв’язків між людьми, між людиною і річчю (включаючи вулиці, магазини, товари, образи популярної культури та урбаністичний фольклор).

Для виконання багатьох хепенінгів потребувалася неабияка технічна забезпеченість, котра інтерпретувалася в душі попарту: робота з матеріалом.

У хепенінзі “Універсальний магазин” Ольденбурга, наприклад, показаному в 1961–1962 рр., можна було бачити простір, заповнений товарами, зробленими з пап’є-маше та гіпсу і яскраво розфарбованими. В “магазині” відбувалося 13 інцидентів: заходили покупці, щось вигукували, щось купували, потім починалася лекція для присутніх, дискусія про дорожнечу, виникала суперечка і навіть боротьба... Сам автор коментував свою “реалізацію” таким чином: це ідеальна ситуація на півдорозі між мистецтвом і життям. Він декларував: “Я хочу піти від знання, як робити твори, тому що це перебуває поза життєвим досвідом... Мистецтво – це те, що локалізовано в музеях, дорогоцінне, витончене, аристократичне, обране і відібране... Я наполягаю на редефініції мистецтва”. Хепенінг, за словами автора, є синтезом

явищ, подібних до явищ не мистецтва, а життя. Це панорама життя. Характерно, що хепенінг вважається найближчим до попарту феноменом акціонізму, а нерідко навіть узагалі визначається як дієве відгалуження попарту. Інколи висловлюється думка, що попарт – це “застиглий” (“заморожений”) хепенінг, а хепенінг – це “активний” (“дієвий”) попарт.

До колажу речей і людей у хепенінгу близьким є *інвайронмент* (від англ. *inviroment* – оточення, середовище) – значна просторова композиція, що охоплює глядача (учасників) як реальне середовище; так називають і сам процес художнього переживання середовища, штучно побудованого на основі “ручної” або індустріальної творчості. Інвайронмент створює ефект “актуалізації” самого простору, розглядається як штучне “оточення”. В 60ті роки Капроу поставив хепенінг “Слова” (1961), котрий назвав “Інвайронмент із світлом і звуками”. автори хепенінгів та інвайронментів прагнули максимально розширити місце дії. Як писав критик Еллоуей, “усе місто, з усіма його жителями, може бути не тільки суб’єктом мистецтва, але і його субстанцією”. Скоро такий хід думок було практично реалізовано: один митець у певний день проголосив увесь Нью-Йорк твором мистецтва.

Перформанс (від англ. *performance* – виконання, виступ, гра, вистава) – особлива концептуальна форма “мистецтва дії” або різновид акціонізму, який полягає у виконанні митцем певних, заздалегідь спланованих дій перед запрошеною публікою. Перформанс може проводитися в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі (пейзажний перформанс). Перформанс принципово відрізняється від театру тим, що виконавець або учасник дії виконує абсолютно реальні дії, котрі нічого, крім них самих, не зображують. Від хепенінгу ж перформанс відрізняється тим, що публіка займає позицію скоріше спостерігача, а не учасника подій. Хоча слід визнати, що жанри хепенінгу і перформансу не завжди буває просто відрізнити один від одного.

Засобом і матеріалом творчості в перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, рухи, поведінка художникаактора. Це – події, дії, процеси, в яких художник використовує своє тіло і тіло своїх колег, костюми, речі й оточення, надаючи кожній позі, жесту, положенню в просторі, контактам з предметами та середовищем символічно-ритуального характеру.

Загалом діям, що становлять основу перформансу, завжди належало важливе місце в культурі. Релігійні свята та побутові ритуали завжди супроводжувались організованими певним чином діями. Опосередкований генетичний зв’язок перформансу з цими формами культури є очевидним. Потрапляючи в структурно організований простір храму або беручи участь у ритуальних діях, людина “згадувала” і переживала колективний досвід орієн-

тації в зовнішньому і внутрішньому світі. В просторі перформансу розігрується і переживається власне той самий процес. Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і профанним (повсякденним). Він зорієнтований насамперед на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття. Якщо навіть в акції й використовуються слова або мовленнєва взаємодія між виконавцями, то все одно не в їхній традиційній інформативній функції. Вербальні знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоб спровокувати глядача на пошук якогось прихованого сенсу.

Глядач відчуває присутність сенсу, але не може легко його визначити, здогадується про значущість подій, але не може зрозуміти, в чому вона полягає. Описання подвійного ефекту подібної дії дав свого часу Василь Кандинський: “Дуже простий рух, мета якого не відома, впливає вже сам по собі, як щось значне, таємниче, урочисте. І це залишається таким, доки ми не знаємо зовнішньої практичної мети руху. Воно діє тоді як чисте звучання”.

Перформанс – це своєрідний концептуалізм на рівні поведінки, котрий представляє глядачеві оживлену скульптуру. Не випадково серед джерел перформансу нерідко згадуються і популярні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. “живі картини”. Це гра за певними правилами: концептуалізований хепенінг, котрий позбавляється своєї стихійності й імпровізованості, набуваючи структурності й програмності. Як зазначає мистецтвознавець В. Турчин, різниця між хепенінгом і перформансом аналогічна протиставленню англійських слів *game* і *play*: перше позначає гру як дійсність, друге – скоріше правила гри. В перформансі такі правила демонструються наочно і, що характерно, можуть докладно документуватися. Одного разу виконаний, перформанс, як правило, не повторюється, однак знайомство з ним може йти через описання, фотографії, відеозапис.

Проте зорієнтований перформанс, як справжнє мистецтво дії, все ж таки на дематеріалізацію творчості, він дає змогу в ефемерних ідеальних формах втілювати художні ідеї, не вдаючись до їх пластичної фіксації. Перформанс актуалізує і такий важливий для сучасного мистецтва момент, як самоцінність творчого процесу і процесу спілкування художника з глядачем. Художні акції знищують дистанцію між мистецтвом і глядачем, інтенсифікуючи його переживання.

Ось кілька прикладів перформансу. Людина в білому одязі грає на скрипці, стоячи на двох шматочках льоду, котрі повільно тануть у неї під ногами... Оголена людина непорушно стоїть біля стіни, потім лежить на канапі, сидить на стільці... Оголений позує в перформансі протягом 60 хвилин (С. Бартон

“Людинакартина. 50 поз”). В. Клауке на півгодини з’являється перед глядачами в одязі єпископа, за допомогою “служника” розливає церковне вино, котре вони й п’ють.

Потім “єпископ” знімає свій одяг, під яким несподівано виявляється жіноча білизна. По декілька годин непорушно стоять Гілберт і Джордж, при цьому їхні обличчя і костюми пофарбовані зеленою фарбою. К. Болтанські позує на серії фотографій з короткими назвами, роблячи різні гримаси, так він згадує і зображує автобіографію. С. Бартон ціпеніє, як у гіперреалізмі. Тіло розглядається як нейтральний засіб для вираження ідеї: “стою”, “лежу”, “сиджу” тощо. Всі ці майстри використовують тіло й одяг як концептуальні знаки. Інший напрям перформансу полягає в аналізі чистої гри руху тіла, яке має свою мову і здатне до самовираження. Штучному тут протиставляється “природне”.

Московська група художників КД (“Коллективні дії”) в червні 1977 р. провела пейзажний перформанс “Куля”. Попередньо було зшито з яскравої різнобарвної тканини оболонку великої “кулі” діаметром 4 м і куплено 500 звичайних повітряних кульок. Митці надули повітряні кульки, набили ними оболонку, поклали всередину ввімкнений електричний дзвінок із батарейкою, зав’язали і пустили “кулью” за течією річки. Митці стояли на березі й милувалися тим, як красиво пливе величезна, яскрава і “голосна” куля річкою, як вона вписується в пейзаж.

Перформанс, як правило, звертається до свідомості, це демонстрація певної інформації. Один із напрямів перформансу імітує певні соціальні феномени, переважно страх самотності, відчуження, групові і професійні звички, стосунки чоловіка і жінки. Такий перформанс аналізує соціальні конфлікти і засоби їх розв’язання, звертаючись до постійних значень у культурі (“верх” або “низ”, “велике” чи “мале”, “чоловіче” або “жіноче” тощо). Поза й одяг стають у такому разі знаком певних контактів, як деструктивних, так і об’єднувальних (наприклад, перформанс може представити череду сліпих, що проходять містом). Перформанс нерідко іронізує над фальшивістю життя, її духовною убогістю, над традиційними ритуалами, такими навіть як богослужіння або похорон, або нормами поведінки, прийнятими в замкнених групах – наприклад, у спортсменів, кінозірок, панків, феміністок, солдатів та ін.

Нерідко до маніпулювання з тілами й речами долучається і відеотехніка. Існують також сексуально-еротичний та ритуально-міфологічний типи перформансу. Останній відтворює шамансько-магічні обряди, наслідує середньовічні містерії.

До різновидів акціонізму належить і *рольова гра*. Значення гри в житті людини навряд чи можна перебільшити. Не випадково ще Лейбніц, який

вважав, що без чуттєвого досвіду неможлива інтелектуальна діяльність, звертав увагу на роль імовірнісного знання і вказував на необхідність розробки не тільки теорії ймовірностей, а й спеціальної теорії ігор. Митці художнього авангарду вже давно використовують елементи рольової гри. На початку ХХ ст. призначення такої театралізованої поведінки нерідко полягало в намаганнях шокувати, епатувати публіку. Можна згадати і роль гри в житті С. Далі. Пізніше гра дедалі більшою мірою ставала призначеною “для себе”, досягнувши в цьому сенсі максимуму в рольовій грі сучасності. Тут простежується загальна тенденція: від мистецтва, що твориться митцем для публіки, – до мистецтва, що твориться митцем разом з публікою, яка стає “учасником” для себе (“для себе” – відносно і митця, і публіки). Хоча зберігається і традиція театралізації поведінки митця, своєрідна індивідуальна рольова гра. Елементами такої гри є костюмованість: від незмінних чобіт Михайла Шемякіна до мундира Олега Мінгальова.

Рольову гру цікаво порівняти з такими більш ранніми формами акціонізму, як хепенінг та перформанс. З хепенінгом рольову гру зближує суттєвий наголос на імпровізаційному началі. Тут також відсутній конкретний сценарій подій: лише частково передбачено ситуації й навіть розвиток сюжетних ліній, не завжди є заздалегідь відомими результати гри. Події відбуваються, так би мовити, “в реальному часі”, завжди “вперше”, і, власне, рольова гра, як і хепенінг, ніколи не може бути повторена. Водночас рольова гра передбачає більш тривалий і складний підготовчий етап. У хепенінгу всю підготовчу роботу виконують самі митці, – запрошені до участі в акції потрапляють уже безпосередньо на саму “подію”.

В рольовій же грі її майбутні учасники залучаються до підготовчої роботи на досить ранніх етапах. авторська група митців “майстрів” оприлюднює підготований творчий проект через засоби масової інформації, в тому числі інтернетсайти, заздалегідь, як правило, за кілька місяців до проведення гри. Проект являє собою презентацію ідеї, містить її опис, умови гри, список літератури та інших джерел, що можуть бути використані майбутніми учасниками для поглиблення уявлення про тему гри та створення відповідної тематичної атмосфери, список ролей-персонажів та вимоги до персонажів, які можуть бути додатково запропоновані майбутніми учасниками гри.

Слід звернути увагу на умови отримання реальної можливості участі у грі. Претенденти на участь у грі повинні подати заявку у відповідній, заздалегідь обумовленій формі.

У заявці, крім імені та прізвища претендента, його віку, способу зв'язку, обов'язково має міститися інформація про хронічні захворювання, протипоказання, алергії тощо. Це абсолютно необхідний застережний захід – адже

гра, як правило, проводиться тривалий час і в польових умовах. (До речі, значна тривалість рольової гри змушує згадати про практику багатоденних вистав у Давній Греції.) Має бути також подана легенда обраного персонажа. Ця легенда персонажа, власне, є початком творчої діяльності учасника артподії. Створюючи образ свого майбутнього героя, учасник гри, за рекомендацією авторської групи, може бути зобов'язаний урахувати такі, наприклад, деталі, як:

- ім'я, родовід, місце народження персонажа;
- його соціальний статус, професія, здібності й можливості;
- близькі люди – родичі, друзі, слуги (хазяїн), васали (сюзерен);
- вороги (якщо таких нема – то слід пояснити причину);
- кохана людина (якщо такої нема – то вказати причину);
- передісторія героя (можна створити самому або обрати якусь відому в культурі історію з уточненням конкретного життєвого моменту);
- мета життя персонажа (на початок гри);
- найбільш жахливе або страшне для персонажа (подія, явище, предмет або людина);
- таємниця персонажа (якщо її нема – то пояснити причину).

Як бачимо, вже на першому етапі підготовки, ще будучи претендентом, майбутній учасник гри починає творчо працювати над художнім образом. І першим видом творчої діяльності стає вербальне творення образу, тобто своєрідна літературна творчість.

Крім того, показово, що в руслі загальної інтелектуалізації сучасної культури та підвищення ролі знання рольова гра спонукає учасника до поглиблення свого загальноосвітнього і культурного рівня. Вже говорилося, що проекти рольових ігор супроводжуються, як правило, списками рекомендованої літератури.

Підготовка до ігрової акції передбачає досить ґрунтовне ознайомлення з обраним культурно-історичним тлом. Тут доречно звернути увагу на специфічно постмодерністичний характер рольової гри: вона завжди використовує і творчо трансформує вже наявні в культурі образи, символи, сюжети. Ці образи і сюжети можуть мати як реальне історичне, так і художнє походження, причому амплітуда їх охоплює фактично весь простір художньої культури: від фольклорних жанрів та авторських казок до класики літератури (наприклад, В. Шекспір або М. Гоголь) та культових творів фентезі.

Рольова гра є комплексною, або синтетичною, творчістю, адже в ній як автори-майстри, так і учасники мають продемонструвати і літературні здібності, й акторські, й прикладні вміння (виготовлення костюмів, антуражу

і т.п.). Передбачення в більшості творчих проектів сюжетних вистав, участі музикантів, жонглерів та ін. додатково розширює можливі амплуа учасників. У рольовій грі, як і в сюрреалізмі, можна вивести назовні, упредметнити підсвідомі бажання, мотивації тощо. Навіть сюжет у рольовій грі, як і в хепенінгу, є скоріше предметом творчості, а не рефлексії.

Рольова гра доводить до певної завершеності проголошену колись ще попартом тезу про зрівняння мистецтва і життя. І це ще один з характерних для сучасної культури виявів синтезу.

Навчальне видання

Корнєєва Л. Л.

ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

Курс лекцій

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – Н. О. Приходько

Друкується за авторським редагуванням.

Підписано до друку 07.12.20
Гарнітура ComputerModern
Замовлення № 97

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 14,53
Обл.-вид. арк. 15,52

Папір офсетний
Електронне видання



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3-А
(04631) 7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@ukr.net
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.