

МІНІСТЕРСТВО ОХОРОНИ ЗДОРОВ'Я УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ФАРМАЦЕВТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

До 200-річчя НФаУ

Є.А. Подольська, В.Д. Лихвар

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Харків
Видавництво НФаУ
«Золоті сторінки»
2003

УДК 008
ББК 71.0я73
П44

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(лист № 14/18.2-294 від 14.02.2003 р.)

Рецензенти: *В.О. Лозовий*, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого;

О.П. Тарасова, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету «ХПІ»;

Н.П. Карпова, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Московського педагогічного університету.

Подольська Є.А., Лихвар В.Д.

П44 Культурологія: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. —
Х.: Вид-во НФаУ: Золоті сторінки, 2003. — 248 с.

ISBN 966–615–173–1

ISBN 966–8494–09–1

Навчальний посібник містить тематичний план курсу, загальний виклад основних теоретичних положень і концепцій культурології. Розглядаються питання природи і сутності культури, її інформаційно-семіотичне розуміння, властивості культурних форм, історичні типи соціокультурних світів та окремі види культурних сценаріїв діяльності. Він надасть суттєву допомогу студентам у вихідних орієнтаціях для вивчення багатограних духовних напрямків і процесів, для усвідомлення істинного значення культури в житті людини і суспільства.

До навчального посібника включені матеріали для самостійної роботи, проблемно-пошукові питання для дискусій, теми рефератів, питання до заліку, словник основних культурологічних термінів та список літератури.

Для студентів вищих медичних та фармацевтичних закладів освіти.

УДК 008
ББК 71.0я73

ISBN 966–615–173–1

ISBN 966–8494–09–1

© Подольська Є.А.,
Лихвар В.Д., 2003

© НФаУ, 2003

ВСТУП

Критерієм освіченості фахівця, його інтелігентності виступає ступінь привернення людини до духовних цінностей, висвітлення гуманістичних ідей на фоні характерних для нашого часу прагматизму та раціоналізму, в ситуації духовного надлому особистості в ході трансформації українського суспільства.

Саме філософський аналіз культури дозволяє пояснити процеси духовного і соціального життя, систематизувати і упорядкувати різноманітні форми людської діяльності. Вивчення суспільства засобами культури є актуальним, оскільки лише його економічні та політичні характеристики не дають можливість зрозуміти багато соціальних явищ. Якщо технократичне мислення відсуває на задній план мистецтво, літературу, релігію, філософію і, врешті-решт, і саму людину, то культурологічний підхід допомагає усвідомити важливість цих феноменів суспільної свідомості. Культурологія занурює людину в світ духовних цінностей, дозволяє осмислити як єдиний комплекс міфологію, релігію, філософію, мистецтво, етичні норми і естетичні пристрасті.

Вивчення культури як суспільного явища допоможе пояснити процеси духовного і соціального життя. Виявлення комплексу взаємопов'язаних культурних явищ в суспільстві дозволить систематизувати, класифікувати і упорядкувати різноманітні форми людської діяльності.

У ході культурної практики кожна людина повинна соціально визначити цінності і смисли приватного життя, міжособистісних стосунків, моралі, побутової етики, тобто освоїти повсякденний пласт культури. У той же час суспільне буття і свідомість являють собою сукупність спеціалізованих сфер культури, що включає процеси соціального порядку, життєзабезпечення та економічної, політичної і правової взаємодії, а також філософії, соціології, психології тощо.

Фахівець фармації повинен мати певні соціально-психологічні властивості особистості, що відповідають потребам суспільства, принципам фармацевтичної етики і деонтології, а також організаторські здібності, широку ерудицію, відповідний рівень культури, бути інтелегентною людиною з високими моральними якостями, толерантною, тактовною, пунктуальною й акуратною, здатною до співчуття, уважною і чуйною.

Цей курс надає можливість долучитися до скарбниць мудрості і досвіду, надбаних людством протягом тисячоліть, і використовувати цю мудрість для вирішення сучасних проблем.

Тема 1

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК НАУКА І НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

1. Культурологія як навчальна дисципліна: її філософський сенс.
2. Сутність культури та основні культурологічні парадигми.
3. Інформаційно-семіотичне розуміння культури.
4. Основні функції культури.

1. КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА: ЇЇ ФІЛОСОФСЬКИЙ СЕНС

У сучасній культурі домінуючими стають процеси загальної інтеграції. В інтелектуальній діяльності це виявилось у взаємодії донедавна далеких одна від одної наук і виникнення на їхньому перетині нових: біохімії, генної інженерії, біофізики тощо.

Культурологія є також *інтегративною сферою знання*, народженою в широкому багатоаспектному діалозі філософії, історії, психології, мовознавства, етнографії, релігієзнавства, соціології культури та мистецтвознавства. Базисом культурологічного знання виступають окремі науки про культуру, в межах яких досліджуються певні феномени культури. Таким чином, культурологія належить до соціогуманітарних наук, хоча активно використовує як методи природничих наук, так і спеціальні методи дослідження в соціальній сфері.

Специфіка культурології полягає саме у її інтегративному характері, в орієнтації на буття та діяльність людини й суспільства як цілісних феноменів.

Культурологія є системою знань про сутність, закономірності існування та розвитку, людське значення та способи пізнання культури. Тому важливим завданням теорії культури є пізнання сутності

культури і виявлення законів та механізмів функціонування конкретних форм і сторін культури.

Серед основних завдань культурології можна виділити такі:

- аналіз культури як системи культурних феноменів;
- виявлення ментального змісту культури;
- дослідження типології культури;
- розв'язання проблем соціокультурної динаміки;
- вивчення культурних кодів та комунікацій.

Культура завжди цікавила філософів, соціологів, психологів, істориків як феномен суспільного життя, що розкриває особливості поведінки, свідомості та діяльності людей в конкретних формах життя (культура праці, культура побуту, художня культура, політична культура), а також як спосіб життєдіяльності людини, колективу і суспільства в цілому. Без світу культури важко собі уявити світ особистості. До культури в цілому належить широкий діапазон людських почуттів і думок від пошуку смислу життя до естетики.

Вже у давніх міфах є спроба відповісти на питання про початок культурної історії людства. У легендах і міфах кожного народу є легендарні герої, які вчать людей оволодінню культурними досягненнями. Наприклад, Прометей навчив людей користуватися вогнем, Гермес — виготовляти знаряддя, опрацьовувати метали. Характерно, що доля культурного міфологічного героя майже завжди складалась трагічно. Прометей порушив волю богів та видав їх секрети людям, за що Зевс прикував його до скелі і прирік на страшні муки.

Еволюція природи та людини, як особливого виду в природі, є вихідним моментом культурної історії людства. Той чи інший досягнутий рівень культури людства визначає заново «окультурення» кожної народженої людини, в результаті чого врешт-решт відбувається окультурення людської природи.

Елементи людської природи представляють собою єдність природного і соціального, або природного і окультуреного. Наприклад, фізичне тіло людини представляє собою не тільки природне утворення, а ще і наслідок багатовікової трудової, тобто культурної діяльності. Навіть не дивлячись на те, що фізичне тіло людини з часом практично не змінилося, рука сучасної людини істотно відрізняється своїми вміннями від руки первісної людини.

Потрібні були століття розвитку культури, щоб рука сучасної людини змогла навчитися виготовляти складну техніку, створювати високодосконалі твори скульптури, живопису чи музики, найвищі досягнення, які відтворюються, за словами Енгельса «в карти-

нах Рафаеля, статуях Торвальдсена, музиці Паганіні».

Ще більше це стосується духовного світу людини, який формується під впливом культурної діяльності і в процесі здійснення культурних зв'язків та стосунків між людьми.

Проблема полягає в тому, що кожна людина має стати повноцінною, бо вона повинна не просто успадкувати природні задатки своїх батьків, а й самостійно засвоїти все багатство культурних цінностей.

Одним із істотних моментів культурної історії людства є потреби, які на відміну від потреб тварин здатні зростати. Зростання потреб і було першим історичним актом, що визначив суперечливу культурну історію людства.

Одвічно людина і людство не мали інших потреб, окрім тих, які започаткувала в нас природа. Це, перш за все, потреба до самозбереження роду «людина» та окремого індивіда. Але, щоб зберегти себе як вид в природі, людина свої вітальні потреби може задовольнити лише способами принципово відмінними від тих, за допомогою яких зберігають себе тварини. Для людини в природі потрібна особлива їжа, житло, одяг. Тому перший культурно-історичний акт був спрямований на виробництво засобів, необхідних для задоволення цих потреб, на виробництво власне матеріального життя, або іншої природи.

Отже, акти людської діяльності відповідно слугували задоволенню природних потреб людського суспільства, хоча в цілому здійснювались у формі культурної творчості окремих індивідів, що реалізувалась в постійно здійснюваних актах спілкування людей один з одним.

Культурна творчість людей, таким чином, проявляється відразу як подвійне відношення — *природного і суспільного*.

Природне відношення підказане людській діяльності самою природою. Воно полягає у тому, що людині потрібно вирішити питання, що їй робити, щоб вижити в природі.



Рафаель. Сикстинська мадонна

Суспільне життя народжувалось у процесі спілкування індивідумів і завжди зводилося до того, щоб загальними зусиллями визначити, як здійснити ту чи іншу діяльність. Відповіді на це питання індивід мав сам, бо природа з приводу цього нічого не підказала.

Таким чином, *суспільна потреба в праці та індивідуальна потреба в спілкуванні зумовили початок культурної історії людства й органічно поєднують людських індивідумів в суспільне ціле*. Саме в цьому полягає філософський сенс культури. Потреба в праці та спілкуванні — це потреба культурної історії людства, пов'язаної з появою повсякденного завдання, викликаного необхідністю й можливістю самому обирати свій образ життя, створювати самого себе і власний світ культури — державу, мораль, право, науку, мистецтво; створювати уявлення про добро й справедливість, совість і честь, які народжувались лише у процесі спілкування.

2. СУТНІСТЬ КУЛЬТУРИ ТА ОСНОВНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПАРАДИГМИ

Існує багато визначень культури. Одні під культурою розуміють цінності духовного життя. Інші, звужуючи це поняття, відносять до культури лише ідеологію, яка повинна обслуговувати сферу виробництва. Деякі культурологи вважають, що сьогодні існують понад 500 визначень культури. Це пояснюється багатогранністю феномена та широким вживанням терміна «культура» в конкретних дисциплінах.

Термін *«культура»* у початковому його тлумаченні не позначав якогось особливого предмета, стану або змісту. Він був пов'язаний з уявленнями про дію, зусилля, спрямованих на дію чогось, і тому вживався з певним доповненням, позначаючим завжди культуру чогось: культуру духу, культуру розуму тощо. Пізніше культуру стали розуміти як *«людяність»*, що виділяє людину з природи, варварського стану. Культура стала мірою, що відрізняла римлянина від варвара, цивілізовану людину від дикуна, природне від неприродного (штучного).

Незважаючи на різноманітність визначень культури, в них можна виділити синтезуюче ядро, що об'єднує різні точки зору. Таким ядром виступає слово «культура» (лат. cultura — обробіток, вирощування, догляд). Первісно це стосувалось землеробської праці. У переносному значенні *культура — це догляд, покращання, ушляхетнення тілесно-душевнодуховних нахилів та здібностей людини;*

відповідно існує культура тіла, душі і духовна культура (в цьому смислі Цицерон говорить уже про *cultura animi*) — культуру душі.

Отже, *культура є сукупність матеріальних і духовних цінностей, які відображують активну творчу діяльність людей в освоєнні світу, в ході історичного розвитку суспільства.*

Специфіка культури як якісної характеристики духовно-практичного освоєння людиною світу (зовнішнього та власного, внутрішнього) відбивається у тому, що вона (культура) свідчить, в якій мірі людина стала для себе та інших людиною, як вона відчуває та усвідомлює себе такою. Культура відповідно в такій же мірі, як і праця, робить людину людиною. Але якщо праця — це єдина соціальна субстанція, що створює людину та розвиває її сутнісні сили, то *культура є єдиною соціальною мірою, демонструючи, в якій мірі людина стала людиною. Інакше кажучи, культура є якісною характеристикою розвитку суспільства.*

Американський філософ Мемфорд вважав, що культурна робота була для розвитку людини важливішою, аніж фізична праця. Важливіше, аніж обробіток землі, було створення тотемних стовбів, молитвенних дощечок, ритуальних танців і пісень, виконання обрядів, тобто здійснення людських дій, що формували душу людини.

Аналіз сутності культури, її місця, ролі в суспільстві дозволяє виділити основні взаємопов'язані сторони, аспекти культури:

— *культура* — народжене суспільством, властиве суспільству соціальне явище, що відбиває його якісну характеристику та збагачує духовне життя людини;

— *культура* — процес творчої діяльності людини, спрямованої на пізнання оточуючого світу і самої людини у цьому світі, на отримання об'єктивної і достовірної інформації про світ, де головну роль відіграє наука і мистецтво;



Стоунхендж. Великобританія

— *культура* покликана допомогти людині не тільки пізнати світ й саму себе, але й визначити своє місце в світі, світоглядні установки;

— *культура* включає в себе сутність досягнутих людиною у процесі освоєння світу матеріальних і духовних цінностей, а також відповідних ціннісних орієнтацій людини в світі;

— *культура*, створюючи необхідні для орієнтації людини у світі норми поведінки та оцінки, забезпечує регулювання соціальних відносин людей;

— *культура* виступає як потужний фактор формування людських сутнісних сил, формування людини в людині, перетворення її природних захоплень, потреб, емоцій в справжні людські. Саме цьому полягає її гуманістичний зміст.

Культурологія — порівняно молода наука. Оформлення її як специфічної сфери гуманітарного знання сягає Нового часу і пов'язане з філософськими концепціями історії Дж. Віко, І. Гердера і Г. Гегеля.

Більшість культурологів сходяться на тому, що у розвитку культурології можна виділити кілька основних теоретичних концепцій,

або парадигм як більш-менш відрефлексованих теоретичних і методичних положень, на які спираються культурологічні дослідження. Серед них найбільш типовими є:

— циклічна концепція (або концепція циклічних кругообігів);

— еволюціоністська;

— антропологічна;

— філософська;

— революційно-демократична.

Основоположником концепції циклічного розвитку культури вважається італійський філософ Дж. Віко (1668–1740). Кожний народ, на думку вченого, проходить цикл у своєму розвитку, який включає три епохи: дитинство, або бездержавний пері-



Агесандр. Афродіта Мілоська

од, де провідна роль належить жерцям; юність, для якої характерне формування держави і підкорення героям; зрілість людського роду, де відносини між людьми регулюються совістю та усвідомленням свого обов'язку. Формою правління в цей період є монархія або демократична республіка. Досягнувши вищого ступеня розвитку, люди знову падають на нижчий. Епоху середньовіччя Віко, наприклад, трактує як «друге варварство».

Концепція циклічного розвитку дістала подальшого розвитку у працях М. Данилевського (1882–1885), О. Шпенглера (1880–1936), А. Тойнбі (1889–1975) та інших вчених.

Еволюціоністська теорія культури представлена в працях американського вченого Л. Морган (1818–1881) і англійського історика Е. Тейлора (1832–1917) та інших дослідників. Сутність цієї концепції культури полягає у тому, що висувається і обґрунтовується принцип єдності людського роду та спорідненості потреб різних народів у формуванні культури.

Аналізуючи культуру первісного суспільства, Е. Тейлор зробив висновок, що розвиток того чи іншого народу відбувається прямолінійно, від простого до складного. Л. Морган у розвитку суспільства виділяє такі основні стадії: дикість, варварство, цивілізацію. Провідна ідея еволюціонізму — це прямолінійність культурного прогресу та обов'язкова вимога для кожного народу пройти всі необхідні стадії розвитку. Сучасний неоеволюціонізм у розумінні культури (Ю. Стюард, Дж. Мйорок). Релігійний еволюціонізм П. Тейяра де Шардена; рефлексія як імпульс виникнення і розвитку культури. Меметика як спрямованість сучасної неоеволюційної думки.

Антропологічна або функціональна концепція культури представлена в працях видатного англійського етнографа і соціолога Б.К. Малиновського (1884–1942), французького етнологіста і соціолога К. Леві-Строса (1908–1991), американського етнографа А. Кребера (1876–1960) та інших. Сутність цієї концепції полягає у тому, що виникнення і розвиток культури пов'язується з потребами людства. Б. К. Малиновський ділить потреби, що обумовили виникнення культури, на первинні, похідні та інтегративні. Первинні потреби спрямовані на продовження роду і забезпечення його життєдіяльності. Їм відповідає розвиток знань, освіти, житлових умов. Похідні потреби спрямовані на виготовлення та вдосконалення знарядь праці. Їм відповідає розвиток економіки і культури господарювання. Інтегративні потреби проявляються у необхідності згур-

тування і об'єднання людей, у потребі авторитету. Задоволенню цих потреб відповідає політична організація суспільства. Відмінність між культурами обумовлена різними способами задоволення потреб.

Засновниками революційно-демократичної або марксистської концепції культури були К. Маркс (1818–1883) та Ф. Енгельс (1820–1895). Вона ґрунтується на принципі, що визначальним у походженні і розвитку культури є матеріально-перетворювальна суспільна діяльність людей, яка спрямована перш за все на задоволення матеріальних потреб, а також на формування висококультурної людини як суспільного суб'єкта діяльності.

3. ІНФОРМАЦІЙНО-СЕМІОТИЧНЕ РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРИ

Формування культурології як самостійної наукової дисципліни в ХХ ст. було у значній мірі намаганням подолати різноманітність уявлень про культуру і побудувати її загальну теорію. Розробка цих теоретичних поглядів відбувалася у двох основних напрямках.

Один з них *адаптаціонізм* — *розглядає культуру як специфічно людський спосіб взаємодії з оточуючим середовищем*. Центральне місце в поясненні культурних явищ тут відводиться діяльності. У руслі цього напрямку розвивається функціональна концепція культури, що бере початок від Б. Малиновського, який розглядав культуру як породжену суспільством систему способів задоволення потреб. До цього напрямку належить і марксистська теорія культури.

Другий напрямок — *ідеаціонізм пояснює культуру як галузь ідеального, яка містить наслідки духовної творчості людини*. Визначальним началом тут є лише окрема обмежена сфера духовної творчості — головним чином наука і мистецтво (так звана «висока культура»). Саме тут створюються символи, ідеї, цінності, в контексті яких люди сприймають і розуміють дійсність, будують своє буття у світі.

Позиції *адаптаціонізму* та *ідеаціонізму* протягом останнього часу поступово зближуються. Основою, на якій відбувається це зближення, є *інформаційно-семіотична концепція культури*.

Вихідним моментом інформаційно-семіотичного підходу до культури є адаптаціоністська теза про способи та наслідки людської діяльності.

Діяльність — це спосіб існування людини. Специфіка людського образу життя, яку покликано фіксувати поняття культури, пов'я-

зана насамперед з особливостями людської діяльності. Проте не всі дії людини є людською, розумною діяльністю. Коли ми дихаємо, приймаємо їжу або реагуємо на полум'я, то наші дії нічим не відрізняються від дій тварин. Особливостями людської діяльності є: по-перше, свідома постановка мети; по-друге, цілепокладання діяльності. Таким чином, людина колись навчилася діяти, щоб жити, тепер вона живе, щоб діяти.

Постійне формування все нових і нових завдань і засобів діяльності призводить до того, що люди поступово занурюються в штучно створений ними світ. У цьому відношенні культура протистоїть «*натурі*» — природі. «*Культурне*» — означає штучно створене, відмінне від того, що дане природою, утворилось природним шляхом, без втручання людини.

Створюючи культуру, люди відділяються від природи і створюють нове позаприродне середовище буття (іграшки та книги, одяг і меблі, скло і бетон, звуки музики та електричне світло). Сліди людського впливу має навіть те, що ми їмо та п'ємо, навіть повітря, яким ми дихаємо. Людство живе ніби на межі двох світів — існуючого незалежно від нього світу природи та світу матеріальної культури.

Продукти та наслідки людської діяльності, штучно створені людиною предмети і явища називають артефактами (від лат. *arte* — штучний, *factus* — виконаний). *Артефактами* — феноменами культури — є виготовлені людиною речі, народжені нею думки, винайдені та використані нею засоби та способи дії.

Культура включає в себе не тільки те, що знаходиться поза людиною, але й зміни, які вона виконує в самій собі, в своїм тілі, в своїй душі, у власній фізичній та духовній зовнішності. Отже, *культура є світ людської діяльності або світ артефактів — це її найперша, але недостатня для розуміння її сутності характеристика.*

Культура являє собою світ смислів. Людина — творіння природи і всі її закони зберігають свою силу у її діяльності так само, як і у будь-яких природних явищах і процесах. Ніхто не може відмінити їх або порушити. Все, що створює людина, виникає у відповідності з об'єктивними законами розвитку природи. У чому ж тоді різниця між предметами культури і творіннями природи?

Явища природи розглядаються у їх власному, незалежному від людини бутті, і мають якусь об'єктивну, властиву лише їм характеристику.

Артефакти — предмети культури, на відміну від явищ природи мають подвійну визначеність. З одного боку, у них, як і у природних

явищ, також є об'єктивна визначеність, тобто їх можна розглядати як реальність, яка існує сама по собі, окремо від людини. Але з іншого боку, артефакти мають ще й іншу суб'єктивну визначеність. У них втілено те, що називають «сміслом», «значенням».

Ця об'єктивна визначеність виникає у них тому, що людина опередмчує у них світ уявлення, цілі, бажання, художній смак, ідеали тощо. Людина олюднює продукти своєї діяльності. Отже, предмети культури є наслідком духовно-творчої активності людини (теза ідеаціонізму).

Найбільш очевидна здатність людини наділяти свої творіння смислом проявляється у мові. А сенсозмисловну сутність має також все, що людина створює і що складає культурне середовище її буття: твори мистецтва й правила етикету, релігійні обряди і наукові дослідження, навчання і спорт тощо. Смысл будь-якого предмету відбивається у його призначенні, ролі.

Слід зазначити, що взяті відокремлено, поза їх відношення до людини, предмети, ніякого смислу не мають (наприклад, смисл піраміди існує не в ній, тобто у фізичних параметрах, а у культурі, творінням якої вона є. Смысл речей існує не в них, а у культурі, яка породила їх, і у тих, хто цю культуру вивчив). Із культури люди черпають можливість наділяти смислом не тільки слова і речі, але і всю поведінку і все життя в цілому. Без знання культури минулого не можливо зрозуміти наших нащадків.

Отже, культура є не просто сукупність продуктів людської діяльності, артефактів. *Культура — це і світ смислів, які людина вкладає у свої творіння і дії.* І такими видами смислів виступають знання, цінності і регулятиви.

Смысли утворюються у голові людини, коли вона відповідно до своїх потреб пізнає, оцінює та регулює оточуючі її явища і процеси і ті, що відбуваються у ній самій. Відповідно цьому *знання* (те, що



Великі піраміди в Гізі

дається пізнанням), *цінності* (те, що встановлюється за допомогою оцінки) і *регулятиви* (те, чим регулюються дії) представляють собою три основні види смислів.

Знання (когнітивний смисл) (лат. *cognitio* — знання, пізнання) — це інформація про властивості об'єкту. Може здатися, що таке визначення є тривіальним. Проте насправді його простота недостатня. Визначення знання — одне із складних філософських питань, з приводу якого існує багато різних думок:

— інформація є завжди інформація про щось, а тому в будь-якій інформації міститься певне знання (відомості про деякий об'єкт). Але інформація і знання — все ж таки поняття не тотожні. Знання є зміст інформації, що характеризує її об'єкт, а інформація тут співвідноситься тільки з об'єктом;

— знання завжди є деяке ствердження у вигляді стверджуючого або заперечуючого вислову. Різниця тут лише у тому, що в першому випадку знання є ствердженням про наявність, а в іншому — про відсутність у об'єкта будь-яких властивостей. Навіть відомий вислів Сократа «Я знаю, що нічого не знаю» представляє собою ствердження. Об'єктом цього ствердження є його автор, а стверджує він таке — вибирайте самі, що вам більше подобається, чи наявність у цього об'єкта здатності «нічого не знати», чи відсутність у нього здатності «знати бодай щось»;

— знання об'єктивне, тобто визначається винятково властивостями об'єкта, а не суб'єктивними особливостями. Коли людина говорить «Я знаю...», вона робить зразу подвійне ствердження: перше, що у неї є знання про властивості деякого об'єкта, а інше — що це знання є об'єктивним. Проте, незважаючи на це передбачення (презумпція об'єктивності, яка завжди супроводжує знання), насправді воно досить часто носить суб'єктивний характер. У ньому завжди присутній слід людини, яка ці знання створює. Можна сказати, що знання завжди на себе одягає «маску» об'єктивності і ходить у ній так, що зовнішності не можна довіряти і при зустрічі з ним кожного разу слід думати про те, що на цей раз приховується під цією «маскою»;

— знання може бути як істинним так і помилковим. Неправильне, помилкове твердження — це також знання, тільки недостовірні, якщо враховувати, що у знаннях є елемент суб'єктивності і що істинність їх відносна;

— об'єктом знання може бути все, що завгодно — фізичні тіла й людські думки, реальні явища і нездійснені мрії, те, що існує, існу-

вало і буде існувати, або ніколи не існувало і не буде існувати. Це означає, що у зміст знань входять не тільки обґрунтовані і доказові ствердження, але й не підтвержені судження, вірування і домисли.

Таким чином, знання — важлива частина культури. Воно посідає важливе місце у її змісті. З розвитком культури обсяг знань, які є у суспільстві, постійно зростає. Проте не всі знання, накопичені у культурі, є істинними. У кожній епосі є знання, які колись в минулому вважались без сумніву істинними, але потім виявилось, що вони були помилкові, наприклад, язичеські вірування. Є і такі знання, які в одних культурах визнаються істинними, тоді як в інших культурах вони оцінюються як помилкові.

Цінність (ціннісний смисл) — фіксована в людській свідомості характеристика відношення об'єкта до людини і відповідно людини до об'єкта. Об'єкт має цінність, якщо людина бачить засіб задоволення будь-якої своєї потреби.

Цінність є не об'єкт сам по собі, а його властивості, здатність задовольняти людські потреби. Об'єкт виступає як носій цінності. Цінності можуть мати як матеріальні речі й процеси, так і духовні явища (знання, уявлення, ідеї тощо). Поняття цінність в культурології не потрібно уподібнювати з вартістю в економічному її розумінні. Вартість є лише грошовим відбиттям цінності і при цьому величина вартості зовсім необов'язково відповідає цінності об'єкта. Цінності взагалі не завжди мають грошовий вираз. Для людини може представляти велику цінність будь-який копійчаний пам'ятний сувенір чи стара фотографія, хоч їх грошова вартість дорівнює нулю. Цінностями можуть бути спогади, почуття, радість творчості тощо. Їх не можна ні продати, ні купити за будь-які гроші.

Щоб об'єкт мав цінність, людині слід усвідомлювати наявність у ньому певних властивостей (наприклад, земля, тяжіння, повітря, вітаміни, спілкування з іншими людьми необхідні людині, вона без них не може існувати), але якщо вона не усвідомлює цього, то вони для неї цінності не мають.

Таким чином, цінність пов'язана зі знанням, але не зводиться до нього: знання лише констатують властивості об'єкта, у тому числі якусь особливу його «властивість», здатність задовольняти будь-яку потребу людини, тобто цінність, проте остання не є знання, а є відношення між людиною і об'єктом.

Цінності поділяються на матеріальні і духовні. До перших належать «матеріальні блага» (житло, одяг, продукти харчування і т. д.), а до других — «духовні блага» (художні, наукові, філософські ідеї).

Проте мати на увазі, що всі цінності мають духовну природу, оскільки представляють собою різновид смислів; «матеріальними» й «духовними» називають в дійсності не самі цінності, а об'єкти (блага), які служать їх носіями.

Здатність оцінювати об'єкти, тобто встановлювати їх цінність, пов'язана з утворенням у свідомості людини ціннісних уявлень. Це уявлення про те, якими предмети мають бути, щоб задовольняти людські потреби. У формуванні ціннісних уявлень велику роль відіграє уява. За її допомогою люди створюють уявні зразки об'єктів, які б максимально повно і досконально відповідали їх потребам. Такі зразки, що відповідають еталонам цінностей, називають ідеалами. Цінності реально існуючих матеріальних і духовних благ оцінюються порівнянно з ними, і вони тим вищі, чим більше наближаються до ідеалу.

Існуючи в дійсності, об'єкти ніколи не співпадають з ідеалами (наприклад, ідеали свободи і справедливості не є описом тієї свободи і тієї справедливості, які існували чи існують зараз в будь-якому реальному суспільстві). Ніколи і ніде не було суспільства, в якому б повністю були реалізовані в життя ці ідеали. Хто думає, що для того, щоб взнати, що таке ідеальна справедливість, потрібно спочатку побачити її «в натурі», той ніколи нічого не знає. Ідеальну справедливість потрібно вигадати, уявити. Іншого шляху до неї немає.

Кожна особистість унікальна і неповторна, і у кожної виникає свій, унікальний та неповторний комплекс цінностей та ідеалів. Те, що для однієї людини є цінністю, може не мати ніякої цінності для іншої. Філософи-просвітники XVIII ст. вважали найвищою цінністю освіту, а для фонвізінської пані Простакової вона цінності не мала.

Проте було б неправильно думати, що будь-який індивід абсолютно вільний у побудові цього комплексу і довільно вирішує, які мають бути його ідеали цінності. Насправді він запозичує їх із поля вибору, що надає йому культура. У цьому полі віднаходить він цінності та ідеали різних поколінь і епох: національні, професійні, вікові, сімейні тощо. Внаслідок історичного розвитку і взаємодії різних культур поступово відбувається формування загальнолюдських ідеалів, складається єдина загальнолюдська система цінностей, що містить у собі все краще, що накопичено в культурах різних епох і народів. Із всіх цінностей та ідеалів кожна особистість відбирає те, що відповідає її уподобанням, вихованню, освіті, особистому життєвому досвіду. Проте культура не є лише системою цінностей і іде-

алів, але вміщує в себе і антицінності та антиідеали (тобто те, що протиставляється цінностям і ідеалам, є їх запереченням). У ній є і такі культурні феномени, які не мають ціннісного смислу. Ось чому аксіологічний погляд на культуру виявляється дуже вузьким і не охоплює всього його змісту.

Регулятив (регулятивний смисл) — це правило або вимога, у відповідності з якою люди будують свою поведінку та діяльність.

Наявні в культурі регулятиви визначають прийняті в даній культурі норми поведінки і діяльності, тобто вказують, якими шляхами та засобами досягнення мети допустиме «нормальне», і навпаки.

На відміну від тварин люди не можуть жити на основі природжених, генетично заданих зразків поведінки. Складним видам людської діяльності, не запрограмованих у генах, їм потрібно навчатися. Культура несе в собі позагенетичні програми діяльності, які відіграють у житті людей таку ж роль, як генетичні програми поведінки у тварин. Дії людей регулюються нормами та правилами, які вони для себе встановлюють (наприклад, норма і правила гри, етикету, судового виробництва, дорожнього руху тощо). Людина може за власним бажанням дотримуватись чи не дотримуватись їх, діяти «за правилами» чи «проти правил», але, прийнявши їх, вона сама себе зобов'язує на їх дотримання і виконання. Введення відповідних норм, які регулюють дії людей — специфічна риса людського образу життя, яка закріплена у культурі.

Культурні норми досить різноманітні. Вони у більшій чи меншій мірі регламентують все, з чим пов'язане людське життя, — їжу, одяг, стосунки між чоловіками та жінками, розваги і працю.

Народжуючись і виховуючись у відповідному культурному середовищі, кожна людина засвоює встановлені у ньому регулятиви. Як її наслідок дії стають у значній мірі зумовлені ними. Вона реалізує у своїх вчинках і життєвому шляху передбачені ними культурні програми поведінки, інколи навіть не усвідомлюючи цього. І рівень нашого оволодіння культурою визначається тим, наскільки добре ми засвоїли наявну в різноманітних предметах культури інформацію і дотримуємося пов'язаних з нею програм поведінки.

Не слід думати, що програмування людської поведінки культурою в принципі не дає особистості свободи вибору дій. Розвинена багата культура несе у собі безмежну кількість самих різноманітних програм і пропонує кожному великий вибір можливостей. Культура відкрита для творчого створення нових програм. Питання полягає у тому, наскільки людина здатна до вільного вибору і творчості.

Культура виступає також як світ знаків. Виступаючи носіями смислу, «оброблені» (фізично і духовно) людиною речі, процеси, явища стають знаками.

Знак — предмет (явище, дія), що виступає як носій інформації про інші предмети і використовується для її отримання, зберігання, опрацювання та передачі.

Знаки і системи знаків досліджуються спеціальною наукою — семіотикою. Поняття знакової системи в семіотиці охоплює дуже широкий обсяг об'єктів. Знаковими системами є природні (розмовні) мови (російська, українська, англійська та інші), а також різні штучні мови — мова математики, хімічна символіка.

До знакових систем належать різноманітні системи сигналізації, мови, образотворчих мистецтв, театру, кіно, музики, правила етикету, релігійні символи і ритуали, геральдичні знаки та взагалі багато предметів, які можуть служити засобами для відображення якогось змісту.

Ми живемо не тільки в світі речей, але і в світі знаків. Це третя найважливіша характеристика культури.

Явища культури — це знаки і сукупності знаків (тексти), в яких зашифрована соціальна інформація, тобто започаткований у них людьми зміст.

Зрозуміти будь-яке явище культури — це означає побачити в ньому не просто чуттєве, відчуті річ, але її «невидимий» суб'єктивний смисл. Саме тому, що явище виступає як знак, символ, текст, який потрібно не тільки спостерігати, але й усвідомлювати, воно стає фактом культури.

Коли будь-які предмети (наприклад, знаряддя праці) використовуються лише з утилітарною метою, їх знакова функція відступає на другий план, а на перший план — фізико-хімічні властивості. Але в даному випадку ми їх не сприймаємо як предмети культури. Та все змінюється, як тільки ми маємо на увазі їх знаковий характер: тут вони уже виступають як предмети культури. Для археолога золоті прикраси, віднайдені під час розкопок, стають предметами давньої культури: вони цікавлять його найперше як носії соціальної інформації, а для злочинця — це лише засіб наживи: їх значення, культурна функція йому не важливі. Меч — зброя, і тому, коли вона застосовується для захисту або нападу, вона використовується як предмет, а не як знак. Але одночасно меч, прикріплений до пояса, стає символом того, що його володар — воїн, лицар, людина шляхетного походження. Дворяни XVII—XVIII ст. замість меча носили



Золота маска фараона Тутанхамона

шпагу. Маленька парадна шпага практично уже не була зброєю — вона лише знак, символ символів, вона символізує меч, який означав належність до дворянського стану. У «Скупому лицарі» Пушкіна син барона Альбер мріє отримати скарби батька, щоб надати їм «істинного», тобто практичного застосування. Але для самого барона золото — не засіб, що забезпечує можливість розкішно жити, а символ могутності і влади над людьми. Макар Девушкін у «Бідних людях» Достоевського соромиться дірвятих підшв чобіт і вигадує особливу

ходу, щоб не було їх видно. Дірява підшва як реальна річ може причинити багато неприємностей за винятком промочених ніг, охолодження організму, простуди. Але Макар Девушкін страждає не від цього, а від того, що йому соромно. Для нього найстрашнішим є те, що дірка у підшві — це знак бідності. Його сором викликаний не фізичними, а знаковими властивостями його чобіт.

Про те, як здавалося б, окремо взяті буденні предмети набувають характеру знаків, наповнених великим, символічним змістом, прекрасно сказано у вірші Є. Винокурова «Вещи»:

Я глубоко уверен в том, что вещи
Красноречивей всяческих речей...
Вот колокол. Он собирал на вече
Лудильщиков, кожевников, ткачей.
Вот горн. Им якобинцы возвестили,
Что кончилась на свете эра зла...
Вот кочерга, которою в Освенциме
Помешивалась белая зола...

Слід зазначити, що знакову природу, а відповідно й спроможність бути культурними феноменами, набувають не тільки творіння рук людини, але й природні явища, коли вони стають предметами її духовної діяльності. Задіюючи їх у свій духовний світ, люди наділяють їх «людським» (моральним, естетичним, релігійним) змістом. Такими стають образи хитрої лисиці чи боязливого зайця у

народних казках, постійні описування веселки чи заходу сонця, містичні інтерпретації затемнень, комет тощо. Виверження вулкана — природне явище, і як таке воно лежить поза сферою культури. Але коли воно усвідомлюється як прояв гніву богів або як трагедія людського безсилля перед загрозливою стихією («Останній день Помпеї» К.П. Брюлова), то стає знаком, символом, у якому люди усвідомлюють особливий «надприродний смисл». І це надає йому значення явища культури.

Символами, носіями особливого смислу стають і самі люди. Коли вони виступають один для одного не просто як живі істоти, а як кінозірки, письменники, політичні діячі, представниками тієї чи іншої професії, гуру тощо, тоді це є не що інше як культурний феномен (наприклад, хвороблива людина, яка проголошена монархом чи папою, стає могутньою і священною «величністю» чи святістю. Якщо ж вона повалена, вона втрачає свою соціокультурну цінність і її могутність, функції, соціальний стан і особистість докорінно міняються. Із величності чи святості вона може стати презирливою чи ненависною людиною).

Якщо огляд культури як світу людської діяльності розкриває головним чином її матеріальні прояви як смисли — її духовний зміст, то культура як світ знаків постає перед нами у єдності матеріального і духовного.

Насправді, знак — це матеріальний предмет, що чуттєво сприймається, а його значення (зміст, інформація) є продукт духовної діяльності людей. Знаки постають своєрідними «матеріальними оболонками» людських думок, почуттів, бажань. Для того, щоб наслідки людської діяльності людини збереглись у культурі, щоб вони передавались і сприймались іншими людьми, вони мають бути закодовані у цій знаковій оболонці. Зв'язок значення і знаку (або інакше кажучи інформації та коду, в якому вона фіксується і



Голова цариці Нефертіті

транслюються) визначає нерозривність духовного і матеріального аспектів культури.

Культура представляє собою особливий тип інформаційного процесу, якого не знає природа. У тварин інформація кодується хромосомними структурами клітин і нейродинамічними системами мозку. Отже, носієм її є саме тіло тварини. Передача інформації від одного покоління до іншого відбувається генетичним шляхом, а також у якійсь мірі через безпосереднє спостереження за поведінкою тварин і наслідування їм (у вищих тварин). При цьому досвід, накопичений окремою істотою протягом життя, не успадковується її нащадками. Кожне нове покоління розпочинає накопичувати досвід «з нуля». Тому обсяг інформації, що мається в розпорядженні роду, від покоління до покоління не збільшується.

З виникненням культури у людей виникає особлива, «надбіологічна» форма збереження і передачі інформації. Це принципово новий і незрівнянно більш багатий за своїми можливостями тип інформаційного процесу. У культурі інформація кодується зовнішніми по відношенню до тіла людини структурами. Виражаючи свої думки та уявлення у створених людьми знакових системах, індивід об'єктивує їх. Це означає, що вони ніби відділяються від нього, набувають самостійного, позаособистого існування. Вони стають соціальною інформацією, носієм якої стає не один даний індивід, а суспільна культура. Соціальна інформація, відображена в знакових системах, має позагенетичний характер. На відміну від біологічної вона не зникає зі смертю індивіда. Культура утворює специфічно людський, позагенетичний «механізм» її наслідування — соціальну спадковість. Завдяки культурі у суспільстві стає можливим те, що не можливе в світі тварин, — історичне накопичення і примноження інформації, що знаходиться у розпорядженні людини як родової істоти.

За висловом Ю.М. Лотмана і Б.А. Успенського, «культура є пристрій, що виробляє інформацію». Разом з ним вона є також і пристрій, що запам'ятовує цю інформацію. Можна сказати, що культура в людському суспільстві — це те ж, що й інформаційне забезпечення в комп'ютері. Останнє, як відомо, включає в себе машинну мову, пам'ять, програми, опрацювання інформації. Аналогічні компоненти характеризують і культуру. Вона дає суспільству мови — знакові системи. Її необхідним елементом є соціальна пам'ять, у якій зберігаються духовні досягнення людства. У ній містяться програми людської поведінки, що відображають досвід багатьох поколінь

людей. Виходячи з цього, можна сказати, що культура виступає своєрідним інформаційним забезпеченням суспільства.

Таким чином, з інформаційно-семіотичної точки зору, *світ культури постає у трьох основних аспектах: світ артефактів, світ смислів, світ знаків*. Феномени культури — будь-які артефакти (штучно створені людьми предмети і явища), які несуть в собі смисли, тобто постають як знаки, що мають значення. Сукупність знаків утворює тексти, в яких міститься соціальна інформація (рис.1).

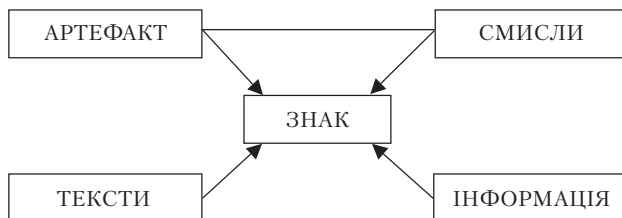


Рис. 1. Інформаційно-семіотична структура культури

Виходячи з вище сказаного, можна сформулювати коротке (інформаційно-семіотичне) визначення культури:

Культура — це соціальна інформація, яка зберігається і накопичується у суспільстві за допомогою створюваних людьми знакових засобів.

4. ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ КУЛЬТУРИ

Звичайно, що у реальному житті суспільства вище названі аспекти взаємодоповнюються, переплітаються. Аналіз цих взаємопов'язаних сторін культури дозволяє з'ясувати, у чому полягають її *основні функції* (рис. 2).

Насамперед, слід підкреслити *адаптаційну функцію* культури, яка надає можливість кожному індивідууму, який включається в процес функціонування і розвитку, прилаштуватися до існуючих у суспільстві оцінок і форм поведінки.

Наступною за значимістю є *пізнавальна функція* культури, суть якої полягає в ознайомленні людини зі знаннями, необхідними для оволодіння силами природи і пізнання соціальних явищ, для визначення у відповідності з цим ціннісного відношення до світу.

Аксіологічна функція дає можливість виробити ціннісні орієнтації людини, коригувати норми поведінки та ідентифікувати себе

у суспільстві. Оцінка творів духовної й матеріальної культури розглядається у ній як артефакти у їх інформаційно-семіотичному значенні.

Важливу роль відіграє *інформаційна функція* культури, яка дає людству й суспільству відповідну інформацію. Культура є засобом, що виробляє інформацію. Разом з цим вона є також пристроєм, що запам'ятовує цю інформацію. Якщо порівнювати людське суспільство з комп'ютером, то роль культури в суспільстві аналогічна ролі математичного забезпечення в комп'ютері: вона вміщує у собі мову, пам'ять, програми дій.

Комунікативна функція виконує передачу культурних цінностей, їх засвоєння та збагачення неможливі без спілкування людей, а саме спілкування здійснюється за допомогою мови, музики, зображення тощо, які входять у скарбницю культурних цінностей.

У зміст *нормативної функції* культури входить відпрацьовування і поширення відповідних норм поведінки, які суспільство диктує людині, у відповідності з якими формується образ життя людей, їх установки й ціннісні орієнтації, способи поведінки.

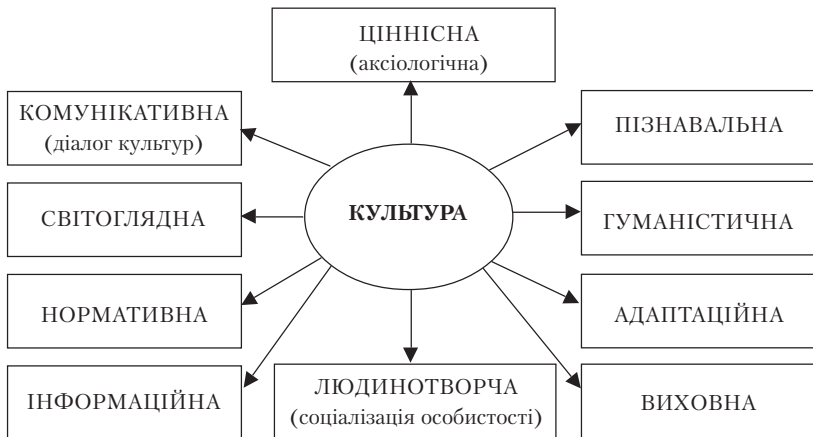


Рис. 2. Основні функції культури

Слід відмітити *гуманістичну функцію* культури. Саме її мав на увазі М. Хотдеггер, розглядаючи культуру як реалізацію верховних цінностей шляхом культивування людської гідності.

Основа *людинотворчої функції* культури складає виявлення і культивування сутнісних сил людини, їх соціальне і духовне возвелчення і ушляхетнення.

Особливе місце належить *виховній функції*: культура не лише пристосовує людину до певного природного та соціального середовища. Вона ще й виступає універсальним фактором саморозвитку людства, людини. Кожного конкретного індивіда або людську спільність правомірно розглядати як продукт власної культурної творчості. Остання полягає у неперервному процесі розвитку і задоволенні матеріальних і духовних потреб, різноманітних людських здібностей, продукуванні та здійсненні мрій та бажань, постановкою перед собою і досягненні певних життєвих цілей, програм. Тому кожний новий етап у культурному поступі можна справедливо вважати новим кроком у напрямку розширення горизонтів людської свободи.

Світоглядна функція культури виявляється в тому, що вона синтезує в цілісну і завершену форму систему чинників духовного світу — пізнавальних, емоційно-чуттєвих, оцінкових, вольових. Світогляд забезпечує органічну єдність елементів свідомості через сприйняття і розуміння світу не в координатах фізичного простору й часу, а в соціокультурному вимірі. Слід відзначити також, що світоглядне мислення і світоглядне уявлення в історичному плані черпають свій зміст у міфології, релігії, науковому пізнанні, тобто в таких формах суспільної свідомості, що включають зміст культури. Основним напрямком культурного впливу на людину є формування світогляду, через який вона включається в різні сфери соціокультурної регуляції.

Семінар № 1

Тема: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК НАУКА І НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

ПЛАН

1. Культурологія як навчальна дисципліна.
2. Витоки культури, її місце та роль в історії людства.
3. Поняття і сутність культури.
4. Функції культури.
5. Основні концепції культури та їх сутність.
6. Міфомодель слов'янського світу.

Основні поняття та категорії для засвоєння теми: анімізм, артефакт, архетип, антропологія, аксіологія, аспекти культури, куль-

турогенез, ментальність, семіотика, культура, культурологія, мимезис, мем, синкретизм, табу, тотемізм, міф, релігія, мова культури, семіотична модель.

ПРОБЛЕМНО-ПОШУКОВІ ПИТАННЯ ДЛЯ ДИСКУСІЙ

1. Реалії світу, що склалися нині, призвели до зламу у свідомості людини. Яка у цьому роль культури?

2. Як ви розумієте зміст рядків М. Заболоцького? Поясніть їх у контексті культурології.

«Два мира есть у человека:

Один — который нас творил,

Другой — который мы от века

Творим по мере наших сил.»

3. Без світу культури важко собі уявити світ особистості. Як ви розумієте цей вислів?

4. «Душа культури — це культура душі». І. Гофмільер. Як ви розумієте цей вислів?

5. Як би ви охарактеризували вислів відомого англійського теоретика мистецтва Дж. Рескіна: «Великі нації записують свою автобіографію в трьох книгах — у книзі слів, у книзі справ і у книзі мистецтва, але лише остання заслуговує повної довіри».

6. Чим зумовлений початок культурної історії людства?

7. У чому полягає світоглядна функція культури?

8. Якою культурологія є наукою:

а) соціальною;

б) гуманітарною;

в) інтегративною;

г) природничою;

д) ідеологічною.

9. Яка модель світу, на Вашу думку, втілена в структурі слов'янського святилища?

а) позачасова;

б) хронотопна;

в) циклічна;

г) спіральна;

д) лінійна.

10. Якою Ви сприймаєте світо модель Давнього часу?

а) позাপросторовою;

б) позачасовою;

- в) просторовою;
- г) часовою;
- д) просторово-часовою.

ТЕМИ ДЛЯ РЕФЕРАТІВ

1. Культурологія як предмет наукового дослідження.
2. Феномени культури як інформаційно-семіотична модель.
3. Національні моделі світу і людини.
4. Статус культурології та її взаємовідносини з іншими науками.
5. Функції культури.
6. Проблеми соціокультурної динаміки і культурогенезу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бобахо В.А., Левикова С.И.* Культурология. — М., 2000.
2. *Ерасов Б.С.* Социальная культура. — М., 2000.
3. *Кармин А.С.* Культурология. — СПб., 2000.
4. *Культурология: Учеб. для студентов техн. вузов / Под ред. Н.Г. Богдасарьяна.* — М., Высш. шк., 1998.
5. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры (труды по знаковым системам). — Тарту, 1980.
6. *Любимов Л.* Искусство древнего мира. — М.; СПб., 1980.
7. *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. — М., 1985.
8. *Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / За редакцією М.М. Заковича.* — К., 2001.

Тема 2

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

1. Тривимірна модель культури.
2. Культурні форми та їх основні властивості.
3. Ментальне поле культури.
4. Структура культурного простору.

1. ТРИВИМІРНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРИ

У культурології, як і в будь-яких інших науках, слід розрізняти емпіричне і теоретичне знання. На емпіричному рівні наукові знання добуваються засобами спостережень та експериментів стосовно досліджуваних явищ. Але гуманітарні науки, в тому числі і культурологія, *експерименти* використовують значно менше, аніж природничі науки, отже соціальні експерименти та експерименти над окремими людьми вимагають великої обережності.

Проте головним засобом добування емпіричного знання в культурології є *спостереження*. Дані спостереження зберігаються у етнографічних енциклопедіях, які вивчають маловідомі етнічні культури. Велике значення у зборі фактичного матеріалу має вивчення історичних джерел — архівних документів, мемуарів, археологічних знахідок тощо. Але наукове знання на емпіричному рівні дає, головним чином лише феноменологічний опис досліджуваних явищ. Цей опис констатує факти, але не пояснює їх. Щоб зрозуміти сутність досліджуваних явищ, закони їх взаємозв'язку, виникнення і розвитку, необхідно перейти на теоретичній рівень пізнання, тобто побудувати теорію цих явищ.

Характерною особливістю наукових теорій є те, що у них створюються тільки схематичні узагальнені образи досліджуваних явищ. Будь-яка теорія абстрагується від маси конкретних дрібниць, які ха-

рактикують дане явище і відображуються у їх феноменологічних характеристиках.

У теорії виділяються і описуються лише найважливіші, найбільш істотні риси. Ці риси фіксуються у розумових, ідеальних, теоретичних моделях досліджуваних явищ. Теоретичними моделями є, наприклад, «ідеальний газ» в термодинаміці, «абсолютне чорне тіло» в оптиці, ідеальний маятник в теорії коливачів. Для позначення недосяжних для спостереження параметрів, що визначаються лише розрахунком і логічними доказами, в мову теорії вводяться спеціальні теоретичні поняття. Але модель завжди відрізняється від «оригіналу». Тому будь-яка наукова теорія характеризує реальні явища неповно, з більшою або меншою мірою правди.

У культурології теоретичне знання також повинне спиратися на деяку *теоретичну модель культури*. Цю модель може бути побудовано по-різному. Один із найбільш поширених в науці способів побудови теоретичних моделей полягає у тому, що досліджувані явища підводяться під образи, які запозичені з будь-яких інших знань (наприклад, так була створена Ернестом Резерфордом «планетарна модель» атому, яка зображує його будову за зразком, запозиченим із астрономічної картини Сонячної системи. Місце Сонця зайняло атомне ядро, а планети заміщені електронами. Якщо користуватися таким рецептом, то відкривається безліч шляхів до створення теоретичних моделей культури. Культурологи на практиці часто діють у відповідності з цим рецептом, використовуючи для описання культури образи, запозичені з інших галузей знань).

У результаті утворюються *метафоричні моделі*, або *моделі-метафори*, в яких явища культури уподібнюються явищам, що вивчаються іншими науками і характеризуються за допомогою термінів мови різних наук. Наприклад, інколи культуру розглядають як своєрідну «психіку» суспільства. Це дає можливість поширювати на неї психологічні уявлення про пам'ять, свідомість, характер, пояснювати процеси, що відбуваються у ній як реакції на стимули, розрізняти культури інтровертивні та екстравертивні, говорити про культурні гештальти тощо. Найбільш відпрацьований такий підхід у *культурологічних концепціях* З. Фрейда і К. Юнга. Фрейд розглядає культуру як продукт «сублімації» психічної енергії, перенесення її із сексуальної сфери в сферу творчої діяльності; згідно з Юнгом, в основі культури лежить колективне свідоме, що містить у собі «архе-

типи», фундаментальні прообрази, які відіграють важливу роль у людській психіці.

Нерідко за описанням культури звертаються до мови біології. За аналогією з живими організмами у культурі усвідомлюють «життєві сили», «спадкоємність», «мінливість», «обмін речовин», «органи кровообігу» (засоби масової інформації), «генофонд» тощо.

Будь-яка метафорична модель культури має обмежене використання і може бути застосована у тій мірі, в якій вона допомагає зрозуміти деякі феномени культури «фізико-геометричну» модель, у якій вона уподібнюється речовині, що заповнює культурний простір (або простір культури).

Словосполучення «культурний простір» має умовний зміст. Мова йде не про фізичний простір. *Культурний простір* – це простір, утворений багатьма феноменами культури, що переплітаються і взаємодіють одна з одною. Подібно фізичному простору Всесвіту, в якому існує безліч різноманітних об'єктів, у тому числі й цілі космічні світи, культурний простір також є зосередженням багатьох об'єктів. До них належать окремі феномени культури та їх різноманітні комплекси й групування і, нарешті, цілі культурні світи – національні культурні спільності, цивілізації.

Оскільки культура представляє собою лише частину суспільного життя, то культурний простір слід розглядати як галузь, що знаходиться у багатомірному просторі соціальної реальності. Отже, ця просторова модель має свої межі і навряд чи потрібно намагатися поширювати її на все суспільство в цілому. З метою анатомічного аналізу культури досить обмежитися лише уявленням про те, що культурний простір існує не сам по собі, а як частина більш широкого світу – світу життя людського суспільства.

Продовжуючи аналогію культурного простору з фізичним, виділимо у ньому три виміри відповідно основних типів смислів, що містяться у соціальній інформації. Цими *типами смислів* є: 1) знання; 2) цінності; 3) регулятиви. Їм відповідають *три вісі координат*: когнітивна, ціннісна, регулятивна.

Розташовані у цьому тримірному просторі культурні феномени групуються в комплекси і системи. Будемо називати різні конфігурації феноменів культури *культурними формами* людської життєдіяльності. Їх можна розглядати як свого роду просторові фігури або тіла (рис. 3).

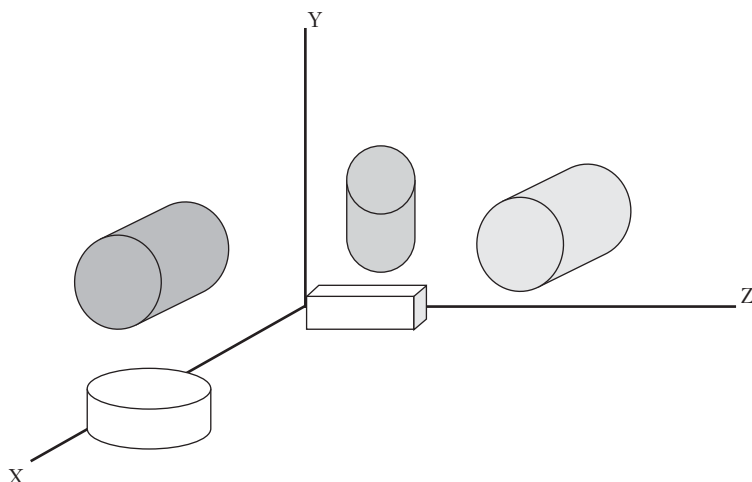


Рис. 3. Культурні форми:

X — когнітивна вісь; Y — ціннісна вісь; Z — регулятивна вісь;
 $\Phi_1, \Phi_2, \Phi_3, \Phi_4, \Phi_5$ — культурні форми

2. КУЛЬТУРНІ ФОРМИ ТА ЇХ ОСНОВНІ ВЛАСТИВОСТІ

Поняття культурної форми використовується в культурологічній літературі неоднозначно. Його визначення кінцевого завершення не отримало, і смисл його залежить від контексту, у якому воно застосовується. З інформаційно-семіотичної точки зору *форми культури* — це форми, в яких існує, зберігається і розвивається інформаційно-знаковий зміст суспільного життя. Вони виступають як засоби, за допомогою яких визначаються умови, необхідні для задоволення і розвитку людських потреб, і здійснюється «програмне забезпечення» життєдіяльності. Культурні форми досить різноманітні й багаточисленні. Розглядаючи культурний простір у масштабі всього людства, можна виділити у ньому відносно автономні галузі:

- національні культури;
- регіональні культури;
- цивілізації.

Це найбільші типи культурних форм. Усередині них історично утворюються різноманітні культурні форми меншого «рангу», які

займають окремі підгалузі їх простору. У складі національних культур, наприклад зберігається «підгалузь» етнічної культури. На сучасному етапі у кожній достатньо розвиненій культурі виділяється як її особлива форма *масова і елітарна культура*.

У різних народів, в різні історичні періоди їх існування склалися різні культурні форми, в яких люди віднаходили засоби для задоволення своїх потреб. До них відносяться релігійні уявлення і обряди, філософія, мистецтво, спортивні ігри тощо. Окремі із них мають замкнений характер і не виходять за межі вузької племінної та етнічної спільності (форми побуту, місцеві обряди і звичаї, святкові ритуали), інші набувають інтернаціонального характеру і стають формами загальнолюдської культури (філософія, наука, мистецтва).



Панорама Московського Кремля

У *специфічних культурних формах* вирішується завдання збереження, відтворення і примноження соціальної інформації. Виховання і навчання, звичаї і традиції, міфи і сказання, бібліотеки і музеї — це культурні форми, в яких здійснюються збереження і передача майбутнім поколінням людей досвіду попередніх поколінь.

Диференціація суспільства, соціальна розрізненість в умовах існування людей приводять до виникнення *субкультур*, що явля-

ють собою культурні форми життя окремих прошарків населення, класів, соціальних груп. Так, у європейських країнах в епоху Середньовіччя розрізняють чотири субкультури: «культура храму і монастиря», «культура замку і палацу», «культура села і хутора», «культура середньовічного міста». Дослідники сучасної культури стверджують про існування інших груп і прошарків населення: молодіжної субкультури, професійних субкультур (театрального світу, армійської, наукових робітників, медиків). Існує і навіть поширює свій вплив на інші верстви населення «злочинна» субкультура карно-злочинного світу. Йде процес формування специфічної «субкультури мільйонерів», характерні риси якої у перебільшеному вигляді знаходять відбиття у великій кількості анекдотів про «нових росіян», «нових українців».

Окремі феномени культури, що заповнюють той чи інший культурний простір, представляють собою узгоджені системні утворення — наприклад, система права, політичні системи, системи наукових знань тощо. Проте не всі форми культури можна розглядати як системи. *Система* (від грец. — ціле, складене із частин; поєднання) — це сукупність елементів, що знаходяться у співвідношеннях та зв'язках один з одним, яка утворює відповідну цілісність.

Багато історично сформованих форм поведінки, звичаїв, обрядів тощо не є системами. Так, у європейській культурі є комплекс звичаїв, згідно з якими люди вітаються: можна просто мовчки кивнути або поклонитися; привітати знайомого підняттям руки; вимовити стандартні слова привітання («Здрастуйте!», «Як поживаєте?», «Привіт!» та інше); обмінятися потиском руки; поцілувати жінці руку; обнятися тощо. Але сукупність цих звичаїв склалась не випадково. Вони мають різне історичне і соціальне походження. Поклін бере початок від стародавнього язичеського жертвоприношення богам (щоб покласти жертву, потрібно було нахилитися). Потиск руки — більш пізніший ритуал, що демонструє, на думку окремих істориків, відсутність зброї в руках. Підняття руки — типово міський жест людини, яка поспішає, якій ніколи зупинитися. У селах такий жест до недавнього часу сприймався з непорозумінням і навіть тлумачився як знак неповаги. А звичай «цілувати ручку» прийшов із лицарського куртуазного спілкування з дамами із вищого соціального стану в аристократичних кругах середньовічної Європи. Звісно, можна уявити собі, що серед прийнятих у Європі форм привітання могли бути й інші варіанти — скажімо, у вигляді дотику носами, як це робиться у деяких африканських народів.

Отже, культурними системами є конфігурації феноменів культури, що представляють собою логічно упорядковані конструкції, в яких окремі елементи, що входять до їх складу, логічно взаємопов'язані. Наприклад, евклідова геометрія будується, як відомо, шляхом формування усякого числа вихідних аксіом і понять та послідовного виведення із їх серії теорем. У християнській релігії біблейська історія, заповіді Мойсея, життя і діяння Ісуса утворюють єдиний культурний комплекс — зміст християнського вірування.

Культурні форми не ізольовані одна від одної. Вони взаємодіють між собою. Вони можуть поєднуватися і взаємоперетинатися, одні з них можуть бути складовими частинами інших. Проте будь-яка культурна форма має свої культурні ознаки, які складають її специфіку і у тій чи іншій мірі виділяють її серед інших.

Можна виділити основні властивості культурних форм.

— *Просторова «ніша».* Кожна культурна форма займає у просторі культури якусь «нішу», тобто місце, де створюються і функціонують феномени культури, що належать до своєї форми, і де відбувається діяльність людей з цими феноменами. Така «ніша» характеризується специфічними співвідношеннями «координат», що визначає її положення у відношенні до «смыслових вісей» культурного простору. Інакше кажучи, у кожній смисловій формі втілюються якісь специфічні смисли — знання, цінності, регулятиви. Культурна форма діяльності виникає та існує тому, що вона задовольняє потреби людей у цих смислах.

Прикладом культурної «ніші» була широко поширена така культурна форма проведення дозвілля як настільні ігри: карти, доміно, лото, шашки, шахи тощо. Усі вони відрізняються тим, що вимагають більшої чи меншої розумової активності. Щоб грати у них, потрібно мати деякий запас знань і вмінь.

— *Семантичний і соціальний потенціал.* Сукупність смислів просторової «ніші» будь-якої форми культури складає її культурний потенціал. Його можна розглядати в двох планах — інтенсивному та екстенсивному.

В інтенсивному плані мова йде про об'єм смислового змісту культурної форми, тобто про сукупність знань, цінностей, регулятивів, з якими пов'язана діяльність у ній. Співвідношення між цими трьома основними типами смислів може складатися по-різному. Наприклад, щоб оволодіти майстерністю гри у шахи, недостатньо оволодіти її регулятивами (правила ходів), потрібно знати шахову теорію (теорію дебютів, міттельшпіля, ендшпілля). Інакше справа

складається в азартних карточних іграх, у яких ніякої особливої теорії немає і все залежить від везіння самого гравця. Звісно, що у шахах когнітивні смисли (знання) мають значно більше значення, аніж у картах.

У таких формах культури, як мистецтво чи мораль, регулятиви (правила поведінки і діяльності) зумовлені цінностями та ідеалами — художніми і моральними. А культура виробництва залежить, насамперед, від виконання відповідних технологічних вимог, тобто регулятивів.

Таким чином, у культурних формах одні типи смислів можуть бути провідними, визначальними, інші — другорядними, залежними. Співвідношення між зазначеними трьома основними типами смислів визначає внутрішню структуру смислового змісту культурної форми. Залежно від того, який з них переважає в даній формі культури, вона стає ніби «поляризованою», зорієнтованою на ту чи іншу «вісь» культурного простору (когнітивну, ціннісну чи регулятивну).

Для того, щоб рівень семантичного потенціалу культурної форми не знижувався, його потрібно постійно відтворювати, поповнювати. Це вимагає від суспільства відповідних затрат: повинні знайтись люди, які будуть зайняті діяльністю у даній культурній формі. Якщо суспільна потреба у якій-небудь формі культури послаблюється, то зацікавленість у збереженні її потенціалу зникає. Так відбувається відмирання форм культури. Наприклад, після введення християнства на Русі поступово відходить з життя народу язичество. Складна символіка язичеських культів стала вивітруватись із народної пам'яті. Забулись більшість богів, обряди, свята, а деякі сліди язичеської культури, що збереглися у мові (на зразок вислову «чур мене», що є похідним від імені язичеського бога Шура), народних прикмет і окремих вірувань у водяних, домових тощо.

Зниження семантичного потенціалу може виявитися в примітивізації діяльності: із неї зникає майстерність, намагання досягти вдосконалення. Вульгаризація мови, зведення мистецтва до «лоскотання нервів» (фільми жахів, бойовики тощо).

У ході аналізу смислового змісту будь-якої культурної форми в екстенсивному плані береться за увагу сила впливу його на культуру і суспільство в цілому, тобто ступінь впливу даної культурної форми на явища багатополярного світу суспільного життя. Ця сила представляє собою соціальний потенціал культурної форми. Величина соціального потенціалу визначається тим, наскільки смисло-



В. Ван-Гог. Соняшники

вий зміст даної культурної форми, її ідеї і принципи відбиваються на суспільному житті.

— Товариство «причетних». Кожна культурна форма має своїх носіїв або adeptів — причетних до неї осіб, які так чи інакше підтримують її існування. Кількість таких особистостей — один із найбільш основних індикаторів її культурного потенціалу. Чим більша така кількість, тим більш значне місце займає вона в культурі. Adeptи будь-якої культурної форми можуть залишатися не-

організованою більшістю «причетних» до неї людей, проте наявність у людей спільних інтересів приводить до їх намагання об'єднатися і створити різного роду спілки, серед яких можна виділити як неформальні об'єднання, так і формально зареєстровані організації з уставом, правилами членства тощо. Наприклад, із історії імпресіонізму відомо, що цей напрямок у французькому живопису у другій половині XIX століття виник як неформальне об'єднання художників, які виступали проти офіційного (салонного) мистецтва. У групу входили художники Базіль, Пісаро, Сезанн, Клод Мане, Ренуар, Дега і Берта Моріс. Здебільше вони збиралися в кафе Гербуа на вулиці Батіньоль, 11. Ось чому спочатку вони отримали назву «батіньольська школа» (назва умовна), а згодом імпресіоністами.

Входження в ту чи іншу культурну форму впливає в якійсь мірі на мислення і поведінку її носіїв. У їх групі формуються відповідні норми відношень до «своїх» і «чужих», групова солідарність, ієрархія за рівнем досягнень, традиції, ритуали тощо.

3. МЕНТАЛЬНЕ ПОЛЕ КУЛЬТУРИ

Будь-яка форма культури має відповідний культурний потенціал. Це ніби її «смісловий заряд», навколо якого посилюється

відповідне «силове поле». Спроможність культурної форми сприяти впливу на суспільство означає, що це силове поле є смисловим або ментальним.

Ментальні поля, які оточують різноманітні культурні форми, на шаровуються одні на одних і утворюють *загальне ментальне поле*, яке пронизує весь простір, займаний будь-якою національною культурою, або соціокультурним світом. Запозичуючи смисли від одних культурних форм в інші, загальне ментальне поле культури створює «*єдине смислове середовище*», поєднуючи таким чином смисли цих культурних форм. Це середовище прилаштовує різні культурні феномени один до одного, співвідносить їх загальний контекст, підводить під них спільний фундамент. Завдяки утворенню ментального поля, запозичені із інших культур і спочатку недостатньо співвіднесені одне з одним знання, цінності і регулятиви інтегрують у відносно цілісну систему.

Ментальне поле — це той дух культури, під впливом якого в суспільстві відпрацьовується характерна для даної культури сукупність уявлень, переживань, життєвих установок людей, яка визначає їх спільне бачення світу. Цю сукупність називають менталітетом, або ментальністю. Менталітет — це проєкція загального світу культури на психіку людей.

Менталітет, поки ще недостатньо сформоване поняття. Смісл його позначають, найчастіше за допомогою таких слів, як «образ думок», «духовна налаштованість», «стиль культури», «умонастрій». О. Шпенглер у подібному значенні говорив про «душу культури».

Деякі автори пов'язують менталітет з «національним характером», або національною психологією» і тлумачать його як особливий «настрій душі», що властивий усім представникам відповідного етносу. Проте національного характеру не існує, якщо у ньому усвідомлюється якась сукупність особистісних рис, що генетично задана від природи етнічним походженням людини. Якщо ж називати національним характером комплекс специфічних для даної національної культури традицій, установок, уявлень, норм поведінки, то в такому розумінні він дійсно зумовлений культурною ментальністю і виступає як її відбиття.

Можна виділити такі *особливості менталітету*:

— менталітет відбиває специфічні особливості відповідного типу культури, особливий образ думок, які формуються у тих, хто до даної культури належить. На думку психолога А. Петровсько-



Українська писанка

го, якщо «відняти» із суспільної свідомості те, що складає загальнолюдське начало, то в «залишку» ми віднайдемо менталітет суспільства, наприклад, гнів проти вбивці, що скоїв смерть рідній людині, це загальнолюдське, а кровна помста — риса менталітету, характерна для суспільства з примітивною культурою. Ментальність зумовлена не загальнолюдськими механізмами і закономірностями психіки, а особливостями культури;

— менталітет є історично зумовлений феномен. Соціальні перетворення і еволюції культури приводять до того, що менталітет змінюється. Але зміна його — порівняльно повільний процес на відміну від тимчасових перемін суспільного настрою, коливань суспільної думки і емоційних поривань, які можуть охоплювати великі маси людей і весь народ. У цілому менталітет стійкий і консервативний, він зберігається майже в одному і тому вигляді протягом цілих історичних епох. Трансформація його відбувається лише внаслідок значних культурних змін;

— менталітет входить у структуру індивідуальної психіки людини у процесі її залучення до даної культури. Кожна людина у дитячому віці засвоює менталітет свого народу, коли вона освоює національну мову, слухає казки й колискові пісні, адаптується до побутових умов життя. Формуючись з раннього дитинства, ментальність особистості включає в себе як загальні установки національної культури, так й їх варіації під впливом особливостей культурного середовища, в якому живе особистість. Протягом життя ментальність особистості може модифікуватися, але відбувається це тільки за умов впливу на індивіда будь-якої нової для нього культурної форми і, як правило, це пов'язано з глибинними психологічними зрушеннями;

— у менталітеті суспільне та індивідуальне зливаються разом і стають нерозрізненими. Він представляє собою і суспільне явище, яке виступає як незалежна від окремих людей соціокультурна реальність, і явище особистісне, яке характеризує психіку окремої людини. Менталітет народу є одночасно й ментальність його окре-

мих представників. Кожен індивід, засвоюючи з дитинства менталітет свого народу, сприймає закладені у ньому уявлення як свої власні, особистісні. Еміль Дюркгейм, один з засновників соціології, називав уявлення такого роду «соціальними» або «колективними». Подібні уявлення, підкреслював він, не створені індивідами, а «нав'язуються» їм ззовні, із «колективного» життя у загальному культурному середовищі. Вони хоча й існують у головах індивідів, проте не залежать від особистої природи індивідів. Проте кожний індивід вважає їх «своїми», а не нав'язаними йому ззовні. І водночас ментальність культури є явище надіндивідуальне, що виходить за рамки психіки окремої людини;

— менталітет укорінюється у підсвідомих глибинах людської психіки, і його носії можуть усвідомити його зміст лише ціною спеціальних зусиль. Ментальні установки зазвичай здаються людям чимось само собою зрозумілим, і вони спираються на них у своєму мисленні і поведінці, не задумуючись, чому вони саме так думають і діють, а не інакше. Ми не помічаємо особливостей своєї ментальності, як не помічаємо повітря, яким дихаємо. Це суттєве ускладнює її аналіз? Але, якщо навіть особистість зможе відрефлексувати і чітко сформулювати свої ментальні установки, то вона скоріше всього, буде вважати їх власними, переконаннями, які сформувалися на основі власного досвіду, а не запозичені ззовні. Тому ментальність особистості важко піддається перебудові.

Ментальне поле структурується деякими спільними ідеями, які виявляються у категоріях культури.

Категорії культури — це загальні уявлення і установки, яких дотримуються люди у сприйманні і розумінні об'єктивної реальності. Вони діляться на дві групи. До першої належать *онтологічні категорії*, властиві всім об'єктам, з якими люди мають справу. У цих категоріях відбиваються уявлення про самі загальні універсальні атрибути оточуючого нас об'єктивного світу. Сюди належать, наприклад, простір, час, рух, зміни, властивість, якість, кількість, причина, наслідок, відповідність, закономірність тощо. Ці категорії характерні для будь-якого об'єкта як в природі, так і в суспільстві. Тому люди можуть користуватися ними для характеристики будь-якого об'єкта навіть тоді, коли про нього відомо дуже мало або взагалі нічого не відомо: бо все одно можна думати, що самий таємничий об'єкт все ж таки існує в просторі і в часі, що він має якісні й кількісні характеристики, що існують причини його виникнення та існування тощо. Друга група категорій включає *соціальні категорії*, що характери-

зують людину і суспільство, основні, найважливіші обставини суспільного життя людей, їх діяльності і духовного світу (наприклад, праця, власність, держава, свобода, справедливість, добро, совість, обов'язок тощо). Обидві групи категорій тісно взаємопов'язані, оскільки між онтологічними і соціальними категоріями межа відносна і у різних культурах прослідковується неоднаково.

Розглянемо, наприклад, категорію часу. У примітивних культурах відсутнє абстрактне поняття часу. Ця категорія виступала в свідомості стародавньої людини не у вигляді якоїсь координатної вісі, а як таємнича сила, яка ніби керує світом і розпоряджається долями не тільки людей, але і богів. Стародавнім єгиптянам час здавався плинним лише у повсякденному житті, але за його межами — чимось незмінним, нерухомим, вічним. Піраміда — символ незмінного, зупиненого часу. Греки ототожнювали час з могутнім богом Кроносом, а перемога його сина Зевса у боротьбі зі своїм батьком, усвідомлювалася як перемога безсмертних богів, дітей Кроноса, над часом.

У культурах Сходу з давнини категорія часу тлумачилась як постійний кругообіг подій, як циклічна система часу, поколінь, династій. Не випадково у індусів символічним зображенням часу було колесо. У християнській культурі середньовічної Європи характерне для землеробських народів сприйняття часу як циклічного сезонного чергування сільськогосподарських робіт співвідносилось з біблейським описанням історичного часу. Останнє також зображувалось у вигляді замкненого циклу — від створення світу Богом до майбутнього Страшного суду, яким має закінчитися людська історія. Усередині цього циклу чітко виділялись фази — до і після народження Христа. Земному часу протиставилась небесна Божа позачасова вічність. У цих уявленнях час не вважався якоюсь цінністю, він заповнювався одними й тим ж справами і тягнувся як ланцюг одноманітних інтервалів праці і відпочинку, що повторюються. Час не рахували у хвиликах і секундах (наприклад, хвилинка стрілка вперше з'явилась на баштовому годиннику тільки у пізньому Середньовіччі), його вимірювали навіть не годинами: він визначався досить приблизно — за положенням Сонця. Час не берегли — його «коротали» і «вбивали» («день пройшов і слава Богу»).

Лише у сучасній цивілізації люди розглядають час як найвищу цінність, якою потрібно розпоряджатись розумно. Проголошена Б. Франкліном у XVIII ст. думка «час — гроші» змогла набути очевидної істини лише в умовах індустріального суспільства з його ритмом життя, з погонею за чимось, що потрібно встигти зробити. Ка-

тегорія часу у нашу епоху — це абстрактне уявлення про об'єктивний, безособовий, непідвласний людині процес, в умовах якого потрібно планувати й організовувати своє життя, не будучи взмозі ці умови змінити.

Категорії культури — це базисний семантичний «інвертар» культури. Вони вплетені у структуру мови, на якій люди розмовляють і охвачують весь культурний простір. Вони пронизують ментальне поле культури подібно силовим лініям. Своєрідність будь-якої культури відбивається у тому, які її основні категорії, як вони співвідносяться і який зміст мають.

Категорії культури — це ніби постійні окуляри, які люди звикли носити на своєму мозку з дитинства: все, про що вони мислять, сприймається крізь призму цих категорій і упорядковується за їх допомогою. Із них вибудовується «категоріальний каркас» характерної для даної культури ментальності. Саме цей «каркас» люди усвідомлюють досить часто не виразно, проте він зумовлює їх мислення. Люди наповнюють його «смісловим змістом», своїми знаннями, цінностями, нормами поведінки.

Ментальність виступає як умонастрій людей, зумовлений несвідомо «увібраним» ними з дитинства змістом уявлень про час, працю і багатьох інших категорій культури. Наприклад, в основі ментальності індійської культури лежать такі категоріальні уявлення, як переселення душ («метемпсихоз»), ілюзорність, нереальність матеріального світу («майя»), існування потойбічного справжнього буття («брахман», «атман»), досягнення вищого блаженства у злитті з ним («нірвана») та інше. З цими уявленнями пов'язані типові риси ідеалів життя індусів: особлива значимість духовного самоспоглядання і самозаглиблення у свій внутрішній світ, пасивність і споглядальний характер у відношенні до зовнішнього світу, пошук способів самовдосконалення і підпорядкування тілесного начала духовному. Смерть для індуса — лише зміна душею тіла, в якому вона перебувала, і вони бояться не стільки смерті, скільки «карми» — подальшої долі своєї душі, яка може за вчинені людиною гріхи зазнати подальших страждань, опинившись у тілі будь-якої істоти.

Давньоєгипетська ментальність навпаки передбачала, що життя людини продовжується після смерті у тому ж вигляді, як воно проходило на землі. Тому єгиптяни мислили все своє життя як підготовку до вічного існування, ретельно піклувалися про збереження тіл померлих, увічнення їх фізичної зовнішності у твердому матеріалі, влаштуванні могильників з необхідними для життя речами.

Категорії життя і смерті окреслювали у єгиптян головну тему їх духовних переживань.

В античній ментальності найважливішу роль відігравали ідеї краси, гармонії і узгодженості людини і космосу. Давньогрецька скульптура, архітектура, поезія, філософія свідчать, що у давніх греків ці ідеї були одними із головних стимулів творчої діяльності.

Виділяються різні рівні ментальності. Якщо мова йде про будь-який народ в цілому, то його менталітет визначається особливостями загальнонаціональної культури. Основні категорії даної культури обов'язкові для всіх її носіїв — інакше вони просто не змогли б розуміти один одного і жити в одному суспільстві, взаємодіючи між собою. Але в складі народу існують різні соціальні групи і спільноти, у яких є власні субкультури.

У межах кожної субкультури загальний зміст окремих категорій може модифікуватися. На єдині для усього народу категоріальні уявлення у різних соціальних групах нашаровуються деякі відмінності у їх розумінні. Так, якщо звернутися до категорії праці у середньовічній культурі, як це показано А. Гуревичем, то можна помітити, що відношення до неї було протирічливим. Дворянство із неповагою ставилось до будь-якої праці, крім ратної. Духовенство не поділяло лицарських поглядів на шляхетність «героїчної лінивості», але й не вважало працю достойним заняттям для священників. Христос, говорили отці церкви, не працював. Католицька церква забороняла для духовенства такі заняття, як ковальське, скорняцьке, мірошницьке ремесла, ткацтво, пивоваріння, хлібовипікання. Торгівлю і дворянство і духовенство вважали презирливим заняттям, хоча в гільдіях купців досить поважливо ставились до торговельної справи. Інтелектуальна праця в ранньому Середньовіччі ні у вищих, ні у нижчих прошарках населення також не користувалась повагою, але пізніше, зі зростанням суспільної потреби в розумних людях, вчені професії отримали визначення поряд з ремеслами. Проте вчителів осуджували за те, що вони беруть плату за навчання, бо мудрість вважалась даром Божим, яким не можна торгувати. Землеробство проголошувалось церквою найбільш вигідним Богу видом праці, який попереджує недопущення простими людьми гріхів, але селянство бачило у своїй праці, насамперед, сувору життєву необхідність.

Розходження в тлумаченні категорії культури і відношенні до приписаних ними норм і цінностей впливають на ментальність представників різних соціальних груп і спільнот. У кожній субкультурі складається *груповий менталітет*, який представляє собою окре-

мий різновид загальнокультурного менталітету. Специфічний груповий менталітет формується також у adeptів тієї чи іншої окремої культурної форми (наприклад, можна говорити про менталітет футболістів фанатів, гравців в карти, постійних відвідувачів казино, колекціонерів, збирачів автографів, картин тощо).

Ментальність особистості визначається, по-перше, типом суспільства, у якому вона живе, тобто особливостями соціокультурного світу, до якого належить дане суспільство, по-друге, особливостями національної культури, по-третє, особливостями культур або культурних форм, які зумовлюють менталітет окремих соціальних груп у суспільстві.

Таким чином, ментальність людей можна розглядати на різних рівнях:

- на рівні *соціокультурних світів* чи типів культури (ментальність архаїчна, антична, західноєвропейська, східна);
- на рівні *національних культур* (ментальність українців, росіян, китайська, американська);
- на рівні *субкультур*, носіями яких є різні соціальні групи (дворянська, злочинна, акторська, християнська, православна).

Зміст менталітету складається із *ментальних комплексів* — уявних образів, які формуються шляхом накладання «категоріальної сітки» на конкретні явища дійсності і визначають їх сприйняття. Ментальні комплекси визначають собою «згустки смислів», дещо ніби особливого «ущільнення» ментального поля, які надають йому характер негомогенності, неоднорідності. Такі «згустки смислів» служать джерелом наших «установочних» попередніх міркувань і суджень про речі. Ми підводимо під ці смисли явища, які зустрічаються нам у житті, щоб зрозуміти і оцінити останні. Ментальні комплекси виступають ніби передумовами, які сприяють орієнтації людини в подіях і умовах життя, а також займати відповідну позицію у відношенні до них.

У архаїчній культурі дуже важливу роль відігравали ментальні комплекси, пов'язані з уявленням про містичний духовний зв'язок (причетність) предметів і явищ. За такої передумови стає зрозумілим, наприклад, чому порушення табу веде до смерті, чи чому одягнений на шию талісман захищає воїна від ворожих стріл.

Для патріархальних скотарських культур характерні ментальні комплекси, що передбачали благоустрій людського життя в округлих м'яких формах: у круглій повстяній юрті, нижню частину якої займають килими й подушки, людина сидить ніби всередині великої

тварини, в обіймах із її м'яких тканин. На відміну від цього, землеробські культури вироблюють ментальні комплекси, які надають побутовому середовищу вигляду жорстких прямокутних геометричних форм: будинки і кімната з чіткими прямими кутами, вікна, столи, лави — все тверде, площинне, подібне до обробленого і вирівняного знаряддями землероба поля.

Як правило, ментальні комплекси залишаються для людей нереальними, напівусвідомленими або взагалі неусвідомленими. Люди просто не помічають їх, оскільки вони звертають увагу не на наявні у них передумови, а лише на наслідки, до яких вони призводять. Усвідомлення ментальних комплексів відбувається тільки тоді, коли виявляється, що можливий і інший погляд на речі.

Методолог науки М. Полані пояснює, чому передумови наших суджень нами не усвідомлюються або усвідомлюються дуже незрозуміло, на такому прикладі. Коли ми забиваємо молотком цвях, то наша увага спрямована на об'єкт нашої дії — на цвях, тоді як молоток, тобто інструмент, яким ми діємо, знаходиться десь на периферії уваги. Теж саме відбувається у нашому мисленні: коли ми мислимо, наша свідомість спрямована на предмет думки, а передумови, на яких будуються знання про цей предмет, виконують роль інструмента і відходять на периферію свідомості. «Приймаючи відповідний набір передумов і використовуючи їх як інтерпретаційну систему, ми ніби починаємо жити у цих передумовах, подібно тому, як живемо у власному тілі». *Ментальні комплекси* — це інтелектуальні інструменти, за допомогою яких ми сприймаємо і усвідомлюємо явища дійсності. Вони саме і є таким набором передумов, який використовується як «інтерпретаційна система». Тому їх важко виразно усвідомити. Ментальні комплекси можуть призводити до викривлення і невірного тлумачення явищ дійсності. Але поки ми знаходимося у ментальному полі культури, ми цього не помічаємо. Відмовитися від них нас примушує лише вихід із нього. Частіше всього до нього нас спонукає усвідомлення їх помилковості та неефективності. Це усвідомлення відбувається під час використання їх на практиці чи завдяки ознайомленню з установками і змістом інших культур. Ось чому важливо, зокрема, вивчення інших культур.

Як ментальні комплекси можуть виступати *соціальні стереотипи* — спрощені схематичні уявлення про окремі суспільні явища і об'єкти, що отримали широке визнання суспільної думки. Існують, наприклад, стереотипні зразки представників етнічних груп. Стереотипи можуть «мандрувати» у ментальному полі, переходити із

одних культурних форм в інші і нав'язувати скрізь одні і ті ж шаблони, під які «підганяються» людські думки і дії. Стереотипи здебільшого емоційно зафарбовані і визначають позитивну чи негативну оцінку соціальних явищ — суспільних організацій, політичних партій, націй, професій, результатів діяльності людей, суспільних подій тощо.

Багато ментальних комплексів представляють собою вербальні ілюзії, «мовні міражі», які ніби утворюють особливу — «вторинну», «психогенну реальність».

Згадайте пишномовну промову Гаєва у чеховському «Вишневному саду», звернену до книжкової шафи: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости: твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течении ста лет, поддерживая в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания!» Мовні штампи з невизначеним розмитим змістом («Світлі ідеали добра і справедливості») створюють нерéalність якогось піднесеного образу думок та глибоких переживань. Але, насправді, Гаєв живе у світі пустих слів, взятих ним ніби напрокат, вони заміняють його думки і справи.

Формування ментальних комплексів на основі мовних шаблонів, звісно, не є специфічним тільки для слов'янської культури. Так, в менталітеті європейського середньовіччя основою багатьох мовних штампів служила правова термінологія. Навіть поетичні висловлювання, в яких трубадур звертався до своєї коханої Прекрасної дами, складалася із слів, перенесених у любовну лірику із феодальної юридичної термінології: трубадур співав про своє «служіння» дамі, приносив їй «васальну присягу», називав її «сеньйорою» свого серця тощо.

Ментальне поле культури з його «категоріальною сіткою» і сукупністю у цій сітці ментальних комплексів зумовлюють існуючу у культурі окрему цілісну систему образів, які характеризують світоустрій та виступають як *картина світу*.

Картина світу, як і інші ментальні утворення, не має чітко визначених обрисів і здебільшого включає в себе недостатньо логічно співвіднесені компоненти, двоякі і невизначені образи, «білі плями» запитань, що залишаються без відповіді. Але у кожній культурі вона присутня. Її розкривають, наприклад, давні міфи про Землю, яка тримається на слонах, що стоять на черепасі, яка лежить на ки-

тах. У християнсько-мусульманській культурі світ постає як творіння Бога, що створив Землю та «небесну твердь», ад під землею і рай на небі. У європейській культурі Нового часу складається механістична картина світу як великої машини, деталі якої — атоми планети, зірки тощо — рухаються за заданими законами механіки траєкторіями. В архаїчній культурі з характерним для неї домінуванням міфологічної свідомості світ сприймався зовсім не так, як бачили його люди середньовічної культури, виховані в душі християнського світогляду, а сучасна наукова картина світу радикально відрізняється від середньовічних уявлень. Існує велика різниця між образом світу в західній культурі та його образом в культурі сходу.

Як би не відрізнялись картини світу у різних культурах, кожна із них має в якійсь мірі відповідати реальності. Інакше суспільство, використовуючи її, не змогло б зберегти себе: якби люди діяли згідно із абсолютно невірним уявленням про оточуючий світ, вони не змогли б вижити.

Картина світу в різних культурах, особливо в сучасну епоху, багатогранна та поліваріантна. Вона включає в себе і загальнодоступні компоненти наукового знання, релігійні вірування, і дані життєвого досвіду. Зокрема логіка поєднань цих різнорідних елементів досить не визначена, що допускає різні варіанти відбору систематизації і тлумачення змісту цієї картини. Але, незважаючи на всю багатоманітність, недостатню визначеність і своєрідність співвідношень раціональних та ірраціональних мотивів картину світу все ж виконує у культурі інтегруючу функцію і об'єднує різні культурні феномени і форми у деяку спільну «раму», надаючи їм таким чином відповідної цілісності. Виявленням і аналізом змісту картини світу, приведення її у форму логічно-упорядкованого світогляду займається філософія як один із духовних феноменів культури.

4. СТРУКТУРА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Серед культурних форм особливе місце займають *парадигмальні форми*. Термін «парадигма» використовувався ще античними філософами для позначення духовних зразків, ідей, які втілюються в реальних речах. Слово «*парадигма*» грецького походження, що означає приклад, взірець. Платон стверджував, що чуттєво сприймаючі речі є недосконалими «подібностями» їх зразків, які існують у світі ідей (наприклад, будь-яка реальна, чуттєво сприймаюча кішка є лише

недосконалим втіленням зразкової ідеальної кішки). *Парадигмальні форми культури* — це типові, «установочні» структури, які визначають організацію смислового змісту культурних феноменів. Трьом основним видам смислів у світі культури — знанням, цінностям і регулятивам відповідають три види парадигмальних форм: 1) *когнітивні* парадигми; 2) *ціннісні* парадигми; 3) *регулятивні* парадигми. Кожну із зазначених парадигм можна схематично зобразити у вигляді площини, яка проходить через одну з координатних вісей культурного простору. Тому їх можна також назвати «осьовими» формами культури. Через кожную із вісей проходить пучок таких форм (рис. 4).

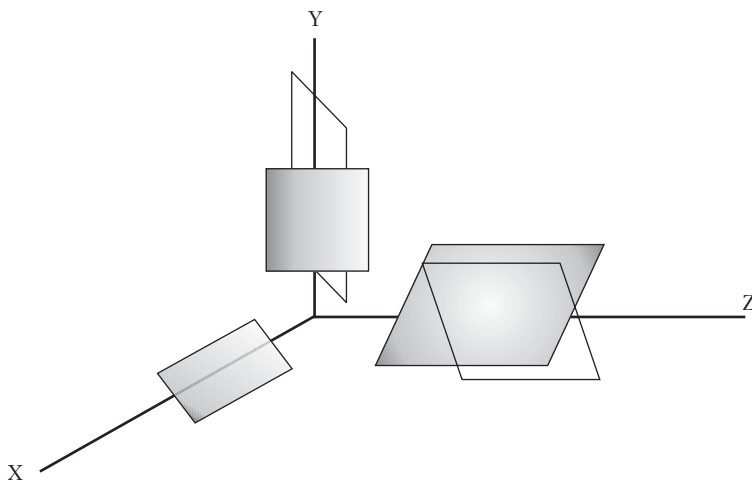


Рис. 4. Осьові форми:

X — «когнітивна» вісь; Y — «ціннісна» вісь; Z — «регулятивна» вісь

Парадигмальні форми не ізольовані одна від одної. У когнітивних парадигмах присутні ціннісні та регулятивні елементи, і навпаки в ціннісних та регулятивних парадигмах — відповідні знання. Проте головний зміст будь-якої парадигмальної форми визначається тим типом смислів, які у ній створюються, тією віссю, до якої вона прикріплена.

Конкретні феномени культури зазвичай поєднують у собі різні типи смислів — подібно тому як у конкретних фізичних об'єктах присутні одночасно і механічні, і електричні, і хімічні явища. Культура у своєму реальному існуванні спеціально не розкладає по полках когнітивні, ціннісні і регулятивні парадигми. Але для їх дослідження в культурології доцільно розглядати їх відокремлено. Це



Потір

надає можливість краще розібратись у їх змісті та приступити до вивчення більш складних синтетичних форм культури, які поєднують у собі різні парадигми.

У складі культурного світу часто виділяють як суттєву його частину галузь *духовної культури*. Сюди належать такі культурні форми, як *релігія, мистецтво, філософія*, характерною ознакою всіх форм духовної культури є те, що у них на першому плані знаходиться співвіднесення знань і цінностей. Це не означає, що регулятивні парадигми у духовній культурі відсутні. Проте не важко помітити, що кінцевою межею творчої діяльності у духовній культурі є знання і цінності, тоді як регулятиви відіграють допоміжну роль, виступаючі

головним чином як засоби (способи, методи) створення духовних цінностей. Духовна культура включає духовні форми, які орієнтовані на знання і цінності, чи, так би мовити, звернені до когнітивно-ціннісної площини. Отже, *духовна культура* — це «когнітивно-ціннісний вигляд» культурного простору.

У культурному просторі виділяється сутність форм культури, які визначають соціальні відношення людей, їх взаємодію у суспільстві. Сюди належать моральна, правова, політична культура. У цих формах культури фіксуються соціальні цінності та ідеали, а також загальні регулятиви поведінки. Сукупність таких форм утворює *галузь культури соціальних відношень або соціальної культури*. Цю галузь можна уявити у вигляді прошарків культурного простору, які зорієнтовані на «ціннісну» і «регулятивну» вісі. Звісно, що у соціальній культурі неможливо обійтись без знань. Проте знання виступають тут лише як засіб для вироблення принципів та норм поведінки людей у суспільстві, їх спільного життя, взаємодії та діяльності. Головний зміст соціальної культури — це регулятиви, цінності та ідеали.

Нарешті, у культурі існує ще одна галузь, яка характеризується спрямованістю до когнітивно-регулятивної площини». Це галузь

технологічної культури. Сюди належать культура освоєння й обробки будь-якого матеріалу, культура виконання, виготовлення, отримання чого-небудь. Знання і регулятиви тут стають необхідними і важливими елементами технологічної культури. Цінності виступають у цьому виді культури на другий план.

Галузі духовної, соціальної і технологічної культури схематично зображені на рис. 5 у вигляді «когнітивно-ціннісної», «ціннісно-регулятивної» та «когнітивно-регулятивної» площин, на які проєктується зміст культурного простору.

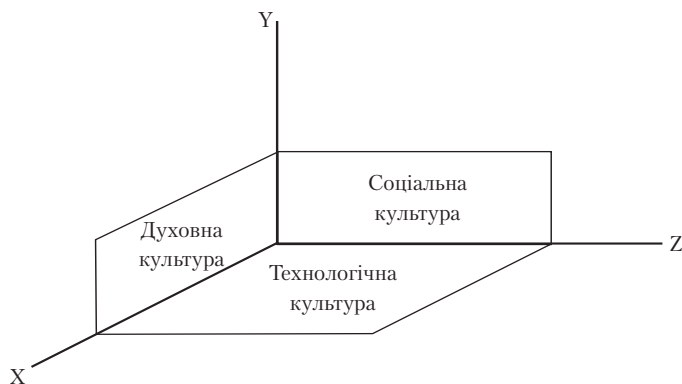


Рис. 5. Структура культурного простору:

X — «когнітивна вісь»; Y — «ціннісна вісь»; Z — «регулятивна вісь»

Духовна, технічна і соціальна культура — не відокремлені один від одного «сектори» або «частини» культурного простору, вони виступають як «три обличчя культури». В ідеалі ми можемо розглядати і аналізувати їх відокремлено. Проте в реальному світі суспільного життя межа між ними є досить розпливчата і відносна (наприклад, мистецтво — форма духовної культури). Але існує і технічна культура створення, оформлення, поширення творів мистецтва — їх втілення у книгу, архітектурну споруду, театральну виставу. Існує і пов'язана з мистецтвом соціальна культура художнього життя суспільства — державна політика в галузі мистецтва, відношення людей до художньої творчості тощо. Сучасна наука найтісніше переплітається з технікою і складається компонент технологічної культури. Але одночасно вона своїми гуманітарними розгалуженнями входить у галузь духовної культури.

На основі відбитого у культурі соціального досвіду можна виділити різні *культурні сценарії*. Ми живемо у просторі культури.

Культура пронизує все наше життя у всіх його проявах. Але життя не є само по собі феноменом культури — воно предстає як явище багатополярного світу за межами культурного простору. У відношенні до простору культури воно є «позапросторовим» процесом. Не випадково такі мислителі, як Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фрейд та інші розглядали життя і культуру як протилежності. Життя — біологічний процес. Воно надане людині як біологічній істоті. Але життя стає людським тоді, коли воно втілюється у культурні форми. *Культура — це те, у чому людське життя підноситься над своїми обставинами і в чому воно відрізняється від життя тварин.*

З. Фрейд підкреслював, що джерелом людської активності є життєві сили, властиві будь-якій живій істоті імпульси до дій для збереження і продовження життя свого роду. Самим сильним проявом цих тваринних імпульсів є сексуальність і агресивність.

Культура не створює життєву енергію людини, вона лише спрямовує її на розуміння цілі і раціонально організує її використання в умовах суспільного життя людини. Потреба жити і діяти — не продукт розвитку культури, а вихідний стимул до її розвитку, біологічне підґрунтя, із якого зростає здатність людини до творення і вдосконалення культури. Культура приборкує прояви природжених тваринних інстинктів людини. Вона накладає на них обмеження і заборони, завдяки яким стає можливим соціальне життя, тобто існування і розвиток суспільства. У суспільстві створюються принципово нові, «надбіологічні» умови збереження і продовження біологічного життя людського роду. Ці умови ведуть до утворення різноманітних форм людської діяльності, яких немає і не може бути у тварин. Людська діяльність — це розумна діяльність. А оскільки сам розум є продуктом культури і формується у кожній окремій особистості у ході залучення до неї, то можна сказати, що уся людська діяльність відбувається на основі засвоєння культури, відбитого у ній соціального досвіду.

Культура програмує життєдіяльність людей і визначає її соціалізовані способи. Кожна окрема особистість живе і діє, вибудовуючи своє індивідуальне життя і діяльність за програмами, які визначаються соціальними умовами і засвоєними особистістю культурними установками. Програми такого роду прийнято називати сценаріями. *Сценарій — це розгорнутий у відповідно соціальнокультурному контексті план дій особистості.* Він не завжди нею чітко осмислюється і може носити досить розмитий, ескізний і орієнтований характер. Але будь-яка людина, якщо вона діє як розумна істо-

та, завжди має якийсь, бодай, приблизний сценарій, що визначає можливі шляхи і способи реальних дій особистості (наприклад, коли ми збираємося зателефонувати, то ще до того, як беремо телефонну трубку, у нашій голові складається сценарій попередньої розмови: ми згадуємо ім'я того, з ким хочемо розмовляти, намічаємо канву бесіди, передбачаємо можливі варіанти, що робити, коли нам скажуть те або інше, або якщо до телефону підійде хтось інший). Цей сценарій може бути намічений лише у загальних рисах, у ході розмови він може змінюватися у залежності від різних обставин, але без нього навряд ми змогли б дзвонити.

Значно складнішими є довготривалі сценарії, які визначають нашу професійну діяльність, форми дозвілля, дружні або інтимні стосунки, сімейне життя. Такі сценарії звичайно формуються у вигляді окремих *цілей, завдань і принципів*. Багато чого тут залишається невизначеним і вибудовується гіпотетично, маючи на увазі, що життя буде вносити у них великі корективи.

У таких сценаріях можна розрізнити два рівні — *культурний сценарій* та *індивідуальний сценарій*. На першому рівні сценарій виступає у вигляді сюжету, який визначається об'єктивними умовами життя людини і тим, які знання, норми, цінності та ідеали може вона отримати із навколишнього її культурного простору. *Культурний сценарій* виступає як соціокультурно обумовлений сценарний план, як основна сюжетна лінія життєвих дій. У просторі культури можуть існувати *еталонні* сюжети культурних сценаріїв та *інваріантні*, не залежні від конкретних життєвих ситуацій принципи побудови. Але у рамках загального культурного сценарію може існувати цілий набір різноманітних варіантів і нюансів основного сюжету. Кожна людина вибирає якийсь із них залежно від конкретних обставин свого життя і своїх власних особливостей.

У *індивідуальному* сценарію діяльності сюжет набуває своєрідності, характерної саме до конкретної особистості. Він включає у себе зміни, варіативні, не загальноприйняті у даному суспільстві сценарні «репліки» і ходи, в яких відбуваються особистісні і ситуативні моменти.

Культурні сценарії — це платформи, на яких вибудовуються індивідуальні сценарії. Будь-який культурний сценарій, з одного боку, забезпечує відповідність дій людини умовам суспільного життя, її можливу успішність. Внаслідок його дії поведінка людей стає зрозумілою і передбачливою для інших. Але з іншого боку, межі культурного сценарію стандартизують мислення людини і це може

привести її до безвихідного положення, коли на неї діють життєві ситуації, які не співпадають із звичними культурними умовами і не передбачені еталонними культурними сценаріями. Творці культури, що визначають нові шляхи її розвитку, часто відхиляються від запроваджених культурою сценаріїв і віднаходять не пройдені, оригінальні, раніше невідомі сюжети діяльності (які згодом можуть стати взірцями для нових культурних сценаріїв).

Таким чином, *культурний простір* — це лише начерк, загальний план, що окреслює загальні контури людської поведінки. На основі культурних сценаріїв люди створюють індивідуальні сценарії, пристосовані до сценарних особливостей і конкретних умов. У результаті життєдіяльність людей «обрамляється» і організується культурою. Обумовлена культурним сценарієм форма, у якій здійснюється будь-яка людська діяльність, виступає як культура діяльності.

Семинар № 2

Тема: ПРОСТОРОВІ ФЕНОМЕНИ КУЛЬТУРИ

ПЛАН

1. Сміслові виміри соціальної інформації в культурних формах.
2. Основні різновиди культурних форм і їх властивості.
3. Ментальне поле культури. Історичні типи менталітету.
4. Структурні елементи культурного простору.

Основні поняття та категорії для засвоєння теми: сублімація, архетип, інтровертивний, екстравертивний феномен, гештальт, субкультура, культурна система, адепт, менталітет, картина світу, парадигма, культурний простір, культурний сценарій.

ПРОБЛЕМНО-ПОШУКОВІ ПИТАННЯ ДЛЯ ДИСКУСІЙ

1. У чому особливості метафоричних моделей культури?
2. Встановіть відповідність характеристик поняттям соціальної, духовної і технічної культури:
 - а) культура — це «когнітивно-ціннісний» вигляд культурного простору;
 - б) культура зорієнтована на регулятиви, цінності і ідеали;

в) культура спрямована до когнітивно-регулятивної площини культурного простору;

3. Чи може бути життя людини саме по собі феноменом культури?

4. Чим відрзняються культурні сценарії діяльності від індивідуальних сценаріїв діяльності?

5. У контексті сценаріїв діяльності дайте своє пояснення цитати поета:

«Где-то там, за пределом познания,
где загадка, туманность и тайна,
некто скрытый готовит заранее,
всё, что может случиться случайно.»

І. Губерман

6. Які типи ментальності ви можете назвати? Дайте їм характеристику.

7. Розкрийте зміст поняття «субкультура». Які різновиди субкультур ви знаєте?

8. У чому полягає характер впливу ментальних рівнів на ментальність особи?

9. Чим зумовлена ментальність особистості?

10. Які ви знаєте парадигмальні форми культури? У чому особливості їх співвідношення?

11. Монолог: «Я і глядач, і автор, і кожний актор. Я і жінка, і чоловік її, і дитина. І перше кохання, й останнє кохання. І випадковий перехожий у натовпі» міг виголосити герой доби:

- а) античної;
- б) середньовічної;
- в) ренесансної;
- г) нової;
- д) новітньої.

12. Механістична модель світу характерна для культури:

- а) античної;
- б) середньовічної;
- в) ренесансної;
- г) нової;
- д) новітньої.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Технологічна культура і цивілізаційний процес.
2. Духовні передумови антропоцентричного світогляду західної цивілізації.

3. Політика і політична культура.
4. Людина і світ у античній культурі.
5. Сучасні сценарії діяльності і роль у них традиційної культури та субкультури.
6. Гуманізм і технократизм у сучасній культурі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. — М., 1992.
2. *Григорьев В.М.* Наука и техника в контексте культуры. — М., 1989.
3. *Библер В.С.* Цивилизация и культура. — М., 1993.
4. *Бенедикт Р.* Образы культуры // Человек и социально-культурная среда. — М., 1992. — Вып. 2.
5. *Аверинцев С.С.* Попытки объясниться: беседы о культуре. — М., 1988.
6. *Хатингтон С.* Столкновение цивилизаций // Полит. исслед. — 1994. — №1.
7. *Богословский М.* Парадоксы культуры XX ст. — Харьков, 2000.

Тема 3

МИСТЕЦТВО У СИСТЕМІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА

1. Особливості духовної культури та її види.
2. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції.
3. Диференціація і інтеграція видів мистецтва.
4. Соціальні функції мистецтва.

1. ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ ВИДИ

У сучасній культурології ввійшло в традицію розділяти культуру на «духовну» і «матеріальну». Проте розрізнення цих понять тлумачиться по-різному і спроби відділити «духовну» культуру від «матеріальної» та усвідомлювати їх як дві різних сфери культури неминуче закінчується невдачею.

Що мається на увазі, коли розділяють культуру на «матеріальну» і «духовну»? Одні відносять до духовної культури те, що задовольняє духовні потреби людей, а до матеріальної — те, що задовольняє матеріальні потреби. Але існує багато речей, які можуть одночасно задовольняти і ті й інші потреби: вироби декоративно-прикладного мистецтва. І окрім цього, не все, що задовольняє будь-яку потребу людей, є культурним феноменом (наприклад, повітря), а культурні феномени не обов'язково повинні відповідати людським, соціальним потребам (наприклад, негативні явища культури — наркоманія, злочинність).

Інші називають духовною культурою створені людиною духовні цінності, а матеріальною культурою — виготовлені людиною речі, матеріальні предмети. Але духовні цінності не можуть бути у культурі і зберігатися у ній без матеріальної «знакової оболонки» (мови



Ексекій. Чернофігурна амфора
«Аякс і Ахілл, які грають у кості»

та інших артефактів). А матеріальні предмети можуть бути предметами культури тільки тоді, коли стають носіями соціальної інформації, тобто втілюють у собі якісь смисли й духовний зміст. Відповідно духовна і матеріальна культура не можуть існувати відокремлено одна від одної.

Треті розуміють під духовною культурою сферу духовного життя суспільства — релігію, мистецтво, філософію, науку, а під матеріальною культурою — сферу матеріального життя, виробництва і використання матеріальних благ. Але сам процес виробництва і використання мате-

ріальних благ (як і все людське життя), є за межами культури. Вона охоплює лише його один інформаційно-семіотичний бік.

Отже, розмежувати і протиставляти один одному духовну і матеріальну культуру як дві особливі галузі культури неможливо, бо з одного боку, вся культура в цілому духовна, тому що вона є світ смислів, тобто духовних сутностей. А з іншого боку, вона вся в цілому матеріальна, тому що представлена «матеріалізовано», у чуттєво сприймаючих кодах, у знаках і текстах. Тому під *матеріальною культурою* потрібно розуміти не якусь особливу галузь знань культури, відмінну від духовної культури, а знакову оболонку будь-якої культури, тобто об'єктивні, матеріальні форми вираження духовних смислів.

Про *духовну культуру* як особливу галузь культурного простору можна говорити у тому випадку, коли ця галузь виділяється не ознакою її «нематеріальності», а за її розміщенням відносно когнітивної, ціннісної і регулятивної вісей. Галузь духовної культури слід відділяти не від «матеріальної» культури, а від культурних форм, зорієнтованих на практичну регуляцію поведінки, тобто від технологічної і соціальної культури. При такому підході галузь культури в основному співпадає з поширеним її визначенням як сфери духовного життя. Проте галузь духовної культури набуває визначеності тоді, коли до неї відносять лише такі культурні форми, які зорієнтовані, голов-

ним чином, на вироблення знань, цінностей та ідеалів, які найменш спрямовані на безпосереднє обслуговування практичних потреб людини.

Міфологія, релігія, мистецтво, філософія — *основні форми духовної культури*, які найбільш очевидно належать до неї (рис. 6).

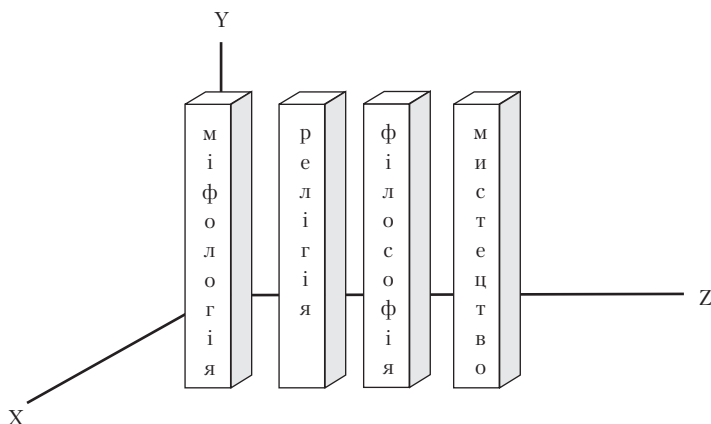


Рис. 6. Особливості духовної культури:

X — «когнітивна вісь»; Y — «ціннісна вісь»; Z — «регулятивна вісь»

Духовна культура має деякі важливі риси, що відрізняють її від інших галузей культури:

— на відміну від технічної і соціальної культури, духовна культура *неутилітарна*. Це найбільш віддалений від практики вид культури (хоч, як і вся культура, вона формується і міняється в залежності від розвитку суспільної практики). Духовна культура за своєю сутністю безкорисна. Її сутність не користь, не вигода, та «радість духу» — краса, знання, мудрість. Вона потрібна людям сама собою, а не заради вирішення будь-яких зовнішніх у відношенні до неї утилітарних завдань (що не виключає, звісно, можливість користуватися нею для досягнення у практичних цілях). Релігійні переконання віруючих нерідко перетворюються суспільними діячами у засіб вирішення політичних та інших практичних завдань;

— у духовній культурі людина у порівнянні з іншими галузями культури отримує найбільшу *свободу творчості*. Тут розум людини не пов'язаний утилітарними міркуваннями і практичною необхідністю, він здатний відірватися від дійсності і понестись від неї на правах фантазії. Свобода творчості проявляється уже в стародавніх міфах. Важливе значення вона має у будь-якій релігії. Безмежний простір для творчості представляє мистецтво;

— *творча діяльність у духовній культурі* — це особливий духовний світ, створений силою людської думки. Цей світ незрівнянно багатший, ніж реальний світ. У ньому поряд з образами дійсності існують образи незвичайних явищ. У цьому світі знаходяться небачені країни, які нагадують острова Утопії, пекло з кипучими котлами смоли для грішників і рай для праведників, придумані фантастичні планети і космічні кораблі, що прилітають невідомо звідки на Землю. У цьому живуть міфічні духи і боги, фантастичні гідри, дракони й русалки. Ми зустрічаємося там з Євгенієм Онегіним, братами Карамазовими, Анною Кареніною, героями Гоголя, Шевченка, Лесі Українки. Там відбуваються небачені події — Ісус Навін зупиняє Сонце, із труни встає імператор тощо. І незважаючи, що цей світ наповнений вигадками, він існує за своїми власними законами і впливає на наше життя, може, навіть більше, ніж реальний світ чи реально існуючі люди.

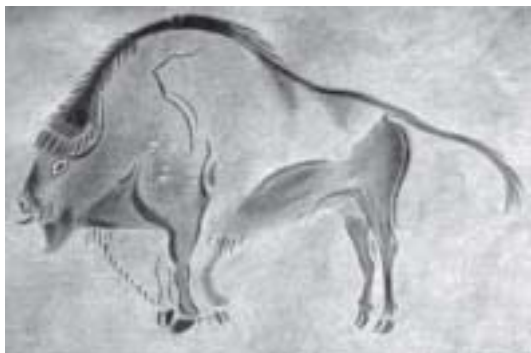
— *духовна культура найбільш чутлива, бо відчутніше реагує на зовнішній вплив галузь культури.* Вона спроможна відчувати найменші зміни у житті людей і відгукуватися на них змінами у собі. Тому вона знаходиться у постійному напруженні й русі і є самою уязливою галуззю культури. Через її непрактичність, неутилітарність люди у важких життєвих обставинах починають бачити у ній непотрібний тягар, саму немічну частину культури (технологічна і соціальна культура хоча у дечому приносять користь). Ось чому духовна культура більш за все страждає при соціальних катаклізмах. Вони наносять їй більші збитки, ніж іншим галузям культури. Революції і реформи у суспільстві призводять до занепаду духовної культури народу. Разючі зміни останнього часу несуть для неї нову небезпеку. На наших очах відбувається зuboжіння, занепад духовного світу людей. На основі аналізу сучасних телепрограм складається враження, що в сучасній Україні розкриті віковічні таємні народження кохання (складається враження, що кохання є наслідком використання духмяного мила і одеколону із запаморочливим ароматом), що найбільш хвилююча проблема людства — лупа, а предметом їх самого жагучого зацікавлення стає жувальна гумка і прокладки з крильцями. Духовна культура потребує піклування й турботи суспільства, збереження і розвиток її вимагає від суспільства відповідних зусиль. Якщо люди перестають нею цікавитися, вона втрачає внутрішню напругу і рух, відкладається на полиці бібліотек і у музейні записники, покриваючись там пилом і перетворюючись у забуту, мертву культуру.

2. МИСТЕЦТВО ЯК УНІКАЛЬНИЙ МЕХАНІЗМ КУЛЬТУРНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Фактори зовнішньої взаємодії людини зі світом (знаряддя праці, економіка, табу, моральне життя тощо) мали обмежений характер, тому що кожен із них мав вузьке поле застосування у соціальному житті. У первісному суспільстві, напевне, досить часто траплялися сплески індивідуалізму, що виявляли себе в різних антигромадських проявах. Отже, необхідний був засіб, який, відтворюючи суспільні цінності і необхідну модель життя, безпосередньо і не примусово впливав на світовідчуття людини, регулюючи її поведінку. Духовний світ людини, що ускладнювався, ніякою мірою не в силі був відобразити і зберегти жоден із названих засобів.

Ці завдання могли бути розв'язані тільки з появою на світ мистецтва. Мистецтво здатне увібрати й передати всі можливі ситуації взаємодії людини і світу без будь-якого локального обмеження. Відображенню мистецтвом доступні як матеріальні, так і духовні сторони суспільного життя. *Мистецтво цілісно відтворює дійсність*: може у відбитому вигляді зберегти матеріальну сторону життя і ті людські стани, ті види людського реагування на дійсність, які з ними пов'язані. При художньому сприйнятті вся життєдіяльність, відображена у мистецтві, «оживає», навіть для людини, яка немає у особистому досвіді чогось подібного. Завдяки усьому цьому індивід виявляється здатним воскресати і передавати досвід, думки, почуття громади. *Мистецтво є найдоступнішою формою засвоєння знань*, оскільки воно сприймається у конкретній формі справжньої життєдіяльності.

Величезна роль мистецтва у розвитку людства полягала у тому, що воно сприяло розвиткові творчих заasad в індивіді. Справа у тому, що первісний лад був консервативним, вимагалось чітке дотримання табу, ніяких індивідуальних тлумачень не допускалось, що заважало виявленню ініціативи, свободи



Бізон. Альтамірська печера

особистості. Мистецтво ж за самою своєю природою і характером впливу на сприймача вимагає від людей творчості (добудова відкритої моделі, співвіднесення досвіду того, хто передає і того, хто сприймає; вплив думок і почуттів, закон уподібнення, розкріпачення при сприйнятті). Мистецтво завдяки ефектові переданої інформації у тому, хто сприймає, не консервувало життєдіяльність, а робило її «справжньою» реальністю, життям, відродженим у думці, почутті, стані, спонуканнях. Таким чином, мистецтво виявилось і засобом, здатним найкращим чином передавати суспільно необхідну життєдіяльність за допомогою воскресіння її в індивіді, і засобом, що сприяє нейтралізації або навіть певною мірою зняттю зоологічного індивідуалізму в поведінці. Мистецтво не створює копію, зліпок світу (дійсності) — в такому варіанті воно б було непотрібне індивіду. Предметом його є цінність людського буття, те, що розвиває в індивіді його людську сутність.

Культурна еволюція з виникненням мистецтва — цього універсального методу збереження і передавання соціальної інформації від покоління до покоління — набула незворотного і прискореного характеру. *Мистецтво — це самосвідомість культури*. Універсальність мистецтва як засобу збереження життєдіяльності з віками не тільки не втратилась, а навпаки зросла, тому що в ньому з'явилися нові види і жанри. Стали різноманітнішими художньо-відображувальні засоби, а це привело до того, що життя суспільства, людини стало можливо втілити у мистецтві багатогранніше й досконаліше.

Таким чином, культурна еволюція в той період, коли повністю сформувалися суспільство і людина, була представлена такими інформаційними каналами: еволюція знарядь праці, мова, моральні норми, міфологія, мистецтво, релігія (її перша форма — магія), зміст яких визначала, «фіксувала» своєрідність поведінки, світовідчуття людини в епоху верхнього палеоліту.

Які ж основні етапи культурної еволюції людства? Загальноприйнятим у культурології є поділ людської історії на три великих етапи: *дикість, варварство, цивілізація*, запропоновані ще в кінці XVIII ст. шотландським філософом Анрі Фергюсоном. У XIX ст. американський етнограф Л. Морган, а потім Ф. Енгельс пов'язували виділення кожної із цих епох з певним рівнем матеріальної культури, з конкретними формами розвитку господарства. Епосі дикості відповідають такі господарства, що «привласнюють» (збирання, полювання, рибальство), епосі варварства — ті, що виробляють (ранне

землеробство, скотарство), епосі цивілізації — розвинена аграрна, науково-технічна й промислова культури.

Таким чином, ми бачимо, що *основним критерієм етапів культурної еволюції є розвиток виробничих сил і поява нових ідей, які врешті-решт визначають і своєрідність культурно-історичних епох*. З культурною еволюцією — еволюцією людського духу — ідеальні фактори в свою чергу істотно впливають на матеріальну культуру суспільства.

Що ж таке мистецтво? Що складає зміст цього поняття? Стародавні греки називали мистецтвом вміння створювати речі у відповідності з існуючими правилами. До мистецтва вони відносили, окрім архітектури і скульптури, також ремісництво, арифметику і взагалі будь-яку справу, в якій потрібно діяти за правилами. У такому розумінні мистецтво усвідомлювалося протягом двох з половиною тисячоліть — до XXI ст. У XVII–XVIII ст. ремесла й наука поступово перестали називатися мистецтвом. Французький філософ Ш. Батте у XVIII ст., характеризуючи мистецтво як «творення прекрасного», виділив 7 видів «вишуканих мистецтв»: живопис, скульптуру, архітектуру, музику, поезію, красномовність, танок. З того часу цей перелік став набагато довшим. Але поняття мистецтва зараз використовується досить неоднозначно.

У сучасних тлумачних словниках зазначається, що слово «мистецтво» використовується у трьох різних смислах. Воно може позначати: 1) будь-яке заняття, що вимагає відповідних знань і вмінь (воєнне мистецтво, мистецтво в'язання, мистецтво водіння авто); 2) майстерність, вправність у якійсь певній справі (можна проявити мистецтво у чому завгодно — у шитті одязі, написанні шпаргалок, веденні переговорів тощо); 3) галузь художньої діяльності та її наслідків — художніх творів. Слову «мистецтво» можна надати широкій смисл, якщо виходити з того, що все створене людиною протиставляється природному. Будь-який артефакт, тобто будь-який феномен культури, на відміну від явищ природи, — це творіння людини, і тому він є результатом якоїсь вправності «мистецтва». У такому тлумаченні цього слова до мистецтва ми змушені будемо віднести усю людську культуру і все, що нею породжено.

Слово «мистецтво» має також складну, тричастинну структуру. Перша частина — «міст» — тобто те, що возз'єднує роз'єднане. «Те» символізує безособовість Бога (можна згадати верховного давньоєгипетського Бога Тота чи поняття «Те», яким в індійських упанішадах зветься Бог — безособова абсолютна єдина вища сутність, що

возз'єднує все). Частина «тво» від «творити». Отже, внутрішній зміст слова «мистецтво» означає «міст Божої творчості», «міст Єдиного». Звідси творчість, як така, — це самовозз'єднання нерукотворного світу, безмежна єдність єдиного у єдиному. Самовозз'єднання — це повнота стану спокою і руху Абсолютної Свідомості, Абсолютного Розуму, Бога, що існує незалежно поза відносним і в ньому, проявляючись через самовідтворення нескінченних зв'язків Дійсності.

Мистецтво — унікальний спосіб чуттєвої об'єктивізації руху свідомості. Воно — свідчення якісно нового розширення і розкриття дійсності, не як імітації, а як бачення і створення живої нової реальності. Те, що мистецькі твори — дійсно жива реальність, засвідчує багато факторів, зокрема пульсація енергії, що випромінюється творами й відчувається глядачем.

Мистецтво — суб'єктивна реальність між феноменальним (фізичним нерукотворним) і ноуменальним (духовним нерукотворним). Світ ноуменальний — ще не царина мистецтва, світ феноменальний — вже не його царина. Зображення цих світів — умовна заміна їх. Мистецтво ж не дублює, не зображує відоме в обох світах. Воно творить невідоме між ними, нову небачену дійсність, в якій існують зовсім нові несподівані зв'язки, що народжуються у свідомості (міфи, легенди, філософський епос, казки народів світу).

Мистецтво — це неможливий рух свідомості, з точки зору ортодоксальних осмислень світу фізичного і духовного. Воно не є ні світом фізичним, ні світом духовним як окремість їх. Мистецтво живе поміж тим і іншим, несподівано сублімує і те й інше, створюючи невідоме. Це проміжна реальність, що не тільки віддзеркалює таємність переходу одного світу в інший, а і творить нові єдності одного й іншого, які невідомі в кожному із них, які неможливі в них, але які можуть бути за «межами» їх. Свобода мистецького «неможливого» стає свободою «можливого», що проявляється через мистецький твір. Ця суб'єктивна проявленість «можливого» відкидає ортодоксальний досвід, консервативне розуміння можливого, а тому виводить індивідуальну свідомість з обмеженості до оновлення і розширення. Мистецька творчість несе в собі всі ознаки нерукотворної творчості Бога, творчості як такої. Чим глибше і ширше возз'єднання нерукотворного, близьких і далеких асоціацій його в поліфонічній багатомірності твору, тим відчутніший образ потоку істини, яка постійно самовідтворюється у нових і нових возз'єднаннях. Через художнє творення безмежних трансформацій відносного у

творах мистецтва віддзеркалюється поліфонія станів свідомості художників. У цьому віддзеркаленні відбувається зустріч рівнів свідомості мільйонів людей між собою із свідомістю художника. Цей процес охоплює природну тенденцію розуму, емоцій і відчуттів до розширення, поглиблення, до еволюційного руху, що несе величезне задоволення.

Немає мистецтва гіршого чи кращого. Воно або є, або його нема. Воно є, якщо має вічне життя і вічну цінність. Цінності мистецтва неповторні, бо неповторна індивідуальність. Індивідуальна ж творчість тільки тоді самотвора, коли вона не обтяжена минулими досвідами (творчість С. Далі, І. Босха). Справжня творчість повинна звільнитись від досвіду. Це не означає категоричну відмову від нього (адже це цінність людської практики). Йдеться про відкидання зумовленості досвідом, бо вона попереджує консерватизм, який, навіть найтонший, перекиває переживання і творення нового. Творчість індивідуальності — безпосередня, щира, багатогранна, нова. Мистецтво індивідуальності не повторює відомого.

Мистецтво нічого не аргументує — цим займається наука; нічого не пояснює — цим займається філософія. Воно не збирає фактів — це ампула історії. Мистецтво не агітує — цим займається політика. *Мистецтво розширює Всесвіт, бо творить нову його реальність.*

Мистецька творчість є процес між проявленим і не проявленим. Проявлення Абсолютного — це нерукотворна творчість, свобода якої реалізується як безмежність потоку проміжного (відносного). Безмежне проявлене, нерукотворне — це рух постійних змін, що виникає у Всесвіті як еманация Абсолютного, його самоцінності, самодостатності. Свобода втілення у творах мистецтва нових возз'єднань нерукотворного і визначає принципові відмінності у творчості художників. У нових возз'єднаннях, що трансформують межі відомого, відкриваючи інше, відносне, але невідоме, відроджується рух індивідуальної свідомості художника (твори Ганни Собачко, Марка Шагала та інші). *Мистецтво — це суб'єктивна реальність, яку творить художник аналогічно до закономірностей трансформацій індивідуальної свідомості.* Засобами мистецтва створюються нові моделі світу рукотворного, що в нерукотворному не існують. Тим самим мистецтво відкриває зовсім нову реальність відносного. Мистецтво — самодостатня цінність, унікальна «третя» повноцінна реальність, тому що, створюючи новий світ відносного, воно разом з тим засвідчує в цьому відчуття реальності Абсолютного. Діяльність

художника аналогічна діяльності Бога, де Бог творить нерутворне, але рукотворне проявляє через свого провідника — художника.

Мистецтво завжди реалізується у нових формах, залишаючись невичерпним, і існує постійно, бо його постійна сутність — самодостатність, яка відтворюється нескінченно у все нових творах мистецтва. Тому мистецтво — еквівалент цілісного буття. Самодостатність — єдність всього, де «Все» — єдність цінностей, а це є самоцінність, тому *сутність мистецтва можна визначити як самодостатню самоцінність, модель якої творить індивідуальність художника у повноцінному мистецькому творі*. Самодостатньо-самоцінний твір засвідчує таємничу глибинність безмежного спокою Абсолюту і розгорнутість його в образах нового відносного, його багатомірних еволюційних трансформацій, як разом Все, як Єдине.

Отже, *мистецтво є унікальним, узагальнюючи конкретним способом об'єктивації Єдиного*. А оскільки Єдине — возз'єднані рівні свідомості, то сенс мистецтва, його дії — саме у возз'єднанні рівнів індивідуальної свідомості, об'єктивації їх реальності, їх цінностей, рух цих рівнів у еволюційному розширенні, тобто рух до Вищої безмежної Єдності.

Монументальне мистецтво, як найвище узагальнення образу Єдиного, максимально поліфонічно об'єктивує його і цим створює багатомірну дію величезної духовно-енергетичної, еволюційної сили, яка возз'єднує індивідуальну свідомість у самій собі, в її безмежній повноті, що є Вищою Єдністю Буття.

Якщо зосередитися на семантиці самого поняття «монументальне мистецтво», то побачимо, що слово «монументальне» складається з двох — «мону» — від «моно» — єдиний (лат.) — та «ментальне» — від «ментал», що можна вивести з латинського «менс» — розум, дух (як єдине поняття). Крім того, східна традиція, особливо буддійська, споріднює з цим таке поняття, як «інтуїтивна ментальність» (бодхі — із санскриту) — спонтанне осяяння свідомості, а в культурі дзен — сполох свідомості «саторі», тобто духовний сполох, осяяє і в поєднанні з санскритським «манас», що означає нижчий і розум людини, який реалізується в синтезі абсолютної свідомості Брахми. «Ментал» — світ еманції вищих духовних ідей (з термінології окультних наук). Тому «монумент» — єдине вище розуміння містерій Єдиного, єдність Вищого розуму. Отже, «монументальне» означає єдність свідомості Розуму Духа, Вищого Розуму, Бога.

Згідно з археологічними даними, зародження архаїчного мистецтва відбувається в епоху верхнього палеоліту (45–40 тис. років

від сучасності). Це період формування виду *Homo sapiens* — людини розумної. Очевидно, саме у цієї людини склались ті психічні здібності, які необхідні для художньої творчості: розвинена уява, вміння втілювати мисленні образи в знакових структурах (артефактах), естетичні цінності та ідеали.

Виникнення мистецтва приховано від нас часом. Первісна людина, що жила непроглядно важким життям, зайнята боротьбою за своє існування, раптово почала розписувати стіни печер, залишати на них гравіровані та намальовані фарбою лінії, ставити кам'яні і глиняні споруди — протоскульптури, наряджати у звірячі шкіри, зображувати в театралізованій дії полювання, співати і танцювати, проголошувати ритмізовані заклинання. Як зрозуміти ці процеси? У чому причина і які наслідки їх виникнення?

Способом осягнення первісної культури і теоретичного осмислення проблеми походження мистецтва є: 1) вивчення археологічних даних і пам'яток первісної культури; 2) вивчення етнографії народів, що знаходяться на первісній стадії розвитку; 3) вивчення атавістичних форм сучасної культури (засобом залишків ритуально-магічних уявлень тощо); 4) осмислення даних стародавньої історії людства; 5) теоретична «екстраполяція» у минуле від відомих нам пізніх феноменів і форм художньої культури; 6) теоретичне фантазування, створення гіпотез на основі відомих фактів з послідовною перевіркою теоретичного передбачення новими фактами; 7) співставлення фактів і ідей, добутих вищезазначеними способами.

Образотворче мистецтво розпочалося не з фігуративних зображень, а з тих, які ми сьогодні можемо сприймати як знаково-символічні і які в історичній ситуації стародавньої людини носили характер подвоєння світу. Це відбитки руки чи сліди «рани» на стіні, які постають як знаки людської спроможності цілеспрямовано впливати на світ у відповідності з соціальними потребами.

Праця (полювання) і магічний ритуал породили перше зображення — «рану». Цей знак насправді нічого не заміщав (справжній знак завжди щось заміщав) і для первісної людини носив характер реальної рани, мав функціональне значення: людина не тільки готувалася нанести удар тварині — об'єкту полювання, не тільки передбачала і проектувала цей удар, але і втілювала його у деякій випереджуючій формі, що визначала, за тодішніми уявленнями, майбутню рану, яка забезпечувала успіх у полюванні. Стародавня людина вважала, що удар, нанесений на зображення тварини, ре-

ально послаблює тварину, на яку завтра буде йти полювання. Це зміцнювало віру мисливця в успіх і перемогу. Магічне зображення носило світоглядний характер і було не стільки засобом пізнання світу, скільки засобом формування взаємостосунків з ним людського колективу, засобом магічної зміни дійсності, репетицією перед освоєнням світу працею.

Архаїчні зображення — це інобуття реальності, друга її іпостась. Це магічні реалії, яким властива зображувальна, пантомімічна, імітаційно і вербально сугестивні форми. Аналізуючи синкретизм архаїчної культури, потрібно відмітити, що вербальна форма магії синкретично пов'язана з музикою і танцювальною обрядовою діяльністю. Магічні реалії докорінно відрізняються від художніх творів своїми завданнями. Мистецтво намагається вплинути на людину, магія безпосередньо через дійсність на людину.

Наскельні зображення при всій їх фігуративності і натуральності є не образ, відображаючий реальність, не знак, її замінюючий, а спосіб подвоєння реальності, її друге магічне обличчя та засіб оволодіння нею. Давня людина, запускаючи стріли й кидаючи каміння у зображення тварини, створювала магічну операцію «полювання». Коли художник палеоліту малював на скелі тварину, він малював реальну тварину. Для нього світ фантазії та мистецтва не був самостійною сферою, відокремленою від емпірично сприймаючої дійсності. Він ще не протиставляв і не поділяв ці сфери, але бачив у одній пряме продовження іншої.

Найпершою темою і проблемою в історії культури, розпочатою в архаїчних формах зображувальної діяльності людини, була праця і кохання (мається на увазі дітонародження), тобто животворчі сили суспільства. Мистецтво виникає у первісному суспільстві як соціально обумовлена форма людської діяльності, за допомогою якої люди намагались вирішувати якісь практичні завдання свого життя. Оскільки ця гіпотеза причини появи мистецтва є найбільш обґрунтованою у сучасній науці, в подальшому ми будемо спиратися саме на неї.

Палеолітична і мезолітична графіка і пластика відрізнялись реалістичністю та експресивністю. У зображенні людей і тварин виділялись, головним чином, їх найбільш важливі, практично значимі риси (наприклад, у жіночих статуетках гіперболізувались ті частини тіла, що були пов'язані з репродуктивними функціями — груди, живіт, таз. У більш пізню епоху неоліту (новокам'яний вік) спостерігається намагання до умовності, схематичності зображення тва-

рин і людини. У декоративному оздобленні посуду і зброї, у наскельних петрогліфах, у розпису та вишивці одягу переважають геометричні фігури — коло, спіраль, хрест, на півмісяць тощо). Вчені пов'язують таку зміну у стилі образотворчого мистецтва з розвитком абстрактного мислення, а також з тим, що під час переходу від мистецтва до землеробства стимули до зображення звірів стали послаблюватись, а стимули до художнього відбиття індивідуальності ще тільки народжувались.

Отже, можна виділити три найважливіші *ознаки первісного мистецтва*:

1) його *міфологічний* характер, який був основою зародження і формування художньої образності;

2) його *задіяння в практику* діяльності, яка в свідомості первісних людей представлялась необхідною для вирішення практичних завдань;

3) його *ритуально-магічний характер*, який надавав художній творчості елементи ігрового дійства.

Первісне мистецтво було *синкретичним*. Його синкретичність полягала у тому, що воно існувало в нероздільній єдності з іншими формами матеріальної і духовної діяльності; в тому, що зазначені три його аспекти нерозривно супроводжували один одного у всіх творах мистецтва, і у тому, що різні художні засоби — графічні, пластичні, звукові, мовні, хореографічні — використовувались сукупно, а тому живопис, музика, слово, танець не розділялись як особливі форми мистецтва. Не було тоді й поділу між творцями, виконавцями і споживачами мистецтва, кожен міг виступати у будь-якій із цих ролей.

Таким чином, можна сказати, що не тільки праця, але й мистецтво разом з працею створило людину. І подібно праці воно залишається умовою його існування і вдосконалення протягом всієї історії людства.

3. ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ Й ІНТЕГРАЦІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА

За період розвитку художньої культури у ній переплітаються два протилежно спрямованих процеси. З одного боку, іде *процес диференціації*: мистецтво відокремлюється із первісного синкретичного стану, відділяється від інших форм культури і поділяється на різні види. З іншого боку, відбувається *інтеграція мистецтва* з інши-

ми формами культури і різних видів один з одним, що приводить до виникнення його нових синтетичних різновидів.

Розглядаючи еволюцію мистецтва як розгортання початково злитих в одне ціле різновидів художньої діяльності (міфологічного, практичного та ігрового), можна помітити, що у ході своєї історії воно розділяється на три потоки (рис. 7).

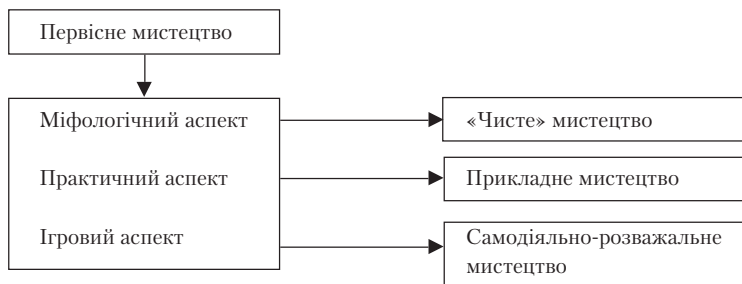


Рис. 7. Інтеграція та диференціація мистецтва

Перший — це *«чисте мистецтво»*, яке започатковане міфологічним світоглядом первісної людини. Його особливістю є те, що воно відокремлено від утилітарних практичних завдань (*наприклад, станковий живопис, художня проза і поезія, театральна вистава, концертна музика*). Твори мистецтва такого роду не призначені для якогось іншого використання, окрім отримання духовної та естетичної насолоди у ході їх сприйняття (щоправда, їх можна використовувати для завдань — політичних, виховних, рекламних, і врешті, як товар для продажу). Культурна значимість цих творів визначається виключно їх художніми цінностями, як товар вони можуть мати ще й іншу цінність.

«Чисте мистецтво» — це мистецтво професійне. Його створюють майстри-художники для показу, слухання, читання, що передбачає існування відповідної публіки. Творці мистецтва тут відокремлені від споживачів. Творці — це в основному професіонали. Художня творчість у сфері «чистого» мистецтва набуває суспільного, культурного смислу тільки тоді, коли знаходяться споживачі та цінителі його продуктів. Творчий успіх неможливий без суспільного визнання — якщо не у сучасників, то у нащадків. Тому для розвитку «чистого» мистецтва потрібні не тільки його творці, але й зацікавлена у ньому публіка.

Другий напрямок — це *прикладне мистецтво*. Воно зберігає і розвиває започатковану у глибокій давнині художньо-практичну

діяльність. Протягом всієї історії суспільства мистецтво було і є засобом надання естетичної зовнішності процесам і продуктам людської діяльності. У будь-якій культурі зберігаються такі традиційні мистецтва, як художнє оздоблення практично корисних речей — одєжі, посуду, меблів, знарядь праці, зброї, ювелірних прикрас, архітектури тощо. Це твори декоративно-прикладного мистецтва.

Поряд з цим у зонах дотику мистецтва із соціальною практикою виникають і нові напрямки прикладного мистецтва, пов'язані з розвитком суспільного життя, техніки, науки. За останні декілька століть народилась художньо-публіцистична і художньо-наукова література, поліграфічне мистецтво, книжкова графіка, технічний дизайн, мистецтво реклами і багато інших варіантів прикладного мистецтва.

Вироби прикладного мистецтва, на відміну від «чистого», призначені для утилітарних функцій. У прикладному мистецтві значне місце займають традиційні народні промисли (петриківський розпис, опішнянська й косівська кераміка, художня вишивка, палехська мініатюра, хохломський розпис та інші.) Шедеври його створюються руками народних майстрів. Проте і тут значну роль відіграє професіоналізм, який поступово віддаляє творців від споживачів.

Третім напрямком є *самодіяльно-розважальне мистецтво*. Сюди можна віднести народну хореографію, пісні, різноманітні художні захоплення, у яких досить часто досягається достатньо висока майстерність й артистизм. Тут відсутній поділ на професіоналів-творців і професіоналів-споживачів мистецтва: розважально-ігрове мистецтво не професійне. Зміст його існування — не у створенні високохудожніх творів, а у «творчому самовираженні» особистості, актуалізації її потреб і смаків.

Аналіз диференційних та інтеграційних процесів у мистецтві може відбуватися і на основі іншого підходу, коли виділяються візуальні, аудіальні, мовні й синтетичні мистецтва. Це способи розрізнення залежно від того, які семіотичні засоби у них використовуються (тобто у якому знаковому матеріалі кодується соціальна інформація, що міститься у продуктах художньої діяльності). Для мистецтва першочергове знання має специфіка знаків, зумовлена особливостями їх сприйняття людьми. Мова живопису — це візуальне сприйняття семіотичних засобів, мова музики — семіотичні засоби, які сприймаються на слух (табл. 1).

Таблиця 1

**Класифікація видів мистецтва залежно від використання
у них знакового матеріалу**

ВИДИ МИСТЕЦТВА	ЗНАКОВИЙ МАТЕРІАЛ
Візуальні мистецтва	Художня організація сприйняття візуального знакового матеріалу
Статистичні (матеріальні)	
Графіка (оригінальна, друкована)	Зображення на площині за допомогою лінії, штриха, крапки, плями
Живопис	Зображення на площині картин реального світу, перевтілених творчою уявою художника (колір, простір, світло)
Пластика	Об'ємне зображення на площині або в просторі (дерево, скульптура) мармур, глина, гіпс, бронза, каміння)
Художня фотографія	Створення хіміко-технічними засобами художнього образу на площині (папір, тканина, кераміка)
Прикладне мистецтво	Предмети побуту, які, окрім естетичної цінності, мають утилітарне значення (форма, декор)
Архітектура	Формування дійсності при створенні будівель для обслуговування потреб людини в житлі й суспільних приміщеннях (пластика об'ємів, декору і кольору)
Дизайн	Творча проектна-конструкторська діяльність, спрямована на вдосконалення предметного середовища людини (форма, колір, фактура, об'єм)
Динамічні (процесуальні)	
Мистецтво пантоміми та хореографії	Пластика рухів людського тіла, жести, міміка
Кінематичні художні конструкції	Візуально рухомі художні образи людини, речей, об'єктів природи (простір, рух, образ, колір)
Комп'ютерна графіка	Технічно створені статичні ефекти
Аудіальні мистецтва	Художня організація сприймаючого на слух знакового матеріалу (звукових знаків)
Музика	Відображення реальної дійсності в емоційно зафарбованих образах та ідеях, відображених через звуки
Вокальна (безтекстова)	Звучання людського голосу
Інструментальна	Звучання музичних інструментів
Мовні мистецтва	Художня організація засобів вербальної мови
Література – художня проза, поезія	Естетичне освоєння світу за допомогою художнього слова (письмова мова в поезії з ритмікою і римами)
Живе слово, імпровізація, художнє читання	Усна мова і паралінгвістичні, тобто невербальні мовні засоби (інтонація, ритміка, темп)
Синтетичні мистецтва	Синтез візуального, аудіального, вербального знакового матеріалу
Мовно-музичне мистецтво (вокальне і вокально-інструментальне)	Синтез музичних й мовних засобів

Закінчення табл. 1

ВИДИ МИСТЕЦТВА	ЗНАКОВИЙ МАТЕРІАЛ
Акторська гра	Синтез живого слова й процесуальних мистецтв
Сценічні мистецтва	Синтез живого слова, музики, пантоміми, танцю, статичних мистецтв
Екранні мистецтва (кіно- і телемистецтво)	Синтез техніко-оптичних засобів з усіма іншими
Створення «віртуальної реальності»	Синтез усіх засобів мистецтва з новими технічними можливостями імітації реальності

У процесі вдосконалення способів використання семіотичних засобів художньої діяльності відбувається їх виділення із синкретичної єдності. Внаслідок цього ці способи перетворюються в особливі відносно самостійні види мистецтва, які відрізняються за своїми семіотичними засобами. У одних використовуються візуальні семіотичні засоби — видимий, сприймаючий очима візуальний матеріал. Відповідно можна виділити два типи мистецтва: візуальні і аудіальні. *Візуальні мистецтва* найбільш багаті за різноманітністю застосування знакового матеріалу (наприклад, через очі ми отримуємо, за даними психологічних досліджень, понад 90% інформації). Візуальні мистецтва поділяються на два класи — *статичні*, або «матеріальні», коли художні твори втілюються у нерухомому знаковому матеріалі; зміна якого розруйнує ці твори, і *динамічні*, або процесуальні — це твори, у яких рух є головним семіотичним засобом. *Динамічні мистецтва* втілюються, головним чином, у пластиці рухів людського тіла (пантоміма, танець).

Аудіальні мистецтва оперують тільки одним типом знакового матеріалу — комбінаціями звуків, що розрізняються за їх силою, тоном, ритмом, тембром тощо. Художня організація цього матеріалу — це музика (інструментальна, безтекстова, вокальна).

Порівняно із зором, слухом інформаційний об'єм дотику, кінетичних (м'язових) відчуттів, нюху, смаку значно менший, і тому можливості використання цих інформаційних каналів для створення творів мистецтва обмежені, за винятком, може, парфумерного мистецтва, в основі якого лежать художні зразки естетичної оцінки ароматів (романтичних, мужніх, вишукано жіночих тощо).

Дотиково-кінестичні відчуття форми, ваги, розмірів, фактури, температури об'єктів можуть відігравати допоміжну роль у їх візуальній оцінці. Їх оцінка у цьому плані є лише доповнення до візуальних суджень на основі попереднього досвіду. Проте у чистому



Н. Пізано. Пізанська вежа

вигляді будувати художні образи лише на основі дотиково-кінестичної інформації не вдається, і цей канал до цього часу використовувався лише у синкретичній єдності з іншими.

Велике значення має мовне мистецтво, усне й письмове. Незважаючи на те, що вербальні, мовні знаки — слова, фрази — сприймаються нами візуально (у письмовому тексті) і аудіально (в усній мові), мовне мистецтво не є ні візуальним, ні аудіальним, бо зримий або відчутний на слух зміст слова сам по собі не є ще його знаковим матеріалом. Художня цінність візуально сприймаючого літературного

тексту все-таки визначається не його зовнішнім виглядом, а вербальними засобами, тобто з мовними знаками разом з їх значенням. Сутність цього виду мистецтва полягає у зв'язку слів з їх значенням, а не просто зі звучанням слів.

Звукова мова і графічний її знак (письмо) — це лише різні зовнішні форми вербальної мови як особливої знакової системи. Мова як знакова система відрізняється від інших семіотичних засобів не за своєю аудіальною і візуальною формою, а тим, що її знаки нерозривно зв'язані з відповідними значеннями. Припустимо, що окремих музичний звук чи окремо проведена лінія олівцем відповідного смислу не мають і набувають його лише у контексті цілісної композиції, то окремо взяте слово несе у собі закріплення за ними смисл. *Знаковий матеріал мовного мистецтва* — це мовні знаки, які не сприймаються зором або слухом, а беруться одночасно з їх значеннями. Тому мовне мистецтво — це особливий тип мистецтва, основою якого є знаковий матеріал вербальної мови.

Диференціація мистецтва полягає у тому, що з появою класового суспільства та професій виникають традиції, які обмежують творця художнього твору у виборі художньо-виражальних засобів.

Синкретизм у сфері художньої діяльності поступово відходить у минуле. На зміну йому приходить людина із новими ідеалами і світоглядом, з новим характером суспільних відносин (наприклад, давньогрецькі скульптори розфарбували свої статуї. Створена Фідієм статуя покровительки Афіні — Афіна Промакос була виконана в хризоелефантинній техніці (грец. хризос — золото, елефас — слонова кістка). Але уже в римські часи скульптори перестали покривати поверхню скульптури іншим матеріалом. Ця відмова від фарбування статуй надала можливість скульптору зосередитись на виявленні краси мармуру чи бронзи і звернути увагу глядача на художньо-виражальні засоби скульптури — пластику об'ємів, форм, гармонійне співвідношення пропорцій, рух, характер тощо.

Отже, знакові засоби, які використовуються у різних видах, жанрах, стилях мистецтва утворюють характерну для них, специфічну художню мову. Диференціація мистецтва приводить до розробки численних художньо-виражальних засобів. А це збагачує виразні можливості мистецтва у цілому.



І. Левітан. Березень

Паралельно з диференціацією мистецтва на окремі види в історії культури йде протилежний процес його *інтеграції*. На відміну від первісного синкретизму, пов'язаного з недостатньою розвиненістю семіотичних засобів мистецтва, ця інтеграція відбувається на основі можливостей синтезу мистецтв, як результату історичного розвит-

ку, збагачення і вдосконалення семіотично-знакових форм мистецтва та панівних ціннісних орієнтацій у суспільстві. Комплексний вплив знакових систем мистецтва на формування свідомості людини спостерігається протягом його еволюції. Майже у всі часи таким синтезом мистецтв була архітектура. Ось що пише Віктор Гюго у своєму знаменитому романі «Собор Парижської Богоматері: «В те времена каждый, родившийся поэтом, становился зодчим. Рассеянные в массах дарования, придавленные со всех сторон феодализмом... не видя иного исхода, кроме зодчества, открывали себе дорогу с помощью этого искусства, и их илиады выливались в форму соборов. Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям. Они были рабочими, создавшими великое творение. Архитектор — поэт — мастер в себе одном объединял скульптуру, покрывавшую резьбой, созданные им фасады и живопись, расцвечивающую его витражи, и музыку, приводящую в движение колокола и гудящую в органных трубах. Даже бедная поэзия, подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хорала заключить себя в оправу здания... Итак, вплоть до Гутенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов. До XV столетия зодчество было главной летописью человечества».

У наш час на основі інтеграції мистецтв виділяється ще один тип мистецтва — *синтетичне мистецтво*. До нього належать акторська гра, театр, кіно, цирк та інші. Розвиток комп'ютерної техніки сприяв виникненню нового мистецтва — «віртуальної реальності». Можливо, що цей вид з часом стане принципово новим видом мистецтва, у якому зникає межа між мистецтвом і дійсністю. Якщо засобами комп'ютерної техніки буде імітуватися вплив зовнішніх стимулів на всі інформаційні канали людини, то це буде сприйматися нею як повна ілюзія реальності. Твір «віртуального» мистецтва стане еквівалентом реального життя.

4. СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ МИСТЕЦТВА

Оскільки культура впливає на суб'єкта через навколишнє середовище, людину з метою її культурного розвитку треба «оточувати» світом духовних цінностей, переживання і розуміння яких сприятиме культурному становленню, формуватиме власну точку зору на зміст культури. Таку ситуацію створює мистецтво, що надає особливої соціальної ролі художній культурі — сукупності процесів і

явищ духовної практичної діяльності людини, яка створює й опановує твори мистецтва і також матеріальні предмети, які є естетично цінними. Усі ці завдання культури відбиваються у мистецтві як одному із духовних феноменів культури, у його функціях.

Рекреативна функція. Найбільш простий й найменш вимогливий підхід до мистецтва — слугувати для відпочинку й розваги людей. У ньому шукають засіб психічної розрядки, закуток, де людина може усамітнюватися від напруження і турбот буденного трудового життя. Щоб виконувати цю функцію, мистецтво має бути легкодоступним, не вимагати особливих зусиль для сприйняття і декодування його знакових смислів. Воно має бути «приємним», захоплювати і певною мірою забавляти людину. Прикладом такого розуміння завдань була творчість видатного французького художника А. Маріса. Своїм мистецтвом він бажав «надати» людині спокій і картину художника, порівнював з покійливим кріслом. Не забуваючи про те, що картина повинна «нести» думку, він постійно повторював, що розглядаючи картину, людина повинна отримати у ній те відчуття гармонії, якої в житті їй не дістає. Багато людей нічого іншого від мистецтва не чекають. Їх спілкування з мистецтвом обмежено тим, щоб посидіти ввечері біля телевізора, послухати легку інструментальну музику або естрадну пісню, потанцювати на дискотечі тощо. Більше того, якщо для сприйняття і розуміння художнього твору потрібно поміркувати, то це викликає у них незадоволення.

На рекреативну функцію орієнтується масова культура. До неї належать, наприклад, багато телесеріалів («мильні опери»), кінобойовики, детективна література, численні вокально-інструментальні ансамблі.

Світоглядна функція. Художнім творам властива висока «чутливість» до всього, що відбувається навколо, до тих історичних зрушень, які тільки-но народжуються. Вони завжди узагальнюють й інтересують найсуттєвіші й найвизначніші проблеми людського життя, викликають до них суспільний інтерес, а також обумовлюють можливість їх особистісного усвідомлення. Глибина мистецьких творів полягає в здатності акумулювати людський досвід, піднімаючи його до такого рівня, на якому він одночасно проявляється і як універсальна загальність і як неповторна індивідуальність, завдяки тому стає доступним для засвоєння. Сприймаючи твори, людина пізнає духовні цінності суспільства, вони ж у свою чергу стають надбанням її власного досвіду. Тим самим мистецтво залучає суб'єкта сприйняття до світу художньої реальності, формує його світогляд.

У формуванні світогляду, який ґрунтується на розумінні самоцінності людської особистості, почуття власної гідності, національної самосвідомості, повазі до інших народів значну роль відіграють емоційні форми ставлення людини до навколишнього світу. Світогляд — це не лише система «чистих», абстрактно-логічних знань. Це система поглядів на життя, природу і суспільство, яка є емоційно-забарвленою, і виражає життєву позицію соціального суб'єкта, концентрує в собі й органічно поєднує разом думки, почуття, прагнення, внутрішню готовність діяти.

Це підтверджує і структура світогляду, що складається з елементів світорозуміння, світовідчуття, світоставлення, світосприймання. Неважко помітити що ці останні три складові наведеної структури відтворюють емоційно-почуттєвий прошарок світогляду, який закріплює у свідомості людини знання, перетворюючи їх в особистісні переживання, стереотипи поведінки та відображає загальнокультурний зміст світоглядної свідомості, яка надана окремим індивідом.

У мистецьких творах відбито різні типи світоспоглядання, психологічні й моральні особливості людини тієї чи іншої епохи, того чи іншого народу, «серцевину» його способу життя та мислення. Відображаючи буття з певних позицій, мистецтво виробляє ідеальні прообрази пізнавальної і предметно-практичної діяльності особистості.

Пізнавально-евристична функція (мистецтво як знання й просвітництво). Платон вважав необхідним вигнати із ідеальної держави усіх істинних художників (навіть Гомера, щоправда, увінчавши його заздалегідь лавровим вінком). Для Платона мистецтво — нижча форма осягнення ідеї. Матеріальні речі — тіні ідей. Мистецтво — тінь матеріальних речей, тому воно тінь тіні. Так уже, щойно народжуючись, філософське мислення ідеалізму висловило свою недовіру до пізнавальних можливостей мистецтва. Для Гегеля мистецтво також було нижчою формою пізнання істини, вступаючи місце філософії та релігії.

Проте, насправді, пізнавальні можливості й мистецтва досить великі, його не можна замінити іншими сферами людського духовного життя. Ф. Енгельс відмічав що із романів Бальзака можна дізнатися про життя французького суспільства більш, ніж із праць усіх істориків, економістів, статистів тієї епохи разом взятих.

Мистецтво спроможне до відображення та освоєння тих сторін життя, які недоступні науці. У наукових формулах поступово втра-

чається та емоційно-піднесена забарвленість краси сприймання дійсності, яка завжди вражала людину своєю неповторною безпосередністю: шепіт листочків на дереві, пісня коника, дзюрчання весняного струмочка, переливи срібних дзвіночків жайворонка у бездонному небі, шелест сніжинок й завивання завірюхи за вікном, ласкавий плескіт хвиль і урочиста тиша літньої ночі, неповторність барв і запахів квітів, шепіт трав та духм'яний запах свіжого сіна тощо. Сотні цих властивостей, всі їх конкретно-чуттєві ознаки й багатство залишаються за межами наукового узагальнення. Мистецтво відображає багатство предметно-чуттєвого світу, розкриває його естетичну багатогранність, розкриває нове в уже знайомих речах, в будинку — незвичне (наприклад, Л.М. Толстой відкрив «діалектику душі»). Зображення явища у мистецтві є у якійсь мірі його відкриттям. Кожен справжній твір мистецтва — це нова реальність, бо «arts» (від лат. — мистецтво) — це те, що доповнюється до правди. Великі художники, як усі великі дослідники, беруть у свої руки світ й повертають нам його зміненим, спочатку незрозумілим і незвичним, але завжди безмежно розкритим. Мистецтво загострює наші відчуття, воно стає ніби призмою цивілізації між оком людини і природою.

Мистецтво — засіб просвітництва (передача досвіду, фактів) і освіти (передача навичок мислення, узагальнення системи поглядів). Воно виступає «книгою життя», яку читають навіть ті, хто не любить інших підручників. Пізнавальна інформація, що міститься у мистецтві, дуже велика. Воно істотно поповнює наші знання про світ. Відомий англійський теоретик мистецтва Дж. Рескін вважав, що великі нації записують свою автобіографію у трьох книгах — у книзі слів, у книзі справ і у книзі мистецтва. Але, стверджував він, лише остання заслуговує повної довіри. У цьому судженні, характерному не тільки націям, але й епохам, характерним є те, що мистецтво найбільш наочно і правдиво, найбільш безпосередньо відображає ідеали, сумніви, взлети, поривання і загальне світовідчуття, є засобом пізнання світу й самопізнання особистості.

Художньо-концептуальна функція (мистецтво як аналіз стану світу). Гегель вважав, що мистецтво підпорядковано філософії і релігії як нижча форма осягнення абсолютної ідеї, як менш досконала форма пізнання істини. Він писав: «...релігія, як всезагальна свідомість істини складає істотну передумову мистецтва...» Проте твір мистецтва не є ілюстрацією до філософських або політичних ідей. Художник відбиває у свідомості власні спостереження й роздуми над життям, створюючи цілісну художню концепцію.



Собор у Кельні

Італійський філософ Б. Кроче визначає мистецтво як інтуїцію й заперечує його спроможність до концептуального знання, яке може бути сформоване лише у логічних поняттях. Б. Кроче вважає мистецтво «більш простою та елементарною формою пізнання». Проте мистецтво прагне до концептуальності, воно намагається також «мислити глобально», брати участь у вирішенні загальносвітових проблем, до усвідомлення стану світу.

Загадки буття вирішували Софокл і Еврипід.

Данте в «Божественній комедії» створив модель всесвіту. Вольтер розвивав жанр філософської повісті. Гете дав у «Фаусті» глибоку концепцію людини й людства. А наскільки філософічно відображує суть своєї епохи музика Бетховена, Вагнера, Шостаковича, скульптури Мікеланджело, живопис Рембранда і Рафаеля, кінематограф Ейзенштейна, Тарковського і Феліні. Прикладом художньо-концептуальної функції мистецтва може бути архітектура християнського храму, яка ввібрала в себе особливості середньовічного світосприймання. Ступінчастість, пірамідальність об'єкту храму втілювала вертикальну орієнтацію гармонійно упорядкованого простору, образом якого в Середньовіччі була «ліствиця святого Іакова». Домінантою архітектурного образу були купол як символ небесної сфери або башта як знак духовного поривання до «горнього світу».

Храм синтезував в єдиному цілому літургії вплив живопису, музики, театрального дійства. Так, музика з її канонічним підкоренням богослужбовому тексту позбавляла людину від відчуття буденної реальності: звуки линули «з неба» завдяки вертикальній організації мелодики, двошаровість якої в поєднанні хоральної й контрапунктної мелодій відображала присутність часу земного життя й часу вічності (Перотін Великий).

У духовному житті сучасного суспільства сильна й антиінтелектуальна хвиля, що відображена у філософії інтуїтивізму А. Бергсона, в психології — від З. Фрейда, в мистецтві — від сюрреалізму, з його «епідемією сновидінь» і відключенням розуму». Проте в культурно-духовній ситуації сучасності переважають тенденції до філософичності. Мистецтво не зникає під натиском думки, як це уявлялось Гегелю, воно інтелектуалізується.



Сальвадор Далі. Сюрреалізм у живописі

Випереджувально-провісницька функція («кассандрівське начало», або мистецтво як передбачення). Кассандра пророкувала загибель Трої у дні розквіту й могутності міста. У мистецтві завжди жило «кассандрівське начало» — здатність провіщати майбутнє. Інтелект людини спроможний зробити стрибок через розрив інформації, розкривати дійсність сучасних і навіть майбутніх явищ через відсутність або недостатню повноту вихідних даних. З часів Юма утвердилась думка, що мислення людини індуктивне, спроможне до логічних висновків на основі узагальнення фактів, що повторюються. Проте сучасна нейрофізіологія й психологія спрямовують на стрибкоподібний характер мислення, яке здатне робити висновки не тільки індуктивним шляхом, але й на основі неодноразового спостереження чи екстраполяції — вірогіднісного продовження (перенесення) тенденцій сучасного у майбутнє. У реальному процесі всі шляхи прогнозування переплітаються і взаємодоповнюють один одного. При цьому вчений може робити умовиводи про майбутнє, а художник його образно уявити.

У літературі живе дух Кассандри. Вона часто пророкувала майбутнє. Задовго до створення першого підводного човна «Наутілус»

пройшов 80 тисяч льє під водою в романі Жюль Верна. Політ у космос чи дія лазерного проміння раніше, аніж реалізуватися в житті, здійснювались на сторінках «Аеліти» і «Гіперболоїда інженера Гаріна». У 1920-х роках І. Еренбург у романі «Хуліо Хуроніто» створює героя, який за допомогою радіо віднаходить засіб, що чудово облегує і прискорює справу зникнення людства: за одну годину можна вбити 50 тисяч людей. Подібний засіб — атомна бомба, — винайдений людиною у 1945 році. Фантастична література прогнозує технічне майбутнє людства, намагається проникнути у його майбутню соціальну структуру і передбачити долю особистості.

Існує фантастика попередження, яка пробуджує в людях настою й активність у відношенні до тієї чи іншої тенденції суспільного розвитку. Досить часто художні передбачення наповнені спустошуючою душою безнадійністю. Для роману Ф. Кафки «Процес» характерне різке зміщення логіки, перехід від описаних виразних подій до ірреального. Кафку займає проблема відчужених від особистості, ворожих їй та керуючих нею сил. На думку письменника світ приречений, тому що він антигуманний, а особистість не спроможна протистояти метафізичному злу буття. Безнадійність, відчай, відчуття руйнації особистості та абсурдності світу — такий загальний зміст передбачень Кафки, який подібно Дельфійському оракулу пророчив наскрізь туманні, багатозначно невизначені видіння й сновидіння.

В супереч песимізму Ф. Кафки, Т. Манн передбачає майбутнє, спираючись на систему просвітлених думкою образів. В своєму романі «Доктор Фаустус» він не тільки аналізує стан сучасного світу та його культури, але і прогнозує майбутнє. Т. Манн стверджує, що особистість і народ залишаються, які б важкі випробування не випали на їх долю; свобода і щастя людства безповоротні, як доля, і це може бути основою відродження гуманістичних напрямків у культурі і мистецтві.

Виховна функція (мистецтво як катарсис; формування цілісної особистості). Мистецтво формує комплекс відчуттів й думок людей. Якщо виховне значення інших форм суспільної свідомості носить частковий характер (мораль формує моральні норми, політика — політичні погляди, філософія — світогляд, наука готує з людини спеціаліста), то мистецтво впливає комплексно на розум й серце, і немає такого куточку людського духу, якого б воно б не торкнулось своїм впливом. Мистецтво формує цілісну особистість. Мистецтво виступає засобом морального, духовного, соціального вдосконалення людини.

Катарсично-компенсаторна функція. Піфагорійці говорили, що мистецтво очищує людину. Арістотель розробив і ввів в естетику категорію катарсису — очищення під впливом «подібних ефектів». Катарсично-компенсаторна функція мистецтва має три основних аспекти: 1) гедоністично-ігровий, розважальний; 2) компенсаторний; 3) катарсичний. Мистецтво своєю гармонією впливає на внутрішню гармонію особистості, сприяючи збереженню і відновленню психічної рівноваги. При цьому характер психічного ефекту, що виникає в результаті сприйняття творів, залежить й від семіотично-знакової структури твору, від життєвого досвіду, культурного рівня й духовного стану особистості. Катарсично-компенсаторні функції є найважливішими аспектами виховного впливу мистецтва на особистість.

Досвід відношення до світу, відображений мистецтвом примножує й розширює реальний життєвий досвід особистості. Це примноження реального досвіду має свої якісні особливості. Мистецтво розширює історично обмежені рамки досвіду особистості та передає їй історично багатий досвід всього людства; передає художньо організований, узагальнений і усвідомлений художником досвід, що надає можливість окремо взятій людині виробити власні установки й ціннісні орієнтації відносно до типологічних життєвих обставин.

Перефразовуючи О. Пушкіна, можна сказати, що мистецтво «сокращает нам опыт быстротекущей жизни»: воно допомагає пережити багато чужих життів як своє і збагатитися досвідом інших людей, запозичити його як приклад до свого життя.

Сугестивна функція (мистецтво як сугестія, вплив на підсвідомість). Мистецтво — це навіювання відповідного устрою думок і почуттів, майже гіпнотичного впливу на людську психіку. Твір мистецтва досить часто ніби заворює людину. Сугестія (навіювання, вплив) була характерна вже первісному мистецтву. Австралійські племена у ніч перед битвою викликали у собі прилив мужності піснями й танцями. Давньогрецька легенда розповідає: спартанці, знесилені довгою і тривалою війною, звернулися за допомогою до афінян. Ті у насміх послали замість воїнів кульгавого й похилого музиканта Тиртея. Проте виявилося, що це і була сама дієва допомога: Тиртей своїми піснями підняв бойовий дух спартанців, і вони перемогли ворогів.

Розмірковуючи про особливості художньої культури Індії, індійський дослідник К. Панді стверджував, що твір мистецтва буде лише тоді справжнім, коли у ньому буде домінувати вплив на

підсвідомість, навіювання. Європейська храмова архітектура навіювала глядачеві священний трепіт перед божими силами. Навіювальна гіпнотична сила мистецтва виразно виявляється у маршах, покликаних вселяти бадьорість у крокуючі колони бійців.

Сугестивна функція мистецтва набуває особливо важливої ролі в напружені, важкі години випробування долі і життя народу. Так було в період Великої Вітчизняної війни. Один із перших зарубіжних виконавців Сьомої симфонії Д. Шостаковича — С. Кусевицький підкреслював: «З часів Бетховена ще не було композитора, який міг би з такою силою впливу розмовляти з масами». У поезії того часу, у дієвості слова, його знакових смислах відроджуються такі давні форми, як заклинання, прокляття, заповіт тощо.

Установка на сугестивний вплив характерна й ліриці того періоду. Прикладом цього може бути добре відомий вірш К. Симонова «Жди мене»:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.

У 12 рядках вісім разів повторюється як закляття слово «жди». Усе смислове значення цього повтору, уся його сугестивно-логічна дія відображена у фіналі вірша:

Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.

Автором була відображена поетична думка, дуже важлива для мільйонів розлучених війною людей. Солдати посилали ці вірші дружинам або коханим додому.

Впливова сила мистецтва подібна до виховної, але не співпадає з нею. Сугестивна функція в напружені періоди історії відіграє велику, навіть провідну роль у загальній системі функції мистецтва.

Естетична функція (мистецтво як формування творчого духу і ціннісних орієнтацій). Естетична функція нічим не замінила специфічну властивість мистецтва: 1) формувати естетичні смаки, здібності і потреби людини; 2) формувати ціннісні орієнтації людини у світі; 3) пробуджувати творче начало особистості, бажання і вміння творити за законами краси.

Мистецтво пробуджує в людині художника. Мова йде про діяльність людини, співвіднесеної з внутрішньою мірою кожного предмету, тобто про освоєння світу за законами краси. Виставляючи навіть лише утилітарні речі (стіл, люстру, посуд), людина піклується не лише про корисність, а й красу будь-якої речі. Недаремно існує думка, що першими художниками на землі були гончарі. У мистецтва відсутня монополія на красу. За її законами створюється все, що виготовляє людина. А для цього їй необхідне відчуття прекрасного, яке формується під впливом різних видів мистецтва.

Естетична функція мистецтва забезпечує соціалізацію особистості, формує її соціально-творчу активність. Ця сутнісна функція пронизує і дублює вплив усіх форм суспільної свідомості на всі інші функції самого мистецтва.

Семинар № 3

Тема: ДУХОВНА КУЛЬТУРА СУСПІЛЬСТВА. МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

ПЛАН

1. Поняття «духовна культура» та її характерні особливості.
2. Види духовної культури.
3. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції.
4. Класифікація видів мистецтва.

Основні поняття та категорії для засвоєння теми: міф, релігія, філософія, когнітивний, утилітарний, мистецтво, вид мистецтва, жанр, архітектура, скульптура, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, графіка, мегалітичні споруди, трансцедентний, рефлексія, анімізм, магія, тотемізм, фетишизм.

ПРОБЛЕМНО-ПОШУКОВІ ПИТАННЯ ДЛЯ ДИСКУСІЙ:

1. У сучасній культурології ввійшло в традицію розділяти культуру на «духовну» і «матеріальну». Чи правомірне розрізнення цих понять?

2. Що мається на увазі, коли поділяють культуру на «духовну» і «матеріальну»?

3. Про духовну культуру, як особливу галузь культурного простору, можна говорити у тому випадку, коли...?

4. Духовна культура за своєю сутністю:

а) утилітарна;

б) не корисна;

в) це «радість духу», краса, знання, мудрість, творчість;

г) засіб вирішення політичних питань;

д) це особливий духовний світ.

Яке із запропонованих суджень найкраще розкриває сутність духовної культури?

5. Що, на вашу думку, принципово відрізняє міфологію від релігії як духовних феноменів культури?

6. Чи правильне твердження, що будь-який артефакт, будь-який феномен культури є «мистецтвом»?

7. Стародавні греки до мистецтва відносили, окрім архітектури і скульптури, також ремісництво, арифметику і взагалі будь-яку справу, у якій потрібно діяти за відповідними правилами. Які з перерахованих стародавніми греками видів діяльності належать до «мистецтва» у сучасному розумінні?

8. Утвердження суб'єктивності світобачення притаманне:

а) бароко;

б) рококо;

в) класицизму;

г) реалізму;

д) імпресіонізму.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Культурні форми та їх властивості.

2. Ментальне поле культури.

3. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції.

4. Міфологія та релігія як феномени духовної культури.

5. Стилї в мистецтві.

6. Романтизм у французькому живописі XVIII ст.

7. Авангардні напрямки в мистецтві кінця XIX–початку XX ст.
8. Постмодерністська ситуація в мистецтві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Кармін А.С.* Культурологія. — СПб., 2001.
2. *Любимов Л.* Искусство Древнего мира. — М.; Л., 1980.
3. *Любимов Л.* Искусство западной Европы. — М.; Л., 1976.
4. *Любимов Л.* Искусство древней Руси. — М.; Л., 1974.
5. *Ванелов В.В.* Что такое искусство. — М., 1988.
6. *Дмитриева Н.П.* Краткая история искусств. — М., 1991. — Вып. 2.
7. *Мистецтво і етнос.* Культурологічний аспект. — К., 1991.
8. *Махлина С.М.* Язык искусства в контексте культуры. — СПб., 1995.

Тема 4

ІСТОРИЧНІ ТИПИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ СВІТІВ

1. Типи соціокультурних світів.
2. Світ і людина в архаїчній культурі.
3. Антична культура.
4. Культура Середніх віків і Відродження.
5. Культура Нового часу.
6. Сучасна західна культура.

1. ТИПИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ СВІТІВ

Соціокультурним світом ми називаємо суспільство, характерною ознакою якого є особливий, специфічний для нього тип культури. Будь-який соціокультурний світ відрізняється не тільки своєрідністю культури, але й звичаями життя у ньому. Культура забезпечує цілісність соціокультурного світу, бо вона утворює загальне інформаційно-семіотичне середовище, в якому відбувається життєдіяльність її членів. Це середовище об'єднує їх і надає можливість взаємодіяти між собою.

Соціокультурні світи можуть бути замкнені у сферу будь-якої окремої етнічної культури (наприклад, світ Стародавнього Єгипту чи світ інків). Але на відміну від національних культур, вони не обов'язково виникають на основі етнічної спільності і можуть охоплювати різні народи і країни (наприклад, світ європейського середньовіччя, світ арабської культури).

Для соціокультурних світів характерна відносна відокремленість від зовнішнього оточення. Вплив інших культур на них незначний і не відбивається істотно ні на змісті їх життя, ні на історичній еволюції (якщо вона не припиняється насильно завойовниками). Ко-

жен соціокультурний світ — це своєрідний окремих острів чи материк архіпелагу людської культури, що існує відносно незалежно від інших її островів. Усі острови цього архіпелагу «живуть під загальним сонцем», їх об'єднує загальна природа людства. Можливо, що коли-небудь у майбутньому вони зіллються в одне ціле, але до цього часу людська культура розвивалась і продовжує розвиватись в умовах існування соціокультурних світів.

Соціокультурні світи поділяються на типи, які не взаємовиключають один одного.

— *Історичні типи культури* — це епохи у розвитку суспільства, які змінюють одна одну (наприклад, античний світ);

— *регіональні культури* — це надетнічні культурні спільноти, які утворюються у відповідному географічному ареалі і протягом довгого історичного часу зберігають свою специфіку (наприклад, культура Латинської Америки);

— *цивілізації* — соціокультурні світи різноманітного вигляду, які виникають на відповідному етапі історії і виступають як особливі форми суспільства. Вони істотно розрізняються за ознаками, за змістом духовного життя, за рівнем розвитку техніки та економіки, особливостями соціально-політичної системи, панівної релігії та інше (наприклад, шумерська цивілізація).

2. СВІТ І ЛЮДИНА В АРХАЇЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Часові межі первісного суспільства визначити досить важко. Істоти групи Номо з'явилися майже близько 4 мільйонів років назад, Номо habilis (спроможні виготовляти пам'ятні знаряддя праці) — близько 2-х мільйонів років тому, а Номо sapiens — близько 100 тисяч років назад. Найстародавніше місто — Ієрихон — виникло біля 10 тисяч років тому, а стародавні держави утворилися на рубежі IV–III тисячоліть до н. е. Первісний образ життя зберігся й у наш час у деяких народів Африки, на островах Тихого океану. Виходячи з цього, можна стверджувати, що епоха первісної культури — найтриваліша у людській історії.

Незважаючи на регіональні й географічні особливості життя первісних племен, існують певні характерні риси, які поєднують їх культуру.

Найважливішою відмінною рисою первісної культури є *синкретизм* (від грец. suncretis — поєднання) — неподільність, недиференційованість її форм, ознака її нерозвиненого стану. Інша важлива

ознака цієї культури — *неписьменність*. Це зумовило повільність накопичення інформації в суспільстві, а звідси — повільні темпи культурного і соціального розвитку.

На ранніх стадіях первісного суспільства, коли мова була досить примітивна і можливості вербальної комунікації невеликі, головним інформаційним каналом культури була, окрім природно-біологічної активності, трудова діяльність. У праці співвідносились як одне ціле прагматичний та інформаційний аспекти. Освоєння і передача смислу трудових операцій відбувалось у позавербальній формі. Дії первісної людини були взірцем, основним засобом навчання і спілкування. Поступово дії, які приносили корисний ефект ставали взірцем, вони передавались із покоління в покоління і перетворювались поступово в установлений ритуал.

Усе життя первісної людини відбувалось у виконанні великої кількості ритуальних процедур і обрядів. Значна частина з них, насправді, мала раціонально неусвідомлений, логічний характер. Оскільки причинно-зумовлений характер зв'язків між діями й наслідками за відсутності мовних форм їх відображення й недостатньо розвиненому мисленні погано піддавались аналізу та усвідомленню, то ритуали перетворювались у безліч практично некорисних дій.

Світ смислів, у яких жила людина на перших етапах своєї історії, визначався ритуалами. Вони були невербальними «текстами» її культури. Ритуальні дії ставали своєрідними символами, знання яких відбивало рівень оволодіння культурою і соціальну значимість особистості. Дії за взірцем визначали поведінку кожного індивіда, а це виключало його творчу самостійність. Індивідуальна самосвідомість у цих умовах розвивалась повільно і майже повністю зливалась з колективом. Проблеми порушення соціальних норм поведінки, неслухняності, протиріччя між особистими і суспільними інтересами не існувало. Індивід не просто повинен вести себе «як всі» — він не міг відступати від ритуальних вимог, що визначали його поведінку. Особливу роль тут відігравали табу. Вони оберігали життєво важливі для існування роду правила колективного життя (порядок розподілу їжі, заборону успоріднено-кровних статевих зв'язків, недоторканість особи вождя тощо). Культура розпочинається із запровадження заборон, які припиняли асоціальні прояви тваринних інстинктів, але одночасно стримували особисту винахідливість. Із розвитком мови формується й швидко набуває важливості новий інформаційний канал — усне вербальне спілкування.

Це супроводжується розвитком мислення й індивідуальної самосвідомості. Індивід перестає ототожнювати себе з колективом, у нього виникає можливість висловлювати, пропонувати і обговорювати різні думки і пропозиції з приводу подій, планів тощо, хоч саможестійність мислення тривалий час залишається ще досить обмеженою.

На цьому етапі духовною основою первісної культури стає міфологічна свідомість. Вона відрізняється тим, що людина переносить на оточуючий світ властивості, які вона помічає в самій собі: предмети природи уявляються їй живими, одухотвореними істотами, які так, як і вона, мають волю, думки, бажання, відчуття. У міфах невід'ємно ні для розповідача, ні для слухача співвідносяться реальність й вимисел. Проте вони пояснюють все: у них усе стає зрозумілим. Незважаючи на недостатність реальних знань, мовна символіка міфів впливається в ритуали і надає їм смисл (у тому числі й таємний смисл магічних ритуалів, доступний лише посвяченим — чаклунам, магам). У свою чергу міфотворчість породжує нові магічні ритуали. Міфи прогнозують усі форми життєдіяльності людей і виступають як основні «тексти» первісної культури. Їх усна трансляція забезпечує встановлення єдності поглядів усіх членів племінної спільноти на оточуючий світ. Віра у «свої» міфи укріплює спільноту і разом з цим відокремлює «своїх» від «чужаків», які вірують в інші міфи.

Поезія міфів — перша форма літературної творчості. Але міфологічна символіка втілюється не тільки у мовну форму — вона відображується також і в знакових обрядів, співу, танцю, малюнка, татування, оздоблення зброї, предметів домашнього вжитку тощо.

У результаті міфологія утворює атмосферу, в якій народжується різноманітні види суспільного мистецтва. У міфах закріплюються та освячуються практичні відомості і навички господарської діяльності. Завдяки їх передачі із покоління в покоління, накопичений протягом багатьох віків досвід зберігається у соціальній пам'яті і утворює первинний рівень знань і способів мислення, від якого розпочинається шлях, що веде до розвитку філософії й науки. У міфологічних розповідях про божесва, що населяють світ, зароджується релігійний світогляд.

Таким чином, у злитому, недиференційованому («синкретично-му») вигляді первісна міфологія втілювала в собі початкові форми духовної культури, які відокремлюються із неї на наступному етапі розвитку людського суспільства у релігії, мистецтва, філософію,

науки. Перехід від первісного суспільства до більш високого етапу розвитку типу культури у різних регіонах Землі відбувався по-різному. Різні історичні типи культури сформувались у Стародавньому Єгипті, Месопотамії, Китаї, Індії. Переглянемо лише основні етапи розвитку культури в європейському регіоні.

3. АНТИЧНА КУЛЬТУРА

Епоха античної культури розпочинається з утворення грецьких полісів — «міст-держав» на присередземноморських землях Еллади і Малої Азії на початку I тис. до н. е. і завершується з руйнуванням Римської імперії у V столітті н. е. У Греції і в Римі в цю епоху інтенсивно розвивається тваринництво, землеробство, добування металів, ремісництво, торгівля. Руйнується родоплемінна патріархальна організація суспільства. Росте майнова нерівність сімей. Родова знать нарощує багатство завдяки широкому використанню праці рабів, а це призводить до боротьби за владу. Суспільне життя стає бурхливим — у соціальних конфліктах, війнах, політичних переворотках.

Поняття «*античний світ*» (від лат. *antiques* — стародавній) ввели італійські гуманісти епохи Відродження, позначивши цим терміном греко-римську культуру як найбільш ранню з відомих їм на той час. Ця назва збереглась дотепер, хоч були відкриті з того часу й більш давні культури. Це поняття — звичний синонім класичної культури, тобто того світу, у лоні якого виникла наша європейська цивілізація.

Історія античної епохи поділяється на дві фази, які частково на шаровуються одна на одну — грецьку й римську античність. Державна система, яка була створена у Греції була особливою — за масштабами країни і відповідно до навичок її жителів. Не єдина держава, як на Сході, що постійно розросталася у намаганні до світового панування та безмежності, а низка держав, зовсім невеликих, у тих межах, що визначала природа й колишня родова організація. Це призвело до суперництва між державами, наслідком якого були криваві війни, що не сприяло самоутвердженню стародавнього грека у своєму уособленому закутку.

Соціальні умови цих міст-держав можна назвати демократичними лише з великими поправками. У епоху найвищого розвитку Афін (середина V ст. до н. е.) із загального числа понад двісті тисяч жителів цього міста лише двадцять одна тисяча, тобто одна десята,

дійсно могла користуватись повнотою громадянських й політичних прав. Суспільний устрій, заснований на рабстві, напевне, не може вважатися суспільством рівності й свободи. Проте порівнянно зі східними деспотіями такий устрій все ж був у Греції прогресивним: боротьба між нижчими й вищими верствами рабовласницького суспільства призвела до поразки родової аристократії і знищення одноосібної диктатури правителів (тиранів) і, нарешті, до встановлення рабовласницької демократії. Вільні громадяни, які обслуговувались рабами, насолоджувались благами життя в упорядкованих, на їх погляд, невеликих державах.

Ці держави утворились навколо міст, які ставали економічними й культурними центрами. Громадянин такого міста-держави (грец. — поліс) відчував себе по-справжньому незалежним і повновладним.

Антична культура протягом всього часу має міфологічний характер. Більш того, вона поглинає й опрацьовує на свій лад розрізнені племенні міфи, поєднуючи їх у єдину, релігійно-міфологічну систему. Вже в VIII–VII століттях до н. е. в поемах Гомера «Іліада» та «Одісея» і Гесіода «Теогонія» та «Труди й дні» ця система набуває того вигляду, в якому вона стає основою усього античного світогляду. На основі міфології виникло і грецьке класичне мистецтво. За словами К. Маркса «...грецька міфологія складала не тільки арсенал, а і його основу...» Будь-яка міфологія долає, підпорядковує і формує сили природи в уяві і за допомогою уяви; вона зникає, відповідно, разом з настанням дійсного панування над цими силами природи... Чи можливий Ахіллес у епоху пороху і свинцю? Або взагалі «Іліада» поряд з друкарським станком й, тим більше, з друкарською машиною?

Головними галузями грецької культури стають філософія і мистецтво. Вони виростають із міфології та користуються її образами. Але згодом набувають іншого змістовного значення, яке виходило за межі міфології. Філософське мислення, на відміну від міфологічного, намагається пояснити дійсність шляхом раціонального, логічного судження, а не шляхом розповідного характеру художнього образу, достовірність якого із самого початку знаходиться поза будь-яких сумнівів. Засобами філософського судження стають не наочні образи і емоції, а абстрактні поняття. На противагу міфології, філософія чітко розрізняє факти й логічні умовиводи від бездоказових вимислів й передбачень.

Перший давньогрецький філософ Фалес Мілетський, поставивши питання про першооснову усіх речей, став шукати відповіді не в

діянні богів, а в логічних узагальненнях фактів, що дало змогу йому зробити висновок, що першоосною, з якої все виникає, є вода. У подальшому це питання отримує інше рішення у Анаксимена і Анаксимандра, у піфагорійців і елліатів, у Геракліта, Анаксагора і Демокріта, у Платона і Арістотеля. Але усі великі грецькі філософи в обґрунтуванні своїх думок використовують не міфологію, а факти й умовиводи, що не заважає їм, інколи, оформити свої думки в образи міфологічної мови. Одночасно з філософією, яка уже в стародавній Греції отримує автономну незалежність від міфології, розвиваються і початкові форми наукових знань — астрономії, математики, медицини. Сократ повернув грецьку філософію до вивчення людської душі. Вершиною грецької філософії були вчення Платона і Арістотеля, в яких були зроблені спроби звести в єдину систему уявлення про світ, суспільство, людину, істину, добро й красу.

Мистецтво Стародавньої Греції, як і філософія, спиралось на міфологію й черпало із неї свої теми й сюжети. Проте воно починає служити не тільки ритуально-міфологічним, культовим завданням. Твори мистецтва набувають своєї власної, естетичної цінності, яка визначається не їх культовим призначенням, а художніми цінностями. Мистецтво стає самостійною галуззю культури, сферою діяльності, спрямованою на задоволення естетичних потреб. У ньому виникають й диференціюються один від одного як особливі його види архітектура, скульптура, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, лірична поема, драма, театр.

Можна виділити такі *характерні особливості мистецтва*:

1. Творцями античної культури були древні греки, які називали себе еллінами, а свою країну — Елладаю. Грецьке мистецтво розвивалось під впливом трьох дуже різних культурних напрямків:

— Егейського, яке ще зберігало життєву силу у Малій Азії, і його вплив відповідав душевним потребам древнього елліна у всі періоди його розвитку;

— Дорійського, завойовницького (породженого хвилею північно-дорійської навали), спроможного вносити чіткі корективи у традиції стилю, який виник на Криті;

— Східного, яке принесло в молоду Елладу зразки художньої творчості Єгипту і Месопотамії.

Але це був лише підготовчий етап грецького мистецтва, який демонстрував якусь норму, якусь основу. Повністю ідеал цього мистецтва розпочав виявлятися пізніше, на новому етапі розвитку давньогрецького суспільства.

2. Основою грецького мистецтва була міфологія. Докорінна відмінність античної культури від культури Єгипту, Месопотамії чи Скифії випливає із самого характеру грецької міфології, яку потім, лише перейменувавши на свій лад, запозичили римляни.

Як будь-яка інша, грецька міфологія представляє собою докорінно художню творчість народу, вона втілювала в конкретні образи таємничі сили природи. Грецька поезія, і в першу чергу гомерівський епос, надали народним легендам закінчений розповідальницький характер.

Міфологічні легенди Еллади, на основі яких розвивалось грецьке мистецтво, зовсім по-іншому, аніж міфи, які виникали в інших краях, представляли людину у боротьбі за торжество над природою. Грецька міфологія знаменує кінець сил, стихій природи, які мають владу над людиною. Вона, людина, приймає природу такою, якою вона є, — з її таємницями і небезпечностями, які уже не принижують її. Вона бореться з ними як вмє, але не намагається перемогти ці сили чаклунством, магією, рабським обожненням ідолів.

Життя для елліна — боротьба, а за життям наступає смерть. Але життя — не тільки боротьба, головне в житті — радість. А радість породжує усмішку. І в цілому грецьке мистецтво осяяне усмішкою, велично спокійною усмішкою радості. Отже, грецька міфологія створила богів, що втілювали в прекрасних людських образах пристрасті і мрії, яким живе світ.

3. Якщо стародавній грек сприймав природу не в її нерозгаданих таємницях, а в її видимій об'єктивній реальності, його мистецтво мало стати реалістичним. Художня творчість Еллади вперше в історії світу установила реалізм як абсолютну норму мистецтва. Але не реалізм у точному копіюванні природи, а в завершенні того, чого не змогла довершити природа. Отже, притримуючись намірів природи, мистецтву належить створювати таку досконалість, яку природа лише започаткувала, але сама не змогла досягти. Ми уже говорили про це: боги Олімпу — Зевс, Афродіта, Афіна — хто вони, як не люди, які стали ще прекраснішими і набули у своїй людській досконалості безсмертя.

Реалізм — основа грецького мистецтва, але, як уже було сказано, мета цього мистецтва, не просто копіювання природи. Яка б вона не була подібна, копія завжди поступається оригіналу. У творі мистецтва подібність зображення повинна бути осяяна натхненням, яке перетворювало художника в суперника природи. Грецькі художники намагались до максимальної правдоподібності, щоб розкрити у ній усю красу реального світу, з вірою в те, що у ній можлива вища гармонія.

Тут доречно процитувати думки В. Белінського, які також можна співвіднести з образотворчим мистецтвом: «Поэт не подражает природе, но соперничает с нею, — и его создания исходят из того же источника, и тем же процессам, как и все явления природы с тою только разницею, что на стороне процесса его творчества есть еще и сознание, которого лишены природа и ее деятельность».

А ось яким наочним прикладом Бальзак показує недосконалість точної копії у порівнянні і з творінням художника: «Спробуй зніми гіпсову форму з руки твоєї коханої і поклади її перед собою, — ти побачиш страхотливий труп без найменшої подібності, і тобі прийдеться шукати різець і художника, які не дають точної копії, зате передають рухомість життя».

4. Головна тема грецького мистецтва — людина. Повністю виявити всі можливості людини — така була мета мистецтва, поезії, філософії і науки. Ніколи ще в історії людства так глибоко не впадало в душу усвідомлення того, що людина — найвище творіння природи. І тому за міфотворчістю мистецтво повинне зображувати людину, наділену тією гідністю і красою, які належить їй в самій собі виявити.

5. Грецьке мистецтво твердо стає на шлях гуманізму, де йому судилося завоювати нетлінну славу. Мета грецького мистецтва — створення краси, яка рівнозначна добру, рівнозначна фізичній і духовній досконалості людини. Створювана мистецтвом ідеальна краса породжує в людині благородне устремління до самовдосконалення.

Процитуємо Лессінга: «Там, де завдяки красивим людям появились красиві статуї, ці останні, у свою чергу, спричиняли враження на перших і держава була зобов'язана гарним статуям і гарним людям». Через вісімнадцять століть, в епоху Ренесансу, коли відкривається античний ідеал краси, ревнісний прихильник Сократа, Платона і Арістотеля, прославлений італійський гуманіст Бальдассаре Кастільоне по-своєму буде тлумачити ідеї краси на прикладі архітектури: «Краса — ніби коло, середина якого добро. А так як не може бути кола без середини, то і не може бути краси без добра... І якщо ви добре придивитесь до всього, що вас оточує, то побачите, що те, що добре і корисне, має красу... Можна сказати, що добре і гарне в якомусь розумінні одне і теж...».

Архітектура. На відміну від критської архітектури, що мала вигляд палаців, архітектура Греції була насамперед храмовою. Але грецькі храми мали із самого початку винятково особливе призна-

чення. У них не збирались для моління, бо культові церемонії проводились перед жертвником під відкритим небом. Грецький храм призначений винятково як приміщення для статуї божества у вигляді ідеального образу людини (чоловіка чи жінки). Тому храм був ніби вмістилищем, архітектурним обрамленням рукотворної краси, тієї, повторимо знову, що не змогла створити сама природа, надавши такої можливості людині.

Якої незвичайної краси мала бути ця будівля, в якій перебувало найдосконаліше творіння: образ Бога, який відтворює людські риси і який ніби злився у свідомості людини з образом обоженої людини.

Кредо античної архітектури — *міра*. У основі її художнього впливу лежить *пропорційна узгодженість*, що виникла в результаті вивчення тектонічних законів оточуючого світу, в тому числі дивовижної будови людського тіла. Тому ця архітектура була в якомусь плані антропоморфна, подібна людині, співвіднесена з її пропорціями. Основою її смислового значення була єдність конструктивної і художньої тектоніки.

Уже в архаїчну добу у грецькій архітектурі чітко вирізнилися два стилі, або ордера: дорійський і іонійський. Ордер (що означає устрій, порядок) визначає структуру колон і розміщеної на ній верхньої частини будівлі і даху.

Роль колони у грецькій архітектурі була великою і багатообразною. Колони оточували целлу (приміщення для статуї божества), визначали всю зовнішність храму. Грецька колона — це зупинена симфонія чітких і повноголосих звуків дивовижної чистоти і виразності, це абсолютна завершеність окремих частин і цілого, це ствердження якогось ідеального порядку, якого споконвічно добивається людський геній.

Найвищого розквіту культура Античної Греції досягає у сорокові і тридцять роки V ст. до н. е. Цей період був кульмінацією вищого розквіту Афін. Вища слава Афін, його величність і краса в історії світової культури нерозривно пов'язані з іменем вождя афінської демократії — Периклом. Насамперед, Перикл вирішив відбудувати Афінський Акрополь (верхнє місто), так називали укріплену частину давньогрецьких міст, які будувалися на самому високому місці.

У ансамбль архітектурних споруд Афінського Акрополю класичної доби входили такі архітектурні пам'ятки:

— Парфенон, присвячений покровительниці міста Афін — Афіні Парфенос (Афіні Діві), арх. Іктін і Каллікрат 447–438 рр. до н. е.;

- Храм Ніки Аптерос (безкрилої), арх. Каллікрат 449–420 рр. до н. е.;
- Храм Ерехтейон, 421–406 рр. до н. е.



Афінський Акрополь. Вид зі сходу

Храм Парфенон будувався під загальним керівництвом Фідія. В узгодженні з Периклом він побажав втілити у цьому найбільшому пам'ятнику Акрополя ідею торжества демократії. Парфенон — найкращий храм, виконаний у дорійському стилі.

Античні греки надавали великого значення утилітарному призначенню мистецтва. До їх архітектури можна використати визначення, яке О. Блок дав поетичній народній творчості: «єдинство пользы и красоты». Дещо пізніше, аніж відбувалось будівництво Парфенону, афінський філософ Сократ сказав, що краса — це користь.

Парфенон був також сховищем, державною скарбницею, державним банком. У казну богині Афіни надходили різні пожертвування. Значну цінність у грошовому еквіваленті представляла дорогоцінний металевий посуд і інші дорогоцінності, багато з яких були подаровані союзними містами, інші склалися із доходів земель, які належали богині, частина із доходів срібних копалень тощо. У Парфеноні зберігалось також головна статуя храму, виконана в хризоелефантинній техніці. Існує думка, що в дні крайніх злиднів дозволялось переплавляти золоту «одежу» статуї в монету з тією умовою, що згодом потрібно було повернути її богині.



Храм Парфенон

Друге призначення Парфенону полягало в тому, що це була культова будівля, тісно пов'язана зі святом Панафіней і з Панафінейською процесією. Прагнучи якомога простіше співставити храм з пейзажем, грецькі архітектори мали виняткові успіхи. Під час архітектурних обмірів Парфенона виявили, що у будівлі, як і в людському тілі, немає ні прямих, ні рівних площин: усі лінії дещо вигнуті, площини ледве вигнуті або прогнуті, вісі колон, при уявному їх продовженні вгору, перетинаються в одній точці на висоті двох кілометрів. Парфенон здається природно і органічно вписаним у високій скелі Акрополя.

Храм Ніки Аптерос. Остання четв. V ст. до н. е. мрамур, висота колони — 4,04 м.

Побудований близько 425 року до н. е. архітектором Каллікратом, храм Ніки Аптерос — одна з найгарніших будівель іоній-



Храм Ніки Аптерос (безкрилої)



Храм Ерехтейон

перемоги — Ніки. За легендою, Ніка була задумана і створена без крил, оскільки жителі Афін хотіли, щоб перемога завжди залишилась з ними і не могла покинути місто.

Фриз храму скульптори присвятили боротьбі греків з персами.

Храм Ерехтейон (421–406 рр. до н. е.) Останньою будівлею Акрополя був храм, присвячений Афіні, Посейдону і міфічному царю



Мірон. Дискобол

ського ордеру класичної епохи. Має по чотири іонійських колони із західної і східної сторін і глухі стіни з півдня і півночі. Храм є особливим типом — амфіпростилем. У невеличкому (3,74 × 4,19 м) внутрішньому приміщенні стояла статуя богині

Ерехтею. Це єдиний храм Акрополя, що має в плані асиметричний характер. Тут вперше в історії світової архітектури у західному портику храму роль колон виконували скульптури жіночих постатей — каріатид.

Скульптура. Як уже було сказано, архітектура і скульптура складали у Греції єдине органічне ціле. Скульптурні твори не тільки визначали знаково-смыслову форму самого храму, який був «обрамленням» статуї божества, а й заповнювали тектонічні і несучі форми перекриття та конструктивних частин будівлі. Скульптурні композиції поміщались на

фронтах і методах будівлі, а в іонійському ордері оточували рельєфний фриз.

Перші із грецьких скульптур ще відверто відображують вплив Єгипту. Фронтальність і невпевнене подолання скутості рухів — виставленої вперед лівої ноги чи руки, прижатої до грудей. Ці кам'яні скульптури із мармуру, яким так багата Еллада, відображують невисказану чарівність. Це оголені юнаки (куриси), атлети, переможці в змаганнях. Благотворний взаємовплив фізичної культури і мистецтва. Можна сказати без перебільшення, що скульптура Еллади народилась на стадіоні. Художника надихала краса добре тренованого, стрункого тіла, а прекрасні статуї надихали юнаків на тренування, даючи їм зразок фізичної досконалості.

Ще одним образом скульптур — були юні жінки (кори) в хітонах або плащах. Як правило, грецькі жінки не брали участі в спортивних змаганнях, тому краса жіночого тіла не зразу засяяла в мистецтві.

Тіла грецьких статуй надзвичайно одухотворені. Кожен пластичний мотив, наприклад, граціозна рівновага усіх членів тіла, опора на обидві ноги чи на одну, перенесення центру тяжіння на зовнішню опору, голова нахилена до плеча чи відкинута назад, мислилася грецькими художниками як аналог духовного життя. Тіло і психіка усвідомлювалися в їх неподільності. Характеризуючи в «Лекціях з естетики» класичний ідеал, Гегель говорив, що у «класичній формі мистецтва людське тіло в його формах уже більше не визнається тільки чуттєвим існуванням, а визнається лише існуванням і природньою зовнішністю духу».



Поліклет. Дорифор

Французький скульптор О. Роден сказав про одну давньогрецьку скульптуру: «Цей юначий торс без голови краще усміхається світу і весні, аніж могли це зробити очі і губи». Проте рухи і пози могли бути найпростіші, майже буденні, зовсім не обов'язково вони могли втілювати щось високе. Ніка, яка розв'язує сандалії, хлопчик, що виймає скалку з п'ятки, Дискобол прославленого скульптора Мірона, майстра миттевих станів і рухів. Інший, не менш відомий скульптор Поліклет, зображував своїх атлетів у спокійних позах легкого повільного руху. Цей рух зовсім не має якоїсь «сюжетної» підстави, або вона незначна, а він самоцінний. Це пластичний гімн ясності розуму, мудрій рівновазі. Обличчя грецьких статуй у класичний період імперсональні, тобто мало індивідуалізовані, відображені у небагатьох варіаціях загального типу, але у цей загальний тип втілено високий духовний смисл.

Вазопис. Найяскравішим віддзеркаленням грецького живопису була грецька кераміка. Грецький керамічний посуд був досить різноманітним за формою: овальні амфори з вузькою шийкою і двома ручками — для збереження вина, зерна, рослинного масла і меду; об'ємні кратери із широким горлом — для вина, змішаного з водою, звичного напою греків; вишуканої форми гідрії — посудини для носіння води з двома горизонтальними ручками, щоб підіймати на голову, і третьою, вертикальною, щоб знімати з голови; площинні з ніжкою і двома ручками; кіліки — чаші для пиття; високі, видовжені лекіфи — для духмяного масла і й інші.



Кратер Клітія і Ерготіма
(ваза «Франсуа»)

Усі вони відрізняються дивовижно вишуканою формою, яка у кожній посудині визначалася її призначенням. Мистецтво вазопису швидко вдосконалюється в пізньоархаїчну епоху. Чорнофігурні вази характерні для VI століття, в їх виготовленні перше місце займає Аттика з її столицею Афінами.

Чорнофігурний вазопис — виятково декоративний. Малюнок наводиться на глиняний жовтий, оранжевий чи рожевий фон посудини. У основі малюнка силует, тому постать зображується не

об'ємно. Деталі відпрацьовуються різцем подібно гравіруванню по металу. Тіло жіночих постатей зафарбовується в білий колір. Уся незамальована частина вази у більшості випадків покривається лаком, який надає їй металевого відблиску.

У кінці VI століття у вазописі настає докорінний перелом: чорнофігурний розпис замінює більш досконалий — *червонофігурний*. У ході розпису людські постаті залишають у теплому кольорі глини, а фон покривається блискучим чорним лаком. Деталі уже не гравіруються, а позначаються тонкими чорними лініями, більш тонкими, ледь помітними, блідо-жовтими штрихами. Це дає можливість «відривати» постаті від площини, промальовувати їх мускулатуру, зображувати тонкі складки одягу тощо.

Римська античність запозичує більшість ідей і традицій грецької культури. Історія Античного Риму охоплює період з VIII ст. до н. е. по VI ст. н. е. Паралельно з процвітанням елліністичних центрів на Заході росла воєнна міць Риму.

Спершу невеликої олігархії (влада небагатых) на берегах Тібру, потім володаря всієї Італії і нарешті великої держави, поглинувшої усі Середземноморські території, весь античний світ.

Падіння Карфагена в 146 р. до н. е. було переломною подією, починаючи з цього часу, Рим завоював Грецію. «Полонена Греція перемогла свого некультурного переможця» (Горацій). Це сказано досить влучно. Гордий Рим, непохитний і суворий, схилив голову перед великою грецькою культурою. Власні художні традиції римлян були досить бідні. Рим сприйняв і асимілював весь пантеон грецьких божеств надавши їм тільки інші назви: Зевс став Юпітером, Афродіта — Венерою, Арес — Марсом тощо.

Римська культура із самого початку несла у собі зерна занепаду, тому що рабовласницький Рим був останнім актом рабовласницького суспільства, він вийшов на сцену тоді, коли протиріччя цього суспільства досягли загрозливої гостроти. Навіть коли Рим знаходився у zenіті слави, тобто в період пізньої республіки і ранньої імперії Августа (кінець I ст. до н. е. — поч. I ст. н. е.), потім при Антонінах (II ст.), у його мистецтві було більше зовнішньої ефектності, аніж справжньої величі. Велич Риму штучно підтримувалась багнетами легіонерів. Державу постійно трясли загрозливі повстання рабів, починаючи зі знаменитого повстання Спартака.

Опанувавши грецьку культуру, римляни збагатили її чудовими відкриттями в галузі будівельної техніки. Римляни першими стали використовувати у будівництві міцний і водонепрониклий матеріал —

римський бетон, створили і вдосконалили особливу систему великих суспільних будівель із цегли і бетону, широко використовували поряд з грецькими ордерами такі архітектурні форми, як арка, склепіння, купол.

Характерні особливості мистецтва. З проголошенням Римської імперії (I–V ст. н. е.) перед мистецтвом було поставлено завдання возвеличення особистості правителя і прославлення його влади. Дев'ять грандіозних акведуків постачали водою імператорський Рим. Римський письменник Юлій Фронтін впевнено заявляє, що не можна порівняти ці «величезні кам'яні споруди з безкорисними пірамідами Єгипту чи з найпрославленішими, але святково пустопорожніми будівлями греків». У цих словах — ключ до розуміння чи не найважливішого стимулу римського мистецтва культу корисності і навіть пафосу: «В ім'я держави!» Бо пафос Риму мав дуже конкретну основу: це був не пафос боротьби зі смертю, як у єгиптян, не пафос облагороджуючої краси, як в Елладі.

Потрібним, корисним було лише те, що задовольняло таким прагненням, як акведук, що подавав воду із околишніх гір, чи триумфальна арка, що надихала на нові ратні подвиги.

Будуються численні монументи римських імператорів I–II століть н. е., коли Рим досяг вершин своєї могутності.



Триумфальна арка Тіта

Владу імператорів підкреслюють грандіозні пам'ятники архітектури (прекрасно сплановані ансамблі міст, знамениті імператорські бані — терми, амфітеатри). Римська архітектура не може порівнятися в художніх цінностях з грецькою, але вона велична, досить ефектна і у своїх інженерно-будівельних досягненнях була значно вищою від простої балочної конструкції грецького храму. Типи римських будівель різноманітніші, світські не менше визначні, аніж культові, і багато з них закріпились у світовій архітектурі на віки. Це, наприклад, тип базиліки зі склепінчастим перекриттям, який потім став основою християнських храмів.

У I і II століттях було побудовано знаменитий *Колізей* — амфітеатр, що вмщав одночасно п'ятдесят тисяч глядачів, які через вісімдесят входів могли швидко заповнити і звільнити амфітеатр. Тут відбувалися гладіаторські бої і травля звірів. Арена амфітеатру мала дерев'яну рухому підлогу, яка могла підніматися і опускатися. Вона могла заповнюватися водою із підведеного до будівлі рукава акведуку, і тоді в Колізеї влаштовувалися морські битви.



Колізей

Художню основу Колізею складали ритми зовнішньої стіни по вертикалі і горизонталі. Колізей ділиться на три яруси аркад, четвертий ярус глухої стіни був увінчаний круглими щитами, які посилювали ефект широти будівлі, «підтримували» ритмічність арок нижніх поверхів і прикрашували його.

Пантеон — «храм усіх богів». Побудований близько 118–125 р. належить до епохи імператора Адріана (117–138 р.). Пантеон — це

велична купольна ротонда, в якій вперше образний акцент був перенесений із зовнішнього виду на внутрішній простір храму. Тут вперше була вирішена проблема організації великого внутрішнього простору: поєднання стіни і склепу, стіни і купола (будівля висотою 42,7 м була перекрита куполом 43,2 м у діаметрі без єдиної опори). Щоб підтримати таку громаду знадобились масивні стіни, товщина яких досягає шести метрів. І це надає зовнішньому виду храму деяку незграбність, яка виправдовується небувалим простором, що відкривається перед враженим відвідувачем всередині храму. Це справжнє царство світла! Світло летить зверху із дев'ятиметрового отвору в куполі — знаменитого «вікна Пантеону». Під впливом світла, що летить з неба, відвідувач сприймає весь цей величавий простір, обрамований пишною архітектурою, ніби частинку всесвіту, зібрану під дахом храму.

Греція не знала такого сферичного охоплення простору, а Європа пізніх часів взнала завдяки Риму.



Пантеон

Скульптура. Римське образотворче мистецтво формувалося в тісній взаємодії і під впливом етрусського і грецького мистецтва, але повністю не наслідувало ці традиції, а виробило свої характерні особливості. У Римі отримав поширення скульптурний портрет і саме у ньому виявилась своєрідність римського мистецтва.

Римський *скульптурний портрет* бере свій початок з традиції знімати з обличчя покійного воскову маску, з якої робилась відливка, яка точно відображала риси померлої людини. Прийоми зняття



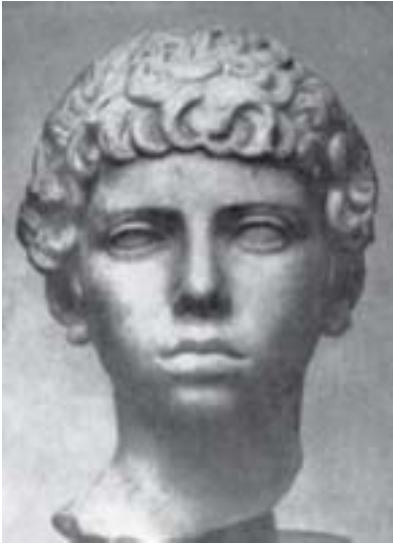
Портрет Каракалли

маски римляни перейняли із Греції, де він був поширений в епоху еллінізму. Маски для грецького скульптора були лише підсобним матеріалом у ході створення портрету. Римські майстри, які працювали над створенням портрету у мarmorі чи бронзі, точно наслідували відливці, нічого не змінюючи, зберігаючи усі дрібні подробиці обличчя. По суті їх завдання полягало у тому, щоб «відкрити очі і додати до маски потилицю».

Внаслідок культурного обміну з Єгиптом, особливо за часів Юлія Цезаря, республі-

канський портрет I ст. до н. е. відбиває вплив різних єгипетських портретів. Єгипетські майстри працювали в базальті, обробляли його поверхню великими гладкими площинами. Мармурові римські портрети повторюють цю скульптурну техніку. Тому римський скульптурний портрет — явище за своїм характером своєрідне. Він не подібний ні на єгипетський, ні на грецький — у цьому жанрі римляни внесли в історію мистецтва неповторний, винятковий внесок; портрет — найкраще, що вони створили. У римському портреті розкривається перед нами дух древнього Риму у всіх його аспектах і протиріччях. Римський портрет — це ніби сама історія Риму, переказана в обличчях, історія його небувалого піднесення і трагічної загибелі: «вся історія римського занепаду відображена тут бровами, лобами, губами» (Герцен). Поглянемо на чванливого і пихатого Віттелія (він декілька місяців просидів на троні і був скинутий у Тібр повсталими солдатами), на хижого банкіра Юкунда, на портрет дами — сіріянки з вишуканою зачіскою і туманним меланхолічним поглядом, на портрет невідомого римлянина, такої сили характеру і «натуральності», що нам здається, ніби ми десь зустрічали цю людину.

З розвитком суспільного життя та зростанням значення полководця-завойовника, державного діяча, законодавця з'являється статуя римлянина закутаного в тогу (тогатус) представницького (ре-



Портрет хлопчика

презентативного) характеру. Великий широкий плащ — тога одягнений поверх туніки і драпірується завжди однаково. Перекинута через плече тога, утворює три групи округлих складок: на грудях біля пояса, біля колін і внизу. За цією схемою тога розташована на статуй римлянина з портретами пращурів у руках.

Римські портрети періоду занепаду Риму з безпристрастно найточнішого дзеркала розповідають про глибину кризи суспільної свідомості, а отже і мистецтва. Кращі люди Риму, до яких належав і імператор-філософ

Марк Аврелій, це виразно усвідомлювали. Марк Аврелій записав серед своїх афоризмів: «Время человеческой жизни — миг, ее сущность — вечное течение, ощущение смутно, строение тела — бrenно, душа — неустойчива, судьба — загадочна, слава — недостоверна». У цих сповнених смутку й іронії словах Марка Аврелія філософастойка, фаталіста, який протягом двадцяти років управляв імперією, що занепадала, вів війни, відбивав напади варварів на римські території, — одним словом, відігравав «роль», йому чужо, виконував обов'язок, смисл якого йому здавався нестійким, сумнівним і недостовірним. У цих словах ніби відчувається настання нової історичної епохи — епохи Середньовіччя. У 395 році Римська імперія розпалась на Західну — латинську і Східну — грецьку. У 476 р. Західна Римська імперія впала під навалюю германців. Відкрилась нова сторінка і в історії культури — культура Середньовіччя.

4. КУЛЬТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ І ВІДРОДЖЕННЯ

Середні віки — велика епоха людської історії, яка охоплює приблизно V—XV століття (хронологічні межі, звісно, приблизні). Культура європейського Середньовіччя виникла на звалищі Римської імперії. Послаблення і руйнація центральної імперської влади супроводжувалось заколотами, війнами, занепадом моралі і госпо-

дарської розрухи. У цій грозивій атмосфері всезагального безпорядку вирішувалась доля європейської культури. Три сили визначали її майбутнє.

Перша з них — це *традиції греко-римської культури*, що занепадали. Вони зберігались у небагатьох культурних центрах, де ще теплилось життя в античних храмах, бібліотеках і художніх майстернях. Серед прибічників цих традицій були високоосвічені люди, але нових ідей, які б змогли завоювати широке визнання, на основі елінізму вони виробити вже не могли.

Другою силою був *дух варварства*. Носіями її були різні народи, які заселяли провінції римської імперії і ті, що нападали на неї зовні. Вони були войовничі і злі, ідеали і цінності античного світу були їм чужі і незрозумілі. Якби їм вдалось не тільки розгромити римську державу, але і запровадити у ній свій образ життя, то Європа стала б місцем перебування диких орд напівкочовників. Антична культура зникла б з лиця землі так, як це відбулося з культурою стародавнього Єгипту. Але дух варварства все ж навряд чи мав серйозні можливості укріпитися на європейській землі. Духовний світ варварських народів був досить примітивним і бідним і він не зміг протистояти більш розвиненим формам духовного життя, які привніс у свої провінції Рим. Франки, англійці, готи, вандали, лангобарди, нормани хвилями насувалися на європейські землі, але, завойовуюючи їх, змішувались з місцевим населенням і більше переймали від нього звичаї і віру, ніж поширювали свої.

Християнство було третьою і самою могутньою із сил, що визначала шлях культурного розвитку Європи. Від іудаїзму воно успадкувало не тільки ідею Єдиного Бога (монотеїзму) і Старий Заповіт, але й елементи стародавніх східних культів, які лягли в основу його догматів. Разом з цим вчення Ісуса Христа формувало у свідомості людей принципово нові гуманістичні установки. Таким чином, християнство являло собою свіжу течію, здатну вдихнути нове життя у культуру Європи. Проте ця перемога була нелегкою. У самому християнстві було багато напрямків, в яких так чи інакше відбивався вплив переможених ним сил. Досить згадати, що у цій боротьбі християнські богослови змушені були включити ідеї античної філософії у свої догмати. Великий вплив на християнство мали ідеї Філона та Сенеки. Олександрійський філософ Філон висунув ідею про природжену гріховність людини, про необхідність урятування душі за допомогою аскези та страждання. Ним було

розроблено вчення про Логос, яке розвиває погляди іудейської релігії на месію. Філон учив, що месія має ім'я Логос (з грец. — слово), що месія сам є Богом.

Понад п'ятсот років («темні століття», як інколи називають VI–X ст.) тривав період становлення нової культури. 1000 рік може бути умовно прийнятий за віху, від якої розпочався період її зрілості.

Тривала і уперта боротьба з греко-римським і варварським язичеством придала специфічну зовнішність середньовічному християнству і усій започаткованій на ньому середньовічній культурі. Християнство вивело народи Європи із варварського стану, але при цьому саме по-варварськи розправлялось зі своїми супротивником. Воно відкидало античні ідеали мудрості, краси і боротьби до них, доповнювало проповідь нікчемності розуму людини, гріховності її плоті.

Починаючи з отців церкви, богослови постійно підкреслювали недовіру до людського розуму, пріоритет віри над розумом підкреслював небезпеку «умоглядності». Античне возвеличення розуму було замінено його приниженням. Наслідком цього був розквіт *ірраціоналізму* і *містики*. Середньовічна людина була схильна керуватися у житті не стільки логічними міркуваннями, скільки догматичними установленнями. Вона більше довіряла таємничим знакам і символам, містичним провидінням і розповідям, аніж самостійному критичному мисленню. Уся природа здавалась їй символом вищого невидимого світу. Символом всесвіту вважався церковний храм — «дім Божий», купол якого сприймався як небесна сфера, портал — як «небесні ворота» тощо. Таємний символічний смисл надавався окремим речам і магічним діям. Вважалося, що зображені речі чи виголошені слова мають особливу чудодійну силу. Так, уже у ранніх християн особливою увагою користувалось зображення риби з тієї причини, що на грецькій мові слово риба складається із букв, з яких починається п'ять слів: Ісус Христос, син божий, спаситель. Люди жили у атмосфері чуда, що сприймалось ними як реальність. Самостійно мисляча особистість була розвинена відносно слабо, колективна свідомість домінувала над індивідуальною.

Церква категорично осуджувала античний культ тіла як гріховний, вимагаючи піклуватися про душу, а не про тіло. Замість цього вона проголошувала силу культу *аскетизму*, який став характерною рисою середньовічної культури. Прославлялися пустельники, які відмовлялись від будь-яких чуттєвих задовольень. Особливо гріховними вважались сексуальні насолоди. Середньовічна церква допус-

кала їх лише заради народження дітей. Уже сам вигляд оголеного тіла викликав у віруючих обурення. Середньовічний ідеал краси протилежно відрізняється від того, який постає перед нами у грецьких статуях: худа, площинна постать з тонкими руками і ногами, вузькими опущеними плечима і виснаженим обличчям, на якому виділяються очі, спрямовані кудись у невідомий духовний світ.

Шанобливе відношення до грецької науки і заперечення античної чуттєвості; християнське милосердя і жорсткі переслідування еретиків і язичників, витончені богословсько-схоластичні дискусії про таємниці християнського вчення і непроглядне нещастя народу, для якого ця мудрість не мала абсолютно ніякого значення, варварська зневажливість до людської особистості і християнське піклування про спасіння душі — все це зумовило утворення химерної суміші, що складала зміст релігійної свідомості в епоху Середньовіччя.

Характерні особливості середньовічного мистецтва:

— Середньовічне мистецтво майже повністю було підпорядковано релігії, звідси його *спіритуалізм* (від лат. *spiritualis* — духовний) — об'єктивно-ідеалістичне вчення, відповідно до якого дух (душа) є першоосновою світу.

— Церква була головним замовником творів мистецтва. Розвивалось мистецтво *іконопису*. У живописі і скульптурі домінували біблійські сюжети. Високої досконалості досягла *духовна музика*. Склалися канони урочистого і величавого «пісноспіву», виникли такі музичні форми, як хорал, меса, реквієм.

— *Мистецтво* уже не намагається зображувати природу, її реальні форми, воно перетворюється у символ потойбічного. Віднаходиться інша система пластичної мови, виразних засобів (обернена перспектива, декоративність використання золота, площинний характер людських постатей, порушення їх пропорцій тощо).

— Мрію про *розумний устрій світу* середньовічне мистецтво відобразило завуальовано, своєю більш умовною мовою (хоч все мистецтво має умовний характер).

— Церква завжди розуміла *силу мистецтва*, його великий вплив на маси і відносила до нього як до священного писання для неграмотних, головним завданням якого було залучення до віри.

— *Близькість до народної творчості* (поезія, гумор, народні звичаї) відобразились на характері середньовічного мистецтва, створюється воно руками ремісників — представників народу.

— *Середньовічне мистецтво* багато у чому втратило те цінне, що було досягнуто художниками античності. Воно відкинуло ідеал гар-

монійно розвиненої людини, прекрасна зовнішність якої вміщувала у собі мужність і силу духу, ясний і світлий внутрішній світ.

Але у той же час середньовічні майстри відобразили у людині велике багатство внутрішнього світу, пристрасні душевні поривання. Воно збагатило уявлення людей, звернувши їх увагу на велике різноманіття почуттів і переживань, відображених інколи у зворушливій драматичній формі.

Готичне мистецтво. Час розквіту середньовічного мистецтва ділиться на два періоди: романський і готичний.

Романський стиль західноєвропейського середньовічного мистецтва охоплює період з X до XII ст., коли панування релігійної ідеології було найбільш повним. Головна роль у романському стилі відводилась суворій, оборонного типу архітектурі — церквам, монастирям, замкам. Зовнішній вигляд романських будівель відрізнявся монолітною цільністю і урочистою силою.

Готика пов'язана з життям середньовічного міста. Це новий і головний етап в історії середніх віків. Як і романське мистецтво, готичне поширювалось по всій Європі. У цей час міське життя породжує нові типи будівель, насамперед світського призначення: біржа, таможня, лікарні, склади, ринки тощо. Визначається зовнішність міського муніципалітету — ратуші. Це двох чи триповерхова будівля з галереєю у нижньому поверсі, з парадними залами, де засідали міська рада і суд, — на другому поверсі, з допоміжними приміщеннями — на третьому. Особливої уваги надавалось сторожовій вежі ратуші (беффрук), яка була символом незалежності республіки, подібно до того як міський храм був символом достатку громадян комуні. На площі перед храмом відбувалися диспути, лекції, розігрувалися містерії.

Батьківщиною класичної готики була Франція. Назва цього художнього стилю походить від італійських слів («манієра готіка» — готська манера — від назви германського племені готів). Це художній стиль Західної і Центральної Європи часів пізнього Середньовіччя між серединою XII ст. і XV–XVII ст. Готичне мистецтво, яке прийшло на заміну романському стилю, було переважно культовим і розвивалось у межах церковної ідеології. Більше трьох століть протрималась готика у Франції: остання третина XII і перша частина XIII ст. — рання готика; з 20-х років до кінця XIII ст. — зріла, або висока готика; XIV–XV ст. — пізня готика. Спочатку радісна, сяюча своєю декоративністю, яка згодом отримала назву «пломениста».

Для будівництва готичних храмів була розроблена нова *конструктивна система*, в основу якої покладена нова каркасна структу-

ра, стрільчаті арки і ребристі (нерв'юрні) склепіння, що передавали своє навантаження на напіварочні форми (аркбутани) стін і стовпів — форсів. У проміжках між стовпами були розташовані великі вікна, прикрашені вітражами. На фасадах будувались вежі висотою до 150 метрів. І ззовні і всередині храми оздоблювались багато численними скульптурами і кам'яним різьбленням. Будівлі стали легкими, а за композицією — спрямованими вгору.

Отже, для *готичної архітектури* було характерним:

- 1) грандіозна висота;
- 2) витіснення стіни великими просторовими вікнами;
- 3) площинна поверхня стін зникає під «кам'яним мереживом» скульптури, що оздоблює стіну;
- 4) виникнення книги і книжкового мистецтва.

Про емоційне і художнє значення готичної архітектури, коли після тривалого забуття Європа нарешті відкрила для себе значимість художньої спадщини Середньовіччя, ми можемо пізнати із захоплення М. Гоголя:

«Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась перед окончанием средних веков, есть явление такое, какого еще не производил вкус и воображение человека. В ней все соединено вместе: этот странный и высоко возносящийся над головой лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединенные к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо, величие и вместе с тем красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура».

Понад три століття протрималась готика у Франції. У своєму розвитку вона пройшла *три періоди*:

1. Рання готика — остання третина XII і перша чверть XIII ст.;
2. Зріла або висока готика — з 20-х років до кінця XIII ст.;
3. Пізня готика — XIV–XV ст.

Видатні пам'ятники французької готичної архітектури

Найбільшим храмом періоду ранньої готики був *Собор Паризької Богоматері* (Нотр-Дам) — п'ятинефний храм вмщував до 9000 людей. Будівництво його було розпочато в 1163 році і завершено в 1208 році, архітекторами Жан де Шель і П'єром де Монро. Західний фасад своєю конструкцією був прикладом для багатьох



Собор Нотр-Дам у Парижі

наступних соборів: над трьома перспективними порталами послідовно підіймається так звана галерея королів, три великих вікна з «розою» посередині, дві вежі. Усі частини прикрашені стрільчатими арками. У конструкції Собору Паризької Богоматері чітко простежуються основні принципи готики: нерв'юрне стрільчатє склепіння центрального нефу, висота якого 35 м, стрільчаті вікна, аркбутани. Але від «важкої» романсь-

кої архітектури залишилась масивна поверхня стін, приземкуваті стовпи центрального нефу, домінування горизонтальних ритмів, важкі вежі, стриманий скульптурний декор.

Сприйняття інтер'єру готичного храму сучасною людиною відрізняється від того містичного екстазу, з яким були пов'язані естетичні переживання людей Середньовіччя. Реально відчувається художня сила, краса і багатство просторових форм і ритмів, що розгортаються подібно до багатоголосої пісні, іноді суворо урочистої, а іноді ліричної, мрійливої і радісної.

Ми знаємо, що подібно до пірамід Єгипту, Парфенону в Афінах чи константинопольської Софії паризькому собору Нотр-Дам належить не тільки у віках, але й у тисячоліттях свідчити про ідеали і унікальну художню культуру народу, що створив його.

Собор Нотр-Дам у Реймсі будувався з 1211 по 1311 роки— це вершина французької зрілої готики. Архітектор — Жан із Орбе, продовжував Жан де Лу (1236–1282), Гоше із Реймса, завершив будівництво Робер із Кузі.

Собор відрізняється більш багатою подрібненою пластикою. Він представляє собою ніби велику кам'яну скульптуру. Як і у паризькому соборі Нотр-Дам, головний фасад складається з трьох ярусів з

ажурною «розою» посередині і двома могутніми вежами. Проте тут вертикаль легко і в той же час урочисто домінує над горизонталлю, різниця між ярусами майже зникає, а стіна повністю заповнюється витонченою, майже філігранною архітектурою, яка спрямовується вгору.

Ам'єнський собор — самий величний і високий готичний собор у Франції: його довжина 145 м, висота склепіння центрального нефу 42,5 м. Ам'єнський собор будувався 40 років, з 1218 по 1258 роки, Робером де Люзаршем, Тома де Корліном. Ам'єнський собор часто називають «готичним Парфеноном».



Собор Нотр-Дам у Реймсі

Скульптура готики. Тематикою скульптурних творів, що оздоблюють фасади соборів, є: статуї святих і алегоричні постаті; краці з них відмічені одухотвореною красою, урочистістю поз і жестів; в інших частинах будівлі — чисельні світські зображення — сцени праці, сатиричні образи, фантастичні фігури звірів (химери). Такі собори, як Паризький, Ам'єнський і Шартрський (за довжиною усього фасаду) нараховують кожен до 2000 скульптур. Скульптура заповнює соборні портали, поширюється по всьому фасаду, використовуючи кожен виступ, кожную архітектурну деталь.

Не створюючи ідеально-прекрасне як в античній Греції, готичні скульптори показали своїх сучасників, якими вони були у дійсності, без виправлень, без узагальнень, намагаючись відобразити пристрасність власних роздумів і сподівань з такою силою і з таким натхненням, що деякі їх образи стали художньою прикрасою епохи.

Серед пам'ятників готичної скульптури:

- 1) химери Собору Паризької Богоматері;
- 2) усміхнений ангел. Статуя західного фасаду собору у Реймсі;

3) зустріч Марії і Єлисавети. Скульптурна група собору у Реймсі;
 4) еккегард і Ута. Скульптурна група Собору в Наумбурзі (середина XIII ст.) та ін.

Мистецтво епохи Відродження

Італійське Відродження. Термін «відродження» (з фр. — ренесанс, італ. — ринашименто) вперше був запроваджений Джорджо Вазарі, архітектором, живописцем і істориком мистецтва XV ст. для визначення історичної епохи, перехідної від середньовічної культури до культури Нового часу (в Італії — XIV–XVI ст., в інших країнах Європи — кінець XV–XVI ст.)

Виникнення Відродження пов'язане з руйнуванням феодальних і зародженням ранньокапіталістичних відношень (так званий період початкового накопичення). У цей час отримала розвиток нова буржуазна ідеологія, виник новий світогляд — гуманізм.

Представники гуманізму італійського Відродження піддали критиці всю систему феодального світогляду. Вони відкинули церковні догми, виступили проти контролю церкви над діяльністю людини, заперечували церковну проповідь аскетизму, стверджували право людини на земне щастя. Саме в цей час було висунуте гасло «Я людина, і ніщо людське мені не стороннє!»



Собор в Ам'єні

Художники і письменники намагаються правдиво зображувати природу і людину. Саме людину, обдаровану безмежними творчими можливостями, здатну змінити оточуючий світ.

І тому виникає у цей час така гаряча зацікавленість до античності, її культури і мистецтва. Архітектори, скульптори, живописці намагаються у своїй творчості відродити традиції майстрів античності (звідси і термін «Відродження» чи «Ренесанс»).

Хронологічні рамки італійського Відродження охоплюють період з другої половини XIII по першу половину XVI століття. Період Відродження поділяється на декілька етапів: друга половина XII–XIV ст. — Проторенесанс і треченто; XV ст. — раннє Відродження (кватреченто); кінець XV — перша третина XVI ст. — Високий Ренесанс (чінквіченто).

У 1527 році Рим був пограбований німецькими ландкнехтами, з 1530 р. Флоренція із буржуазного міста-держави, міста-комуні стає простим містом феодального герцогства. Розпочинається феодально-католицька реакція (контрреформація), і 1530 рік можна вважати кінцевою датою розвитку Відродження.

Картина розвитку італійської ренесансної культури дуже різнобарвна, що зумовлено різним рівнем економічного і політичного розвитку різних міст Італії, різним рівнем могутності і сили буржуазії цих міст-держав, міст-комун, їх різним рівнем зв'язку з феодальними традиціями.

Провідними художніми школами в мистецтві італійського Ренесансу були в XIV ст. сієнська і флорентійська, в XV ст. — флорентійська, умбрійська, падуанська, в XVI ст. — римська і венеціанська.

Високий Ренесанс у Середній Італії

З кінця XV ст. Італія починає відчувати усі наслідки не вигідного для неї економічного суперництва з Португалією, Іспанією і Нідерландами. Північні міста Європи організують низку воєнних походів на розрізнену Італію, що втрачає свою могутність. У цей важкий для неї час і настає нетривалий «Золотий вік» італійського Відродження — Високий Ренесанс.

Цей важкий період викликає до життя ідею об'єднання країни, ідею, яка не могла не хвилювати кращі уми Італії. Високий Ренесанс співпав таким чином з періодом жорстокої боротьби італійських міст за свою незалежність.



Мадонна Бенуа



Мадонна Літта

Мистецтво цього часу було осяяне ідеями гуманізму, вірою в творчі сили людини, в безмежність її можливостей, в розумний устрій світу, в торжество прогресу. У мистецтві на перший план висовуються проблеми громадянського обов'язку високих моральних якостей, подвигу, образу прекрасної, гармонійно розвиненої, сильної духом і тілом людини — героя, що зміг піднятися над рівнем повсякденності. Пошук такого ідеалу і привів мистецтво до синтезу, узагальнення, до розкриття загальних закономірностей явищ, до виявлення її логічної взаємодії. Мистецтво Високого Ренесансу відмовляється від частковостей, незначних подобиць в ім'я узагальненого образу, в ім'я відображення гармонійного синтезу прекрасних сторін життя.

Леонардо да Вінчі (1452–1519) був першим художником, що наочно втілював ці ідеї. Найвище відображення геній Леонардо віднайшов у портретному живописі. У своїх портретах художник досяг особливого враження емоційної багатозначності, змістовної невичерпності, завдяки чому його образи безмежні у пізнанні і відкривають глядачеві нові і нові сторони душі, розуму, внутрішнього світу людини.

Леонардо був найвидатнішим художником свого часу, генієм, який відкрив нові горизонти мистецтва. Він залишив після себе небагато творів, але кожне з них стало еталоном в історії культури. Леонардо відомий також як різносторонній вчений. Його наукові відкриття і винаходи в галузі літальних апаратів не втратили свого значення і на сьогоднішній день. Тисячі сторінок рукописів Леонардо, охоплюють буквально усі галузі знань і свідчать про універсальність генія.

Основні твори живопису

1. Автопортрет (близько 1512–1515 рр.).
2. Мадонна Бенуа (1478 р.).
3. Дама з горностаєм (близько 1485 р.).
4. Мадонна Літта (1490 р.).
5. Фреска «Таємна вечеря» (1497–1498 рр.).
6. Портрет Мони Лізи Джоконди (1503–1506 рр.) та ін.

Однією із найбільш знаменитих картин у світі є портрет жінки купця дель Джакондо *Мони Лізи*. Про портрет написано сотні сторінок: як Леонардо влаштував сеанси, запрошуючи музикантів, щоб не згасла на обличчі моделі усмішка, як довго (що характерно Леонардо) працював над портретом, як намагався досконало передати кожен рис цього живого обличчя. Портрет Мони Лізи Джоконди — це рішучий крок на шляху розвитку ренесансного мистецтва. Вперше портретний жанр став в один рівень з композиціями на релігійну і міфологічну тему.

У цьому портреті — важкодоступне завдання, яке поставив перед собою великий художник, полягало у тому, щоб на картині був відображений не один який-небудь момент стану людини, а *складний і тривалий процес її душевного життя*.

У портреті Мони Лізи досягнутий той рівень узагальнення, який, зберігаючи всю неповторність зображеної індивідуальності, дає можливість розглядати образ як типовий для епохи Вісокого Ренесансу. Головна ідея цього узагальнення — відчуття



Леонардо да Вінчі. Портрет Мони Лізи Джоконди

власної значимості, високе право на самостійність духовного життя. Таке узагальнення досягнуто цілим рядом відповідних формальних моментів: плавним контуром фігури і м'яким моделюванням обличчя і рук, окутаних леонардівським «сфумато». Це «сфумато» створює невловиме емоційне середовище і подібно музиці викликає у нас відчуття внутрішнього багатства. Ніжна усмішка Мони Лізи в поєднанні з відкритим поглядом розумних, ледь глузливих очей «сфумато» розкривають *протиричливість, невиразність і багатогранність* її натури. Саме ця невловимість прихованих відчуттів заставляють багатьох критиків вважати образ Мони Лізи *загадковим і таємничим*.

Ідеї монументального мистецтва Відродження, в яких злились традиції античності і дух християнства, віднайшли найбільш яскраве відображення у творчості *Рафаеля* (1483–1520). У його мистецтві віднайшли зріле вирішення два основних завдання: *пластична досконалість людського тіла*, яке відображувало внутрішню гармонію всебічно розвиненої особистості, у чому Рафаель наслідував античності, і складна багатоманітність світу.

Ніхто із майстрів Відродження не сприймав так глибоко і природно язичеську сутність античності, як Рафаель; не випадково його вважають художником, який найбільш повно пов'язав античні традиції із західноєвропейським мистецтвом нової доби.

Протягом усього життя Рафаель шукає образ гармонійно досконалої людини. Цей образ він віднайшов у Мадонні, численні зображення цього образу здобули йому всесвітню славу. Заслуга художника полягає у тому, що він зумів відобразити найпотаємніші відтінки почуттів в ідеї материнства, поєднавши ліричність і глибоку емоційність з монументальною величчю. Це видно у всіх його Мадоннах, починаючи з юної і сором'язливої *«Мадонни Конестабіле»*: у *«Мадонні в зелені»*, *«Мадонні з щигликом»*, *«Мадонні в кріслах»* і особливо у вершині рафаелівського духу і майстерності — в *«Сикстинській Мадонні»*. Без сумніву, це був шлях подолання простодушного тлумачення безтурботного і світлого материнського кохання до образу, сповненого високою духовністю і трагізмом, побудованому на досконалому гармонійному ритмі: пластичному, колоритичному, лінійному. Але це був також шлях послідовної ідеалізації. Проте в *«Сикстинській Мадонні»* це ідеалізуюче начало відходить на другий план і вступає місце трагічному відчуттю, яке випромінюється з цієї ідеально прекрасної молоді жінки з немовлям — Богом на руках, якого вона віддає на спокутування людських

гріхів. Погляд Мадонни спрямований повз глядача, сповнений скорботного провіщення трагічної долі сина (погляд якого теж не подитячому серйозний). «Сикстинська Мадонна» — один з найбільш досконалих творів Рафаеля і в образній мові композиції: постать Марії з немовлям, чітко вимальовується на тлі неба, поєднана загальним ритмом рухів з постатями св. Варвари і Сикста IV, жести яких звернені до Мадонни, як і погляди двох янголів у нижній частині композиції. Постаті їх об'єднані і загальним золотим колоритом, яке ніби символізує боже світло. Але головне — це тип обличчя Мадонни, в якому втілений синтез ідеалу краси з духовністю християнського ідеалу, що був дуже характерним для світогляду Високого Відродження.



Мадонна Конестабіле

Рафаель виконував роботи різноманітних жанрів. На замовлення папи Юлія II він у 1509 році виконує розписи особистих папських кімнат (станці) у Ватиканському палаці. У станці делла Сеньятура (кімнати підписів, печаток) він написав чотири фрески-алегорії основних сфер духовної діяльності людини: філософії, поезії, богослов'я і юриспруденції. Рафаель виконав ці теми у вигляді багатофігурних композицій, що представляли іноді справжні групові портрети, характерні як своєю індивідуальністю, так і типовістю.



Рафаель. Мадонна Грандука

Саме у цих портретах Рафаель втілює гуманістичний ідеал прекрасної інтелектуальної людини, за уявленням Ренесанса. Офіційна програма розпису станц делла Сеньятура стала відображенням ідеї примирення християнської релігії з античною культурою. Художня реалізація цієї програми Рафаелем — сином свого часу — вилася у перемогу світського начала над церковним.

У фресці «Афінська школа», уособлюючи філософію, Рафаель представив Платона і Арістотеля в оточенні

філософів і вчених різних періодів історії. Їх жести (один вказує на небо, інший — на землю) характеризують відмінність їх філософських вчень. Праворуч, в образі Евкліда, Рафаель зобразив свого великого сучасника архітектора Браманте; далі представлені знамениті астрономи і математики; біля самого краю правої групи художник написав себе. На сходинах він зобразив засновника школи циніків Діогена, в лівій групі — Сократа, Піфагора, на передньому плані, в стані глибоких роздумів, Геракліта Ефеського. На думку деяких дослідників, величний і прекрасний образ Платона був навіяний неабиякою зовнішністю Леонардо, а в Геракліті Рафаель відобразив Мікельанджело. Проте, незважаючи на виразність зображень Рафаелем індивідуальностей, головним у розписі залишається атмосфера високої духовності, відчуття сили і могутності людського духу і розуму.

Рафаель був і видатним портретистом своєї епохи. Він створив такий вид зображення, в якому індивідуальне знаходиться у тісній єдності з типовим, де окрім відповідних рис, виступає образ люди-

ни епохи, а це дає можливість побачити у портретах Рафаеля історичні портрети-типи («Папа Юлій II», «Лев X», друг художника, письменник Костільоне, прекрасна «Донна Велата» та ін.). У його портретних зображеннях, як правило, переважає внутрішня зрівноваженість і гармонія. Рафаель помер у 1520 році, передчасна смерть було неочікуваною для сучасників. Прах його похований в Пантеоні.

Третій видатний майстер Високого Відродження — *Мікельанджело* (1475–1564). Повне ім'я Мікеланьоло ді Лодовіко ді Ліонардо ді Буаноротто Симоні. Скульптор, архітектор, живописець і поет. Набагато пережив Леонардо і Рафаеля. Перша половина його творчості

припадає на період розквіту мистецтва Високого Ренесансу, а друга — на роки феодално-католицької реакції. Із блискучої плеяди художників Високого Ренесансу Мікельанджело перевершив усіх наповненістю образів передовими ідеями, громадянським пафосом, чутливістю до змін суспільного настрою. Звідси і творче втілення руйнації ренесансних ідей.

Скульптура. Найбільш повно талант Мікельанджело розкрився в скульптурі. Починаючи з першої своєї роботи «*Вакх*», у якій він зображує античного Бога вина оголеним юнаком, оголене прекрасне тіло віднині і назавжди стає для Мікельанджело головним і, по суті, єдиним предметом мистецтва.

Одна із ранніх робіт Мікельанджело — *статуя Давида*, високою понад п'ять метрів, яку він створив для своєї рідної Флоренції, бо саме Давид захищав свій народ і справедливо ним правив. Установка цієї статуї перед будинком уряду Флоренції мала особливе політичне значення: у цей час, на самому початку XVI ст., Флорентійська республіка, прогнавши своїх внутрішніх тиранів, була



Мікельанджело. Статуя Давида

сповнена рішучості боротися як з внутрішніми, так і з зовнішніми ворогами. Хотіли вірити, що маленька Флоренція може перемогти, як колись юний мирний пастух Давид переміг велетня Голіафа.

Дві головних скульптурних задумки проходять майже через всю біографію Мікельанджело: *гробниця папи Юлія II* і *гробниця Медичі*. Не менш грандіозним і, на щастя, завершеним задумом був розпис стелі Сикстинської капели при Ватиканському храмі.

Над розписом плафона *Сикстинської капели* Мікельанджело працював один, з 1508 по 1512 р., розписавши площу 600 кв. м (48 × 13 м) на висоті 18 метрів.

Центральну частину стелі Мікельанджело присвятив сценам священної історії, починаючи від створення світу. Під живописним карнизом він написав пророків і сівіл, в люнетах (арках над вікнами) зобразив епізоди із Біблії і предків Христа як простих людей, зайнятих буденними справами. *Основна ідея розпису* — апофеоз творчої могутності людини, прославлення її тілесної і духовної краси.



Фреска. Страшний суд. Фрагмент.
Сикстинська капелла

Поетичній творчості Мікельанджело властива любов до людини, віра в її красу і велич. Він оспівував кохання, звертався до тем гіркого розчарування і самотності художника-гуманіста у світі, де царює насилля. Найбільш улюбленими поетичними формами Мікельанджело були *мадригал* і *сонет*.

Живописець, скульптор, поет, Мікельанджело був також і геніальним архітектором. Ним виконані парадні сходи *флорентійської бібліотеки Лоуренціани*, оформлена площа *Капітолія у Римі*, відновлені ворота *Піа (Porta Pia)*, з 1564 р. він

працює над собором Св. Петра, розпочатим ще Браманте. Мікель-анджело належить малюнок і креслення купола, який був завершений вже після смерті майстра і до сих пір є однією із домінант у панорамі міста.

Мікельанджело помер у Римі у віці 89 років. Тіло його було вивезено вночі у Флоренцію і поховано в церкві Санта Кроче. Історичне значення мистецтва Мікельанджело, його вплив на сучасників і на наступні епохи важко переоцінити. Деякі дослідники трактують його як першого художника і архітектора бароко. Але більше всього він цікавий нам як носій великих реалістичних традицій Ренесансу.

5. КУЛЬТУРА НОВОГО ЧАСУ

Новий час — епоха, яка охоплює період з XVII ст. до кінця XIX ст.; після цього починається період так званої «новітньої історії», що триває і по наш час. Це історична епоха, протягом якої культура західноєвропейських країн набула тієї розвиненої форми, яка виділила Європу із всього останнього світу, і яку виділяють як особливий тип європейської культури. У попередні епохи культура Європи ще не була «європейською» у цьому розумінні, а у наш час вона вже перестала бути специфічно «європейською», тобто особливим соціокультурним світом, який поєднав би країни Європи на відміну від усіх інших.

Контури неоевропейської культури стали виявлятися у XVII ст. Реформація, що розпочалась в епоху Відродження, була вже зародком культури нового типу. Вона проклала дорогу до переосмислення догматів християнства. Протестантизм самим фактом свого існування утверджував можливість різного тлумачення священного писання. Духовна атмосфера в суспільстві змінилась під впливом англійської революції у XVII ст., а потім французької у XVIII ст. — вони ознаменували настання нової ери у історії Європи і становлення нової європейської культури. За соціальним змістом це був період формування і утвердження в Європі буржуазних соціальних відносин. У даному випадку йдеться про фіксацію того факту, що центр життя — виробничої, культурної, соціально-політичної діяльності — змістився у міста, де бурхливо почали розвиватися різноманітні форми промислової діяльності. Це привело до появи машинного виробництва, яке революціонізувало всю людську діяльність взагалі.

Паралельно зі змінами у діяльності відбувалися зміни у суспільних стосунках: розриваються колишні зв'язки особистої залежності людини від людини, зникає «велика сім'я», а натомість з'являється вільний, автономний індивід, що є засадою явища під назвою «буржуазний індивідуалізм». Все це спричиняє шалене прискорення темпів життя, зростання масштабів соціальної динаміки.

Відбуваються величезні зміни у розвитку наукового природознавства і філософії. Галілей вперше звернув увагу на розробку методології науки. Йому належить думка, що наука має спиратися на спостереження і експерименти та користування математичною мовою. Саме на цій основі Ньютон створив класичну механіку. Видатні філософи XVII ст. — Ф. Бекон, Т. Гобс, Ф. Декарт, Б. Спіноза, Г. Лейбніц та інші — звільнили філософію від схоластики і повернули її обличчям до науки. Основою філософського пізнання для них стала не сліпа віра, а розум, що спирається на логіку і факти.

Відбулись суттєві зрушення і в інших сферах духовного життя:

- з'являється мистецтво в його розумінні, тобто мистецтво світське, автономне у своєму розвитку;

- народжується роман як літературний жанр, опера, сучасний театр, архітектура масових забудов, промислова архітектура;

- виникають національні академії наук, з'являються перші газети та часописи, у тому числі і наукові, з'являється міський транспорт.

Нарешті все це знайшло своє виявлення у *новому світогляді*:

- світ тепер розглядається як об'єкт, на який спрямовується людська активність, а сама людина — як суб'єкт, тобто вихідний автономний пункт активності;

- світ постає як нескладний механізм, типовим взірцем якого був механічний годинник;

- людина повинна пізнати цей механізм та опанувати його (гасло «Знання є сила» стає показовим у цьому плані);

- природа тепер поділяється на живу та неживу, але і та, й інша є лише основою для росту людської могутності;

- нарешті, вважається, що людина, спираючись на свій розум, повинна перетворити середовище своєї життєдіяльності, зробивши його оптимальним.

З XVII ст. бере початок й інша особливість культури Нового часу — її *багатонаціональність, багатомовність*. Середньовічна латинь поступилась місцем національним мовам; і це, з одного боку, збагатило європейську культуру традиціями і досвідом народної творчості, а з іншого — зробило досягнення культури більш доступ-

ним для народів Європи. Розпочався підйом національних культур, що стало базою розвитку загальноєвропейської культури, єдиної у своїй багатоманітності. Живописці Рубенс, Рембрандт, Веласкес, Гойя, Пуссен, драматурги Лопе де Вега, Мольєр, композитор Глюк, «батько нової педагогіки» Ян Амос Коменський — творчість кожного з цих геніїв XVII ст. національна і разом з цим складає досягнення всієї європейської культури в цілому. У країнах Європи виникають оригінальні художні школи і літературні напрямки, в яких по-різному знаходять відбиття два великих художніх стилі у європейському мистецтві того часу — *бароко і класицизм*. Розквіт європейської культури став результатом взаємообміну між культурними досягненнями європейських держав. *Контакт і взаємодія культур* — це одна із рішучих умов культурного прогресу, що вивело Європу у Новий час на передові позиції у світі.

В українському мистецтві XVII–XVIII століть відбився пафос національно-визвольної боротьби. У цей час виробляються форми так званого українського бароко, своєрідність якого значною мірою обумовлена впливом національного фольклору.

XVIII століття ввійшло в історію як століття *Просвітництва*, воно визначило основні тенденції, які сформували зміст європейської культури Нового часу. Істотне місце в культурі цього періоду мають проблеми, пов'язані з обґрунтуванням економічних, політичних, правових, моральних принципів суспільного життя, з пошуком більш сучасних форм її організації (ідеї англійської політичної економії, утопічний соціалізм). У мистецтві виникає *синтементалізм і романтизм* — стилі, які відображували різні реакції людей на нові умови суспільного буття.

Європейська культура проймається духом діловитості, практицизму, утилітаризму, породжених буржуазним підприємництвом. Протестантські ідеали особистої відповідальності людини перед Богом і людьми за виконання своїх людських обов'язків стають тепер дуже доцільними. Вони сприяють формуванню добросовісного відношення до праці, сім'ї, особистості, без чого був би не можливий розвиток капіталізму. Динамічність, активність, націленість на отримання вигоди стають відтепер виправданими культурними нормами людської поведінки.

Розвиток знань, зростання освіти розглядаються як рушійна сила суспільного прогресу. Особливо зростає у цей час престиж філософії, високо піднесеної такими геніями, як Берклі і Юм в Англії, Вольтєр, Руссо, Гольбах, Дідро у Франції, Кант, Фіхте, Гегель, Фей-

ербах у Німеччині. Їм належать ідеї, що стали фундаментом класичної європейської філософії. Вчені і філософи стають протягом всього Нового часу «володарями думок» у суспільстві. Європейська культура в цілому набуває переважно *раціонального* характеру.

У художній літературі одним із головних напрямків стає реалізм. Успіхом у публіки користується жанр романа, який надав широке багатопланове зображення дійсності (Бальзак, Золя, Діккенс та ін.). У образотворчому мистецтві релігійна тематика відходить на другий план. Отримують поширення романтико-героїчні полотна (Жеріко, Делякруа), реалістичний портретний і пейзажний живопис, сцени із народного життя, побутовий жанр, сатирична графіка, історичні сюжети (Гойя, Енгр, Констебль, Коро, Мілле, Курбе, Дом'є, Менхель та ін.).

Проте вже в середині XIX ст. на фоні, здавалось, позитивних перспектив соціально-економічного, технічного і наукового процесу виникають ознаки наступаючої кризи європейської культури. Виходять у світ філософські роботи, просякнуті духом *іраціоналізму* і песимістичними настроями (Шопенгауер, Керкегор). Розгортається критика буржуазного суспільства. Про наближення кінця того типу культури, яке це суспільство створило, говорять мислителі з абсолютно протилежних позицій, розкриваючи його недоліки, — Маркс і Ніцше. Маркс стверджує, що капіталістичне виробництво вороже духовному виробництву, мистецтву, поезії. Буржуа бачить в мистецтві сферу вигідного вкладення капіталу і цінує художні твори лише як предмети розкоші. Занепад європейської буржуазної культури не минучий, і на зміну їй згідно із марксизмом має прийти нова культура — культура майбутнього комуністичного суспільства, яке створить умови для всебічного розвитку кожної людини. Ніцше з гнівом осуджує вульгарність і лицемірство буржуазної культури, стверджуючи, що історично закріплена у ній християнська мораль є «мораль слабих», які завдяки їй отримують можливість вижити. А це призводить до виродження людства. Ідея Ніцше — вольова, сильна, немилосердна особистість, яка повинна стати «по той бік добра і зла», діяти за принципом «падаючого підштовхни», розчищуючи таким чином шлях майбутньої «надлюдині».

Розчарування в ідеалах, втрата віри у вічні життєві цінності, втрата загальнозначимих соціальних, моральних, естетичних орієнтирів неприховано відображуються у європейському мистецтві останньої третини XIX ст. Виникає *салонний живопис*, який ублажає глядача красою і вишуканістю декоративних пейзажів і оголених «венер». Виникає *примітивізм* як результат наслідування первісно-

му мистецтву і дитячій творчості, намагаючись найпростішими засобами передати свіжість і гостроту художнього сприймання світу. Намагання відобразити миттєвість, швидкоплинні візуальні враження, породженні нестійкими станами і явищами навколишнього середовища, втілюється у живописі імпресіонізму. Негативне відношення до світу буржуазних цінностей змушує багатьох письменників віднаходити неоромантичне зображення екзотики далеких країн чи далекого минулого, мандрівок і пригод, героями яких є яскраві, сильні особистості (Дюма, Стівенсон, Конрад). У всіх формах художньої творчості набуває популярності символізм, наповнюючи зображення явища таємним, містичним змістом (наприклад, відома картина Бьокліна «Острів мертвих»). З 1880-х в моду входить термін «Декаданс» (так називався тогочасний французький журнал). Декаденти говорили про сутінки культури, подані моралі, деградації мистецтва, неспроможності людини перед обличчям долі. Декаданс стали розуміти як настрій втоми, песимізму, відчаю, відчуття наближаючої руйнації і занепаду культури.

Мистецтво Західної Європи в XVII ст.

Людина і світ у бароко. Центром розвитку нового мистецтва бароко на рубежі XVI–XVII ст. був Рим, архітектура якого представляється типовою для епохи бароко. Італійське слово «бароссо» означає буквально «дивовижний», «хімерний» — стиль, що отримав розвиток у XVII і першій пол. XVIII ст. у мистецтві окремих європейських країн, головним чином в Іспанії, Фландрії (в дуже своєрідному, найбільш реалістичному варіанті), в Німеччині, Франції та



Архітектор Білецький.
Преображенський собор у Великих Сорочинцях

інших країнах. Основна соціальна основа бароко — дворянська культура епохи абсолютизму. Мистецтво цього художнього стилю покликано прославляти і пропагувати могутність знаті і церкви, воно тяжіє до величавості, патетичності, драматизму, передачі складних почуттів, розширення кола тем і разом з тим відрізняється відомим розчаруванням у гуманістичних ідеалах Відродження, наближають до деяких тенденцій *готики*. Останнє пояснюється впливом католицької церкви, що відіграла велику роль в епоху контрреформації.

Бароко відобразило уявлення про вічний рух Всесвіту. У архітектурі хвилясті лінії і надлишок декору породжували ілюзію просторового руху й експресії, спіралеподібні колони, що зникали у вишині, наближали до небес; розкішні сади та інтер'єри виражали пафос достатку і земних спокус; каскади фонтанів своїм падінням униз тяготіли до хтонічних глибин (*палаццо Барберіні, арх. Мадерна, Берніні, Бороміні*). Українські козацькі барокові храми (*Миколаївський собор у Ніжині, Катерининська церква в Чернігові, Преображенський собор у Великих Сорочинцях, Юр'ївська церква Видубицького монастиря в Києві*) створювали образ ірраціонального, безкінечного простору в метафоричному запомороченні інтер'єру, що розривався вгору.



Жак-Луї Давид. Клятва Горатіїв

У образотворчому мистецтві домінували декоративні композиції релігійного, міфологічного характеру, парадні портрети; велике значення набувають композиційні та оптичні ефекти, ритмічна і кольорова єдність, живописність цілого, вільна, темпераментна творча манера. У Італії, де народилось бароко, працювали видатні живописці, основоположник демократичного реалізму Караваджо, вожді академізму брати Карраччі, неперевершений майстер стінопису Дж. Б. Тьєполо. Життєрадісні, реалістичні начала властиві бароко у Фландрії (живописці П. Рубенс, А. ван Дейк, Ф. Снейдерс). У Франції бароко злилось з *класицизмом* в єдиний пишний стиль.

Загальна барокова *театралізація життя* — популярність опери, кантати, ораторії, алегоричних церемоній, високомовності довгих перук, парчевих драпувань та емблем — нагадувала про те, що світ є облудною мішурою і настане час знімати маски й опускати завісу.

Оптичні ефекти барокової архітектури (*собор Св. Петра* в Римі, арх. Л. Берніні) утверджували принцип загальної перетворюваності й всемогутності ілюзій. За допомогою безкінечних ілюзорних втілень людина залучалася до трансцендентності.

Навіть інтимні голландські натюрморти (П. Клаас, В. Хеда) — маленькі осколки хатнього тепла, як і співзвучна їм поезія Фоккенбраха, несли в повторюваних образах черепа, пісочного годинника, крихкого бокалу відчуття тривоги і страху перед оточенням. Так виникав образ антиномічного барокового часу в поєднанні плінності земного і безкінечності вічного.

6. СУЧАСНА ЗАХІДНА КУЛЬТУРА

У ХХ ст. європейський тип культури поширився далеко за межі Європи, охопивши інші континенти — Америку, Австралію і ввійшов у життя азіатських і африканських країн, таких як Японія, Сингапур, ПАР. Культура європейського типу вже не є характерною лише для Європи, її тепер називають «західною культурою». Відтепер можна говорити про наявність загальних рис, типових для західної культури в цілому, які в своєрідному вигляді виявляються і в культурах інших країн.

Сучасна західна культура виключно динамічна. *Практицизм, індивідуалізм*, погоня за матеріальними благами, специфічне відношення до часу («час — гроші») багато в чому руйнують усталені в попередні епохи ідеали людської поведінки, людських взаємостосунків. Ця культура заснована на підприємництві, бізнесі, діловитості. Її головні герої — люди, що вміють заробляти гроші. У ній



Амедео Модільяні. Оголена

цінуються *активність, раціональність, професіоналізм*.

Сучасна західна культура досить живуча і продовжує існувати, незважаючи на інші голоси філософів, письменників, художників про її загибель. Їй вдалось вистояти в двох світових війнах, у боротьбі з фашистськими і комуністичними режимами, які проголошували себе носіями нової і більш досконалої, аніж вона, культури. Мало того, творчі можливості західної культури не тільки вичерпались, але ще більше зросли. Її досягнення у XX столітті стали настільки значними, що відозмінили умови життя всього людства і земної кулі.

Значно вплинули на змістовну наповненість сучасної західної культури усі ті досягнення, що відбулись у різних формах матеріальної і духовної культури; винаходи в галузі електронних і комп'ютерних засобів зв'язку, освіти, побутової техніки; відкриття у галузі генної інженерії; поглиблення у мікросвіт і космос; створення нових хімічних матеріалів з незвичайними властивостями тощо. Усі ці революційні зміни позначали перехід до нового типу суспільства, яке називають «постіндустріальним», «електронним», «інформаційним» тощо. Американський публіцист, футуролог, автор одного із варіантів концепції постіндустріального суспільства Тоффлер вбачає пряму залежність між розвитком техніки і способом життя, її цінностями. У роботі «Футурошок» Тоффлер стверджує, що прискорення соціальних і технологічних змін створює багато всезростаючих труднощів, що викликають шок як у окремого індивіда, так і суспільства в цілому. У подібних соціокультурних умовах основним принципом у всіх сферах суспільного життя стає *плюралізм*.

Подібний плюралізм, появу множинності нових ідей ми помічаємо і у сучасному західному мистецтві. У ньому виникли різні течії і напрямки (експресіонізм, кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, нео-реалізм, гіперреалізм та ін.), нові форми і жанри мистецтва, пов'я-

зані з використанням техніки (художня фото-графія, електронна музика, комп'ютерна графіка тощо); набули популярності масові художні видовища; отримала розвиток тенденція до синтезу різних мистецтв, спорт став «мистецтвом».

Одночасно з цим критики західної культури говорять про те, що вона одночасно носить кризовий характер і якщо цьому не зарадити, то це загрожує втраті усіх її досягнень.

Наведемо думки видатних мислителів ХХ ст., які характеризують західну культуру, початок якої було покладено ще в ХІХ ст.

— У західній цивілізації відбувається заміна творчості працею, духовності — інтелектом, різноманітності природного середовища — похмурою одноманітністю міських будівель, високого мистецтва — примітними розвагами, глибоких відчуттів — швидкоминучими емоціями. О. Шпенглер.

— Сучасна західна культура наскрізь проникнута чуттєвим началом, намаганням до чуттєвих задоволень і насолод; вона втратила духовність і тому приречена на руйнацію, яка завершиться лише тоді, коли сформується нова духовність, що несе нові моральні і соціальні ідеали. П. Сорокін.

— В ХХ ст. відбулося «повстання мас», які вороже відносяться до нерозумілої і недоступної для них елітарної культури; відбувається «дегуманізація» мистецтва, примітивне і стандартизоване масове мистецтво поглинає суспільство, і культура його занепадає. Х. Ортега-і-Гассет.

— Сучасне західне суспільство все більше перетворюється в «мегамашину» — до країв раціоналізований і бюрократичний механізм,



О. Ренуар. Дівчинка з віялом

який придушує особистість і перетворює її у бездушну деталь, виконуючу відповідні їй обов'язки; особистісні зв'язки людей підмінюються технологічними відношеннями, гуманізм і справедливість стають жертвами бездушної організації суспільства. Л. Мамфорд.

— Існування західної цивілізації поставлено під загрозу зі сторони наростаючого націоналізму економічно відсталих країн Азії і Африки; послаблений внутрішніми протиріччями Захід може бути невзможі протистояти руйнівним імпульсам, що витікають з цих країн, і загинути в нових війнах, розв'язаних фанатиками з ядерними бомбами в руках. С. Хантігтон.

Очевидно, деякі з цих висловлювань носять дискусійний характер, інші, хоч і справедливі, проте всі вони можуть бути переборені засобами, віднайденими західною цивілізацією у ході свого подальшого розвитку. Можна виділити декілька аспектів, у яких конфліктна ситуація сучасної західної культури виявляється.

Свобода і насильство. З узагальненого погляду на культурологічні і суспільні процеси західного світу в ХХ ст. можна помітити: з одного боку, відбуваються грандіозні масштаби і разюче прискорення соціального і технологічного вдосконалення життя, а з іншого — необмежений розмах насилля і знущання над людиною, крайнім виявленням якого є гітлеровські злодіяння проти людства,



А. Бурдель. Геракл, який стріляє з лука

страхіння Освенціма, казармені утопії тоталітарних держав та ін. У минулому столітті насилля було буденним явищем, воно складало необхідну умову існування і функціонування суспільної системи (так, без рабства не могло бути античності, а без кріпацтва — середньовіччя). У сучасній західній культурі саме внаслідок пережитих спільноту у ХХ ст. змін насилля сприймається як порушення норм людського буття.

Створення умов для збільшення свободи людини — одне із найбільших досягнень сучасної західної цивілізації. До цих умов належать:

— *соціальна мобільність* — відкритість шляхів для зміни соціального статусу людини, переміщення її із одних прошарків суспільства в інші і покращання свого матеріального стану (завдяки освіті, індивідуальним здібностям, успішній кар'єрі тощо);

— *розширення можливостей вибору* місця життя, професії, праці, сексуального партнера, чоловіка чи дружини;

— *зростання часу для дозвілля* і можливостей його індивідуального використання (хобі, спілкування тощо);

— *збільшення різноманітності і доступності джерел інформації*, а значить, і свободи у визначенні своєї інтелектуальної позиції;

— *зростання соціологічної захищеності особистості*;

— *збільшення тривалості життя*, а значить, і можливостей для самореалізації особистості, для досягнення повноти життя;

— *зміна стилів поведінки і мислення* у межах одного життя, закріплюючи ідею розвитку, змін, діалогу поколінь.

Отже, культура зорієнтована на розвиток людської свободи, не сумісна з насиллям над особистістю.

Елітарність і масовість. Відносно розшарування культури на «культуру усіх» і «культуру обраних» існувало завжди. Навіть у первісні часи шамани й жерці складали культурну еліту, володіючи особливими пізнаннями, які виходили за межі загальноплемінної культури. З появою писемності виникло розрізнення між елітарною культурою «грамотних» людей і фольклорною (народною, етнічною культурою). У XX столітті це розрізнення отримало форму елітарної й масової культури.

Елітарна культура, зорієнтована, на думку її творців, на сприйняття елітою як кращої частини суспільства, яка має особливу сприйнятливість: форма культури, що включає образотворчі види мистецтва, літературу, музику і призначена для вищих прошарків суспільства.



Л. Попова. Картинна архітектура

Об'єм інформації, що міститься у сучасних наукових виданнях, надзвичайно важкий зміст сучасного мистецтва малозрозумілі, важкі для сприйняття і вимагають для свого розуміння певних розумових зусиль і відповідного рівня знань.

Не маючи ніяких знань у галузі історії мистецтва, естетики, літературознавства, культурології тощо, важко у повній мірі оцінити видатних шедеврів літератури (наприклад, поетів-символістів — Джойса, Гессена, Боргеса, Хаколі; музики — Стравінського, Малера, Шнітке, Дебюсі; живопису — кубізму, абстракціонізму, сюрреалізму; кіно — Тарковського чи Сакурова). Висока культура стала спеціалізованою. Час енциклопедично освічених універсалів, відчуваючих себе як вдома у всіх сферах культури, пройшов. У кожній сфері культури тепер є своя, порівняно небагато чисельна еліта.

Для масової культури характерним є загальнодоступність, легкість сприйняття, спрощення, розважальність. Її світ багатограний: пригодницька і детективна література, інтимна лірика, кінематографія з бійками, вампірами, вбивцями, еротикою, поп-музика рок, реп, реггі, популярні нариси про наукові, навколонукові і псевдонаукові справи, зразки техніки, магазини, сенсаційні новини, реклама, спорт, містика... Масова культура не вимагає від людини ні знань, ні роздумів — навпаки, під її впливом вона деградує, бо її знання спираються на безпосередні емоційні реакції. Тому не дивно, що вона звертається до древніх міфів з їх іраціонально-емоційним на-

строєм; створення нових міфів, що сприймаються також безпосередньо — «не розумом, а серцем» (чаклунство, астрологія, гадання, віра в чудеса, расистські, націонал-соціалістичні, більшовистські утопії).

У масовій культурі протистоять дві тенденції: одна спирається на примітивні відчуття й бажання, майже до біологічних інстинктів (секс, агресія), і у своєму крайньому відображенні породжує



С. Далі. Передчуття громадянської війни

контркультуру і антикультуру войовничо-вulгарну і ворожу до існуючих у світі порядків взагалі; інша з урахуванням властивого простим людям бажання підвищити свій соціальний статус і освітній рівень (популяризація науки, комікси з коротким викладенням сюжетів творів класичної літератури тощо). До кінця ХХ ст. друга тенденція помітно посилилася, і культурологи почали говорити про зростання міжкультури — культури середнього рівня. Проте розрізнення між масовою та елітарною культурою залишається гострою проблемою.

Плюралізм та уніфікація. Сучасна культура плюралістична (від лат. *pluralis* — множинний): ніколи раніше не було такої різноманітності культурних систем і підсистем, поглядів, напрямків, як тепер. З одного й того ж питання можна зустріти багато різних точок зору: наукової, філософської, художньої, релігійної, етичної, юридичної, політичної... При цьому визнається їх відносна незалежність. Плюралізм виявляється і усередині кожної системи чи підсистеми: існує множинність релігій, філософських концепцій, математичних й природничо-наукових теорій, художніх стилів, шкіл у мистецтвознавстві, медичних вчень, теорій особливості. Таке протиріччя між цілісністю культури та її оволодінням суб'єктом через множину мінливих галузей знань призводить до того, що замість цілісної картини світу людина отримує осколки розбитого «дзеркала», які вона зібрати сама не взмозі.

Культура в цілому «надлишкова», оскільки породжує надлишкову множинність можливих підходів до будь-якої проблеми, яка у ній виникає. Проте не всі із них ефективні, але це створює культурний фон, на основі якого зароджуються нові ідеї. Одночасно ця надлишковість є не тільки результат, але й джерело творчого розвитку культури.

Але механізми масової культури діють і в зворотньому напрямку — в сторону *уніфікації, шаблонізації* культурного життя. Її принцип — тиражування і поширення в суспільстві одних і тих же матеріальних і духовних цінностей. Сотні мільйонів людей у різних країнах одночасно можуть отримувати один і той же комплект



К. Малевич.

Чорний суприматичний квадрат



Г. Ейфель. Ейфелева вежа у Парижі

сьогоденних новин, дивитися одні й ті ж фільми і спортивні змагання, слухати одних і тих же співаків чи політичних діячів. Масова культура стандартизує все — від умов побуту, харчування й одягу до бажань, думок й ідеалів. І все це завдяки ЗМК (засоби масової комунікації), які нав'язують індивідам, що належать до різних соціальних прошарків, однакові соціальні стереотипи. У масовій культурі здійснюється «втеча від свободи»: особистість звільнюється від вибору власної позиції, перегляду множинності можливих варіантів, із яких потрібно вибрати,

взявши на себе відповідальність за вибір. Право вибору передається іншому — авторитету, лідеру, телеведучому, священику чи просто владі. Уніфікація, шаблонізація смаків, поглядів, ідеалів поєднується з конформізмом, втратою самостійності, автономності особистості (я — «як всі»), неприйняттям інших ідей, неспівпадаючих із «загальною думкою»: «надлишковість» культури на цьому рівні зникає. Формується вузьке, одноманітне, примітивне бачення світу, характерне його сприйняттю для більшості з низьким рівнем освіти. Примітивізм і неосвіченість тут навіть вносять свій внесок у плюралізм сучасної культури: вони зрівнюють науку з міфом, логіку з містичною відвертістю, а це призводить до формування у суспільній думці «норм», що мають право на існування у такій же мірі, як й високі зразки творчого розуму.

Технізація. Загальновідомий факт — проникнення техніки у галузі буття тим більший, чим далі просунулась країна на шляху цивілізації західного типу. Технізація життя є невід'ємною стороною сучасної західної культури, засобом і результатом її розвитку. За бла-

га, які несе людям технічний прогрес, приходиться розраховуватися: зростання продуктивності праці — призводить до безробіття; досягнення життєвого комфорту — до збільшення відірваності людини від людини; автомобілізація населення підвищує його мобільність і посилює забруднення атмосфери, губиться природа. Людина перетворюється в раба техніки. Панування техніки над людиною призводить до того, що вона сама набуває рис машини, стає автоматом, що функціонує у відповідності з вимогами технічного середовища, в якому воно знаходиться. Таким чином у цих умовах зав'язується боротьба між двома протилежними установками: *технізацією* та *антитехніцизмом*. Цим двом тенденціям і уявленням відповідають два протилежні погляди на науку: *сциєнтизм* і *антисциєнтизм* (англ. science — наука). Сциєнтизм відображується в переконанні, що наука є головною рушійною силою соціального прогресу і розвиток її дає засоби для відображення і вирішення усіх постаючих перед нею проблем. Наука дійсно стала лідером культури. Це підтверджується небувалим зростанням кількості людей, зайнятих у галузі науки. Досить відмітити, що кількість сучасних вчених сягає понад, ніж 90 % усіх вчених, що жили до цього на Землі.

Інший напрямок — антисциєнтизм — виступає з негативною оцінкою досягнень науки. Потрібно визнати, що багато успіхів науки (ядерна фізика, технічні науки, генетика й інші) несуть у собі загрозу для самого існування людства. Антисциєнтисти звинувачують науку в тому, що вона збила людство з вірного шляху, змістивши його увагу з осягнення Бога і душі, внутрішнього духовного вдосконалення людини на пізнання і перетворення зовнішнього середовища.

Отже, на початку XXI століття західна культура все впевненіше шукає шляхи виходу із вище названих протиріч. Це пов'язано з виникненням широкомасштабного соціокультурного зсуву, що отримав назву *постмодерн* (букв. — те, що йде після модернізму, за модернізмом). Цей напрямок у сучасній культурі і культурології сформувався у 70–80 рр. XX ст. Саме у цей час була усвідомлена обмеженість раціоналізму і того, що наслідки культурного прогресу поставили під загрозу знищення часу і простору самої культури. Е. Гідденс обґрунтував появу постмодернізму «втомою від прогресу». *Характерними рисами постмодерну є:*

- принцип «подвійного кодування», що полягає в одночасній орієнтації на маси та еліту;
- звернення до забутих художніх традицій;
- стильовий плюралізм (відео, інвайромент, хеппінг та ін.);

— звернення до гротескних типів художньої образності, іронії, ілюзії;

— художній експансіонізм, який розширює і отожднює розуміння мистецтва з позахудожніми сферами діяльності (наприклад, екологія, політика, інформатика тощо).

Постмодернізм виступає як парадигма інтелектуальної і художньої трансформації духовного світу сучасної людини. У всякому разі, є обнадійливі симптоми того, що постмодерністські тенденції відкривають перспективи зростання гуманізму культури ХХ століття.

Семинар № 4

Тема: СОЦІОКУЛЬТУРНІ СВІТИ

ПЛАН

1. Типи соціокультурних світів. Первісна культура.
2. Культура античного світу.
3. Культурні регулятиви Середньовіччя.
4. Світ і людина в культурі Нового часу.
5. Сучасна західна культура.

Основні поняття та категорії для засвоєння теми: соціокультурний світ, регіональні культури, цивілізація, синкретизм, агон, ордер, катарсис, мегалітична споруда, аскетизм, трансцендентний, готика, гуманізм, антропоцентризм, бароко, класицизм, романтизм, елітарна культура, постмодерн, плюралізм, сциентизм, антисайетизм.

ПРОБЛЕМНО ПОШУКОВІ ПОНЯТТЯ ДЛЯ ДИСКУСІЙ

1. У чому полягає різниця між типами соціокультурних світів?
2. Які ознаки характеризують цивілізацію?
3. Охарактеризуйте світосприйняття архаїчної людини.
4. Які риси первісної культури присутні в сучасній цивілізації?
5. Модель людини і часу втілена у творах культури, для яких є характерним:
 - а) культ краси;
 - б) культ боротьби зі смертю;
 - в) культ корисності;
 Які культури характеризують ці ознаки?
6. Порівняйте ідеал людини в культурі Стародавнього Єгипту і античності.

7. У чому полягають найважливіші культурні новації римської античності?
8. У чому своєрідність середньовічного світобачення?
9. Гасло «Я людина і ніщо людське мені не стороннє» є парадигмою культури:
 - а) античної;
 - б) середньовічної;
 - в) ренесансної;
 - г) нової;
 - д) новітньої.
10. Якою є художня концепція гуманізму?
11. Порівняйте ідеал людини в культурах класицизму і романтизму.
12. Яким є художній дискурс новітньої історії?
13. Якою є людина і світ в українській культурі Новітнього часу?

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Світоглядні універсалії української культури.
2. Вплив античної традиції на формування системи західних цінностей.
3. Антропоцентризм епохи Відродження.
4. Соціально-духовні основи культури класицизму.
5. Типи світоглядних концепцій у культурі Просвітництва.
6. Концепція «третьої хвилі» суспільного прогресу.
7. Модерністські і постмодерністські моделі світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Библер В.С.* Цивилізація и культура. — М., 1993.
2. *Тейлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.
3. *Розин В.* Культурология. — М., 1999.
4. *Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1958.
5. *Кондрад Н.* Запад и Восток. — М., 1972.
6. *Асеев Ю.* Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К., 1980.
7. *Дмитрієва Н.* Краткая история искусств. — М., 1986. — Т. 1.
8. *Ястребицкая А.* Западная Европа XI—XIII вв. — М., 1975.
9. *Ивбулис В.* Модернизм и постмодернизм. — М., 1988.
10. *Забужко О.* Дві культури. — К., 1990.
11. *Богословский М.* Парадоксы культуры XX века. — Харьков, 2000.
12. *Тойнби А.* Постигжение истории. — М., 1991.
13. *Тэффлер А.* Футуршок. — СПб., 1997.
14. *Юнг К.-Г.* Проблемы души нашего времени. — М., 1993.

Тема 5

КУЛЬТУРНІ СЦЕНАРІЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1. Культура мислення.
2. Культура спілкування.
3. Культура навчання.
4. Культура праці.

5. Культура діяльності фармацевта. Формування необхідних моральних якостей фахівців у галузі виробництва та реалізації ліків відповідно до принципів фармацевтичної етики та деонтології

Культурні сценарії виступають, як правило, еталонними програмами життєдіяльності, які задаються людям соціальними умовами і наявними у даній культурі знаннями, цінностями, ідеалами, нормами і правилами поведінки. Культурні сценарії дуже різноманітні: вони відрізняються за рівнем своєї належності у відношенні до когнітивних, ціннісних і регулятивних складових та їх змісту; за рівнем жорсткості і однозначності вимог до виконання; за рівнем упорядкованості і логічності цих вимог; за шляхами і способами свого входження в життя тощо. Не тільки для різних, але і для одного і того ж типу діяльності, як правило, в культурі можуть бути «записані» різні сценарії, і людина може вибрати такий із них, який вважає найбільш доцільним для неї, або переходити при бажанні від одного з них до іншого.

Будь-який сценарій передбачає участь багатьох осіб у його здійсненні. Вибираючи сценарій своєї поведінки, людина більш або менш чітко уявляє не тільки свою роль у ньому, але і ролі інших людей, з якими у ході здійснення сценарію вона буде вступати в контакт. Є сценарії, які призначені для реалізації відносно згуртованими групами людей (общиною, державними організаціями), і сценарії поведінки окремих особистостей — «головного герою», який, плануючи свою поведінку, розраховує на відповідну поведінку інших «пер-

сонажів», що беруть участь у його сценарії. Щоправда, якось передбачити всі наслідки цієї співучасті майже неможливо.

Поняття життєвого сценарію ввів Е. Берн. Це індивідуальні сценарії, у відповідності з якими особистість організує хід свого життя. Сама людина планує своє життя. Але уявлення людей про те, як би вони хотіли його прожити, формується під впливом оточуючого соціального середовища. Існують деякі типові зразки культурних сценаріїв життя, яких люди дотримуються з дитинства у відповідному соціальному середовищі.

Подібні сценарії характерні для соціальних типів особистості. Так, наприклад, існують еталонні сценарії життя селянина, аристократа, вченого, бізнесмена тощо.

Важливе місце серед культурних сценаріїв займають *сценарії діяльності*. Вони визначають у загальному вигляді характер, мету, норми діяльності людей у будь-якій галузі життя. Ці сценарії існують у просторі як окремі *системи умов і вимог*, існуючої у суспільстві культури, і *пред'являються* суспільством тим, хто даною діяльністю займається. Ці сценарії характеризують те, що називають *культурою діяльності*. Першочергове значення у повсякденному житті людей мають сценарії, що визначають культуру мислення, спілкування, праці, навчання, гри, відпочинку.

1. КУЛЬТУРА МИСЛЕННЯ

Ефективність мислення людиною визначається здатністю вирішувати завдання, які встають перед нею. Ця спроможність залежить, з одного боку, від природної інтелектуальної обдарованості індивіда, а з іншого, — від виховання індивіда, навчання, самоосвіти, життєвого досвіду і, нарешті, від її залучення до культури.

З культури людина черпає знання, використовуючи їх для рішення різних завдань; уявлення про цінності і ідеали, які визначають її відношення до цих завдань; і, нарешті, навички, прийоми, правила мислення, що допомагають вирішувати ці завдання.

Саме мислення належить до числа важковизначених понять. Якщо сказати, що мислення — це узагальнене відображення дійсності людським мозком, то у даному випадку буде виявлений гносеологічний, тобто теоретико-пізнавальний аспект мислення. Фізіолог надав би перевагу іншому формулюванню: мислення — це ідеальне виявлення вищої нервової діяльності мозку. Психіатри кажуть, що мислення — це інтелект у дії. Але у такому разі приходиться з'ясувати, що таке інтелект? Ми ризикуємо потрапити в коло

взаємодоповнених визначень: мислення — це продукт мозку, а мозок — це матеріальний носій мислення.

На сучасному рівні наших знань про процеси мислення сформульовані інформаційні визначення мислення. Так, англійський кібернетик У. Росс Ешбі розглядає мислення як процес обробки інформації за деякою програмою, що передбачає відбір у меншій мірі на рівень вище випадкового.

Звісно, не можна ототожнювати людське мислення з процесом обробки інформації, бо воно має і біологічний, і соціальний аспекти. Але пізнавальний аспект мислення полягає в активному вилученні інформації із зовнішнього світу та її опрацюванні. І коли кажуть, що мислення є обробка інформації, то не стільки визначають мислення, скільки вказують на одну із його особливостей.

У кожній культурі мислення пристосовується до вирішення тих завдань, які постають перед нею. Тому якісно різні культурні світи характеризуються і якісно різними культурами мислення. Процес мислення ніколи не розпочинається «на пустому місці», «з нуля». Застосовуючи образ мислення дорослих, дитина починає використовувати його для визначення своїх завдань. Таким чином, осмислення будь-якого завдання будується за відповідними канонами, які у самому узагальненому вигляді утворюють *сценарій процесу мислення*. У відповідності з цим сценарієм людина намічає питання для обдумування, висуває якісь передбачення, підбирає аргументи, визначає їх істинність тощо.

У ході реалізації задуму сценарій може мінятися, у ньому можуть бути певні «білі плями». Для виявлення їх чіткості і виразності потрібні оригінальні і незвичні «стрибки» думки, але навіть вони (за випадком окремого творчого натхнення, інстинкту) не дуже далеко відхиляються за межі загальноприйнятого у даній культурі образу мислення.

Сучасне мислення. У кожній галузі діяльності є свої сценарії мислення, специфічні для неї правила, прийоми і способи вирішення розумових завдань: думка художника формується дещо інакше, аніж думка вченого, гуманітарне мислення відрізняється від природничо-наукового чи технічного, методи медичного діагнозу одні, а методи аудиту в економіці зовсім інші. Є субкультурні розрізнення в мисленні людей, що належать до різних соціальних, вікових і професійних груп.

Стверджують, наприклад, що «жіноча логіка» на відміну від «чоловічої» менш чутлива до протиріч і більш пластична, гнучка і варіативна, що жінки у своїх судженнях більш схильні спиратися на

інтуїцію та емоційну оцінку конкретної ситуації, аніж на загальні принципи і абстрактно логічний аналіз причинних зв'язків, що дрібниці для них мають більше значення, ніж для чоловіків, і можуть дати підставу для великих висновків, тоді як для чоловіків такі дрібниці не заслуговують уваги.

Так чи інакше, але сценарії розумових процесів можуть видозмінюватися залежно від різних факторів. Проте існують і окремі загальні вимоги, які відповідають «нормальному мисленню». Їх не завжди ретельно дотримуються, і можливі різні відхилення від них, але все ж організація розумових процесів має у якійсь мірі підпорядковуватися цим нормам мислення.

Розглянемо деякі з найбільш характерних вимог до сучасної культури мислення людини.

Рефлексивність. Організація розумового процесу, що включає в себе не тільки роздуми над вирішуваним завданням, але й роздуми про те, як протікають роздуми над завданням.

Термін «рефлексія» (лат. — загинати, обертати) — це унікальна здатність людської свідомості (і думки) у процесі сприйняття дійсності сприймати і себе саму; внаслідок цього людська свідомість постає відночас і як самосвідомість, думка про щось — як думка про думку, знання про щось — як знання про саме знання.

Аргументованість. Потрібно чітко розрізняти тезу і її аргументацію. Думки, які не обґрунтовані, повинні вважатися не більше ніж гіпотезами. Ця норма передбачає *критичність* і *самокритичність*.

Критичність означає необхідність самостійної оцінки вірності будь-якої іншої думки — чи то «загальної», або думки «авторитету».

Самокритичність полягає у вмінні об'єктивно оцінювати аргументацію своїх власних думок і висновків. Емоції, бажання, «інтуїтивне відчуття» можуть відігравати велику роль у мисленні, виступаючи як стимули цілеспрямованого і впертого пошуку на користь тієї чи іншої думки. У пошуках істини нічого не потрібно приймати на віру. Віра — не аргумент. Віра є лише суб'єктивна психологічна установка, яка без пояснюючих її аргументів не забезпечує достовірність знань.

Логічна культура. Логічна культура — це логічна грамотність. З тих пір, як Арістотель винайшов логіку, встановлені нею правила дедуктивних і індуктивних умовиводів стали вважатися обов'язковими нормами мислення. Подібно до того, як грамотна людина вміє писати без орфографічних помилок, так і логічна грамота є вмінням мислити без логічних помилок відповідно до законів логіки, послідовно і без протиріч.

Професіоналізм. Одночасно із загальними законами логічного мислення існує багато спеціальних методів, за допомогою яких вирішуються завдання у різних галузях знання (наприклад, у математиці метод Фур'є, методи математичного моделювання в техніці, статистичні методи в психології тощо). Сьогодні навряд чи віднайдеться така сфера інтелектуальної праці, в якій не було б подібних спеціальних засобів мислення. Час дилетантів пройшов, всюди потрібні спеціалісти, що мають відповідний рівень професійної культури і володіють засобами і способами професійного мислення.

Стратегічне управління. Вміння користуватися загальнологічними і спеціальними професійними методами дозволяє успішно справлятися зі стандартними завданнями, шлях до рішення яких відомий із самого початку. Але якщо справа стосується складних, нових, нестандартних проблем, відносно яких заздалегідь невідомо, в якому напрямку шукати їх вирішення, то одного цього вміння може бути недостатньо. Виникає запитання: як віднайти шлях, що веде до мети, як вибрати з великої кількості наявних засобів і методів ті, що потрібні для руху по цьому шляху і можуть бути найбільш ефективними і доцільними?

При недостатній культурі мислення людина може діяти «за інтуїцією», за принципом «проб і помилок», безсистемно, наважання тощо. Але у наш час існують багатоманітні форми стратегічного управління мисленням, що дають можливість найбільш раціональним чином організувати весь розумовий процес у цілому. Вони поділяються на два основних типи.

Перший — це *алгоритмічні і напівалгоритмічні методика*, за допомогою яких вирішуються стандартні завдання. Для цих методик характерним є те, що вони повністю або майже повністю визначають ланцюг операцій, із яких складається вирішення завдання, з великим рівнем надійності гарантують отримання правильного рішення. Другий тип стратегії мислення — це *евристичні стратегії* (евристика). Вони використовуються головним чином при вирішенні нестандартних завдань. На відміну від стратегій алгоритмічного типу, вони не дають однозначних рішень відносно конкретних розумових операцій і не гарантують успіх. У них містяться лише деякі прийоми, які розширюють поле пошуку рішень і здатність наштовхнути думку на правильний шлях. Такі евристичні стратегії підвищують вірогідність успішного вирішення завдання і значно ефективніші, ніж «інтуїція» чи метод «проб і помилок».

«Стратегічність» — ознака сучасної культури мислення. Сьогодні важко досягти успіху в будь-якій сфері інтелектуальної діяльності без регуляції і організації мислительних процесів за допомогою алгоритмічних і евристичних стратегій, і кожен, хто займається розумовою працею, свідомо чи несвідомо їх використовує. Широке поширення в техніці сьогодні отримали спеціально розроблені евристичні стратегії винахідництва. Відомі такі евристики, як метод аналогій, методика «гірлянд асоціацій», евристичні прийоми Пойа, синектика, методика «шести шляп мислення», «мозкова атака», теорія рішення винахідницьких завдань Альтшуллера та ін.

Зазначені риси сучасної культури мислення — це принципи побудови сценаріїв мислительної діяльності життя сучасного цивілізованого суспільства.

2. КУЛЬТУРА СПІЛКУВАННЯ

Вступаючи в спілкування, люди так чи інакше «налаштовуються» на взаємодію один з одним. Кожен, бодай, приблизно уявляє, що як він скаже чи зробить, яка буде реакція інших на це, його власна реакція на цю реакцію тощо. Уявлення такого роду утворюють *індивідуальний сценарій спілкування*.

У основі індивідуальних сценаріїв лежать окремі типові *культурні сценарії спілкування*. Серед них є і сценарії, які визначають способи, завдання, форми спілкування, запроваджені у певній групі або культурі, і сценарії більш загального типу, відображені у загальнокультурних нормах і правилах спілкування. Такого роду загальнокультурні сценарії представляють собою те, що називають *культурою спілкування*.

У культурі спілкування є два взаємопов'язаних аспекта: зовнішній, ритуальний, «етикетний» і внутрішній, соціально-психологічний.

Ритуальний, «етикетний» аспект культури спілкування називають «*зовнішньою культурою*». Вона характеризується у виконанні загальноприйнятих ритуалів спілкування, правил етикету, які диктують, що і як належить робити під час спілкування. Характер цих відношень утворює другий, більш глибокий прошарок культури спілкування — її *соціально-психологічний аспект («внутрішня культура»)*.

Існують окремі загальні норми людських відношень, що склалися історично і стали загальноприйнятими у сучасному суспільстві.

Вони не завжди і не усіма у дійсності виконуються, але поведінка у відповідності з ними вважається бажаною і очікується від людей. До основних норм «внутрішньої культури» належать такі вимоги:

1) *Чини (дій) у відношенні до інших так, як би ти хотів, щоб вони діяли у відношенні до тебе.* Це так зване «золоте правило моральності».

Відомо, що до надбань філософії І. Канта слід відносити також його етичні, естетичні та соціологічні ідеї. У сфері моралі І. Кант виходив із визначення вихідної рівності всіх людських розумів як суверенного чинника свідомого вибору поведінки. З такої рівності випливає, що кожен окремий розум у прийнятті рішень повинен діяти як загальний розум. На цій основі формулюється кантівський «категоричний імператив» («остаточне повеління»): «Чини завжди так, щоб максима (тобто вираз у формі принципу) твоєї волі могла мати також і силу ... всезагального закону». Це означає, що людина, обираючи певний тип поведінки припускає можливість такої ж поведінки для будь-кого.

2) *Виконуй свої обіцянки, домовленості і зобов'язання.* Давні римляни сформулювали цю вимогу у вигляді принципу: «Домовленості мають виконуватися» (у 483 р. на Карфагенському соборі цей принцип був покладений в основу міжнародного права). Якби люди не дотримувалися цього принципу, то будь-яка обіцянка, домовленість, зобов'язання взагалі б втратили сенс. Поведінка людей була б зовсім непередбачуваною, і ніяких бодай відносно стійких відношень між ними не існувало б.

3) *Будь добродійним, намагайся в міру можливості робити добро людям, виконувати їх прохання.* Ми звично думаємо, що людина, з якою ми вступили в спілкування, буде діяти таким же чином.

Досить повчальною у цьому плані є шкала соціально-етичного спрямування Конфуція, або Кон-Фу-цзи (551–479 рр. до н. е.), у якій на першому плані були проблеми людських стосунків та норм поведінки. Конфуцію приписують визначення людини як істоти, котра у своїх діях керується внутрішніми мотивами. Відночас вирішальну роль у людському житті відіграє закон (або повеління) Неба. Людина повинна навчитися сприймати і розуміти цей закон відповідно до волі Неба. Якщо людина спроможна це робити, вона постає як «шляхетна» — цзюнь-цзи, тобто така, у душі якої діє добродійність («де»): «Небо породило в мені де».

Отже, шляхетна людина, за Конфуцієм, у своїх діях внутрішніми чинниками має певні життєві принципи, серед яких обов'язко-

вими є «жень» — людинолюбство; «сяо» — повага до батьків (старших); «лі» виконання ритуалів. Виконання ритуалів передбачало виконання обов'язкових норм та правил спілкування як між окремими людьми, так і в межах суспільних відносин.

Шляхетній людині протистоїть низька людина, яка не має внутрішніх переконань, а діє під впливом юрби або безпосередніх життєвих потреб: «Шляхетний муж дбає про обов'язок, а низька людина — про зиск». На запитання, чи можна одним лише реченням виразити правило, якого треба дотримуватися усе життя, — учитель відповів: «Людино! Чого не бажаєш собі, того не роби іншому».

Культурна людина будує спілкування за сценаріями, в основі яких узгоджена єдність зовнішньої і внутрішньої культури.

Види спілкування. Спілкування людей відбувається у різних формах. Серед них можна виділити такі види і різновиди:

1. *Спілкування людини з реальним партнером.* Його різновидами є:

— *практичне спілкування* — відбувається у процесі сумісної практичної діяльності, яка вимагає обопільної узгодженості дій і встановленні відношень співробітництва, управління і підкорення;

— *духовне спілкування* — міжособистісний інтелектуально-емоційний зв'язок, найбільш виразно виявляється в дружніх відносинах;

— *представницьке спілкування*, у яких індивіди виступають не як вільні, суверенні особистості, а як представники окремих груп чи соціальних інститутів. Типова для представництва процедура — переговори; це перехідна форма від міжособистісного спілкування до групового;

— *групове спілкування* — взаємодія груп, кожна з якої виступає як єдине ціле. Наприклад, між класами, націями, партіями, державами, культурами.

2. *Спілкування людини з ілюзорним партнером.* Таким партнером може бути «олюднений» об'єкт, що постає як одухотворений. Витоки такого ілюзорного спілкування з невидимою силою (партнером) ми віднаходимо у давніх релігіях світу (магія, анімізм, аніматизм, фетишизм), у особливостях світогляду давньої людини. Прикладом такого світобачення може бути язичеська (поганська) віра давніх слов'ян, яку прийнято називати анімістичною (лат. — анімус — душа, живе). Тобто це означає, що предки — язичники сприймали природу і все довкілля одухотвореним, живим. Звідси весь світ: земля, повітря, небо заповнені видимими і невидимими

істотами. Таким чином, у природі все дихає, думає, говорить і діє на рівні з людьми. Наші предки — язичники, аби жити у злагоді з природою, намагалися задобрити її, віддавали їй жертви.

Образ двополярності та триєдності світобуття переймає не лише поганський, а й весь християнський і взагалі весь індоєвропейський і світовий світогляд. Він відлунюється в поезії, малярстві, вишивці, кіноматографі, молитвах тощо.

Приклад ілюзорного (одухотвореного) спілкування втілений у сучасному американському фільмі «Ізгой» з Томом Хенсом у головній ролі. Образ такого невидимого співрозмовника героєм фільму був віднайдений у футбольному м'ячі з деяким оригінальним зображення людської голови. Це був єдиний образ протягом 4-х років боротьби за виживання на безлюдному острові сучасної цивілізованої людини, яка не втратила жагу до життя.

3. *Спілкування людини з уявним партнером.* На відміну від ілюзорного партнера, який є дійсно реальним, але наділений уявним одухотворенням, тут мається на увазі, придуманий, існуючий лише в уяві партнер. За нього може виступати «друге Я» особистості (як «чорна людина» у відомому вірші С. Єсеніна), з якою зав'язується міжособистісний діалог, або образ іншої людини, герой художнього твору. Сюди ж належить і спілкування з духами і богами.

4. *Спілкування уявних партнерів — художніх персонажів.* Мова тут іде про моделювання відношень спілкування засобами мистецтва.

Якщо прийняти до уваги мету спілкування, то можна виділити 4 типи ситуацій :

— Мета спілкування знаходиться поза його змістом (спілкування є засобом організації якого-небудь виду предметної діяльності — виробничої, наукової, політичної тощо).

— Мета спілкування знаходиться у самому його змісті (спілкування заради спілкування : «Приходь, хочеться поспілкуватися»).

— Мета полягає в залученні іншого до свого духовного світу (засобами навчання, виховання, освіти).

— Мета полягає в залученні себе до духовного світу партнера.

У соціальній психології прийнято розрізняти формальне (анонімне, функціональне) і неформальне (дружне, інтимне) спілкування (рис. 8).

Ця класифікація в значній мірі умовна і до того ж неповна: вона охоплює тільки живе міжособистісне спілкування. Проте нею зручно користуватися для вивчення особливостей сценаріїв спілкування у різних ситуаціях повсякденного життя.

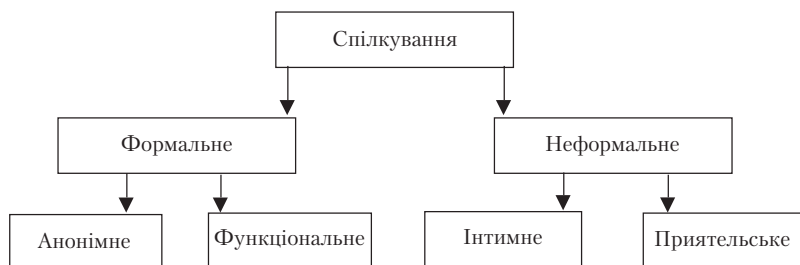


Рис. 8. Соціально-психологічна класифікація сценаріїв спілкування

Анонімне спілкування. У сучасних умовах сфера анонімного спілкування дуже широка, особливо в умовах міста. Це короткотривалий контакт між незнайомими людьми (на вулиці, у міському транспорті). Анонімне спілкування жителів села відрізняється від спілкування жителів міста, що цілком зрозуміло. Було підраховано, що у великих містах людина бачить за день у середньому до 10 тис. облич, серед яких знайомі майже відсутні. Якщо на кожного зустрічного емоційно реагувати, то це було б надзвичайним навантаженням на психіку. Отже анонімність спілкування у цих умовах — це захисний щит від нервових перевантажень.

Сценарії анонімного спілкування на вулиці вимагають дотримання низки правил: триматися у ході руху правого боку, вступати дорогу зустрічним, переходити вулицю на сигнал світлофору, в транспорті поступатися місцем інвалідам, жінкам, похилим людям. Емоційне напруження, що виникає у перевантаженому пасажиром суспільному транспорті, може бути пом'якшене дотриманням сценаріїв поведінки у цій ситуації. Вона передбачає, що не слід дивитися в обличчя людини, що притулилася до тебе, і взагалі робити вигляд, що ти її не помічаєш. Потрібно заделегіть готуватися до виходу і узгоджувати це з людьми, що стоять попереду, дати протиснутися мимо себе тим, хто про це просить.

Головне в анонімному спілкуванні — доброзичливі відношення до людей. У країнах Заходу, особливо в США, незнайомі люди при випадковій зустрічі завжди усміхаються. Усмішка — знак доброзичливості. Ось приклад із статті В. Солоухіна «Очень жаль» у журналі «Наш современник» (1981. — №3. — С. 029).

«Посмотрите, почти все у человека предназначено для самого себя: глаза — смотреть, находить, рот — поглощать пищу, все нужно самому себе, кроме улыбки. Улыбка самому себе не нужна. Если бы не зеркала, вы ее никогда даже не увидели. Улыбка предназначена

другим людям, чтобы им с вами было хорошо, радостно, легко. Это ужасно, если за десять дней тебе никто не улыбнулся и ты никому не улыбнулся тоже. Душа зябнет».

Функціональне спілкування — має місце тоді, коли люди вступають у контакт як виконавці відповідних функцій, пов'язаних з їх соціальними ролями. У цьому випадку відношення між ними визначаються правами відповідно до їх ролей. Насправді, функції, права, обов'язки «прикріплені» не до самої особистості, а до соціальної позиції, яку вона займає. Особистість, що зайняла якесь службове місце, отримує відповідні функції, права і обов'язки, а покинувши посаду, — втрачає їх.

Таким чином, функціональне спілкування за своєю сутністю не вимагає особистісного емоційного задіяння. Функціональне спілкування — типова форма ділових відношень. Її метою є обмін інформацією, узгодженість думок, вирішення якогось питання. Тому в сценаріях функціонального спілкування на першому місці знаходяться інтереси справи, а не особистості співрозмовників.

Приятельське (дружнє) спілкування. Це вид неформального спілкування достатньо добре знаючих один одного людей, яких поєднують якісь загальні справи, захоплення чи просто бажання зберегти минулі зв'язки. Приятельське спілкування може мати різні форми — від просто добрих відношень, до більш тісних, побудованих на спільності духовного світу, глибокої взаємної симпатії. У останньому випадку важко виявити межу між приятельством і дружбою.

Якщо в приятельських стосунках досить часто присутній меркантильний мотив за принципом «я — тобі, ти — мені» і він відіграє головну роль, то таке спілкування по суті мало відрізняється від функціонального. Приятельські стосунки можуть бути тоді справжніми, коли вони менше спираються на корисні чи престижні міркування і більше у них особистісної духовної зацікавленості.

Що стосується дружнього спілкування (дружби), то з часів Сократа воно вважалась однією із основних добродійностей, відображених у взаємній симпатії і духовній спільності двох людей. При цьому вищої моральної оцінки удостоювалась дружба, основою якої є взаємна любов, пошана, відкритість і абсолютна довіра однієї людини до іншої. Згідно з філософським енциклопедичним словником Дідьє Жулія, невід'ємним атрибутом дружби є спілкування, яке відкриває шлях до реалізації свого «Я» через «ТИ», справжня дружба органічно несе в собі елемент вищої свободи, що наділяє її силою самореалізації, вивільнення внутрішньої свободи.

Гегель показав у «Феноменології духу», що самореалізація залежить від визнання людини іншими. За Гегелем, момент такого визнання — суперницька боротьба двох свідомостей, які спочатку замкнуті, кожна у своїй суб'єктивності; «відкритість іншому повинна скоріше витікати із відношення до нього саме як до іншого. Це можливо, за Шеллером, за допомогою симпатії, яка одночасно і зберігає дистанцію, і миттєво схоплює відчуття іншого. Самореалізація відрізняється як від кохання (спрямованість до злиття, а не до розуміння), так і від автоматичної імітації (коли намагаються робити те ж, що інший)».

Розмірковуючи про дружбу, український мислитель, письменник і філософ Г. Сковорода дружбу вважав «божественной вещью». «Дружба означает взаимное, нескрываемое расположение людей друг к другу. Дружба предполагает взаимное Познание. Она требует времени для своего развития и времени для общения. Дружба является самоцелью, она не используется как средство для чего-нибудь другого. Любовь, дружба, вера дают возможность человеку выйти за пределы своего «Я», питают душу человека, наполняют ее творческой энергией, подталкивают на путь действительного счастья» (Сковорода Г. Соч. в 2 т. — М., 1973. — Т. 2).

Інтимне спілкування.

Особиста емоційна зацікавленість одного в одному і глибока душевна єдність є основою цього виду спілкування. Будь-які меркантильні чи престижні мотиви тут не можуть бути причиною, що стимулює спілкування. Якщо вони виникають, то це діє на інтимне спілкування руйнівно.

Інтимне спілкування ще менше, ніж приятельське, регламентовано будь-якими формальними правилами поведінки. Проте це не означає, що його сценарії встанов-



О. Роден. Вічна весна

люються незалежно від культурних установок. Загальні норми культури діють і тут. Особливої важливості набувають моральні якості партнерів, вміння їх слухати один одного, розуміти думки і почуття іншого, прощати йому випадкові помилки, долати розбіжності.

Одним із основних типів інтимного спілкування є *кохання*.

Кохання (мається на увазі статеве кохання), враховуючи його виключність і неповторність, підпорядковується так само, як і дружба, існуючим в культурі сценаріям. «Я называю половой любовью (за неимением лучшего названия) исключительную привязанность (как обоюдную, так и одностороннюю) между лицами разного пола, могущими быть между собою в отношении мужа и жены, несколько не предрешая при этом вопроса о значении физиологической стороны дела» (Соловьев В. Смысл любви // Соч. в 2 т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 511.)

Навіть статевий потяг — біологічне підґрунтя, на основі якого зростає квітка кохання, — набуває культурно обумовленої форми. На світанку людської історії, в первісній орді, допускався проміскуїтет — безладні статеві зносини. Поява стевих табу було першим культурним посяганням на сексуальний інстинкт. Воно означало обмеження сексуальних зносин у щойно започаткованих соціальних відносинах, моральних нормах. У багатьох примітивних культурах вводилась заборона на статеві зносини на час важливих колективних справ (перед полюванням) — очевидно, щоб уникнути конфліктів, які виникають в умовах проміскуїтету. Виникнення парної сім'ї ще більш обмежило задоволення сексуальних потреб соціально-культурними рамками. Сучасна цивілізація проникає навіть у саму біологічну природу сексу і дітонародження, запроваджуючи як норму використання презервативів й інших протизаплідних засобів.

Статеві табу в первісному суспільстві стали передумовою виникнення вибірковості — першої норми індивідуального кохання як форми людських (а не тваринних) відносин. У античній літературі кохання описується ще як чисто тілесні потяги до іншої особистості. Про духовне спілкування мова майже не йде. Щоправда, Платон уже починає розрізняти кохання чуттєве і любов духовну («Ерот Афродіти земний» і «Ерот Афродіти небесний»), ставлячи другу вище першої. Але духовну любов між чоловіком і жінкою він вважав не можливою. У античну пору духовне спілкування існувало тільки між чоловіками (деякі гетери — подібно знаменитої Аспазії, коханки Перікла — це рідкісний виняток). Поєднання тілесного і

духовного спілкування могло відбуватися тільки в гомосексуальному коханні, яке було звичайним явищем у Греції і Римі.

Уявлення про те, що чуттєве кохання характерне лише людям простим, а духовна любов — благо, доступне лише еліті, міцно затвердилось у культурі елінізму. Нового розвитку ця ідея отримала лише в християнстві, яке проголосило духовну любов Божим даром, всезагальною основою і «істотною сутністю» взаємовідношень між Богом і людиною, між людьми і народами, між людиною і світом. Одночасно духовна любов стала розглядатися в християнстві як вища цінність для усіх людей, а не тільки для обранців. У коханні між чоловіком і жінкою стали вбачати лише частковий прояв любові як вищого блага, дару Божого (і при цьому не найкращий його прояв, бо у ньому присутнє плотське начало, яке оскверняє любов як духовне відношення до Бога, світу і людини). І все ж таке уявлення про статеve кохання віддзеркалило у ньому загальні принципи християнської моральності. У першому посланні апостола Павла до корінф'ян (гл. 13) викладений свого роду «канон любові» — система правил, якими повинна керуватися будь-яка любов, у тому числі і статеve кохання:

- любов довготерпима, милосердна, любов не заздрить, любов не возвеличується;
- любов не гордлива;
- не безчинствує, не шукає свого, не дратує, не мислить зла;
- не радіє неправді, а співрадіє істині;
- все покриває, усьому вірить, на все надіється, усе переносить;
- любов ніколи не закінчується.

У реальному житті любовні відношення рідко будуються у повній відповідності з цим «канонам». За словами Ларошфуко, *«істинна любов подібна на привид: усі про неї говорять, але мало хто її бачив»*. Започатковане Платоном розрізнення кохання чуттєвого і любові духовної стало лише першим кроком до аналізу їх різновидів.

Найбільш розгорнута типологія кохання (любові) була запропонована в 1970 році Дж. Лі і перевірена психологами Клайдом і Сьюзен Хендрік у 1980-1990 рр. У ній виділялось шість «стилів любові» — три «первинні» і три «вторинні», утворені поєднанням трьох «первинних». Ці стилі позначені давньогрецькими словами:

- *ерос* — пристрасне захоплення, прагнення до фізичної близькості;

- *людус* – любовна гра, яка приносить насолоду, але без глибокого почуття, допускає можливість зради;
 - *сторге* – спокійне, тепле, надійне кохання – дружба;
 - *прагма* – із суміші сторге і людуса, обмірковане, підвласне свідомому контролю кохання за розрахунком;
 - *манія* – суміш ероса і людуса, одержимість, неподолана пристрасть, ірраціональна залежність від об'єкта;
 - *агапе* – безкорислива самовідданість, синтез ероса і сторге.
- Співвідношення цих «стилів кохання» схематично представлене на рис. 9.

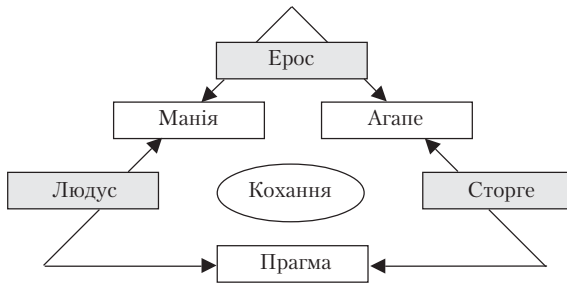


Рис. 9. Типологія кохання (за Дж. Лі)

Різноманіття існуючих у дійсності видів кохання (любви) важко підпорядкувати будь-якому ідеалу. У всякому разі, історія свідчить, що за дві тисячі років після виникнення християнства практика любовних відношень реально не приблизилась до реалізації християнського ідеалу любові. Більше того, релігійно-аскетичне осудження «тілесних утіх» як гріха і допустимість статевого акту тільки з метою народження дітей з плином часу усе більше було скоріше як виняток, ніж правило.

Навіть католицькі прелати і ченці, які обов'язково мали свято дотримуватися целібату (утримання), не дуже старались в цьому, і нерідко цілі монастирі перетворювались у гнізда розпусти. А у світській культурі любовне спілкування включало «тілесні втіхи» як одного із своїх найпривабливіших атрибутів.

У XVIII ст. в найбільш різкій і цинічній формі виклик церковній статевій моралі кинув маркіз де Сад. Висміюючи духовну любов як «душевне безглуздя», він протиставив їй «чуттєву насолоду», яка повинна бути вільна від будь-яких культурних норм і обмежень. Потрібно, вважав він, звільнитися від постидності, від подружніх і

сімейних форм статевого спілкування, повернутися до «природніх», не обмежених ніякими культурними нормами статевих відношень.

У Росії релігійне тлумачення кохання критикував М. Бердяєв:

«Християнські теологи, учителі Церкви, офіційні представники християнства ніколи не могли нічого сказати про кохання, окрім непристойності, і навіть не помічали його» (Бердяєв Н.А. О рабстве и свободе человека. — Париж, 1939. — С. 173).

На думку П. Сорокіна, релігійно-християнський погляд на кохання був характерним для *ідеального* типу культури, що існувала у середньовічній Європі, а започаткований з XV ст. розвиток *сенситивної* культури призвів до акцентування на чуттєвий бік кохання.

З кінця XIX ст. протест проти релігійних «оков» кохання відобразився у проголошенні необхідності переоцінки культурних традицій. Марксизм і ніцшеанство, модерністські напрямки у мистецтві і перегляд основ класичної науки, класові битви і феміністичні «повстання проти чоловіків» — усе це з різних боків підривало духовні устої усталеного суспільного порядку. Проблема статевих відносин, кохання стала однією із модних тем. З. Фрейд висовує ідею про те, що уся людська культура виникає як наслідок сублімації лібідо, тобто переносу сексуальної енергії із статевої сфери у сферу творчої діяльності. У цей час обґрунтовується ідея про те, щоб не тільки статевий інстинкт як феномен в цілому винести за межі культури, а й взагалі любов як феномен в цілому винести за межі культури.

Намагання звільнити любов від культурних обмежень виявились у так званій «Сексуальній революції» XX ст. Фрейдомарксист Г. Маркузе в книзі «Ерос і цивілізація» (1955) оголосив її «великим запереченням попередньої культури, вивільненням відчуттів від контролю розуму. Дійсно «сексуальна революція» відобразилась у «розкріпаченні сексу», пошуку нових форм сім'ї тощо. Проте до кінця століття виявилось, що хоч норми гендерної поведінки помітно зменшились (статеве кохання стало більш ліберальним, позашлюбні зв'язки — більш поширеними, питання сексу — більш відкритим), побоювання, що це призведе до руйнації ідеалів любові, були даремними. Любов не зникла, проте секс не перестав бути чимось, що оскверняє її. Соціологічні дослідження свідчать, що «сексуальна революція» не послабила (а може збільшила) віру в існування «великого», «справжнього» кохання.

Але як же виглядає «справжнє», «велике» кохання? Сучасні судження про ідеальне кохання дуже неоднозначні, що характерно для

нашого часу. Будь-який ідеал є дещо принципово відмінне від того, що існує у дійсності. «Ідеальне кохання» — це така ж уявна річ, як ідеальний маятник, ідеальний газ, «ідеальна справедливість», «ідеальна краса», «ідеальне суспільство». Проте, маючи на увазі уявний ідеал, люди можуть діяти, наближаючи своїми зусиллями реальність до цього ідеалу. Це ж відбувається і з коханням. Але оскільки ідеал — продукт уяви, то про ідеальне кохання можна говорити всіяко.

По-друге, не можна визначити, яке із різноманітних уявлень про ідеальне кохання є істинним, бо істина — це відображення якогось об'єкта дійсності; а якщо незрозуміло, що в дійсності служить предметом відображення, значить немає об'єктивного критерію оцінки істинності; звідси робимо висновок, що кожен вибирає той ідеал кохання, який йому подобається.

Проте це не значить, що уявлення людей про ідеальне кохання носять довільний характер. Вибір ідеалу кохання зумовлений тим полем вибору, який пропонує особистості культура і який із можливих сценаріїв любовної поведінки вона може вибрати. Різні форми кохання зафарбовані культурою різними фарбами: рожева — сентиментальна любов; безкольорова — кохання-звичка, кривава — любовна драма; чорна — демонічна пристрасть; блакитна — гомосексуальне кохання. Кожен вибирає фарбу, яка більше підходить до його натури...

У культурному просторі історично формуються і співіснують різні ідеали і сценарії кохання, але у кожному типі культури існують соціальні, моральні, психологічні установки, які створюють ідеали і сценарії більш принадливі, а інші осуджують як недостойні культурної людини. Одночасно деякі загальнолюдські, універсальні цінності й ідеали орієнтують людей завжди і всюди шукати в коханні вищої людської єдності, відданості, взаємодітримки. «Канон кохання» апостола Павла не втратив своєї значимості і сьогодні.

3. КУЛЬТУРА НАВЧАННЯ

На шляху розвитку людського суспільства культурні сценарії навчання поступово ускладнювались і вдосконалювались. Серед них можна виділити:

Буденно-практичне навчання — це історично перша, найбільш давня форма навчального процесу. Сценарій такого навчання не передбачає якоїсь спеціальної організації навчального процесу. Навчання відбувається стихійно, шляхом залучення підростаючого покоління у трудову діяльність дорослих.

Буденно-практичне навчання було головною формою навчання протягом довгого історичного часу, починаючи з первісного суспільства. Ця форма навчання зберігається і дотепер там, де праця не вимагає спеціальної освіти, і оволодіти її секретами можна просто шляхом спостереження і наслідування старшим у домашніх умовах. Характерною особливістю такої форми навчання є нероздільне злиття процесу навчання з життям і неформальне особистісне спілкування вчителя і учня.

Демонстраційне навчання. Ця форма навчання склалась в міру ускладнення завдань навчання. У ній організується як особливий процес взаємодії вчителя і учня: учитель показує, що і як потрібно робити, учень копіює дії вчителя. У цій формі навчання *вперше відокремлюється* від інших видів діяльності і стає самостійним, специфічним її видом. Вчитель демонструє учню способи діяльності не у ході виконання своїх основних трудових завдань, а спеціально для учня. За такою схемою до початку ХІХ ст. в Україні навчали аптекарів. Хлопчику 10–12 років досвідчений фармацевт спеціально пояснював, як готувати ліки, і тільки з плином часу допускав до самостійної роботи.

Сценарій демонстративного навчання вимагає від нього відповідних педагогічних навичок і методичних прийомів: підбору завдань, посильних для учня, послідовного переходу від простих до більш складних завдань. Головним навчальним фактором стає метод повторення. Ще в античні часи повторення стали називати «матір'ю навчання». Учню не стільки пояснюють суть справи, скільки «вчать» прийомам її виконання. Від нього вимагається лише точне повторення дій вчителя, а не розуміння того, що і як потрібно робити. У такій формі навчання вчитель ставить учня в позицію пасивного об'єкта навчання. Індивідуальні особливості особистості учня істотного значення для дій вчителя не мають. Його справа — продемонструвати знання і вміння, а як вони усвідомлюються учнями — це вже їх справа. Вчитель і учень тут, на відміну від буденно-практичного навчання, відчужені один від одного, протиставлені один одному як активний суб'єкт і пасивний об'єкт.

Розвиваюче навчання — третя, більш досконала форма навчального процесу. Вона виникає в Новий час на основі класичної педагогіки (Ян Коменський та ін.). Розвиваюче навчання зв'язано з розробкою спеціальних дидактичних прийомів, що збуджують активність учнів. Сценарій навчального процесу тепер орієнтує вчителя не тільки на показ, але і на *пояснення*, а учня — не просто на

повторення і запам'ятовування, а й на розуміння матеріалу і самостійне виконання вправ, що сприяють їх засвоєнню. Центр тяжіння в навчанні переноситься на самостійну роботу учня, а тому він виводиться із пасивної позиції. Залишаючись для вчителя об'єктом педагогічного впливу, учень одночасно отримує можливість виявити себе як активний суб'єкт діяльності. Вчитель тут повинен ставитися до учня як до особистості, з наявними у неї індивідуальними психологічними особливостями і враховувати їх для того, щоб досягти максимального навчального ефекту: підбирати посильні саме для учня завдання, які дають можливість йому переходити до успішного вирішення більш складних завдань; підтримувати у ньому бажання вчитися, оцінювати його роботу так, щоб стримувати навчальну діяльність, тощо.

Сценарій розвиваючого навчання, на відміну від демонстративного, передбачає, що вчитель не просто вчить, не просто подає істину, справжній вчитель вчить її віднаходити.

Одним із недоліків демонстративного і розвиваючого навчання є те, що вчитель залишається центральною фігурою сценарію навчання. Він залишається провідником у лабіринті знань, умінь і навичок. Саме вчитель визначає для учня, що і як потрібно вивчати, які завдання і у якій послідовності учень має виконувати. Він бере на себе повідомлення основної інформації (у формі демонстрацій, бесіди, лекції). Саме вчитель несе відповідальність за навчальну діяльність учня. У більшості випадків цей сценарій педагогічної діяльності вибудовується як наука про принципи, методи, форми діяльності вчителя, а не учня: учні повинні робити те, що велить вчитель.

Креативне навчання. У ХХ ст. поступово починають зароджуватися ідеї нової психолого-педагогічної парадигми: виникають ідеї *креативного* (від англ. creative — творчий) навчання.

Сценарій креативного навчання передбачає індивідуально-орієнтовану роботу педагога з учнями. У системі освітніх парадигм креативне навчання відносять до *феноменологічної* моделі освіти (А. Маслоу, А. Комбе, К. Роджерс та ін.). Воно передбачає персональний характер навчання з урахуванням індивідуально-психологічних особливостей учнів, бережливе відношення до їх інтересів і потреб. Його представники відкидають погляд на школу як на «освітній конвеєр». Освіту вони розглядають як *гуманістичну* у тому смислі, що вона найбільш повно і адекватно відповідає неповторній природі людини, допомагає їй виявити те, що у ній уже започатко-

вано природою, а не «відливати» у відповідну форму, придуману кимось заздалегідь, апіорі. Педагоги даної орієнтації створюють умови для самопізнання і підтримки унікального розвитку кожного учня у відповідності з успадкованою ним природою, надають якомога більше свободи вибору і умов для реалізації людиною своїх природних потенціалів і самореалізації. Прибічники даного напрямку відстоюють право індивіда на автономію розвитку і освіти.

Головним фактором креативного навчання є ініціатива учнів. Учень тут уже перестає бути об'єктом впливу і стає повноправним суб'єктом спілкування. Він несе відповідальність за свою роботу у такій же мірі, як вчитель — за свою.

У креативному навчанні навчальний процес перетворюється в спільну роботу вчителя і учня. Він організовується як форма безпосереднього, *живого людського контакту*, повноправних партнерів, зацікавлених один в одному і в справі, якою вони разом займаються. Вчитель тут не «поводир», а людина, що має великий об'єм знань і вмінь, аніж учень, а тому спроможний давати поради і рекомендації учню і усвідомлюватися ним як авторитетна особистість. Відношення між вчителем і учнем приймають характер *неформального, особистого спілкування*. У цьому спілкуванні відбувається не односторонній рух інформації від вчителя до учня, а двосторонній обмін інформацією. У нього задіюється вся особистість учня в цілому — не тільки інтелект, але й емоції, воля, моральні і соціальні відчуття. Вчитель тут уже не просто «виконує обов'язки», а входить в духовний світ учня як близької йому людини. Навчання у цій формі — це вже, власне, не «навчальний процес» як система педагогічних засобів, а *самонавчання*, яке кожен окремо взятий учень разом з вчителем організує у відповідності з психологічними особливостями своєї особистості.

Креативне навчання є не що інше як *навчання творчості*, і саме воно є також творчою діяльністю. При цьому великого значення набуває особистість педагога. Він повинен бути яскравою, талановитою, творчою особистістю. Саме творчий педагог може навчити творчості іншого.

Методи креативного навчання на сьогоднішній день використовуються ще дуже мало. Фактично воно ввійшло в практику лише на верхньому «поверсі» освіти — в аспірантурі, навчання в якій завжди передбачало креативний підхід. Дійсно, аспірант вчиться виконувати під керівництвом свого наукового керівника оригінальну дослідницьку роботу. Від нього очікується самостійність і ініціати-

ва у рішенні творчого завдання і отримання нового наукового результату. Окрім аспірантури, в сфері освіти до креативних методів найбільше звертаються у навчальних закладах, де навчають творчим професіям — художники, артисти, літератори.

Неінституційна модель освіти (П. Гудман, І. Ільч, Ж. Гудлед, Ф. Клейн, Дж. Холт, Л. Бернар й ін.) зорієнтована на організацію освіти поза соціальних інститутів, зокрема шкіл і вузів. Це освіта на «природі» за допомогою Internet, в умовах «відкритих шкіл», дистанційне навчання тощо.

Інноваційні сценарії освіти у вищій школі. Інновація (від лат. in — в, novus — новий) означає нововведення, новація. Головним показником інновації є прогресивне начало в розвитку школи чи вузу у порівнянні з усталеними традиціями і масовою практикою. Тому інновації в системі освіти пов'язані з внесенням змін:

— в цілі, зміст, методи і технології, форми організації і систему управління;

— в стилі педагогічної діяльності і організацію навчально-пізнавального процесу;

— в систему контролю і оцінки рівня освіти;

— в систему фінансування;

— в навчально-методичне забезпечення;

— в систему виховної роботи;

— в навчальний план і навчальні програми;

— в діяльність вчителя і учня.

Світ сьогодні поєднаний піклуванням про виховання громадянства усієї планети. Інтенсивно розвивається *міжнародний освітній простір*. Тому світова спільнота намагається створити глобальну стратегію освіти людини незалежно від місця її проживання і освітнього рівня. У наш час прогнозуються тенденції розвитку світового освітнього простору, виділяються типи регіонів за ознакою взаємодії освітніх систем і їх реагування на інтеграційні процеси. Усі країни поєднує розуміння того, що сучасна освіта повинна стати міжнародною. Тобто університетська освіта набуває рис полікультурної освіти. Вона розвиває здатність оцінювати явища з позиції іншої людини, різних культур, іншої соціально-економічної формації. При цьому в університеті зберігається дух свободи наукової творчості, але змістовно збагачуються усі навчальні курси. Створюється полікультурне середовище, яке передбачає свободу культурного самовизначення майбутнього спеціаліста і збагачення його особистості.

У світі відбувається рух інтеграції різних типів вищих навчальних закладів (під егідою класичного університету) в *науково-освітні мегаполіси* континентального, міжрегіонального і державного значення. У різних країнах спостерігається об'єднання університетів з промисловими комплексами. Так формується база для наукових пошуків і підготовкою унікальних спеціалістів для сучасних фірм і підприємств. У наш час у структуру університету входять різні наукові центри, НДІ, наукові спілки і професійні об'єднання. Викладачі університету не тільки створюють наукові школи, але і включені в широку пропаганду досягнень науки, культури і техніки через публічні лекції, семінари, конференції, засоби масової інформації, радіо, телебачення. Більша частина університетських викладачів бере участь у написанні науково-методичних посібників і підручників для освітніх систем різних типів. Найважливішими принципами розвитку університетської освіти на сучасному рівні є:

- взаємозв'язок науки і практики в процесі підготовки спеціалістів;
- наступність між рівнями освіти, культуротворчість і висока корпоративність випускників університету;
- інтелігентність і висока духовність університетського життя незалежно від політичних і економічних умов у країні.

Реформування системи вищої освіти в Україні характеризується пошуком оптимальної *відповідності між усталеними традиціями у вітчизняній вищій школі і новими тенденціями входження у світовий простір*. На цьому шляху спостерігається низка тенденцій. Перша пов'язана з розвитком багаторівневої системи у багатьох університетах України. Перевага цієї системи полягає в тому, що багаторівнева система організації вищої освіти забезпечує більш широку мобільність у темпах навчання і виборі майбутньої спеціальності. Вона формує спроможність у випускника тримати на базі отриманої університетської освіти нові спеціальності.

Друга тенденція — це могутнє збагачення вузів *сучасними інформаційними технологіями*, широке включення в систему Internet; інтенсивний розвиток дистанційних форм навчання студентів. Третя тенденція — це *університетизація вищої освіти* і процес інтеграції усіх вищих навчальних закладів з провідними в країні й у світі університетами, що ведуть до появи університетських комплексів. Четверта тенденція полягає в оновленні вищої *професійної освіти*, враховуючи вимоги світових стандартів. П'ята тенденція характеризується динамізмом сучасної цивілізації, *посиленням ролі особис-*

тості в суспільстві і виробництві, зростанням її потреб, *гуманізації і демократизації* суспільних відносин, інтелектуалізації праці, швидкої зміни техніки і технології, які зумовлюють необхідність зміни формули «*освіта на все життя*» на «*освіта через все життя*», тобто неперервної освіти як основи соціального поступу.

4. КУЛЬТУРА ПРАЦІ

Цю галузь культури інакше називають *організацією праці*. На сьогодні зв'язок між проблемами організації праці і культурологією поки що недостатньо усвідомлюється і враховується як спеціалістами з організації праці, так і культурологами. «Прикладної культурології», як такої, поки що не існує. Проте фактично форми і способи організації праці в будь-якій галузі є не що інше, як *культурні сценарії трудової діяльності*. Якщо організація праці відповідає кращим зразкам світової практики, то це означає її високу культуру, а якщо не відповідає — низьку. Віднайти які-небудь загальні критерії культури праці, не враховуючи різних її особливостей, які залежать від історичних умов, від соціокультурних особливостей суспільства, від специфіки різних видів трудової діяльності тощо, напевно, взагалі неможливо. Спроби створити універсальну теорію організації праці успіхом не увінчались.

Одну з таких спроб започаткував польський вчений, логік і філософ Т. Котабринський. У 40–50-х роках ХХ століття він розробив «загальну теорію ефективної організації діяльності», названу ним «*праксеологією*» (від грец. «*праксіс*» — справа, дія, «*логос*» — вчення). У цій теорії подається аналіз загальної структури людської діяльності і понять, у яких вона розкривається, зазначаються окремі шляхи і способи вдосконалення діяльності (інструменталізація, інтеграція, програмізація, раціоналізація, координація, концентрація, стандартизація, централізація тощо). Проте теоретичний зміст праксеології в цілому не виходив за межі достатньо тривіальних умовиводів, і вона подальшого розвитку до сих пір не отримала і статусу загальноприйнятої наукової теорії не набула.

Історичний розвиток культури праці. Основними видами трудової діяльності у первісному суспільстві були полювання, тваринництво, землеробство, домашня праця. Поділ праці — перша культурна норма її організації. Характерною рисою культури праці на цій початковій стадії було те, що у всіх її видах вони в значній мірі набували магічного тлумачення і закріплялись у формі ритуалів.

На більш пізніх стадіях суспільного розвитку розподіл праці ускладнюється. Виділяються як основні її види ремесло, добування металів, будівництво, торгівля. У середньовічній Європі виникла цехова організація ремісничої праці із суворими нормами як процесу виробництва, так і властивостей виготовлених виробів. Поява мануфактурного виробництва підвищує вимоги до організації колективної праці.

Машинне виробництво породжує справжню революцію в культурі праці, наслідком якої стає поява нового типу робітника — професійно навченого найманого робітника. Машинна техніка вимагає від нього не лише знань, але й чіткого дотримання трудової дисципліни, підпорядкування своїх дій ритму, в якому працює машина, високої — машиноподібної — точності цих дій. Важливим показником культури праці стає технічне оснащення робочого місця.

Сценарії трудового процесу набувають характеру чітких технологічних схем.

У процесі розвитку індустріальної культури все більш глибоко виявляється її внутрішнє протиріччя. Критики капіталізму, зокрема марксистки, вже в XIX столітті відкривають властиву для неї тенденцію перетворення працівника в мовчазний придаток машини. Відбувається відчуження робітника від процесу і наслідків своєї діяльності. Зростання культури праці обертається падінням зацікавленості у ній працюючої людини.

У епоху постіндустріального суспільства культуру праці на виробництві починають пов'язувати з автоматизацією, звільненням працівника від виконання як одноманітної фізичної, так і рутинної розумової праці. Одночасно напрямком вдосконалення культури праці стає вимога її гуманізації. Це зумовлено як загальними тенденціями розвитку культури в епоху постіндустріального суспільства, так і недостатньою ефективністю методів зовнішнього примушування і контролю в умовах автоматизації виробництва. Сучасна культура праці вимагає від працівників внутрішньої відповідальності за свою роботу і самоконтролю.

До необхідних чинників високої культури праці сьогодні відносять такі обставини: ефективну систему матеріального і морального стимулювання зацікавленості робітників і підвищення якості роботи, заохочення їх ініціативи, піклування про покращання умов праці і побуту робітників, створення сприятливого психологічного клімату в колективі, встановлення «людських відношень» між адміністрацією і робітниками тощо. Відсутність таких ознак розцінюється як дефіцит культури праці на виробництві.

Керівна праця і організаційна культура виробництва. Важливе значення у діловому світі сьогодні отримали проблеми організації керівної праці.

Керівникам необхідно опрацьовувати великий об'єм інформації — поточні дані про стан справ, доповідні записки, листи з багатьох джерел тощо. Вони повинні приймати рішення з різноманітних питань, контролювати терміни і якість їх виконання, улаштовувати скарги, конфлікти. При цьому керівникам потрібно ще віднайти час на читання спеціальної літератури, журналів і газет, щоб бути в курсі новин і не відставати від конкурентів.

Справитися з усіма численними і різноманітними обов'язками можна лише при достатньо високому рівні управлінської культури, що передбачає розробку і вміле проведення в життя сценарію управлінської діяльності, яка передбачає раціональне планування часу, делегування повноважень підлеглим, підбір надійних помічників, створення навколо себе атмосфери довіри, відповідальності і багато іншого.

Ефективність управлінської праці залежить також від стилю керівництва. Прийнято розрізняти два основних стиля — демократичний і авторитарний.

Демократичний стиль керівництва дозволяє послабити негативну дію факторів психологічного напруження у керівника: по-перше, це протиріччя між вимогами і неможливостями їх виконання; по-друге, прийняття рішень у стислі терміни за відсутності достатньої інформації; і по-третє, необхідність будувати стосунки з підлеглими на гуманістичній основі.

Питання про стиль керівництва необхідно розглядати в контексті більш загального питання — питання про *організаційну культуру підприємства*, яка визначається, по-перше, домінуючим на виробництві типом ціннісно-регулятивної парадигми, по-друге, професійними якостями персоналу.

У цілому можна виділити чотири типи ціннісно-регулятивних парадигм, характерних для організаційної культури виробництва: структурна, гуманістична, політична, символічна (Bolman L., Deal T.).

Структурна парадигма орієнтує працівників на раціонально-технологічну організацію діяльності підприємства. На першому місці тут стоїть проблема ефективної взаємодії структурних ланок підприємства, його відділів і служб. Велике значення надається вертикальній і горизонтальній координації підрозділів, чіткому визначенню функцій кожного робітника, його обов'язків і відповідаль-

ності. У центрі уваги — логіка, факти, цифри. Виробництво працює подібно механізму. Передбачається, що люди у своїх діях керуються раціональними міркуваннями і тому їх можна переконувати за допомогою логічної аргументації. Персонал вимагає від керівництва чіткого планування роботи, компетентності, послідовності, цілеспрямованості рішень і дій, переконливого пояснення і обґрунтування їх доцільності.

Гуманістична парадигма висуває на перший план проблему взаємовідношень між підприємством і його персоналом. Вважається, що люди — це найцінніший ресурс підприємства. Тому необхідно піклуватися про їх потреби. Адміністрація повинна думати про підвищення оплати їх праці, залучення робітників до участі в процесі обговорення і прийняття управлінських рішень. На підприємстві з домінуючою парадигмою такого типу створюється психологічна атмосфера, що сприяє згуртуванню колективу, поширенню співробітництва і взаємодопомоги. Головне завдання керівника — досягти гармонії між потребами персоналу і потребами підприємства. Якщо йому це вдається, то і підприємство, і люди досягають успіху.

Політична парадигма виходить із уявлення, що діяльність підприємства залежить від того, як встановлюються відносини між різними групами персоналу та окремими робітниками. Інтереси людей, які працюють у різних відділах, на різних рівнях службової ієрархії, належать до різних професійних, етичних, гендерних груп, не співпадають. Виникають коаліції між людьми і групами з подібними інтересами. Обмеженість наявних на підприємстві ресурсів викликає боротьбу за їх розподіл і конфлікти. Для відстоювання своїх інтересів потрібно мати силу — спроможність впливати на прийняття рішень. Сильнішими стають ті, хто вміло залучає союзників, володіє мистецтвом встановлювати особистісні контакти і використовувати їх для своєї мети, з успіхом веде переговори, знаходить підтримку на верхах, отримує доступ до інформації, до підбору і переміщення кадрів тощо. У таких умовах керівник повинен бути майстерним політиком, спроможним врегулювати протиріччя і використовувати коаліції, конфлікти і конкуренцію між робітниками для підвищення ефективності їх праці.

Символічна парадигма фокусує увагу персоналу на значенні подій, які відбуваються в житті підприємства. Важливе місце займають ритуали, урочисті церемонії. Підтримується інтерес до історії

підприємства, до різноманітних міфів про його минуле. Ретельно дотримуються традиції, ветерани оточуються пошаною. Велике значення належить символіці, яка виховує патріотизм, гордість за своє підприємство. У той же час залишається незрозумілим, хто за що відповідає, як і для чого приймаються ті чи інші рішення. Підприємство нагадує театр, в якому розігрується цікава п'єса. Плани роботи сприймаються як символи, як гра. На керівника дивляться як на мага або пророка, який повинен вміти передати людям своє бачення подій, надихати їх на трудові успіхи, надавати змістовну наповненість їх роботі.

У дійсності елементи різних ціннісно-регулятивних парадигм змішуються, і тип організаційної культури підприємства визначаються лише відносною перевагою у ній тієї чи іншої з названих парадигм.

Найважливішими якостями персоналу, від яких істотно залежить організаційна культура підприємства, є *ступінь вміння*, спроможність виконувати роботу якісно і рівень старання, бажання добре працювати. Згідно з П. Герсеєм (Hersey P. The Situational Leader N.V. 1984.), стиль керівництва повинен вибиратися з урахуванням вказаних якісних характеристик персоналу (сценарії управлінської діяльності):

— *директивний стиль* — при невмілому і нестаранному персоналі; управління за допомогою наказів і вказівок;

— *тренуючий стиль* — при невмілому, але старанному персоналі; за допомогою навчання і пояснення;

— *стимулюючий стиль* — при умілому, але не старанному персоналі; управління за допомогою підтримки і задіяння до співучасті у виробленні рішень;

— *делегуючий стиль* — при вмілому і старанному персоналі за допомогою делегування повноважень і надання самостійності.

Право вибору керівником підприємства того чи іншого стилю керівництва визначається з урахуванням домінуючого на підприємстві типу організаційної культури. Керівнику потрібно вміти виступати у різних ролях і залежно від цілей і завдань управління висувати на перший план виконання тієї або іншої ролі.

Отже, реально підвищити культуру праці можна тільки на базі промислового економічного зростання, впровадження передової техніки і технології, виховання достатньої кількості кваліфікованих і добре підготовлених спеціалістів.

5. КУЛЬТУРА ДІЯЛЬНОСТІ ФАРМАЦЕВТА. ФОРМУВАННЯ НЕОБХІДНИХ МОРАЛЬНИХ ЯКОСТЕЙ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ВИРОБНИЦТВА ТА РЕАЛІЗАЦІЇ ЛІКІВ ВІДПОВІДНО ДО ПРИНЦИПІВ ФАРМАЦЕВТИЧНОЇ ЕТИКИ ТА ДЕОНТОЛОГІЇ

Головне завдання професійної діяльності фармацевтичних працівників — це збереження здоров'я людини. Кваліфікована фармацевтична допомога включає своєчасне і якісне забезпечення населення і лікарсько-профілактичних закладів лікарськими засобами, предметами санітарії і гігієни, догляду за хворим й іншими товарами аптечного асортименту; а також надання науково-консультативних послуг з усіх питань, пов'язаних із вживанням лікарських засобів.

У аптечних закладах реалізуються лікарські засоби, що належать до різних фармакологічних груп, відрізняються за фізико-хімічними властивостями і засобами вживання. Асортимент лікарських препаратів останнім часом дуже розширився, при цьому провізору доводиться мати справу з величезною кількістю імпортих лікарських засобів. Навіть один і той же лікарський препарат може існувати у вигляді різних лікарських форм, мати різну концентрацію тощо. Частина ліків виготовляється за рецептами індивідуально, готові лікарські засоби складають близько 90 %.

Прописи різноманітні за кількістю інгредієнтів і дозуванням. До складу великої кількості лікарських засобів входять сильнодіючі, отруйні і наркотичні речовини. У аптеках також можуть виготовлятися стерильні лікарські форми (ін'єкційні розчини, очні краплі тощо). Тому кожний лікарський засіб потребує своєї технології й індивідуального методу контролю якості. Таким чином, специфіка праці фахівців фармації полягає у виконванні неоднорідної роботи. Уся різноманітність функцій, що виконуються аптечними робітниками, поділяється на:

— *виробничі*, які пов'язані з процесом виготовлення екстемпоральної рецептури, необхідних напівфабрикатів і внутрішньоаптечної заготівлі;

— *охорону здоров'я*, поширення серед населення санітарних і гігієнічних знань, надання першої допомоги при нещасних випадках тощо;

— лікарське обслуговування, тобто своєчасне забезпечення населення необхідними медикаментами.

Підвищення ролі провізора в системі охорони здоров'я тісно пов'язане з розвитком *концепції відповідального самолікування*, яка припускає розумне використання безрецептурних лікарських засобів для профілактики і лікування порушень самопочуття і симптомів, розпізнаних самим хворим. На практиці самолікування включає також лікування членів родини та знайомих, особливо коли справа стосується дітей.

Зарубіжні дослідники вважають, що використання безрецептурних лікарських засобів є економічно вигідним як для хворого, так і для служби охорони здоров'я в цілому (зменшується навантаження на медичну службу, пов'язане із звертанням до лікаря з незначними симптомами захворювання, що особливо відчувається в умовах обмежених фінансових можливостей держави).

Єдиним кваліфікованим співрозмовником споживача-пацієнта при самолікуванні є провізор. Спираючись на свою освіту, досвід та спеціальні знання, провізор високопрофесійно повинен перевіряти доцільність дій пацієнта, оскільки при самолікуванні пацієнт приходить до аптеки без діагнозу лікаря, і, як правило, в даному випадку вихідним моментом є самодіагноз. Але самолікування ні в якому разі не можна розглядати як альтернативу лікарського лікування. Воно повинно мати свої межі там, де картину хвороби та її причини неможливо встановити непрофесіоналу, а використання ліків може завдати шкоди.

За даних умов головною метою професійної діяльності провізора є не стільки підвищення кількості та якості лікарських засобів на ринку, скільки підвищення ефективності і безпечності лікарської терапії.

Якісна фармацевтична допомога включає такі рекомендації та консультації для пацієнта: вибір оптимальної лікарської форми; правила використання різноманітних лікарських форм, дозування, можливі побічні ефекти та умови зберігання лікарських засобів; особливості взаємодії ліків з іншими препаратами, їжею та алкоголем.

Необхідними умовами для проведення *якісної фармацевтичної опіки* є:

- забезпечення провізорів інформацією про основні лікарські препарати та схеми лікування найбільш поширених захворювань;
- знання провізорами основ внутрішніх захворювань, основ раціональної фармакотерапії та правил проведення консультацій хворим;

— контроль інформації, що поступає до провізора від виробника ліків через їх представників та рекламу.

Робота провізора потребує значних витрат розумової енергії для переробки величезного потоку інформації. Варто звернути увагу на той факт, що виконання функцій обслуговування здійснюється при нерівномірному потоці відвідувачів як протягом року, так і в окремі дні і години робочого дня. Особливості споживання лікарських засобів і склад споживачів залежать від захворюваності, демографічної структури населення, кліматичних умов, соціального середовища, чисельності і профілю лікувально-профілактичних закладів, кількості лікарів. На умови праці фахівців фармації впливають також чисельність аптечних установ, товарообіг аптеки, загальна кількість робітників, наявність основних і оборотних фондів, середня кількість населення на одну аптечну установу, планування розвитку розміщення аптечної мережі.

Робітники аптек повинні виховувати в собі *культуру спілкування*, дотримуватися принципів професійної етики і деонтології, згідно з якими провізор повинен надавати допомогу кожному незалежно від національності, політичних та релігійних поглядів, матеріального стану, віку, статі та соціального статусу пацієнта. Спілкування з хворими потребує особливого терпіння, ввічливості, співчуття. У зв'язку з цим набувають особливого значення такі якості, як комунікабельність й емоційна усталеність.

Виховання культури спілкування включає сукупність *комунікативних навичок*, що дозволяють легко вступати в контакти, зберігаючи в процесі спілкування самоконтроль. Хвора людина потребує поважного і турботливого ставлення до себе нітрохи не менше, ніж ліків. Уміння підтримати хворого морально, піклуватися про здоров'я людини, вкладаючи душу у свою роботу — моральна норма і громадянський обов'язок провізора. Не слід недооцінювати психологічний вплив лікаря та провізора на хворого — в результаті неправильної поведінки лікаря або провізора можуть виникати ятрогенії (захворювання, пов'язані з порушеннями психіки хворого).

Американські вчені стверджують, що в процесі лікування на першому місці — бажання хворого одужати, на другому — віра хворого у лікаря та провізора; на третьому — віра лікаря та провізора у лікарський засіб; на четвертому — уміння передати віру у лікарський препарат хворому і лише на п'ятому місці — фармакологічна дія препарату.

Варто звернути увагу на той факт, що в сучасних ринкових умовах зарплата провізора безпосередньо залежить від товарообігу ап-

течної установи, а рентабельність аптеки є одним з головних показників її роботи. У ситуації фінансової кризи, коли кожен намагається «вижити» як може, слід уміти сумістити бажання реалізувати як можна більше ліків з професійною порадою не купувати той чи інший дорогий за ціною препарат.

Основні принципи, що регламентують *моральний образ фармацевта*, формувалися протягом багатьох століть і змінювалися залежно від рівня розвитку медицини і фармації, культури, соціально-економічних умов, національних і релігійних традицій. Кожна професія накладає певний відбиток на моральні якості і психологію людей. Професія фармацевта, як і лікаря, пред'являє підвищені вимоги не тільки до його розуму, але і до серця. Необхідність особливої чуйності і тактовності диктується тим, що питання тут стосується здоров'я і навіть життя хворого, і тим, що у хворих порушене адекватне сприйняття навколишнього середовища. Особисті якості фармацевта, що виявляються у відповідальності, такті, а також у ввічливості, дружелюбності, безсумнівно, відіграють добродійну роль у психологічному впливі на хворого. Фармацевт покликаний надавати допомогу хворим, вселяти віру у видужання. Доброта й увага фармацевта — якості, котрі хворі цінують дуже високо.

Таким чином, *взаємовідносини фармацевтів з пацієнтами* будуються на знанні психології хворої людини. За родом своєї діяльності фахівцем фармації доводиться мати справу з десятками, сотнями хворих різноманітного культурного рівня, що відрізняються особливостями психіки та часто страждають помисливстю. Хворий може бути дратівливим, нетямущим, упертим, навіть озлобленим. Часто трапляється таке, що клієнти забувають назву препарату і просять дати їм його за описом упаковки, форми флакону чи кольору таблеток. Є також категорія покупців, які недовірливо ставляться до препаратів-аналогів, якими провізор пропонує замінити лікарські засоби, що на даний момент відсутні в аптеці. При спілкуванні з відвідувачами не допускається дратівливість, образа, квапливість, нетерпіння, зарозумілість та байдужість. Дотримання гуманності у фармацевтичній справі є свого роду мистецтвом перемагати хворобу не лише ліками, але і словом.

Необхідна спеціально організована діяльність з формування необхідних якостей і з корекції особистісних особливостей, які можуть ставати на перешкоді спілкування з клієнтами аптеки.

Одна з функцій аптечних працівників — *розумне використання лікарських засобів* (особливо це стосується безрецептурних лікарсь-

ких засобів). Фармацевтичний працівник повинен завжди надавати відвідувачеві всю необхідну інформацію про лікарські засоби. Обов'язок фармацевта — обмежити самолікування, в тактовній формі застерігати хворих від так званої «любові» до лікування (фармакофілії), від приймання ліків часто й у великих дозах (фармакофагії).

Фармацевт повинен завжди пам'ятати, що помилки в його роботі можуть бути непоправними, трагічними. За даними ВООЗ близько 10 % госпіталізацій пов'язані з неправильним використанням ліків. Усі дії, що стосуються реалізації ліків, їхньої заміни аналогами, виключення якихось інгредієнтів, що входять у рецептурний пропис, повинні бути добре продумані, науково-регламентовані й обґрунтовані. Ні в якому разі фармацевт не повинен підміняти лікаря в призначенні ліків хворому.

Головна умова діяльності провізора — високий *професіоналізм* та *компетентність* у питаннях лікарського забезпечення. Професія фармацевта вимагає від нього постійного самоудосконалення і поповнення знань. Фахівець фармації повинен володіти інформацією про новинки на фармацевтичному ринку, знайомитися з усіма досягненнями медицини і фармації і сприяти упровадженню останніх досягнень фармацевтичної науки у практику.

Провізори повинні діяти в тісному контакті з лікарями, пам'ятаючи, що вони є найближчими помічниками і консультантами лікаря в лікуванні хворого. Спільний вибір найбільш ефективних, специфічних лікарських засобів та їх лікарських форм, дози препарату, раціональної схеми лікування, способу вживання, часу приймання лікарського препарату сприяють ефективному лікуванню пацієнта. Але не потрібно намагатися підмінити лікаря у виборі лікарських засобів, тому що фармацевт не знає індивідуальних особливостей організму хворого і перебігу захворювання.

Фармацевтичний працівник повинен не залишати без уваги всі помилки і неточності медичних працівників, пам'ятаючи, що навіть невелика неточність лікаря може перерости у фатальну помилку в лікуванні хворого. Фармацевтичний працівник як спеціаліст у сфері лікознавства повинен інформувати лікаря про нові лікарські, профілактичні та діагностичні препарати та вимагати від лікарів суворого дотримання установлених правил виписування рецептів.

Важливим питанням *фармацевтичної деонтології* є взаємовідносини між колегами. В аптечному колективі формуються не тільки професійні навички, але і моральні якості фармацевта як особистості. Моральні якості включають декілька аспектів і насам-

перед ставлення до роботи, а через неї — до суспільства в цілому, до колективу аптеки зокрема. Спокійна і ділова обстановка, взаємоповага і дружелюбність, щирість і прямота, порозуміння і співчуття, ввічливість, відповідальність за колектив і колективу за кожного його члена благотворно впливають на мікроклімат у колективі. Критика на адресу колег повинна бути аргументованою і необразливою, причому в присутності відвідувачів критика не допустима. Фармацевтичний працівник повинен передавати свій досвід і знання колегам і молодшим за професією.

З усього сказаного вище можна зробити висновок, що робота аптекних працівників, пов'язана з відповідальністю за здоров'я інших людей, дуже складна, характеризується величезним нервово-психічним напруженням, а надлишковий емоційний фон негативно позначається на стані здоров'я фармацевтів. Оскільки ефективність, а отже і якість праці, багато в чому залежать від емоційного настрою, це пред'являє особливі вимоги до створення сприятливих соціально-виробничих умов і здорового морально-психологічного клімату в колективі.

Таким чином, праця фармацевта характеризується великим діапазоном не тільки виробничих, але і психо-емоційних навантажень, є дуже відповідальною, переважно високозмістовною, інтелектуальною, що потребує високої якості виконання різноманітних функцій.

Семинар № 5

Тема: ВЗАЄМОДІЯ КУЛЬТУРИ І СЦЕНАРІЇВ ДІЯЛЬНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

ПЛАН

1. Мислення і культура.
2. Культурні сценарії спілкування.
3. Культура навчання.
4. Культурна організація праці.
5. Культурологічні аспекти діяльності фармацевта.

Основні поняття та категорії для засвоєння теми: рефлексія, ерос, людус, сторге, прагма, манія, агапе, ідеціональна культура, сублімація, сенсетивна культура, креативне навчання, інновація, практиологія.

ПРОБЛЕМНО -ПОШУКОВІ ПОНЯТТЯ ДЛЯ ДИСКУСІЙ

1. Що таке життєві сценарії діяльності і чим вони відрізняються від культурних сценаріїв діяльності?
2. Які особливості мислення людей у сучасному суспільстві?
3. Розкрийте змістовне співвідношення між ритуальним «етичетним аспектом культурного спілкування» і соціально-психологічним аспектом («внутрішньою культурою») спілкування.
4. У чому виявляються особливості понять «кохання-пристрасть» і «кохання-дружба»?
5. Спробуйте порівняти інноваційні сценарії освіти і креативне навчання. У чому їх особливості?
6. Які особливості основних принципів, що регламентують моральний образ фармацевта?
7. Назвіть основні умови успішної діяльності провізора.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Концепція первісного мислення Л. Леві-Брюля.
2. Види і функції ритуалів.
3. Дослідження процесу спілкування. Потреба в усамітненні і спілкуванні.
4. Кохання — Схід і Захід.
5. Варіації кохання.
6. Народна медицина як органічна частина традиційної культури.
7. Основні принципи фармацевтичної етики та деонтології.
8. Якісна фармацевтична опіка як необхідна умова взаємовідносин між лікарем, провізором і хворою людиною.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Белик А.А.* Культурология. Антропологические теории культур. — М., 1998.
2. *Подольська Є.А., Назаркина В.М., Яковлев А.О.* Освіта як чинник розвитку особистості в соціокультурному контексті. Монографія. — Х.: Золоті сторінки, 2002.
3. *Фром Э.* Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. — Минск, 1992.
4. *Бордовская Н.В., Реан А.А.* Педагогика: Учебник для вузов. — СПб., 2001.
5. *Гуревич П.С.* Культурология: Учеб. пособие. — М., 1996.
6. *Кармин А.С.* Культурология. — СПб., 2001.

ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Тема 1

ОСНОВНІ ЕЛЕМЕНТИ ТА ФУНКЦІЇ КУЛЬТУРИ

У загальному значенні цього слова «культура» — це системна інтегративна властивість суспільства, що виявляє рівень досягнутого в його розвитку. Поняття культури якісно характеризує суспільство, показує міру його прогресу, рівень та міру досягнутого в плані панування над силами природи та своїми власними соціальними зв'язками та відносинами.

У широкому значенні слова «культура» — це соціальний механізм взаємодій (методи, способи, зразки, засоби, взаємодії) особистості з життєвим середовищем, який забезпечує передачу досвіду і розвиток реформаторської діяльності. У вузькому значенні слова — це цінність, переконання, норми поведінки, властиві певній соціальній групі, певному суспільству.

Залежно від форм соціальної взаємодії, рівня та масштабів розрізняють різні типи, види та форми культури. Поряд із загальнолюдською культурою та домінуючою суперкультурою виділяються *субкультурні моделі* переконань, цінностей, норм, зразків поведінки, характерних для тієї чи іншої соціальної спільності. Наприклад, професійна, національна, конфесійна (християнська, мусульманська та ін.) субкультури. *Конфронтаційні моделі* культури щодо домінуючої визначаються як контркультури (молодіжна культура «хіпі» у 60-х роках, расистські моделі «ку-клус-клана»). Оцінка інших культур за стандартами власної культури дістала назву етноцентризму. На практиці вона часто виявляється у нав'язуванні власної системи цінностей, властного способу життя.

Культурний релятивізм, навпаки, вимагає оцінки будь-якої культури лише за її власними стандартами.

Історично склалися дві *форми культури*: *висока* (елітарна), яку створюють професіонали високого рівня та *народна* (фольклорна), тобто пісні, казки, міфи, які створювали люди в повсякденному житті.

Масова культура апелює до всіх і розрахована на масове споживання. Масова культура пов'язана з уніфікацією, стандартизацією духовного в особистості, у суспільстві. Вона зводить високу культуру до поверхневого, вихолощеного змісту, потурає нерозвиненим смакам, хоча не виключає високого рівня окремих проявів елітарної культури.

Багатогранність культур не виключає загальних елементів чи культурних універсалій, що властиві різним культурам. Це спільна праця, звичай робити дарунки, засудження вбивств, похоронні ритуали тощо.

Виділяються такі *елементи культури*:

- мова як система знаків, наділених певним значенням;
- цінності (уявлення про щастя, сенс життя, міжособове спілкування, демократичні свободи, сім'я);
- норми, волевиявлення, що надає змогу здійснювати соціальний контроль і демонструє зразки поведінки;
- звичаї, традиції, обряди як засоби зберігання та передачі досвіду і перетворювальної діяльності;
- звичаї — звична соціальна регуляція, взята з минулого;
- традиції — елементи спадщини, що передаються від покоління до покоління і утворюють спадковий зв'язок у історії людства;
- обряди, стереотипи символічних колективних дій, які виражають почуття.

Отже, *культура* — це не просто ряд духовних елементів (цінності, норми, знання, переконання, уявлення), не свідомість взагалі, а спосіб ціннісного опанування дійсності. Це стійкі зразки і моделі дійсності, які повторюються у практичній діяльності. Це вміння і навички застосування знань, норм тощо.

Культура виступає як засіб зберігання і розповсюдження людського досвіду, тобто виконує *функцію соціальної пам'яті*. Культура виконує *освітню* і *виховну, комунікативну* і *регулятивну* функції, адже вона поєднує духовні багатства, накопичені людством у минулому, і духовні цінності сучасного суспільства.

Культура здійснює *соціальний контроль*, стимулює і регулює поведінку людини. Індивід взагалі стає особистістю у міру соціалізації, опанування культури, знань, мови, цінностей, традицій.

Як засіб соціального впливу культура забезпечує освоєння і перетворення світу, тобто виконує функції *інтеграції* і *диференціації* суспільства.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ КУЛЬТУРИ

Функціональний підхід розглядає цінності як основний елемент культури. Т. Парсонс підкреслює, що культура — це стабільна, стійка організована певним чином система цінностей, яка відповідає потребам. Природним розвитком культури є лише еволюція.

Конфліктний підхід розглядає культуру як динамічну, суперечливу систему, арену конфліктів, породжених нерівністю людей. Існуючі культурні системи не здатні рівною мірою забезпечити всіх членів суспільства, що призводить до постійної соціальної напруги, до революційних катаклізмів. Домінуюча культура — це результат нав'язування панівною групою власних норм, цінностей. Вона підкорює інші групи, закріплює відносини панування, стимулює конфлікти.

Кожний з цих підходів має свої особливості. Якщо *функціональний підхід* наполягає на стабільності культурних систем і приділяє мало уваги змінам та відхиленням, то *конфліктний підхід* розкриває протиріччя, джерела розвитку культури, але не бачить спільних рис різних культур, занадто підкреслює їх відмінність. Продуктивним є спроби поєднати конфліктну та функціональну теорії. Р. Мертон, наприклад, ввів поняття напруженості, а Л. Козер підкреслює функціональність самого конфлікту.

У ході історичного розвитку виникають або зникають певні елементи культури, відбувається трансформація внутрішніх та зовнішніх зв'язків, що знаходить своє відображення у способі життя індивідів. І. Спенсер розглядає історичний процес як частину глобальної еволюції світу. Критерієм прогресу він вважав ускладнення соціальної організації суспільства. Е. Дюркгейм причиною та результатом зростаючого ускладнення суспільства вважав розподіл праці. Ф. Тьонніс у книзі «Община та суспільство» критерієм прогресу називає зміни в системі зв'язків і типові регуляції поведінки.

Якщо регуляція поведінки в традиційному суспільстві здійснюється більше на основі *звичаю*, то в сучасному суспільстві переважає регуляція на основі *формалізованих правових норм*.

У. Ростоу в книзі «Стадії економічного зростання. Некомуністичний маніфест» говорить про п'ять стадій еволюції суспільства:

— традиційне суспільство від первісного суспільства до 1780 року (час створення парової машини);

— стадія переходу до індустріального суспільства;

— індустріальне суспільство;

— стадія зрілості індустріального суспільства;

— стадія масового споживання.

Критерії прогресу, за Ростоу, — зміни в характері виробництва та споживання.

У 70-х роках набуває розвитку теорія «постіндустріального суспільства», згідно з якою суспільство у своєму розвитку проходить три стадії:

— доіндустріальну (аграрну);

— індустріальну;

— постіндустріальну.

З. Бжезинський називає третю стадію технотронною, а А. Тоффлер — надіндустріальною. Кожна стадія має свою соціальну структуру, мету, специфічну організацію. У постіндустріальному суспільстві це установи науки та освіти, вчені. Для третьої стадії висхідним продуктом є послуги, знання, досвід людини, передові технології, організаційні, інформаційні системи.

У сучасних теоріях підкреслюється різноплановість, багатолінійність суспільства. Французький соціолог Ж. Гурвіч виділяє, наприклад, десять типів глобальних суспільств:

— харизматичні теократії (Стародавній Єгипет, Вавилон);

— патріархальні суспільства;

— феодальні ;

— міста-держави;

— суспільства періоду становлення капіталізму (XVII–XVIII ст. у Європі);

— суспільства конкуруючою капіталізму (XIX–поч. XX ст.);

— суспільства розвиненого капіталізму;

— фашистські суспільства на техніко-бюрократичній основі;

— суспільства, що опираються на принципи колективного централізованого етатизму;

— суспільства, що спираються на принципи множинного децентралізованого колективізму.

Згідно з марксизмом, суспільство у своєму розвитку проходить п'ять основних стадій: первісно-общинну, рабовласницьку, феодальну, капіталістичну і комуністичну. Соціальні революції розв'язують соціальні протиріччя і прискорюють розвиток суспільства.

Крім еволюційного та революційного підходів, що базуються на ідеї прогресу суспільства, існують *циклічні теорії розвитку суспільства*. Німецький вчений О. Шпенглер та англійський історик А. Тойнбі розглядають окремі типи культур як історично замкнуті утворення та аналізують цикли їх розвитку. О. Шпенглер, наприклад, виділяв вісім *культурно-історичних типів*: єгипетський, індійський, вавилонський, китайський, греко-римський, візантійсько-аравійський, культури майя і російсько-сибірська культура. Усі культури проходять однакові стадії розвитку, живуть тисячу років, хоча кожна культура є унікальною і своєрідною. Загнивання культури, на думку Шпенглера, веде до цивілізації, яка містить тільки мертві продукти культури.

А. Тойнбі називає цивілізацією всі типи культур. Він виділяє такі *типи цивілізації*:

- первісні відособлені цивілізації (єгипетська, антська);
- первісні невідособлені цивілізації (шумерська, мінейська, індуська, шапська, майя);
- вторинні цивілізації (вавилонська від шумерської, давньоіндійська від індійської, давньокитайська від шапської тощо);
- третинні, дочірні (православно-християнська, руська, західна, арабо-мусульманська, японська);
- застигли цивілізації (ескімоська, спартанська, османська, кочова);
- цивілізація, що не розвинулася (далекосхідна християнська, далекозахідна християнська).

Критерієм розвитку цивілізацій А. Тойнбі вважає найбільш повний розвиток внутрішнього самовизначення, закладеного в даній цивілізації.

Отже, А. Тойнбі ототожнює культуру з цивілізацією. Поняття «цивілізація» вживається для характеристики більш зрілих етапів розвитку суспільства. Так, Морган відрізняє цивілізацію від дикунства та варварства. За О. Шпенглером, цивілізація — це закостенілі, мертві предмети культури. У теорії індустріального і постіндустріального суспільства виділяють такі рівні культури, як аграрна, індустріальна та постіндустріальна цивілізації.

У сучасну епоху поняття цивілізації часто вживається для характеристики розвитку суспільства в цілому. У зв'язку з прогресом у галузях комп'ютеризації, інформаційних технологій сучасне суспільство перетворюється в *єдину інформаційно-соціокультурну цілісність*. Американський геополітик С. Ханінгтон визначає цивілізацію як культурну спільність найвищого рангу і прогнозує конфлікти між західною, ісламською, конфуціанською, православно-слов'янською цивілізаціями.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ:

1. У яких значеннях вживається термін «цивілізація»?
2. Чи можна погодитися, що джерелом конфліктів у майбутньому будуть не економічні і політичні протиріччя, не протистояння ідей, а відмінність культур?

Тема 2

ДАВНЬОРУСЬКЕ МИСТЕЦТВО X—XIV СТ.

МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ X—XI СТ.

Історію вітчизняного мистецтва прийнято починати з X ст., тобто від часу створення давньоруської держави — Київської Русі, якій судилося бути коліскою культури трьох братніх народів — російського, українського, білоруського. Проте передісторія його заходить ще в давніші часи, коли територію нашої країни населяли різні племена й народності. До нас дійшли пам'ятки культури, яким нараховується кілька тисячоліть. Яскравим зразком може бути чудовий глиняний посуд, знайдений у Трипіллі під Києвом. Прекрасні вироби із золота і срібла, виготовлені приблизно в III—II тис. до н. е., було виявлено під час розкопок під Майкопом. Особливо цікавою була ваза із зображенням на ній гірського хребта. Велику цінність для історії мистецтва становлять зразки монументальної скульптури киммерійців, давнього народу, що жив тоді ж у Криму. Численні пам'ятки залишили по собі скіфи, що мешкали на землях Північного Причорномор'я (VII—I ст. до н. е.). Це, зокрема, так звані «кам'яні баби» — своєрідні скульптурні зображення воїнів або жінок, а також чудові вироби з благородних металів, які були виконані в так званому «звіриному стилі» (знахідки в курганах-похованнях Келермес, Куль-Оба, Солоха та ін.). Усе це свідчення блискучого розквіту скіфського ужиткового мистецтва. Слід згадати і про сарматів (I ст. до н. е. — I ст. н. е.) — войовничі племена, що, як і скіфи, прославилися своїм розвиненим художнім ремеслом. Сарматські ювелірні вироби часто оздоблювалися прикрасами із золота або інкрустувалися коштовним камінням.

Отже, ще до того, як всередині I тисячоліття н. е. на просторах землях Придніпров'я, на берегах Волхова, Ільмень-озера розсели-

лися численні племена східних слов'ян — спільних предків російського, українського і білоруського народів, їх попередники вже виробили певні мистецькі традиції і, звичайно, вони мали деякий вплив на розвиток молодого слов'янської культури.

До нас дійшли, щоправда, у незначній кількості, пам'ятки слов'янської скульптури — кам'яні та дерев'яні *ідоли* — зображення язичеських богів, яким поклонялись слов'яни. Але особливо виразно їх мистецтво виявилось в ювелірній справі. Прекрасні зразки ужиткового мистецтва: вироби із срібла, бронзи із зображенням тварин і птахів, прикрашені різноманітним орнаментом, свідчать про високий рівень і самобутність культури слов'ян.

Протягом кількох століть (IV–VIII) відбувався процес поступового формування слов'янських державних об'єднань, який закінчився у IX ст. утворенням великої феодальної держави — Київської Русі. Уже наприкінці X ст. її кордони простягалися від Карпат до Волги, від Балтики — до берегів Чорного моря.

З ростом і зміцненням Київської Русі розширилися її зв'язки з країнами Європи та Азії. Цьому ще більше сприяло введення князем Володимиром християнства (988 рік) у його візантійському варіанті. Церква служила опорою князівської влади. Долаючи опір язичества, християнство прискорювало процес централізації давньоруської держави. Релігія була панівною формою ідеології середньовічного суспільства, і в силу цього мистецтво і література перебували в безпосередній залежності від неї.

Найвищого розквіту Київська Русь досягла в XI ст., за часів князювання Ярослава Мудрого. Швидкими темпами розвивалася торгівля, зростали міста Київ, Новгород, Чернігів, Полоцьк, засновувалися монастирі, споруджувалися фортечні укріплення, палаци, храми. На основі запозиченого в Болгарії слов'янського алфавіту поширювалася писемність, розвивалося книгопереписування. Уже тоді в давньоруській державі існував історико-літературний твір — «Повість временных лет», створювалися інші високі зразки давньоруської рукописної книги.

Велику роль відігравали культурні зв'язки з Візантією. Було запозичено до тонкощів розроблений *ритуал богослужіння*, в якому широко використовувалися різноманітні види мистецтва: живопис, хоровий спів. Київські князі також перейняли у візантійців пишаний етикет придворного життя, будували розкішні палаци, храми, для чого запрошували візантійських майстрів.

Візантійські архітектори й художники, які протягом багатьох віків обслуговували християнську церкву, створили відповідно до

релігійних догмат струнку і відшліфовану систему мистецтва, яка була породжена феодальним суспільством і відповідала інтересам панівних класів цього суспільства.

Ця художня система строго регламентувала характер *церковної архітектури*, зміст і порядок розміщення на стінах храмів релігійних сцен, іконографію святих. Особливий тип храму, що склався у Візантії, так званий хрестовокупольний, набув широкого розповсюдження на Русі.

Грецькі майстри ознайомили руських з новими художніми техніками — мозаїкою і фрескою, вони ж і привезли до Київської Русі перші зразки ікон.

Але Київська Русь не тільки сприймала досягнення Візантії, а й по-своєму творчо переробляла іноземні традиції. Візантійські митці, які прибували на Русь, зустрічалися з досить високим рівнем місцевої культури і, в свою чергу, відчували на собі вплив її самобутності. Особливо сильними були народні звичаї та уявлення, що склалися ще за язичеських часів. Елементи «поганської віри» проникали навіть у церковно-християнські культові обряди. Яскрава, життєрадісна народна творчість живила професійне мистецтво, хоч як суворо не обмежували митців релігійні догматичні схеми.

На початку XI століття Київ був одним з найбагатших і найбільших міст Русі. Князь Ярослав Мудрий, сприяючи забудові «стольного града», намагався зробити Київ суперником Цареграда. При ньому місто значно розширило свої межі — його територія збільшилася майже в десять разів. Навколо виростили укріплення у вигляді велетенських валів і ровів. Проїзд до Києва здійснювався через четверо воріт, головні з них, як і в Константинополі, називались «Золотими». Центр міста — «князівський двір» — височів на пагорбі і являв собою досить солідний комплекс: громади монастирських храмів Ірини та Георгія змінювалися кам'яними палацами князя, в західній частині виростав мальовничий силует центрального храму Київської Русі — *Софійського собору*, якого було споруджено на місці перемоги киян над печенігами. У спорудженні храму, у створенні декоративних прикрас його інтер'єру брали участь як приїжджі грецькі, так і місцеві майстри.

Архітектура Софії, розписи її стін, куполів вражають монументальністю і гармонією. Могутні об'єми храму плавними уступами підіймаються вгору і завершуються дванадцятьма куполами, що групуються навколо тринадцятого, центрального і найбільшого купола. Нижній поверх з трьох боків оперізували відкриті галереї, зі

сходу стіну собору замикали п'ять напівкруглих виступів — апсид, в яких були неглибокі декоративні ніші. Із заходу, по кутах будови, здіймалися могутні вежі, всередині яких були сходи, що вели на хори. Пропорції будівлі відзначалися строгістю і стрункістю, вся вона виглядала урочистою і святковою. Мальовничість собору підкреслювалась ритмічним чергуванням стовпів і арок галереї, напівкруглих вікон, барвистою гамою рожевої цегляної кладки.



Макет Софійського собору в Києві. Реконструкція. XI–XII ст.

Не менш чудовий інтер'єр Софії. Він складається з численних, неначе ізольованих один від одного стовпами й арками приміщень, які ведуть до залитого світлом центрального підкупольного простору. З трьох боків по другому поверсі собор оперізують хори, на яких під час служби знаходився князь із своєю сім'єю і почтом. Стіни, стовпи, арки, склепіння, куполи собору покриті мозаїками, розписані фресками, а підлога викладена кольоровими плитами і також прикрашена орнаментом. Усе оздоблення християнського храму було ніби «образом світу», тобто наочно показувало складну «небесну» ієрархію, відображенням якої, на думку церкви, стала земна, феодална ієрархія. Звідси й відповідне розміщення релігійних сцен і сюжетів, звідси і своєрідність художньої системи древньоруського мистецтва. Найвища точка собору — центральний купол — відведена зображенню Пантократора (по-грецьки — «Христос-вседержитель»). Нижче, у проміжках між вікнами, розмістились постаті так званих апостолів (їх дванадцять) — учнів Христа.

У вітварі на напівсферичному склепінні центральної апсиди у молитовній позі зображена Марія (Оранта) — мати Христа. На місцях

переходів стовпів до склепіння купола, так званих парусах, зображались євангелісти. Під Орантою розгорталась багатофігурна композиція «Євхаристія» — сцена «тайнства причастя апостолів». Ще нижче, на стовпах і стінах, зображені інші святі — персонажі християнських легенд.

Центральні сцени і головні постаті виконані технікою мозаїки, яка практично не піддається часові. Барвисті, насиченого кольору, мозаїчні композиції Софії зберегли й дотепер всю свою красу й святковість.



Софійський собор у Києві. Східний фасад. XI століття

Суворим і недосяжним здається Пантократор у блакитному «небесному» плащі з книгою в руці, який строго дивиться з підкупольної висоти. Неначе застигла в благальній молитві з піднесеними до неба руками Марія (найбільше зображення в храмі: висота постаті — шість метрів), у темно-синьому одязі з важкими віялоподібними складками, наче оточена мерехтливим сяйвом, яке випромінює золоте тло композиції.

«Євхаристія», що розташована під Орантою, відокремлена орнаментальним поясом. Постаті апостолів, які йдуть за причастям до Христа, художник зображає великою мірою умовно, підпорядковуючи загальній композиційній симетрії (цілком симетрично розташовані і двічі повторені постаті Христа). Величному ритму «Євхаристії» відповідають величні й суворі у своїй нерухомості постаті «святителів», які розміщені нижче.

Характерною особливістю давньоруського живопису є умовність зображення. Митці, що втілювали у фресці, мозаїці чи іконі різноманітні сюжети християнської релігії, мали підкреслювати у своїх творах неземне «божествене» походження персонажів. Звідси навмисна площинність зображень, їх «безтілесність», нематеріальність. Крім того, церковники вимагали суворого дотримання канонічної схеми, вже виробленої у християнському живопису. Очевидно, цим пояснюється широке і тривале використання так званої зворотної перспективи, якої митці додержували навіть у XVII ст. Прагненням до ірреальності можна пояснити і такий засіб, як розміщення зображень на умовному, найчастіше золотому тлі.

Але навіть і в таких застиглих схемах релігійного канону давньоруські митці вміли передати своє, цілком земне розуміння світу, своє уявлення про людину, людські почуття і переживання. Тому часто в образі того чи іншого святого виділялась якась одна, особливо близька митцеві, риса. Так, наприклад, перше, що привертає увагу в мозаїчній Оранті Софійського собору — це глибокі, скорботні материнські очі; в образі легендарної богоматері митець вбачав близьких йому земних жінок-матерів, які жили в постійній тривозі за долю своїх дітей у той суворий час.

Але найсильніше проявилася природна тяга давньоруського художника до відображення реального світу в орнаментальному оздобленні собору. У чудових мозаїчних і фрескових візерунках повною мірою проявилось оте життєрадісне, «язичеське» захоплення красою форм, ліній, кольорів.

Більша частина Софійського собору розписана *фресками*. Вони розміщені також відповідно до церковних канонів. Для софійських фресок характерне неяскраве забарвлення, подекуди зображення дуже потьмяніло, бо ця техніка, на відміну від мозаїки, більше піддається руйнівному впливу часу.

Серед фресок Софії найбільший інтерес становлять сюжети не релігійного, а світського змісту. Це зображення сім'ї Ярослава Мудрого, розміщене у центральній частині собору під хорами: на північній стіні — постаті дочок Ярослава, на західній — самого князя Ярослава з моделлю храма в руках, його дружини, на південній — синів. У цих композиціях ми вперше зустрічаємось з портретними зображеннями конкретних людей, тобто з найдавнішими у вітчизняному мистецтві зразками портретного живопису.

Дуже своєрідні фрески збереглися на стінах сходових веж, що ведуть на хори. Сюжети багатьох взяті з самого життя: тут і сцени

половання на ведмедя і дикого кабана, і ряжені, і музики, і скомо-рохи. Усі композиції сповнені руху, в позах і жестах людей багато живої спостережливості, а одяг, музичні інструменти та інші деталі вражають своєю правдивістю. Реалістичний характер подібних «мирських» (нерелігійних) сцен пояснюється тим, що тут художники не були обмежені певними, обумовленими схемами і творили більш вільно.

Софійський собор для Києва був не лише церквою, а й місцем громадських зборів. Він використовувався для збереження державних цінностей, книг, які також нерідко були творами мистецтва. Так, наприклад, чудовим зразком давньоруської книги є всесвітньовідо-ме «Остромирове євангеліє» (1056–1057). Переписана від руки з ретельно промальованими і перетвореними в орнамент заглавними літерами, прикрашена візерунками, ця книга стала високохудожнім твором мистецтва.

Одночасно з Києвом розвивалися й інші міста Русі — Чернігів, Полоцьк, Новгород, їхні князі намагалися суперничати з київським і споруджували храми, що нагадували Софію Київську. Так, майже одночасно з нею в Чернігові було збудовано Спасо-Преображенський собор — величну споруду, розкішно прикрашену всередині. У ті ж роки (середина XI ст.) в Новгороді був споруджений Софійський собор, який за планом нагадував Київський.

Могутні, високі стіни Софії Новгородської майже позбавлені прикрас. Лише маленькі вузькі вікна, схожі на бійниці, і невеликі виступи-лопатки порушують їх гладінь. У строгих формах собору є щось від суворой природи північного краю, від стриманої мужності волелюбних новгородців. Навіть 5 куполів Софії за своєю формою нагадували шоломи воїнів. Скромним було й внутрішнє оздоблення храму. Образам монументальних розписів новгородського собору, які дійшли до нас у вигляді кількох фрагментів, також властиві суворість і стриманість. Високого розвитку на Київській Русі набуло ужиткове мистецтво. Саме в ньому найяскравіше виявились народні художні смаки і традиції. Химерні рослинні орнаменти, казкові птахи і тварини, вирізьблені на дереві, металі, вишиті на тканині, розкривають перед нами багатий поетичний світ народної фантазії. Складністю техніки виконання і вишуканістю форм відзначалися золоті і срібні корони, діадеми, обручки, підвіски-колти, намисто і пряжки. У цих майстерних виробках скромна краса фактури черні суперничала з барвистістю перегородчастої емалі, найтонша зернь єдналася з ажурною сканню. Справжнім шедевром давньо-

руського ужиткового мистецтва можна назвати турячі роги (ними користувалися як келихами) з Чорної могили у Чернігові. Обидва предмети прикрашені срібною оправою, на якій невідомий майстер виконав карбуванням та черню чудові візерунки. Тут, у пишному рослинному обрамленні, переплелися фантастичні звірі, птахи і люди.

Тісний зв'язок з народною творчістю, тонкий художній смак і висока майстерність, що так яскраво виявилися в оправі турячих рогів, в інших пам'ятках декоративно-ужиткової творчості, свідчать про високий рівень культури Київської Русі, яка стала основою розвитку культур російського, українського і білоруського народів.

МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ ФЕОДАЛЬНОЇ РОЗДРОБЛЕНОСТІ (XII — СЕРЕДИНА XIII СТ.)

У другій половині XI століття посилювалося прагнення до самостійності князів Новгород, Чернігова, Полоцька та інших міст Київської Русі. Цьому сприяв і сам Ярослав Мудрий, який перед смертю розділив державу між своїми синами й онуками. Процес розпаду Київської держави поглиблювався ще й постійною виснажливою війною з кочівниками. Позбавлені підтримки сусідніх князівств, діючи ізольовано, удільні князі часто терпіли поразки в бою з кочівниками. Сумно оповідає про це автор «Слова о полку Ігоревім»:

А князі самі на себе
Незгodu взяли кувати,
А невірні набігали на руську землю
По білиці з двору брали,
Переклад М. Рильського

До кінця XII століття величезна давньоруська держава остаточно розпалася. Суспільні процеси відбулися і на характері мистецтва. Загальний, єдиний розвиток давньоруської культури був перерваний. Помітнішими ставали ознаки формування різних місцевих художніх шкіл, які склалися відповідно до умов розвитку того чи іншого князівства. Водночас слід зазначити, що вплив високих художніх традицій Київської Русі відчувається у розвитку кожної з цих шкіл.

Великих успіхів досягли культура і мистецтво Владимиро-Суздальського князівства, наймогутнішого в другій половині XII ст. Через його землі проходив Волзький торговельний шлях, що сприяло виникненню і розвитку нових міст — Ростова, Ярославля, Углича,

Костроми, Москви, в яких переважало торгово-ремісничє населення. Саме на нього спиралися владимирські князі у боротьбі проти боярської опозиції і дрібних удільних князів за об'єднання всіх руських земель під егідою Володимира, який вважався спадкоємцем Києва.

Розташоване на крутому березі ріки Клязьми, головне місто князівства чимось справді нагадувало Київ. Його центральна, князівська частина, забудована за типом київської, була обнесена дерев'яними стінами і оточена земляними валами. В'їзд до неї здійснювався через велику арку з баштами (названу подібно до київської «Золотими воротами»). Тут же знаходився і головний Успенський собор (1185–1189). Могутній куб п'ятиглавого храму неначе вінчає вершину Владимирського пагорба, його фасади розчленовані тонкими круглими колонами на п'ять нерівних частин, кожна з яких завершується напівкруглим перекриттям. Неначе повторюють обриси частин фасадів вузькі витягнуті вгору вікна. Легкий рельєфний пояс з напівколонок і арочок оперізує посередині всю будівлю. До цього слід додати, що входи обрамлені глибокими порталами, а на фасадах зустрічаються рельєфи з каменю, які оживляють поверхню стін. Інтер'єр храму було прикрашено фресками, однак від живопису XII століття майже нічого не залишилося.



Дмитрієвський собор у Владимирі

Якщо в Успенському соборі різьблені рельєфи застосовуються лише подекуди, то в іншій пам'ятці Владимиро-Суздальської архітектури — Дмитрієвському соборі (1194–1197) ними, неначе пишним килимом, покриті всі стіни. Рельєфні зображення святих, фантастичних птахів, тварин, рослин перетворені тут на своєрідний орнамент, в якому помітний вплив дерев'яного різьблення, дуже розповсюдженого в місцевому народному мистецтві.

Широке будівництво велося в Боголобові, Суздалі та інших містах Владимиро-

Суздальської землі. У Боголюбіві збереглися рештки однієї з найдавніших пам'яток середньовічної цивільної архітектури — кам'яного двоповерхового князівського палацу (1158–1165).

Властиві владимирській архітектурі якості — пропорційність, почуття ритму, гармонійна цілісність — знайшли своє найвище втілення у церкві Покрова на Нерлі (1165). Ця невелика споруда, яка неначе вся напрямлена у висоту, відзначається благородством і вишуканістю пропорцій, на диво відповідних пропорціям людини. Оточений зеленою дібровою, віддзеркалений у тихих, ніби зачарованих водах ріки, цей стрункий білосніжний храм чудово вписався в ліричний рівнинний краєвид і постає перед глядачем сповненим неповторної поезії і святковості. У рельєфах, які скупно прикрашають стіни храму, переважають зображення стилізованих рослин і напівфантастичних тварин. Переосмислений у фантазії художника світлий і прекрасний світ реальної природи став головною темою оздоблення архітектурної споруди. Так народні смаки і уявлення знаходили своє місце в релігійних сюжетах, в трактуванні канонічних схем.



Церква Покрова на Нерлі

Ми вже згадували, що монументальний живопис владими́ро-суздальських храмів майже не зберігся до наших днів. Деяке уявлення про живописні традиції місцевої школи можуть дати ікони, які відзначаються своїми великими розмірами, яскравими кольорами, площинністю трактування, виразністю ліній і силуєтів.

В іконі «Дмитрій Солунський» (кінець XII — початок XIII ст.) герой релігійної легенди більше схожий на князя, ніж на святого. Велична поза Дмитрія Солунського, його гарне, але дещо байдуже обличчя, спокійний жест рук, що тримають напівголений меч, повні сановитості й благородства. «Світські» риси зображеного і багатство його одягу дозволяють припустити, що прообразом святого міг бути сам князь Всеволод III («Велике гніздо»).

Імпозантний вигляд має ікона «Велика Панагія» з Ярославля (початок XII ст.). Чітко окреслена постать Марії з піднесеними руками, в одязі, укладеному ламаними симетричними складками, здається особливо величною і монументальною. Сині, червоно-цегляні кольори вбрання богоматері, червоне підніжжя, білий німб на золотому тлі звучать яскраво й нарядно.

На початку XIII ст. Владимиро-Суздальське князівство почало занепадати. Землі розділилися на кілька невеликих удільних володінь. Втрачає свою ціліність і мистецтво владими́ро-суздальської школи. Проте традиції її мали велике значення для наступного етапу розвитку руської культури.

Велику роль після занепаду Києва став відігравати Новгород. Розташований на історичному шляху з «варяг у греки», Великий Новгород був розвиненим ремісничим і торговельним центром. У ньому склався своєрідний соціально-політичний устрій: після повстання 1136 року Новгородське князівство стало феодальною республікою. Влада князя була обмеженою, а вирішальну роль відіграло віче, в якому впливовою силою були купці й ремісники. Участь народу в управлінні державою надавала життю Новгорода рис демократизму, що в свою чергу обумовило характер новгородської культури.

У другій половині XII століття в Новгороді проводилось велике кам'яне будівництво, причому не так на кошти князя і духовенства, як багатих купців, бояр, цехових об'єднань ремісників і міщан. Часто храми були призначені для жителів однієї вулиці, одного кварталу і навіть для якогось цеху. Через це розміри храмів були невеликими і відзначалися простотою архітектури. Найчастіше споруджували церкви з одним куполом, товстими стінами, складеними з грубого каміння; фасади були розчленовані виступами-лопатками з асиметрично розташованими вікнами, виразно виявленими півколами перекриття.

Характерним зразком такої архітектури є церква Спаса Нередиці (1198) поблизу Новгорода. Невисока, ніби притиснута до землі, трохи важкувата будівля хвилястими окресленнями покрівлі, уступами різних за величиною апсид, асиметрією темних плям віконних прорізів по-своєму пластична і мальовнича на тлі північного рівнинного пейзажу. Через масивні стіни, маленькі вузькі вікна і важкі стовпи, що підтримують склепіння, внутрішній простір храму невеликий і похмурий.

Стіни, склепіння, стовпи споруди були покриті фресковим живописом, часом без урахування архітектурних конструкцій та прийнятих іконографічних схем. Образи персонажів релігійних легенд вражали своєю незвичайністю: вишикувавшись у ряд, великоголові, з широко розплющеними очима святі неначе застигли у своїй поважності, їх непропорційні приземкуваті постаті, великі руки і ступні ніг, грубуваті і



А. Рубльов. Троїця

разом з тим скорботні обличчя виразно свідчать, хто служив прообразом біблійних персонажів. Художник відобразив типові риси своїх співвітчизників-новгородців, так само як взяті з побуту різноманітні атрибути святих. Досить вільно трактується сцена із «Страшного суду», що зображує багатія, посадженого в пекельне полум'я, який просить у бідняка краплю води. У всьому цьому яскраво виявилися народні уявлення і розуміння традиційних релігійних легенд.

Усередині XIII ст. процес поступального розвитку давньоруської культури було перервано монголо-татарською навалою.

Тема 3

ФІЛОСОФІЯ СИМВОЛІЧНОГО СВІТУ ЛЮДИНИ

ФІЛОСОФІЯ МОВИ

Своє внутрішнє особисте життя людина проявляє та символізує у необхідних для цього феноменах. Мова, труд, культура — це все форми символічного буття людини; вони доступні не тільки своїм творцям, але й усім тим, хто розуміє їх смисл. У ході історичного розвитку людина суттєво нарощувала масштаби своєї символічної діяльності, тому нині можна говорити про *символічний світ людини*. Філософія символічного світу людини є природним продовженням філософської антропології людини.

Символічним виявленням звуку та письма у житті людини виступає *мова*. Для філософів античності найважливішою була проблема співвідношення імені та позначеної ним реальності. Сократ та Платон вважали, що ім'я дається «не так, як заманеться», а по природі, адже ім'я відбиває сутність. Епікурейці відмічали, що мова виникла на основі неконтрольованого виявлення емоцій у звуці. Демокрит називав мову формою суспільного договору. Античні філософи розуміли, що існує зв'язок між словом, образом та об'єктом.

Християнські богослови вважали, що здатність мови дарована людині Богом. У Новий час відповідно до установки на мислення як сутності людського буття мова підлягає логічному аналізу, який прояснює її зміст. Мова виступає засобом мислення, робляться спроби побудувати універсальну мову. Лейбніц, наприклад, намічає шляхи вироблення математичної логіки. Слова розглядаються як знаки предметів або їх психічних образів.

На початку XIX ст. філософія мови продуктивно розробляється німецьким філософом та лінгвістом В. Гумбольдтом, який тлу-

мачить мову як неперервну духовну творчість. «Мова народу є його дух, і дух народу є його мова.» Мова — «живий організм», джерело і засада духовної діяльності. Відносно суб'єкта мова самостійна. Середині XX ст. самостійність мови М. Хайдеггер висловив у парадоксальній формулі: не людина говорить, а мова говорить людиною.

Для Е.Кассірера мова є символічною формою саморозгортання духу, але вона відрізняється від духу і виступає як самостійне буття. Ця ідея про розрізнення мови і психіки на інтуїтивному рівні фіксується словами типу «знаю, але не можу висловити».

Неопозитивісти підкреслюють що люди, використовуючи слова, не розуміють їх значень. Точність у слові — це практично не досягнений ідеал, але до нього треба прагнути невідхильно, застосовуючи для аналізу логіку та інші формалізовані мови. Проте запропонований неопозитивістами *принцип верифікації* (перевірки істинності речень) не враховує, що слова мають сенс у контексті системи слів мови як цілого. Корегентна концепція істини вносить суттєві корективи: ми не зрозуміємо смисл слова «необхідність» без розуміння слів «причина» і «наслідок», але значення цих слів орієнтується також на сенс інших слів.

Прагматична концепція істини вносить в картину мови додаткові риси: сенс слова виявляється в процесі його застосування. За Вітгенштейном, філософія повинна захищати від неправильного застосування слів. Мовлення — форма життя, діяльності. «Значення слова — це його застосування в мові, але використання слова може бути різним, тому слово «повинно мати цілу низку значень».

У історичному розвитку філософії — мови досить чітко виділяються *три концепції* (табл. 2). У античності та середньовіччі домінує перша з них — *філософія імені*. Тут, як правило, мають справу з тріадою: річ — сутність (ідея) — ім'я (слово). Слово іменує річ і її сутність, яка розуміється у відповідності з Платоном, Арістотелем або Христом. Філософія імені тісно пов'язана з *кореспондентною концепцією істини*.

Друга концепція філософії мови розроблена Декартом, Лейбніцем, Расселом та Карнапом. Річ тлумачиться як сукупність ознак. Мовний вислів, що позначає ознаку, називають предикатом. Замість сутності та ідеї розглядають поняття і судження. Поряд з кореспондентною використовується *когерентна концепція істини*. Філософія мови виступає тепер філософією предиката, філософією висловлювань, що виконують функції істинності.

Таблиця 2

Філософія мови

Філософська концепція мови	Головний зміст філософських концепцій мови
Філософія імені	Ім'я — це одиниця мови, тексту. Ім'я є виявлення ідей (Платон), сутності (Арістотель, Лоеєв), Бога (Фома Аквінський). Ім'я є мітка, позначення окремої речі або її одиничних ознак (номіналісти)
Філософія речення	Головною одиницею мови, тексту є речення, вислів. Речення, якщо воно правильно побудовано, має значення і смисл, виконує функції істинності або неістинності.
Філософія ціннісних смислів	Головною одиницею мови є текст, для якого характерні ціннісні установки автора та цілі, досягнення яких він установок домагається

Третя концепція мови враховує *прагматичну концепцію істини*. Це передбачає особливу увагу до ціннісних установок особистості. Представники герменевтики підкреслюють, що ціннісні установки можуть мати особистісний характер, або суспільне значення.

Слово — це результат складного внутрішнього життя людини; що саме воно позначає, виявляється поступово. У предметно-процесуальному світі все переплетене, тому те, що позначається словом, виявляється багатозначним, а саме слово відповідно поліморфним.

Мова — це виявлення, символізація внутрішнього, духовного життя людини. Проте цю рису мови не можна сприймати спрощено. Для кожної людини мова вже наперед задана суспільством, і вона диктує умови реалізації акту мовлення або написання. Мовлення, таким чином, виступає як перетворення можливості в дійсність, але за умов, що задані визначеністю мови, яка використовується. *Мовлення* — це звернення суб'єкта до інших суб'єктів, саме вони і визначають умови говоріння і написання у формі прийнятої даним співтовариством мови. Врешті-решт, для суб'єкта мова задається як апіорна структура, якою він може розпорядитися, але відмінити її не може. Таким чином, мова є символізацією внутрішнього духовного світу людини в особливій формі — індивідуально-суспільній. Завдяки цій формі здійснюється комунікація між суб'єктами.

Мова має соціальну природу. Це означає, що кожний суб'єкт повинен висловлюватися у загальнозначущій формі, котра, зрозуміло, диктує деякі обмеження.

Мова символізує всі сторони духовного життя людини, від чуттєво-пізнавальних до чуттєво-емоційних. Багатство, різноманітність мови є прямим продовженням багатства психологічного життя людини.

Однією з важливих функцій мови є комунікативна. Мовна комунікація передбачає встановлення контакту між особами, запрошення партнера до слухання, здатності взаєморозуміння.

КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ

Складний процес символізації людиною своїх можливостей і сил характеризується різними категоріями, серед яких найважливішими є: культура, цивілізація, практика.

З II половини XVIII ст. під *цивілізацією* стали розуміти все людство в усьому його багатстві, в тому числі і символічних проявів. *Культура* — це досягнення цивілізації, саме досконале в ній — триумф людського.

Вихідне визначення культури виявляє її *символічний характер*. Культура — це інобуття людського духу, представлене у знаках. Культура не тільки поєднує, але й роз'єднує внутрішній і зовнішній світ людини. Російський філософ М. Бахтін підкреслював, що культура не має своєї території, вона коливається між духом людини та її знаками, знаходячи тимчасовий закуток у якомусь з цих регіонів. Е.Кассірер оцінював символічний світ культури як обов'язкову властивість, а А. Бергсон, навпаки, вважав, що філософський акт полягає в подоланні символічних форм, після чого тільки і стають можливими інтуїтивне осягнення предмета і взагалі дійсне життя. Проте символічну природу культури ніхто не може відмінити. Культура має діалоговий характер.

На стадії свого переходу від внутрішнього світу людини у зовнішній цивілізація виступає як сукупність знаків, культура — як особливий знак, твір, досконалість. Культура — це майстерність, висока кваліфікація, в ній показує себе автор — майстер, а перед ним знаходиться слухач, читач, який може і не зрозуміти зміст твору культури. Культура поза спілкуванням умирає, адже вона, крім усього, є *спілкування*.

Культура як спілкування реалізується тільки в тому випадку, коли вона загальнозначуща, тобто не залишається особистою справою свого творця. Як найбільш досконале досягнення цивілізації культура доступна в рівній мірі далеко не всім. Культура загально-

значуща лише для того кола людей, які розуміють її, вона не універсальна. Чим вищий рівень культури, тим менше людей, що її розуміють. Будь-яка цивілізація лишається із своєю культурою, але вона не може зробити її своїм фундаментом.

Фактично самостворення культури є джерелом однієї з глобальних проблем сучасності, що виявляється у відриві культури від широких народних мас. Останнім доступна масова культура, значення якої дуже велике як в позитивному, так і в негативному смислі. Відносно до справжньої культури масова культура є маргінальне явище, тобто вона знаходиться на краю культури.

Культура — це завжди творчість, діяльність, ціннісне відношення людини до себе й інших за законами краси, істини і добра.

Від природи людина не буває тим, чим повинна бути, тому вона потребує освіти (табл. 3). *Освіта* — це формування, пов'язане із засвоєнням цінностей науки, культури і практики. Часто освіту тлумачать вузько, поза культурою і мораллю, як оволодіння систематизованими знаннями, навичками і уміннями. У цьому випадку з культурою і практикою пов'язують виховання. Виховання, таким чином, — це культурна і моральна освіта. Завдання освіти — це підготовка не просто ерудованої людини, вона ще повинна бути культурною, моральною і діяльною.

Таблиця 3

Дві інтерпретації освіти

Освіта — це підготовка	Освіта — це засвоєння досягнень культури
Освіта — це шлях до придбання тих навичок, які потрібні безпосередньо на майбутньому робочому місці. Нічого зайвого, тільки саме необхідне	Освіта — це максимально дієве включення людини в культуру. Сенс підготовки таких цінностей, як істина, добро, краса, творчість, відповідальність

ПИТАННЯ ДО ТЕМИ:

1. У якій мірі мова виявляє специфіку людського?
2. Чи приречені народні маси на відрив від культури?

Тема 4

ОСНОВНІ МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОПОВЕДІНКИ ЛЮДЕЙ

Проблеми мовної культури та культури поведінки, роль невербальних засобів у процесі спілкування дуже актуальні під час розвитку особистості. Особистість у православній літературі розуміється як єдність тіла, духу та душі; індуїстів традиційно вважають людьми, що прагнуть до радості; конфуціанці — це люди дії та обов'язку; християни риторичні та прагнуть до знань; мусульмани прагнуть до кохання і діяльності; іудеї прагнуть до знань та мудрості; буддистів вважають самозаглибленими та некористолюбивими.

Люди різних національностей беруть участь у діалозі культур. Кожна особистість у спілкуванні наділена комунікативними, соціальними і психологічними ролями, сукупність яких створює варіанти мовної поведінки.

До основних **механізмів взаємоповедінки** належать:

— *ідентифікація* — механізм постановки суб'єкта на місце свого партнера, що призводить до засвоєння їм особистих позицій співробітника;

— *проекція* — взаєморозуміння — застосовується суб'єктом з метою «психологічного захисту», щоб подолати тривогу та негативні переживання. Це результат осягнення значень, що заключаються у свідомому і несвідомому перенесенні суб'єктом власних станів, властивостей на поведінку партнера;

— *соціальна перцепція* — механізм, пов'язаний із специфікою сприймання, розуміння, оцінки інших людей (вона визначається минулим досвідом людини, характером його виховання, самооцінкою, емоційно-вольовою сферою тощо);

— *емпатія* — здатність осягнення емоційного стану, проникнення в переживання іншої людини;

— *стереотипізація* — формування стійкого і спрощеного образу партнера як результат узагальнення власного досвіду індивіда;

— *каузальна атрибуція* — специфічно інтерпретація суб'єктом міжособистого сприймання причин та мотивів поведінки інших людей;

— *інтуїція* — різновид знання, що виникає без усвідомлення шляхів і умов його отримання;

— *інсайт* (з англ. — осягнення, озаріння) — це раптове, не засноване на минулому досвіді, розуміння зв'язків і структури ситуації, що дає можливість осмислити вирішення проблеми.

Особистість — це сукупність притаманних людині властивостей, які створюють індивідуальність, індивідуум. Однією з властивостей особистості є *привабливість*, завдяки чому людина звертає на себе увагу, довіру, дружбу та любов оточуючих. Привабливість — це ефективний засіб спілкування. Ще на початку ХХ ст. у книзі В. Торнобеля «Особистий магнетизм» описувались властивості особи, якій притаманний особистий магнетизм. Це відчуття спокою, доброзичливості. Людина дивиться прямо, фокусуючи зір між двома очима на перенісці. Людина ввічлива, не надмінна, тримає свої знання при собі і не намагається вас повчати.

Коли людина прагне мати успіх і впливати на інших, вона повинна зберігати духовну рівновагу, бути розумно самовпевненою. В. Торнобель так описує ознаки «немагнетичної», непривабливої особи: вона чекає співчуття до себе, вважає себе невизнаним генієм, скаржиться на все; у такої людини багато планів, але немає доброзичливої енергії.

Привабливість — це ефективний засіб спілкування. Відомо, що люди спілкуються за допомогою *вербальних* (мовних) та *невербальних* (зовнішність, колір, запах, міміка, жести тощо) засобів.

Приваблива зовнішність — це елегантність, що являє собою фізичне і душевне здоров'я, повну гармонію. *Елегантність* демонструє гармонію, а *стиль* — індивідуальність.

Мистецтво керувати враженням — це *імідж*, який складається із усієї сукупності рис зовнішнього виду, манер, поведінки і вміння спілкуватися із людьми. Імідж — це виявлення внутрішніх почуттів і власних уявлень про себе з урахуванням стереотипів сприймання інших людей. Імідж повинен підкреслювати сильні сторони людини та приховувати недоліки. Імідж — це самопрезентація свого «Я» для інших. Складові частини іміджу — зовнішність, особистість, манера, спілкування.

ЕТИКЕТНА РОЛЬ ФІЗИЧНИХ КОНТАКТІВ У МІЖОСОБИСТОМУ СПІЛКУВАННІ

Фізичні контакти, торкання відіграють важливу роль у поведінці людини. Дотик — це первинна форма спілкування. Він може виявляти як інтимну ніжність, так і владу, адже учасник спілкування може дозволити собі доторкнутись без негативних наслідків.

Торкання залежить від ситуацій, умов і настроїв. У діловому спілкуванні, коли жінки свій настрій виявляють за допомогою дотиків, чоловіки це можуть сприймати за заклик до інтимних відносин. Невпевнені в собі люди більш стримані, а люди що мають владу, дозволяють собі торкатися «широким жестом». У офіційній обстановці не потрібно торкатися до маловідомих людей, до осіб протилежної статі. У ситуаціях дружнього спілкування треба теж утримуватись від похлопувань по плечу, обіймів. Приобняти людину можна, щоб втішити її, підтримати.

Етикет передбачає емоційну стриманість. Ходьба під руку з особою протилежної статі — це демонстрація серйозності відносин. Якщо жінка тримає чоловіка під руку, то цим вона заявляє свої права на нього. Якщо чоловік підтримує жінку під лікоть, це свідчить про повагу і шанобливе ставлення до жінки.

Рукостискання — це один із звичних етикетних жестів, що використовується переважно при зустрічі, знайомстві, прощанні. Проте в країнах Східної і Південної Азії нерідко дотики сприймаються як втрата самоконтролю, агресивних намірів. У той же час араби, латиноамериканці та представники Південної Європи притискаються під час привітань і діалогу один до одного дуже активно.

У слов'янських народів при заключенні договору прийнято подавати праву руку (бити по руках). Рукостискання — центральний момент заключення перемир'я. Розняти руки третьою людиною (суддею) — це запорука справедливості виконання умов.

Для привітання завжди подається права і обов'язково оголена рука як символ щирості, добросердечності. Раніше, знявши рукавицю, чоловік демонстрував, що в нього немає зброї, а також, що він довіряє партнеру і не боїться «порчі» від нього. Ці особливості рукостискання зберігаються і в сучасному спілкуванні. Першим руку для привітання подає старша за віком та посадою людина. При зустрічі, знайомстві і прощанні першою протягує руку жінка як знак особливої доброзичливості. Вона може не знімати рукавичку, але рука чоловіка повинна бути оголеною. Вітатися і подавати руку жінка може сидячи, чоловік же неодмінно повинен встати.

Якщо потрібно вступити в контакт з невеликою групою людей, можна обмінятися рукоштовпанням з усіма. У великій кімнаті той, хто ввійшов, може обмінятися рукоштовпанням з двома — трьома старшими або з хазяїном, а останнім адресувати загальне привітання.

Техніка виконання привітання може передавати характер взаємовідносин. «Владне» привітання (рука захоплює руку іншої людини згори вниз) демонструє бажання панувати у процесі спілкування. Покірність, бажання віддати ініціативу демонструється, коли людина подає руку, розгорнувши її відкритою долонею вгору. Коли рукоштовпанням обмінюються два владних і рівноправних партнери, то долоні рук обох залишаються у вертикальному положенні. Таким же чином передаються почуття поваги, взаєморозуміння.

Штовпання обох рук виявляє особливу щирість і любов, довіру та безкорисність відносно співрозмовника. Таким чином, рукоштовпання підкреслює комунікативний статус партнерів.

Поцілунок у міфології символізує злиття людських душ і займає місце в одному ряду з такими формами установалення родства, як змішання крові. Назва «поцілунок» походить від кореня «ціл», тобто несе побажання бути цілісним, здоровим. Раніше був звичай цілувати дітей в губи, в лоб, голову, щоб захистити від порчі. Щоб втішити дитину, цілують вдарене місце і дмухають на нього.

З часів прийняття християнства поцілунок означає, що партнер наділяється високим статусом та високим ступенем престижності. Це поцілунок руки священника, цілування царської руки (або навіть взуття), цілування руки батьків і почесних гостей. Руку жінці цілують у святкових обставинах або в інтимній ситуації.

Прощання супроводжувалось поцілунком як знак взаємного прощення гріхів. Обряд пасхального цілування «Христосування» стверджує рівність всіх людей у час вселюдської радості — воскресіння Христа.

Таким чином, *рукоштовпання* і *поцілунок* виконують такі *функції*:

- несуть для співрозмовників інформацію про емоційні стани;
- виявляють почуття і відносини один до одного, ступінь близькості;
- доповнюють, уточнюють, а іноді заміняють мову;
- є показником статусно-рольових характеристик партнерів;
- можуть служити засобом міжособистої взаємодії в суспільстві, регулюють відносини;
- є засобом створення і обігрування образу.

Особлива «цінність» невербальних засобів в порівнянні з мовою полягає в тому, що вони більш природні, і в меншій мірі знаходяться під контролем свідомості, тому бувають більш правдиві і щирі в плані відображення почуттів відносин. Найбільш визнані в суспільстві моделі невербальної поведінки завжди відображують морально-естетичні цінності суспільства.

РОЛЬ ПОЦІЛУНКІВ У ЦІННІСНІЙ РЕГУЛЯЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

Поцілунок є також етичною, естетичною і філософською категорією, а в культурології носить характер регуляції культурних сценаріїв діяльності.

Розглядаючи це животрепетне питання, необхідно насамперед звернутися до світу живої природи і поспостерігати його прояви там.

Очевидно нам не буде діставати слів, щоб розкрити красу «поцілунку» у світі тварин. Ми зможемо довго милуватися «поцілунками» у коней, спостерігаючи, наскільки ніжні «відношення» у цих тварин. Велику естетичну насолоду доставляють нам краса «поцілунків» у птахів (голубів, гусей, журавлів, папуг). Якимись «усвідомленими» здаються «поцілунки» у кішок, собак і особливо корів.

Безумовно, що усіма цими «поцілунками» у тварин керує

інстинкт кохання. Але людина — істота мисляча, і тому поцілунок у неї, на нашу думку, має носити творчий характер. Ми усвідомлюємо, відносно сфери почуттів, емоцій, поняття логіки і творчості може бути не доцільним. І все-таки спробуємо проаналізувати поцілунки у людини, спробуємо їх систематизувати, і ми побачимо, що в багатьох випадках, вони не є лише сферою відчуттів.



Поцілунок. Сучасна скульптура

Першопричиною поцілунків у світі природи, як уже було сказано, безумовно є кохання як продовження життя, як його репродукування. Мабуть, поцілунок і є найвищим проявом цього високого і найбільш трепетного почуття.

Любовні поцілунки у людини бувають двох видів — викликані цим високим почуттям і поцілунок коханців — нижча стадія почуття, хоча це розрізнення є досить відносним.

Як наслідок першого виду таких поцілунків народжуються сім'ї і з'являються діти. Важко уявити, які зміни відбуваються у людей, що цілуються. Ми навіть не підозрюємо, що у нас змінюються ритми серця, тиск, посилюється кровообіг, з більшим прискоренням відбувається народження нових клітин, змінюється колір очей, обличчя, піднімається температура тіла. Людина може знаходитися у такому стані, що їй інколи дуже важко контролювати себе і володіти собою. Ось яка сила подібного поцілунку.

Особливим видом «високої любові» є поцілунки людиною тварин, птахів, квітів, собак у морду і зворотній поцілунок собаки у вигляді полизування язиком людини — це найвірніша «любов». Поцілунок людиною очей, щоки коня, корови, пташки як завжди не залишаються «не поміченими». Тварини відгукаються на ці почуття людини. І може саме такі «поцілунки» за формою людина перенесла у свій світ у ході своєї еволюції.

Систематизація поцілунків у людини дає можливість виявити ціннісні регулятиви сценаріїв діяльності людини і пізнати їх «природу». Поцілунки бувають:

— *чергові* — тобто повсякденні — такі, які ніби розраховані на прояв «видимої доброзичливості відношень» у знайомих один до одного. У подружньої пари як знак вибачення, прощення, маленької подяки і просто «поцілуйчика» на всяк випадок. У цих поцілунках відсутнє глибоке внутрішнє почуття;

— *промійні* — це поцілунки «на літу». Як завжди вони найбільше від усього «приголомшують», тому що бувають неочікуваними. Отримавши такий поцілунок, людина, тільки згодом починає розмірковувати «щож» відбулось насправді. Як правило, їй дуже важко буває здогадатися про його першопричину, тому що цей поцілунок також із групи «на всяк випадок»;

— *вітальні* — вид поцілунку дуже поширений і надто стійкий у багатьох народів — вірменів, грузин, у яких особливо сильно розвинене відчуття національної єдності. Такий вид поцілунків характерний для багатьох випадків родинних відношень. Ці поцілунки здійснюються часто при зустрічах.

— *процальні* — ці поцілунки носять більш емоційний характер, ніж попередні. Вони найбільш щирі у повному розуміння цього слова. Може, саме цей вид поцілунку пов'язаний з усвідомленням людиною швидкоплинності її життя. Досить часто цей вид супроводжується сльозами на очах і здебільше в цей час ми згадуємо відому істину «Що маємо — не бережемо, а втративши — плачемо»;

— *ритуальні* — особливий вид, що торкається дуже тонких духовних відчуттів, заглиблення у культуру людини. Це один із древніх поцілунків людини. Він має філософський характер.

Ритуал духовного поцілунку є характерним для людей більш похилого віку і людей з особливо загостреним відчуттям любові до життя. Супроводжується цей ритуал поцілунком у руку, голову, поцілунком хреста чи іншого фетишу у спеціально відведених місцях (церква, костюл, синагога). Особливий трепет викликає такий поцілунок, якщо він супроводжується в присутності чи за участі священнослужителя;

— *урочисті* мають репрезентативний парадний характер. Він супроводжується на виду великої кількості людей (поселень, міст, республіки, країни). Характер цих поцілунків визначається соціальним станом людей, що цілуються. У більшості випадків ці поцілунки «підлабузницькі» і нагадують «поцілунок Іуди»;

— *концертні* — ці поцілунки характерні для людей, які хочуть отримати із цього зиск — отримати «автограф». Їх можна віднести до так званих поцілунків комерційного характеру;

— *батьківські* — це поцілунки найвищої форми любові, любові безмежної, самовідданої, безкорисної, безкінечної, найсильнішої любові, найвищої, найніжнішої, сердечної любові, любові зі сльозами на очах. Любов матері до своєї дитини не можна порівняти за змістом з іншими видами. Саме ця любов оспівана в багатьох шедеврах світової літератури, музики, поезії, живопису. Це вічна любов, вона не вмирає і не помре ніколи.

За формою поцілунки також можуть здійснюватися не однаково — *«без рук», тільки губами і за допомогою рук*. Коли губам «допомагають» руки, тоді такого роду поцілунки носять більш змістовний, міцний, а може, і непередбачуваний характер.

До поцілунків «без рук» відносяться *«повітряні»* поцілунки, звично вони супроводжуються уже «на вздогін», коли неможливо людину дістати руками. Досить часто між людьми, які використовують такий вид поцілунку, знаходиться яка-небудь перешкода — відстань, вікно, висота, решітка. І тоді люди звертаються до міміки

типу — я відриваю від своїх губ і двома пальцями посилаю чи кидаю тобі мій поцілунок, чи зображують серце, пробите наскрізь стрілою.

Поцілунки можуть здійснюватися на різних участках людської постаті і частин тіла. У більшості випадків цьому підпадають у денний час оголені частини — усі площини голови, шиї, руки.

Велике значення має середовище, в якому відбувається поцілунок. Від нього залежить у великій мірі і зміст поцілунку. Відомо, що звичне середовище, в якому відбувається поцілунок (кухня, спальня, коридор), сприяє тому, що поцілунок є пасивним. Більш активними поцілунок може бути під час танцю, в підворотні, в лісі, в полі, на дачі, в трамваї, на вулиці, в кафе, ресторані, театрі, в гостях. І найбільшу силу має поцілунок в тюрмі, після тривалої розлуки, під водою тощо.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ:

1. Що виявляє ходьба під руку з особою протилежної статі?
2. Чому для привітання подають саме праву руку?
3. Що означає оголена рука при рукостисканні?
4. Що означає звичай рознімання рук третьою особою («судею»)?
5. Чи потрібно всім потиснути руки, якщо ти зайшов у кімнату, де сидить кілька чоловік?
6. Чи обов'язково жінці знімати рукавичку при рукостисканні? А чоловікові?
7. Що означає поцілунок при прощанні?
8. У чому сенс пасхального цілування?
9. Які функції виконують невербальні засоби спілкування?

Тема 5

КОМУНІКАТИВНА РОЛЬ СТАТУРИ ТА ЖЕСТИКУЛЯЦІЇ

У V ст. до н. е. давньогрецький скульптор Поліклет у трактаті «Канон» вивів цифровий закон пропорцій тіла людини. Піфагор вважав тіло пропорційним, якщо співвідношення відстані від тім'я до поясу до довжини тіла складає 1:3. Леонардо да Вінчі створив свій знаменитий канон, де центром кола, в який вписано людину з розгорнутими в сторони ногами і піднятими вгору руками, є пупок. Звичайно виділяють *три типи статури*: вузькокістковий, ширококістковий та нормокістковий. Ідеальну статуру можуть мати тільки люди третього типу.

Кожна поза повинна бути коректною, природною та відповідати обстановці. З того, як хтось стоїть, іде, сидить, можна судити про повагу або зневажливість до оточення. Сидіти потрібно впевнено, займаючи весь стілець, спиною «відчуваючи» спинку стільця. Сідати потрібно безшумно, стілець не пересувати, а переставляти. У товаристві старших молоді люди не повинні спиратися на спинку стільця, зчіпляти руки на колінах або схрещувати на грудях. Руки повинні спокійно лежати на колінах або на столі. Молодь повинна вставати, коли старші входять до кімнати або виходять з неї.

Європейські правила посадки «нога на ногу» вимагають, щоб одне коліно лежало на іншому, а голени стулені разом. Не можна сидіти, повернувшись спиною або боком до когось. Стояти треба з опорою на одну ногу, а іншу трохи зігнути в коліні і висунути вперед.

Під *поставою* розуміють манеру держати своє тіло. Постава залежить від соціальних установлень, від настрою. На діловому прийомі не можна зігнути і сидіти за столом, спершись на руки. Втоmlена людина може згорбитись, агресивна людина випрямляється, недбалу поставу дозволяють собі ті, хто демонструє свою зневагу, незацікавленість.

У повсякденному житті слова і фрази підкреслюють стриманими жестами. Для привертання уваги начальник може використати «владний» погляд, поманити долонею, пальцем.

Відкритість при спілкуванні виявляють такими жестами: розкриті руки (долонями вгору), пожимання плечима, розтібаня та знімання піджака.

Захист включає жести, якими ми реагуємо на можливу загрозу, на конкретні ситуації. Це можуть бути руки, схрещені на грудях. Коли ми бачимо співрозмовника, який схрестив руки, доцільно переглянути те, що ми робимо або обговорюємо, бо партнер починає відсторонятися від обговорення.

Жести кістей рук — це невербальні виявлення почуттів. Захисна реакція, як правило, виявляється в зчепленні пальців, а потирання долоней сигналізують про позитивні очікування, наприклад, перед успішною домовленістю, радістю. Зчеплені пальці рук позначають розчарування і бажання людини приховати своє негативне відношення.

Погляд «понад окулярами» свідчить про критичне, засуджуюче ставлення до співрозмовника. Необхідно знімати окуляри, коли говориш, і надівати, коли слухаєш. Це діє заспокійливо на співробітника і дозволяє контролювати хід розмови.

Позитивним жестом є походжування. Щоб не порушити хід думок, треба не розмовляти з тим, хто походить. Якщо людина «пощипує» переносся, потрібно почекати, поки вона висловить свої сумніви.

Жести — це виявлення настроїв та думок оратора. І. Кант, наприклад, називав руку — «витагнутим зовні головним мозком». Відомо, що чим сильніше і живіше почуття, тим сильніший, експресивніший, виразніший жест.

У публічній мові використовуються різні жести.

Жести-модифікатори (жести, що змінюють інтенсивність значення слів):

— «відкрита рука» (долоня, звернена вгору і розкрита, пальці витягнуті). Рухи «відкритої руки» посилюють значення «віддачі» «звістки», якщо робляться від себе, і значення «приєднання», «отримання», якщо спрямовані до себе;

— «покрита рука» (долоня звернена донизу, рухи від себе) — значення «неприйняття», «непогодження», «заперечення». Особливо посилюється це значення, якщо витягнуті пальці «покритої» руки розсуваються;

— «кулак». Стулити «відкриту руку» в кулак означає «об'єднання», «узагальнення». Це знак загрози, категоричності твердження.

Загрозувальні жести:

— зближення кістей рук з напівзігнутими і розставленими пальцями, що ніби охоплюють м'яч, означають об'єднання, зближення. Розведення рук у такому положенні — роз'єднання, віддалення;

— руки з напівзігнутими пальцями, що ніби малюють шар, означають узагальнення, множини;

— горизонтальний рух «покритої руки» означає ряд однорідних, однакових явищ при їх перерахуванні;

— значення «сутність», «головне» частіше передається жестами: пальці збираються до купи; вказівний палець піднятий вгору; кисть стулена в кулак;

— протиставлення, протилежність демонструється зігнутою в лікті рукою, яка коливається з боку в бік.

Вказівні жести:

— «Я», «Ми» показуються кистю руки з витягнутими пальцями, що згинаються у напрямку до грудей;

— вказівка на адресата: «відкрита рука» спрямована до аудиторії.

Регулятивні жести:

— піднята рука, зігнута у лікті, означає «Увага!» або заклик до тиші;

— «Часу мало!» — вказівка на зап'ясток, де носять годинник.

Велике значення має *манера поведінки*, тобто такий же спосіб виявити повагу до оточуючих людей, як і охайний одяг, ввічливе ставлення в бесіді, тактичність. У манері поведінки дуже велика роль звичок. Вони можуть як підкреслити гідність людини, так і звести до нуля її найкращі риси. Наприклад, звичка шмигати носом, крутити гудзик на одязі у співрозмовника, вибивати ритм кістяшками пальців тощо. Взагалі, жести і рухи є частиною іміджу.

Показником духовності людини виступає *інтелігентність*. Інтелігентну людину характеризує безконфліктність, гуманність, милосердя, скромність, працелюбство, мужність, відчуття власної гідності, доброзичливість, звернення до багатств світової і національної культури, орієнтація на загальнолюдські духовні цінності.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ:

1. Які пози вважаються коректними при сидінні?
2. Яке значення має постава людини в діловій розмові?
3. Через які жести виявляється відкритість людини?
4. Які жести використовуються в захисних реакціях?
5. Які жести змінюють інтенсивність значення слів?
6. Якими жестами можна передати об'єднання, узагальнення, сутність, протиставлення?
7. Що характеризує інтелігентну людину?

Тема 6

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПОЗИТИВНИХ РИС ЛЮДИНИ

Радикальні зміни, що відбуваються у нашому суспільстві, спричинені ними гуманістичні та демократичні зрушення у світогляді, ідеології, науці та культурі, потребують формування та впровадження *нової концепції виховної роботи* , яка має стати основою підготовки студентської молоді до самостійної, активної та творчої життєдіяльності в нових соціальних та культурних умовах, важливим чинником формування особистості сучасного типу, свідомого громадянина України, патріота Української держави.

Виховання є важливою формою взаємозв'язку особи і суспільства, адже мова йде, насамперед, про динаміку особистісного розвитку людини. Особистість слід розглядати не тільки як об'єкт відповідного виховного формуючого впливу, а, перш за все, як *творчого суб'єкта* , здатного робити вибір і нести відповідальність за нього.

Потреба у впровадженні нової концепції виховної роботи обумовлена, насамперед, необхідністю приведення виховного впливу у відповідність до нової системи ціннісних орієнтацій та соціальних нормативів, які визначають духовний розвиток України на порозі третього тисячоліття. Сучасна світова гуманістика виходить з того, що саме людина, її права та обов'язки, запити та потреби мають перебувати у центрі уваги держави та суспільства.

Стратегічною метою демократичної держави є ідея олюднення усього *простору соціальних відносин* . Домінуючою тенденцією виховного впливу є свідома діяльність студента, що керується критеріями знання, професіоналізму, усвідомленням власної відповідальності як за себе, так і за суспільство загалом. Саме завдяки виховній роботі у вузі готується нова генерація української інтелігенції, ядро національної інтелектуальної еліти.

Особливого значення виховна робота набуває у період трансформації суспільства, яке відчуває на собі тягар кризових негараздів. Деформуються моральні засади суспільства. Здійснюється пропаганда жорстокості, бездуховності, насильства. Послаблена виховна робота з боку органів виконавчої влади, закладів освіти і культури. Загострення соціально-економічних проблем, недосконалість правової та нормативної бази, відсутність дієвих механізмів державної підтримки молоді в період її соціального становлення та розвитку значно ускладнили процеси відновлення інтелектуального потенціалу трудових ресурсів держави, негативно позначилися на матеріальному становищі молоді сім'ї, здоров'ї, фізичному та духовному розвитку молодих громадян, призвели до зростання безробіття серед молоді, загострення криміногенної ситуації в Україні.

Виховна робота у вищій школі покликана захистити майбутніх спеціалістів від негативних для них фізичного, морально-психологічного розвитку факторів та формувати гуманістичні цінності студентів. Головною ознакою сучасної методики виховної роботи є забезпечення самостійного мислення, здатності приймати нестандартні рішення (інноваційний стиль мислення), вільно орієнтуватися у складних обставинах суспільного та особистого життя.

Виховна робота у вищій школі базується на низці концептуальних положень Конституції України, Законі «Про освіту», Державній національній програмі «Освіта» та інших нормативно-правових актах і спирається на багатотисячолітню історію українського державотворення, створену впродовж віків самим народом систему поглядів, переконань, ідей, ідеалів, традицій, звичаїв. Вона покликана формувати світоглядну позицію молоді людини, ціннісні орієнтації особистості на основі українських народних традицій виховання і світового педагогічного досвіду.

Виховна робота формується на викристалізованих вітчизняним і зарубіжним досвідом розвитку педагогіки, психології та виховання, доведених теорією та перевіреніх практикою знаннях, виходячи з того, що педагогіка — це і є наука про виховання і всебічний розвиток людини.

Основними у виховній роботі є такі *загальнонаукові принципи*:

- фундаментальність;
- системність;
- безперервність;

— єдність логічного та історичного, національного та загальнолюдського, суспільного і особистого, теорії та практики, навчання та виховання у їх людинотворчій орієнтації;

— національна спрямованість та врахування суспільно-історичного досвіду України у підготовці молоді;

— гуманізація і демократизація процесу виховання студентів;

— вдосконалення зовнішньої діяльності індивіда як основи формування необхідних якостей студента;

— врахування особливостей соціокультурного середовища, традицій та ціннісних смислів тих держав, громадянами яких є студенти;

— виховання студентів у колективі та через колектив, співвідношення вимогливості до студентів з повагою до їх гідності та турботою про них;

— опора на позитивне в особистості та колективі;



Мікельанджело. Святе сімейство

— природовідповідність виховання — врахування багатогранної та цілісної природи людини, вікових та індивідуальних особливостей молоді, її фізіологічних, національних і релігійних особливостей;

— культуровідповідність виховання — органічний зв'язок з історією народу, його мовою, культурними та прогресивними родинними традиціями, з народним мистецтвом, кращими зразками забезпечення духовної єдності та спадкоємності поколінь;

— диференціація та індивідуалізація виховного процесу — врахування у виховній роботі рівнів фізичного, психічного, соціального, духовного, інтелектуального розвитку студентів, стимулювання активності та розкриття їх творчої індивідуальності;

— зв'язок виховання з життям, трудовою діяльністю народу.

Виховна робота не сумісна з пропагандою насильства, расизму, жорстокості, людиноненависницьких теорій, а також з поглядами державно-руйнівного змісту.

Виховна робота у вузах України, як і освіта, має світський характер. Втім, це не виключає проведення спільних з релігійними організаціями акцій, що мають гуманістичну спрямованість.

Стратегічні *завдання трансформації* нашого суспільства настійно вимагають зростання ролі *індивідуї дії*, креативної особистості, здатної на рішучі реформаторські вчинки. *Креативна особистість* — це особистість, яка готова на швидку переорієнтацію, на якісно нову структуру мислення, стартову готовність до нестандартних дій в екстремальних умовах. Це багатогранна особистість із почуттям відповідальності, толерантності, відкритості вищим смислам, іншим культурам.

Перехід від адаптаційної парадигми освіти до креативної, на наш погляд, повинен будуватись на принципах і методах, які відповідають тенденціям розвитку, характерним для перехідних епох. Глобалізація, інтеграція, інформатизація, зростання попиту на освіту диктують потребу неперервності освітньо-виховного процесу.

Потреба *привентивного (попереджувального) виховання* молоді в Україні набуває особливої гостроти, оскільки молодь у силу зовнішніх і внутрішніх факторів надто болісно переживає конфлікт між консервативним минулим і інноваційним майбутнім, витрачаючи максимум захисних адаптаційних зусиль на пошук і безпечних, і ефективних форм діяльності. За цих умов система освіти, виховання особистості повинна мати випереджувальний характер, тобто містити в собі прогностичну модель майбутнього, завданням якої

є надати теперішнім і майбутнім поколінням інформацію запобіжного характеру з метою адаптації до можливих драматичних чи катастрофічних змін у розвитку цивілізації.

Головним чинником, з якого ми повинні рахуватися у виборенні стратегії формування креативної особистості XXI ст., є *феномен глобалізації*, тобто процес поширення по всій планеті єдиних, спільних для всього людства технологій, культур, ідей, ціннісних орієнтацій, способів життя, поведінки, етнічних ренесансів. Проте глобалізація — суперечливий процес. З одного боку, вона є відповіддю на виклик часу. Щоб вижити, людство потребує всепланетного способу життя, всепланетної етики, всепланетного світовідчуття. З іншого боку, варіант глобалізації, який ми спостерігаємо, несе в собі реальну і потенційну небезпеку для людства. По суті — це моноглобалізація, або вестернізація. Адже сьогодні світ заповнили ідеї, культурні, політичні цінності переважно європейського походження.

Нав'язувана нам «глобальна культура» є штучно винайденою, вона еkleктична, позачасова, позаморальна, позанаціональна. Ми з тривогою спостерігаємо, як під гаслами гуманізації, глобалізації, космополітизму, псевдомодерністичності постмодерністської ерзац-культури відбувається руйнація народної моралі, з національної свідомості вихолощуються іманентні архітипи України, свободи, руйнується етнічна ідентичність, а це призводить до поглиблення денационалізації, дегуманізації українського суспільства. Потрібна спеціальна національна державна політика, щоб поставити заслін тотальному ідеологічному зомбуванню молоді і створити умови для духовного відродження.

Зараз у глибинах колективного розуму планети зріє інше бачення глобалізації — це глобалізація, заснована на синтезі *екстравертних* (західних) і *інтравертних* (східних) цивілізацій. Це синтез, у якому індивідуалізм і надмірна зматеріалізованість потреб Заходу урівноважується внутрішньою духовністю і екологічністю світосприймання Сходу. До того ж гуманізм як феномен європейської цивілізації є надмірно антропоцентричним, закостенілим у власному розвитку, тому потребує нової світової філософії, де ідея Вселенського початку, вічно одухотвореного космосу утворила б інший полюс осі, навколо якої сформувалася б більш людяна і гармонійна людська культура.

Головною метою виховання у вищій школі є розвиток духовності, зміцнення моральних засад суспільства, виховання в молоді високих моральних якостей, підготовка гармонійно розвиненої, суспіль-

но активної особистості, професійно грамотного, творчого фахівця, що поєднує в собі високу духовність, моральну чистоту, професійну компетентність і фізичну досконалість. Досягнення цієї мети забезпечується високим рівнем навчальної роботи, а також постійним вдосконаленням системи виховної роботи з молоддю.

Головним критерієм її ефективності виступає рівень національної свідомості, навчально-наукової та суспільної активності, ступеня переростання виховання в самовиховання, додержання моральних і етичних норм, відсутність правопорушень, високий рівень взаємин між викладачем і студентом і девіантної поведінки.

Викладачі вищої школи покликані бути генераторами інтелектуально-моральної культури, активістами виховної роботи, поведінка яких повинна бути зразком для студентської молоді.

Формування *особистісних рис громадянина* здійснюється в таких основних напрямках: розвитку національно-патріотичної свідомості, духовності; моральної, художньо-естетичної, мовно-стилістичної, правової, медико-валеологічної, екологічної і мілітарної культури.

Національно-патріотичне виховання має на меті утвердження в свідомості нації, народу, етнічно культурної, мовної єдності, національної неповторності, вагомості. Національно-патріотичне виховання має сприяти всебічному піднесенню національної свідомості, формуванню сукупних уявлень про власну націю, її самобутність, історичний шлях серед інших етносів, утвердження патріотичних почуттів до рідної землі, свого народу, готовності до трудового і героїчного подвигу в ім'я України.

Релігійно-духовна просвіта студентів націлена на виховання в них почуття трансцендентного, духовно-космічного начала, єдності християнської духовності і загальноцивілізаційних гуманістичних принципів, формування духовної культури майбутнього фахівця, в основі якої було б благоговійне ставлення до життя, землі, Вітчизни, до людства, до іншої людини, сім'ї, матері, надбань національної культури, мови.

Морально-етичне виховання в системі формування особистості спеціаліста ґрунтується на утвердженні національних принципів загальнолюдської моралі. Формування морально-етичних якостей особистості на основі відродження національних традицій, звичаїв передбачає вироблення в молоді стійких моральних принципів, покликаних виступити в ролі регуляторів гармонійних взаємовідносин особи і суспільства і, зокрема, в системі відносин «провізор —

хворий». Вищою морально-етичною цінністю фармацевтичної етики і деонтології повинно стати благоговійне ставлення до життя.

Художньо-естетична освіта і виховання в системі формування майбутніх провізорів повинні бути підпорядковані виробленню вмінь і навичок використання засобів мистецтва при вирішенні завдань охорони і зміцнення здоров'я людей та гармонійному розвитку їх духовних і фізичних сил.

Культуромовне виховання ґрунтується на мовно-стилістичній культурі майбутнього спеціаліста, яка передбачає вироблення практичних навичок володіння рідним словом, багатствами української літературної мови з метою забезпечення високої ефективності професійної діяльності та утвердження національної самосвідомості громадянина України.

Головною метою *валеологічного навчання і виховання* студентів-фармацевтів повинна стати їх переорієнтація з медицини хвороб на інтегрально-системну медицину, медицину здоров'я, яка об'єднує в собі одночасно саналогію і валеологію. Стимуляція мотивів на здоров'я як найвищу цінність, дбайливе ставлення до власного тіла і організму є головною умовою найповнішої реалізації творчого і фізичного потенціалу спеціаліста фармації і пацієнтів.

Екологічне виховання передбачає вироблення в студентів-фармацевтів відповідальності за природу як національну загальнолюдську цінність, основу життя на Землі, формування господарських, гуманістичних принципів природокористування, турботливого ставлення до природних ресурсів. Екологічне виховання студента-провізора — це забезпечення усвідомлення єдності екології природи і екології людини, екологічної і біомедичної етики.

Формування в студентів *економічного* аспекту охорони здоров'я спрямоване на пошук засвоєння ними гуманістичної моделі страхової медицини, заснованої на ідеї суспільної солідарності (багаті платять за бідного, здорові — за хворого), безкоштовної допомоги для знедолених, рівнодоступності (незалежно від рівня здоров'я і соціального статусу) тощо.

Політико-правове виховання передбачає засвоєння системи знань державного законодавства, формування шанобливого ставлення до національних і державних символів України, вироблення активної політичної, державотворчої позиції, вміння організувати своє життя і діяльність в умовах правової держави, проникнення ринкових економічних відносин у сферу медицини.

Військово-патріотичне виховання студентів-фармацевтів передбачає формування мілітарної культури спеціалістів медицини та фармації, заснованої на єдності людяності, національно-військових традицій і цивілізаційно обгрунтованих принципів ведення військових дій, усвідомлення потреби у військовому захисті нації, життєвих інтересів України, почуття відповідальності за безпеку держави, переконання в необхідності постійної готовності до її захисту.

Вирішальною ланкою, головним завданням у виховній роботі є *гуманітарна освіта* майбутніх фахівців фармацевтичної галузі. Саме викладачі-гуманітарії покликані професійно, творчо розвивати концепцію виховної роботи, адекватну потребам часу, та здійснювати її у навчально-виховному та дослідницькому процесі.

Гуманітарна освіта, зрозуміло, має національний характер, здійснюється на засадах загальнолюдських цінностей. Це забезпечується шляхом змістовного розгляду в навчальних дисциплінах таких сюжетів та проблем, як національне відродження в контексті історичного досвіду, національна історична пам'ять; теорія націй, етнонаціональних відносин (етнічна територія українського народу, Батьківщина, етнічність, національна гідність, свідомість, ідеали); державно-правові аспекти національного відродження; проблеми етнонаціональної політики; духовно-культурне відродження; культура міжетнічного спілкування, національне виховання. Причому вся ця робота ведеться в контексті ідей інтернаціоналізму, дружби народів, об'єднання зусиль людей всіх націй і народностей на вирішенні глобальних проблем людства.

Сучасна методологія гуманітарних дисциплін виходить з таких *принципів*:

- плюралізму наукових підходів та методик;
- відкритості до інноваційних точок зору;
- толерантності щодо оригінальних ідей та концепцій;
- дискусійного способу з'ясування істини, діалогових форм навчання.

Важлива функція гуманітарної освіти — виховання у молодій особи високих гуманістичних якостей: людяності, поваги до людей, доброзичливості, людської гідності, культури спілкування, цивілізованого співжиття. Гуманітарна освіта спрямована на збереження та зміцнення традицій, єдності поколінь, етносів, націй та народностей, що проживають в Україні. Вона базується на визнанні цінностей кожної людини, свободі вибору, захисті права особистостей на власний спосіб самореалізації.

Основними *структурними елементами* гуманітарної освіти є:

- світоглядно-філософська підготовка;
- соціально-політична підготовка;
- українознавча підготовка;
- еколого-природнича підготовка;
- економічна підготовка;
- основи правових знань;
- етична та естетична освіта;
- філологічна підготовка;
- система знань та навичок здорового способу життя;
- країнознавча підготовка іноземних студентів на підготовчому факультеті.

У сучасній Україні особливої значущості набуває система цінностей, що сповідують громадяни, бо від цього залежить не тільки зміст і напрямок вітчизняної історії, а й те, чи буде взагалі ця історія мати продовження, чи вона обірветься. Тому у політичній, економічній, соціальній та духовній сферах життєдіяльності важливо висвітлити цінності здоров'я, здорового способу життя, щасливої сім'ї, материнства. *Абсолютними, вічними цінностями вважаються такі:* віра, надія, любов, сумління, правда, доброта, чесність, справедливість, щирість, гідність, милосердя, прощення, досконалість, краса, турбота, нетерпимість до зла, великодушність, мудрість, благородство.

До основних національних цінностей, на нашу думку, слід віднести такі: українська ідея; державна незалежність України; патріотизм, готовність до захисту Батьківщини; почуття національної гідності; історична пам'ять; пошана до державних та національних символів, до Державного гімну; пошана до Конституції України; прагнення побудувати справедливий державний устрій; сприяння розвитку духовного життя українського народу; шанобливе ставлення до рідної мови; дбайливе ставлення до національних багатств, до рідної природи; увага до зміцнення здоров'я громадян України.

Основними громадянськими цінностями традиційно вважаються такі: прагнення до соціальної гармонії; культура соціальних і політичних стосунків; пошана до Закону; рівність громадян перед Законом; самовідповідальність людини; права людини на життя, власну гідність, безпеку, приватну власність, рівність можливостей тощо; суверенітет особи; право на свободу думки, совісті, вибору конфесії, участі у політичному житті, проведення зборів, самовиразу тощо; пошана до національно-культурних цінностей інших народів.

До *цінностей сімейного життя*, які є дуже значущими для кожної людини, на нашу думку, слід віднести такі: подружня вірність; піклування про дітей; піклування про батьків і старших у сім'ї; пошана до пращурів, догляд за їхніми могилами; злагода та довіра між членами сім'ї; демократизм відносин, повага до прав дитини і старших; допомога слабшим членам сім'ї; гармонія батьківського і материнського впливу у вихованні; здоровий спосіб життя; культ праці, дбайливе ставлення до її результатів; гігієна сімейного життя.

Цінності особистого життя складають ціннісне «ядро» особистості, саме вони мотивують діяльність людини і складають сенс її життя. До них, на наш погляд, можна віднести такі, як орієнтація на пріоритет духовних цінностей; внутрішня свобода; особиста гігієна; воля, самоконтроль, самодисципліна, енергійність; мудрість, розум, здоровий глузд; мужність, рішучість, героїзм; поміркованість, міра, урівноваженість, стриманість (в їжі, статевих стосунках, висловлюваннях, у товариськості тощо); оптимізм, почуття гумору, життєрадісність, бадьорість; терплячість; підприємливість, старанність, ініціативність; працьовитість; цілеспрямованість, витривалість, наполегливість; самостійність у мисленні та діяльності; творча активність, розвинена уява, спостережливість, інтелект; твердість слова, точність; самокритичність, почуття відповідальності; ощадливість у засобах, дбайливе ставлення до свого і чужого часу; вміння мовчати і слухати інших; культ доброго імені, надійність у роботі, партнерстві, у збереженні чужої таємниці; шляхетність і відповідальність у стосунках з особою іншої статі; протидія згубним звичкам (алкоголізму, наркоманії, палінню); щедрість, допомога хворим, слабшим, сиротам, захист знедолених; увага до власного здоров'я, заняття спортом.

Осмислення ієрархічності перелічених цінностей, їх пріоритетності в певних життєвих ситуаціях складають основу духовності особи, її власного біографічного проекту та життєвої стратегії.

ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ, ЩО ВІНОСЯТЬСЯ НА ЗАЛІК

1. Предмет і завдання культурології.
2. Культурологія як наука, її становлення та етапи розвитку.
3. Поняття і сутність культури.
4. Функції культури та їх сутність.
5. Основні структурні елементи культури.
6. Основні концепції культури та їх сутність.
7. Категорії культури.
8. Культура як світ артефактів.
9. Культура як світ смислів.
10. Культура як інформаційний процес.
11. Культура як світ знаків.
12. Тексти та їх інтерпретація.
13. Трихмірна модель культури в контексті культурного простору.
14. Культурні форми та їх види.
15. Властивості культурних форм.
16. Поняття і сутність культурного поля культури.
17. Ментальні комплекси та їх зміст.
18. Картина світу як ментальне утворення.
19. Культурний простір та його структура.
20. Культурні сценарії.
21. Духовна культура та її особливості.
22. Види духовної культури.
23. Міфологічна модель світу в архаїчній культурі.
24. Логіка і міфологічне мислення.
25. Соціокультурні функції міфа.
26. Міфологія і релігія.
27. Основні елементи релігії.
28. Функції релігії.
29. Буддійська культура.
30. Християнська культура.
31. Філософія і наука в світі християнської культури.
32. Мусульманська культура.
33. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції.
34. Теорії походження мистецтва.

35. Диференціація та інтеграція видів мистецтва.
36. Соціальні функції мистецтва.
37. Стилї у мистецтві.
38. Сутність і природа мистецтва.
39. Проблема сприймання творів мистецтва.
40. Мова мистецтва.
41. Типи соціокультурних світів.
42. Історичні типи культури та їх загальна порівняльна характеристика.
43. Світ і людина в архаїчній культурі.
44. Культура Стародавнього Єгипту.
45. Світ та людина в античній культурі.
46. Культура Середньовіччя і Ренесансу.
47. Світомодель Нового часу в українській та європейській культурах.
48. Людина у культурі Київської Русі.
49. Людина в українській та світових культурах Новітнього часу.
50. Стилї у мистецтві.
51. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях.
52. Діяльність як форма прояву культури.
53. Культура мислення і природний інтелект.
54. Культурна зумовленість сценаріїв мислительної діяльності.
55. Культура спілкування. Індивідуальні і культурні сценарії спілкування.
56. Дружба як сценарій культурного спілкування.
57. Кохання як сценарій культурного спілкування.
58. Культура навчання.
59. Культура дозвілля.
60. Культура в умовах глобалізації.

СЛОВНИК ІНШОМОВНИХ СЛІВ ТА ТЕРМІНІВ

Абстракціонізм — художній світогляд, в якому декларується відмова від відображення фігуративів.

Абсурдизм — художній світогляд, який базується на екзистенціалістській ідеї безсенсовості людського буття.

Авангардизм — загальна назва напрямів новітньої культури з прагненням до новаторства не лише у сфері художньої мови, а передусім у сфері прагматики (реалізація «художньої антиповедінки»).

Автохтони — перші мешканці країни чи їх нащадки (у протилежність народам, що прибули на дану територію). Грецька назва «автохтони» відповідає римській «аборигени».

Авгури — у Стародавньому Римі жерці, які ворожили, головним чином, за летом і співами птахів.

Агіографія (від грец. — «святий» і «пишу») — вид церковно-історичної літератури, який містить життєписи святих, це розповіді про духовних і світських осіб, канонізованих християнською церквою.

Агон — складова частина давньогрецької трагедії і комедії, суперечка дійових осіб. Ширше: публічні змагання.

Адепт — пристрасний прихильник якогось вчення, ідеї.

Академізм — художня школа в мистецтві XIX–XX століть, спрямована на збереження і відтворення творчих здобутків своїх попередників. Іноді це призводило до догматичного наслідування форм, стильових прийомів, канонів минулого мистецтва, до еkleктизму.

Акварель — живопис фарбами, які розводяться водою. Основні її якості: прозорість барв, крізь які просвічують тон і фактура основи, чистота кольору.

Акведук — міст, який служить для прокладення водопровідних труб через яри, ущелини, долини річок тощо.

Альтернатива — необхідність вибору між двома чи кількома можливостями, які взаємно виключають одна одну.

Альтруїзм — моральний принцип, що полягає у безкорисному прагненні до діяльності на благо інших, в готовності заради цього зректися власних інтересів; протилежний егоїзмові. Термін запровадив О. Конт.

Антропологізм — зведення всіх явищ суспільного життя до властивостей людської природи. Термін запровадив Л. Фейєрбах, проте антропологічна тенденція притаманна була ще Сократові, який, на противагу попередній натурфілософії, поставив людину в центр пізнання. Обмеженість антропологізму виявляється в позаісторичному підході до людини, в ігноруванні її соціально-практичної сутності.

Амбівалентність — двоїстість чуттєвого переживання, яка виявляється у тому, що один і той же об'єкт викликає у людини одночасно два протилежних почуття (наприклад, любові і ненависті). Звичайно одне з амбівалентних почуттів витісняється і маскується іншим. Амбівалентність сягає корінням у неоднозначність ставлення людини до навколишнього світу, у суперечливість системи цінностей.

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

Анклави — ізольовані етнічні осередки.

Антиномія — суперечність між двома взаємовиключними положеннями, коли неможливо однозначно підтвердити чи заперечити.

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

Антропоцентризм — уявлення про світобудову, яка організується довкола людини як центра.

Апокрифи (від грец. — «таємничий», «прихований») — твори християнського фольклору і літератури, які не визнавалися церквою канонічними і заборонялися нею.

Апологія — захист від звинувачення, вихваляння когось чи чогось.

Апофеоз — заключна урочиста масова сцена святкової концертної програми, яка ушлявлює народ, героя, громадську подію.

Ареопаг — вищий судовий орган у Стародавній Греції (в Афінах), який названо так за місцем засідання («Пагорб Ареса»).

Аристократія (від грец. «аристос» — найкращий і «кратер» — сила, влада, панування) — вищий прошарок привілейованого стану в суспільстві.

Артефакт — створене людиною, суспільством, продукт культури.

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

Атавізм — прояв пращурних, реліктових форм, критеріїв, особливостей світорозуміння.

Бароко — художній світогляд, що відображає динамізм світомоделі і внутрішню суперечливість людини.

Бестселер — видання, що швидко набуло величезної популярності. Буквально: «те, що найкраще розходитьсь».

Бестиарій — середньовічний (XII ст.) збірник віршів чи прози, які містять напівфантастичні описи тварин із натяком на людські властивості і вади.

Берестяні грамоти — давньоукраїнські тексти, розміщені на бересті (корі берези) шляхом видавлювання чи видряпування спеціальною паличкою — писалом. За змістом це короткі листи світського характеру, доручення, боргові зобов'язання, чолобитні, любовні послання, учнівські вправи тощо.

Бріколаж — нашарування однієї події на іншу, хоч вони несутісні в реальності. Ознака міфологічного мислення.

Буддизм — одна з трьох світових (поряд з християнством та ісламом) релігій. Виник у Стародавній Індії всередині I тис. до н. е. Засновником буддизму вважають Сіддхарту Гаутаму, який нібито першим досяг стану нірвани (блаженного небуття) і став Буддою Шак'я-Муні. Світ існує лише у вигляді нескінченного руху вічних і незмінних психофізичних елементів — драхм, різноманітні комбінації яких створюють все багатство явищ природи. Життя, за буддизмом, є ланцюгом перероджень, характер яких визначається законом карми (відплати за вчинки в попередніх переродженнях). Мета життя — звільнення від перевтілень і досягнення нірвани (стану абсолютного спокою, де відсутні всі бажання, прагнення, пристрасті і пов'язані з ними страждання). Головним моральним ідеалом у буддизмі виступає любов до всього живого та утримування від завдання йому шкоди (ахінса). З ідеї перевтілення, спорідненості всього живого випливає принцип духовно-матеріальної єдності світу, відсутність протиставлення духу і матерії, суб'єкта і об'єкта. Бог мислиться іманентним людині й природі. Найвідоміші філософські школи буддизму — мадх'яміка, йогачара, ваджраяна, вайбхашика й саутрантика.

Вандалізм (від назви племені «вандали») — дике руйнування культурних і матеріальних цінностей.

Варвари (від грец. «барбара» — іноземці) — назва, яку стародавні греки (а пізніше і римляни) давали племенам, що жили поза межами їх держав і відрізнялися звичаями і культурою.

Варварство — за усталеною в суспільствознавстві XVIII—XIX ст. періодизацією, середня з трьох епох історії (дикість, варварство, цивілізація). Періодизацію запровадив у 60-х р. XVIII ст. А. Фергюсон. Л.Г. Морган, який обгрунтував цю схему, вважав, що варварство починалося з виникнення гончарного виробництва і завершувалося появою писемності.

Васал — у середні віки в Західній Європі феодал, який одержав землю від іншого феодала і зобов'язаний останньому військовою службою та іншими послугами.

Вертеп — вид мандрівного лялькового театру, що ставив п'єски, пов'язаний із біблійним різдвяним сюжетом (з грец. — печера, в якій народився Ісус.)

Види мистецтва — конкретні форми існування та історії розвитку мистецтва: архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, музика, хореографія, література, театр, цирк, кіно та ін. Види мистецтва склалися історично як відображення багатогранності реального світу, що виявляється в процесі різноманітності форм його естетичного сприйняття та художньо-образного відтворення. Поділ на види мистецтва зумовлений неоднаковістю матеріалу, зображувальних засобів втілення художніх ідей, що впливають з особливостей художнього мислення і художніх мов, різних галузей художньої діяльності. Відповідно до найпоширенішої класифікації види мистецтв розрізняють: просторові (статичні) види мистецтв — живопис, скульптура, архітектура; часові (динамічні) — література, музика; просторовочасові (балет, театр, кіно).

Виховання — процес цілеспрямованого систематичного прищеплення індивідам моральних норм, понять, поглядів, способів і форм діяльності та поведінки, прийнятих у даному суспільстві.

Відродження (Ренесанс) — соціальний та ідейний рух XIV—XVI ст. в європейських країнах, який був спрямований проти християнсько-схоластичної культури Середньовіччя і став перехідним щаблем від середньовічної культури до культури Нового часу. Відмітними рисами культури Відродження, антифеодальної в своїй основі, є її світський характер, гуманістичний світогляд, відроджен-

ня античної культурної спадщини. Із руйнуванням старих феодально-релігійних уявлень і створенням нової системи цінностей, що відповідала буржуазній епосі, яка зароджувалася, був пов'язаний антропоцентризм Відродження. Центром світу проголошували людину, яку вважали частиною природи, найдосконалішим її витвором. На противагу феодально-церковному аскетизмові, проповіді пасивності, нова, гуманістична етика звеличувала людську діяльність. Гуманістичні ідеї Відродження найяскравіше відобразилися в образотворчому мистецтві, спочатку в Італії (Джотто, Боттічелі, Рафаель, Мікельанджело, Леонардо да Вінчі), а потім і в інших країнах. Художники епохи Відродження у своїх творах відображали силу, велич енергійної дієвої людини-борця. У літературі видатними представниками Відродження були Ф. Петрарка, Дж. Бокаччо, Л. Аріосто, Т. Тассо та ін. Епоха Відродження характеризувалась значним розвитком архітектури, театрального мистецтва й музики. Філософія в той період перестала бути служницею богослов'я, переосмислювалася по-новому антична філософська спадщина. Особливо популярними стали ідеї пантеїзму і неоплатонізму, що їх брали на озброєння в боротьбі із схоластикою.

Вільнодумство — критичне ставлення до релігії та церкви: сумніви в питаннях віри, заперечення окремих релігійних догматів, обрядів тощо.

Гармонія — 1) в музиці закономірне поєднання тонів в одночасному звучанні, підпорядкування нормам ладової побудови музики; 2) в широкому «первісному» розумінні — зв'язок, стрункість, домірність.

Гедонізм — філософсько-етичне вчення, згідно з яким рушійною силою найвищим благом і метою життя людини є насолода, задоволення. Так, для Епікура насолода — основа і принцип щастя, первинне і природне добро.

Геніальність — найвищий ступінь прояву творчих сил людини, діяльність якої має всесвітньо-історичне значення. Термін вживають як для позначення здатності людини досягти видатних результатів у певній галузі, так і для оцінки результатів творчості.

Герменевтика — напрямок гуманітарної науки, який займається інтерпретацією та коментуванням тексту, а також проблемами взаєморозуміння різних культур.

Гідність — поняття моральної свідомості, уявлення про самоцінність людської особистості, моральне ставлення індивіда до самого себе і суспільства до нього.

Гільдії — станові спілки купців.

Гістріони — 1) професійні актори у Стародавньому Римі; 2) мандрівні комедіанти в добу раннього Середньовіччя.

Глаголиця — одна із стародавніх систем письма. Напевне, передає кирилиці.

Гладіатори (від лат. — «меч») — у Стародавньому Римі бійці, спеціально навчені для поєдинків або боїв групами на арені цирку. Іноді гладіатори билися із звірами. Зразком боїв гладіаторів, вперше влаштованих у Римі 264 р. до н. е., стали давні ігри етрусків.

Голосіння — старовинні українські народні пісні (на похованнях). Це імпровізаційні поетичні твори, пов'язані переважно зі смертю, похованням та поминками небіжчика.

Готика — художнє світовідчуття, яке відображає домінантність трансцендентного світу і формується в атмосфері середньовічного міста.

Гравюра — вид графіки, в якому зображенням є друкованим відбитком малюнка, який нанесений на дошку малярем-гравером; відбитки також називаються гравюрами.

Графіка — вид образотворчого мистецтва, основним зображальним засобом якого є малюнок, виконаний на папері, тканині тощо олівцем, пером, пензлем, вуглиною або відбитий на папері зі спеціально підготовленої форми.

Графіті — написи та малюнки, виконані в давнину майстрами-будівельниками або й відвідувачами на стінах архітектурних споруд, а також на різних предметах

Гугеноти — протестанти-кальвіністи у Франції XVI–XVIII ст.

Гуманізм — вчення про самоцінність людини, яке утверджує людину як смисл й основу буття.

Дебют — перший (чи пробний) виступ на сцені або будь-якому поприщі загалом.

Дедукція (від лат. — «виведення») — один з основних способів міркування (умовиводу) і методів дослідження; 1) перехід у пізнанні від загального до часткового та одиничного, виведення часткового та одиничного із загального; 2) у логіці та методології науки — процес логічного висновку, що становить собою перехід від засновків до висновків (наслідків) на підставі застосування правил логіки.

Демагог — спочатку так називали голову так званої демократичної партії в деяких рабовласницьких державах Стародавньої Греції (Афінах тощо). Пізніше слово «демагог» почало означати політикана, що робить собі популярність шляхом надмірних і брехливих обіцянок.

Демонологія — релігійне вчення про демонів. Походить від первісної віри у злих духів. Демонологія не відривна від релігійної моралі, в якій диявол — джерело і носій гріха.

Деонтологія — розділ етики, що вивчає проблеми обов'язку, сферу належного, всі форми моральних вимог та їх співвідношення.

Деміург — вища урядова особа в деяких державах Стародавньої Греції (наприклад, в Ахейському Союзі). Алегорично — творець.

Дидакал — вчитель у Стародавній Греції та Візантії. Так само називали часто вчителів в українських братських школах XVI–XVIII століть.

Дискурсивний — процес пізнання, що полягає в русі мислення від одного поняття до іншого, з'єднує одне судження з іншим, будує умовивід. Дискурсивним, наприклад, є будь-яке поняття, оскільки воно утворюється завдяки пов'язуванню різних, вже відомих ознак.

Дихотомічність світу — концепція поділу світу на дві частини, сакральну і профанну.

Діалог — форма мовно-розумової комунікації, в якій схрещуються два чи більше різноспрямованих потоки думок з метою з'ясувати спільні точки взаєморозуміння та окреслити розбіжності, що врешті-решт має сприяти виявленню істини. Діалог у лінгвістиці — вид мови, що характеризується ситуативністю, контекстуальністю і довільністю, має слабку організаційну структуру.

Дитинець — укріплена центральна частина стародавнього міста на Русі, обнесена стінами. З XVIII ст. почала називатися Кремлем.

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

Добро і зло — категорії, в яких даються позитивна і негативна оцінки суспільних та природних явищ відповідно до ціннісних орієнтацій певних соціальних груп і класів. Добро і зло в найзагальнішій формі означають: добро належне і морально-позитивне у вчинках і мотивах діяльності людей, у явищах соціальної дійсності; зло — морально-негативне, негоже.

Догма — 1) у стародавній і середньовічній філософії — основні положення того чи іншого вчення, яке приймається без доказів. У релігії — положення, що видаються за вічні, незмінні, «богом дані» істини; 2) поняття, ідеї, вчення, які вважаються істинними за будь-яких умов.

Догмат — основне положення віровчення, обов'язкове для всіх віруючих, визнане як незаперечна істина, вічна і незмінна, яка не підлягає критиці.

Догматизм — це незмінний, ігноруючий конкретні умови місця і часу підхід до тих або інших проблем, оперування догмами, тобто відірваними від життя положеннями.

Досвід — сукупність знань і навичок, набутих на основі і в процесі безпосередньої практичної взаємодії людей із зовнішнім світом; форма засвоєння людиною раціональних здобутків минулої діяльності.

Дружба — взаємна прихильність між людьми, що виявляється в здатності до самопожертви, взаємодопомоги, насолоди духовним спілкуванням.

Думка — 1) результат розумового відтворення та перетворення (через аналіз і синтез, ототожнення і розрізнення, диференціацію та інтеграцію тощо) пізнавальних образів об'єктів, оперування їхніми ознаками, яке дозволяє розпізнавати загальне в окремому, абстрактне в конкретному, істотне у випадковому; 2) зміст свідомості, що займає проміжне становище між знанням і вірою і має деякі ознаки їх обох; 3) знання в єдності з інтелектуально-емоційним відношенням до нього в діапазоні від безсумнівного переконання в його істинності до припущення його істинності з більшою чи меншою домішкою сумніву.

Духовний світ особистості — система свідомо-психологічних рис, особливостей, яка в своїй цілісності виявляє міру усвідомлення людиною сутності буття, свого місця й призначення в світі і проявляється в характері її відношення до світу і до себе. Духовний світ особистості не існує поза духовним життям суспільства. Він являє собою специфічну, індивідуально неповторну форму його прояву, існування. У ньому знаходять специфічне виявлення чуттєвий і раціональний рівні суспільної свідомості, всі її форми, суспільна психологія та ідеологія. Проте він не зводиться до суми їх, а є відносно самостійною цілісністю. Вихідним моментом формування змісту і структури духовного світу особистості є знання. Характерною особливістю духовного світу особистості виступає здатність застосовувати знання і розум для аналізу оцінки явищ, для визначення ставлення до них, характеру вчинків і дій відповідно до потреб та інтересів особи, класу, суспільства.

Євангелія — частина Біблії, 4 пов'язані спільною темою релігійні твори, що становлять основну частину Нового Заповіту. Містять життєпис Ісуса Христа та основні положення християнського віровчення.

Евдемонізм — етичний принцип, за яким основою моральності є прагнення людини до щастя: особистого — індивідуалістичний евдемонізм, суспільного — соціальний евдемонізм. Близький до гедонізму.

Егоїзм — морально-етичний принцип, який означає таку поведінку людини, коли вона, прагнучи до задоволення лише власних інтересів, нехтує інтересами суспільства й інших людей. Протилежністю егоїзму є альтруїзм.

Егоцентризм — 1) суб'єктивно-ідеалістичний філософський і етичний принцип, за яким індивідуум, особистість вважається центром Всесвіту; 2) негативна, хвороблива риса характеру, яка проявляється в крайньому індивідуалізмі, егоїзмі.

Едипів комплекс — одне з понять психоаналізу, що відображає своєрідність відношень між батьками і дітьми, внаслідок чого нібито виникає моральна структура суспільства. Назва походить від давньогрецької легенди про царя Едипа, який випадково у сутичці вбиває одного чоловіка, не знаючи, що це його батько, та одружується на цариці-вдові, не знаючи про те, що вона його матір. Усвідомлення зла, що трапилось, приводить Едипа до переживання почуття вини — за Фрейдом, вихідного пункту становлення моралі в історії людства.

Еклектизм — (еклектика) — безпринципне, механічне поєднання різнорідних поглядів, теорій, напрямів, стилів.

Екзистенція — основна категорія екзистенціалізму, яка означає внутрішнє буття людини, те незбагненне, ірраціональне в людському «я», внаслідок чого людина є конкретною, неповторною особистістю.

Екзистенціалізм — філософський світогляд, який утверджує унікальність існування світу людської суб'єктивності.

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

Експресіонізм — художній світогляд, який відобразив ситуацію безвихідності самотньої людини у ворожому їй світі.

Емпатія — вміння входити в психологічний стан іншої особи.

Ентропія соціально-культурна — процес зниження рівня системно-ієрархічної впорядкованості, культурного комплексу будь-якого суспільства.

Епігони — 1) наступники діадохів-полководців Олександра Македонського; 2) мало оригінальні наслідувачі якогось громадсько-політичного, літературного чи художнього напрямку.

Епіталама (з грец.) — весільна пісня, вид хорової лірики у Стародавній Греції та Римі. Одна з форм епіталами — гіменей — пісня, яка супроводила наречену у дім нареченого.

Епос (грец. — «слово», «розповідь», «історія») — сукупність народних героїчних пісень, сказань, поем. Оповідний рід літератури, що, на відміну від лірики і драми, характеризується розповідно-описовою (епічною) формою, широтою зображення подій і характерів.

Естетика — наука про загальні закономірності художнього освоєння дійсності людиною, про сутність і форми перетворення життя за законами краси, про природу мистецтва і його роль у розвитку суспільства. Об'єктом дослідження естетики є творча діяльність людини, її естетичне відношення до дійсності і мистецтво як вища форма його відношення.

Есхатологія (з грец.) — релігійне вчення про долю світу і людини, про кінець світу і Страшний суд. У основі есхатології — давні уявлення про наявність у природі прихованих діючих сил, боротьбу доброго і злого початків, про загробне покарання грішників і нагороду праведникам. У розвиненій формі есхатологія притаманна іудаїзму, християнству, ісламу. Есхатологічні настрої особливо поширювалися під час соціальних і політичних криз.

Етика — 1) у звичайному розумінні — те саме, що й мораль, моральність, нрави; 2) філософська наука, об'єктом вивчення якої є мораль. Як теорія моралі етика з'ясовує її місце в системі суспільних відносин, аналізує природу, внутрішню структуру моральних відносин і моральної свідомості, досліджує моральні поняття, за допомогою яких репрезентуються моральні норми, принципи, оцінки, судження тощо.

Євразійство — концепція щодо слов'янських культур як несвропейського феномену, який об'єднує в собі західні й східні риси і знімає суперечність інших та синтезує їхні досягнення.

Заклинання — усталена словесна формула, що супроводжується відповідними діями, яка мала магічну силу. Метою заклинань було вплинути на когось чи щось, підкорити його своїй волі або чаклунській силі, висловити настійне прохання, благання.

Замовляння — магічні слова, які за давніми уявленнями, маючи чаклунську силу, чинять вплив на щось — загоюють рани, лікують хвороби тощо.

Звичаї — стереотипи поведінки, яких дотримується спільність людей, групи соціальні за певних обставин і які зберігаються в незмінному вигляді протягом тривалого історичного періоду, передаючись з покоління в покоління.

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

Знання— форма духовного засвоєння результатів пізнання, процесу відображення дійсності, що характеризується усвідомленням їх істинності. Сумнів щодо істинності пізнавального результату виключає можливість зведення його до знання і перетворює цей результат на гадку. Статус знання як права на істину здатна забезпечити лише практика.

Жрець — особа, що займається відправленням релігійних обрядів у язичників. Жрець здійснював жертвопринесення божеству, стежив за вшануванням богів, доглядав за їх статуями і священними тваринами, молився їм. Жерці звільнялися від будь-яких податків.

Жупел — щось таке, що викликає жах, лякає. На церковно-слов'янській мові — сірка, що горить, чи смола для грішників у пеклі.

Ідеал— уявлення про найвищу досконалість, котра як взірць, норма і найвища мета визначає певний спосіб і характер дії людини чи суспільного класу. Ідеал вірно чи ілюзорно відображає корінні суспільні, насамперед класові, інтереси. Залежно від сфер людської життєдіяльності формуються суспільні, політичні, етичні, естетичні, гносеологічні та інші ідеали, які входять до складу світогляду людини, і виявляють активно-творче відношення людини до дійсності, відіграючи роль кінцевих цільових орієнтирів.

Ідеалізація — 1) уявлення про когось чи щось як про значно краще й досконаліше, ніж воно є насправді; наділення когось або чогось властивостями, що відповідають ідеалу; 2) спосіб логічного моделювання, завдяки якому створюються теоретичні (ідеалізовані) об'єкти типу абсолютно чорного тіла, ідеального газу, точки тощо; вони відображають реальні можливості конструювання моделей емпіричних об'єктів у «чистому» вигляді, звільненому від конкретних властивостей, неістотних з погляду розвитку певної наукової теорії.

Ідіома (з грец.) — стале словосполучення, що виконує функцію окремого слова, значення якого не виводиться із значень компонентів, з яких воно складається (наприклад, «накивати п'ятами»). Ідіома є результатом мовної творчості народу протягом багатьох століть.

Ієрогліф — знак деяких видів ідеографічного письма (єгипетська ієрогліфіка, давньошумерський клинопис, сучасна китайська ієрогліфіка).

Ікона — образ сакрального світу, який за допомогою оберненої перспективи відображає відношення горнього і дольного світів.

Імпресіонізм — художній світогляд, орієнтований на суб'єктивне відображення миттєвостей буття.

Індивідуум — окремих одиничний представник певного виду, роду, класу, множини предметів, окрема сутність, істота чи людина, що виділяється як об'єкт практичного або теоретичного відношення. Поняття «індивідуум» має важливе значення для наукового пізнання, оскільки пізнання в кожній з своїх галузей пов'язане з класифікацією об'єктів за їхньою суттєвою спорідненістю.

Ініціація — обряд посвячення юнаків у повноправні члени суспільства, що імітував вмирання та нове народження або перетворення на іншу істоту.

Інтелігенція — соціальна група, що складається з осіб, професійно зайнятих розумовою працею (науковці, інженери, техніки, вчителі, лікарі, митці тощо). Інтелігенція виникла внаслідок відокремлення розумової праці від фізичної.

Іронія — прихована насмішка, спеціально вдягнена у форму позитивної характеристики чи вихваляння. Злу іронію називають сарказмом.

Ірраціональний — той, що перебуває за межею розуму, алогічний.

Калокагатія — естетичний ідеал гармонії духовного і фізичного в людині.

Канон — сукупність правил, яка визначає ідеальність образу.

Карнавал — універсальний механізм, який є протиположним ієрархічності середньовічного суспільства.

Картина світу — одна з форм світоглядного відображення об'єктивної реальності в суспільній свідомості, що являє собою науковий образ освоєної в практиці дійсності, компонент світогляду. Цілісна картина дійсності, насамперед узагальнений образ соціального середовища, що становить вихідну умову людського буття, створюється в процесі практичної діяльності людей. Будучи науковим зображенням об'єктивної реальності, яке відповідає безпосередньому сприйняттю її суб'єктом. Картина світу відрізняється від раціонального компонента світогляду (системи філософії і наукових понять та принципів) чуттєвою очевидністю й органічною цілісністю.

Каста (від португ. — «рід», «походження») — замкнена група людей, місце якої в суспільстві визначається звичаями і законами.

Для каст характерні замкненість, спілкування лише між особами однієї касті, суворе обмеження стосунків з представниками інших каст, спільність і спадковість професій.

Катарсис (від грец. — «очищення») — поняття давньогрецької естетики, яке характеризує естетичний вплив твору мистецтва на людину. Слово «катарсис» вживалося греками у багатьох значеннях: у релігійному, етичному, фізіологічному і медичному. Катарсис, очевидно, включає і полегшення після великого напруження почуттів і облагородження цих почуттів, синтезовані в естетично-му переживанні.

Катехізис — церковно-навчальний посібник, що у формі запитань і відповідей викладає основні догмати православної, католицької чи протестантської церкви.

Календарно-обрядова поезія — найдавніший вид усної поетичної творчості. Виникла у християнську добу. Цикли цієї уснопоетичної словесності пов'язані з певними періодами року (календарем) — колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські, петрівчані пісні тощо — або ж з відповідною трудовою діяльністю людини — косарські пісні, обжинкові пісні.

Кіклічний епос (циклічний епос) — група епічних творів, починаючи з найдавніших часів, об'єднаних авторським задумом, історичною епохою, головними героями, місцем дії. Кіклічними називалися поети — наступники Гомера, які мали намір охопити як найбільше коло (цикл) міфологічних подій.

Кітч — (від нім. — «жаргон», «збирання вуличного сміття», пізніше — імітація унікальних художніх виробів) — явища художньої культури. Позначена еkleктизмом, різностильовістю. Найчастіше — це масова культура.

Класицизм — художній світогляд, який моделює раціональний образ світу.

Комедія дель арте, або комедія масок — вид італійського народного театру, що виник всередині XVI століття. Особливість комедії масок — відсутність літературного тексту, акторська імпровізація, постійні персонажі (наприклад, Арлекін, Панталоне), які носили на обличчях напівмаски.

Колабораціоністи (від фр. співробітники) — зрадники батьківщини, особи, які співробітничали з фашистськими загарбниками в окупованих ними країнах під час другої світової війни.

Конформізм — пристосовуваність, пасивне прийняття існуючого порядку, смаків, суджень. Альтернатива конформізму — нонконформізм.

Конфуціанство — 1) філософське етичне вчення давньокитайського мислителя VI ст. до н. е. Кун Фуцзи (Конфуція). Основним твором конфуціанства є трактат «Луньюй» («Бесіди і судження»), складений учнями Кун Фуцзи. Головним у конфуціанстві є поняття «жень» (гуманність) — моральний закон, який визначає взаємини людей в сім'ї і суспільстві і вимагає (без застережної покори молодших старшим за віком або за соціальним положенням; 2) віровчення, що склалося після смерті Конфуція на ґрунті його філософсько-етичного та релігійного вчення.

Концептуалізм — художній світогляд, в якому дійсність замінюється її вербалізованою концепцією.

Коран (араб. — «читання») — священна книга мусульман; збірник релігійно-догматичних, міфологічних і правових матеріалів, складений у VII ст.

Космос — модель буття, яка виступає образом впорядкованості світу.

Креаціонізм — релігійно-ідеалістичне вчення, яке пояснює походження і різноманітність світу «божим творенням». Ідеї креаціонізму притаманні різним релігійним системам, але найбільшого розвитку набули в монотеїстичних релігіях іудаїзму, християнства та ісламу.

Культура — сукупність практичних матеріальних і духовних надбань суспільства й людини, втілюються в результатах продуктивної діяльності. У вужчому розумінні, культура — це сфера духовного життя суспільства, що охоплює насамперед систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи й організації, що забезпечують їхнє функціонування (школи, вузи, клуби, музеї, театри, творчі спілки, товариства тощо). Водночас під культурою розуміють рівень освіченості, вихованості людей, а також рівень оволодіння якоюсь галуззю знань або діяльності (культура виробництва, культура праці, культура мови; права, моральна, естетична культура, культура побуту тощо). Джерелом культури є суспільна праця, здатна практично й духовно перетворювати дійсність і саму людину.

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

Куртуазія — складний ритуал відносин та моральних правил, передбачених придворним етикетом.

Лейтмотив — провідний мотив; у переносному значенні — важлива думка, що неодноразово повторюються у творі, промові тощо.

Лінійний час — образ часу, в якому домінує рух «уперед», що розуміється як історія з відповідним минулим, теперішнім і майбутнім.

Літописання, літопис — хронологічно послідовний запис історичних подій, зроблений їх сучасником.

Літографія — один з основних видів графіки; спосіб друкування, при якому відбитки одержуються перенесенням фарби під тиском з плоскої друкованої форми безпосередньо на папір.

Літургія — 1) обідня, вид богослужіння у православній церкві; 2) у Стародавній Греції та Візантії — деякі види державних повинностей.

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

Людина — суспільна істота, продукт і суб'єкт трудової діяльності і культури, вищий ступінь у розвитку живих організмів. Як продукт тривалої еволюції світу людина є матеріальною, природною істотою. Проблема взаємодії соціального і біологічного в людині є найважливішою в комплексі наук про людину.

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

Магія (від. грец. — чаклунство, чародійство) — обряди, покликані впливати на людей, духів, явища природи. Магія є складовою частиною всіх релігійних культів.

Маги — у Стародавньому Ірані жерці зороастризму і деяких інших вірувань. У VI–IV до н. е. становили окреме плем'я і брали ендогамні шлюби. Персидські маги, як й жерці вавилонської релігії (халдеї), займалися пророцтвами й заклинаннями. Згодом магами почали називати усіх провісників долі, чаклунів, астрологів, заклинателів.

Мадригал — невеликий музично-поетичний твір любовно-ліричного змісту. Розвинувся в епоху Відродження в Італії.

Маньєризм — стильова течія XVI–XVII ст. в Європі, для якої характерні екзальтація та гіперболізм (підготувала появу бароко).

Маргіналія — назва чи малюнок, вміщені на полях книги.

Медитація — розумова дія, спрямована на приведення психіки людини у стан поглибленої зосередженості. Особливого розвитку

медитація набрала в індійській та буддійській йозі, в античному «філософському екстазі» платоніків і неоплатоніків, в уславленому «розумному діянні» («Ісусова молитва»), а також в деяких школах сучасного психоаналізу.

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

Меса — 1) католицька обідня (літургія); 2) багатоголосий циклічний хоровий твір на текст літургії (із супроводом органа чи оркестру).

Метаморфоза — повна зміна.

Метки (від грец. — «переселенці») — в полісах Стародавньої Греції чужоземці, а також відпущені на волю раби. Були особисто вільні, проте не мали політичних прав.

Механіцизм — світогляд, що пояснює розвиток природи і суспільства законами механічної форми руху матерії.

Меценат — ім'я римського державного діяча (I ст. до н. е.), близького до імператора Августа; уславився своїм широким покровительством над поетами й художниками. Його ім'я стало називним.

Міф — історично перша світоглядна форма відображення дійсності, в якій художнє, моральне, пізнавальне та практично-перетворююче освоєння світу дані в синкретичній, взаємоопосередкованій єдності. Як елемент світоглядної свідомості родового суспільства міф є духовно-практичним засобом освоєння форм суспільної життєдіяльності, форм взаємовідношення людини і природи, людини і суспільства.

Міфологія — 1) сукупність міфів будь-якого народу; 2) спосіб духовно-практичного освоєння світу, форма суспільної самосвідомості та світосприйняття людини первісного докласового суспільства, викладені в системі міфів; 3) наука про міфи.

Мистецтво — естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості — особливого виду людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів; одна з форм суспільної свідомості. Закономірності мистецтва вивчають естетика і мистецтвознавство. Термін застосовується і до певних галузей художньої діяльності (образотворче мистецтво, сценічне мистецтво) або до якоїсь галузі практичної діяльності з властивою їй системою найвищої якості прийомів і методів (мистецтво виховання, воєнне мистецтво та ін.). Мистецтво зароди-

лося в первісному суспільстві доби пізнього палеоліту (малюнки в печерах, різьблення — на кістках та камені, ритуальні танці тощо), проте тільки з виникненням суспільного поділу праці мистецтво відособлюється в окрему форму духовного життя суспільства.

Мова — система знаків, за допомогою яких здійснюється комунікація.

Мода — панування у певному середовищі в певний час тих чи інших смаків в уподобаннях, формах побуту й одягу.

Модерн — художній світогляд, який тяжіє до естетизації навколишнього середовища.

Мозаїка — зображення або візерунок, зроблений з окремих, щільно припасованих один до одного і закріплених на цементі або мастиці різнокольорових шматочків скла, мармуру, камінців, смальти тощо.

Мораль — система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють моральну поведінку людей. Мораль також виконує пізнавальну, оціночну, виховну функції. Предмет соціального вивчення етики. Складовими частинами моралі є моральна діяльність (вчинки, поведінка людини), моральні відносини, моральна свідомість. Норми і принципи моралі, моральні ідеали, почуття становлять систему моралі, яка визначає життєву позицію певної соціальної спільності. Специфікою моралі є те, що вона на відміну таких форм суспільного регулювання, як економічна, правова, адміністративна тощо, які спираються на спеціальні установи, силу державного примусу (право), базується на силі переконання, громадської думки, традицій, моральних авторитетів.

Набат — 1) у Стародавній Русі — мідний військовий барабан величезних розмірів, який перевозили чотирма кіньми; 2) сигнал тривоги для зібрання людей, який подавався зазвичай ударами в дзвін («бити у набат»).

Натюрморт — живописне зображення предметів домашнього посуду, плодів, квітів, забитої дичини тощо.

Нонконформізм — демонстративне неприйняття загальнопоширених нормативів, правил, догм.

Народні звичаї та обряди. Народний звичай — традиційний порядок визначення подій, свят, який пов'язаний з виконанням певних дій та використанням відповідних атрибутів та предметів. Народний обряд — це сукупність установлених звичаєм дій, пов'язаних з побутовими традиціями або з виконанням релігійних настанов; церемонія культових та звичаєвих обрядів.

Народність — одна з форм етнічної спільності людей, яка є наступною після родоплемінної спільності й передує нації. Народності властиві в нерозвиненому вигляді майже всі ознаки нації: відносна спільність мови як засобу спілкування і взаємного розуміння людей, етнічне самоусвідомлення і самоназва. Проте відносно слабка економічна спільність, зумовлена слабким малорозвиненим суспільним поділом праці, причиняє недостатній розвиток інших факторів, що зв'язують народність в єдине ціле на ранніх етапах її формування.

Натхнення — особливий стан людини, який характеризується піднесенням її духовних сил, активізацією всіх психічних процесів. Натхнення є однією з головних передумов процесу творчості. У стані натхнення людині притаманні особлива ясність свідомості, велика інтенсивність мислення і фантазії, наплив почуттів і виняткова зосередженість уваги на об'єкті творчості, емоційне піднесення. Фізіологічною основою натхнення є домінанта — сильне збудження певної частини кори головного мозку при загальмованості інших ділянок.

Нігілізм — у широкому розумінні слова, заперечення загальноприйнятих цінностей і норм, які вкоренилися в суспільному житті.

Обскурантизм — вкрай вороже ставлення до освіти і прогресу, реакційність, мракобісся.

Одіозний — дуже неприємний, небажаний, такий, що викликає негативне ставлення.

Оранта — один із іконографічних образів Богоматері, який склався у середні віки. Богородицю зображали на повний зріст з піднесеними руками й повернутими від себе долонями. Оранта дістала поширення в іконографії й живопису Візантії та Давньої Русі в IX–XIII століттях.

Ордалії — «божий суд» — рід випробування, за допомогою якого нібито встановлювали судову істину. Спочатку поняття зв'язувалося з уявленням про всезнаюче божество, яке може захистити невинного та звинуватити винного. Найпоширеніші форми «божого суду» — випробування водою, мечем, вогнем, розпеченим залізом.

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

Особистість — людина як суб'єкт суспільних відносин, носій свідомості та системи суспільно значущих якостей, детермінованих конкретно-історичними умовами життя суспільства. Поняття «особистість» слід відрізняти від понять «індивідуум» (одиничний пред-

ставник людського роду) та «індивідуальність» (сукупність індивідуально-неповторних властивостей, що відрізняють одного індивіда від усіх інших).

Офорт — вид гравюри; малюнок вишкрябується гравірувальною голкою у шарі лаку, що вкриває поверхню металевієї пластини, після чого прошкрябані місця протравлюються кислотою. Зображення відбивається із пластини, витравлені місця якої заповнені фарбою.

Палімпсести — 1) писання по стертому старому тексту на пергаменті; в широкому розумінні — поверх «священних текстів».

Папірус — багаторічна трав'яниста рослина родини осокових. У Стародавньому Єгипті з папірису виготовляли своєрідний папір, який називався папірусом, а також — одяг, циновки тощо.

Парія — безправна, пригноблена людина. Слово походить від найменування однієї із нижчих «недоторканих» каст у Південній Індії.

Парафраза — музична п'єса у формі фантазії на теми (мелодії) з іншого твору.

Пастораль — літературний, музичний і театральний жанр, в основі якого — поетизація та ідеалізація простого сільського життя. У переносному значенні, пастораль має дещо іронічний відтінок як стан ніжності і тиші, однак з певною часткою манірності, солодкуватості.

Патетика — захоплена, пристрасна схвильована мова, що має за мету вплинути на почуття.

Патристика — християнська філософія, викладена у творах, «отців церкви» (Терту ліана, Августина Блаженного).

Патриції й плебеї — римський народ офіційно складався з патрициїв (старої знаті) і плебеїв (вільного населення, яке володіло земельною власністю). У імператорський період частина плебеїв, втрапивши свої земельні володіння, перетворилася на нероб, яких держава взяла на утримання. У I–II столітті кількість утриманців держави досягла 200 тисяч чоловік. «Хліба й видовищ» — у ці слова вклався своєрідний «світогляд» цієї бездіяльної юрби.

Пафос — 1) натхнення, ентузіазм, зумовлені боротьбою за високу мету; 2) пристрасний, піднесений тон промови.

Персоналізм — течія в сучасній філософії, яка розглядає особу як первинну реальність і найвищу духовну цінність, а світ — як вияв творчої активності верховної особи — Бога. Виник наприкінці XIX ст. в США (Б. Боун, У.Е. Хокінг, Е.Ш. Брайтмен та ін.), в Росії (М. Бердяєв, Л. Шестов). У 30-х р.р. XX ст. сформувався французький варіант (Е. Муньє, Ж. Лакруа).

Пієтет — глибока повага, шанобливе ставлення до когось, до чогось.

Підтекст (у театрі) — внутрішній зміст сцени, який не розкривається безпосередньо у діалозі. Пластичність — домінанта тілесної, об'ємної форми в культурній традиції.

Пленер — у живопису термін, який позначає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла і атмосфери. Пленерний живопис склався у результаті роботи художників на вільному повітрі, а не в майстерні.

Побут — позавиробнича сфера суспільного життя людей; сукупність способів і форм задоволення їхніх матеріальних і духовних потреб.

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

Поліфонія — рівноправне багатоголосся в музиці; метафора полілінійності буття.

Постімпресіонізм — художній світогляд, орієнтований на творення міфопоетичної моделі світу з відображенням філософських і символічних начал буття.

Постмодернізм — сучасний етап культурного розвитку з плюралістичною моделлю світу, визнанням співіснування різних ціннісних світів, розмитістю меж протилежних сторін.

Провіденціанолізм — теологічне розуміння причин суспільних подій як прояву волі Бога, а їх сенсу — як наперед визначеного наміру Бога (провидіння).

Прогноз — імовірнісне судження про стан якогось явища в найближчому або віддаленому майбутньому на основі спеціального наукового дослідження (наприклад, агрометеорологічний, демографічний, науково-технічний прогноз).

Прогрес і регрес — властивість реальних процесів, що полягає у висхідному русі від нижчого до вищого, від менш досконалого до більш досконалого — прогрес; у переході від вищого до нижчого — регрес.

Профанація — тлумачення невігласами якоїсь ідеї, вчення, твору мистецтва, їх викривлення, опошлення.

Рапсоді — мандрівні співаки, виконавці епічних пісень у Стародавній Греції (як і веди).

Раритет — рідкісна річ, рідкісний примірник старої книги.

Реалізм — художній світогляд, що відображає життя у формах самого життя.

Риторика — мистецтво красномовства і (ширше) наука про художню прозу взагалі. Виникла у Стародавній Греції в V ст. до н. е., у Стародавньому Римі — з I ст. до н. е. Антична риторика орієнтована головним чином на судові й парадні промови.

Ритуал — особлива програма поведінки, в якій актуалізується зв'язок з минулими нормами життя предків.

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

Рококо — художній світогляд, який моделює чуттєвий образ світу.

Романтизм — художній світогляд, що відображає конфлікт між універсумом і несумісним з ним ідеалом абсолютної свободи особистості.

Ромашка — художнє світобачення, в якому представлена ідея гріховності світу й малості людини в ньому.

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

Самосвідомість — усвідомлення людиною самої себе, своїх здібностей, якостей, думок, почуттів, інтересів, дій, місця й ролі в природі і суспільстві.

Свідомість — властивий людині спосіб відношення до світу через суспільно вироблену систему знань, закріплених у мові, в усіх її смислах і значеннях; найвища форма відображення матерії.

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

Семіотика — загальна теорія знакових систем.

Саєнтизм і антисаєнтизм — протилежні світоглядні позиції, пов'язані з абсолютизацією позитивних (саєнтизм) або негативних (антисаєнтизм) аспектів впливу природничих наук на розвиток культури.

Сикофант — в Афінах та інших полісах Стародавньої Греції так називали професійного донощика, наклепника й шантажиста. Сикофанти збирали відомості, котрі компрометували впливових громадян з метою порушити проти них судову справу, звести політичні рахунки або одержати хабара.

Символ — речовий, графічний чи звуковий умовний знак чи умовна дія, що означає якесь явище, поняття, ідею.

Символізм — художній світогляд, орієнтований на відображення загального, абсолютного через образи конкретної реальності, переплавлені суб'єктивною свідомістю автора

Симулякр — ключове поняття постмодерністської естетики, яке замінило художній образ; знак відсутності дійсності, правдоподібна подоба, симуляція, що не має за собою реальності.

Синкретизм — 1) злитість, нерозчленованість, яка характеризує первинний нерозвинений стан чогось, наприклад, первісного мистецтва; 2) у філософії — різновид еkleктизму, поєднання суперечливих поглядів.

Скоморох, скомороство — 1) за часів Київської Русі — блазень, мандрівний середньовічний актор при дворі князя, монарха, що розважав господаря та його гостей різними витівками, жартами, удаючи із себе дурника, штукаря; 2) заняття, професія скомороха.

Соборність — гармонійна цілісність людини, світу й церкви, спосіб розв'язання всією громадою проблем.

Станкове мистецтво — термін, яким визначають твори образотворчого мистецтва, що мають самостійний характер; у живопису — картина, в скульптурі — статуя, погруддя тощо. У добу Київської Русі — це ікони.

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

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

Сюрреалізм — художній світогляд, який абсолютизує сферу підсвідомого.

Табу — сукупність заборон у сакралізованій системі цінностей.

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

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

Тропи — форми художнього інакомовлення (метафора, метонімія, гіпербола тощо).

Універсалії культури — історично зумовлена система понять осмислення світобудови, яка зберігає найбільш загальні уявлення про світ та місце людини в ньому.

Універсализм – методологічна позиція, яка передбачає наявність вселюдських феноменів.

Урбанізація – процес перетворення міста у найвагоміший осередок проживання людей і центр зосередження та обміну культурних цінностей, утворення штучного середовища, протилежного природі.

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

Фортифікаційна архітектура – оборонні споруди для успішного ведення бою і захисту від дій ворога; укріплення місцевості для ведення бойових дій; конструкції. Військові споруди та оборонні укріплення.

Фреска – настінний живопис, картина. Написана фарбами (водяними або на вапняному молоті) по свіжій вогкій штукатурці.

Футурулогія – в широкому розумінні сукупність уявлень про майбутнє людства, у вузькому – галузь наукових знань, що охоплює перспективи розвитку соціальних процесів; часто вживається як синонім прогнозування і прогностики. Фундаменталізм – консервативний напрям, що заявляє про догматичну відданість певним принципам; наприклад, сучасний Ісламський фундаменталізм.

Холізм – філософія цілісності світу, людини та пізнання їх.

Храмова архітектура – споруди, пов'язані з релігією, з богослужінням, з церквою; та, що належить церкві.

Хронотоп – єдність просторових і часових параметрів.

Художня мова – сукупність правил й знакових систем, за допомогою яких твориться й передається інформація у мистецтві.

Хуторянство – інтелектуальна течія в Україні ХІХ–ХХ ст., в центрі якої – критика урбаністичної цивілізації.

Цивілізація – 1) форма існування живих істот, наділених розумом; 2) синонім культури, сукупність матеріальних і духовних досягнень суспільства; 3) ступінь розвитку матеріальної та духовної культури, суспільного розвитку в цілому; 4) відносно самостійне цілісне соціально-історичне утворення, локалізоване у просторі й часі, що може мати ієрархічні рівні (наприклад, антична цивілізація, елліністична цивілізація, афінська цивілізація). Термін був запроваджений В.Р. Мірабо (1757).

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

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

Ціннісна орієнтація – вибіркове ставлення до сукупності матеріальних, соціальних і духовних благ та ідеалів, що розглядаються як об'єкти мети й засоби для задоволення потреб особи чи соціальної групи.

Час міфічний – сакральний час, непокорений законам історичного часу; локалізований у міфах.

Шлягер – модна пісня про кохання («товар, що легко збувається»).

Язичництво – тип культури, специфічною рисою якого є відсутність духовного універсалізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ОСНОВНА:

1. *Бобахо В.А., Левикова С.И.* Культурология. — М., 2002.
2. *Ерпсов Б.С.* Социальная культура. — М., 2000.
3. *Кармин А.С.* Культурология. — СПб., 2000.
4. *Культурология: Учеб. для студентов техн. вузов.* / Под ред. Н.Г. Бодасарьяна. — М., 1998.
5. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры (Труды по знаковым системам). — Тарту, 1980.
6. *Любимов Л.* Искусство древнего мира. — М.—П., 1980.
7. *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. — М., 1985.
8. *Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб.* / За ред. М.М. Заковича. — К., 2001.
9. *Шевнюк О.Л.* Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. — К., 2002.
10. *Мистецтво і етнос: Культурологічний аспект.* — К., 1991.
11. *Потебня.* Эстетика и поэтика. — М., 1978.
12. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии. — М., 1980.
13. *Боннар Андре.* Греческая цивилизация. — М., 1992. — Кн. 1—3.
14. *Дмитриева Н.П.* Краткая история искусств. — М., 1991. — Вып. 2.
15. *Немировская Л.З.* Культурология. История и теория культуры. — М., 1992.
16. *Історія українського мистецтва: В 6 т.* — К., 1968. — Т. 3.
17. *Історія української культури (за ред. І. Крип'якевича).* — К., 1994.
18. *Культурна політика України.* — К., 1995.
19. *Актуальные проблемы культуры XX века.* — М., 1993.
20. *Арнольдов А.М.* Введение в культурологию. — М., 1993.
21. *Артановский С.Н.* Некоторые проблемы теории культуры. — Л., 1977.
22. *Белик А.А.* Культурология. Антропологические теории культур. — М., 1998.
23. *Бельй А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994.
24. *Банфи А.* Философия искусства. — М., 1989.
25. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. — М., 1997.
26. *Бублер В.С.* Цивилизация и культура. — М., 1993.
27. *Махлина С.М.* Язык искусства в контексте культуры. — СПб., 1995.
28. *Межуев В.Н.* Культура и история. — М., 1977.
29. *Морфология культуры. Структура и динамика* / Под ред. Э.А. Орловой. — М., 1994.
30. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.
31. *Петров М.К.* Язык, знак, культура. — М., 1991.
32. *Печчек А.* Человеческие качества. — М., 1985.
33. *Пономарева Г.М., Немировская Л.З., Тюляева Т.И.* Основы культурологии: Учеб. пособие. — М., 1998.

34. *Розанов В.В.* Религия, философия, культура. — М., 1992.
35. *Семиотика культуры.* — М., 1989.
36. *Соколов Э.В.* Культурология: Очерки по теории культуры. — М., 1994.
37. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992.
38. *Тейлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.
39. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. — М., 1985.
40. *Феноменология искусства.* — М., 1996.
41. *Философия культуры.* Становление и развитие. — СПб., 1998.
42. *Фрейд З.* Психоанализ. Религия. Культура. — М., 1992.
43. *Фромм Э.* Бегство от свободы. — М., 1990.

ДОДАТКОВА:

1. *Арсеньев В.Р.* Звери. Люди. Боги. — М., 1991.
2. *Барт Р.* Мифология. — М., 1996.
3. *Бенедикт Р.* Образы культуры // Человек и социокультурная среда. — М., 1992. — Вып. 2.
4. *Библер В.С.* Нравственность. Культура. Современность: философские размышления о жизненных проблемах. — М., 1990.
5. *Ван-Дейк Т.* Язык. Познание. Коммуникация. — М., 1989.
6. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. — М. 1991.
7. *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. — М., 1985.
8. *Евин И.Е.* Синергетика искусства. — М., 1993.
9. *Ерасов Б.С.* Социальная культурология: В 2 ч. — М., 1999.
10. *Ионин Л.Г.* Социология культуры. — М., 1996.
11. *Качан М.С.* Морфология искусства. — Л., 1972.
12. *Качан М.С.* Философия культуры. — СПб., 1996.
13. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. — М., 1996.
14. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. — М., 1985.
15. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
16. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. — М., 1992.
17. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. — М., 1987.
18. *Моль А.* Социодинамика культуры. — М., 1973.
19. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. — М., 1990.
20. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. — М., 1986.
21. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. — М., 1991.
22. *Тойнби А.Дж.* Постигание истории. — М. 1995.
23. *Толфлер А.* Футурология. — СПб., 1997.
24. *Тэнасе А.* Культура и религия. — М., 1975.
25. *Фейнберг Е.А.* Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. — М., 1992.
26. *Франкл В.* Человек в поисках смысла: Сборник. — Пер. с англ. и нем. — М., 1990.
27. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. — М., 1996.
28. *Фрейд З.* Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. — СПб., 1997.
29. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью. — М. 1992.
30. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Новосибирск. 1993. Т.1.
31. *Элиаде М.* Священное и людское. — М., 1991.
32. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. — М., 1991.
33. *Юнг К.Т.* Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. — М., 1992. — Т.15.
34. *Яковлев Е.Г.* Искусство и мировые религии. — М., 1985.

ЗМІСТ

Вступ	3
Тема 1. Культурологія як наука і навчальна дисципліна	5
1. Культурологія як навчальна дисципліна: її філософський сенс	5
2. Сутність культури та основні культурологічні парадигми	8
3. Інформаційно-семіотичне розуміння культури	12
4. Основні функції культури	23
Семінар № 1. Тема: Культурологія як наука і навчальна дисципліна	25
Тема 2. Культурний простір	28
1. Тривимірна модель культури	28
2. Культурні форми та їх основні властивості	31
3. Ментальне поле культури	36
4. Структура культурного простору	46
Семінар № 2. Тема: Просторові феномени культури	52
Тема 3. Мистецтво у системі духовної культури суспільства	55
1. Особливості духовної культури та її види	55
2. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції	59
3. Диференціація й інтеграція видів мистецтва	67
4. Соціальні функції мистецтва	74
Семінар № 3. Тема: Духовна культура суспільства. Мистецтво як феномен духовної культури	83
Тема 4. Історичні типи соціокультурних світів	86
1. Типи соціокультурних світів	86
2. Світ і людина в архаїчній культурі	87
3. Антична культура	90
4. Культура Середніх віків і Відродження	106
5. Культура Нового часу	123
6. Сучасна Західна культура	129
Семінар № 4. Тема: Соціокультурні світи	138

Тема 5. Культурні сценарії діяльності	140
1. Культура мислення	141
2. Культура спілкування	145
3. Культура навчання	156
4. Культура праці	162
5. Культура діяльності фармацевта. Формування необхідних моральних якостей фахівців у галузі виробництва та реалізації ліків відповідно до принципів фармацевтичної етики та деонтології	167
Семинар № 5. Тема: Взаємодія культури і сценаріїв діяльності особистості	172
Теми для самостійної роботи	174
Тема 1. Основні елементи та функції культури	174
Методологічні підходи до аналізу культури	176
Тема 2. Давньоруське мистецтво X–XIV ст.	180
Мистецтво Київської Русі X–XI ст.	180
Мистецтво періоду феодальної роздробленості (XII – середина XIII ст.) ...	187
Тема 3. Філософія символічного світу людини	192
Філософія мови	192
Культура і цивілізація	195
Тема 4. Основні механізми взаємоповедінки людей	197
Етикетна роль фізичних контактів у міжособистому спілкуванні	199
Роль поцілунків у ціннісній регуляції діяльності людини	201
Тема 5. Комунікативна роль статури та жестикуляції	205
Тема 6. Основні напрямки та принципи формування позитивних рис людини	208
Перелік питань, що виносяться на залік	218
Словник іншомовних слів та термінів	220
Список літератури	244

Навчальне видання

Подольська Єлізавета Ананіївна
Лихвар Володимир Дмитрович

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Редактор *А.М. Миколюк*
Коректор *Н.Ю. Шестьора*
Комп'ютерна верстка *Н.В. Александрової*
Оформлення обкладинки *О.О. Кришталь*

Підписано до друку 31.10.2003. Формат 60×90¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Петербург». Друк офсет. Ум. друк. арк. 15,5.
Обл.-вид. арк. 17,2. Тираж 3000 прим. Зам. 542.

Видавництво Національного фармацевтичного університету.
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 53.
Свідоцтво серії ДК № 33 від 04.04.2000.

ТОВ «Золоті сторінки».
Україна, 61145, м. Харків, вул. Космічна, 26.
Тел./факс: (057) 701-0-701.
Свідоцтво серії ДК № 276 від 12.12.2000.