

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Валентина Дротенко, Галина Савчин

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ

для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальностей

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

024 Хореографія

Дрогобич, 2018

УДК 130.2; 7.01

ББК 71.0; 85

Д75

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол №7 від 17.05.2018 р.)

Рецензенти:

Сінкевич Ольга Борисівна, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Возняк Володимир Степанович, доктор філософських наук, професор кафедри філософії ім. В.Г.Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Відповідальний за випуск:

Білан Тетяна Орестівна, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та мистецької Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Дротенко Валентина, Савчин Галина.

Філософія культури і мистецтва : Тексти лекцій для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальностей 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація та 024 Хореографія / Дротенко Валентина Іванівна, Савчин Галина Віталіївна. – Дрогобич : РВВ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. – 64 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до робочої програми навчальної дисципліни «Філософія культури і мистецтва» для підготовки фахівців освітнього ступеня «Магістр», затвердженої вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол №2 від 22 лютого 2018 р.)

У посібнику розкриваються основні закономірності й сучасні досягнення теорії, історії та методології культури і мистецтва.

Зміст

Вступ.....	4
Розділ 1. Філософія культури.....	5
Тема 1. Культура в системі буття.....	5
Тема 2. Культура як феномен: проблема буття культури.....	13
Тема 3. Проблеми онтогенезу культури.....	19
Тема 4. Філософські проблеми вивчення історії культури.....	27
Розділ 2. Філософія мистецтва.....	36
Тема 5. Мистецтво як соціальний і культурний феномен.....	36
Тема 6. Митець: особистість і творчість.....	44
Тема 7. Художньо-естетична культура особистості.....	50
Рекомендована література.....	55
Предметний покажчик.....	60

Вступ

Мета дисципліни – професійна підготовка майбутніх мистецтвознавців у сфері образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, у сфері хореографії, здатних забезпечувати процес навчальної діяльності, виховання та художньо-естетичного розвитку особистості учнів початкових спеціалізованих та позашкільних мистецьких навчальних закладів.

Предмет дисципліни: основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології культури і мистецтва.

Завдання курсу – сформувати у студентів:

- науково-аналітичний апарат та професійні знання у практичній, науково-дослідницькій та мистецтвознавчій діяльності;
- спроможність до професійного спілкування щодо актуальних проблем філософії культури і мистецтва;
- розуміння основних шляхів інтерпретації художньо-естетичної культури у мистецтвознавчій, творчій та дослідницькій діяльності;
- здатність застосовувати базові знання провідних культурологічних та художньо-естетичних систем і концепцій у художньо-творчій та мистецтвознавчій діяльності.

Заплановані результати навчання

Загальна компетентність:

- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу;
- здатність генерувати нові ідеї (креативність);
- здатність до пошуку, оброблення та аналізу культурологічної та мистецтвознавчої інформації з різних джерел;
- здатність проводити культурологічні та мистецтвознавчі дослідження на відповідному науково-теоретичному і науково-методологічному рівні.

Фахова компетентність:

- визначати основні тенденції соціокультурної та мистецької діяльності та їх вплив на формування художньо-естетичної свідомості індивідів;

- виявляти потенціал образотворчого та хореографічного мистецтва у розвитку культури суспільства та індивіда;
- володіти фундаментальними поняттями і категоріями мистецтвознавства, сучасними методами культурологічного аналізу та обґрунтовувати власні світоглядні позиції та художньо-естетичні ідеали;
- вирішувати проблеми на рівні філософії культури і мистецтва й акумулювати їх у практичній професійній діяльності.

Місце дисципліни у структурно-логічній схемі підготовки фахівців:

Навчальна дисципліна «Філософія культури і мистецтва» вивчається паралельно з такими дисциплінами як: «Декоративний живопис», «Станкове і монументальне малярство», «Експертна оцінка творів мистецтва», «Стильові різновиди сучасного хореографічного мистецтва», «Ансамбль танцю», «Латино-американська танцювальна програма», «Методика виконання віртуозних рухів», «Менеджмент шоу-бізнесу».

Зміст дисципліни:

Розділ 1. Філософія культури

Культура в системі буття. Культура як феномен: проблема буття культури. Проблеми онтогенезу культури. Філософські проблеми вивчення історії культури

Розділ 2. Філософія мистецтва

Мистецтво як соціальний і культурний феномен. Митець: особистість і творчість. Художньо-естетична культура особистості. Особистісні та надособистісні чинники художнього сприйняття.

Розділ 1. Філософія культури

Тема 1. Культура в системі буття

1. Культура як предмет філософського дослідження

Етимологія терміну «культура». Багатоманітність дефініцій культури. Класифікації концепцій культури. Культура як об'єкт дослідження в етнології, етнографії, культурній і соціальній антропології, культурології, соціології культури. Поняття культурфілософії. Специфіка філософії культури. Філософія та культурологія. Філософія культури та соціологія.

2. Культура і природа

Взаємодія «природи» і «культури» на практичному, практично-духовному та духовно-теоретичному рівнях. Поняття «другої природи». Цивілізація та природа. Техніка як феномен. Екологічна криза як наслідок протиріччя розвитку техніки та природи.

3. Культура та суспільство: соціальні проблеми теорії культури

Відмінність між системами «культура – природа» та «культура – суспільство». Культура в системі суспільного виробництва. Культура та суспільство у вигляді соціокультурної реальності. Соціалізація та окультурення індивіда. Взаємодія суспільства і культури в історичному процесі.

4. Культура та людина: антропологічні проблеми теорії культури

Проблема «культура – людина» в контексті різних планів існування людини. Людина як творіння культури. Культура як спосіб творчої діяльності людини. Свобода як передумова творчості. Еволюція відносин між «культурою» та «людиною» в історії мистецтв.

Основні терміни і поняття: *Культура, культурологія, історія культури, філософія культури (культур філософія); «культура – природа», «культура – людина», «культура – суспільство».*

Культурологія – це інтегративне знання, що виникло на перетині культурфілософії, культурної антропології, етнології, теології культури,

соціології культури, культурпсихології. Культурологія аналізує ті чи ті явища культури, враховуючи тенденції згасання чи, навпаки, розквіту культурних інститутів і культурних течій.

Історія культури (або історіографія культури) – це наука, що фіксує послідовність і загальні часові межі тих чи тих явищ культури.

Філософія культури – наука, що вивчає явища культури, незважаючи на їхні історичні, часові або територіальні межі; орієнтується на виокремлення смислових культурних архетипів і парадигм, яким притаманний універсальний зміст, що виходить за межі періодизацій і культурних взаємин, зафіксованих історіографією чи культурологією.

Аналізуючи розвиток культури у часі й просторі, зупинимося на таких критеріях культурно-історичної періодизації:

- хронологічні – дозволяють стверджувати, що з певного періоду розвитку культури, культурна парадигма суттєво змінилася;
- соціально-економічні – пов'язані із способом виробництва, який змінює спосіб створення культурних цінностей (культура первісного, ранньокласового, феодального, буржуазного суспільств);
- культурно-історичні – визначаються культурно-історичним типом індивідів, їх розвитком та рівнем особистісної самореалізації в культурному часовому полі;
- стильові – зародилися у XVII – XVIII ст., коли наукова думка дійшла до висновку, що кожному історичному періоду притаманний певний стиль як характеристика життєдіяльності, поведінки особистості саме так, а не інакше «споживати» культурні цінності.

Якщо суспільство розглядати як складний організм, який пройшов рівні висхідного розвитку, то доцільно виділяти чотири етапи, які в комплексі окреслюють хронологію, стилі, тип людини, формацію: аграрної, технічної, науково-технічної та інформаційної культури.

Відповідно історичне осмислення культури відбувається на кількох рівнях:

- осмислення поняття культури;
- осмислення змісту культури;
- філософського узагальнення;
- культурологічних концепцій;
- суспільно-економічних формацій.

Наукове поняття «культура» з'являється в добу Нового часу (XVII – XVIII ст.). Культурологічні концепції Нового часу розглядали культуру як духовний феномен, у якому реалізуються здібності окремої людини. Ця ідея виникла ще за часів античності і яскраво проявилася в добу Відродження.

Окреме місце у формуванні європейської культурологічної думки посідає діяльність великих європейських просвітителів: Вольтера, Ж. - Ж. Руссо, Лессінга, І. Канта, Й.Г. Гердера. Їх діяльність співпала із завершенням першої наукової та початком технічної революцій, коли європейська суспільна думка була захоплена силою розуму і освіти.

Заслуга Й.Г. Гердера полягає в тому, що він спробував подолати обмеженість раціоналізму просвітителів. У своїй праці «Ідеї до філософії історії людства» він виводить людську історію з еволюції природи, описує світобудову, рослинний і тваринний світ, кліматичні зони, історію народів і їх культур. Гердеру належить кілька унікальних ідей про «монадність» культури, конкретно-історичні принципи її аналізу, національні культурні організми.

Посилена увага до культури сприяла створенню в Німеччині гуртків філософів, поетів, художників, мовознавців, представників природничих наук, що утворили течію німецького романтизму. Романтизм охоплює другу половину XVIII – початок XIX ст. У той час була поширена ідея протистояння культур Заходу і Сходу. Ця ідея сприяла формуванню світогляду слов'янофілів. Продовженням цього процесу стали культурологічні теорії М.Данилевського, К.Леонтьєва, М.Страхова. М.Данилевський запропонував концепцію полілінійного і замкненого розвитку культур («Росія і Європа»), під сумнів поставив європоцентриську концепцію культури, висунув оригінальну ідею про три фази розвитку: етнографічну, державну, цивілізаційну.

Варіанти критеріїв структурування культурологічного знання:

1. Пізнавальний напрямок – сфера, в рамках якої накопичується знання про культуру, яка має такі пласти досліджень:

- історично-культурологічний;
- філософсько-культурологічний;
- соціально-культурологічний;
- гуманітарно-культурологічний;
- власне культурологічний, інтегративний.

2. Основні компоненти предмета культурології – структура культурологічного знання буде виглядати так:

- **онтологія культури:** різноманітність визначень культури та аспектів її пізнання, соціальних функцій і параметрів;
- **гносеологія культури:** підстави культурологічного знання і його місце в системі наук, внутрішня структура і методологія;
- **морфологія культури:** основні параметри функціональної структури культури як системи форм соціальної організації, регуляції і комунікації, пізнання, кумуляції і трансляції соціального досвіду;
- **культурна семантика:** уявлення про символи, знаки і образи, мови і тексти культури, механізми культурної комунікації;
- **антропологія культури:** уявлення про особистісні параметри культури, про людину як «виробника» і «споживача» культури;
- **соціологія культури:** уявлення про соціальну обумовленість культури, про культуру як систему «правил гри» і технологій соціальної взаємодії;
- **соціальна динаміка культури:** уявлення про основні типи соціокультурних процесів, походження і мінливість культурних феноменів і систем;
- **історична динаміка культури:** уявлення про еволюцію форм соціокультурної організації;
- **прикладні аспекти культурології:** уявлення про культурну політику, функції культурних інститутів.

3. Пізнавальні рівні – структура буде виглядати інакше:

у цьому випадку виділяється **ядро** культурологічного знання і **периферія**. У ядрі представлено **теоретичний** аспект – теорії і концепції культури, типологія, методологічні підходи і моделі, гіпотези, культурні універсалії. У периферії можна виділити два рівня – **емпіричний** і **прикладний**.

Емпіричний аспект включає описи культурних артефактів, статистичні дані, класифікації, дослідження соціальної динаміки, поведінкові «стандарти» і моделі носіїв різних культур, форми комунікації тощо.

Прикладний аспект має інструментально-прагматичний характер, пов'язаний з проектуванням раціональних форм управління і самоврядування в культурі, форм соціальної організації і взаємної адаптації з менеджментом культури, предметом якого виступає ринок культурних цінностей.

Перші філософи культури – Вольтер, Руссо, Кондорсе, Монтеск'є, Тюрго, Бентам, Юм, Гердер, Кант, Шиллер – визначили те, що відрізняє сучасний стан Європи від колишнього – варварського, життя європейських народів від життя «диких» народів. Ці терміни позначали скоріше не зміст суспільного життя, а його форму: не те, *які* процеси виникають в суспільстві, а те, *як* вони протікають. Відбувся процес зміни цінностей.

Суть перелому на рубежі XVIII – XIX ст. – логічний розум, дискурс; його успіхи в природничих науках XVIII ст.; передумовою такого відношення до людського світу було переконання, що людина – розумна істота, в основі життя якої лежить раціональний механізм, що протидіє людським пристрастям. Втім було зрозуміло, що людина – далеко не раціональна істота, оскільки її поведінка визначається безліччю зовнішніх і внутрішніх чинників. Це стало передумовою виникнення романтичного напрямку вивчення культури, тобто *філософії культури* у власному сенсі.

Філософія культури виникла усередині філософських систем XIX ст. Все, що відносилось до культури, виводилось з абсолютної першооснови: *абсолютної ідеї*, що відчужує себе в природу і в суспільство у формі *Духу* (Гегель, Шеллінг), *Волі* (Шопенгауер), *несвідомого* (Ед. фон Гартман). Кожна

частина реальності, як реальність духовна, конструювалася шляхом виведення особливого із загального. Форми особливого – це *право, мораль, релігія, мистецтво, філософія*, тобто іпостасі загальної субстанції.

Основа життя має бути водночас і реальною, і ідеальною, такою, що поєднує об'єктивне і суб'єктивне начала. Задовольняв цю вимогу *символ*. У Канта символ виконував функцію поєднання морального і пізнавального досвіду людини, що проектується в естетичну сферу. Символ містив у собі таємницю здійснення мрії про з'єднання світів необхідності і свободи – природи і етичної діяльності, здійснення культурного призначення людини. Тому саме символ, в якому концентрується суть культури, став центром філософської думки в ХІХ ст., відсуваючи такі категорії як субстанція, ідея, дух, воля. Розумова практика другої половини ХІХ ст. була зосереджена на смисловому призначенні життя, на екзистенціальній ідеї людини, на світі цінностей і сенсів. Цей світ і є культура на відміну від сфери, де діють механізми зовнішньої дії (природа) або примусу (економіка, політика тощо).

Оскільки практично жодна філософська школа кінця ХІХ – початку ХХ ст. не могла уникнути звернення до цієї проблематики, то можна сказати, що більшість філософських шкіл перетворилися на *культурфілософські*. На основі критики філософських спекулятивних систем виникають *три провідні напрями* в інтелектуальному житті Європи і Америки другої половини ХІХ ст. – *позитивізм, неокантіанство і «філософія життя»*.

Позитивістський сцієнтизм орієнтувався на пошук функціональних зв'язків між окремими компонентами культури. На цьому шляху були засновані *органічна школа в культурології, структурно-функціональна теорія і еволюціонізм*. Для них не існувало суб'єктивних переживань, вільного волевиявлення: все, на що спрямовувався їх погляд, перетворювалося на «суто науковий» об'єкт дослідження, який підкоряється загальним закономірностям.

Неокантіанство і філософія життя були орієнтовані переважно *аксіологічно*, ніж гносеологічно, досліджували вищі людські цінності – істину, добро і красу, – хоча й розуміли їх по-різному. Неокантіанство допускало

«ірраціональний залишок» у пізнанні світу, тобто те, що світ не можна адекватно описати і вичерпати в логіці понять. Цей «ірраціональний залишок» філософія життя трактувала як світ культури, допускаючи, що тут людина вільна від дії зовнішніх сил, влади суспільства, здійснюваної через суспільно-нормативні настанови і через владу мови.

Зближення культурології позитивізму з культурфілософією неокантианства і філософією життя на початку ХХ ст. привело до виникнення філософії культури. Це область об'єктивованої суб'єктивності, сфера предметних форм – одночасно свідомості і несвідомого. Це світ міфів, або символів, що виражають і цінності соціального спілкування, і найглибші вірування та ідеали народів у системах їх комунікації. Мова тлумачилася не лише як мова дискурсу, але і як всі символічні структури, що утворюють *семіосферу* суспільства, і стала предметом культурологічних досліджень. У науці про культуру (*культурології у вузькому сенсі*) акцент робився на об'єктивному, незалежному від психіки існуванні символічних структур, а у філософії культури (*культурфілософії*) – на необхідності пошуку суб'єктивних смислоутворюючих складових буття-існування людини.

Філософія культури відіграла виключну роль у процесі виникнення й становлення культурології. Саме в філософії XVIII – XIX ст. сформувалося усвідомлення культури як цілісного явища, що потребує системного дослідження. Філософія епохи Просвітництва виявила особливу зацікавленість проблемами людини, історії суспільства. Ці дослідження були узагальнені у філософському понятті «культура». Філософія, розглядаючи співвідношення природного, натурального і неприродного, культурного начала в житті людини, заклала основи двох тенденцій у вивченні культури: натуралістичну і антинатуралістичну.

Натуралістична тенденція намагається максимально зблизити сфери культури і природи, розглядаючи залежність культури від природи: культура здатна лише частково затамувати природні потяги людини, надати їм завуальованої форми.

Антинатуралістична тенденція намагається провести чітку межу між культурою і природою, показати їх принципову відмінність. Культура розглядається як самостійна, автономна відносно до природи сфера буття, яка живе за своїми законами.

Філософія культури поставила питання про відмінність культури (цивілізації) від докультурних форм людського життя (дикість і варварство), про історичний розвиток культури, при типологічній відмінності між культурами різних епох і народів (давня і сучасна культура, культури Заходу і Сходу).

Філософія культури розглядає глибинні основи історичного процесу та організації суспільного життя, а також можливості і механізми пізнання історичної реальності.

Головні проблеми філософії культури: сенс і спрямованість історії; послідовність історичних епох; закономірність історичного процесу; співвідношення історії та природи, свободи і необхідності.

Найбільший внесок в розробку філософії культури зробили Г.В.Гегель, К.Маркс, В.Дільтей, О.Шпенглер, М.Бердяєв, А.Тойнбі, К.Ясперс.

Філософія культури ґрунтується на таких принципах:

- принцип історизму – будь-яке історичне явище слід вивчати тільки у певних часових межах і як таке, що змінюється за інших історичних умов.
- принцип варіативності – існує багато можливостей історичного розвитку, і події могли відбуватися інакше, або зовсім не відбуватись.
- принцип рефлексії (самосвідомості) – кожна епоха в історії людства потребує усвідомлення самої себе, виявлення сенсу подій, що відбуваються.

Контрольні запитання:

1. Чи можливе розмежування філософії культури та культурології? Чому?

Використана література: [1, р.1], [4,с.1-11], [8, с. 7-28], [11, с.182-186], [15, с.181-244], [18, с.21-28].

Тема 2. Культура як феномен: проблема буття культури

1. Культура як багатовимірна цілісність. Основні елементи в системі культури. Матеріальна, духовна та художня культура, їх взаємозв'язок. Структурні компоненти духовної культури: міфологія, релігія, ідеологія, мораль, наука, філософія. Художня творчість як особливий елемент культури.

2. Культура як семіотична система. Семіотика – вчення про знакові системи. Мови культури (знакові системи) як засоби об'єктивації ідеальної предметності культури. Мова як феномен. Роль символів в культурі. Семіотика художньої культури.

3. Ціннісна природа культури. Поняття цінності. Сучасні філософські підходи до визначення цінності. Аксиологія як філософська теорія цінностей. Ієрархія цінностей. Ідея вищих духовних цінностей людини: істина, добро, краса, віра, надія, любов. Цінність життя через виявлення сенсу життя та ідею безсмертя. Ідея свободи як універсальної цінності.

Основні терміни і поняття:

Ідеальне, компоненти духовної культури, критичне мислення, креативність, семіотика, деконструкція естетичної свідомості.

В українській філософії 60 – 70-х рр. ХХ ст. було здійснено так званий «антропологічний поворот» завдяки дослідженням мислення як процесу духовної діяльності людини, спрямованого на отримання нових результатів, та проблем логіки наукового пізнання з огляду на те, що **для людини сенс буття досягається завдяки пізнанню, а пізнання виявляється формою життя.** З того часу в українській філософії домінує гуманістична проблематика: проблеми діалектики і культури; людської діяльності, пізнання і мистецтва; практики, пізнання і світогляду; природи, технології і культури.

Слід зазначити, що ті основи філософії майбутнього, котрі окреслені в працях філософів-шестидесятників, нині мають бути переосмислені з погляду майбутнього філософії і мистецтва, культури мислення і культури творчості.

Аналізуючи природу мистецтва і його естетичний вплив на людину, А. С. Канарський підкреслював, що справжня дієвість, активність мистецтва полягає не стільки в тім, щоб викликати у людини безумовність «емоцій до співпереживання», скільки в тім, щоб спонукати її до дій «за рампою», викликати далеко не умовну необхідність реальної творчості тих форм життєдіяльності, які покладені у такій необхідності. Справа в тім, щоб **ідеальне (не байдуже)**, котре містить в собі мистецтво, індивід перетворював на наявні форми людських стосунків і людської життєдіяльності в цілому. Отже, цікавою у цьому розумінні є та форма мистецтва, яка виникає за особливих умов його функціонування, тих умов, коли мистецтво уповні може розгорнути свою естетичну природу і виявити якісно новий етап свого впливу на людину. Історично вплив мистецтва на людину завжди пов'язувався з її духовністю. Однак достеменною природою мистецтва виявляється як особлива творча здатність індивіда, котра робить його творчість по-художньому дієвою щодо перетворення дійсності.

Отже, коли говоримо про необхідність художньо-естетичного удосконалення індивіда, то йдеться про умови, при яких індивід здатний взяти на себе тягар (відповідальність) творчого розв'язання тих протиріч, які завжди намагалося розв'язати мистецтво (однак лише духовно, епізодично). Мається на увазі розв'язання протиріччя між прекрасним і потворним не просто на користь прекрасного ідеалу чи ідеї, а на користь людини, котра реалізує цей ідеал чи ідею «у такій формі, яка виступала б розгорнутим рухом *практики* життя як рух власних здатностей людини» [Канарський А., с. 37].

Краса є істина, істина у формі споглядання, в образах наших почуттів, у формах самого життя. Ідея художника зовсім не суб'єктивний задум його, а певне коло реальності, не те, що художник хоче сказати, а те, що об'єктивно висловлене в його творінні – протиріччя самої дійсності. В основі прекрасного лежить істина, а не суб'єктивна майстерність або свавілля художника. Це істина речі. Тому прекрасне і в природі, і в мистецтві – це безпосередня чуттєва свідомість реальності, **перехід із реального в ідеальне**. Уява, фантазія, інтуїція

– це діяльність, яка формує образи, а потім змінює ці образи, розвиваючи їх. Естетична уява містить в собі відчуття доцільності і робить його **суб'єктивним критерієм правильності власних дій**.

Нове *«рефлексивне суспільство»*, здатне до усвідомлення своїх можливостей і меж їхньої реалізації у просторі власної волі особи, до усвідомлення всіх ризиків своєї діяльності, потребує не лише критичного мислення, але й нових відчуттів, інтуїції, адекватного способу бачити й розуміти самих себе, природу і все, що нас оточує.

Розгортання сучасного процесу *перехідності* створює нову універсальну соціальну структуру, у якій всі аспекти людської життєдіяльності пронизані й сформовані глобально циркулюючою інформацією і виявляються у сфері глобальних взаємодій, глобальних ринків і глобально діючих технологій.

Інформаційно-комунікативний спосіб розвитку має нелінійний, інноваційно-циклічний характер, що з необхідністю змінює зміст життєдіяльності людини: з активного суб'єкта епохи модерну вона перетворюється на креативного комунікативного конструктора нових активних нелінійних середовищ, складних реальностей (речових, інформаційних, чуттєво-емоційних, знаково-символічних, інтелектуальних, духовних), які перетинаються, переплітаються й взаємно відтворюються. Головним чинником діяльності у формуванні інформаційного суспільства стає *комунікація* як процес виробництва й обміну смислами в просторі культури.

Концепція постіндустріального суспільства, культури інноваційного характеру потребує від індивідів прискореної адаптації до інформаційного потоку знакових систем і уміння орієнтуватися в ньому. Уміння працювати з віртуальною реальністю означає здатність миттєво змінювати (перебудовувати) характер особистих психічних станів під час переходу від актуального до віртуального. Це передбачає зростання значення *суб'єктності* індивідів, їх критичного мислення, а отже – *креативність суб'єктивності* в існуючих умовах.

Відповідно й сучасна освіта має на меті *полікультурне* виховання, яке перетворює індивіда із пасивного об'єкта зовнішніх впливів на самодіяльного культурно-історичного суб'єкта. Разом з тим полікультурна освіта потребує філософської інтерпретації специфічної ролі художньої культури, визначення зв'язку розвинутого почуття краси із критерієм вільної реалізації мети суб'єкта. Особливого значення набуває філософське осмислення *процесу творення суб'єктності й теоретичного мислення* як основи творення *самосвідомості суб'єктивності*. Тому серед актуальних проблем сучасної філософії культури і культурології з необхідністю постає актуалізація методологічного значення *діалектики як логіки і теорії розвитку* у сучасному філософсько-культурологічному дискурсі, що дозволить обґрунтувати зростання переважного значення *суб'єктності* (зокрема – значення *поліхудожньої свідомості* індивіда) в інформаційному суспільстві і проаналізувати *методологічний потенціал самосвідомості*.

Визначення теоретико-методологічних засад сучасної художньої культури та мистецької освіти пов'язане з усвідомленням граничних метаморфоз художньої культури та феномену некласичної естетичної свідомості, притаманних культурі ХХ – початку ХХІ століття.

На радикальну перебудову (деконструкцію) естетичної свідомості в європейському суспільстві вплинули насамперед екзистенційна філософія, структуралізм і постмодернізм. Особливо філософські ідеї Фрідріха Ніцше (принципова відносність усіх цінностей культури, переоцінка ідеалу людини, антиномічність аполонівського і діонісійського начал в культурі) та Зіґмунда Фройда (антропо-культурологічне значення Ероса і Танатоса, сублімація енергетики несвідомого в сферу творчої діяльності). Психологічні основи такого переходу описані Карлом Густавом Юнгом в есе «Монолог 'Улісса'» (1932). *Симптоми часу* – спотворення краси і сенсу шляхом надання предметам підкресленої тілесності або підкресленого позбавлення їхнього реального обрису внаслідок цілеспрямованих творчих зусиль.

Оскільки в постіндустріальному суспільстві серед розмаїття «Я-формуючих» структур провідна роль належить інформаційним технологіям, останні стали предметом філософсько-культурологічного дискурсу, переважно постмодерністського. Постмодернізм фіксує зникнення ілюзії автономності та суверенності «Я», «смерть суб'єкта», його децентрацію і зникнення потреби в самоідентифікації (Дерріда); світ стає одночасно фактичним, хаотичним і різнорідним (Джеймісон). Постметафізичне мислення – поняття філософії постмодернізму – відображає відмову від можливості побудови єдиної, системної концептуальної моделі світу і в понятійному просторі філософії, і в понятійному просторі будь-якої іншої розумової системи (науки, технології тощо). Для постмодернізму класична традиція розглядається як метафізика «наявності» або «присутності», а неокласичний тип філософування (починаючи з Гуссерля) є початком критики визначення буття як наявності (крім Гайдеггера, який інтерпретував буття як чисту присутність). Постмодернізм в цілому «жертвує глуздом» (Дерріда) і визначає (артикулює) реальність як «постмодерністську чуттєвість» («руїни»); формулює концепцію симуляції (Бодрійяр), яка вважає заміну реального знаками реального гаслом сучасної культури: *сучасність – ера тотальної симуляції*.

Основоположним принципом концепції симуляції є семіотичність і вторинність даної людині реальності – принципова квазі-семіотичність культури постмодернізму. Пізнавальна стратегія постмодерну орієнтується на конструктивність уявлення. Однак, безпосередність об'єкта виявляється виключно вторинним конструктом: *об'єкт можливий виключно в результаті семіотичного зусилля суб'єкта* (Мерло-Понті).

Семіотична інтелектуальна інтерпретація людини і світу, людини і культури виявляє методологічну кризу і водночас спрямовує наукове мислення до нових теоретичних підходів – синергетики, семіотики, холізму (де семіотика є своєрідним містком між гуманітарними та природничими науками). Проблеми історії семіотики, розглянуті в контексті сучасного теоретичного знання, дозволяють з'ясувати ставлення семіотики до постмодерну в культурі та

філософії, а також відміну семіотики від тих епістемологічних парадигм, які визначали класичну і неокласичну модерну думку.

На думку Джона Ділі, семіотика наближається до нового визначення людини - як «семіотичної» істоти, яка не тільки використовує знаки, але знає, що існують знаки в силу людської лінгвістичної здатності моделювати таку фундаментальну дійсність (reality) всякого досвіду, яка ніколи не виникає перед каналами відчуття. Це – *дійсність відносин як таких* на протилежність об'єктам або речам, які перебувають у стані відносин; відносин як фундаментальної дійсності, яка робить можливим досвід, в якому знаходяться об'єкти; відносин як таких, які створюють відмінність між об'єктами і речами; відносин як таких, що у притаманному їм бутті зумовлюють існування кожного об'єкта; відносин, які конструюють об'єктний світ (umvelt) генетично об'єктивний.

Згідно з концепцією Дж. Ділі, суть семіотики полягає в усвідомленні того, що весь людський досвід є інтерпретованою структурою, яка опосередкована знаками. Істотна трансляція культури відбувається насамперед у формі оповіді – наративно. Звідси універсальна роль наративного як основи трансляції культури, підстави суто людського семіозису. Отже, як зазначає автор, необхідно визначити відмінності, обумовлені розвитком семіотики, передати нюанси парадигмальних зміщень і відшукати спосіб розширення літературної семіотики (шляхом аналізу природних і культурних явищ) в сферу еволюційного розвитку взагалі. Разом з тим постає питання: чи виходить дійсно семіотичне «вчення про знаки» за межі класичного «вчення про поняття (ідеї)»?

Контрольні запитання

1. Дати інтерпретацію фрагментам:

- «Сучасний художник занурюється в процеси руйнування, щоби саме через них стверджувати цілісність своєї особистості. Мефистофелівське перетворення сенсу в нісенітницю, а краси в потворність, мало не до болю близьку подібність між сенсом і повною його відсутністю, притягальна сила неподобства, що постало красою, - все це в даний час

стимулює акти творчості з такою інтенсивністю, рівної якої не було за всю історію людського духу, хоча що стосується цих актів самих по собі, то нічого принципово нового в них немає. /../ Це творче руйнування, не геростратівське акторство, а серйозне дійство, спрямоване на те, щоб тикати свого сучасника носом в дійсність, як вона теж є, причому робити це не зі зловмисним умислом, а з безгрішною наївністю художника, що слідує об'єктивності» (К.Г.Юнг)

- «Сучасність – ера тотальної симуляції» (Бодрійяр)
 - «Об'єкт можливий виключно в результаті семіотичного зусилля суб'єкта» (Мерло-Понті)
2. Що є підставою семіотичної свідомості як феномена інтелектуальної культури постмодернізму?

Використана література: [1,р.2],[5, с.69-74], [22, с.253-260], [26, р.1-2, 7].

Тема 3. Проблеми онтогенезу культури

1. Ідея множинності культур. Поняття типу культури. Проблема типології культур в сучасній філософсько-культурологічній думці. Ідея форумності культур. Проблема егалітаризму (рівності) культур. Партикуляризм та універсалізм культури.

2. Елітарна та масова культура Еліта та культура. Концепція елітарної культури. Масова культура як феномен. Критика масової культури в сучасній філософії. Конформізм як вияв маскультури. Розповсюдження і сприйняття культури засобом тиражування. Поняття «індустрія культури».

3. Проблема ідентичності в культурі. Ідентичність як прагнення людини до уподібнення. Культурна ідентифікація як самовідчуття людини всередині конкретної культури. Культура, субкультура, контркультура. Роль ментальності в процесі культурної ідентифікації. Маргінали як опозиція традиційній культурній ідентичності.

4. Тема кризи культури в історії філософської думки. Кризові процеси в культурі як переоцінка ціннісних орієнтацій. Самовідчуття людини в культурі

як визначальний фактор кризи в культурі. Криза в культурі як критерій самовизначення культури. Криза культури як наслідок внутрішніх протиріч між складовими культури. Криза культури в контексті проблеми взаємозв'язку культури та цивілізації.

Основні терміни і поняття:

Типологія культур, елітарна та масова культура, культурна ідентичність.

Перший етап побудови філософії культури відбувався в рамках «*філософії життя*» (Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель, О. Шпенглер) і *неокантіанства* (Г. Ріккерт, В. Віндельбанд, М. Вебер, Е. Кассіер), осмислення культурологічних проблем у *феноменології* Е. Гуссерля і М. Гайдеггера, *психоаналізі* З. Фрейда і К.-Г. Юнга і *структуралістських теоріях* М. Фуко, Ж. Лакана і Р. Барта.

Своєрідне філософування *Фрідріха Ніцше* здійснило потужний вплив на сучасну філософію культури. Всі процеси, що відбуваються в світі, всі явища природного і психологічного характеру Ніцше розглядав як різні прояви «волі до могутності». Всі модуси людської свідомості і саме поняття «я», «суб'єкта» він розумів як спрощені позначення творчих вольових інтенцій індивіда, як приватний прояв «волі до могутності», як деякий обмежений центр сили. Услід за романтиками Ніцше підкреслює роль такого культурного утворення як мистецтво. Воно безпосередньо пов'язане з «життям», краще усвідомлюючи, що «культура – це лише тоненька яблучна шкірка над розжареним хаосом». На думку Ніцше, багатовікове панування сократичної філософії, християнства і науки увело європейську культуру в стан глибокої кризи. Як реакція на владу зазначених ідей виникає «європейський нігілізм». Описавши симптоми, структуру і можливі наслідки цього явища, Ніцше увів його, разом з концепціями «смерті Бога», «переоцінки всіх цінностей», «надлюдини», в коло проблем філософії культури ХХ ст.

У роботах *Освальда Шпенглера* філософська критика європейського раціоналізму і панлогізму з позицій, близьких німецькій романтиці і «філософії

життя», поєднується з культурологічним проектом побудови морфології культури (що розглядається як сукупність її історичних типів), здійсненому на багатющому конкретному матеріалі, запозиченому з історії науки, мистецтва, релігії, політики, економіки і т. д. («Занепад Європи», т. 1. - 1918 р., т. 2. - 1922 р.). Вирішуючи основну проблему філософії культури, О.Шпенглер розглядає кризу і занепад культури як її долю, неминуче і закономірне явище. Саме «життя» є безконечне зародження і загибель культур, що є своєрідними «організмами» з твердою внутрішньою організацією, кожен з яких замкнутий і абсолютно неповторюваний. Вони можуть існувати 1200 – 1500 років, а потім зникають, залишивши усілякі пам'ятники і сліди, які можуть бути якимось використані іншими культурами, але запозичення або розвиток їхніх внутрішніх принципів (прафеноменів) неможливий. Таким чином, Шпенглер заперечує культурну спадкоємність, єдність людської культури, а деякою мірою, і можливість розуміння культур минулого. Він виділив серед них сім і описав: єгипетську, індійську, вавилонську, китайську, греко-римську (аполлонівську), майя, візантійсько-арабську. Нині існує західноєвропейська, або фаустівська, а також ознаки зародження російської культури.

Процес розгортання культури в часі пов'язаний, за О. Шпенглером, з омертвінням її гнучких органів, спрощенням розчленованої структури, переходом від різноманітності до більшої однорідності і, водночас, від органічної єдності до механічної єдності, пов'язаної з руйнівною боротьбою. Врешті-решт культура перероджується в цивілізацію, для якої характерне заперечення самого «життя», інтелектуалізм і техніцизм, відмова від безпосереднього і творчого сприйняття світу. Через призму подібних переконань Шпенглер розглядає європейську культуру XIX ст. (перехід в цивілізацію) і початку XX ст. (світова війна, революції).

У 1923 – 1929 рр. *Ернст Кассіер* (1874—1945), представник Марбургської школи неокантіанства, у роботі «Філософія символічних форм» аналогічно до Кантівської «Критики чистого розуму» (як можливе математичне природознавство?) розглядає питання «як можлива культура?». За Кассіером,

вона розкривається перед нами як різноманітність символічних форм, зв'язаних і впорядкованих відповідно до своїх функціональних ролей в систему модусів і рівнів, кожен з яких (мова, міф, наука) не зводиться до іншого і рівноправно існує у світі. Сама «символічна форма» визначається як апіорна здатність, що створює різноманітність культури; символічні форми автономні і самодостатні. Завдання філософії культури, в розумінні Кассіра, полягає в описі структурних рівнів і «індексів модальності» символічних форм. Це дозволяє зрозуміти своєрідність простору і часу в контексті науки, міфу або мови.

Феноменологія є одним з найбільш авторитетних напрямів філософії культури ХХ ст. Основне питання феноменології – проблема свідомості. Феноменологія стверджує буттєву самоцінність свідомості, нередукованість свідомості й світу у всіх його багатозначних наявних, соціальних і культурних іпостасях. У основі феноменологічного аналізу лежить не деяке дане відношення (суб'єктно-об'єктне), а можливість опису життя свідомості, її смислоутворюючої діяльності. *Е. Гуссерль* підкреслював, що пізнання є щось набагато ширше, ніж наукове пізнання, і об'єднує в собі не лише розум, але й безрозсудне; разом з думкою та її трансцендентальними передумовами в області пізнання мають місце акти віри, хвилювання, кохання і ненависті, бажання, емоції та ін.. Сфера пізнання обіймає весь універсум нескінченних життєвих зв'язків, нескінченність нашого власного інтенціонального життя та інтерсуб'єктивності. При цьому особа існує як дещо постійне і таке, що знаходиться у контакті з іншими людьми. У житті кожної людини, в рамках «природної установки», є проста вихідна даність – «життєвий світ». Це область безпосередньо-очевидного, того, що всім відомо і в чому всі впевнені.

У європейській культурі це нерerefлектоване «вірування» витісняється різними настановами, особливо спрямованістю на наукове, дослідне і логіко-математичне пізнання. Аналізуючи кризу європейської спільноти, європейської культури, *Е. Гуссерль* вказував на необхідність відновити «життєвий світ» в його правах, оскільки саме він ціннісно орієнтує пізнання, будучи його «горизонтом».

По-своєму цю ж проблему (загальну для всієї філософії культури) вирішує видатний учень Е. Гуссерля *Мартін Гайдеггер* (1889 – 1976). У його багатоаспектному філософуванні ми виділимо лише критику суб'єктивізму. Для мислення, що робить людину своїм осередком, вихідною посилкою і результатом, найважливішим питанням стає питання «що є людина?» і пошук тих витоків, звідки вона веде свою історію. Початок власного антропологізму це мислення бачить в античній культурі. Тому між «людиною» новоєвропейської метафізики і людиною як «мірою всіх речей» Протагора ставиться знак рівності, як і між метафізичними установками цих філософів. Філософія М. Гайдеггера яскраво відобразила кризу людської суб'єктивності і гуманізму в сучасній культурі. Вихід бачився Гайдеггеру в новому досвіді мислення, що повертається до своїх грецьких першовитоків. Чи відбудеться таке мислення і як це станеться – від цього залежить доля європейської духовності.

Альтернативним напрямом є психоаналіз, що ставить перед західною культурою проблему несвідомого. Основоположником психоаналізу *Зігмундом Фройдом* висунуто гіпотезу про існування несвідомого як особливого рівня людської психіки, свідомості, що надає їй потужної, деколи прихованої дії.

Психіка складається з трьох шарів: Воно, Я і Над-Я. Несвідоме Воно – «киплячий казан інстинктів», успадкованих людиною, її несвідомі потяги і душевні рухи. Свідоме Я – посередник між несвідомим і зовнішнім світом, який сприяє впливу цього світу на несвідому діяльність індивіда. Над-Я – інстанція, що втілює у собі заборони і норми соціокультурного характеру. Я намагається підпорядкувати собі Воно; якщо це не вдається, то Я підкоряється Воно, створюючи лише видимість своєї переваги над ним. Над-Я теж може панувати над Я, виступаючи в ролі совісті або відчуття провини.

У основі поглядів З. Фрейда на культуру лежить його розуміння протиріччя між природним початком, несвідомим, сексуальністю і насильством в людині і нормами культури, яка заснована на відмові (добровільному або примусовому) від задоволення бажань несвідомого й існує за рахунок сублимованої енергії лібідо, здійснюючи суворий контроль, цензуру інстинктів.

Фройд приходять до висновку, що розвиток культури веде до зменшення людського щастя і посилення відчуття провини й незадоволення через придушення бажань. Фундаментальною передумовою його досить песимістичних роздумів було переконання в спільності особистого і колективного несвідомого.

За *К. Юнгом*, несвідоме є неозорим резервуаром нашого «я», який пов'язує свідомість із сферою інстинктивного життя. Коли воно вступає в область свідомості, то сприймається ним як щось невідоме і незрозуміле, таким, що лякає. Все неприйнятне для свідомості, його «витиснені» тенденції утворюють верхній рівень – «тінь» нашого розуму, або індивідуальне несвідоме. Для проникнення в його глибинний над-особовий шар фройдівський метод редукції виявляється недостатнім; необхідне безпосереднє «сходження» через поверхневі шари психіки. Йдучи крізь свою «тінь», людина опускається в колективне несвідоме, таке, що складається з асоціацій і образів, має історичну природу. Це відкрита світу об'єктивність, в якій «я» знаходиться в безпосередньому зв'язку з усім світом.

На відміну від свідомості в несвідомому людина безпосередньо зустрічається з минулим і майбутнім, переживаючи несвідоме як світ символів з прадавніх часів. Архетипи (психічні структури колективного несвідомого), будучи позачасовими схемами, за яким формуються образи, думки і відчуття людей, що жили і живуть, зберігають первісні форми осягнення світу, колективний історичний досвід, виражений в міфах, символічних зображеннях. Сама історія людини корениться в несвідомому, хоч і не всі здатні зрозуміти це. Люди часто живуть в тих або інших традиціях, загубивши зв'язок з їх архетипною символікою. Це і породжує кризу культури — криза відношення свідомості до несвідомого, сили якого завжди активні, володіють особливою енергією, що дозволяє їм само-інтерпретуватися, втручатися в ситуацію. Емоційно заряджені образи можуть руйнівню діяти на людину і на людство. Лише гармонія свідомості і несвідомого усуває небезпеку, створюючи здорові й духовно багаті особи. Духовна культура, творчість також обумовлені

несвідомим. Творчий процес складається з несвідомого одухотворення архетипу, його розгортання і оформлення аж до завершеного витвору мистецтва.

Йохан Гейзінга (1872 – 1945) – видатний голландський культуролог, прибічник герменевтики у розумінні історії. Він заперечує доцільність абстрактно-теоретичного осмислення культури, вважає неіснуючими об'єктивні закони історії і, отже, неможливим побудову об'єктивної і систематизованої історичної і культурологічної теорії. Мету і спосіб пізнання він бачить у виявленні основних настроїв і світогляду епохи, який досягається через те, що дослідник «уживається» в духовну суть подій. Твори Гейзінги сполучають у собі глибину і різносторонність історичного аналізу з яскравою художньою формою викладу. Вони сприяли розширенню суспільного інтересу до історії, вплинули на становлення історіографічного жанру «портрету» епохи, опису її ментальності.

З 30-х років Гейзінга звертається до критики сучасної йому культури («У тіні завтра: Аналіз культурної недуги нашого часу», 1935г.; «Людина і культура», 1938г.; «Замучений світ», 1943 р.). Крім того, погляди ученого формувалися в полеміці з фашистською ідеологією 30-х років. Все це зумовило специфіку теоретико-культурологічних побудов ученого.

Гейзінга виділяє *три основні характеристики культури*, наявність яких свідчить, на його думку, про існування її як феномену. Перша з них – *рівновага між матеріальними і духовними цінностями*, а також між різними групами духовних цінностей: інтелектуальними, релігійними, естетичними. Рівновага характеризує розквіт будь-якого історичного культурного типу, що, у свою чергу, забезпечує гармонійний розвиток культури і особи. Рівновага натомість хаотичності й еkleктичності культури другої чверті ХХ ст., проти культу власності, речового фетишизму, знецінення духовних цінностей.

Друга особливість культури полягає, за Гейзінгою, в тому, що *в основі культурної діяльності лежать вічні метафізичні ідеали*. Ідеали культури повинні відчуватися як над-особові, імперативні цінності, що усвідомлюються

розумом, етично-естетичним відчуттям, а не виражають суб'єктивні потреби і практичні цілі індивіда, окремої групи або нації. В основі його теорії лежить практична орієнтація, усвідомлення протиріч соціального буття, пошук естетичного регулятива суспільного й індивідуального існування, протест проти вузького практицизму і утилітаризму, що позбавляють культуру творчих імпульсів і перспектив розвитку.

Третя особливість культури, з погляду Гейзінги, – «панування над природою», що розуміється ним не як підпорядкування людині стихійних сил природи і не як пізнання її закономірностей, але як *підкорення і приборкання тваринних інстинктів самої людини*, як витіснення грубих егоїстичних прагнень ідеєю обов'язку і служіння. Матеріальна культура, яка втілює міру практичного опанування людиною силами природи, розцінюється Гейзінгою як спосіб пристосування, як результат боротьби за існування, властивої також тваринному світу, і виключається з сфери культурних явищ. Культура розуміється Гейзінгою як спосіб життя, пройнятий етично-естетичними ідеалами, що відповідає кантівсько-шіллеровській і просвітницькій традиціям і, з іншого боку, додає специфіки і надзвичайної привабливості його історико-культурологічним творам, присвяченим ідеалам будь-якої культурної епохи. На його думку, техніка, політична організація, умови побутового комфорту та інші чинники суспільного життя не включаються Гейзінгою в поняття культури; вони утворюють у своїй сукупності деяку об'єктивну систему явищ, здатну розвиватися за іманентно властивими їй законами. Щодо культури, то Гейзінга вважає, що її слід розглядати виключно як спосіб і результат духовної діяльності. Через це, на думку ученого, можна говорити про зміну культури, але недоцільно використовувати поняття «прогрес». Там, де досягається рівновага цінностей, де людина відчуває себе паном своїх пристрастей і бажань, – там існує культура. Якщо ці умови порушені – культура приходить в занепад, незалежно від того, наскільки вражаючими здаються її зовнішні форми.

Особливу популярність принесла Гейзінге концепція ігрового елементу культури, опублікована в 1938 р. в книзі «Homo Ludens». Вона з'єднала в собі

культуркритичні та історіографічні переконання ученого. Майстерність аналізу історичних форм, уміння відтворити культурну епоху цілісно, зримо, у множинності її взаємозв'язків принесли Гейзінгі славу «Буркхардта ХХ століття».

Важливими є дослідження Й.Гейзінгою кризових епох, у яких суперечливо переплетено безліч минулих і нових тенденцій. Праці Й.Гейзінги – це яскраве втілення інтересу автора до драматичного аспекту історії, до дослідження культурної епохи як цілого, до аналізу історичних форм життя і мислення, ментальності суспільства, художньої творчості, стилю життя. Гейзінга здійснює кропіткий аналіз повсякденності, життя суспільства в усіх його проявах і разом з тим застерігає від надмірного захоплення естетичними враженнями – тенденції судити про історичне минуле за тими творами мистецтва, що збереглися до наших днів. Гейзінга не був прихильником «психологізуючої» історії: проблеми суспільної свідомості розглядаються ним у межах узагальненого завдання типології історичної культури. Гейзінга намагається дати таке визначення історії, котре дозволи б охопити всю практику від виникнення цивілізації, яка усвідомлює себе в самих різноманітних формах культури.

Контрольні запитання:

- *Поняття «філософії життя» в філософії культури*
- *Категорія «життєвий світ» в філософії культури*
- *Психоаналітична концепція культури*

Використана література: [1, р.2], [4,с.1-11], [7, с.21-26], [14, с.31-110], [29].

Тема 4. Філософські проблеми вивчення історії культури

1. Методологічні принципи вивчення історії культури. Головні проблеми дослідження історії культури: різноманітність поглядів на культуру та її історичний розвиток, проблеми історичної типології культур. Синергетика як

основний метод дослідження історії культури в сучасній філософсько-культурологічній думці.

2. Закономірності історичного розвитку культури. Особливості генезису європейської культури: від традиційної культури до культури креативної. Креаціонізм та символізм. Програма культивування розуму та раціоналізація культури. Трагедія гуманістичної культури як гасло Новітньої доби. Модернізм як вияв нової культурної парадигми.

3. Сучасна культурна ситуація: тенденції подальшого розвитку культури. Поняття «постмодернізму». Філософське осмислення культурної ситуації постмодернізму в працях П. Клоссовські, Ж. Бодріяра, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістевої, Ж. Лакана, Ж.- Ф. Ліотара. Поява нових галузей наукового дослідження: культурних студій, семіотичних студій, жіночих студій, гендерних студій, постколоніальної теорії тощо. Критика постмодернізму: В. Фаріа, П. де Ман, М. Ліла, К. Норіс, Н. Хомський.

Основні терміни і поняття:

Нонкласика, синергетика, нелінійна динаміка, постмодернізм, трансгресія, віртуальна реальність, інтертекстуальність.

Схематично методологічні основи сучасної філософії культури (нонкласики) можна подати як одну серед можливих реконструкцій некласичної естетики (В.В. Бичков):

- Нонкласика відмовляється від метафізичних підстав естетики та методологічно переносить акценти в емпіричну сферу.
- Об'єкт її інтересу будується на принципах, що активно заперечують головні універсалиї класичної естетики. Сучасні енвайронменти, інсталяції, акції - об'єкти в експо-просторі – представляють винятково себе в якості самоцінного об'єкта уваги неUTILІтарно налаштованого реципієнта.
- Більшість арт-практик і артефактів, створених на ґрунті експлуатації жорстокості, повсякденності, речовинності, тілесності, колажу-монтажу, симулякра та ін., самі по собі не тільки не викликають розуміння естетичного,

гармонії, а, навпаки, збуджують дисгармонію, ворожість до людей, до життя, до буття в цілому. Саме в цьому відштовхуванні нерідко бачить нонкласика естетичний зміст сучасних арт-стратегій.

- Межа між просунутими арт-творчістю і арт-критикою в нонкласиці розмита. Вся сфера нонкласики - і арт-емпірія, і дискурс з її приводу, і саморефлексія паракатегоріального рівня - в цілому і в своїх компонентах відноситься до компетенції естетики.

- Нонкласика, як і її об'єкт, виникла в рамках класичної естетики, класичної естетичної свідомості. Предмет її рефлексії – багатий в смисловому плані духовно-психічний продукт реципієнта, підготовленого до адекватного сприйняття тривалим, а на початку ХХ ст. і витонченим художньо-естетичним досвідом багатовікової європейської художньої культури і філософської рефлексії на її основі.

Головним чинником, що сприяє виникненню «естетичного предмета» на основі гранично неестетичного з позиції класичної естетики об'єкта, є установка самого реципієнта саме на естетичне сприйняття продукту. Саме в такому парадоксальному контексті формується нонкласика як естетика особливого перехідного періоду в культурі – «параестетика пост-культури».

Синергетика, як приклад наукової раціональності постнекласичного типу, містить у собі концептуальну модель реальності і програму нового ставлення людини до світу (концепція біфуркації), яка передбачає формування моралі нового типу як нового підходу до проблеми про сутність, механізми і межі впливу людини на природу. Теорія нелінійної динаміки з'являється як феномен розгалуження (версифікації) перспективних траєкторій еволюції.

Філософія постмодернізму теж пропонує концептуальні моделі нелінійної динаміки - нелінійна темпоральність, нелінійна модель динаміки підсвідомого, генеалогія та інші. Розробляючи понятійний апарат для опису нелінійної динаміки, філософія постмодернізму демонструє цілий спектр паралельних понятійних рядів: текстологічний, номадологічний, шизоаналітичний. Найбільш розгорнутою є текстологічна версія, яка використовує

термінологічний тезаурус пост-соссюріанської лінгвістики для формування нового стилю мислення, нового способу бачення світу, для вираження «нового досвіду» (трансгресія), який інтерпретується як досвід нелінійного бачення світу.

Становлення теорії нелінійної динаміки являє собою єдиний процес (предметний, методологічний, парадигмальний), який здійснюється шляхом паралельного розгортання двох напрямків, - синергетичної і постмодерністської дослідницьких програм. Поняття «трансгресія» фіксує механізми нелінійної еволюції. У першу чергу мова йде про можливість формування недетермінованих сучасним станом еволюційних перспектив. Суттєвим моментом трансгресивного акту є те, що він порушує лінійність процесу. Акт трансгресивного переходу можна розглядати як аналог біфуркаційного розгалуження («схрещування»). Трансгресія – це досвід не буття, а становлення, поворот від існуючого до виникаючого. За словами М. Фуко, філософія трансгресії виявляє відношення кінцевого до буття; це – момент межі, який визначений ще в класичній філософії діалектикою категорій «можливість» і «дійсність». Концепція трансгресії вводить поняття «неможливості» як онтологічну модальність буття і феномен «незнання» як модус існування людини. Саме таким чином нелінійна парадигма мислення здатна осмислити трансгресивний перехід буття в радикально нову і принципово непередбачувану ситуацію.

В художньо-естетичній сфері найбільш повно проявляють сутність трансформацій авангард, модернізм, постмодернізм – так звана інноваційна лінія елітарного мистецтва в художній культурі ХХ століття.

Авангард представляє всі новаторські напрями першої половини ХХ століття: кубізм, експресіонізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм та інші. Розвиваючи тенденції, визначені символізмом, імпресіонізмом, постімпресіонізмом, доводить до логічного завершення, а часто і до абсурду основні творчі методи і принципи всіх видів і напрямків традиційних мистецтв. Абстрактне мистецтво В. Кандинського та супрематизм К. Малевича відкрили

мистецтву шлях до пошуків «безпредметності» - «трансцендентної візуальної ейдетики», яка традиційно була присутня в мистецтві в прихованій формі.

Модернізм – це своєрідна «академізація і легітимізація авангардних знахідок у мистецькій сфері середини століття без бунтарсько-скандально-епатажного запалу авангарду». Модернізм відмовляється від традиційних фундаментальних принципів мистецтва: міметизму, ідеалізації, символізації, виразності, антропоцентризму (або теоцентризму), художньо-естетичної сутності мистецтва взагалі. Дегуманізація мистецтва, реді-мейдс, артефакти і арт-проекти, які прийшли на зміну творам мистецтва, викликали і нову філософію мистецтва - некласичну естетику.

Постмодернізм – своєрідна «іронічна калейдоскопічна гра усіма цінностями і феноменами культури» – включає і авангард, і модернізм, а також поп-арт і концептуалізм. Постмодернізм активізує створення енвайронменту – активного не утилітарного арт-простору (зазвичай шляхом монтажу предметних і фото-, кіно-, відео-об'єктів, створення кіберпростору віртуальної реальності). Енвайронмент (довкілля) перетворюється з реального у віртуальний. Сам процес перетворення активно впливає на психіку і свідомість реципієнта. «На рівні конкретної арт-практики послідовно розробляються (почасти складаються) радикальні, принципово нові у порівнянні з класикою правила гри в арт-просторі, що ґрунтуються на пріоритетному використанні всіляких дисонансів, дисгармоній, деформацій, принципів конструювання-деконструювання, монтажу-демонтажу, алогічності, абсурду, безглуздості та ін.».

Симулякри та симуляції замінюють художній образ і символ. Естетична свідомість відходить від креативних ідеалів і принципів прекрасного і піднесеного і свідомо звертається до принципів гри, іронії, естетики потворного. Принципи гри та іронії стали основою творчого методу у всіх видах мистецтва. Тенденція сучасних арт-практик - виділитися в «конвенційне герметичне іронічно ігрове поле, в певний прообраз майбутнього «гри в бісер» (по Гессе) для «присвячених».

Разом з цим відбувається своєрідне оволодіння мистецтвом масами: архітектура міста, дизайн, мистецтво моди, індустрія спорту, садово-паркове мистецтво, інтерактивний видовищний простір на базі психології, естетики, ергономіки, екології з метою створення динамічного середовища проживання людини. Відбувається глобальна естетизація свідомості.

Отже, з одного боку, сучасний дизайн, художнє конструювання, організація середовища, спираючись на досягнення науки, техніки і технологій, фактично реалізують аполлонівський принцип художньої творчості, з іншого – напрямки неутилітарного елітарного мистецтва актуалізують діонісійську стихію, хтонічне начало, «річ саму по собі», «тіло», як таке існування, суть якого в тому, щоб не мати жодної сутності. Таким чином, логіка розвитку художньої культури ХХ – початку ХХІ століття (діалектика естетичного процесу) проявляється як гранична антиномічність (суперечливість) в основі переходу від її класичних до пост-класичних (нон-класичних) форм.

Умберто Еко (1932) – відомий автор-постмодерніст романів «Маятник Фуко» (1952), «Ім'я троянди» (1980), «Острів напередодні» (1994), «Бавдоліно» (2000) та «Таємничий племін королів Лоани» (2004) а також відомий спеціаліст з культурології, теоретик постмодернізму – формулює одну з ключових ідей його постмодерністської естетики – *інтертекстуальність*, що виявляє себе у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів.

Вихідна теза Умберто Еко у дослідженні семіотики текстів така: естетична діалектика між відкритістю і закритістю текстів залежить від процесу інтерпретації тексту взагалі. Суперечлива природа системи культурних кодів і субкодів визначає механізми необмеженого семіозису. Семантичний простір можна зменшити тільки внаслідок актуалізації Читачем певного тексту. Читач довільно вирішує, як активізувати той чи той текстуальний рівень, обираючи, які коди застосувати.

На якому специфічному рівні певні естетичні тексти, особливо «відкриті», вимагають очевидної співпраці Читача?

Згідно з Бартом, ті тексти, які володіють «невичерпною віртуальністю виражальної площини», досягають своїх мет тільки тому, що в них *заплановано* запрошення для Читача відтворити власну реконструкцію за допомогою множинності вільних інтерпретаційних варіантів. Разом з тим, як зауважив Брехт, текст можна прочитати як ні до чого не зобов'язаний стимул до особистого галюцинаційного переживання, витісняючи рівень значення «*абераційними* кодами». На думку У. Еко, можна розрізнити вільні інтерпретаційні варіанти вибору, які виявляє цілеспрямована стратегія відкритості, і свободу, яку має читач щодо тексту, що є лише стимулом: «Форма твору мистецтва набуває естетичної обґрунтованості прямо пропорційно до кількості різних перспектив, з яких на цей твір можна подивитися і його зрозуміти». Отже, твір мистецтва – це водночас і завершена («закрита») у своїй унікальності форма як збалансоване й органічне ціле, і «відкритий продукт», чутливий до різноманітних інтерпретацій щодо його неповторної специфіки. На думку У. Еко, це – потреба намагатися працювати над тим, до чого митця привів *історичний розвиток естетичної сприйнятливості*. Отже, слід визначити чинники в сучасній культурі, які підсилили цей процес. «У кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука чи сучасна культура розглядає дійсність».

Ще класична естетика відзначала роль суб'єктивності в інтерпретації твору мистецтва. Так, Платон у діалозі «Софіст» зауважує, що художники витворюють пропорції не за якимись об'єктивними канонами, а залежно від кута зору, під яким їх побачить спостерігач. Техніка перспективи засвідчує поступове усвідомлення інтерпретаційної суб'єктивності, яка протистоїть творові мистецтва. Різноманітні прийоми перспективи були тільки різноманітними способами розташування спостерігача, щоб він упевнився, що бачить образ у єдино можливий правильний спосіб, тобто спосіб, який задумав автор твору за допомогою різних візуальних прийомів.

У творі середньовічного митця відображено всевіт як ієрархію сталого, наперед визначеного порядку. Твір як педагогічний засіб просто відображає

систему силогістики, логіку необхідності, дедуктивну свідомість, за якою реальність може виявлятися без непередбачених порушень, рухаючись у єдиному напрямі, з огляду на основні засади науки. У середньовіччі з часів Данте розвинулася теорія алегорії, яка утвердила можливість прочитати Святе Письмо не тільки у дослівному значенні, але й у моральному, алегоричному та містичному (Августин, Скот Еріугена, Бонавентура, Тома Аквінський), репрезентуючи основну суть середньовічної естетики.

В епоху бароко заперечується статична і незаперечна остаточність класичної ренесансної форми. Барокова форма динамічна; вона прямує до невизначеності враження, виражає ідею поступового розширення простору. Пластичні форми барокового твору мистецтва не дозволяють прямого, остаточного погляду; вони спонукають глядача безперервно зміщувати свою позицію, бачити твір щоразу в нових аспектах, у стані безконечного перетворення. Тому вважають барокову духовну культуру як перше виявлення модерної культури і модерної чуттєвості. «Поетика *«дива»*, *«омани»*, *«метафори»* ... прагне усталити цю творчу роль нової людини» (У.Еко), яка розглядає твір мистецтва не як об'єкт, а як потенційну таємницю, як стимул, що розпалює уяву.

Відкритість і динамізм бароко означали прихід нової наукової свідомості: заміна дотикового візуальним, перевага суб'єктивного елементу, переміщення уваги від сутності до зовнішності архітектурних і живописних творів. Це відобразило зростання інтересу до психології враження і відчуття, до емпіризму, до суб'єктивного сприйняття глядача. Естетичне віддзеркалювало Коперникове бачення Всесвіту. У модерному науковому світі, як і в архітектурі та образотворчому мистецтві бароко, весь твір розгортається до всеосяжності, що близька до нескінченності.

У романтичний період розвивається ідея «чистої поезії». Традиція англійського емпіризму доводила «свободу» поета і сприяла появі теорії творчості, що стверджувала емоційну здатність слів, асоціативну здатність поезії: коли твір пропонує велику кількість інтенцій, множинність значень,

широке розмаїття способів його розуміння й поцінування, тільки тоді цей твір викликає жвавий інтерес і є справжнім вираженням особистості (Новалис, Верлен, Малларме). Процес сприймання вже на самому початку пов'язаний з нескінченними сугестивними можливостями тексту. Пошуки сугестивності – це навмисні спроби зробити твір «відкритим» для вільної інтерпретації читача. «У кожному процесі прочитання поезії ми намагаємося пристосувати свій особистий світ до емоційного світу тексту. Саме такою є істина поетичних творів, свідомо заснованих на багатозначності, оскільки текст стимулює особистий світ адресата, щоб із його єства на поверхню виринула якась глибша відповідь, яка б віддзеркалювала найтонші резонанси, що лежать в сонові тексту» (У.Еко).

У декадентській поезії символізму відображено культурне намагання відкрити нові перспективи (Малларме, Джойс – в літературі, К. Штокгавзен, Л. Беріо, А. Пуссер – в інструментальній музиці). Запропоновано гіпотетичне визначення твору як «поля можливостей». Поле можливостей – недвозначне запрошення зробити вибір. Передбачається складна взаємодія рушійних сил, конфігурація можливих явищ, повний динамізм структури, відмова від статичного, силогістичного погляду на порядок речей, відповідний перехід інтелектуальної влади до особистого рішення, вибору і соціального контексту.

Поетика відкритого твору розглядає твори мистецтва, позбавлені обов'язкового і передбачуваного закінчення, у яких свобода виконавця функціонує як частина дискретності, як невід'ємний етап у всіх наукових процедурах верифікації, як модель явищ у субатомному світі. Не випадково ці поетичні системи виникають у той самий час, що й фізичний принцип доповнюваності Гейзенберга, який стверджує неможливість одночасного показу різних способів поведінки елементарної частинки. Сучасна психологія і феноменологія використовують термін «двозначності сприймання», що вказує на наявність нових пізнавальних підходів, які дозволяють спостерігачеві бачити світ у незнайомій ще динаміці потенційності (Гуссерль, Сартр, Мерло-Понті).

«Твір у русі» – це поняття, яке окреслює можливість численних особистісних втручань, однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті: надається шанс «щось» вставити від себе, але це «щось» завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор. Отже, автор пропонує твір для завершення читачеві. Однак це не буде інший твір. Унаслідок інтерпретаційного діалогу форма твору, що є його формою, тільки окреслиться. Подібне відбувається і в музичних творах, і в творах пластичного мистецтва: непостійність, гнучкість завжди розгортається в особливих межах певного стилю. «Відкритість» і динамізм художнього твору уможливають цілу низку його інтеграцій, забезпечують твір органічними доповненнями.

Естетика не тільки висвітлює одну з фундаментальних вимог сучасної культури, вона виявляє приховані можливості певного типу переживання в кожному художньому продукті. Поетика відкритого твору (твору в русі) сприймає цю можливість як особливе покликання, свідомо поєднується з сучасними напрямками наукової методології, вводить у дію той напрям (форму), який естетика визнала загальною передумовою виконання.

Контрольні запитання:

- Чому сучасний митець відчуває потребу створювати «відкритий продукт» у вигляді іграшкового конструктора?

Використана література: [1,р.3], [2, с.54-61], [3, с.66-75], [10, с.58-62], [11, с.13-17], [17, с.230-290], [23, с.8-9, 161-162].

Розділ 2. Філософія мистецтва

Тема 5. Мистецтво як соціальний і культурний феномен

1. Мистецтво як мімесис. Теорія мімесису у філософії Аристотеля. Сучасна естетика про міметичну природу мистецтва (М.Гайдеггер).
2. Концепція аполлонівського і діонісійського в мистецтві як відображення діалектики хаосу і космосу (Ф.Ніцше).
3. К.Г.Юнг та неофрейдистська інтерпретація ідеї аполлонівського і діонісійського в мистецтві.
4. Мистецтво і гра. Аналіз ігрової природи мистецтва у праці Й.Гейзінги «Homo ludens».

Основні терміни і поняття:

Мистецтво, мімесис, аполлонічно-діонісійське начало в мистецтві, ігрова природа мистецтва.

Теорія наслідування, або мімесис – концепція Аристотеля («Поетика») відображає властивий античності погляд на сутність творчості. Вчення про мистецтво як мімесис було лише конкретизацією цієї концепції в застосуванні до художньої діяльності. Термін «наслідування» у Аристотеля вживається в тому сенсі, що художник, поет та ін. творять, спираючись на зразок, який існує об'єктивно. Але сам процес відтворення надзвичайно складний, складність його не можна висловити одним словом, тим більше таким, як «наслідування». Мімесис, вважав Аристотель, лежить в основі генезису мистецтв.

Мімесис, за Аристотелем, зумовлює не тільки знання, але й задоволення, яке отримуємо від придбання знань шляхом відтворення, переживаючи емоції радості або смутку. Крім цього, мімесис стимулює розвиток самої «сили пізнання» людини. Для того щоб задовольнити художні потреби людей, щоб породжувати задоволення, мистецтво не обов'язково повинно зображувати тільки позитивне, емоційно приємне явище. Важливо, щоб зображуване впливало на глядача. Мистецтво має здатність, відтворюючи огидне в житті,

надавати естетичну насолоду досконалістю майстерності виконавця, повнотою, виразністю зображення, пізнавальною цінністю зображуваного предмета. У творах Аристотеля «Поетика» і «Риторика» проаналізовано проблему істинності мистецтва, співвідношення правди життя і правди мистецтва. Між тим, розглядаючи мистецтва як наслідувальні форми художнього процесу, Аристотель виступав проти натуралістичного відтворення дійсності, вважав наслідуванням в мистецтві не формальне копіювання дійсності, а відображення суті предмета, зображення того, що є або могло б відбутися. Мистецтво – відтворення життя, а не саме життя. Воно не може конкурувати з життям, заміщати його, служити синонімом. Сутність мистецтва, вважав філософ, полягає в тому, що, будучи відображенням життя, воно водночас творчо перетворює життя, охоплює щось особливе.

Естетичне – це не стільки краса, скільки зіткнення прекрасного і потворного, піднесеного і повсякденного, трагічного і фарсового, серйозного й ігрового, мисленнєвого і чуттєвого, логічного і абсурдного тощо. Мистецтво, втілюючи естетичне бачення світу в найбільш прозорій формі, якщо й зосереджується на прекрасному, то, скоріше, не на існуючому в реальності, а на зображенні всього того, що цікаве людині і що розширює її досвід.

У нонкласиці утвердилося набагато ширше розуміння мистецтва як сфери людської культури. Мистецтво є не просто засобом втілення краси, особливо ефективним способом встановлення чуттєво-розумних відносин зі світом, що сприяє самовдосконаленню. Утвердилося й більш широке уявлення. За допомогою мистецтва людина вловлює вираження почуттів і думок інших людей і висловлює власні почуття; пізнає світ у формі художніх образів, символів; вчиться естетично оцінювати реальність. Перехід від класичної до нон-класичної філософії мистецтва зробив очевидним зміну системи естетичних категорій. Вона принципово змінила стару ієрархію категорій і ввела цілу серію нових категорій, без яких, як з'ясувалося, не можливий повний аналіз не тільки сучасного естетичного бачення мистецтва, а й естетичного бачення мистецтва попередніх епох: художній стиль, тенденція у розвитку

мистецтва, художній простір, художній час, гра, абсурд, лабіринт, повсякденність, символ, симулякр, деконструкція та ін.

Потужний вплив на сучасну філософію культури і мистецтва здійснило своєрідне філософування Фрідріха Ніцше. Він формулює фундаментальну для європейської культури опозицію аполлонійського і діонісійського начал, яка розгортається як виникнення, боротьба і примирення між двома розуміннями світу, що з'являються з хаосу життя: як первинного трагічного переживання (Діоніс), і як заміщення цього переживання прекрасними «зримими» образами, формами (Аполлон), а потім і філософською рефлексією, здійснюваною в поняттях, ідеалах. Сократ, Платон, філософська і культурна традиція, що йде від них, замінюють трагічне діонісійсько-аполлонічне світовідчуття діалектикою ідей, головний сенс яких – абсолютне впорядкування світу за власними законами. У цьому ж руслі, на думку Ніцше, діє і християнська релігія, яка приховує за фікціями піднебесся й Бога справжні витoki буття людини. В рамках новоєвропейської культури цей ряд продовжений наукою, заснованою, у свою чергу, на фікціях інтелекту, закону, наукової істини тощо. Описавши симптоми, структуру і можливі наслідки цього явища, Ніцше увів його, разом з концепціями «смерті Бога», «переоцінки всіх цінностей», «надлюдини», в коло проблем філософії культури ХХ ст.

Психоаналітична філософія культури була спочатку лише допоміжним інструментом психоаналізу. Перелом на користь «культурологізації» психоаналізу стався напередодні першої світової війни, коли З.Фройд у своїй книзі «Тотем і табу» (1913), написаній у творчій співпраці з К. Г. Юнгом, сформулював і обґрунтував програму аналітичної культурної редукції по лінії «невротик – дитина – дикун». Розвиток і функціонування культури виступили як первинна підстава і для клінічних інтерпретацій, і для теоретичних узагальнень.

В основу культурогенезису Фройд поставив фігуру дикунa, параноїка стародавнього світу, який проектує зовні болісний жах амбівалентності індивідуального психічного світу за допомогою міфологічних образів на шляху

індивідуації. Фройд побудував модель культури як відчуженої від людини системи примусової індивідуації, яка об'єднує нормативні заборони (табу) і рятівні проєкції, що ритуально знімають страх і відчуття провини. У працях «Психологія мас і аналіз людського Я» (1921), «Майбутнє однієї ілюзії» (1927), «Незадоволеність культурою» (1929) і «Людина Мойсей і монотеїстична релігія» (1938), Фройд сформулював культурфілософію класичного психоаналізу, увівши в контекст соціальний аспект і розглядаючи психологію маси як аналог поза-особистої архаїчної перед-свідомості, репресивної у відношенні до індивідуальності, що породжує колективні захисні ідеали, ілюзії тощо.

Фройд стверджував, що кожна етапна подія, кожна катастрофічна ломка нашого життєвого світу є «вбивство» нашого самозвеличення і утворення певного пласта несвідомого. Поняття «смерть» і «народження» при цьому дійсно зливаються воедино, а завдання культурфілософії може бути позначене як дослідження трьох найважливіших етапів *«народження – смерті»* субстанціональної системи *«людина — культура»*:

1. Культура народжується разом з першою пра-людиною як система її фобій, що функціонально розпадається на заборони і набір нав'язаних ритуалів символічного їх порушення. У ході історичного процесу індивідуації, по мірі «виламування» людини, становлення індивідуальної волі і свідомості скелет базових заповідей культури набуває міфологічних проєкцій, образів, ідеалів, ілюзій; примітивна людина проєктує на світ культури, що протистоїть їй, свій страх покарання за первородний гріх.

2. Культура обертається своєю продуктивною стороною, виступаючи як відпрацьована століттями програма олюднення, символічний ряд «древніх спокус», приманки індивідуації. Вона будить в пам'яті дитини прадавні, архетипні переживання за допомогою їх символічного реального або ж фантазійного повторення у ранньому дитинстві – в казках, іграх, сновидіннях.

3. Культура проявляє себе виключно репресивно; її метою є захист суспільства від вільного індивіда, який відкинув і біологічні, і масові

регулятиви, а засобом є тотальна фрустрація, перегонка свободи у відчуття провини й очікування покарання, що штовхає індивіда або до знеособлення, або до аутоагресивної невротичності, або до агресії, направленої зовні. Культура консолідується як ворог до будь-яких проявів людської індивідуальності. Характеристикою цього етапу психічного розвитку людини і людства є загальна невротичність, а культурним символом – поява в свідомості особи поняття смерті (своєрідної квінтесенції тотальної ворожості культурного оточення) і філософії як форми раціоналізації танатофобії.

Завдання «сучасної людини» - допомогти масі невдах, що шукають втіхи в інфантильних регресіях і масових ілюзіях. Більшості з них культура навіть не дала шансу на завершену індивідуацію, і таку культуру слід змінити. Фрейд розробив універсальну методологію контролю за мірою репресивності культури, названу ним «метапсихологія», яка стала концептуальною підставою ідеї «терапії культурних співтовариств» і прагнула провести ревізію всіх проектних форм сучасної культури, методом ретроспективної контрпроекції знайти їхнє психологічне коріння (в індивідуальній, а потім у масовій психології), а потім винести вердикт відносно до того, які культурні утворення реально детермінують особистісні форми реагування, а які вже відмерли і як штучні нашарування на живому дереві культури лише калічать життєвий світ людини, насичуючи його непродуктивними, тупиковими фобіями.

Карл Густав Юнг (1875—1961) – швейцарський психолог, філософ і психіатр розвинув свою версію учення про несвідоме, назвавши її «аналітичною психологією». Він розробив оригінальну типологію характерів, засновану на співвідношенні двох психічних орієнтацій: інтравертності і екстравертності та чотирьох «функцій душі»: мислення, інтуїції, сенситивності й відчуття. За допомогою цієї типології він пояснював багато людських конфліктів, особливо культур, сновидіння та інші психокультурні явища. Захоплюючись спіритичними і парапсихологічними феноменами, він постулював існування «а-каузальних зв'язків», які можуть бути направлені з

майбутнього у минуле й із «сьогодення у сьогодення» та які повинні вивчатися наукою разом з каузальними, причинно-наслідковими зв'язками.

Найбільше Юнг цікавився процесом «індивідуації», тобто дорослішання, інтеграції і «самозбирання» особи. Тісне переплетення строго наукових констатацій з містичними і метафізичними асоціаціями додає ученню Юнга особливої глибини і значущості. Якщо Фройд бачив суть особистісного і загальнокультурного еволюційного процесу в раціоналізації (за принципом: там, де було «воно» буде «я»), то Юнг пов'язував формування здорової особи з гармонійною і рівноправною «співпрацею» свідомості й несвідомого, з взаємопроникненням і урівноваженням в людині «чоловічого» і «жіночого», раціонального і емоційного начал, «східних» і «західних» елементів культури, інтравертних і екстравертних орієнтацій, архетипного і феноменального матеріалу психічного життя. Цінність своєї аналітичної психології він бачив у тому, аби допомогти процесу «індивідуації», зокрема, тим, що весь строкатий і суперечливий ланцюг особистісних переживань тлумачиться за допомогою архетипних символів і стає, таким чином, цілісним індивідуальним духовним життям. Теорія «архетипів» Юнга (у ній серед безлічі інших особливо важливі й продуктивні архетипи чоловіка, жінки, маски, «іншого», «самозвеличання», «тіні», «дитини», матері, батька, блазня, мудрого старика) значно вплинула на наукову фольклористику, етнографію, літературознавство, теорію міфу, політологію.

Й. Гейзінга в книзі «Homo Ludens» розглядає гру в кількох аспектах: як вид діяльності, як форму походження культури, як обов'язковий елемент всякої культурної активності, як рушійну силу розвитку культури. Гра, за Гейзінгою, – екзистенціальна і вітальна категорія. Потреба у грі не пов'язана з рівнем розвитку культури, з якоюсь формою світобачення. Гейзінга визначає гру як «вільне діяння», яке має власний час і простір, стоїть поза звичайним життям, але повністю опановує учасниками. Справжня гра не пов'язана з матеріальною користю, але дає радісне збудження, розкриває людські здібності, об'єднує групу. Гра виховує «людину суспільну», здатну добровільно і свідомо брати

участь у житті колективу, пригнічувати свої егоїстичні інтереси, керуватися поняттями солідарності, честі, самозречення та ін.. Гейзінга підкреслює естетичність гри, властиву їй гармонію і красу, які створюються вільним польотом фантазії і творчістю при одночасному дотриманні строгих правил дії та ігрової моралі. Він поєднує шіллерівське романтичне розуміння гри як вільно-творчої активності з трактуванням її як способу організації діяльності і спілкування, підкреслюючи при цьому етичну сторону «чесної гри». Твір Гейзінга, присвячений грі, можна розглядати як культурологічну утопію, як створення образу «справжньої» культури з тим, аби протиставити його європейській культурі другої чверті ХХ ст. Гейзінга створює концепцію гри з виразно вираженим політичним, перш за все, антифашистським, сенсом, свідомо залишаючи за дужками той факт, що лише грою культура не зводиться і не розвивається. Гра, в розумінні голландського історика, – один з культурних ідеалів і одна з трансцендентальних метафізичних цінностей. «Людину граючу» Гейзінга можна розглядати не лише як прекрасний зразок європейської есеїстики, як «класичний» твір з теорії гри і коротку антологію ігор різних епох і народів, але перш за все як зразок політичної публіцистики, як твір, разом з іншими творами голландського ученого що відображає гуманістичну традицію в науці ХХ ст..

У Передмові-вступі до праці «Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» Й.Гейзінга зазначає, що для нього проблема полягає не у тим, яке місце посідає гра серед інших явищ культури, а в тому, наскільки сама культура носить ігровий характер. Тому першочерговим є осмислення природи і значення гри як явища культури. Гра розглядається автором як явище культури, а не як біологічна функція, і аналізується засобами культурологічного мислення. Гейзінга утримується від психологічної інтерпретації гри і якомога менше намагається використовувати поняття й докази етнології. Його цікавить глибокий естетичний зміст гри. Автор розглядає гру як форму діяльності, як змістовну форму, котра має сенс і соціальну функцію. Отже, за Гейзінгою, гра спирається на дії з певними

образами, на перетворення дійсності, тоді стають зрозумілими цінність і значення як образів, так і самого перетворення дійсності на образи.

Контрольні запитання:

- У чому полягає перехід від класичної до нон-класичної філософії мистецтва?
- Розкрити суть процесу індивідуації з позицій психології мистецтва

Використана література: [1, р.5], [8, с.1-11], [12, с.181-244], [13, с.219-300], [16, с.7-11], [17, с.5-11],[18, с.171-205], [25,с.154-185], [29, с. 18-164].

Тема 6. Митець: особистість і творчість

1. Творча особистість: естетичний і психологічний вимір.
2. Поняття творчості. Художня творчість як вияв творчої потреби людини. Філософські концепції художньої творчості.
3. Свідоме та позасвідоме в художній творчості. Класичний і романтичний тип творчості. Індивідуальне і загальне в художній творчості та їхнє відображення в художньому методі і стилі.

Основні терміни і поняття: *Творчість, творча особистість, свідомість, художня творчість, індивідуальне і загальне.*

Свідомість – це процес ідеального відображення дійсності. Свідомість включає в себе мислення, знання, емоції, інтуїцію, пам'ять, волю. Тому кожна людина має своє бачення світу, властиву лише їй свідомість.

Мислення – це активний процес діяльності людського мозку. Абстрактне мислення – це «сходінка» у процесі пізнання, якій передують чуттєве пізнання.

Мета чуттєвого пізнання – дати досліджуваній предмет у його безпосередності, наявності, зафіксувати його у вигляді факту чуттєвої наявності. Реалізує цю мету чуттєве пізнання через свої форми: **відчуття, сприйняття, уявлення.**

Предмети та явища навколишньої дійсності, впливаючи на органи чуття, викликають різноманітну інформацію (зорову, слухову, дотикову та ін.), що й складає зміст такого рівня чуттєвого пізнання, як **відчуття**. Отже, відчуття є відображенням окремих властивостей предметів та явищ дійсності (колір, звук, запах тощо), які діють на наші органи чуття.

За допомогою **сприйняття** (як наступного рівня чуттєвого пізнання) отримують інформацію про предмети та явища навколишнього світу у їх цілісному вигляді. Так, сприйняття квітки дає нам не тільки інформацію про її окремі властивості (колір, запах тощо), а насамперед **формує зоровий образ** про неї як своєрідний предмет, відмінний від її середовища.

Необхідною умовою формування інформації про предмет у вигляді відчуття і сприйняття є безпосередня наявність предмета чи явища. Тільки тоді можна виділити окремі властивості предмета або ж характеризувати предмет у його цілісності. Але ми можемо отримати інформацію про предмет і не споглядаючи його. Відомості про предмети та явища, які сприймалися раніше, можуть відновлюватися в нашій **уяві** у вигляді різних образів. Ось ці **образи** і є **уявленнями**. Отже, **уявленням** називають таку форму чуттєвого пізнання, яка продукує інформацію про предмет у вигляді наочних образів. На рівні уявлення ми намагаємося подолати хаотичне розмаїття відомостей про предмет, отриманих за допомогою відчуття і сприйняття, встановити тотожність між предметом і його наочним образом, нехтуючи відчуттям і сприйняттям як менш досконалими формами чуттєвого пізнання.

Сама здатність зосереджувати увагу на певних рисах дійсності, здатність активно аналізувати факти органічно поєднана із здатністю висловлювати враження у *слові* (у художньому образі), що стає *необхідною опосередковуючою ланкою між несвідомим і свідомим*, «призмою, через яку чуттєві враження заломлюються і перетворюються на усвідомлені чуттєві враження, на уявлення» (Е.Ільєнков). *Свідоме* відношення суб'єкта до оточуючого його світу – на відміну від умовно-рефлекторної, *несвідомої* форми його відображення – найяскравіше представлене у діяльності художника: і предмет зображення, і

зображення предмета протистоять йому як два поза ним предмета, які порівнюються між собою. І це – не аналогія. Індивід *відрізняє* себе від враження, яке на нього справив предмет (факт, подія, явище), *протиставляє* це враження самому собі і перевіряє, чи відповідає воно предмету. Таким чином твориться *уявлення* про предмет. Як зазначає Е. В. Ільєнков, усвідомлюючи будь-яку реальність поза суб'єктом, людина виробляє уявлення про неї, і цей акт вироблення свідомого уявлення містить в собі всю таємницю свідомості.

Необхідним моментом людської діяльності є пізнання, яке визначається як діяльність свідомості, що здійснюється окремо від практичного процесу – як рух мислення всередині образу дійсності. Пізнання є специфічним проявом духовної життєдіяльності людини, при якому зміст реальності набуває предметно-мовної форми знання. Пізнавальна діяльність є предметною за формою (мовний аспект) і за змістом (диференціація у систему об'єктив-значень). Пізнавальна діяльність свідомості в її абстракції від практичного процесу постає як рух *образів* дійсності в ідеальній формі, поза цією дійсністю. Цей рух відтворює *взаємозв'язки образів* у просторі знань як стійких формоутворень свідомості.

Плинність барв, запахів, рис, відчуттів тощо дана до і поза будь-якого вольового зусилля нашої свідомості і складає її вічне тло. Така даність не може бути усунена або зведена до чогось іншого жодним вольовим зусиллям чи активністю свідомості. Разом з цим свідомість неможлива без даності Я. Як і плинність, Я дане індивіду до і поза будь-якої активності його свідомості; воно – така ж неодмінна умова цієї свідомості. Однак умову свідомості слід відрізнити від її діяльності та змісту.

Об'єктивна істинність людського пізнання забезпечується не тим, що явища беруться безпосередньо з навколишньої дійсності в натурі, і вдається їх донести в натуральності до ідентичного зображення в уявній формі. Речі повинні бути піддані зміні і під впливом суспільної людини перестати бути собою, щоб бути в змісті знання в формі об'єктивної істини. Це здійснюється в практиці, в предметно-практичній, перетворювальній діяльності, яка змінює

зовнішню дійсність, знищує її зовнішню визначеність і робить її об'єктивно істинною.

Зміст нашої свідомості – це невпинна змінюваність: інтенція свідомості, постійна спрямованість на щось. Самоусвідомлення власного Я і об'єктивного розвитку соціокультурної дійсності відбувається внаслідок суб'єктивної перетворювальної діяльності, спрямованої на задоволення потреб суспільства, суспільного індивіда. Суб'єктивна перетворююча діяльність суспільного індивіда, яка включена в логіку суспільних відносин, є і умовою, і підставою формування свідомості індивіда внаслідок цілеспрямованого перетворення логіки розвитку суспільної дійсності у логіку мислення, логіку смислів. Саме та форма соціокультурної діяльності, що формує людину як суспільного індивіда, розкриває зрештою логіку змінювання взагалі.

Принциповим є те, що логіка дійсності – це саморозвиток суспільної практики, яка здійснює перетворення усього в усе, зміну всіх форм руху матерії. Ця логіка дійсності відображається в категоріях діалектичної логіки. Логічне поняття, як і саме чуттєве людини, є результатом суспільної практики, яка змінює зовнішню дійсність, знищує її зовнішню визначеність і робить її об'єктивною істиною.

Людське відображення (свідомість) є діяльним відображенням. Воно відображає не чуттєву дійсність предметного світу, а спосіб творення, «схему» діяльності, що містить можливість – творчість. Свідомість володіє здатністю самостійно опанувати такі сфери, сторони реального світу, якими практика не може предметно-чуттєво оперувати. Свідомість випереджає практичну дію, формує ідеальну мету, надає знання творчого характеру, а не лише відтворення можливостей. Під час творчої діяльності відбувається процес розпредметнення з внесенням нових, істотних значень, що докорінно змінюють попередній зміст. В цьому полягає основна цінність творчої діяльності.

Спосіб саморозвитку суб'єктивності – **творчість** – доцільно розкрити за допомогою категорій соціально-філософського дискурсу, зокрема таких положень :

- взаємозв'язок *суспільної* свідомості і свідомості окремого *індивіда*;
- взаємозв'язок логіки *категорій* мислення та їхнього свідомого «перетворення» індивідом на *активні форми* духовного-теоретичного і предметно-практичного освоєння світу;
- спосіб існування гранично загальних понять – це діалектичне заперечення в собі власної протилежності, це – протиріччя, що є сутністю розвитку взагалі.

Ці положення лежать в основі теоретичного усвідомлення розвитку соціокультурної **творчості як генезису чуттєвої культури індивідів**. І, навпаки, діалектика *соціокультурного* процесу постає основою перетворення (і принципом розвитку) *культури людської чуттєвості* на універсальні форми(ідеали істини, добра, краси), що виявляють сутність творчості як такої та діяльності **продуктивного уявлення** зокрема.

Коли індивід володіє здатністю відображувати світ в категоріях розуму, в формах діалектичного, художньо-естетичного мислення, тоді його духовно-теоретична і предметно-практична діяльність набуває такого змісту, якому притаманне *свідоме ставлення до самої діяльності відображення і до форм цієї діяльності* – до категорій мислення, що перетворюються на активні знаряддя обробки нового чуттєво даного матеріалу, на форми переробки відчуттів, сприйняття й уявлення на образи і, зрештою, на поняття, тобто – на активні форми теоретичного, художньо-естетичного освоєння світу.

Така діяльність є свідомою, творчою, а сама абстракція (образ, поняття) постає предметом особливого роду *ідеальної* діяльності як *ідеальний* «предмет», з яким можна здійснювати певні свідомі дії. Важливим є абстракція не сама по собі, а як особлива – *свідомо утворена*, як специфічно людська *форма відображення*.

Логіка взаємовідношення чуттєвості і свідомості є принципом розвитку від абстрактного до конкретного як збіг логічного та історичного, як єдність онтогенезу і філогенезу у суспільному бутті. Діалектика категорій «кінцеве – нескінченне», «одиничне – загальне», «форма – зміст», «явище – сутність» відображає перерву неперервного, роздвоєння єдиного. Пізнання роздвоює

єдине в самій сфері свого руху, і через заперечення цього процесу доводить протилежності до тотожності. Роздвоєння мисленнєвої форми в мисленні досягає тотожності протилежностей і цим здійснюється зведення відповідності отриманої єдності в розвитку понять до дійсної єдності протилежностей, що містяться у самому явищі. Це є своєрідний «механізм» подолання розриву внутрішнього зв'язку («механізм» виявлення принципової єдності світу) через осягнення суперечності явища і сутності.

Свідомість здатна розрізняти свідомість і буття, фіксувати їх відносну самостійність. Об'єкт існує сам по собі, тобто поза діяльністю людини. Свідомість виділяє і фіксує такі стійкі визначення, які не залежать від індивідуальної психіки, від індивідуальних форм активності людини, але виступають як форми, які цю активність спонукають. Ці сили є зовнішні і разом з тим представлені в самій суб'єктивності. Об'єктивне схоплюється свідомістю індивіда як представлене всередині суб'єктивності, як спочатку дане в здатності діяльного буття. Свідомість людини тут не відрізняється від її самосвідомості, тотожна їй. Проте відмінність свідомості та самосвідомості в контексті діяльності усвідомлених речей і усвідомленості суб'єктом себе стає очевидною.

Пізнавальне ставлення людини до дійсності виражає мистецтво. В мистецтві через художній образ і різні його модифікації найбільш яскраво проявилось різноманіття зв'язків уяви з пізнавальним ставленням людини до світу. Мистецтво ґрунтується на фантазії, на вільному творчому втіленні реальності в образ. Для мистецтва здатність уявлення має принципове значення, оскільки воно будує образ нової реальності. Цей образ індивідуальний і неповторний, як і світ уявлень його творця. За допомогою уяви художній образ набуває загально значимого сенсу. Мистецтво формує в людині не тільки специфічно художні здібності у вузькому сенсі слова, але творчі основи взагалі, вчить багатству асоціацій, неординарності рішень, подоланню штампів мислення, вільної продуктивної діяльності.

Мистецтво – специфічний спосіб духовного освоєння світу, форма суспільної свідомості й художньо-образного відображення дійсності, її пізнання

й оцінки, що спрямована на створення духовних, матеріальних цінностей, пройнята елементами нового, удосконалення, збагачення, розвитку особистості.

Мистецтво розвиває «вищі, найбільш рафіновані форми людського сприйняття і, зокрема, спеціально культивує ту саму здатність уяви (або фантазії), яка в нижчих формах свого розвитку виникає до і незалежно від мистецтва і становить той загальний ґрунт, на якому взагалі виникає спеціально художня творчість, художня фантазія» [Ильенков Об эстетической, 15].

В мистецтві найбільш інтенсивно і виразно відбиваються зміст, напрямок, форми і зовнішні риси духовної діяльності суспільства. Саме на основі різноманітності форм естетичного впливу на особистість виникають види мистецтва.

Використана література: [1, р.6], [12, с.181-244], [13, с.110-140], [20, с.47-155], [25, с.3-80], [27,с.529-541].

Тема 7. Художньо-естетична культура особистості

1. Поняття естетичної і художньої культури. Художнє сприйняття як вияв художньої культури особистості.

2. Естетичне почуття й естетичне переживання в художньому сприйнятті. Культурна зумовленість естетичного почуття та його виховання.

3. Оволодіння образною мовою мистецтва. Художній образ, символ, архетип.

4. Особистісні та надособистісні чинники художнього сприйняття. Художнє сприйняття як співтворчість.

5. Естетичний світ людини доби техногенної цивілізації. Сакральнo-гуманістичний смисл мистецтва. Мистецтво і перспективи духовної еволюції людини.

Основні терміни і поняття:*Естетичне, художнє сприйняття, художній образ, естетичні категорії і поняття, образна мова мистецтва.*

Для уявлення, як і для чуттєвого пізнання в цілому, характерним є **брак диференціації одиничного і загального, суттєвого і несуттєвого, випадкового і закономірного**. А без такої диференціації неможливий генезис знання про предмет. Це й зумовлює необхідність такого ступеня пізнання, яким є **абстрактне мислення**. Саме слово «абстракція» походить від латинського слова *abstractio* (усунення, відокремлення, відвертання, відволікання). Про яке ж відвертання, відволікання йдеться, коли ми користуємося терміном «абстрактне мислення»?

Зупинимося на аналізі характерних особливостей абстрактного мислення, серед яких виділяють **узагальненість, опосередкованість, нерозривний зв'язок з мовою**.

За допомогою органів чуття, як уже зазначалося, людина пізнає світ у сукупності його різноманітних якостей і властивостей. Перед мисленням постає завдання систематизувати результат, отриманий на чуттєвому рівні пізнання. Суть цієї систематизації полягає у відокремленні несуттєвого, випадкового, другорядного від суттєвого, необхідного. Таке відокремлення називають абстракцією у вигляді узагальнення. Отже, **узагальнення** – це така риса абстрактного мислення, яка розкриває його здатність **характеризувати предмети і явища через сукупність їх суттєвих ознак**. На рівні **чуттєвого пізнання** предмет постає у вигляді наочного **образу**, а на рівні **абстрактного мислення** – у вигляді системи знання, тобто **поняття**. У розмаїтті ознак шляхом узагальнення, мислення виділяє найсуттєвіше, що визначає певний об'єкт, відмінний від усього іншого.

Другою важливою рисою абстрактного мислення є його опосередкований характер. **Опосередкованість** – це фіксація **факту незалежності** знання від предмета. Тобто, виникнувши, знання набуває певної **відносної самостійності**. З ним ми можемо поводитися як з чимось реально існуючим, і, що найголовніше, ми його використовуємо як фундамент та інструмент для добування нового знання. Тобто, у процесі пізнання настає такий момент, коли не безпосередньо сам предмет є джерелом знання, а саме знання про нього

(художній образ, або поняття) є основою для отримання нового, глибшого знання. Тобто, аналізуючи раніше отримане і перевірене знання, ми маємо можливість, не звертаючись щоразу до безпосереднього досвіду, мати нове знання. Можна стверджувати, що саме цей аналіз і є суттю опосередкованості як властивості абстрактного мислення.

Окрім того, абстрактне мислення має ще одну особливість – нерозривний зв'язок з мовою. **Мова** – це **безпосередня реальність думки**. Завдяки мові ми не тільки фіксуємо отримане знання, а й передаємо інформацію один одному, здійснюємо зв'язок між поколіннями. Оскільки в мові втілюється не тільки знання як результат пізнавальної діяльності, а й спосіб його отримання, то людина, вивчаючи мову, оволодіває і певними прийомами міркування. Тільки враховуючи це, можна на мовному матеріалі дослідити головні форми мислення, зв'язок між формою думки та її змістом, типи зв'язку між формами мислення як результатами абстрактної діяльності людини, і саме ця обставина робить нерозривний зв'язок мови і мислення визначальним щодо узагальнення та опосередкованості як характерних ознак абстрактного мислення.

Тобто, будь-яке **слово (образ, поняття)** і *узагальнює*, і *опосередковує* (оскільки виступає представником певного об'єкта), і *фіксує* певну думку про предмет. Тому абстрактне мислення можна назвати мовним мисленням, в мову – практичним мисленням, підкреслюючи цим, що на цьому рівні пізнання й діяльності головним виразником і акумулятором знання є мова. Мається на увазі не тільки розмовна мова, а й мова креслень архітектора, мова мистецтва, культури в цілому.

Конструктивно-творчий характер ставлення людини до дійсності пов'язаний з процесом **усвідомлення естетичного** у найбільш загальній формі – осмислення взаємовідношення «прекрасного – потворного». Як суб'єктна форма, естетичне засвоюється лише внаслідок інтерактивної взаємодії з предметом і продуктом цієї діяльності. Насамперед естетичне для індивіда постає особливим предметом чуттєвого пізнання, який можна цілеспрямовано

змінювати згідно з потребами діяльності за допомогою такої універсальної здатності як **уява** (фантазія, інтуїція).

Елементарні форми чуттєвого пізнання (відчуття, сприймання, уявлення), так само як і здатність мислити у відповідності з правилами логіки (узагальнення, опосередкування, висловлювання) можуть формуватися у кожного індивіда **стихійно**. Втім **усвідомлене** ставлення до світу, продуктивне духовно-теоретичне й предметно-практичне його освоєння (як цілісність пізнання та знання, творчої діяльності та креативності мислення) забезпечує насамперед художню творчість митця і сприйняття мистецтва як чуттєвої культури особистості.

Цілісність художньо-естетичної свідомості органічно вміщує у собі комплексність і синтетичність ставлення до світу. Вона фіксується як: 1) результат, продукт духовного (ідеального) освоєння світу; 2) процес діяльності митця і сприймання мистецтва; 3) механізм творчості, духовної активності.

Принциповим началом генезису такої цілісності постає феномен синестезії. Термін «синестезія» походить від давньогрецького «aesthesis», що означає «чуття, відчуття». У поєднанні із «syn», що в давньогрецькій мові означало «з, сумісно», «aesthesis» утворює термін, який у етимологічному розшифруванні дає поняття «спів-чуття», «спів-відчуття». У зв'язку з цим синестезія трактується як сумісне чуття, одночасне відчуття.

Усвідомлюючи будь-яку реальність поза суб'єктом, людина виробляє уявлення про неї, і цей акт вироблення свідомого уявлення містить в собі всю таємницю свідомості й, зокрема, феномену синестезії. Дослідження феномена синестезії пов'язано перш за все з теоретичною розробкою загальної проблеми цілісності пізнання та діяльності (й предметно-практичної, й духовно-теоретичної). Синестезія як здатність зосереджувати увагу на певних рисах дійсності, здатність активно аналізувати чуттєві факти органічно поєднана зі здатністю висловлювати враження у понятті, у художньому образі, що стає необхідною опосередковуючою ланкою між неусвідомленим і свідомим, через яку чуттєві враження заломлюються і перетворюються на усвідомлені

уявлення. Синестезія у всіх її трактуваннях виступає як безпосереднє знання, як інтуїція. Тому вона і лежить ніби поза свідомістю, що виникає тільки в актах протиріччя і його опосередкування. Синестезія позбавлена внутрішньої логічної форми, раціонально (логічно) осмислюється тільки її результат. Цей результат осмислюється тільки тому, що він включений в діяльність суб'єкта як практичне завдання і як суб'єктивний мотив. Синестезія мислиться як деякий рух суб'єктивності, який дає нове знання і нові ідеї, тобто як діяльність пізнавальна і як діяльність творча. Синестезія ніби не виявляє ознак процесуальності, а навпаки, безпосередньо і відразу дає нам знання, яке не представлене в жодних логічних схемах, проте містить певну достовірність. Але довести те, що вона містить у собі, виявляється неможливим. Таку форму знання визначають як особливу. Зведення її до чуттєвості або до раціональності не вирішує проблеми, а просто вказує на відсутність дієвої повноти форм розуму і почуттів, їхня розмежованість у пізнавальній і творчій діяльності.

Синестезія – особливий спосіб пізнання, який проявляється в тісному взаємозв'язку мислення і сприймання. За допомогою синестезії сприйняті явища у суб'єктивному світі людини набувають паралельних якостей у вигляді додаткових відчуттів або вражень, оскільки відбувається накладання в одночасному когнітивному акті різних за модальністю сприйнять. Синестезія як концентрована актуалізація чуттєвого сприяє цілісному сприйняттю внутрішньо суперечливого світу. Синестезія розвивається як універсальна й водночас унікальна здатність людини, котра вмє бачити світ у полімодальності, цілеспрямовано відчувати саме *так* і саме *те*, що залишається поза полем зору іншої людини. Форми синестезії, що організують роботу уяви – це продукт такої ж тривалої «дистиляції», як і категорії логіки. Вміння сприймати світ у формі синестезійних образів свідчить про синестезійний характер пізнання та комунікації взагалі.

Синестезія, як **спосіб існування чуттєвого образу** у творчій уяві, як певний **зв'язок** у цілісній полімодальній системі різнорідних *відчуттів і сприймань*, є **змістом** їх суб'єктного *узагальнення, опосередкування й*

оформлення у слово (поняття). Тобто, синестезію слід розуміти як початок пізнання та основу створення нових образів і понять, як основу творчої уяви, інтуїції, фантазії. Синестезійні образи являють собою специфічний когнітивний конструкт, який є способом опосередкування на шляху формування логічних понять. У процесі осмислення чуттєвого (відчуттів, сприйняття, уявлення) на шляху від абстрактного до конкретного (понятійного) саме **синестезійність чуттєвого образу** дозволяє мисленню **диференціювати** одиничне і загальне, суттєве й несуттєве, випадкове і закономірне. У цьому процесі важливу роль відіграє індивідуальний досвід чуттєвої культури особистості та соціокультурний розвиток. В феномені синестезії ніби акумулюється і з необхідністю актуалізується вся історія культури.

Контрольні запитання:

- Яким є механізм творчої активності?
- Як відбувається формування чуттєвого образу?
- Як розумієте синестезійність чуттєвого образу?

Використана література: [1,р.7], [2, с.54-61], [3, с.66-75], [12, с. 181-244], [13, с.141-184], [16, с.7-11][17, с. 5-11], [21, с.9-14].

Рекомендована література

а) основна:

1. Гатальська С. М. Філософія культури. Підручник /С.М. Гатальська. – К.: Либідь, 2005. – 328 с. – Режим доступу: <http://westudents.com.ua/knigi/631-flosofya-kulturi-gatalska-CM.html>
2. Дротенко В. И. Притягательна ли сила безобразного? // Непрерывное технологическое и эстетическое образование: тенденции, достижения, проблемы [Текст]: материалы II Междунар.науч.-практ.конф., 26-27 сент. 2013 г., г. Барановичи, Респ.Беларусь / М-во образования Респ.Беларусь, учреждение образования «Барановичский государственный университет»; пед. фак.; редкол.: З.В. Лукашеня (гл.ред.), А.Э. Руднева

(отв.ред.), З.Н. Кветко.. – Барановичи: РИО БарГУ, 2013. – 273, [2]с. – ISBN 978-985-498-485-8

3. Дротенко В. И. Деконструкция эстетического сознания vs понимание воображения (интуиции) в диалектике // Єдність істини, добра і краси. Збірник на пошану професора Віри Серафимівни Мовчан / Ред. Колегія : В. С. Возняк (головний редактор), О. А. Ткаченко, В. В. Лімонченко. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. – 310 с.
4. Дротенко В.І. Культурна ідентичність як міра цивілізаційних процесів сучасності [Електронний ресурс] // ІХ Всеукраїнська науково-практична Інтернет-конференція «Етнос. Культура. Нація», 23-24 жовтня 2014 року, м. Дрогобич. – Режим доступу: <http://ddpu.drohobych.net/nauka-v-universiteti/konferenciyi/materiali-konferencij-ta-seminariv>
5. Дротенко Валентина. Семіотична стратегія тексту у всесвіті необмеженого семіозису / Слово як осереддя буття. Збірник на пошану професора Тетяни Іванівни Біленко / Ред. колегія: В. С. Возняк (головний редактор), В. В. Лімонченко, О. А. Ткаченко. – Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. – 312 с. – С.69 – 74.
6. Дротенко В.І. Поліхудожня свідомість особистості // Культурологічний та особистісний виміри художньо-естетичних цінностей української культури : колективна монографія / В.І. Дротенко, О.В. Петрів, Т.О. Білан та ін. / за ред. О.В. Петрів – Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, 2015.–226 с. – С. 7 – 28.
7. Дротенко В.І. Конфлікт культурних ідентичностей як основа зіткнення цивілізацій // Молодіжна політика: проблеми та перспективи: збірник наукових праць / Ред. С.Щудло, П.Длугош. – Дрогобич – Жешув: «Трек ЛТД», 2015. – Вип. 6. – 273 с. – С.21 – 26.

8. Дротенко Валентина, Гуйда Юрій. Поняття “індивідуації” в психоаналітичній філософії культури З.Фрейда /Етнос. Культура. Нація: Матеріали Міжнародної інтернет-конфе-ренції, 20-21 жовтня 2016 року// <http://ddpu.drohobych.net/nauka-v-universiteti/konferenciyi/materiali-konferencij-ta-seminariv/x-konferenciya-etnos-kultura-naciya/>
9. Дротенко В.И. Идеальная представленность человека в человеке: проблема инобытия индивида / Валентина Дротенко // Гуманізм. Людина. Ідеальне: Матеріали Міжнародних людинознавчих філософських читань (Дрогобич, 2016 р.) / Ред. колегія: В.С. Возняк (головний редактор), В.В. Лімонченко, О.А. Ткаченко. – Дрогобич : ТзОВ «Трек-ЛТД», 2016. – 288 с. – С. 182 – 186.
10. Дротенко В.І., Гуйда Ю.Б. Феномен суб’єктності: методологічні рефлексії / Валентина Дротенко, Юрій Гуйда // Духовність. Культура. Виклики сьогодення. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Львів, 21 – 22 квітня 2017 р.). – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2017. – 218 с. – С. 58 – 62.
11. Дротенко В.І., Гуйда Ю.Б. Суб’єктність як модальний оператор особистості / В. Дротенко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія» / ред.колегія : І.Д.Пасічник, М.О.Зайцев та ін.. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. – Вип. 20. – 136 с. – С. 13 – 17.
12. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П. Иванов. – К.: Наукова думка, 1977. – 252 с. - Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/1097078/>
13. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса /А.С.Канарский. – Киев: ЗАО «Мироновская типография», 2008. – 378 с. – Режим доступу: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_ukrainskaja_kanarskij_dialekt_ika_ehsteticheskogo_processa/69-1-0-2753

- 14.Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – 558 с. – Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/6217/1/kozlovez_monograf.pdf
- 15.Крымский С. Б. Контуры духовности: Новые контексты идентификации // Вопросы философии. – 1992. – № 12.
- 16.Левчук Л. Т. Художня творчість як міжнаукова проблема: досвід поняттєво-категоріального забезпечення / Л. Т. Левчук // Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. - 2012. - Вип. 4. – С. 7 – 11. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2012_4_3.
- 17.Левчук Л. Т. Естетичний компонент в українській культурі / Л. Т. Левчук // Гуманітарний часопис. - 2008. - № 4. - С. 5 – 11. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumc_2008_4_3.
- 18.Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры / Гальцева Р.И. (сост.) – М.: Политиздат, 1991. – 366 с. – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/1010840/>
- 19.Соболь О.М. Постмодерн і майбутнє філософії / О.М. Соболь; НАН України, Ін-т філософії. Київ : Наукова думка, 1997. – 187 с.
- 20.Туриніна О. Л. Психологія творчості : Навч. посіб. – К. : МАУП, 2007. – 160 с. // http://maup-sevastopol.narod.ru/e_katalog/p08_52.pdf. – С. 47 – 155.

б) допоміжна:

- 21.Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. - (Философия искусства). – 527 с. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm>
- 22.Барт Р. Б. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm>

- 23.Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – Режим доступа:
http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard=poetika_prost=ann.htm
- 24.Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк Книга для учителя. 3-е изд. — М.: Просвещение, 1991. – 93 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/158224/>
- 25.Гейзінга Йоган. Homo Ludens. – К.: Основы, 1994. – 250 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1452910/>
- 26.Еко, Умберто. Роль читача [Текст] : дослідження з семіотики текстів: Зб. есе / У. Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. – Л. : Літопис, 2004. – 383 с.
- 27.Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. – К, 2001.//
http://chtyvo.org.ua/authors/Merleau-Ponty_Maurice/Fenomenolohiia_spryiniattia/
- 28.Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. Т.2. М., 1990.
// http://on4a.narod.ru/nietzsche_rojdenie-1.pdf

Предметний покажчик

Естетичне – 38, 52

Історія культури – 6

- *критерії періодизації історії культури* – 6 – 7

Культура – 6 – 7

Культурологія – 8

- *структура культурологічного знання* – 8 – 9

Культурфілософія – 10 – 11

Мистецтво – 49

Мімесис – 37

Модерн – 31

Нонкласика – 29

Полікультурність – 16 – 17

Постмодерн – 31

Синестезія – 53 – 54

Творчість – 47 – 48

Філософія культури – 6, 12 – 13, 21 – 22

- *ігровий елемент* – 26 – 27, 42 – 43

- *психоаналітична* – 24 – 25, 39 – 42

- *семіотична* – 18 – 19

- *синергетична* – 30

- *феноменологічна* – 22 – 23

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Валентина ДРОТЕНКО, Галина САВЧИН

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ

Редакційно-видавничий відділ
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

Головний редактор

Ірина НЕВМЕРЖИЦЬКА

Редактор

Марія УСИК

Технічний редактор

Світлана БЕЦКО

Коректор

Оксана БУЛЬБАХ

Здано до набору 23.05.2018 р. Підписано до друку 04.06.2018 р. Наклад
100 прим. Ум. друк. арк. 4,00.

Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка. (Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої
справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК №5140 від 01.07.2016 р.)